

Gianna Suitner  
Chiara Tellini Perina

Palazzo Te  
Mantova

Electa

## Sommario

in copertina  
*Giulio Romano, sala dei Giganti,  
particolare.*

7	Il principe e l'artista <i>Chiara Tellini Perina</i>
11	Il luogo e la cronologia del palazzo <i>Gianna Suitner</i>
17	L'architettura <i>Gianna Suitner</i>
47	L'apparato decorativo <i>Chiara Tellini Perina</i>
113	Bibliografia

“Andiamo, maestro, in fine a San Bastiano, volli dire al Te, che forse Julio Romano averà scoperto qualche istoria divina.”

P. Aretino, *Il Marescalco*, atto IV, scena 5.

## Il principe e l'artista

Chiara Tellini Perina

La realizzazione di palazzo Te a Mantova costituisce un evento artistico di primaria importanza per la storia dell'arte sia dello stato gonzaghesco che dell'Italia settentrionale, in cui ben presto si irradiano gli influssi di Giulio Romano, portatore nel nord di quella che il Vasari chiama la “maniera moderna”.

La vicenda di palazzo Te si propone anche come storia esemplare di una felice rispondenza di intenti e di cultura fra il proprio committente e il suo artefice: Federico II Gonzaga, prima marchese poi duca di Mantova, e Giulio Pippi detto Romano.

Federico era nato a Mantova nell'anno 1500 dal marchese Francesco, che a Fornovo aveva vinto l'esercito francese di Carlo VIII, e da Isabella d'Este, la quale rifulge nella storia del Rinascimento come illuminata protettrice di artisti, appassionata collezionista di antichità e oggetti d'arte.

All'inizio del Cinquecento la signoria gonzaghese aveva già consolidato un proprio ruolo di mecenatismo artistico di altissimo livello. Alla corte di Mantova erano passati artisti quali Pisanello, Brunelleschi, Antonio Manetti, Luciano Laurana, Leon Battista Alberti, Luca Fancelli. Mantova, già dai tempi di Gianfrancesco Gonzaga, poteva dirsi culla dell'Umanesimo: qui insegnava Vittorino da Feltre, alla cui scuola, aperta alla cultura greca, si formarono Ludovico, che sarebbe divenuto il secondo marchese di Mantova (1444-1478), e i suoi fratelli.

Il papa umanista Pio II Piccolomini volle che nel 1459 fosse celebrato a Mantova un concilio per organizzare una crociata contro i turchi. La città gonzaghese, per otto mesi, fu trasformata in sede della corte pontificia, con un concorso eccezionale di uomini di potere e di cultura. Proprio al tempo del concilio l'Alberti giunse alla corte dei Gonzaga portando con sé un codice di Vitruvio e durante il soggiorno mantovano ricevette da Ludovico Gonzaga l'incarico di progettare la chiesa di San Sebastiano.

In quel fatale 1459 giunse a Mantova anche Andrea Mantegna che per tutta la seconda metà del Quattrocento divenne alla corte gonzaghese indiscusso maestro di tutte le arti. Nella *Camera picta* del Castello di Mantova il Mantegna realizza la più mirabile attuazione dei principi prospettici nell'Italia

padana, nonché la più appassionata rievocazione dell'antico. In quelle superfici è dipinta anche una delle più alte rappresentazioni di una corte, con rimandi alla storia della famiglia e messaggi politici indagati da moderne penetranti letture. Si può opportunamente indicare nella *Camera picta* un paradigma di etica familiare e civile di impronta albertiana.

Diversa è la temperie culturale inaugurata da Isabella d'Este. Accanto alla Grotta, in cui erano custodite collezioni raffinate di marmi, bronzi, strumenti musicali, gemme, la marchesa aveva raccolto nel proprio studio le tele del Mantegna, di Lorenzo Costa, del Perugino, infine del Correggio che ancor oggi sono al Louvre. I dipinti di questi artisti illustrano un tema tipico della cultura cortigiana dell'epoca di ispirazione neoplatonica: il trionfo dell'Armonia, la vittoria dell'amore celeste, o Anteros, sull'armonia terrestre o Eros.

L'appartamento isabelliano nella Corte Vecchia del palazzo Ducale di Mantova appare agli inizi del secolo come un raffinato, introverso microcosmo che non ha rapporti con la città. La fruizione delle poetiche invenzioni – per usare un'espressione di Isabella stessa – è consentita, per i complessi riferimenti iconologici e filosofici, a una ristretta cerchia di umanisti e cortigiani.

Al giovane Federico figlio di Isabella, chiamato a succedere al padre nel 1519, questo universo di eruditissime immagini non poteva non sembrare superato sia perché esprimeva un severo programma morale, sia perché testimoniava un linguaggio artistico raffinato, ma ormai reso arcaico dalle novità fiorentine e romane.

Nel 1506 moriva inoltre in Mantova Andrea Mantegna e nessun altro artefice, sia nella pittura che nell'architettura, assumeva un ruolo simile al suo. Per circa tre lustri si allacciarono a corte numerose relazioni artistiche, si affidarono prestigiosi incarichi, ma nessun artista impresso alla città caratteri decisivi come quelli che distinguono gli anni dell'attività del grande maestro.

E chiara la volontà di Federico Gonzaga di trovare un nuovo talento cui affidare non solo la promozione delle arti figurative, ma anche la costruzione dell'immagine del principe e del proprio stato. Diversamente da

quanto aveva attuato Isabella d'Este, Federico intende esternare la propria autorità e i rapporti politici dello stato mantovano con magnifiche fabbriche e un rinnovamento generale del tessuto urbano trasmesso dal Medioevo e dal primo Rinascimento. Anche la decorazione deve adeguarsi a compiti celebrativi.

È significativo che nel 1519 Federico, salito al potere, cerchi di ottenere da Raffaello Sanzio il disegno per il monumento funebre del proprio padre, Francesco Gonzaga. Non a caso il giovane marchese si rivolge a colui che era principe delle arti a Roma. In tenera età Federico era stato ostaggio della corte papale per una complessa vicenda politica. La notte tra il 7 e l'8 agosto del 1509 Francesco Gonzaga, che aveva aderito alla lega di Cambrai contro Venezia, era stato catturato dall'esercito della Serenissima presso Isola della Scala e inviato prigioniero a Venezia. Isabella d'Este, assunta la reggenza dello stato, otteneva attraverso complesse trattative diplomatiche la liberazione del marito. Come condizione per la liberazione, il giovane Federico Gonzaga veniva inviato come ostaggio alla corte papale.

Federico, ospite di papa Giulio II, aveva potuto quindi essere testimone, tra il 1510 e il 1513, dell'esaltante stagione artistica romana. A Roma operavano il Bramante, Michelangelo e Raffaello. Il giovane principe aveva potuto ammirare la realizzazione del Belvedere, l'inizio della nuova basilica di San Pietro, delle stanze Vaticane, gli affreschi della volta della cappella Sistina. Le lettere di Stazio Gadio e altri corrispondenti mantovani inviate a Isabella per dare informazioni del figlio sono importantissime. Le visite alle stanze in cui lavorava Raffaello sono antefatti indispensabili per valutare l'intesa che legherà il principe al suo artista. Non meno importante è in Roma il fervore per le scoperte archeologiche che motivano nuovi indirizzi di stile e danno anche impulso a un vivace collezionismo. Federico Gonzaga eredita dalla madre la passione per l'antico e manterrà sempre contatti con l'ambiente romano per acquisti e scambi di statue e marmi antichi. L'aspirazione a chiamare a Mantova un artista romano, permeato da quell'aura e partecipe della stessa temperie culturale, assume il senso di una scelta

necessaria, da cui dovrà discendere per la città gonzaghesca un nuovo volto.

Mantova, definita dal Vasari dopo gli interventi di Giulio Romano "novella Roma", diventa nell'Italia settentrionale una testa di ponte della "maniera moderna". Dall'esempio di Mantova deriveranno radicali cambiamenti di linguaggio artistico in Emilia, nel Veneto, in Lombardia, per mezzo di una rapida diffusione delle novità romane esportate da Giulio. Ma riandiamo alla storia dell'artista e del suo committente.

Nel 1521 Federico Gonzaga, tramite Baldassar Castiglione, avvia le trattative per condurre a Mantova Giulio Romano, il più prestigioso alunno di Raffaello. Giulio Pippi, nato in un anno che non si è potuto precisare (1492 o 1499), aveva compiuto il suo alunnato con l'Urbinate, collaborando a grandi imprese di architettura e di pittura. Aveva partecipato con Raffaello a palazzo Branconio dell'Aquila, a villa Madama probabilmente per l'architettura e sicuramente per la decorazione. Con Raffaello, Giulio aveva collaborato alla decorazione delle stanze e delle logge Vaticane, nonché al ciclo di Amore e Psiche alla Farnesina. Anche molti dipinti mobili - di controversa autografia - spettano alla collaborazione tra Raffaello, Giulio Romano e Gianfrancesco Penni. In Roma si riferiscono all'attività autonoma di Giulio Romano la villa di Baldassar Turini sul Gianicolo (villa Lante), palazzo Stati Maccarani, il restauro della casa natale dell'artista a Macello de' Corbi (oggi distrutta), il progetto di palazzo Adimari Salviati.

Con questo importante curriculum, nel 1524 l'artista approda sulle rive del Mincio. In una lettera a Baldassar Castiglione, in data 29 agosto 1524, Federico Gonzaga manifesta una stima senza riserve per l'allievo di Raffaello e l'ansia "de servirne de lo suo nobilissimo inzegno et in la pictura et in la architettura".

Lavori avviati nella residenza suburbana di Marmirolo vengono interrotti per consentire a Giulio una nuova progettazione del grande complesso già esistente. Il perfezionamento della villa (distrutta nel Settecento) fu il primo impegno mantovano di Giulio.

Quanto fatto a Marmirolo e a partire dal 1526 a palazzo Te dovette trovare il gradimento di Federico Gonzaga. Infatti il 5

giugno 1526 Giulio Romano ottiene la cittadinanza mantovana e dopo pochi giorni riceve in dono da Federico una casa in contrada Leopardò, contigua alla basilica di Sant'Andrea. Il 30 agosto del medesimo anno Giulio Romano è nominato prefetto delle fabbriche gonzaghesche e vicario di corte; il 20 novembre assume il ruolo di superiore delle vie urbane. Gode nella città di un'infinita considerazione e conduce una vita agiata: "viveva da gran signore" afferma Benvenuto Cellini che lo visita nel 1528. Agli atti di liberalità del principe corrisponde da parte dell'artista un'infaticabile dedizione: il ritmo di produzione di Giulio è elevato, così come illimitata è la fantasia profusa nelle più svariate creazioni artistiche. Per usare le parole del Vasari, Giulio Romano crea "una nuova stravagante maniera".

Intanto seguiamo le vicende, pubbliche e private, di Federico Gonzaga. Nel 1518 il principe, appena tornato dalla Francia dove è stato dal 1515 al 1517, divampa di un appassionato amore per Isabella Boschetti, moglie di Francesco Cauzzi Calvisano Gonzaga. Nel 1523 Federico viene nominato capitano generale della Chiesa e di Firenze. Degli avvenimenti degli anni dal 1530 al 1532 - che vedono il favore dell'imperatore Carlo V per Federico, l'elevazione di Mantova a ducato, il matrimonio del signore di Mantova con Margherita Paleologo - si dirà nel corso dell'illustrazione degli apparati decorativi di palazzo Te, che strettamente si connettono a questi eventi.

L'aumentata autorità del principe e dello stato mantovano hanno ripercussione nel fervore di opere di Giulio. Nel palazzo Ducale viene costruita la Rustica e approntato l'appartamento di Troia per cui Giulio Romano entra in collaborazione con Tiziano. Tiziano eseguirà di Giulio un bellissimo ritratto (già collezione Marcos, Manila) in cui l'artista viene raffigurato mentre esibisce un articolato disegno di edificio a pianta centrale. Sempre nell'ambito della reggia Giulio costruisce la palazzina di Margherita Paleologo.

Per la corte Giulio Romano appronta disegni per arazzi, suppellettili e argenti, scene e costumi teatrali, apparati effimeri.

La città viene dotata da Giulio di porte monumentali e di edifici di pubblica utilità

Tiziano Vecellio, Ritratto di Federico Gonzaga. Madrid, Museo del Prado.

Tiziano Vecellio, Ritratto di Giulio Romano, 1536 circa. (già) Manila, collezione Marcos.



come beccherie e pescherie; la sede della Dogana viene ristrutturata. Non mancano progetti dell'artista per ville nel contado e per edifici religiosi, quali la chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone, il Duomo e il palazzo vescovile di Mantova.

L'intervento di Giulio Romano viene chiesto anche oltre i confini dello stato gonzaghese. A Vicenza l'artista è invitato per risolvere il problema del rifacimento delle logge del palazzo della Ragione. In questa occasione può aver dato il progetto per palazzo Thiene e la villa Thiene di Quinto.

A Verona viene dubitativamente riferita a Giulio la facciata di palazzo Canossa. Sicuramente nel 1534 Giulio fornisce cartoni per gli affreschi absidali del Duomo di Verona, eseguiti dal Torbido.

Cartoni di Giulio Romano per arazzi vengono richiesti dalla corte di Francia, dalla corte di Ferrara e da Ferrante Gonzaga conte di Guastalla e governatore di Milano.

Nel 1540 la Compagnia della chiesa della Steccata in Parma commissiona a Giulio Romano un disegno rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* per un affresco nel catino absidale, eseguito poi da Michelangelo Anselmi.

Nel 1541 Giulio Romano si reca a Bologna e, in collaborazione con Cristoforo Lombardo, fornisce un disegno per la facciata di San Petronio.

Allorché nel 1541 il Vasari visita Mantova, dichiara di aver visto nella casa dell'artista le piante di tutti gli edifici che erano stati fatti con i suoi disegni non solo in Mantova e a Roma, ma per tutta la Lombardia.

Gli allievi maturati nell'ambito giuliesco collaborano a diffondere le invenzioni del maestro in tutta l'Italia settentrionale.

Anche oltralpe si può parlare di diffusione dei modelli giulieschi: la residenza di Lands-hut in Baviera si richiama a palazzo Te e il palazzo di Fontainebleau riprende molte idee di Giulio, portate in Francia dal suo geniale allievo Francesco Primaticcio.

Per grandi artisti come Palladio, Tiziano, Paolo Veronese, la lezione di Giulio rappresenta uno snodo importante e innovativo.

La fortuna di Giulio è testimoniata dalle parole ammirate e immediate di contemporanei quali Baldassar Castiglione, l'Aretino, Benvenuto Cellini, il Vasari e giunge, per vie

mediate, sino a Shakespeare che in *The Winter's Tale* (Il racconto d'inverno, atto V, scena 2) così menziona Giulio: "That rare Italian Master..."

Nel 1540 Federico Gonzaga muore; Giulio Romano è destinato a sopravvivergli di sei anni: eccezionalmente un sodalizio fra mecenate e artista ha dato un volto così nuovo non solo a una reggia, ma a una città.

Dal 1540 è reggente dello stato il cardinal Ercole Gonzaga che conferma Giulio Romano nel proprio ruolo. Vengono nuovi incarichi e la realizzazione della casa dell'artista, nel cui salone sono rappresentati gli dei dell'Olimpo, con altri dipinti che esaltano l'antico, la romanità, la prosperità e la pace. Nel 1546 giunge a Giulio da Roma un importante incarico: morto Antonio da Sangallo il giovane, i deputati della fabbrica di San Pietro pensano di affidare al Pippi la responsabilità del cantiere.

Ma Giulio indugia, anche per le pressioni del cardinal Ercole che intende trattenerlo a Mantova. Il 1° novembre 1546 l'artista muore e viene sepolto nella chiesa di San Barnaba, vicina alla propria dimora.

Il cardinal Ercole esprime al fratello Ferrante Gonzaga il proprio dolore per la perdita dell'artista con queste parole: "Perdessimo il nostro Giulio Romano con tanto mio dispiacere, che mi pare d'aver perduto la mano destra".

## L'apparato decorativo

Chiara Tellini Perina

Varie sono le chiavi di lettura dell'apparato decorativo del palazzo Te. Fondamentale è l'interpretazione filologica dei documenti e dei pagamenti che interessano la costruzione e la decorazione; tali documenti sono stati editi grazie alle meritorie ricerche di C. D'Arco, P. Carpi, F. Hartt, E. Verheyen e alla formidabile campagna archivistica promossa in preparazione della mostra mantovana del 1989 dedicata a Giulio Romano. "Fu condotta l'opera con brevità al suo fine": così scrive il Vasari nella seconda edizione (1568) delle *Vite* a proposito del palazzo Te. La testimonianza vasariana coincide con l'arco cronologico dei pagamenti, i quali coprono il periodo 1526-1535 e nella loro coerente sequenza documentano la sagace capacità organizzativa di Giulio e l'ala-crità dei suoi collaboratori.

Anche il confronto stilistico fra i dipinti e le decorazioni a stucco realizzate e i disegni preparatori, che formano un corpus mirabile, costituisce una premessa imprescindibile e necessaria: da questo tipo di esame sortisce la conoscenza del metodo di lavoro di Giulio Romano, il quale, mutuando dal suo maestro Raffaello Sanzio la prassi del cantiere, si pone a capo di una complessa e articolata équipe di collaboratori, provenienti da varie regioni d'Italia, ai quali affida l'esecuzione delle proprie idee, la realizzazione delle proprie geniali invenzioni.

Responsabile del progetto, Giulio si avvale, secondo le specifiche specializzazioni, dell'aiuto di Gian Francesco Penni (che gli era stato compagno a Roma nella bottega del Sanzio), di Benedetto Pagni da Pescia (pure portato da Roma), di Rinaldo Mantovano, Luca da Faenza detto Figurino, Girolamo da Treviso, Girolamo da Pontremoli, Fermo Ghisoni da Caravaggio, Anselmo Guazzi, Agostino da Mozzanega, pittori specialisti in figura e grottesche. Tra gli stuccatori ricordiamo Andrea e Biagio de' Conti, Giovan Battista Mantovano. Rimane misteriosa e limitata la partecipazione del Primaticcio, presente al Te sino al 1531 solo come stuccatore, il quale rielaborerà genialmente in Francia, nella decorazione del castello di Fontainebleau, molti spunti e idee del Pippi. Un'altra chiave di lettura degli interni del palazzo Te va indicata nell'interpretazione iconologica dei vari parati decorativi, i quali

sono intimamente legati alla funzione della villa, alla personalità del committente, alle vicende storico-politiche dello stato mantovano, a programmi di dotti umanisti coi quali Giulio attivamente collabora nella scelta dei temi figurativi.

Vanno intrecciati, nell'interpretazione del grande parato decorativo, fili più sottili, ma non meno influenti, come la decodificazione delle imprese, il gusto dell'autorappresentazione dell'ambiente cortigiano, la ripresa appassionata dell'antico.

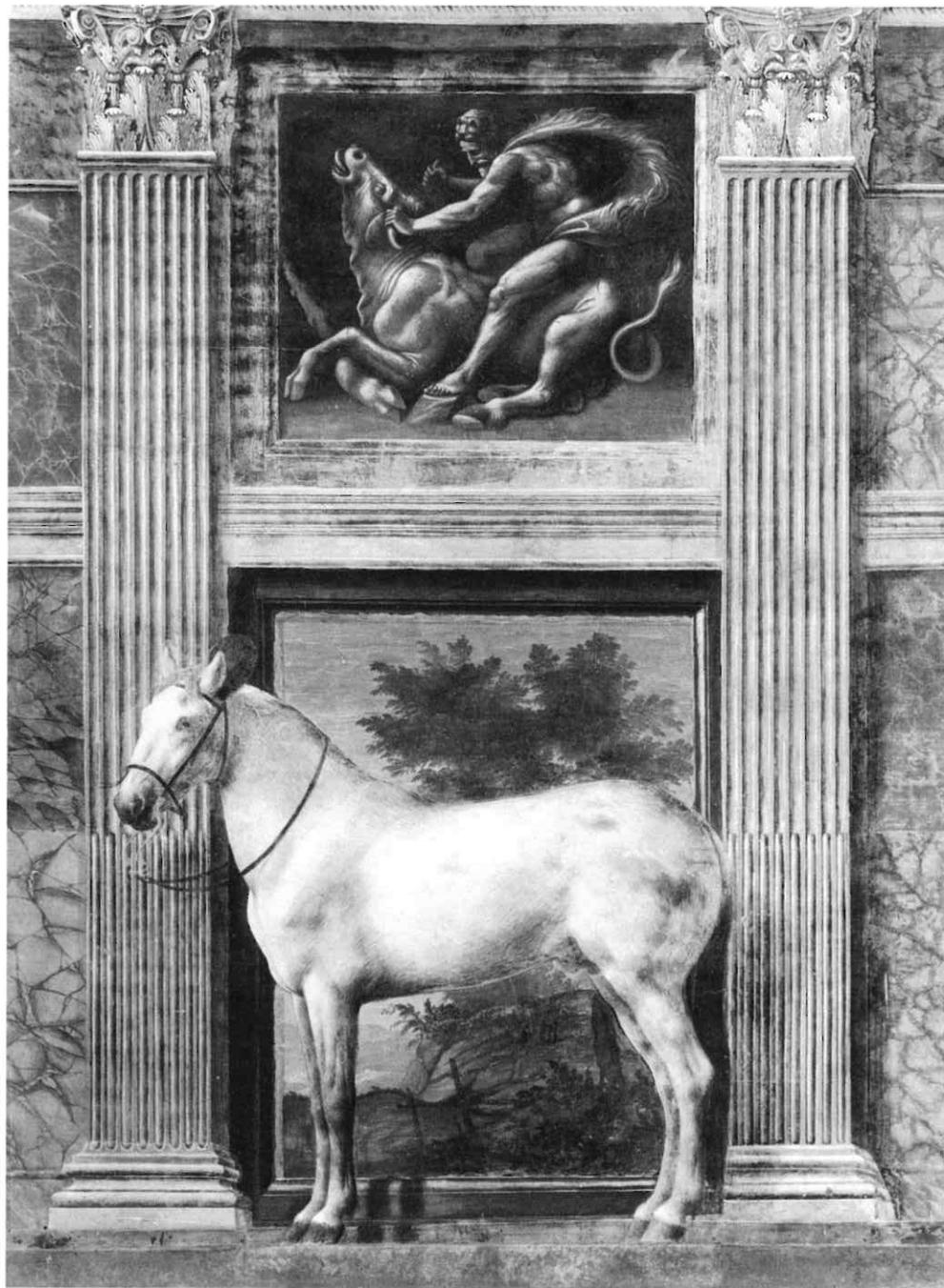
Non andrà dimenticata la lettura stilistica, che porterà a riconoscere in Giulio colui che inaugura a Mantova, e non solo, la "maniera moderna", che sa dare concretezza e vitalità alle storie degli antichi con invenzioni bizzarre, sensualità di materia, senso panico della natura.

Le prime notizie sulla fabbrica del Te risalgono al 1526 e riguardano l'acquisto di materiali e di statue antiche. Il primo intervento interessa il corpo di fabbrica nord (sala di Psiche), al quale probabilmente si lavora dal 1526 al 1528. I mandati di pagamento del 1527 riguardano le stanze del lato settentrionale, una parte di quello orientale e alcune stanze a meridione, come la camera detta dei Candelabri. Non è quindi pensabile che la decorazione proceda per blocchi distinti, poiché il progetto decorativo già nel 1527 coinvolge complessivamente l'intera corte quadrata.

### *L'appartamento delle Metamorfosi*

Se si entra dall'ingresso ovest, il primo appartamento è quello delle Metamorfosi, composto dalla camera di Ovidio, dalla camera delle Imprese e dalla camera del Sole, cui si riferiscono documenti del 1527 e del 1528: sono pagamenti a favore di Agostino da Mozzanega e Anselmo Guazzi, specializzati in piccole scene a grottesche, e a favore dello stuccatore Andrea de' Conti.

La diffusa convinzione che le stanze delle Metamorfosi costituissero l'appartamento privato di Isabella Boschetti, amante di Federico, non trova conferma nei dati documentari. Comunque non si può non sottolineare nella decorazione la frequenza di temi che esaltano l'erotismo e i piaceri della poesia e della musica.



del Te, erano ricorsi all'uso di questa scrittura enigmatica che solo gli iniziati potevano decifrare.

È significativo che Giulio Romano impieghi questo tipo di ornamento, ricco di messaggi ermetici, nella residenza privata del suo signore, il cui accesso era consentito a letterati, umanisti, cortigiani: si indica in questo modo un livello di fruizione colta, non consentita al volgo profano.

#### La sala dei Cavalli

Dalla loggia delle Muse si accede alla sala dei Cavalli, dedicata all'esaltazione dei destrieri che erano allevati nelle scuderie del Te ed erano richiesti da tutte le corti di Europa.

Tra i codici posseduti dai Gonzaga era *Dell'infermità dei cavalli* (ora a Mantova, Fondazione D'Arco), opera del secolo XV di Zanino Ottolengo, maniscalco di Ludovico II e di Federico I Gonzaga. Il codice dei *Palii gonzagheschi* (Venezia, collezione privata), datato 1512 circa e opera di Silvestro da Lucca, è ricco di trentaquattro miniature raffiguranti altrettanti cavalli delle scuderie dei Gonzaga vincitori di palii in varie città italiane.

Quattro nomi che accompagnano altrettanti cavalli della sala del palazzo Te - *Battaglia*, *Dario*, *Morel favorito*, *Glorioso* - confermano che si tratta di ritratti di autentici destrieri, vanto delle scuderie di Federico II Gonzaga. Una sala dedicata ai cavalli era anche nella villa (oggi distrutta) di Marmirolo e un'altra camera (1536) sarà così denominata nell'appartamento di Troia nel palazzo Ducale di Mantova, a conferma dell'interesse dei Gonzaga per questo tema.

La sala dei Cavalli del palazzo Te ebbe funzione di sala grande, cioè ambiente dedicato a feste e ricevimenti. Alla sua decorazione collaborarono - dal 1527 al 1528 - quasi tutti gli allievi di Giulio: Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni, Fermo da Caravaggio, Girolamo da Pontremoli, Luca da Faenza, Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega. Si distinguono questi interventi: a Rinaldo spettano le figure di *Giove*, *Giunone* e *Venere*, e, tra le fatiche di Ercole, *Ercole e Anteo* ed *Ercole e il leone nemeo*.

A Giulio stesso si riferisce *Ercole e Deianira*; al Pagni *Ercole e Cerbero*; *Ercole e*

Alle pagine seguenti:  
*Sala di Amore e Psiche*.

*l'idra*. I paesaggi sono attribuiti ad Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega; il fregio con putti, maschere e racemi a Fermo da Caravaggio. I cavalli testimonierebbero un intervento diretto di Giulio Romano.

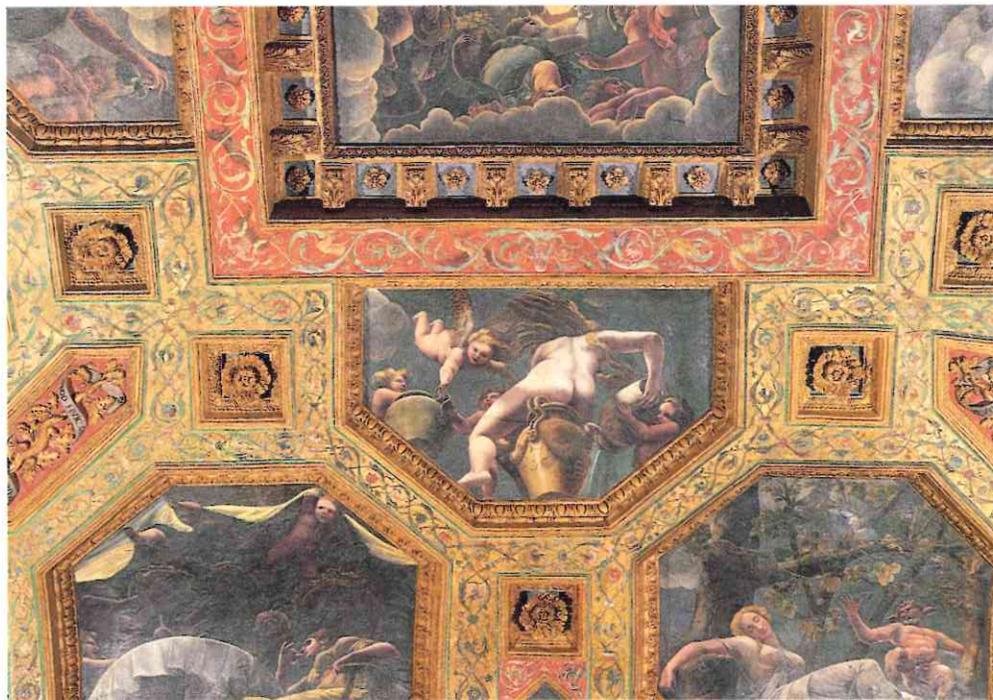
Il soffitto, scompartito da fasce intrecciate, è opera dell'intagliatore Gasparo Amigoni che interpreta un pensiero di Giulio; compaiono nei cassettoni del soffitto e in altri spazi le imprese federiciane della salamandra con il motto "Quod huic deest me torquet" e quella dell'Olimpo.

L'impresa dell'Olimpo, che spesso ricorre nelle decorazioni del palazzo, compare nei sigilli, nelle monete e nelle medaglie di Federico Gonzaga. Consiste in una montagna percorsa da un sentiero a spirale, che può essere sormontata da un altare con il motto FIDES-OLIMPOS. In una lettera del 3 maggio 1524 il marchese invita Baldassarre Castiglione a far mettere questa impresa su spalliere di corame. L'impresa è ricordata anche nel diploma imperiale dell'8 aprile 1530 con il quale Carlo V concede al Gonzaga il titolo di duca.

Il pavimento, che rispecchia l'ordito geometrico del soffitto, è frutto del restauro condotto nel tardo Settecento da Paolo Pozzo. Un possente camino a bugnato rustico domina il lato sud del salone. Corami dipinti dovevano fasciare l'alto zoccolo delle pareti. Giulio Romano, ricordando esempi di palazzi romani tra cui specificatamente il salone delle Prospettive alla Farnesina, qualifica le pareti con una struttura architettonica dipinta a pilastri corinzi. Tra i pilastri si aprono false nicchie in cui sono atteggiate, come statue, divinità olimpiche dipinte a monocromo: *Vulcano*, sopra il camino, è il dio "faber" che domina i cavalli; *Giove* e *Giunone* corrispondono alla coppia dei signori; *Marte* e *Venere* presiedono alla guerra e alla pace. Sopra le quattro finestre sono collocati in nicchie quattro busti, dipinti a monocromo, ispirati all'antico.

Entro finestre illusivo, sullo sfondo di paesaggi dall'orizzonte ribassato, sono inquadrati i cavalli che vengono esaltati da una straordinaria monumentalità.

I cavalli sono sormontati da finti bassorilievi che imitano il bronzo, in cui sono raffigurate *Le fatiche di Ercole*: un tema, ripreso dall'antico e associato nel Rinascimento alla



celebrazione di figure eroiche, che retorica-mente esalta il committente Federico Gonzaga come novello Ercole.

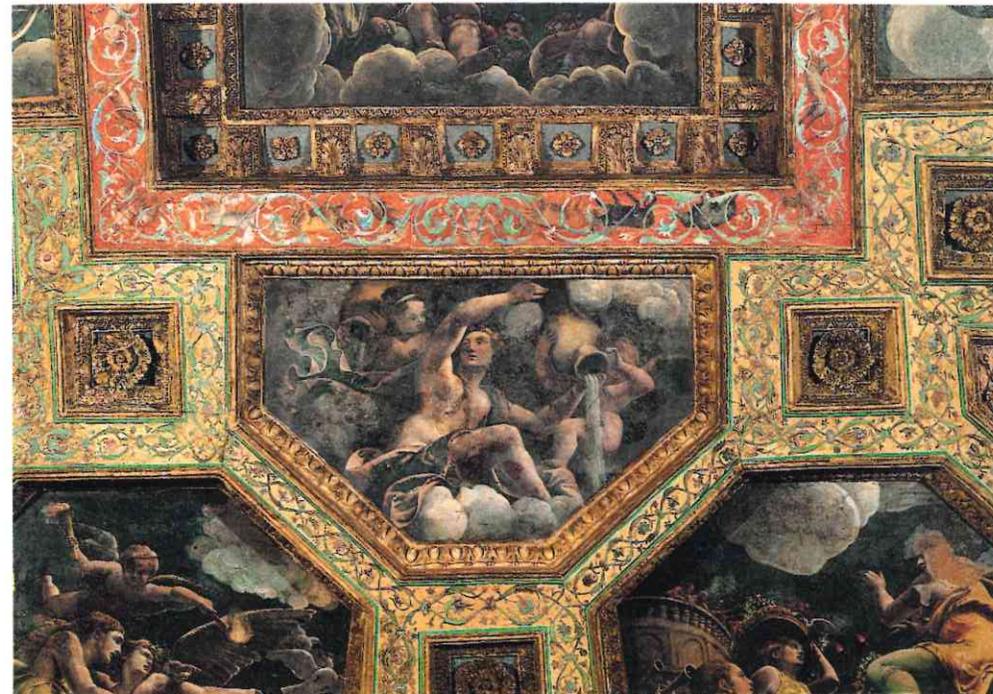
Giulio Romano attua non solo la contaminazione fra interno ed esterno, fra spazio pittorico e spazio architettonico, ma gioca illusivamente sui materiali: emula il marmo, il bronzo, mimetizza fra i pilastri marmi mazzati, torna infine alla palpitante vitalità dei cavalli, che furono celebrati da Torquato Tasso in versi che esaltano la verosimiglianza delle pitture ("sovra la camera dei cavalli del Signor Duca di Mantua").

Nel fregio interposto fra soffitto e trabeazione, putti giocano fra i racemi variopinti e impreziositi da lumeggiature auree. I putti si trastullano con maschere che sembrano talora cadere o esorbitare: in tal modo viene negato, con senso ludico e ironico, il valore dell'ossatura architettonica, poiché si spezza l'originario nesso che legava la decorazione dei fregi alle soluzioni di passaggio fra parete e soffitto.

Giulio ancora una volta sorprende per l'uso di una di quelle "licenze" che sono insite nel suo linguaggio.

#### La sala di Psiche

Ambiente centrale di questa fase iniziale di lavori di decorazione del palazzo è la sala di Psiche, destinata a banchetti e ricordata perché in essa desinò l'imperatore Carlo V. Vi operarono, oltre a Giulio in prima persona che intendeva dare al suo principe un saggio della propria abilità pittorica, Gianfrancesco Penni, Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, Luca da Faenza e Fermo da Caravaggio, nominati in pagamenti che vanno dal 1527 al 1528, anche se è stata avanzata l'ipotesi che la progettazione della sala abbia avuto inizio nel 1526. Il decoro dell'ambiente era originariamente completato da una "spalera de coramo rosso cum coloni dorati"; al centro campeggiava una statua di Venere di Jacopo Sansovino "si vera e viva che empie di libidine il pensiero di ciascun che la mira", come scriveva Pietro Aretino.



Viene confermata, escludendo altri tipi di interpretazione moralizzante, la propensione di Federico Gonzaga per rappresentazioni esplicitamente erotiche e sensuali. Non si dimentichi che il signore di Mantova ordinerà al Correggio la *Leda* (ora a Berlino, Staatliche Museen) e la *Danae* (ora a Roma, Galleria Borghese) come doni per l'imperatore Carlo V.

Nel fregio della stanza, su un fondo dorato, corre l'iscrizione che spiega la funzione della sala: FEDERICUS GONZAGA II. MAR. V. S. R. E. ET REIP. FLOR. CAPITANEUS GENERALIS HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRT. QUIETI CONSTRUI MANDAVIT. (Federicus Gonzaga II Marchio V Sanctae Romanae Ecclesiae et Reipublicae Florentinae Capitaneus Generalis Honesto Ocio post Labores ad Reparandam Virtutem Quieti Construi Mandavit).

La decorazione è ripartita in tre parti: il soffitto, le lunette, le pareti. Nel soffitto ligneo, impostato su mensole intagliate a foglie d'acanto, si inserisce una struttura a

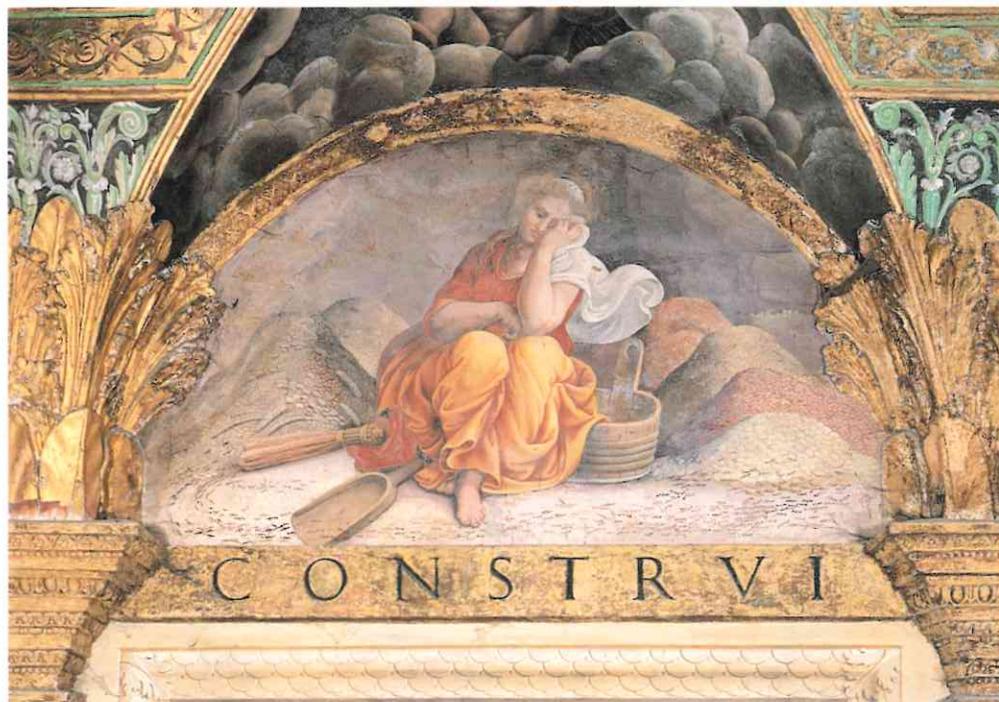
scomparti, dipinta a olio su stucco applicato su un reticolo di canne.

Nello scomparto centrale sono raffigurate le *Nozze di Amore e Psiche*, con un audace scorcio che indica la riflessione sull'oculo mantegnesco della *Camera picta* nel palazzo Ducale.

Non è improbabile che Giulio Romano fosse informato anche delle parallele esperienze di vedute aeree sperimentate a Parma dal Correggio e sia stato influenzato, nel forte contrasto di luci e tenebre della volta da spettacoli pirotecnici e allestimenti scenici tanto diffusi nelle corti.

Intorno allo scomparto centrale sono le prime scene della favola, tratta dalle *Metamorfosi* di Apuleio.

Psiche, che vive con due sorelle in una reggia, desta per la sua bellezza l'invidia di Venere, la quale pensa di vendicarsi: Psiche dovrà innamorarsi del più vile uomo del mondo e perciò viene esposta su un monte. Da qui Zefiro la trasporterà in una valle fiorita dove la fanciulla si addormenterà.



Psiche, svegliatasi, si trova in un meraviglioso palazzo dove è allestito un banchetto, ma non compaiono persone. Nelle tenebre si presenta, non visto, lo sposo che ammonisce Psiche: se la fanciulla cederà alla tentazione di vederlo lo perderà per sempre. Spinta dalle maligne insinuazioni delle sorelle, Psiche trasgredisce all'ordine e, munita di una lampada e di un rasoio, si accosta al letto: Amore, nel suo seducente sembiante, la affascina e Psiche, incantata, lascia cadere dalla lampada l'olio bollente che causerà la sparizione di Amore.

Questa parte della storia è svolta nei nove pannelli della volta secondo un andamento labirintico che si riscontra anche nelle lunette della stanza, dove sono illustrate le vicende che affronta Psiche per riconquistare Amore. Cerere e Giunone mostrano comprensione per la fanciulla, ma non osano aiutarla per non contrastare Venere. La dea, irata, manda Mercurio con l'incarico di catturarla. La fanciulla, afferrata da Abitudine, sarà consegnata ad Affanno e Tristezza.

Quattro saranno le prove che Psiche dovrà affrontare: distinguere i semi di un mucchio (e troverà l'aiuto delle formiche); cogliere un fiocco di lana dal vello lucente di certe pecore (e sarà aiutata da una canna); attingere acqua dallo Stige infernale, e infine portare dagli Inferi un vasetto contenente la bellezza di Proserpina. Psiche, venendo meno agli ordini di Proserpina, apre l'ampolla da cui esala un sonno maligno che assale la fanciulla la quale cade addormentata. Amore ritrova e sveglia Psiche che, per intervento di Giove, è trasportata in cielo dove è resa immortale.

La successione a labirinto degli episodi dipinti negli ottagoni, nei semiottagoni e nelle lunette è metafora del percorso spirituale che, attraverso le insidie e le prove iniziatiche, permette di raggiungere la visione divina.

Sulla terra, nell'isola di Citera, si celebra un fastoso banchetto nuziale che è illustrato in due pareti contigue della sala: banchetto rustico o satiresco nella parete occidentale,



scena nobile nella parete meridionale. Attraverso la variazione degli elementi di rappresentazione, le due scene propongono il medesimo tema.

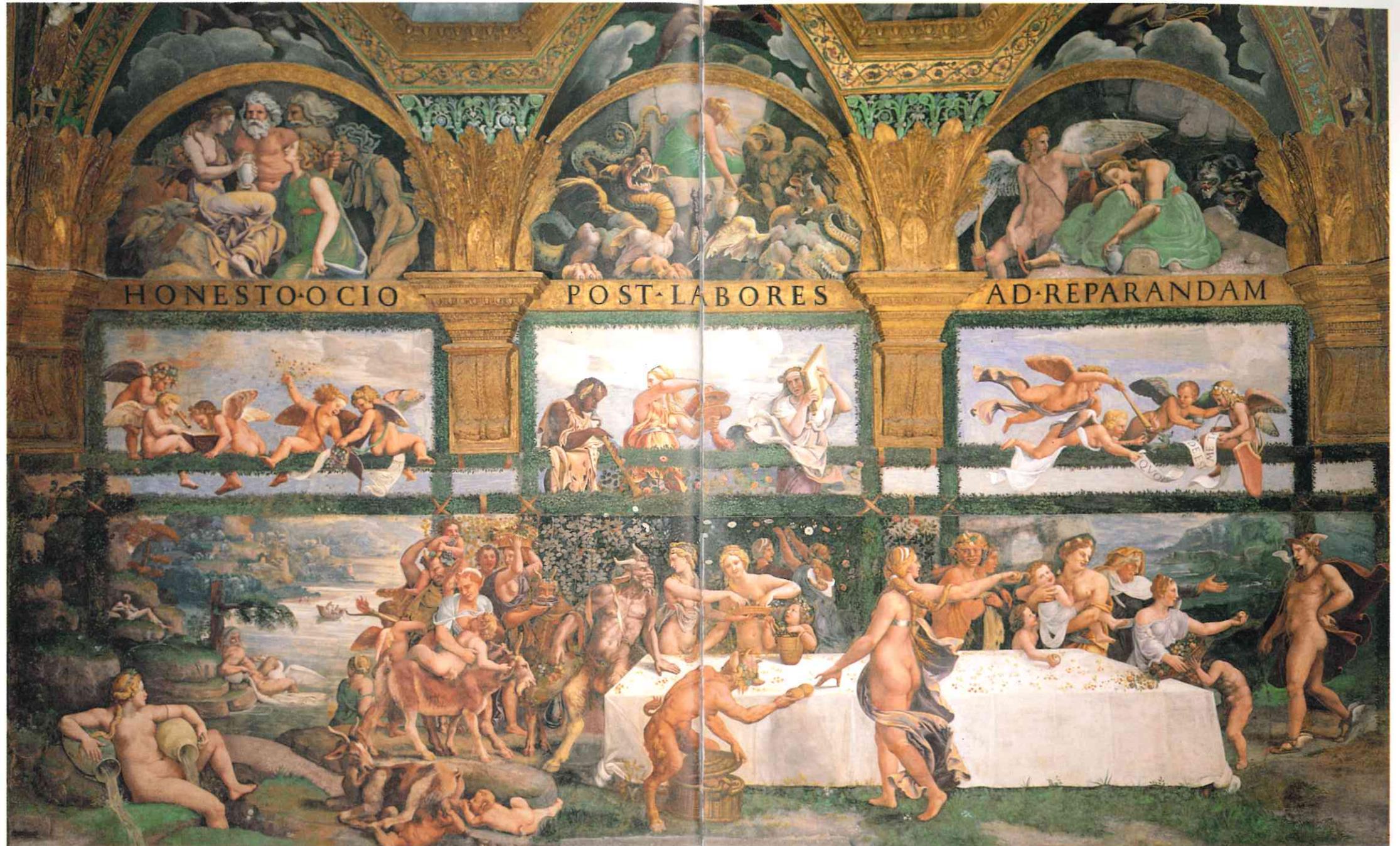
Nel *Banchetto rustico* si notano un satiro che beve vino da una coppa e le Ore che spargono fiori sulla mensa. Una delle tre Ore, al centro, indica l'arrivo di Mercurio, messaggero degli dei. Numerosi sono i bambini con significato augurale.

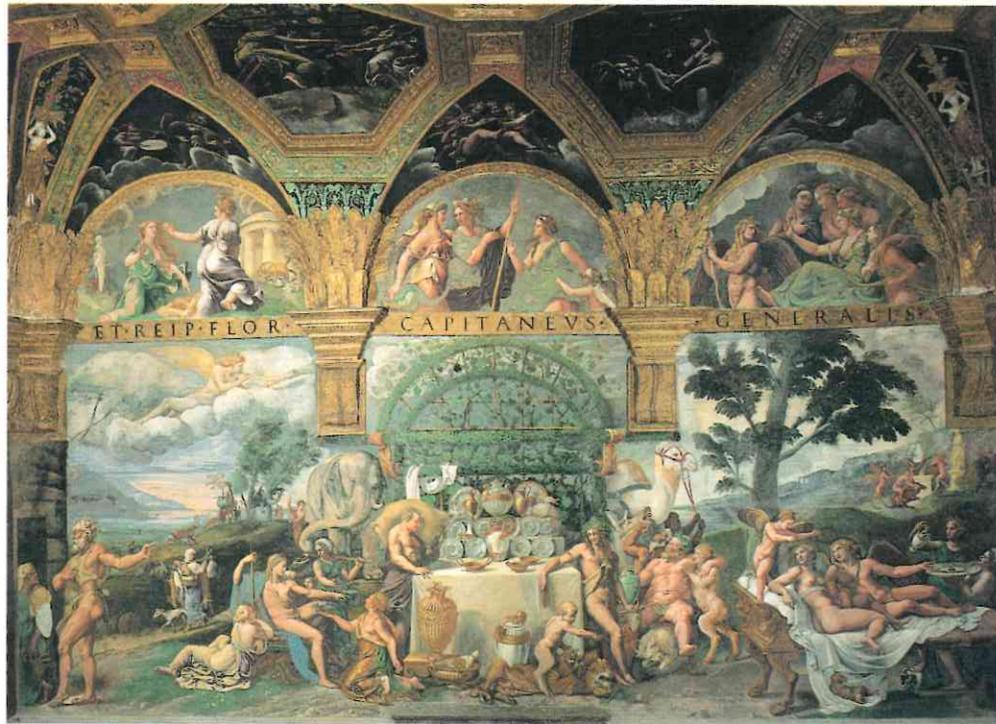
In alto, sopra la pergola di mirto, pianta sacra a Venere, notiamo figure di musicanti: un satiro negro con un flauto, una figura femminile con cembali e un'altra con un tamburo munito di sonagli. Gli amorini, nella successiva apertura di cielo, giocano tormentando con la fiaccola della passione amorosa il freddo ramarro. Un putto porge a un altro un calamaio per completare sul cartiglio la scritta "Quod huic deest me tor(quet)".

Nella scena del *Banchetto nobile* sono riconoscibili, da sinistra a destra, Vulcano, Apollo seduto e coronato di fiori che riceve una tazza, Dioniso nudo e coronato di edera che

regge una tazza e il tirso, Sileno, Cerere e Giunone. In alto a sinistra, sopra le nubi, è una figura alata che suona il corno in cui si riconosce Zefiro. L'ultima parte della scena è occupata dai due sposi, adagiati su un letto dorato, che stringono Voluttà, la figlia che nascerà dall'unione. Accucciato a terra è un cane, simbolo di fedeltà. Cerere, coronata di spighe, versa acqua, simbolo di fecondità, sulla mano di Amore, mentre Giunone, che presiede alle nascite, regge il catino. Sullo sfondo si vede un gruppo di satiri che si apprestano a sacrificare un capro davanti al simulacro di Dioniso.

Di fronte al banchetto divino della parete sud, la parete nord rappresenta gli amori degli dei: *Marte e Venere al bagno*, *Bacco e Arianna*; *Venere, Marte e Adone*. La scena di *Marte e Venere al bagno* è immaginata in una grotta. Amore e un'altra figura alata spogliano Marte delle armi, che giacciono a terra. Amorini sono intenti al bagno della dea per cui hanno apprestato una fiala di profumi sull'orlo della vasca.





Al di sopra della finestra è raffigurato il gruppo di *Bacco e Arianna*, emblemi dell'ebbrezza orgiastica e dell'esaltazione erotica.

La scena successiva ha come sfondo una nicchia coperta da un pergolato carico di grappoli d'uva. Nello spazio semicircolare, adorno di statue femminili e maschili, è collocata una fontana, la cui vasca, sorretta da putti, è sormontata da una figura virile che versa acqua da un'urna.

I personaggi dell'episodio, che come vedremo ha una fonte letteraria assai raffinata, sono *Venere e Marte* che insegue con una spada sguainata *Adone*. Il piede destro della dea, punto da una rosa, sprizza sangue che macchia i petali del fiore.

Sulla parete est, di fronte alla scena satiresca, sono raffigurati gli amori bestiali: *Zeus e Olimpiade*; *Polifemo con Aci e Galatea*; *Pasifae e il toro*.

Olimpiade, futura madre di Alessandro Magno, fu sedotta da Giove, presentatosi sotto l'aspetto di un serpente. Il re Filippo, che aveva osato accostarsi alla fessura della porta per osservare la scena, in quell'occasione perdette l'occhio, come narra Plutarco nella vita di Alessandro.

L'episodio di Polifemo ha come fonte le *Metamorfosi* di Ovidio. Il famoso ciclope Polifemo era innamorato di Galatea, alla quale aveva promesso in dono due orsacchiotti. Un orso si vede nella pittura a sinistra del ciclope nella cavità di una roccia. Galatea amava, corrisposta, Aci. Il ciclope, sorpresi i due amanti, scagliò un macigno contro il giovane Aci che fu tramutato in un fiume.

Anche il mito di Pasifae si fonda sulle *Metamorfosi* di Ovidio. La scena della sala di Psiche rappresenta Dedalo con un martello in mano che invita Pasifae a entrare nella falsa vacca nella quale potrà congiungersi con il toro.

Gli episodi che hanno protagonisti Marte e Venere hanno come fonte letteraria l'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna.

Sull'isola di Afrodite, Polia e Polifilo assistono al bagno di Venere, quando sopraggiunge Marte. Polia e Polifilo si recano in un boschetto, al centro del quale si trova un sarcofago con rilievi marmorei in cui è scolpito un avvenimento verificatosi in quel

luogo: Venere aveva fatto il bagno al centro di un pergolato di rose ed era accorsa a piedi nudi in aiuto di Adone, inseguito da Marte. La dea si era punta il piede con la spina di una rosa, che venne colorata di rosso dal sangue di Venere; a ogni ricorrenza della morte di Adone, le rose bianche si coloreranno di rosso.

Le fonti letterarie sono quanto mai raffinate: la "fabella" di Apuleio, venuta dall'Oriente mitico e mistico, era nota attraverso il commento di Beroaldo, comparso a Bologna nel 1500, ed era già stata rappresentata a Roma da Raffaello, con l'aiuto dello stesso Giulio, alla Farnesina. L'*Hypnerotomachia Poliphili*, il romanzo allegorico permeato da una temperie esoterica edito a Venezia nel 1499, era da tempo fonte di immagini per la pittura del Rinascimento. Mario Equicola o Paolo Giovio possono essere stati ispiratori del programma iconografico della sala del palazzo Te.

Nel contrasto tra Amore e Psiche è stata vista un'allegoria delle vicende amorose di Federico Gonzaga: Psiche adombra la figura di Isabella Boschetti, amata da Federico Gonzaga, il quale sarebbe rappresentato da Cupido, mentre Venere può essere intesa come Isabella d'Este, madre di Federico, che avversò la relazione amorosa del figlio.

In questa sala Giulio Romano profonde la sua genialità compositiva con un intreccio assai vivo di citazioni erudite e antiquariali, rimandi alla cultura del tempo (non solo letteraria, ma anche scenografica), sottili giochi ironici e licenze.

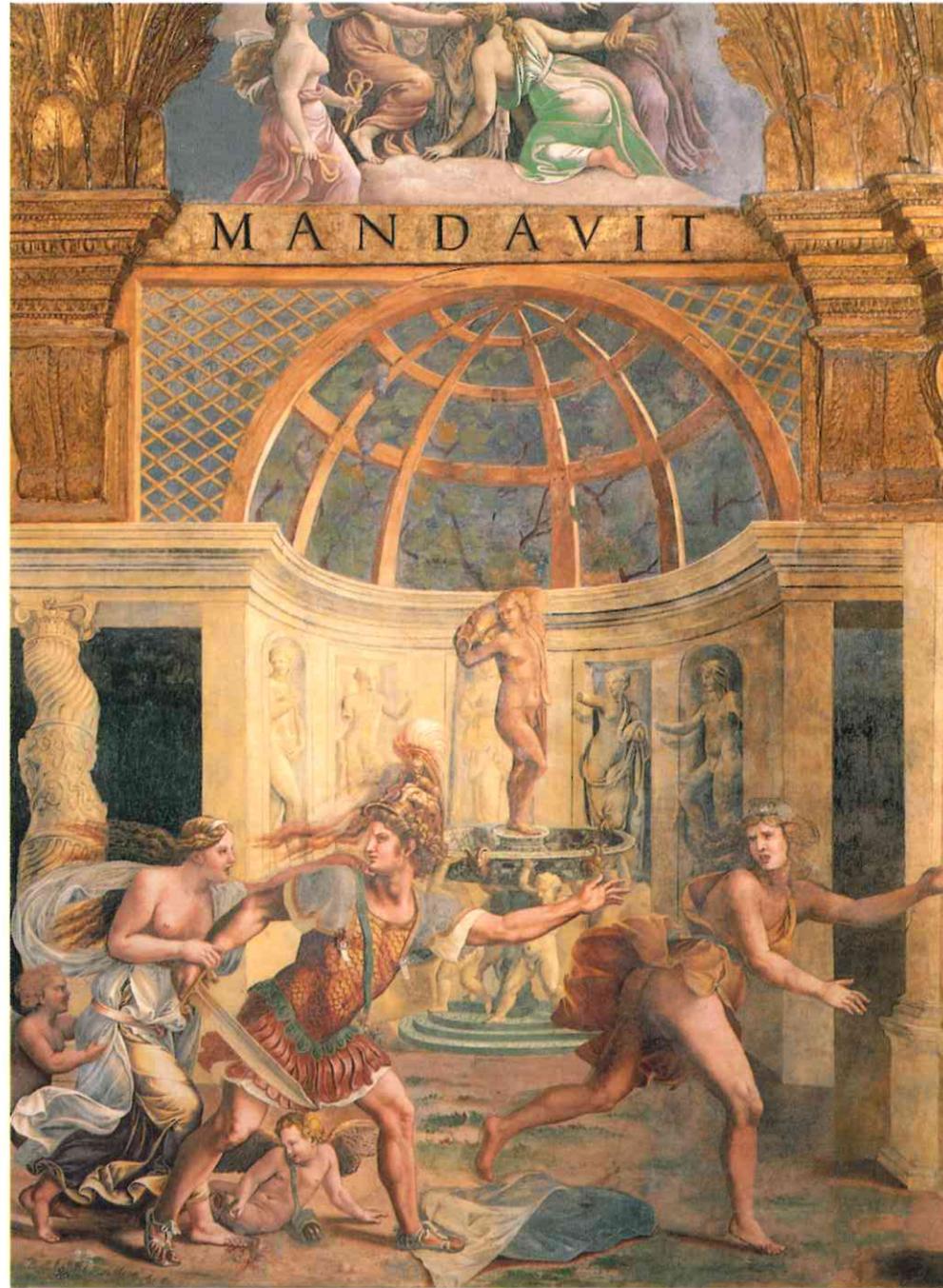
Già si è detto della riflessione dell'artista sulla *Camera picta* del Mantegna: sia nella struttura della volta che nella distribuzione dei banchetti su due pareti contigue è presente l'eco della impaginazione narrativa della camera mantegnesca.

Negli ottagonni, semiottagonni e velette del soffitto domina un'atmosfera notturna in cui l'artista sfoggia spericolate arditezze prospettiche: scriverà Cristoforo Sorte (Venezia, 1580) nelle *Osservazioni nella Pittura* che Giulio "fu ricco di molte bellissime invenzioni, così nelle cose della Pittura, come dell'Architettura, e intorno alle prospettive de' piani e de' scurzi".

Osserviamo alcuni spunti ironici del linguag-

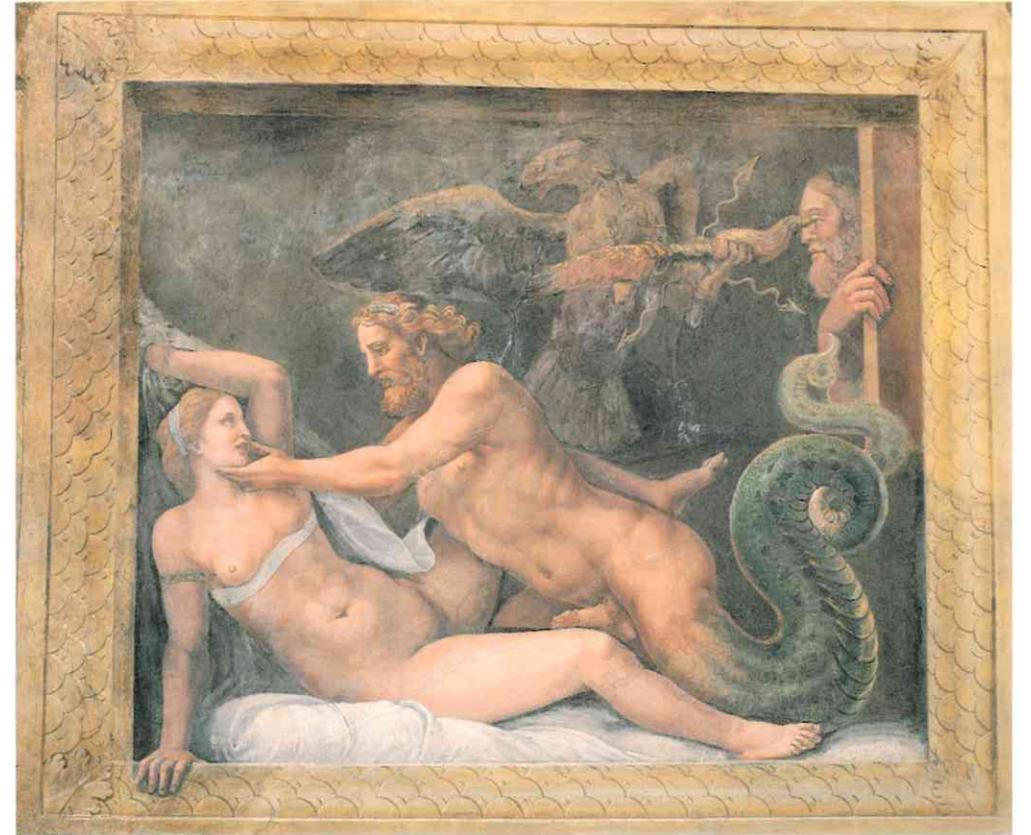
*Sala di Amore e Psiche, Marte, Venere e Adone.*

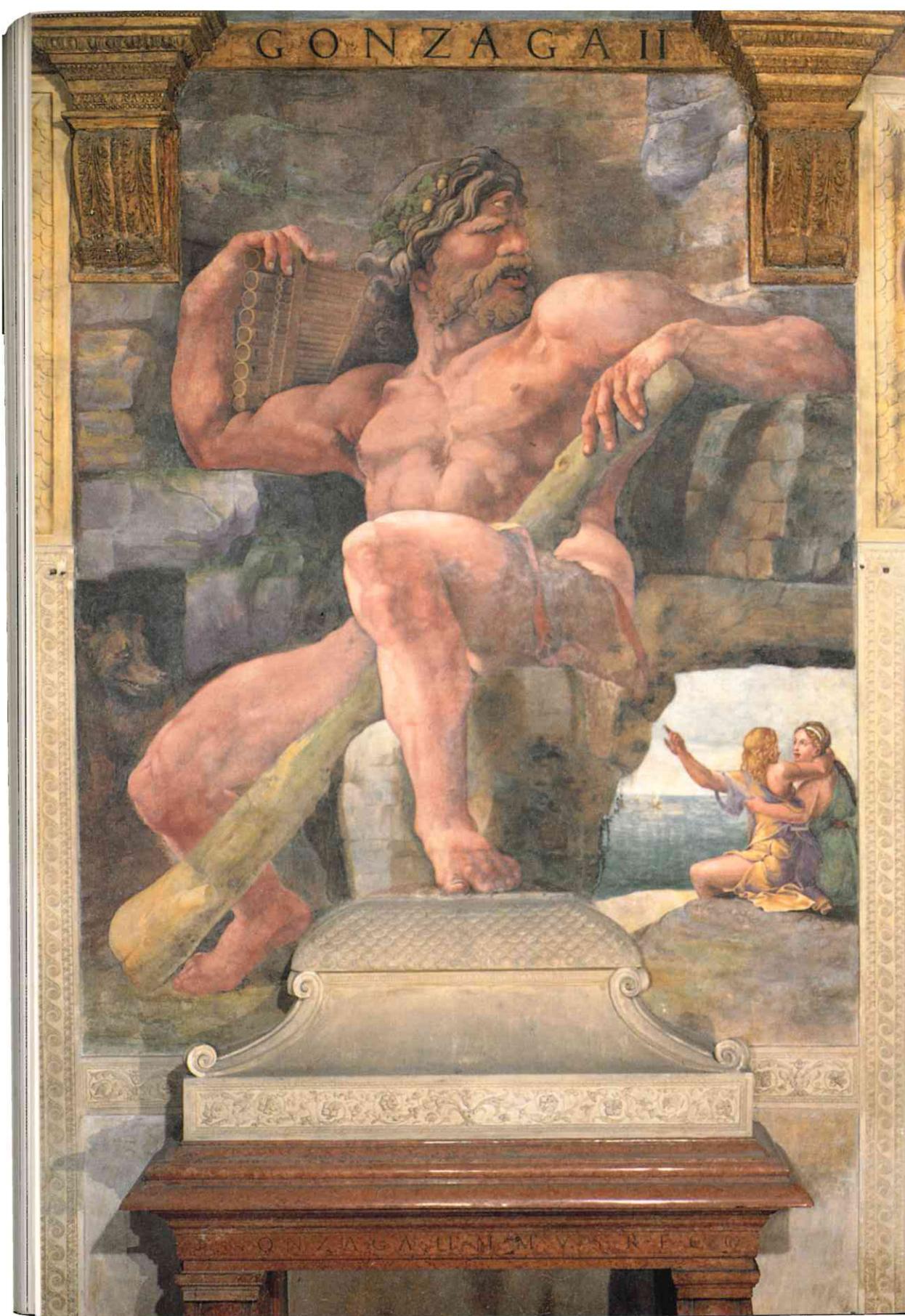
70



*Sala di Amore e Psiche, Giove seduce Olimpiade.*

71





Sala di Amore e Psiche, Polifemo.

Sala di Amore e Psiche, La prova del fiocco di lana.



gio di Giulio che spesso rovescia la serietà del mito per provocare facezia e divertimento. Nella parete settentrionale, là dove è rappresentata la prova del fiocco di lana rubato dal vello delle pecore, la figura antropomorfica del fiume versa acqua da tutte le parti, anche dai genitali. Questo liquido, volutamente ambiguo, sembra rovesciarsi sullo scomparto sottostante, dove sono rappresentati al bagno, in un antro roccioso, Marte e Venere. Nella stessa parete è raffigurato Adone che fugge inseguito da Marte: il giovane, che mostra le natiche nude, sembra infilare, secondo un tipico stratagemma scenico, un'uscita di sicurezza, dipinta a mo' di quinta. Nella parete di fronte - quella meridionale in cui è dipinto il *Banchetto nobile* - si nota la stessa soluzione teatrale nell'episodio della vecchia che si intrattiene con Vulcano ed è in atto di entrare in un fosco ambiente. A proposito di interesse per apparati effimeri ed espedienti teatrali, si ricorda che nel 1530, in occasione della visita dell'imperato-

re Carlo V a Mantova, "per ordine del Duca fe' Giulio molti bellissimoi apparati d'archi, prospettive per commedie, e molte altre cose nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari..." (Vasari). Feste e spettacoli furono rinnovati in occasione della seconda visita di Carlo V, nel 1532: nel novembre fu replicata la *Calandra* del Bibbiena e la decorazione delle scene fu affidata a Giulio Romano. Sottolineiamo un altro spunto ironico di Giulio nella rappresentazione del *Banchetto rustico* nella parete occidentale: a sinistra è raffigurato un dio fluviale che versa acqua da un vaso e si trastulla con un cigno: come non vedervi un malizioso rovesciamento del mito di Leda? Come è noto, la rappresentazione più ardita della sala è quella in cui Giove seduce Olimpiade, la quale tuttavia non è solo una scena erotica, ma anche comica. Ricordiamo che Giulio negli anni romani aveva disegnato una sequenza, detta *I modi*, di sedici accoppiamenti amorosi. I disegni furono incisi da Marcantonio Raimondi e accompagnati da



altrettanti sonetti licenziosi dell'Aretino: l'impresa determinò grande scandalo nella Roma papale. Nella scena di Giove che seduce Olimpiade, improprio, e quindi comico come un "motto di spirito", è l'uso del fulmine di Giove che, ghermito dall'aquila, trapana l'occhio del re di Macedonia che spia geloso la coppia. Questo modo così cordiale di riportare le vicende degli dei sulla terra, con fisionomie accessibili e comportamenti caricaturali, sembra anticipare la vena eroicomica di Pellegrino Tibaldi nelle storie di Ulisse di palazzo Poggi a Bologna. Un altro effetto tipico del linguaggio di Giulio Romano è il salto di scala: nella parete orientale della sala – si noti che questa scena appare per prima a chi accede dalla sala dei Cavalli – la figura di Polifemo con l'iperbolica clava e la siringa sembra con la sua turgida possanza scardinare il minuscolo e raffinato camino su cui poggia. Nella *varietas* del linguaggio di Giulio Romano si riscontrano anche raffinate citazioni

erudite da rilievi, monete, gemme classiche. Nella scena del *Banchetto nobile* è presente una derivazione dalla famosa Gemma Augustea nel gruppo attorno ad Apollo. Sempre nella stessa scena nel particolare della *kliné* su cui poggiano Psiche e Amore è visibile l'Ouroboros, ossia il serpente che si morde la coda, simbolo alchemico dell'unità dei contrari e anche dell'eterno divenire della natura. Nella medesima parete meridionale sono altre immagini di straordinario fascino: il paesaggio a sinistra e destra del tavolo con mostra, la superba esposizione di preziose suppellettili. Nello squarcio paesaggistico di sinistra, che rappresenta la carovana del trionfo che Bacco condusse sugli Indiani, si vedono personaggi esotici, un leone, una giraffa, una scimmia, un cammello. Di fianco alla mensa compare anche l'elefante che riporta a un ricordo romano di Giulio: dal 1514 al 1516 fu presente a Roma l'elefante Annone, donato dal re di Portogallo a Leone

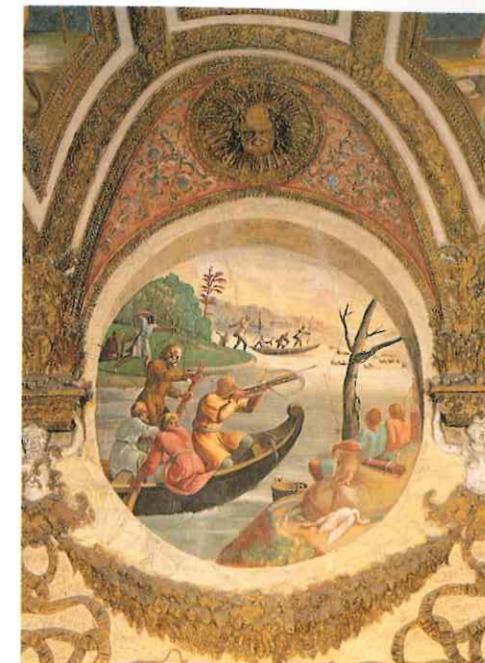
X, il quale suscitò meraviglia non solo fra il popolo, ma anche fra gli artisti. Raffaello disegnò e dipinse il suo epitaffio; elefanti compaiono frequenti nelle opere di Giulio Romano, soprattutto nei cartoni della serie di arazzi dedicati alle storie di Scipione. La parte centrale della parete meridionale è occupata dalla credenza su cui sono esposte preziose suppellettili: vasi, piatti, anfore che ci ricordano come Giulio Romano abbia progettato per la corte di Mantova argenterie e oggetti d'uso, la cui singolare invenzione è purtroppo oggi documentata solo da disegni.

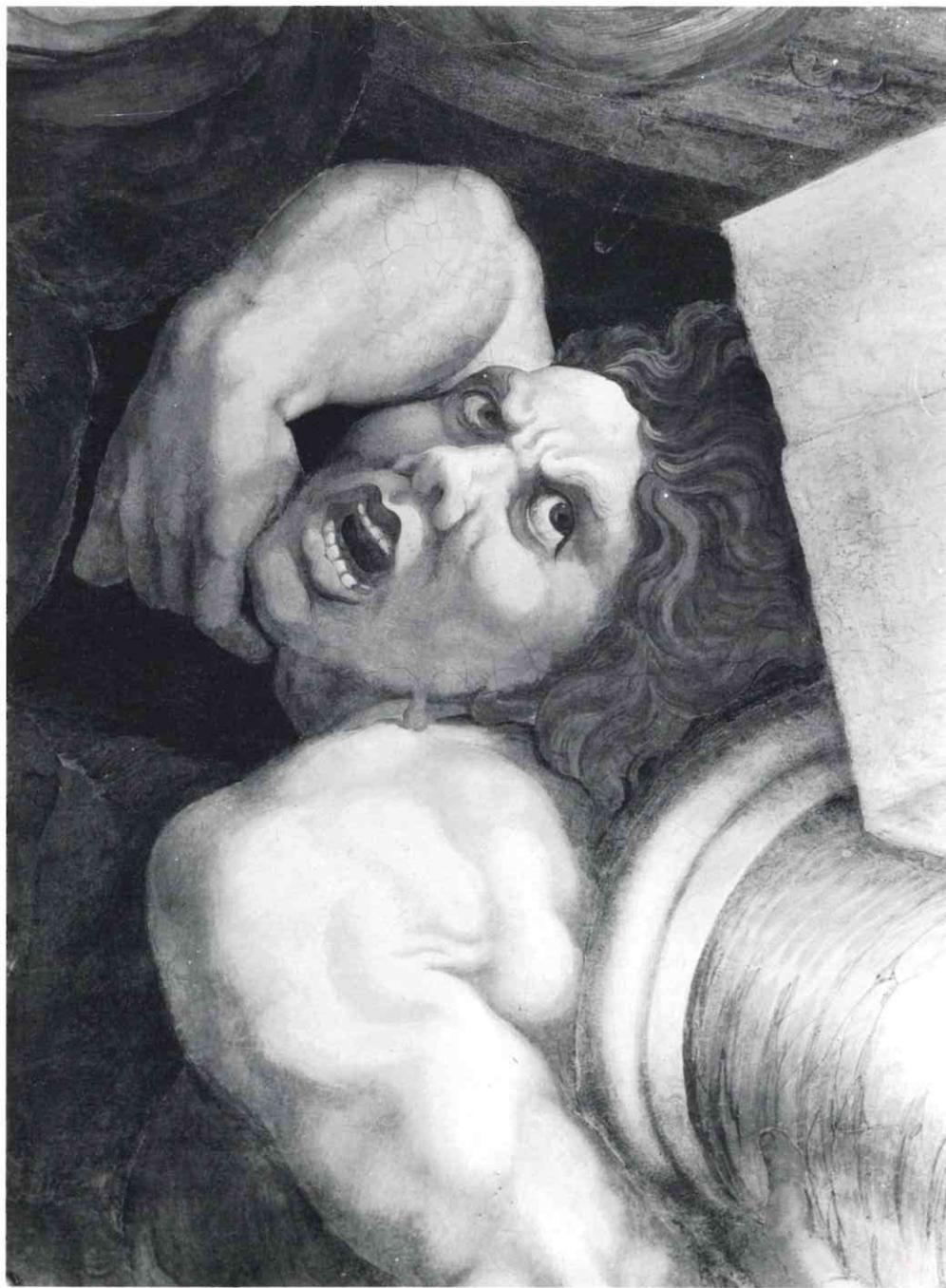
Quanto alla divisione del lavoro, così suggeriscono i pagamenti e i rilievi stilistici. Molti scomparti del soffitto vengono riferiti direttamente a Giulio Romano, ad esempio *Psiche e le sorelle* e le *Nozze*. La mano di Giulio viene riconosciuta nel Mercurio al di sopra di Polifemo, nella figura di Amore nella scena in cui Venere è adirata con Amore, nella *Psiche allo Stige*, nel dio fluviale al di sopra di *Marte e Venere al bagno*. E ancora nella figura di Caronte e delle Furie nell'episodio di *Psiche* dinanzi a Proserpina è presente direttamente Giulio, il cui intervento si individua nella figura di Marte nella scena di *Marte e Venere al bagno*, e nella figura di Polifemo.

L'alta qualità pittorica e la freschezza di colori fanno supporre l'autografia di Giulio Romano nel banchetto, in cui l'artista sarebbe assistito da Rinaldo Mantovano e dal Pagni. In nessun altro ambiente del palazzo Giulio è intervenuto in modo così ampio, dando la misura più alta della propria abilità e maestria. In molti particolari sono presenti ricordi della sua formazione romana: echi michelangioleschi si avvertono nella figura possente di Polifemo e nella figura di Marte nel bagno che ricorda l'immagine di Adamo nella volta della cappella Sistina. Anche la decorazione della Farnesina costituisce un continuo rimando iconografico e stilistico.

#### La camera dei Venti

La stanza attigua prende il nome di camera dei Venti: vi si lavora dal 1527 al 1528 in decorazioni pittoriche e a stucco. Sono qui operosi Andrea de' Conti e Niccolò da Milano negli stucchi; Rinaldo Mantovano, Giro-





ut incedebant copiae / romanae nostrum quod diu latuit saeculum". La processione dei soldati è descritta dallo Strada "come li Romani andavano a la guerra". Un'incisione di Pietro Santi Bartoli identifica, nel testo scritto dal Bellori, la teoria dei soldati come l'ingresso trionfale in Mantova nel 1433 dell'imperatore Sigismondo, che elevò a primo marchese Gianfrancesco Gonzaga. Interpretazioni più recenti hanno voluto riconoscere l'ingresso di Carlo V in Mantova: alluderebbe a Carlo V l'aquila bicipite che uno dei soldati presenta su uno scudo. Tale ipotesi si fonda sul disegno preparatorio di una Vittoria che scrive su uno scudo il nome "Carol", allusivo all'imperatore; tuttavia prevale oggi l'opinione che il foglio degli Uffizi non rappresenti necessariamente un modello per le Vittorie della lunetta orientale, bensì uno studio per la decorazione di un apparato trionfale. L'interpretazione più corretta della processione militare sarebbe quella di un generico trionfo all'antica.

Il riferimento più puntuale per il corteo rimane quello dei rilievi delle colonne antiche romane, rafforzato dalla suggestione dei *Trionfi di Cesare* del Mantegna. Questa celebre serie, costituita da nove tempera vendute dai Gonzaga all'Inghilterra nel 1627 e oggi esposte a Hampton Court, era sistemata nel palazzo di San Sebastiano, non lungi da palazzo Te. Le figure, come in un bassorilievo, si dispongono in una processione: appaiono tra le più alte rievocazioni del mondo classico ed espressione compiuta di una passione per l'antico che il Mantegna visse intensamente.

Il Vasari, nella seconda edizione delle *Vite* (1568), afferma che avrebbero lavorato nella camera degli Stucchi del palazzo Te il Primaticcio e Giovan Battista Scultori. Molto discussa è la partecipazione ai lavori del primo artista, che si trasferisce in Francia nel 1531. Le indagini più recenti tendono a limitare, su basi stilistiche, l'intervento del Primaticcio alla lunetta con *Marte*, dove si riconosce la delicata eleganza che l'artista dimostrerà a Fontainebleau. In assenza di documenti, gli stucchi del corteo e quelli dei lacunari della volta, meno raffinati di quelli delle lunette, possono essere riferiti ai due fratelli de' Conti. La decorazione aderisce con so-

brietà al fondo, da cui stacca episodi razionalmente inquadrati, con equilibrata spartizione di superfici. L'aggetto plastico è controllato da un numero limitato di piani ed esclude intenti illusionistici.

#### *La camera dell'Imperatore o di Cesare*

La tematica cesarea informa anche la camera successiva detta dell'Imperatore o di Cesare. Per questa decorazione non sono stati ritrovati documenti e il riconoscimento dei vari interventi è attribuito su basi stilistiche: nel riquadro centrale si è ravvisato lo stile di Fermo da Caravaggio; nell'*Augusto* della parete ovest, nei quattro imperatori a fianco dei tondi e nella *Continenza di Scipione* è riconosciuta la mano di Rinaldo Mantovano. A Giulio in persona sono attribuiti il riquadro raffigurante *Alessandro il Grande* nella parete ovest e il tondo con *Alessandro che scopre i libri di Omero*.

Il fregio che corre sotto la volta, in cui sono rappresentati putti, è stato eseguito dal pittore accademico mantovano Felice Campi nell'ambito dei restauri tardosettecenteschi. Ma torniamo al programma iconografico: al centro del soffitto è rappresentato in una campitura ottagonale *Cesare che fa bruciare le lettere di Pompeo*. Dall'ottagono si staccano sei pannelli rettangolari che rappresentano altrettante figure di imperatori in cui si ravvisano *Cesare, Filippo il Macedone, Alessandro e Augusto*.

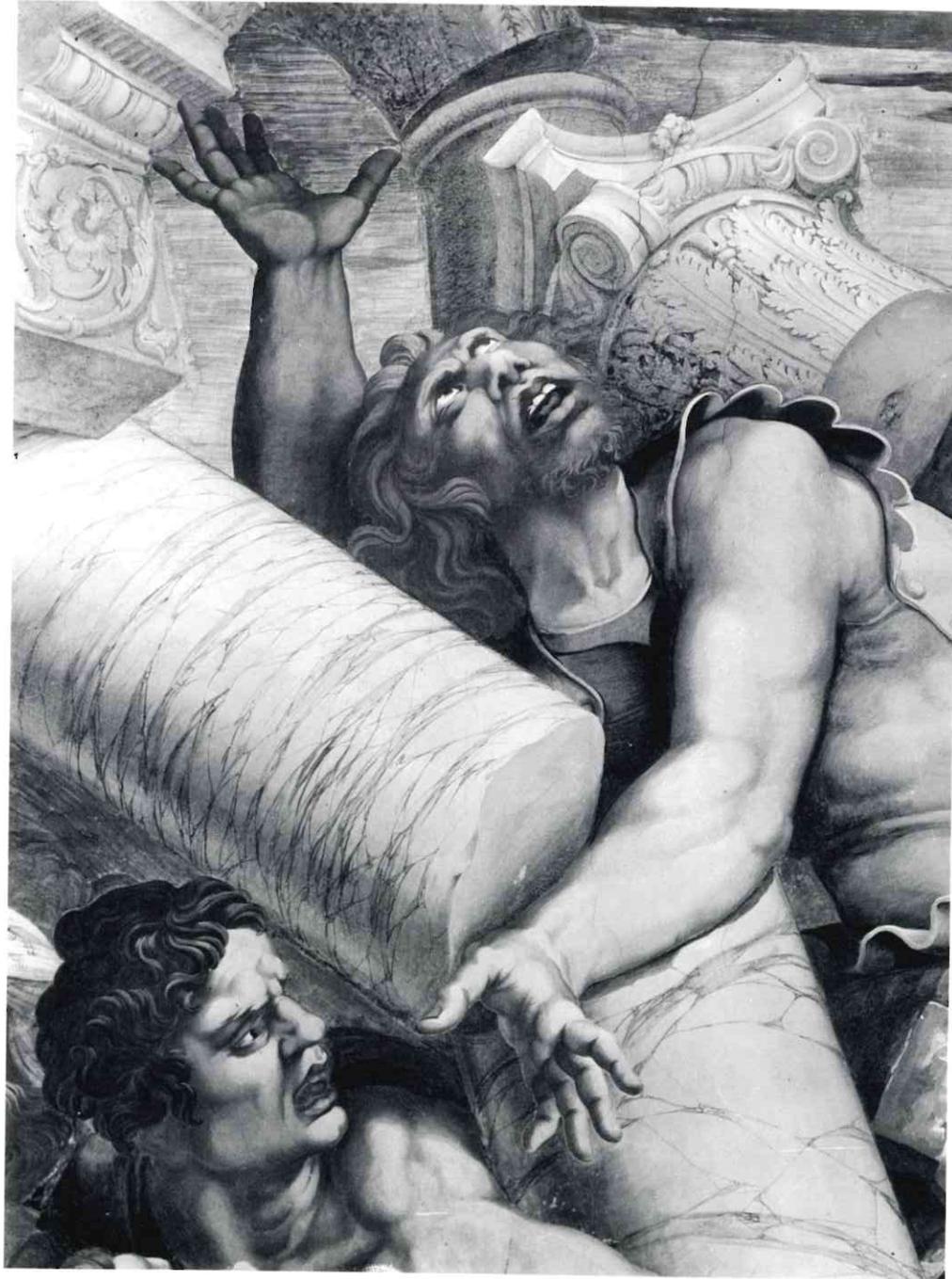
Entro due tondi, nei lati lunghi, sono illustrate la *Continenza di Scipione* e *Alessandro che scopre i libri di Omero*.

Nel soffitto, decorato da intrecci geometrici ripresi in età neoclassica, compaiono anche le imprese di Federico Gonzaga: il Cupido fra due alberi, il monte Olimpo e la salamandra. La decorazione allude, attraverso il richiamo agli esempi classici, alle virtù dei sovrani, come la generosità, il rispetto dei diritti, la protezione delle arti e della cultura.

#### *La sala dei Giganti*

Si accede alla sala dei Giganti, che è tra le invenzioni più stupefacenti del palazzo, sempre ricordata con meraviglia nelle descrizioni di antichi viaggiatori.

La documentazione relativa alla sala è ampia. Dal 1° marzo 1531 fino al 31 luglio 1534 lavora nella sala Rinaldo Mantovano con un



intervallo nel novembre del 1532, in occasione della visita di Carlo V a Mantova. All'epoca la zona della volta doveva essere conclusa: i ponteggi furono tratti in disparte per dare modo all'imperatore di ammirare la singolare composizione.

Tra il 5 marzo e il 30 settembre del 1532 Fermo da Caravaggio realizza il tempio al centro della volta; tra aprile e luglio 1534 dipinge paesaggi e rocce, aiutato da Luca da Faenza. La parete del camino verso est e la parete sud risalgono al periodo che va dal 1532 all'agosto del 1534. Alle due rimanenti pareti Rinaldo Mantovano può aver lavorato fino al 1534-1536.

Per quanto riguarda il tema, è opportuno rileggere le pagine ammirate di Giorgio Vasari. Lo storico aretino, in visita a Mantova nel 1541, fu accompagnato da Giulio Romano a visitare il palazzo e ci dà della sala dei Giganti una descrizione particolareggiata e densa di intensità emotiva: "...perché Giulio, che era capricciosissimo ed ingegnoso, per mostrare quanto valeva, in un canto del palazzo che faceva una cantonata simile alla sopradetta stanza di Psiche, disegnò di fare una stanza, la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gli uomini che dovevano vederla. Fatto dunque fondare questo cantone, che era in luogo paludoso, con fondamenti alti e doppi, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciocché i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessero regger una volta doppia e tonda a uso di forno: e ciò fatto, avendo quella camera cantoni, vi fece per lo girare di quella a' suoi luoghi murare le porte, le finestre, ed il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte, che pareva proprio pendessero in sur un lato, e rovinassero veramente: e murata questa stanza così stranamente, si mise a dipingere in quella la più capricciosa invenzione che si potesse trovare, cioè Giove che fulmina i Giganti".

Nel cielo è raffigurato il trono di Giove entro un tempio a pianta centrale. Più in basso è Giove irato che fulmina i Giganti, assistito da Giunone. I Venti soffiano verso la terra mentre la dea Opis si volge con i suoi leoni al rumore dei fulmini. Lo sgomento colpisce



le divinità dell'Olimpo, tra cui si riconoscono Venere, Marte, Momo con le braccia aperte. Anche le Grazie e le Ore sono piene di terrore. La Luna con Saturno e Giano si allontanano, così pure Nettuno, Minerva con le nove Muse. Pan abbraccia una ninfa come per salvarla. Apollo sta sul carro solare, il cui corso è trattenuto dalle Ore. Bacco e Sileno con satiri e ninfe mostrano paura e Vulcano guarda verso Ercole che parla con Mercurio. Accanto a Mercurio stanno Pomona e Vertumno. Al di sotto sono i Giganti. Ma riprendiamo le parole del Vasari "...ed in questo luogo è posto, fra queste muraglie che rovinano, il camino della stanza, il quale mostra, quando vi si fa fuoco, che i giganti ardono... e così non si partendo Giulio con questa intenzione del fuoco dal proposito della storia, fa ornamento bellissimo al camino. Fece oltre ciò Giulio in quest'opera, per farla più spaventevole e terribile, che i giganti grandi e di strana statura (essendo in diversi modi dai lampi e da' folgori

percossi) rovinassero a terra, e quale innanzi e quale addietro si stanno, chi morto, chi ferito, e chi da monti e rovine di edifici ricoperto. Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa nè più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte, ed altre così fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti, e gli edificii cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dii andare chi qua e chi là fuggendo: e quello che è in quest'opera maraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, ed attaccata tutta e tanto ben continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso i casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito; onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di paesi; senza che, essendo il pavimento di sassi tondi

104 piccioli murati per cortello, ed il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi, non vi appare canto vivo, e viene a parere quel piano grandissima cosa; il che fu fatto con molto giudizio e bell'arte da Giulio al quale per così fatte invenzioni devono molto gli artefici nostri".

La testimonianza vasariana, attenta al singolare valore spaziale dell'ambiente, non solo offre traccia per il riconoscimento dei personaggi del mito, ma restituisce memoria della suggestione del camino scomparso, del pavimento originale di sassi. Questi elementi furono tolti dall'architetto Paolo Pozzo durante i restauri del palazzo. Tra il 1784 e il 1785 Paolo Pozzo provvide a fornire progetti per il pavimento della sala. Fu realizzata la grande circonferenza con motivi concentrici che attualmente si vede, la quale accentua il dinamismo della composizione, ma indica il limite fra pavimento e pareti e perciò infirma quella continuità spaziale che Giulio Romano aveva attuato e il Vasari evocato.

La percezione originaria dell'ambiente è alterata anche dalla perdita del camino, rimosso alla fine del Settecento poiché aveva annerito le pareti e favorito infiltrazioni di umidità, il quale camino offriva la suggestione visiva e mobile delle fiamme e quella sonora degli scoppiettii.

Le fonti letterarie del mito dei Giganti sono la *Teogonia* di Esiodo, i *Fasti* e soprattutto il primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Non è improbabile che Giulio Romano si sia avvalso nella stesura del mito del suggerimento di un dotto umanista.

Il mito dei Giganti atterrati da Giove è denso di significazioni simboliche. È largamente accettata l'interpretazione politica del mito: in Giove viene identificato l'imperatore Carlo V, mentre nei giganti vinti sono simboleggiati i principi italiani ribelli contro l'Impero. La sala dei Giganti costituì l'anticamera di quella corte della palla a mano in cui Carlo V giocò con i cortigiani durante la visita del 1530. Pertanto nell'atteggiamento di Giove che scaglia il fulmine è stata vista la trasfigurazione del gesto dell'imperatore che lanciò la palla. Altri elementi della decorazione possono essere interpretati con significati ambivalenti: l'Olimpo, il fulmine, l'aquila sono attributi di Giove, ma anche imprese dei

Sala dei Giganti, particolare della parete est.

Gonzaga. In conclusione Giove fulminante è il simbolo del potere imperiale in cui i Gonzaga identificano la propria fortuna.

Non va dimenticato che altre decorazioni, nate nello stesso giro di anni in connessione con le visite di Carlo V, possono essere interpretate come messaggi celebrativi ed encomio dell'imperatore. Si veda, per tutte, *La caduta dei Giganti* di palazzo Doria a Fassolo (Genova), affrescata da Perin del Vaga. Ricordiamo che nell'agosto del 1529, mentre Carlo V entra in Genova e vengono allestiti apparati, Federico Gonzaga accorre alla città ligure per rendere omaggio all'imperatore.

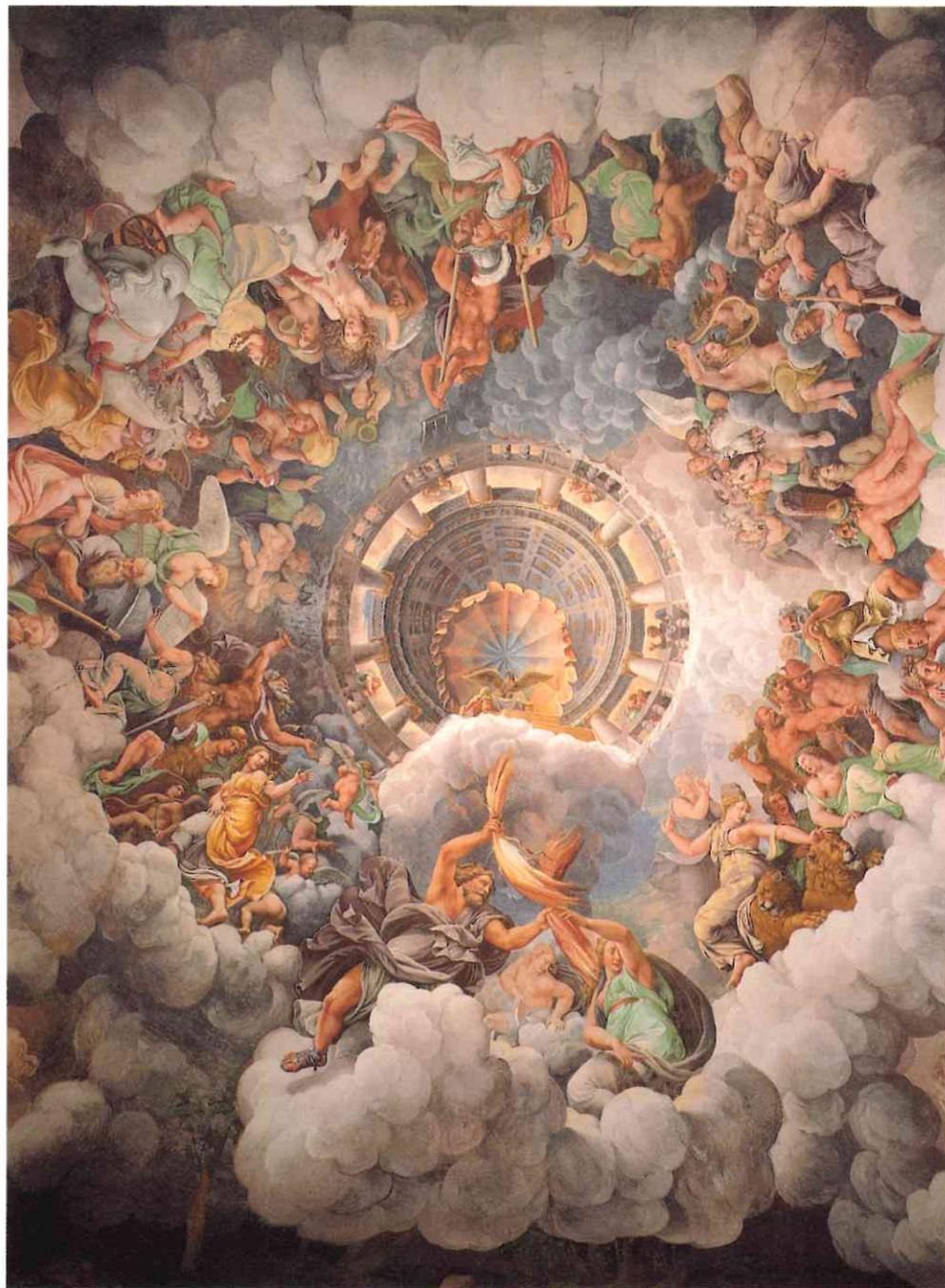
Un tema simile a quello dei giganti doveva apparire negli apparati trionfali apprestati su progetto di Giulio Romano in occasione dell'entrata di Carlo V a Milano, nell'agosto del 1541. Nel percorso cerimoniale, descritto nel *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V* di A. Albicante (1541), era compreso, nella piazza del Duomo, un arco quadrifronte, coronato da una statua equestre dell'imperatore. Sotto il cavallo stavano tre giganti che simboleggiavano la spedizione in Africa dell'imperatore per proteggere l'Europa dalle invasioni corsare, la difesa della cristianità dall'avanzata turca, la conquista dell'America.

Anche una medaglia di Carlo V, opera di Leone Leoni, databile attorno al 1549 e collegabile alla battaglia di Mühlberg, reca nel rovescio la raffigurazione di Giove che fulmina i giganti, con un senso allegorico che celebra la vittoria dell'imperatore sopra i protestanti.

È stato chiarito che Giulio Romano attinge alle *Metamorfosi* di Ovidio, quali erano note attraverso le traduzioni in volgare dell'epoca che erano trasmesse con commenti e arricchimenti di gusto allegorico e fini moraleggianti. Sulla base di questi testi (traduzione di Nicolò degli Agostini, Venezia, 1522; quella di Giovanni de' Bonsignori che tra il 1497 e il 1522 venne stampata cinque volte a Venezia e Milano) sono possibili significative precisazioni.

Le figure dannate sopra il camino (parete orientale) sono giganti e non ciclopi. La figura con cavalli e con bidente è *Plutone*, alla cui destra sono le *Furie*, creature infernali dai capelli serpentine. Il gigante





che sputa fuoco sopra il camino è *Tifeo*, sempre protagonista di un mito di Ovidio, che presumeva di voler innalzarsi sino al cielo. Giove imprigionò sotto l'isola di Sicilia il gigante, il quale si oppose con tutte le sue forze facendo tremare la terra e determinando il sorgere dell'Etna. I contorni del corpo del gigante suggeriscono il perimetro triangolare della Sicilia, mentre la testa di Tifeo contraddistingue la posizione dell'Etna. Il camino originario doveva offrire l'illusione del gigante condannato alle fiamme.

Tra le rocce dell'orrido paesaggio vagano piccole scimmie, spruzzate di sangue. Questo particolare, che non ha riscontro nel racconto ovidiano, trova spiegazione nei commenti citati dell'Agostini e del Bonsignori. Le scimmie, considerate nella cultura medievale creature diaboliche e degradazione della razza umana, sarebbero state generate dal sangue dei giganti.

Sulla parete a sinistra dell'entrata della sala

si legge la seguente iscrizione: "Quaenam spes hominum post praelia Phlegrae" (Quale speranza per gli uomini dopo il temerario assalto di Flegra?). Queste parole (Stazio, *Tebaide*, X, vv. 909) sono gridate da Giove prima di abbattere Capaneo, la cui leggenda può essere assimilata a quella dei giganti, e assumono il significato di un ammonimento religioso. Le scimmie simboleggiano i superbi che si credono superiori a Dio. Quindi la ribellione contro l'imperatore è anche colpa religiosa, poiché il potere imperiale protegge la fede cristiana ed è immagine di Dio sulla terra.

Nella realizzazione della sala dei Giganti Giulio Romano spinge al massimo la propria inclinazione al capriccio e alla licenza, già sottolineati in altre parti, sia architettoniche che decorative, del palazzo. Nella sala dei Giganti la forma rinuncia alla sua determinazione spaziale e attinge a una dimensione scenografica. Tutti gli elementi si scatenano

in un ambiente dominato da un senso di vortice chiuso, reso angoscioso non solo dalle immagini mostruose dipinte sulle superfici, che il bagliore del camino rendeva ancora più inquietanti, ma anche dall'incombere della finta cupola sul pavimento. Il soffitto sembra proiettare la zona sacra del cielo sul terreno e investire dall'alto lo spettatore che sente precipitare su di sé massi e architetture rovinanti.

Una suggestione della sala, sempre sottolineata anche dagli antichi viaggiatori, è l'eco, per cui le parole bisbigliate nell'angolo della stanza vengono percepite nell'angolo opposto. L'artificio acustico, che è un tipico gioco cortigiano, interagisce con le altre suggestioni visive e insieme attingono il vertice di un teatro totale.

La terribilità della sala sta nell'elaborazione di uno spazio chiuso che recupera il senso organico di una materia che insorge. Questo produce lo scardinamento delle forme architettonicamente elaborate, come l'arco a serliana del tempio dei giganti, la colonna che si spezza, le pietre del camino che regrediscono allo stadio informe dello stile rustico. La pittura, al massimo dell'artificio illusorio, trionfa e nega ogni elemento stilizzato.

Nella sala dei Giganti si attua la contrapposizione fra la parte superiore e la fascia sottostante. La volta è trasformata illusionisticamente in una cupola che ricorda quella raffaellesca della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma, ma anche il tempietto, sempre romano, di San Pietro in Montorio del Bramante. Nell'arditezza dello scorcio Giulio Romano si richiama anche all'oculo dipinto dal Mantegna al centro della volta della *Camera picta* nel Castello di Mantova.

Nella fascia sottostante la rappresentazione dei giganti che precipitano travolti dagli edifici e dalle montagne è contraddistinta da un parossistico affollarsi di corpi, ma anche da espressioni concitate, da una mimica esasperata. Non si dimentichi che, mentre Giulio Romano è fanciullo, avviene in Roma nel 1506 la strepitosa scoperta del gruppo del *Laocoonte* (Giulio Romano lo ricorderà nella sala di Troia nell'appartamento di Federico Gonzaga nel palazzo Ducale di Mantova), che viene considerato da intenditori e artisti una summa dell'arte antica per

vitalità plastica e intensità espressiva. In alcune teste di giganti, che rappresentano il dolore e l'angoscia, Giulio Romano sembra citare il famoso marmo ellenistico, assunto a esempio di tensione dinamica e mimetica. La sala dei Giganti conobbe fra Seicento e Settecento un periodo di degrado: durante le guerre che vanno dal Sacco di Mantova (1630) alla guerra di successione polacca (1733-1735) Mantova diviene bivacco per le truppe. Anche nel palazzo Te si stanziano soldati che spesso hanno lasciato graffito sulle pareti il proprio nome, spesso straniero e completo di date. Nel corso del recente restauro (1988) si è scelto di lasciare in evidenza i numerosi graffiti che compaiono nella zona inferiore della sala come testimonianza storica. Questi graffiti non sono stati stuccati, ma direttamente reintegrati velando l'intonaco.

#### *Gli ambienti dell'ala sud*

Le stanze dell'ala sud sono generalmente trascurate nel giro del palazzo. Nell'uso originario queste stanze, assieme ad altre non decorate del lato ovest, che fanno perno sulla camera d'angolo che era cucina, erano riservate alla servitù. Alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento la parte inferiore delle pareti fu completata da stucchi e nuovi intonaci.

Nelle immediate vicinanze della sala dei Giganti sono tre camerini per cui sono menzionati nei pagamenti, fra l'ottobre del 1533 e il novembre del 1534, gli stuccatori Andrea e Biagio de' Conti e Benedetto Bertoldo detto il Pretino, i pittori Girolamo da Pontremoli e Luca da Faenza.

Il camerino verso il cortile è di pianta quadrata e presenta grottesche nella volta e stucchi nelle lunette. Accanto è un camerino detto delle Grottesche, con volta d'impianto ottagonale sorretta da eleganti e sottili colonne dipinte che sorreggono teste leonine in stucco. Ai quattro angoli del camerino sono modellate in stucco teste d'ariete. Il minuscolo passetto ha nella volta un medaglione circolare, attorniato da grottesche, in cui è la figura di Venere.

Dopo questi ambienti, che vedono la ripresa della grottesca raffaellesca, si trovano camere in cui già nel 1527-1528 lavorarono Niccolò da Milano, Giovan Battista Scultori,

*documenti d'Arte*

# Stanze e logge di Raffaello

*di Roberto Salvini*

ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI - NOVARA

*Collana a cura di*

Silvio Locatelli e Marcella Boroli

*Redazione*

Silvia Broggi, Ersilia Lombardini

*Didascalie*

a cura della redazione

*Segretaria di redazione*

Wanda Bonaccini

*Realizzazione grafica*

Otello Geddo, Giancarlo Elli

*Piano delle illustrazioni*

Centro Iconografico

dell'Istituto Geografico De Agostini - Milano

Fotografie di G. CIGOLINI

Catalogo n. 24527

Pubblicazione a volumi quindicinali

Registrazione Tribunale di Novara n. 24 del 28/11/1980

*Direttore responsabile*

Emilio Bucciotti

© Istituto Geografico De Agostini SpA - Novara 1983

Stampato in Italia - I.G.D.A. Officine Grafiche, Novara 1983

## Una nuova metrica per la conquista dello spazio universale

Se è uso, ormai universalmente invalso e del resto storicamente giustificato, unire sotto la comune etichetta di Rinascimento la civiltà e l'arte italiana del Quattrocento e del Cinquecento, va tuttavia precisato che mentre la civiltà artistica del XV secolo ci appare il frutto di una profonda rivoluzione spirituale che porta, a Firenze, i nomi di Brunelleschi, Donatello e Masaccio, il passaggio al Cinquecento si configura piuttosto come uno svolgimento degli ideali quattrocenteschi secondo un gusto di maggiore ampiezza formale, specchio di una concezione dell'uomo e del mondo ormai volta ad abbracciare l'universo. Questo svolgimento, che durò una breve stagione, deviando ben presto nelle tortuose e diramate strade del cosiddetto Manierismo, muove da Leonardo e culmina in Raffaello. E il culmine dell'arte di Raffaello sono appunto gli affreschi delle Stanze. Negli affreschi della Stanza della Segnatura e della Stanza di Eliodoro si presenta, in due aspetti diversi, la quintessenza di ciò che si è convenuto di chiamare il Rinascimento classico. Classico nelle due accezioni del termine: perché tipico e culminante rispetto alla sostanza dell'intero periodo, e perché in rapporto con un rinnovato accostamento all'antico.

Non è certamente questo il luogo di indagare i motivi e le fonti di tale grandioso mutamento che coinvolge tutti gli aspetti dell'umana civiltà. Basterà ricordare che nel campo stesso della storia politica ed economica il XVI secolo porta a maturazione fenomeni che si erano sviluppati nel secolo precedente: le signorie cittadine sfociano in Italia nei principati regionali o tendenzialmente tali, mentre di là dalle Alpi si vanno affermando le monarchie assolute in una drammatica dialettica tra la rifondazione dell'impero universale e la

formazione, alla fine vittoriosa, degli stati nazionali; l'economia borghese, già fiorentissima, amplia nel nuovo secolo i suoi traffici in seguito alle scoperte geografiche e riduce ancora il potere finanziario dell'aristocrazia terriera. Il processo di laicizzazione della cultura, così potentemente avviato nel Quattrocento, raggiunge un punto di accordo e di armonia con la tradizione religiosa cristiana grazie alle ormai dominanti concezioni del Neoplatonismo, nelle quali si conciliano teologia e filosofia, rivelazione divina e pensiero umano, e si estende dal campo delle discipline umanistiche a quello delle scienze naturali, prelude con Leonardo, con Girolamo Cardano e, fuori d'Italia, con le scoperte chimiche di Paracelso, alla fondazione del moderno metodo sperimentale. Una parte importante nel favorire quella nuova visione universale del mondo, che è alla base dell'architettura del Bramante e della pittura di Raffaello, la ebbero certamente le scoperte geografiche. Intraprese nell'intento di aprire una via più breve per raggiungere le Indie, donde giungevano in Occidente le spezie — tanto preziose, in mancanza di ghiacciaie e frigoriferi, per la conservazione delle carni —, ma forse anche promosse da un impulso spirituale a varcare tradizionali confini, ad allargare d'ogni parte i limiti all'operosità e alla signoria dell'uomo, sul piano psicologico esse suscitavano il sentimento dell'enorme estensione del nostro pianeta ed una più viva immagine della sfericità della terra. Che questa fosse un globo sferico era nozione antichissima, ma astratta e pressoché mitica: solo quando si vide che era davvero possibile raggiungere l'Oriente per la via dell'Occidente (Colombo rimase sempre convinto che le terre da lui scoperte appartenessero alle Indie), fino ad arrivare, più tardi,

a circumnavigare la terra, l'astratta nozione divenne una viva immagine, che per certo influì su quella nuova concezione dello spazio, sentito ormai come sferico ed universale — e non più come prismatico e limitato dal telaio della finestra albertiana, qual era lo spazio misurato dalla prospettiva quattrocentesca —, che pervade in diversa misura e modo la visione spaziale delle arti figurative del Cinquecento ed è sovranamente espressa nelle Stanze di Raffaello. Ma tale tensione verso ideali di suprema armonia e di alta concordia spirituale doveva ben presto, sotto l'impulso di nuovi pericoli, di sottili inquietudini, di aspri contrasti, cedere a più ansiose ricerche, quelle appunto che sostanziano il Manierismo, le quali fanno le loro prime apparizioni nelle imprese della scuola stessa di Raffaello e nelle drammatiche espressioni dei primi allievi di Michelangelo.

## Gli appartamenti di Giulio II

Le stanze che Raffaello fu chiamato ad affrescare fanno parte del piano superiore del palazzo eretto nel XIII secolo da Niccolò III e in parte ricostruito da Niccolò V sulla metà del Quattrocento. Giulio II, che aveva dapprima abitato nel sottostante appartamento decorato dal Pinturicchio per Alessandro VI, il famigerato papa Borgia, decise, qualche tempo prima del 1508, di trasferirsi al piano superiore, non volendo più oltre trascorrere le sue giornate là dove aveva vissuto il suo scostumato predecessore. E chiamò alcuni pittori — sembra, teste il Vasari, il Bramantino, il Peruzzi e il Lotto — ad affrescare le stanze prescelte, completando il programma già iniziato, ancora nel secolo precedente, sempre secondo il Vasari, da Piero della Francesca,

Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta. Narra poi il biografo che «capitando a Siena Agostin Chigi, ricchissimo e famoso mercante senese, gli venne conosciuto, e per le sue pazzie e perché aveva nome di buon dipintore, Giovan'Antonio [ossia Giovan Antonio Bazzi, detto il Sodoma]. Per che, menatolo seco a Roma, dove allora faceva Papa Giulio II dipigner nel palazzo di Vaticano le camere papali che già aveva fatto murare Papa Niccolò V, si adoperò di maniera col papa che anco a lui fu dato da lavorare. E perché Pietro Perugino che dipigneva la volta d'una camera, che è allato a torre Borgia, lavorava, come vecchio che egli era, adagio e non poteva, come era stato ordinato da prima, mettere mano ad altro, fu data a dipingere a Giovan'Antonio un'altra camera che è a canto a quella che dipigneva il Perugino». La camera di cui fa parola il Vasari è la Stanza della Segnatura e la notizia del biografo è questa volta confermata da un documento del 13 ottobre 1508, secondo il quale è affidata al Sodoma la pittura della volta della stanza. Continua il biografo riferendo che il Sodoma «non tirava il lavoro inanzi» e che «essendo condotto Raffaello da Urbino a Roma da Bramante architetto e dal papa conosciuto quanto gl'altri avanzasse, comandò Sua Santità che nelle dette camere non lavorasse più né il Perugino né Giovan'Antonio, anzi che si buttasse in terra ogni cosa». Ciò dovette avvenire verso la fine dell'anno, poiché del 13 gennaio del 1509 è il pagamento di un primo acconto a Raffaello. L'opera fu certo compiuta nella seconda metà dell'anno 1511, com'è attestato dalle due identiche epigrafi, l'una nell'imbotte della finestra sotto l'affresco del *Parnaso*, l'altra sull'architrave della porta sottostante alla lunetta delle *Virtù*, le quali

recitano «JULIUS II. LIGUR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII», nonché dalla presenza del ritratto di papa Giulio con la barba nell'affresco dell'*Approvazione delle Decretali* (Giulio II, partito imberbe da Roma contro i Francesi nell'autunno del 1510 al grido di «fuori i barbari», fece voto di non radersi più fino a che avesse liberato l'Italia e tornò a Roma, sconfitto e malato, con la barba che porterà fino al termine dei suoi giorni, nel giugno del 1511).

La difficoltà di ottenere riproduzioni panoramiche della Stanza e la conseguente abitudine di considerare separatamente gli affreschi delle pareti, trascurando quelli della volta, che non sono totalmente di mano di Raffaello e che sono comunque artisticamente meno alti, incidono negativamente sulla comprensione del significato del ciclo e di riflesso anche sull'apprezzamento estetico dell'insieme. Soprattutto il Gombrich, in un magistrale saggio sulla Stanza della Segnatura, insiste, rifacendosi al fondamentale saggio dello Schlosser nello *Jahrbuch* viennese del 1896, sul fatto che «essendo il ciclo della Stanza della Segnatura organizzato in modo che la sua composizione deve essere letta dal soffitto in giù», la separata considerazione delle singole pareti finisce per falsificare «non solo l'interpretazione intellettuale, ma anche quella artistica della decorazione raffaelliana». Il nome della stanza deriva dal fatto che essa, appena terminati i lavori, fu adibita a sede delle udienze del tribunale *de signatura Gratiae*, ma è stato supposto, in base al contenuto del ciclo pittorico, che in origine essa fosse destinata ad accogliere la biblioteca privata del pontefice. È questa un'ipotesi ancora oggi largamente corrente, ma per più ragioni improbabile: se non altro perché non si vede

dove avrebbero trovato posto gli scaffali dei libri, dal momento che tutte le pareti sono affrescate e lo zoccolo era rivestito da tarsie di fra Giovanni da Verona, che furono poi rovinate nel sacco di Roma del 1527 e di lì a poco sostituite, per commissione di Paolo III, dagli attuali chiaroscuri di Perin del Vaga. L'ipotesi che la stanza fosse in origine destinata a libreria si appoggia alla circostanza che i quattro tondi della volta intorno all'ottagono con lo stemma pontificio sostenuto e circondato da putti (preesistente all'intervento del Sanzio e variamente attribuito al Bramantino o al Sodoma) raffigurano allegoricamente le quattro «facoltà» secondo le quali era uso nel Medioevo ordinare le biblioteche.

Rappresenta infatti uno dei tondi la *Divinarum rerum notitia*, la scienza cioè delle cose divine, ossia la *Teologia*, mentre l'altro alla sua sinistra (alla destra dello spettatore) è dedicato alla *Causarum cognitio*, la conoscenza delle cause, ossia alla *Filosofia*, personificata infatti in una donna che regge con le mani due volumi, sull'uno dei quali è scritto *naturalis* e sull'altro *moralis*, alludendo ai due rami della filosofia, la fisica e l'etica, la metafisica identificandosi con la teologia. Gli altri due tondi, sopra e sotto l'ottagono centrale, raffigurano invece la *Giustizia* con la spada e la bilancia, intesa oltre che come virtù come diritto, leggendosi sul cartiglio *ius suum unicuique tribuit* (il diritto assegna a ciascuno il suo), e la *Poesia* coronata di alloro, recante nelle mani un libro e una lira e accompagnata dalla scritta *numine afflatur* (è ispirata dal nume). Ciascuna delle quattro personificazioni ha alla sua destra, nel relativo pennacchio della volta, una figurazione inclusa in un rettangolo: alla *Teologia* si accompagna il *Peccato Originale*, che fu la causa remota

dell'incarnazione del Cristo come Redentore; alla *Filosofia* la figura di una donna che imprime il moto rotatorio al globo celeste, variamente interpretata come *Primo moto* o *Astronomia*; la *Giustizia* o *Giurisprudenza* è a sua volta affiancata dal *Giudizio di Salomone*, mentre a lato della *Poesia*, intesa anche come musica, si trova la *Contesa fra Apollo e Marsia* e il supplizio di quest'ultimo. Una stretta, logica coerenza lega dunque l'una all'altra le figurazioni della volta e riflettendo più a fondo si può anzi giungere ad affermare che la trama dei legami ideologici è ancora più complessa. Si è detto che il *Peccato Originale*, a destra della *Teologia*, si collega a quest'ultima come causa dell'incarnazione e pertanto della rivelazione cristiana, ma esso si trova al tempo stesso a sinistra della *Giustizia* come *pendant* del *Giudizio di Salomone* e può essere pertanto interpretato anche come esempio di giustizia punitiva in corrispondenza dell'atto di giustizia distributiva rappresentato da Salomone: la figura della *Giustizia* reca infatti oltre alla bilancia la spada e allude pertanto al diritto penale non meno che a quello civile. Ma lo stesso *Giudizio di Salomone*, che in parallelo con l'*Astronomia* fiancheggia la *Filosofia*, può essere anche inteso come allusione all'etica, facendo così riscontro all'*Astronomia*, che rappresenterebbe la fisica: la figura della *Filosofia* presenta infatti due volumi rispettivamente intitolati *moralis* e *naturalis*. L'*Astronomia* d'altronde, sita a destra della personificazione della *Poesia* (da intendersi anche come musica), potrebbe alludere alla musica delle sfere celesti in contrapposizione a quella terrena di Marsia. Completano la decorazione della volta quattro coppie di piccoli scomparti a chiaroscuro e policromi, contenenti i primi episodi storici

desunti da Tito Livio, i secondi storielle mitologiche tratte dalle *Fabulae* di Igino, riferentisi, gli uni e le altre, ai quattro elementi che la tradizione medievale associava alle quattro "facoltà" (corrispondendo il fuoco alla teologia, l'acqua alla filosofia, la terra alla giustizia e l'aria alla poesia). Queste figurazioni tuttavia non sono di Raffaello, ma appartengono alla decorazione iniziata dal Sodoma e poi in parte cancellata dal Sanzio.

### La grande sintesi pittorica del Neoplatonismo

Abbiamo indugiato sulle figurazioni della volta, poiché esse contengono in sintesi i concetti che poi sono svolti ed esemplificati nelle composizioni delle pareti. Infatti sulla parete sottostante alla *Teologia* si trova il grande affresco noto come *La disputa del sacramento*, ma è più corretto interpretare come Chiesa trionfante e Chiesa militante. Nella lunetta opposta, sotto la *Filosofia*, è *La scuola di Atene*, ossia l'accolta dei filosofi e degli scienziati dell'Antichità, mentre sotto la *Giustizia* è la lunetta delle *Virtù*, contenente in tre figure femminili le personificazioni delle altre tre virtù cardinali, accompagnate da cinque putti, tre dei quali recano gli attributi delle virtù teologali; la parete si completa con due affreschi, ai lati della porta, di argomento giuridico raffiguranti *La consegna delle Pandette a Giustiniano* (diritto civile) e *L'approvazione delle Decretali da parte di Gregorio IX* (diritto ecclesiastico). Sulla parete opposta, infine, sotto la *Poesia* è raffigurato il *Parnaso* con Apollo, le Muse e i poeti, mentre al di sotto, ai lati della finestra, due riquadri a chiaroscuro, quasi finti rilievi, rappresentano *Augusto che impedisce agli esecutori testamen-*

*tari di Virgilio l'abbruciamento dell'Eneide* e *Alessandro il Grande che depone i poemi omerici nella tomba di Achille*, due atti dunque di omaggio alla poesia.

Un programma complesso ma coerente si sottende dunque al poema pittorico di Raffaello. Non è ozioso sostare un poco per cercare di comprenderlo, perché, sebbene dettato da papa Giulio o da taluno dei suoi dotti consiglieri, esso fu per così dire fatto proprio dall'artista, il quale non si limitò a tradurlo con iconografica fedeltà in immagini, ma ne assorbì lo spirito e ne trasse figurazioni ispirate a sentimenti autonomi ma nutriti dalla sostanza di quel contenuto ideologico, operando diversamente sì, ma in analogia con quanto proprio negli stessi anni andava facendo Michelangelo nella volta della Cappella Sistina. Varie sono le interpretazioni che la critica iconologica ha proposto. Ma la più diffusa e tutto sommato più convincente è quella che scorge nel ciclo l'esaltazione delle idee del vero (la verità rivelata nella *Disputa* sovrastata dalla *Teologia*, la verità razionale nella *Scuola di Atene* sormontata dalla *Filosofia*), del bene (nella *Giustizia* e nella parete delle *Virtù*) e del bello (nella *Poesia* e nel *Parnaso*), in altre parole una sorta di visualizzazione dei tre grandi rami del pensiero, la gnoseologia, l'etica e l'estetica, in perfetta armonia sotto l'egida dello spirito divino, come in fondo con buona approssimazione intendeva già Giorgio Vasari quando scriveva che «Raffaello nella sua arrivata avendo ricevute molte carezze da Papa Iulio cominciò nella camera della Segnatura una storia [scilicet *La scuola di Atene*] quando i Teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia».

Anche se, in mancanza del testo del programma offerto all'artista, non può essere

raggiunta alcuna certezza sull'interpretazione iconologica in tutti i particolari, par tuttavia probabile che questo sia il significato generale dell'opera. Ma per intendere bene non solo il contenuto di pensiero del ciclo ma anche e soprattutto la sua sostanza artistica, non bisogna perder di vista lo stretto legame che unisce le composizioni delle pareti ai medaglioni della volta. Avverte il Gombrich che «gli ecclesiastici della Curia papale avevano appreso e accettato la dottrina secondo cui *universalia sunt ante rem* (i concetti universali esistono prima degli oggetti particolari), che le cose di questa terra non sono che incarnazioni, non importa quanto imperfette, di idee generali o principi» e che essi «pensavano l'intero universo come una gerarchia di principi che emanavano e scendevano dall'alto». Al tempo stesso occorre tener presente che il Neoplatonismo dominante nel pensiero dell'epoca promuoveva l'ascensione della mente dalle cose concrete e terrene alle corrispondenti superne idee. Sicché si può dire che nel programma della Segnatura si realizza un perfetto accordo fra il pensiero medievale e quello moderno, nello spirito del Rinascimento, che tendeva non già — come si pensava un tempo — ad una secolarizzazione integrale della cultura, ma piuttosto al recupero dei valori terreni ed umani come parte integrante di valori universali affermati dalla tradizione scolastica. Ora, ogni sensibile visitatore avverte che la fantasia dell'artista non si lasciò raffreddare dal complesso sistema allegorico, ma fu invece esaltata dallo spirito neoplatonico che ne costituiva l'essenza. Uno spirito di alta, purificata idealità plotiniana alita in questo ambiente, la cui universale spazialità non può purtroppo trovare documentazione in nessuna fotografia. Domina, infatti, non

soltanto nelle singole composizioni delle pareti, ma in tutto l'insieme, una visione totale dello spazio che abbraccia lo spettatore e ne fa il centro di un microcosmo.

Tra la fine del Medioevo e la maturità del Rinascimento la pittura italiana elaborò infatti, in successione, tre soluzioni principali del problema dello spazio. La prima fu quella di Giotto: una scatola spaziale nitidissima, che si apre nella parete a presentarci l'apparizione di un mondo diverso e senza comunicazione e rapporti di misura col nostro; una monade spaziale sospesa sulle soglie dell'infinito. La seconda fu quella elaborata da Masaccio e da Piero della Francesca sulla base della fondamentale invenzione del Brunelleschi ed è quella cui meglio conviene, nel senso più specifico, il nome di prospettiva: la finzione sulla parete di una sezione di spazio ricordato all'ambiente reale da precisi rapporti di proporzioni e distanze, di uno spazio cioè riferito ad un osservatore immobile e monocolo come un normale obiettivo fotografico. La terza è questa, di Raffaello (e, per quanto spetta all'architettura, del Bramante): la visione di uno spazio sferico che tendenzialmente abbraccia non già solo una sezione geometrica dello spazio terrestre ma l'universo intero, includendovi come centro ideale l'osservatore. In questa visione la parete — che nella prospettiva quattrocentesca continuava a sussistere nel momento stesso in cui si apriva in una finestra — totalmente si annulla e si stabilisce la più completa e più naturale continuità fra lo spazio reale e lo spazio pittorico: o meglio, lo spazio reale viene assorbito dallo spazio pittorico. Sotto la volta a padiglione dal fondo dipinto a mosaico d'oro, i quarti di sfera delle lunettate pareti avvolgono lo spettatore in una sfera che idealmente contiene lo

spazio intero dell'universo, ed il rapporto architettonico fra volta e pareti è tale che lo sguardo dell'osservatore è continuamente riportato dalle figurazioni delle lunette a quelle della volta, dalle immagini-idee del soffitto alle ampie composizioni delle pareti: traducendo così in un rapporto visivo, e pertanto inerente al linguaggio figurativo, il nesso ideologico fra le due serie di figurazioni.

I quattro medaglioni della volta e i quattro rettangoli, su fondo oro e finto mosaico, mentre contribuiscono tutti insieme all'evocazione di un astratto cielo delle idee, non dispiegano ancora, singolarmente, con pienezza il canto, benché siano opere letterariamente altissime, ispirate ad una nobile e contenuta retorica, nelle quali Raffaello sa sfruttare quanto aveva appreso dalla pittura umbra, dalla tradizione plastica fiorentina, dalla sfumata pittura di Leonardo e forse già lievemente risente, nei putti, di Michelangelo, mentre non tralascia allusioni al mondo antico. E per tutto è riscontrabile un equilibrato eppur non monotono comporre, che appartiene in pieno alla poetica di Raffaello. Nella *Contesa di Apollo e Marsia* la critica ha individuato una mano diversa, probabilmente quella di Baldassarre Peruzzi, che nelle allungate figure non raggiunge «quello scatto vibrante, quella mobilità di chiaroscuro», quella «freschezza di invenzione» che, secondo il Calvesi, si coglie ad esempio nel *Giudizio di Salomone* o nel *Peccato Originale*, dove, nelle riprese dalla *Leda* di Leonardo e dal classico *Torso del Belvedere*, «si pronuncia — per dirla con l'Ortolani — una carnosa pienezza della luce, rilevata da minuti tratteggi, scritta d'ombre leggere e respiranti».

Ma nella composizione della *Disputa* ogni retorica sostenutezza si scioglie in canto di-

steso. Le figure abbandonano ogni atteggiamento statuario, ogni forzatura plastica: vivono e respirano con agio, in una libertà più che umana, nello spazio profondo e circolato. La superficie lunettata proponeva al pittore l'idea del cerchio. E Raffaello proietta questo tema circolare nella terza dimensione attraverso i tre semicerchi della Chiesa militante in basso — coi suoi santi, i suoi vescovi, i suoi papi —, della Chiesa trionfante al mezzo — con la Trinità che troneggia in mezzo alla schiera degli apostoli, dei profeti e dei patriarchi — e della Gloria degli angeli in volo, alla sommità, quasi sospesi ai fili d'oro dei raggi che piovono dall'empireo. Così l'intera composizione si presenta racchiusa in una calotta o quarto di sfera, secondo quella concezione spaziale, di cui sopra s'è detto, profondamente diversa da quella del Quattrocento: si tratta di un tipo di prospettiva che, pure obbedendo alle regole tradizionali, è applicata in modo da non misurare più il limitato spazio terrestre, ma da creare una nuova metrica per la conquista dello spazio universale. Lo spettatore non è più lasciato fuori del quadro, quasi davanti all'albertiana finestra, ma è attratto all'interno dell'ampia composizione: l'uomo è ormai centro dell'universo, quasi perno attorno al quale si volgono perenni le sfere dei cieli.

Questa visione di uno spazio accentrato, immobile, specchio e sintesi dello spazio dell'universo, Raffaello vedeva già affermata nelle architetture romane del conterraneo Bramante, come confesserà egli stesso, dando corpo in pittura nella *Scuola di Atene* al progetto bramantesco per il nuovo S. Pietro. Ma la scintilla al contatto col grande architetto poté probabilmente scoccare perché quella visione era stata preceduta, ad Arezzo e nella

stessa Urbino, dalla visione di uno spazio depurato di ogni contingenza e sublimato nella più rigorosa e silente geometria, nella pittura di Piero della Francesca: una spazialità che Luciano Laurana non aveva tardato a realizzare *in corpore* nel cortile del palazzo urbinate. Ma non è solo spazio l'arte di Raffaello nella *Disputa*, è spazio ed è figura. I volumi delle figure vivono in questo spazio esaltato ed amplissimo una loro piena vita plastica, ammorbiditi tuttavia dallo sfumato sottile di leonardesca memoria, per meglio evitare ogni esattezza di limite e più facilmente conglombarsi con lo spazio, in un rapporto fra loro che è di continui e complessi legamenti ritmici, governati da una legge di suprema armonia.

Un'altra luce pervade lo spazio ed è una luce ferma, come quella di Piero. Ma se quella si fissava immobile sull'ora di un mezzo mattino di primavera, questa è depurata di ogni allusione alla stagione e all'ora solare, è sciolta da qualsiasi legame col tempo: sí da poter tollerare senza la minima dissonanza l'invasione dell'oro nel semicerchio raggiato dietro l'Eterno, nel grande disco solare a sfondo del Cristo.

Sulla parete di fronte, nella composizione della *Scuola di Atene*, l'effetto di sonora spazialità è affidato alla raffigurazione di un interno architettonico evidentemente ispirato al progetto bramantesco per S. Pietro, con le volte a botte cassettonate, vastissime, e l'ampio vano della cupola sopra il tamburo. Ma l'effetto è così persuasivo e possente perché tradotto in un sicura prospettiva pittorica, cui giova l'inquadratura atta ad esaltare il contenuto spaziale di quelle forme architettoniche, attraverso anche il musicale accordo fra quelle volte e l'arcone della lunetta che le interseca. Il tempio, d'altronde, si apre fantasticamente,

sul cielo, e si inonda di un'alta luce, che vibra di sfumato sottile in una dolce atmosfera. E a render vivo lo spazio, non più nel senso nudamente proporzionale della prospettiva brunelleschiana, ma secondo una nuova metrica musicale, ecco il libero, vario disporsi delle numerose figure che ascendono dai due lati verso il centro per concludere il cerchio nelle due statuarie immagini di Platone e di Aristotele. I valori di massa, di colore, di movimento sono posti fra loro in un complesso rapporto di contrappunto, che conferisce alla composizione un andamento sinfonico. A seguire ad una ad una le immagini si metterebbe insieme una superba collezione di soluzioni formali, una serie di libere rielaborazioni di motivi umbri, fiorentini, leonardeschi.

E non vi mancano nemmeno impressioni da figure della volta sistina che il Buonarroti andava in quel tempo affrescando. Eppure il michelangiolesco contrasto di masse si è risolto in un fresco, fluente trascorrere di forme, in una grandiosa ed armonica unità: vi confluisce anche il ricordo dello sfumato di Leonardo nella mirabile compenetrazione del chiaroscuro nel lievitante colore. Sorge così nelle singole immagini come nell'insieme un senso di vita spirituale intensa ma pacata, varia ma concorde, l'impressione insomma della più alta *concordia discors* che sia dato immaginare. È insomma in ciascuno di questi volti «il respiro di un Eden, dove l'uomo non più patisce cure meschine, né più si affatica, ma ha l'arte e il pensiero per uniche occupazioni» (Berenson).

A torto la composizione del *Parnaso* è stata spesso dichiarata meno felice. Certo, qui il maestro ha dovuto superare la difficoltà di ordinare la numerosa accolta di immagini in una superficie interrotta dall'aprirsi di una

finestra, «ma — come afferma il Berti — non si può negargli né un geniale ritmo ascensionale, anch'esso di natura circolare, dai due lati alla piccola vetta centrale (con un significato anche spirituale); né una temperie di particolare effusione lirica nella dolcezza sognante delle figure, le cui impostazioni, spesso ricercate, sembrano quasi simbolizzare le faticate eleganze formali dell'arte». Sicché davvero questa accolta di Muse e di poeti antichi e moderni — vi si riconoscono Omero, Anacreonte e Saffo, Ennio, Virgilio e Stazio, nonché Dante, Petrarca, Boccaccio e l'Ariosto — viene a trovarsi in un Elisio dove vigono, sollevate ad un tono più distaccato ed universale, convenienti non più a gentiluomini ma a spiriti magni, le armoniose regole di condotta con tanto equilibrio codificate da quel Castiglione che Raffaello conobbe e avrebbe qualche anno dopo ritratto nella famosa tela del Louvre. Ciò non toglie che la critica abbia più volte riscontrato in questo affresco un sovrappiù di virtuosismo e di accademica studiosità, una troppo abbondante seminazione di motivi che saranno largamente sfruttati dalla già incalzante schiera dei primi manieristi. Ma in questo modo si rischia di far responsabile il padre delle colpe dei figli. Del resto le figure che più sono state fatte segno agli strali della critica sono quelle di Saffo e di Orazio, sedute ai due lati della finestra: esse si spingono al di qua del piano della parete, si affacciano, pericolosamente, sullo spazio riservato all'osservatore, quasi preannunciando l'illusionismo barocco. Ma si è detto a suo luogo che nella visione spaziale di Raffaello la parete si annulla ed ogni limite scompare fra lo spazio reale e lo spazio figurato. E qui l'ineliminabile presenza di una finestra reale, che per forza di cose rende

sensibile la parete, creava l'esigenza di qualche elemento che, sopraffacendo quel materiale richiamato all'esistenza della parete, ristabilisse l'unità fra lo spazio della pittura e lo spazio della realtà. Lungi dunque dal rappresentare una caduta dell'artista nel virtuosismo, le due immagini sono un esempio di alta coerenza di visione. Ma la composizione va poi assaporata nei particolari, ricchissimi di modulazioni formali e di variazioni ritmiche, come nel meritatamente famoso gruppo di Talia, Clio ed Euterpe, in piedi alla destra di Apollo, soffuse di leonardesca dolcezza, o in quello alla sinistra del dio figurante Polimnia, Melpomene, Tersicore e Urania sopra Erato seduta, dove al lento tornirsi del gruppo intero fa armonioso riscontro il lento stondare dei corpi delle singole immagini.

Tralasciando i due pur notevoli chiaroscuri del "salvataggio" dell'*Eneide* e dei poemi omerici, probabilmente eseguiti da Perin del Vaga, veniamo all'opposta lunetta delle *Virtù*. A sinistra siede sulla balaustra la Fortezza, caratterizzata dal leone e dall'elmo ed accompagnata da un alato putto che le si arrampica addosso per cogliere i frutti dell'albero, simboleggiando la virtù teologale della Carità; al centro, su un podio marmoreo, siede la Prudenza, che si guarda in uno specchio tenuto da un putto, a significare la riflessione, ed ha sulla nuca un profilo di vecchio, a significare la circospezione. Il putto con la fiaccola, dietro di lei, simboleggia la Speranza. La donna con le redini, a destra, raffigura la Temperanza ed il putto che segue personifica, indicando il cielo, la Fede, mentre il fanciullo del lato opposto, di là dalla Fortezza, non ha probabilmente alcun significato allegorico, ma serve soltanto a completare armoniosamente la composizione. È

dunque una raffigurazione di tre virtù cardinali dominate, dall'alto della volta, dalla sovrastante Giustizia, che Platone e Agostino già consideravano superiore alle altre, accompagnate d'altronde, a guisa di *memento*, dalle allusioni alle virtù teologali nei putti, a ribadire l'unità e la concordia fra le virtù che presiedono al comportamento umano e quelle che governano il rapporto fra l'uomo e Dio. È davvero mirabile la freschezza di fantasia con la quale l'artista è riuscito a tradurre in immagini questo denso contenuto ideologico in una composizione limpidissima nel tessuto cromatico e nell'armonioso ritmo delle forme. Le figure «si compongono infatti in un elegantissimo gioco ritmico, di straordinaria scioltezza, che però evita la superficialità decorativa dell'arabesco sia per gli accortissimi quanto discreti accenni alla profondità spaziale... sia per la luminosità del cielo che, al di sopra di una cerchia di morbide nubi, s'apre a guisa di cupola in un grande squarcio di azzurro» (Carli).

La decorazione della stanza si completa con le due scene, al di sotto della lunetta delle *Virtù*, dell'*Approvazione delle Decretali* e della *Consegna delle Pandette*: sulle quali tuttavia non ci soffermeremo, perché si tratta di dipinti pervenutici in assai mediocre conservazione e comunque eseguiti da discepoli.

## Dalla filosofia alla politica

Subito dopo aver terminato la Stanza della Segnatura Raffaello prendeva a dipingere, forse ancora entro il 1511, volta e pareti della stanza successiva, detta di Eliodoro dal soggetto di uno dei grandi affreschi. Il tema della sala è ora quello della protezione data da Dio alla Chiesa — un tema probabilmente dettato

dallo stesso pontefice — e anche qui è osservata una stretta corrispondenza tra le figurazioni della volta e quelle delle pareti, in una sorta di rinnovata *concordantia Veteris ac Novi Testamenti*. Infatti nei quattro spicchi nei quali, sotto il tondo che contiene lo stemma di Giulio II, si suddivide la volta per mezzo di quattro strisce in diagonale, si vedono rappresentate su finte tele ad esse legate quattro interventi di Geova a difesa del popolo eletto: *Il rovelto ardente*, dove Dio invisibile parla a Mosè, sovrasta il lunettone della parete dove Dio, invisibile, per mezzo di un cavaliere celeste scaccia dal Tempio il sacrilego saccheggiatore Eliodoro; *L'apparizione di Dio a Noè* salvato dal diluvio sovrasta l'opposta lunetta con *Leone Magno che ferma Attila*; sotto *Il sacrificio di Isacco*, salvato all'ultimo momento dall'intervento divino, sta *La messa di Bolsena*, dove l'officiante è salvato dal dubbio sulla realtà della transustanziazione dal miracolo dell'ostia che stilla sangue; infine *La scala di Giacobbe*, il quale vede in sogno angeli salire e scendere per i gradini fino al cielo e ode il Signore assicurargli terra e protezione, domina dalla volta la lunetta con *La liberazione di san Pietro* dal carcere per opera di un angelo.

Il tema politico del ciclo, con le sue allusioni alle drammatiche vicende belliche del pontificato di papa Giulio e la sua esaltazione dell'opera della Chiesa (negli zoccoli sono a chiaroscuro cariatidi ed erme e finte lastre di bronzo illustranti le attività agricole, commerciali, ecc. dello Stato Pontificio), percosse, per così dire, la corda drammatica della lira di Raffaello, con la conseguenza stilistica dell'accentuarsi delle citazioni o allusioni michelangiolesche e dell'intensificarsi dei valori cromatici e luministici in senso variamente

drammatico, sotto l'ascendente della pittura veneta.

Lo si scorge già nelle pitture della volta, benché eseguite da discepoli, variamente identificati con Guglielmo di Marcillat, con Giovan Francesco Penni detto il Fattore o, con maggiore probabilità, col Peruzzi. Si legge ancora, nonostante i guasti, «nei quattro spicchi una recisa nettezza di contorni che scandisce poderose strutture umane, suggerite da Michelangiolo, ma riscaldate dalla lirica raffaellesca, che le ordina come in un intarsio di pietre dure e le potenzia di luci irreali, sciogliendone la statica severa in un'ardente concitazione fantastica» (Camesasca).

Secondo recenti ipotesi, le figurazioni della volta apparirebbero ad un momento più tardo, al tempo di Leone X, nell'ambito di una modifica del programma tale da attenuare alquanto l'accento posto da Giulio II sulle proprie vicende politiche a favore di un significato più universale.

Venendo ai grandi affreschi, la critica ha giustamente insistito sulla portata dell'influsso veneto, attraverso contatti con Lorenzo Lotto (che già nel 1509 aveva eseguito perduti affreschi in Vaticano) e con Sebastiano del Piombo, che dal 1511 è a Roma. E sulla *Cacciata di Eliodoro* la critica si è per lo più appagata di insistere sulle influenze venete e sulla drammaticità espressa con mezzi luministici di lontano preludenti al Tintoretto. Ora, effettivamente, la prima impressione è che l'impulso poetico sia di natura abbandonatamente drammatica. Il vasto, sferico spazio definito dal tempio bramantesco si vuota al centro, anziché riempirsi armonicamente di forme in musicale sequenza, come accadeva nella *Scuola di Atene*. E i due gruppi — quello del papa che pronunzia l'anatema e degli

astanti sorpresi, a sinistra, e quello di Eliodoro scacciato dall'atletico angelo, a destra —, sembrano spinti in opposta direzione da un vuoto d'aria o da un vento che incarni lo spirito del dramma. Pure, questo effetto drammatico è presto smorzato dalle armoniche risposnde, che pur si colgono, fra i due gruppi nel *ductus* delle linee e nel rotare dei volumi, e più ancora nel magico effetto delle luci che rimbalzano di cupola in cupola e scendono ad accendere di nuove intensità tonali il grigio vibrante dell'architettura, le tinte dei panneggi. È significativo a questo proposito che il gruppo statico, all'estrema sinistra, con Giulio II in trono con i due dignitari in primo piano, non fosse previsto nel primo progetto della composizione e fu aggiunto dal pittore nell'intento di moderare ulteriormente l'agitazione drammatica dell'insieme. Del resto, lo stesso gruppo di Eliodoro compone l'agitazione del movimento entro un tessuto di corrispondenze armoniose e basterà notare come un rapporto speculare legghi le opposte figure dell'angelo e di Eliodoro caduto. Si tratta in sostanza non già di un totale mutamento d'ispirazione, ma dell'introduzione di un accento più commosso e patetico nella suprema, universale armonia che aveva contrassegnato la Stanza della Segnatura.

Nel lunettone a fronte con *Leone Magno che ferma Attila*, l'ultimo affresco in ordine di esecuzione (1513-1514), nonostante qualche ricerca di simmetria con la composizione della parete opposta, l'insieme è riuscito più spettacolare e retorico, dovuto com'è, del resto, quasi totalmente agli scolari. L'intervento personale di Raffaello si scorgerebbe soprattutto in certi tocchi che ravvivano le figure dei cavalli e nelle due immagini di Pietro e Paolo che scendono dal cielo ad atterrare gli Unni,

mentre nei monumenti romani dello sfondo, dipinti con tonale finezza, si dovrebbe individuare un intervento del Lotto.

L'armonioso *pathos* dell'Eliodoro tocca il culmine nella *Messa di Bolsena*, dove, oltre al brillante superamento della difficoltà di comporre la scena nella lunetta interrotta da una finestra, l'unità della composizione è ribadita dall'unità cromatica: dal grigio-argenteo del cielo, di un'ora fantasticamente albare o crepuscolare, che scende lambendo le colonne del tempio, si cala ai toni affocati e preziosi, caldissimi, degli officianti e del papa in ascolto, raccolto nell'intimità della preghiera dalla grande curva della lignea transenna, come in una nicchia, mentre colori similmente affocati ed intensi rivestono, anzi sostanziano, i dignitari ecclesiastici che assistono alla funzione e le famose guardie svizzere nei loro striati costumi. L'intensità tonale del colore è tutta veneziana, ma la regolare distribuzione delle larghe pezzature di colore è un omaggio a Piero della Francesca, del quale aveva dovuto cancellare l'affresco precedentemente eseguito, secondo il Vasari, su quella parete. Dalla sintesi dei due diversi principi nasce primamente quel nuovo senso di raccoglimento e di sospensione, quell'atmosfera dolce e ovattata di rituale miracolo, che costituisce il nucleo centrale dell'ispirazione poetica in questo singolare momento del Sanzio. La presenza di più freddi colori nel gruppo delle donne a sinistra rappresenta una sorta di contrappunto, che ribadisce, per contrasto, la tenuta espressiva dell'insieme.

Nella *Liberazione di san Pietro* — i cui tratti fisionomici ricordano vagamente quelli di papa Giulio —, eseguita subito dopo la morte del grande pontefice, già per l'appunto cardinale di S. Pietro in Vincoli, la critica

iconologica vede oggi un'allusione alla liberazione di Giulio, col trapasso, dal carcere terreno, interpretazione confortata dalle analogie iconografiche con le scene della Resurrezione. E può essere che questo significato attribuito alla storia abbia reso più profonda, diciamo pure più romantica, la commozione dell'artista. Accanto al *Sogno di Costantino* di Piero ad Arezzo, e non senza un consapevole richiamo a quel sublime precedente, è questo il notturno più bello di tutta la pittura del Rinascimento: anche a petto della cupa notte senza stelle della *Crocifissione* di Grünewald o delle notti di luna in certe *Storie di san Floriano* di Altdorfer. L'arcano del miracolo si investe totalmente nel mistero di questa notte di luna. E nell'appassionato giuoco di riflessi luminosi nella sferica vastità dello spazio si esprime il sentimento di una commossa fraternità cosmica. L'ampio circolar dello spazio circonda la scena centrale dell'angelo che, fra gli abbagliati guardiani, spezza le catene che avvincono il santo. Come ha scritto Enzo Carli «l'episodio centrale, svolgentesi dietro il fosco schermo di un'inferrata, crea uno dei più spettacolari effetti di controluce della pittura di tutti i tempi, precorrendo, più ancora che Caravaggio, la magia di Rembrandt». Tali notazioni di precorriti (dianzi il Tintoretto, ora Caravaggio e Rembrandt), come quelli relativi alle fonti stilistiche (Lotto, Sebastiano del Piombo), attestano la vitalità dell'arte di Raffaello oltre la sua persona e il suo tempo. Ma non esimono la critica dall'impegno di spiegare anche questi accenti che sembrano spingersi al di là della stessa personalità artistica che li ha creati, nella coerente economia del suo linguaggio, nell'unità fondamentale della sua poesia. La quale direi consista in questo: nell'allargarsi

qui della commozione più intensa e romantica ad una grandiosa visione di *pathos* cosmico, nello stesso modo in cui, nella Segnatura, un sentimento di equilibrio e di pace si esaltava a visione di armonia universale.

Se già nella Stanza di Eliodoro l'affresco di Leone I ed Attila fu in massima parte opera del Fattore e di Giulio Romano, la scuola è quasi totalmente responsabile degli affreschi della terza stanza, quella già detta "di torre Borgia", ma ormai chiamata dell'incendio di Borgo dal soggetto di uno degli affreschi raffaelleschi. Il maestro infatti aveva da attendere nello stesso tempo ai cartoni degli arazzi vaticani e ai problemi e progetti della fabbrica di S. Pietro, della quale, e dei palazzi vaticani, era stato nominato architetto. Senza dire che dal 1515 è anche soprintendente ai monumenti antichi di Roma e attende a disegnare la carta archeologica della città. Nei tondi della volta già il Perugino aveva dipinto soggetti relativi alla glorificazione della Trinità e, riferisce il Vasari, «perché la volta di questa stanza era dipinta da Pietro Perugino suo maestro, Raffaello non la volse guastare per la memoria sua e per l'affezione che gli portava, sendo stato principio del grado che egli teneva in tal virtù». Ma ciò gli fu possibile perché il tema della decorazione di questa stanza fu dettato da papa Leone X non secondo un rigoroso programma di rilevanza teologica, ma solo avendo d'occhio la celebrazione della propria dignità e persona attraverso la raffigurazione di gesta compiute da altri papi di nome Leone. Così *L'incendio di Borgo* rappresenta il miracolo operato da Leone IV che con la sua benedizione riuscì ad estinguere l'incendio sviluppatosi, secondo quanto narra il *Liber pontificalis*, nel quartiere prospiciente S. Pietro e i palazzi vaticani,

nell'847; *La battaglia di Ostia* celebra il miracolo della tempesta che travolse la flotta degli infedeli davanti ad Ostia, nell'849, sempre al tempo di Leone IV: figurazione che doveva servire di propaganda per la crociata contro i Turchi che Leone X invano si sforzava di promuovere; *L'incoronazione di Carlo Magno* ricorda la famosa cerimonia di fondazione del Sacro Romano Impero ad opera di Leone III nell'anno 800, alludendo al tempo stesso al recente (1515) concordato di Bologna fra Leone X e Francesco I re di Francia; *La disciolpa di Leone III* rappresenta, seguendo ancora il *Liber pontificalis*, Leone III che davanti a Carlo Magno e al clero respinge in S. Pietro le accuse dei nipoti di Adriano I, mentre dall'alto una voce, riprodotta su di un cartiglio, proclama che solo Dio, non gli uomini, può giudicare i vescovi: e qui è palese il riferimento al Concilio Lateranense del 1516 che aveva confermato la bolla *Unam sanctam* di Bonifacio VIII che stabiliva il principio che il papa rispondeva dei propri atti unicamente a Dio. Sull'architrave della finestra si legge qui la data 1517, che segna il termine del lavoro.

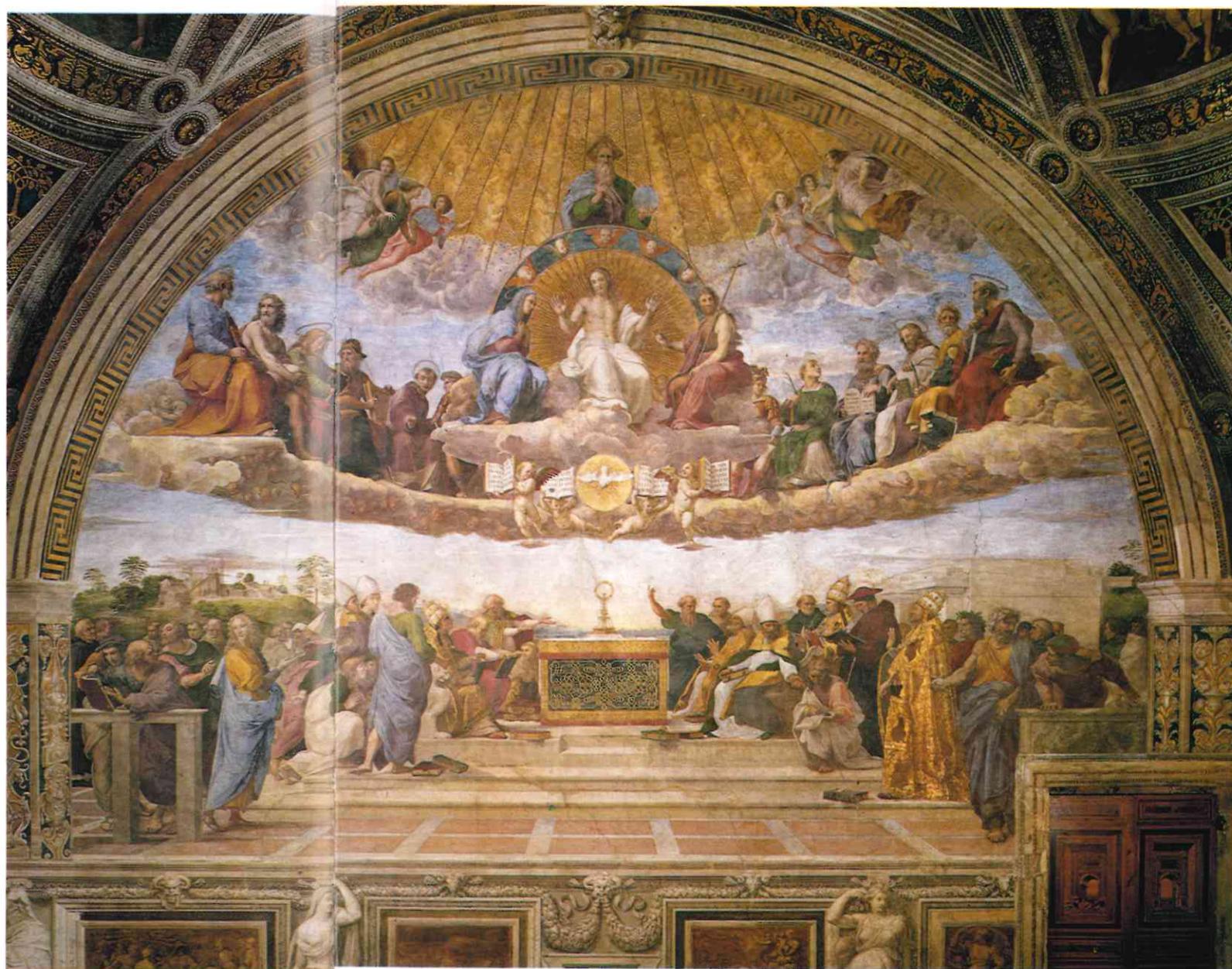
L'esecuzione del ciclo fu largamente affidata ai discepoli — Giulio Romano, Giovanni da Udine, il Fattore — e l'impronta dell'invenzione, e qua e là della mano stessa, di Raffaello è riscontrabile quasi esclusivamente nell'*Incendio di Borgo*. L'artista, in armonia con gli ideali classicisti di Leone X e del suo ambiente culturale, persegue qui uno "stile tragico" filtrato attraverso una visione scenografica e un orientamento volto all'esaltazione dell'Antichità, vista come mondo eroico: così lo spazio si fa scenografico e la visione dell'incendio di un quartiere della Roma medievale si trasfigura nella rievocazione dell'in-

cenno di Troia, sia nell'apparato illustrativo — vi si vede Enea che reca sulle spalle il padre Anchise con a lato il fanciullo Ascanio e dietro la moglie Creusa, a sinistra, mentre a destra elleniche fanciulle recano anfore greche — sia nella sostanza stilistica col quasi statuario isolamento delle immagini, fermate nei loro gesti declamatori. All'invenzione del maestro può risalire anche *La battaglia di Ostia*, eseguita tuttavia dalla scuola e in parte ridipinta nel Seicento dal Maratta, teatralmente vivace nel primo piano e suggestiva nella profonda veduta dello sfondo. Composizione piuttosto confusa presenta *L'incoronazione di Carlo Magno*, mentre inerte e monotona è *La disciolpa di Leone III* esemplata sulla *Messa di Bolsena*.

La successiva Sala di Costantino, progettata da Leone X ma eseguita sotto Clemente VII e terminata nel 1525, è opera della scuola di Raffaello, ormai abbandonata a se stessa dopo la precoce morte del maestro. Rientra invece, se non nell'arte di Raffaello, in quel suo seguito immediato nel quale si modula uno degli aspetti più delicati del Manierismo, la decorazione delle Logge, eseguita, su disegno generale del maestro, da una schiera di pittori — fra i quali emergono Giovanni da Udine e Perin del Vaga — dal 1516-1517 al 1519. Stucchi e grottesche contribuiscono ad evocare un'immagine idillica e fiabesca dell'Antichità romana ed in questo è da scorgere quel tenue filo di poesia che scorre attraverso la lunga serie di scene dell'Antico e, nell'ultima campata, del Nuovo Testamento: le quali, se pur talvolta ispirate perfino alle terribili immagini della Sistina di Michelangelo, modulano le sacre storie con una levità che assorbe in una visione distaccata e leggiadra il pur presente tessuto retorico di base.

## Le Stanze

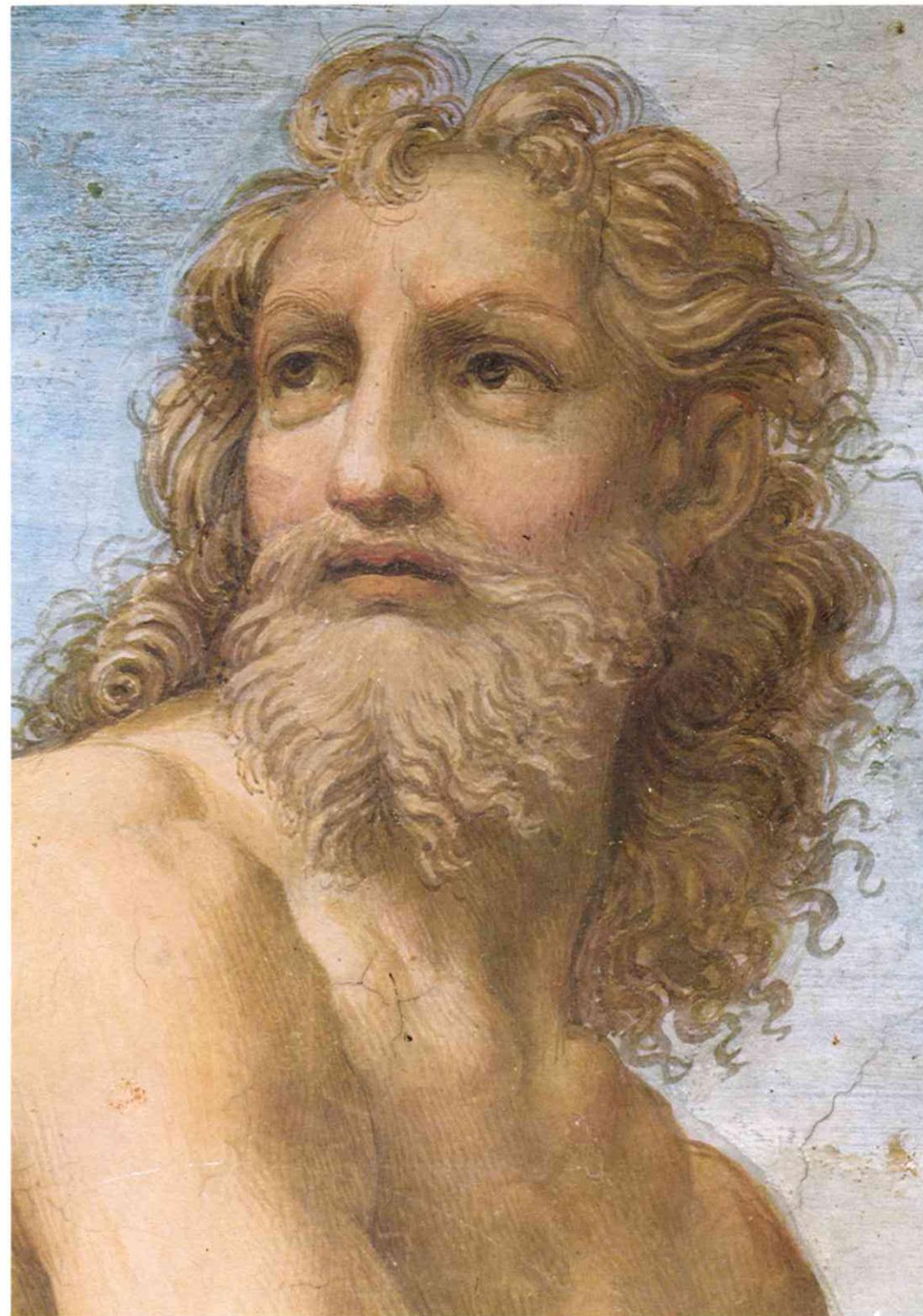
Le cosiddette Stanze di Raffaello costituiscono una successione di quattro locali situati nell'ala settentrionale del duecentesco palazzo costruito in Vaticano da Niccolò III (restaurato e in parte ricostruito da Niccolò V, nel 1450), al piano superiore dell'edificio. Tali stanze furono scelte come appartamento privato da Giulio II, che non voleva abitare nei sottostanti locali appartenuti al suo predecessore e rivale, Alessandro VI Borgia, magnificamente decorati dal Pinturicchio. Secondo la testimonianza del Vasari le quattro stanze erano già state decorate, verso la metà del Quattrocento, da vari artisti fra i quali Piero della Francesca, Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta, con affreschi di cui restano documenti e testimonianze, ma che furono "cancellati" per far luogo alla nuova decorazione. Questa, in un primo tempo, venne affidata a un gruppo di artisti di cui facevano parte il Perugino, il Sodoma, il Bramantino, Baldassarre Peruzzi e Lorenzo Lotto; poi, su consiglio di Bramante, Giulio II chiamò a Roma Raffaello ed è certo che in breve tempo gli affidò l'intera impresa, licenziando gli altri pittori e facendone « buttare atterra tutte le storie » (Vasari), almeno per ciò che riguarda le pareti in quanto sulle volte rimangono parti di decorazioni anteriori. Incerta è la data dell'arrivo di Raffaello: il primo documento che provi la sua attività nel palazzo vaticano è un ordine di pagamento emesso il 13 gennaio 1509 dalla tesoreria pontificia. Le stanze, fra loro comunicanti, si succedono con tale ordine: Stanza dell'incendio di Borgo, Stanza della Segnatura, Stanza di Eliodoro e Sala di Costantino. Le prime tre hanno modeste dimensioni (circa 10 × 8 m) e volta a crociera, mentre la quarta, più grande (10 × 15 m), ha un soffitto a travi, che tuttavia venne coperto, nel 1585, da una finta volta. Quanto all'esecuzione, la prima è la Stanza della Segnatura; Raffaello attese quindi alla Stanza di Eliodoro, poi a quella dell'incendio di Borgo, eseguita con larga partecipazione di aiuti. Interamente di allievi, infine, è la Sala di Costantino. Nelle pagine precedenti, la volta della Stanza della Segnatura; a lato, *La disputa del sacramento*, affrescata su una parete della stessa stanza.



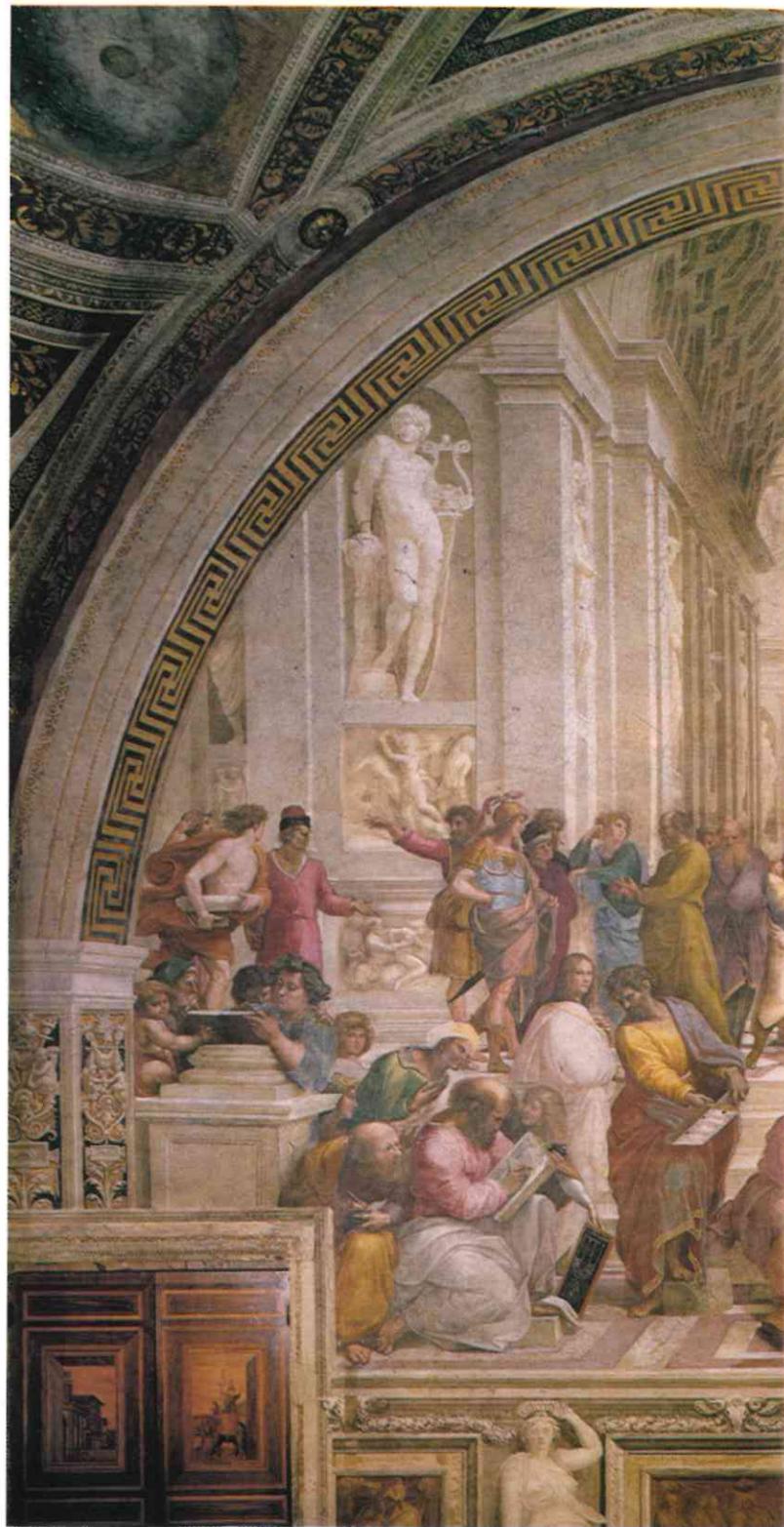
*La decorazione della Stanza della Segnatura, così chiamata perché destinata a sede del tribunale de signatura Gratiae, è incentrata intorno all'esaltazione delle idee del vero, del bene e del bello. Lungo le pareti Raffaello dipinse delle scene che simboleggiano questi ideali, mentre sulla volta raffigurò le personificazioni di tali principi, fondamento di tutta la cultura umanistica. La decorazione, iniziata nel 1508 e terminata nel 1511, ebbe inizio con la volta, cui fece seguito La disputa del sacramento (particolari in queste pagine):*



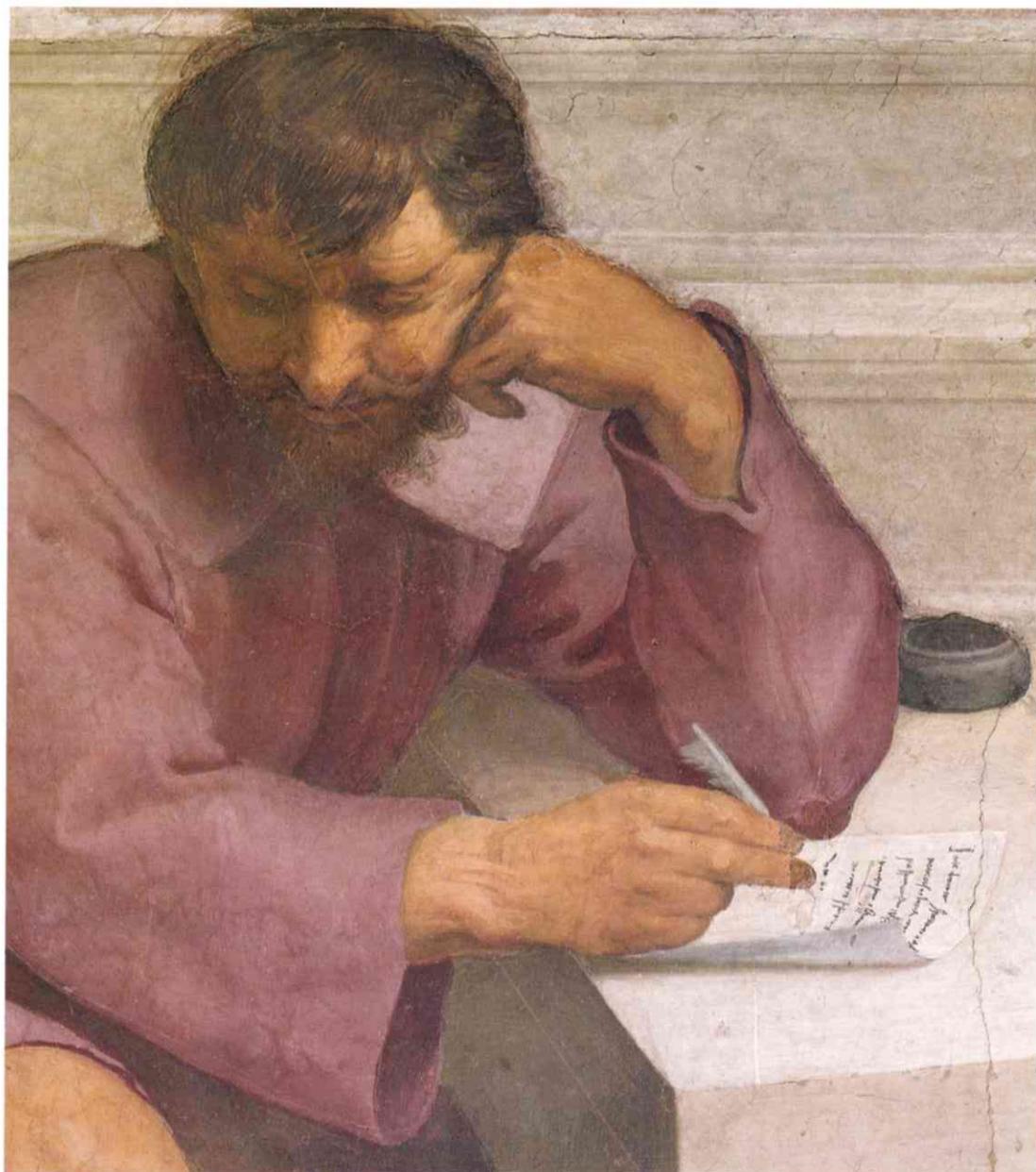
*L'affresco, così denominato a causa di un'erronea interpretazione del Vasari, rappresenta in realtà l'adorazione dell'ostia consacrata, legame fra cielo e terra, emblema della verità rivelata. Raffaello la pone nel centro prospettico della composizione, in asse con le tre persone della Trinità; ai lati di questo asse, composte entro due emicicli concentrici, sono le personificazioni della Chiesa trionfante — apostoli, santi e profeti — e della Chiesa militante: dottori della Chiesa, patriarchi, pontefici e fedeli.*



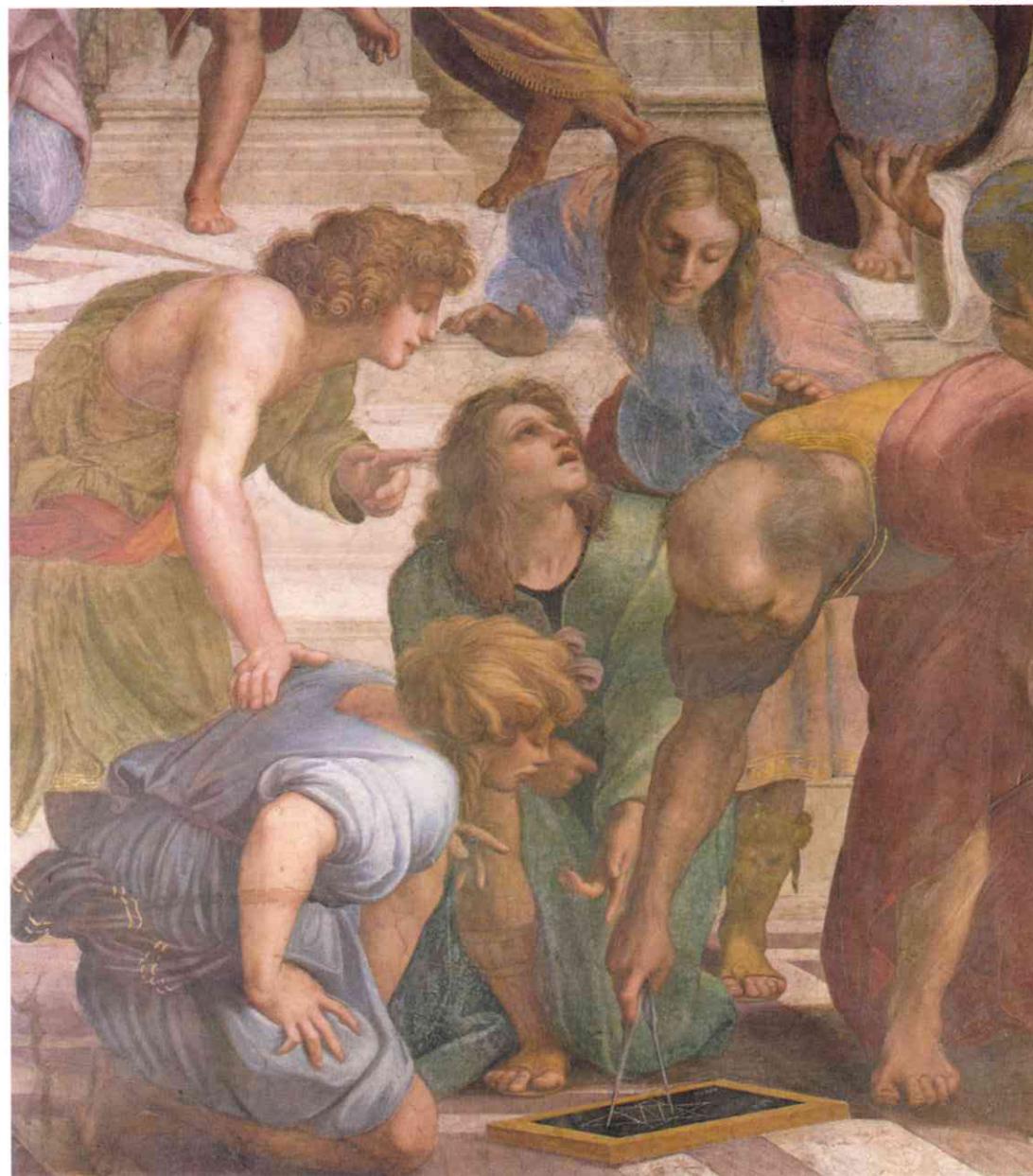
Sulla parete opposta alla Disputa del sacramento Raffaello dipinse La scuola di Atene, simboleggiante la verità naturale, conosciuta attraverso la filosofia (in queste pagine). Raffaello ambienta la scena entro solenni e grandiose architetture, ispirate ad edifici classici tardo-antichi e ai progetti bramanteschi per la Basilica di S. Pietro; Vasari afferma addirittura che il loro disegno è opera del Bramante. Al centro della composizione, i due massimi filosofi dell'Antichità: Platone, con il Timeo sotto il braccio e la mano alzata a indicare il cielo (gesto che ben sintetizza la sua dottrina imperniata sul mondo trascendente delle idee) e Aristotele con il libro dell'Etica in una mano e il palmo dell'altra rivolto verso terra, a indicare il valore concreto, immanente della sua dottrina. Intorno a loro, disposti in vari gruppi, sono gli uomini illustri del passato, molti dei quali hanno sembianze di personaggi contemporanei di Raffaello (egli stesso è ritratto all'estrema destra, in basso, con un berretto nero): artisti, umanisti e principi della corte pontificia.



*È stata avanzata l'ipotesi, molto suggestiva, che con l'effigiare gli antichi sapienti con le sembianze di artisti contemporanei Raffaello intendesse confutare la dottrina neoplatonica che sviliva le arti visive; con i "ritratti" della Scuola di Atene, infatti, pittori e scultori entrano a far parte del consesso dei dotti e le arti visive vengono sollevate dal piano delle arti "meccaniche" a quello di arti "liberali": esse non sono più semplicemente costruzione dell'immagine, ma ricerca dell'idea. Fra gli altri sono riconoscibili nell'affresco Leonardo*



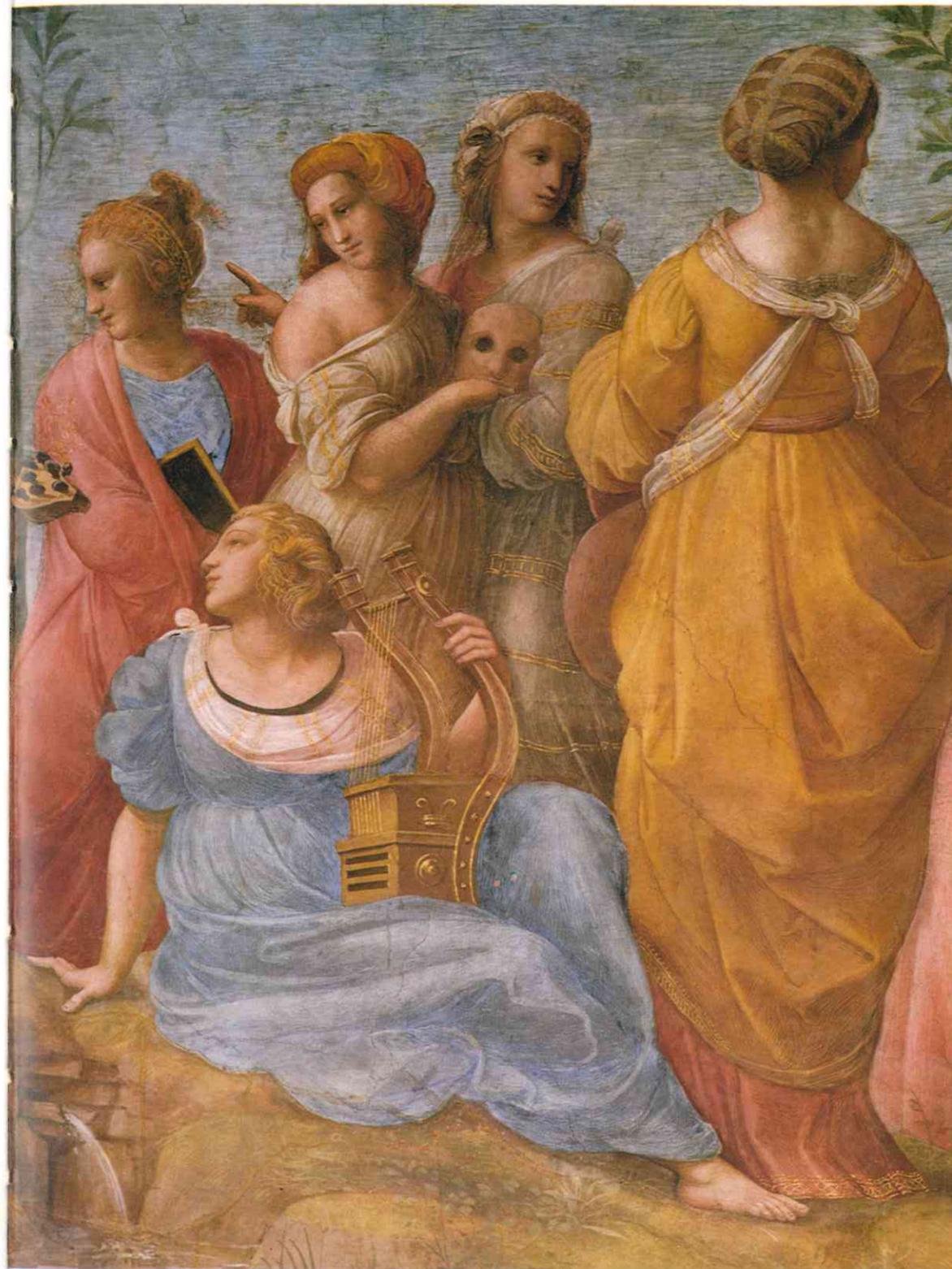
*(nelle vesti di Platone), Michelangelo, raffigurato come Eraclito (a lato) e Bramante, assimilato a Euclide (in basso). La figura di Eraclito fu eseguita quando il dipinto era già stato compiuto, probabilmente dopo lo scoprimento della prima parte della volta della Sistina (agosto 1511), come provano le commisure dell'intonaco. L'immagine del filosofo, dipinta non solo con le sembianze di Michelangelo, ma anche nel suo stile pittorico, sarebbe da intendere come un omaggio di Raffaello al maestro fiorentino.*



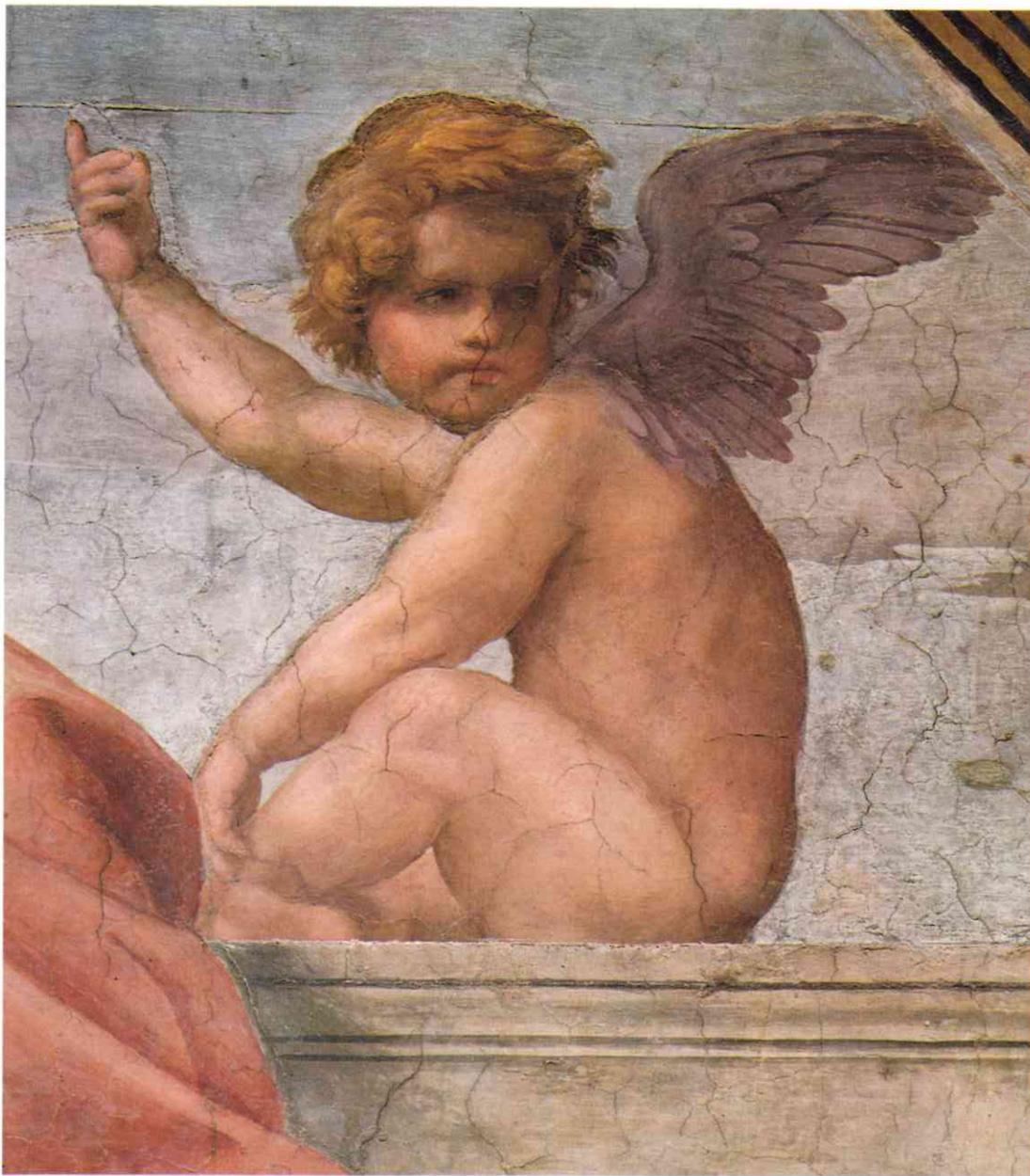
*Il Parnaso, esaltazione dell'idea del bello, è dipinto nel lunettone sopra la finestra della Stanza della Segnatura. Apollo, assiso alla sommità del colle, presso la fonte Castalia, è circondato dalle Muse e da diciotto poeti, la cui identificazione è ancora controversa. Nel particolare della pagina a fronte, in piedi, da sinistra Polimnia, Melpomene, Tersicore e Urania: Erato, seduta in primo piano, ha fra le mani uno strumento antico, meticolosamente ripreso dal sarcofago romano detto "delle Muse", nel Museo delle Terme;*



*Apollo invece suona uno strumento moderno, una viola, in luogo della lira che gli è attribuita dall'iconografia classica, « a mettere in rilievo — secondo lo Chastel — il valore extrastorico » della sua figura. La decorazione della parete si completa con due monocromi raffiguranti Augusto che impedisce agli esecutori testamentari di Virgilio l'abbruciamento dell'Eneide e Alessandro il Grande che depone i libri omerici nella tomba di Achille, rispettivamente a destra e a sinistra della finestra.*



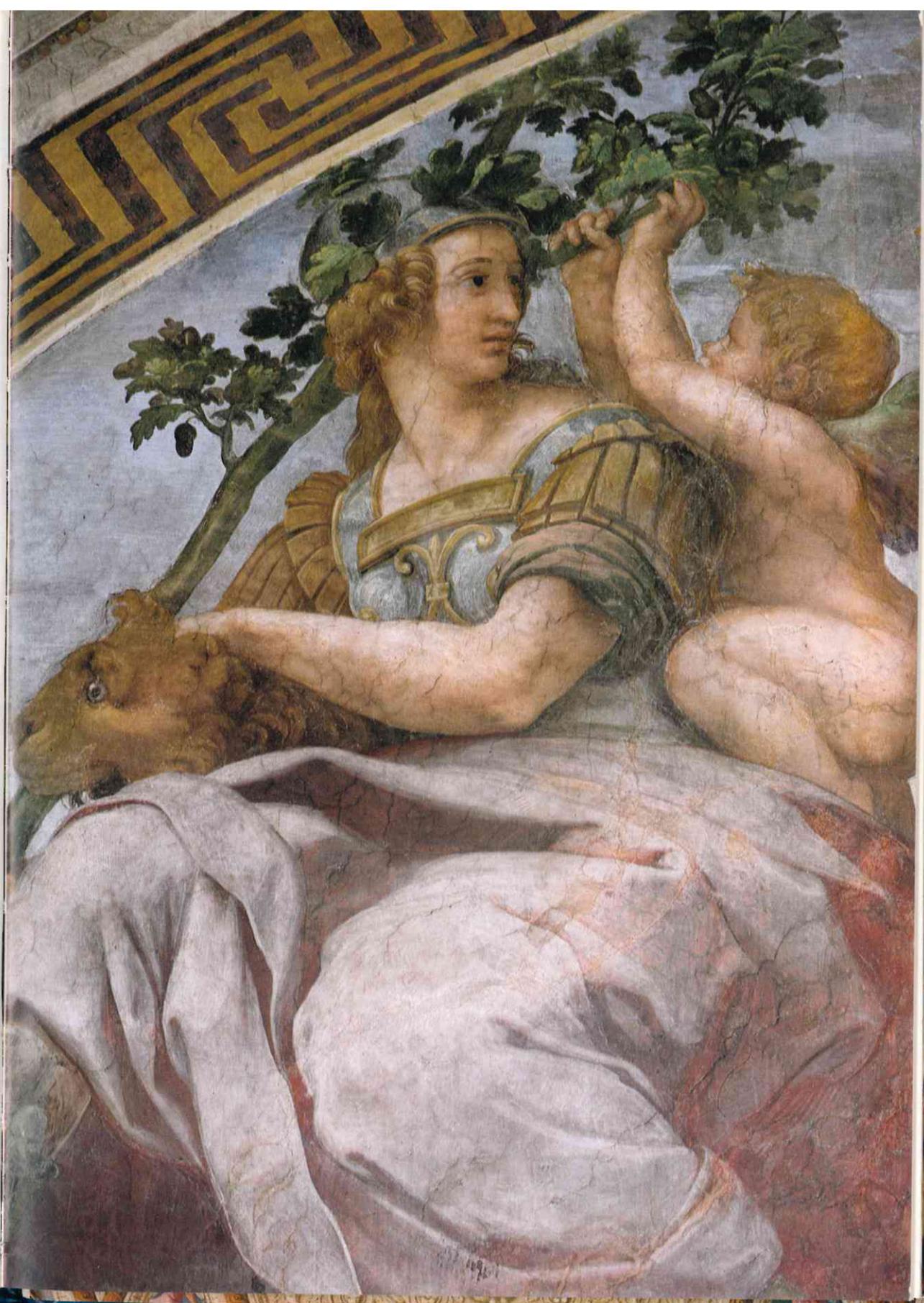
*Nella parete di fronte al Parnaso Raffaello celebra l'idea del bene, vista nel suo duplice aspetto di virtù naturalmente posseduta e di giustizia ottenuta attraverso la legge. Alle Virtù cardinali e teologali è dedicata la lunetta sopra la finestra; a tale affresco appartengono i due genietti in queste pagine, personificazioni della Fede, quello che indica il cielo (sotto), e della Speranza, quello reggente una fiaccola (a fronte). Ispirati alle figure dei bassorilievi classici, sono definiti attraverso un sapiente uso del chiaroscuro.*



Nell'affresco con Le virtù cardinali e teologali tre figure femminili sedute su un lungo zoccolo simboleggiano la Fortezza, a sinistra, reggente un ramo di rovere (allusivo al casato di Giulio II), la Prudenza, al centro, intenta a scrutarsi in uno specchio, e la Temperanza, a destra, che impugna simbolicamente delle redini. La quarta virtù cardinale, la Giustizia, è raffigurata nel medaglione della volta in quanto, secondo la dottrina platonica, è gerarchicamente superiore alle altre. Le figure muliebri sono alternate a cinque genietti



alati, le une e gli altri disposti secondo un andamento compositivo ritmico e armonioso. Tre dei genietti sono personificazione delle virtù teologali: oltre alla Fede e alla Speranza delle pagine precedenti, è qui raffigurata la Carità nel putto che coglie frutti dal ramo tenuto dalla Fortezza (a lato). Appare in questo affresco l'influsso di Michelangelo, soprattutto nelle figure femminili dalle forme solenni, di impianto monumentale. La critica colloca generalmente il dipinto a conclusione della Stanza della Segnatura, nel 1511.





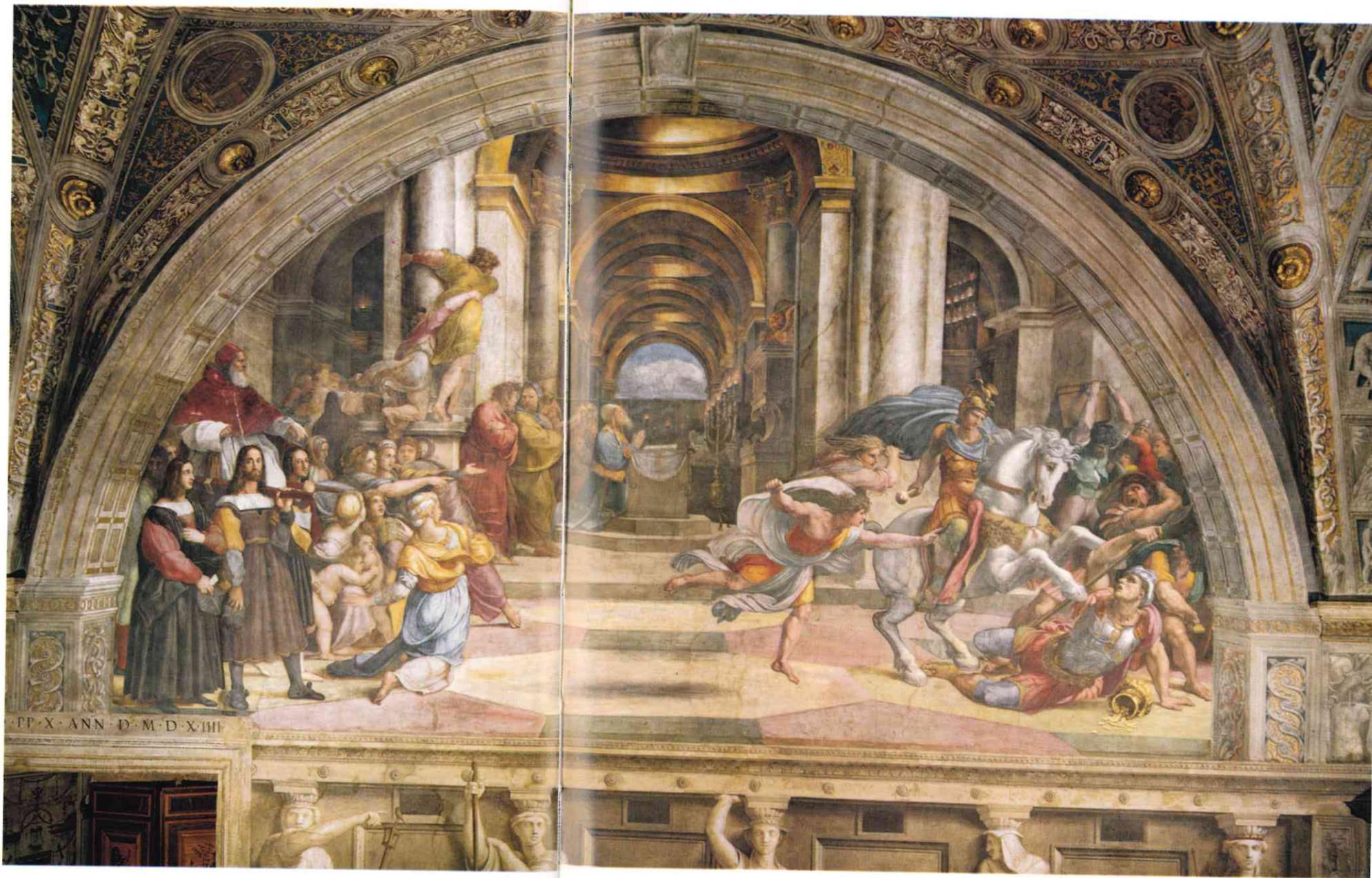
*A fronte, La consegna delle Pandette a Giustiniano e, sotto, L'approvazione delle Decretali da parte di Gregorio IX: i due affreschi, ai lati della finestra sotto la lunetta con Le virtù, celebrano rispettivamente il diritto civile e quello ecclesiastico. Entrambi eseguiti con largo intervento di aiuti, presentano, a tratti, gravi danni. Nella figura di Gregorio IX Raffaello ritrasse Giulio II; il particolare rilievo accordato all'immagine del papa anticipa il tema della glorificazione del pontefice che dominerà la stanza successiva.*



La Stanza di Eliodoro, così detta dal soggetto di uno degli affreschi parietali, è cronologicamente la seconda del ciclo, dipinta fra il 1511 e il 1515. L'intonazione dei dipinti, filosofica e dottrinarica nella Segnatura, è qui politica: Raffaello rappresentò infatti gli interventi con i quali Dio, fin dai tempi più antichi, manifestò la propria protezione verso la Chiesa. Il programma iconografico, certamente ispirato se non addirittura dettato da Giulio II, allude chiaramente ai programmi politici e religiosi del pontefice, strenuo difensore della Chiesa contro ogni tentativo di limitarne o metterne in discussione il potere, tanto temporale quanto spirituale. Nella volta (a lato) sono raffigurati quattro episodi del Vecchio Testamento, emblematici dell'intervento divino: Il rovelto ardente, La scala di Giacobbe, L'apparizione di Dio a Noè, Il sacrificio di Isacco, ciascuno in relazione con gli affreschi sottostanti. Al centro è lo stemma del papa, dal quale si dipartono fasce di arabeschi. La volta è assegnata dalla maggior parte dei critici ad allievi, per lo più al Peruzzi o al Penni.



La cacciata di Eliodoro dal Tempio (in queste pagine) allude all'inviolabilità del potere temporale della Chiesa. Il racconto biblico, che narra come Eliodoro tentasse di rubare i tesori del Tempio di Gerusalemme e ne fosse impedito dall'intervento di un inviato del Signore, si presta egregiamente al tema, in quanto Eliodoro si sarebbe servito di un complice all'interno del sacro edificio, così come gli avversari del papa avevano dei sostenitori nell'ambito della Curia stessa. La scena si svolge in un'architettura immaginaria, definita dal ritmo serrato e incalzante delle arcate, scandito da bagliori luminosi, che contribuisce a esaltare l'andamento vorticoso e drammatico della composizione. Sulla destra il cavaliere celeste e altri messi divini sospingono Eliodoro, mentre sullo sfondo il gran sacerdote Onia prega presso l'altare e sulla sinistra Giulio II, sulla portantina, assiste all'avvenimento. Nei due sediari (alle pagine precedenti) sono tradizionalmente identificati Marcantonio Raimondi, in primo piano, e Giulio Romano all'estrema sinistra del dipinto.



*Dopo la Cacciata di Eliodoro, nella stessa stanza, Raffaello dipinse La messa di Bolsena (in basso). Con estrema naturalezza l'artista risolve il difficile problema compositivo creato dalla presenza della finestra decentrata rispetto all'asse del lunettone: egli infatti prolunga sulla destra il piano su cui poggia l'altare, modificando la successione dei gradini, e attua una diversa disposizione delle figure nelle zone inferiori; in quelle di destra (a fronte), raffiguranti i sedari del papa, alcuni critici hanno visto ascendenze venete.*



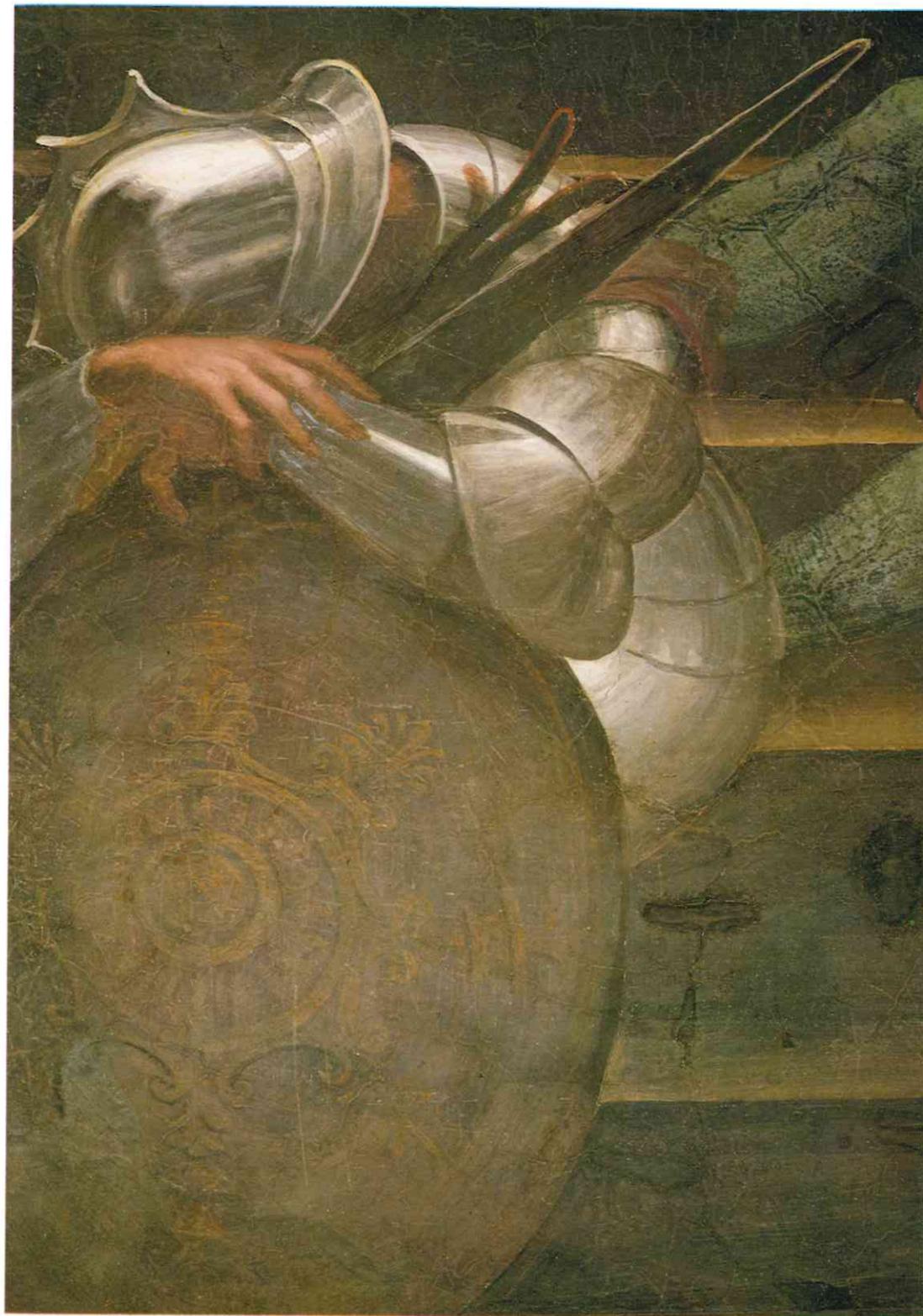


Nella Messa di Bolsena Raffaello raffigurò il miracolo avvenuto in questa città nel 1263 quando un sacerdote boemo, colto da dubbi circa la realtà della transustanziazione mentre celebrava la messa, vide stillare sangue dall'ostia consacrata. Il miracolo diede luogo alla bolla di Urbano IV che istituì la festa del Corpus Domini, al cui culto Giulio II era devotissimo. Il papa è raffigurato sulla destra del dipinto, raccolto in preghiera di fronte all'officiante. Tutta la parte destra del dipinto, del resto, con il pontefice e la sua corte, è dominata da una serena immobilità in netto contrasto con la parte sinistra della scena (in queste pagine), contraddistinta dall'agitazione e dal turbamento dei personaggi: persino le candele, è stato osservato, sono qui scosse dal vento, mentre bruciano sommessamente di fronte al pontefice. Sullo zoccolo della stanza, sotto gli affreschi delle pareti, sono dipinte undici cariatidi e quattro erme a monocromo, dalla maggior parte degli studiosi riferite a Perin del Vaga: nelle pagine seguenti, a sinistra, La Pace e, a destra, L'Abbondanza.

*In questa pagina, La liberazione di san Pietro dipinta nella Stanza di Eliodoro: seguendo fedelmente il racconto degli Atti degli Apostoli l'artista rappresenta in un'unica scena i due momenti del prodigioso evento — l'apparizione dell'angelo del Signore a Pietro, imprigionato in Gerusalemme, e la sua liberazione — come se, attraverso la simultaneità, «volesse rilevare il compromesso tra sogno e reale» che impronta la narrazione biblica dell'episodio (Camesasca). Protagonista di tutta la scena è la luce, che irradia da cinque diverse sorgenti*



*— la luna, il sole nascente, la fiaccola e i due angeli — riverberata in infiniti bagliori sul metallo delle armi e delle corazze (particolare qui a lato). Fino dall'Ottocento è stata sottolineata l'affinità tra questo episodio e il Sogno di Costantino, affrescato da Piero della Francesca ad Arezzo; affinità tanto più suggestiva in quanto questa stessa parete era stata affrescata da Piero prima che da Raffaello. Non è dato sapere tuttavia quale conoscenza il Sanzio avesse dell'opera del suo predecessore.*





*In queste pagine, la parte centrale dell'affresco con La liberazione di san Pietro, uno dei brani pittorici più alti dell'intera decorazione delle Stanze, dove la luce sfolgorante dell'angelo che illumina tutta la scena ha qualcosa di soprannaturale; come ha acutamente osservato il Camesasca, infatti, «il fosco stamparsi dell'inferriata rende incandescente l'alone del liberatore divino: una luce favolosa per la quale soltanto vivono gli acciai e i muri all'intorno». Al confronto quella «statua classica di luce» (Ortolani), che è l'angelo sulla destra dell'affresco, appare una figura meno sublime, «già piegata a funzioni più naturalistiche come quella di delineare i tratti masaceschi di san Pietro». Incerta è la cronologia dell'affresco, da alcuni studiosi datato al 1514, a conclusione della decorazione della Stanza di Eliodoro, da altri preposto a Leone Magno che ferma Attila. Questi ultimi sottolineano come lo schema compositivo sia qui ancora simmetrico e centralizzato, mentre in quell'affresco compare già lo schema "a nastro" che dominerà nelle stanze successive.*

Questo affresco, Leone Magno che ferma Attila, raffigura il celebre episodio avvenuto nel 452 sulle rive del Mincio, allorché il papa fermò le orde degli Unni. Secondo la tradizione fu la prodigiosa apparizione in cielo di un vecchio in veste sacerdotale ad atterrire Attila e a farlo desistere dalla sua impresa sanguinosa. Raffaello riprende tale tradizione ma raffigura, nell'apparizione divina, i santi Pietro e Paolo. Egli opera poi una seconda trasposizione rappresentando, nella città sullo sfondo, alcuni edifici romani; anche il colle sulla



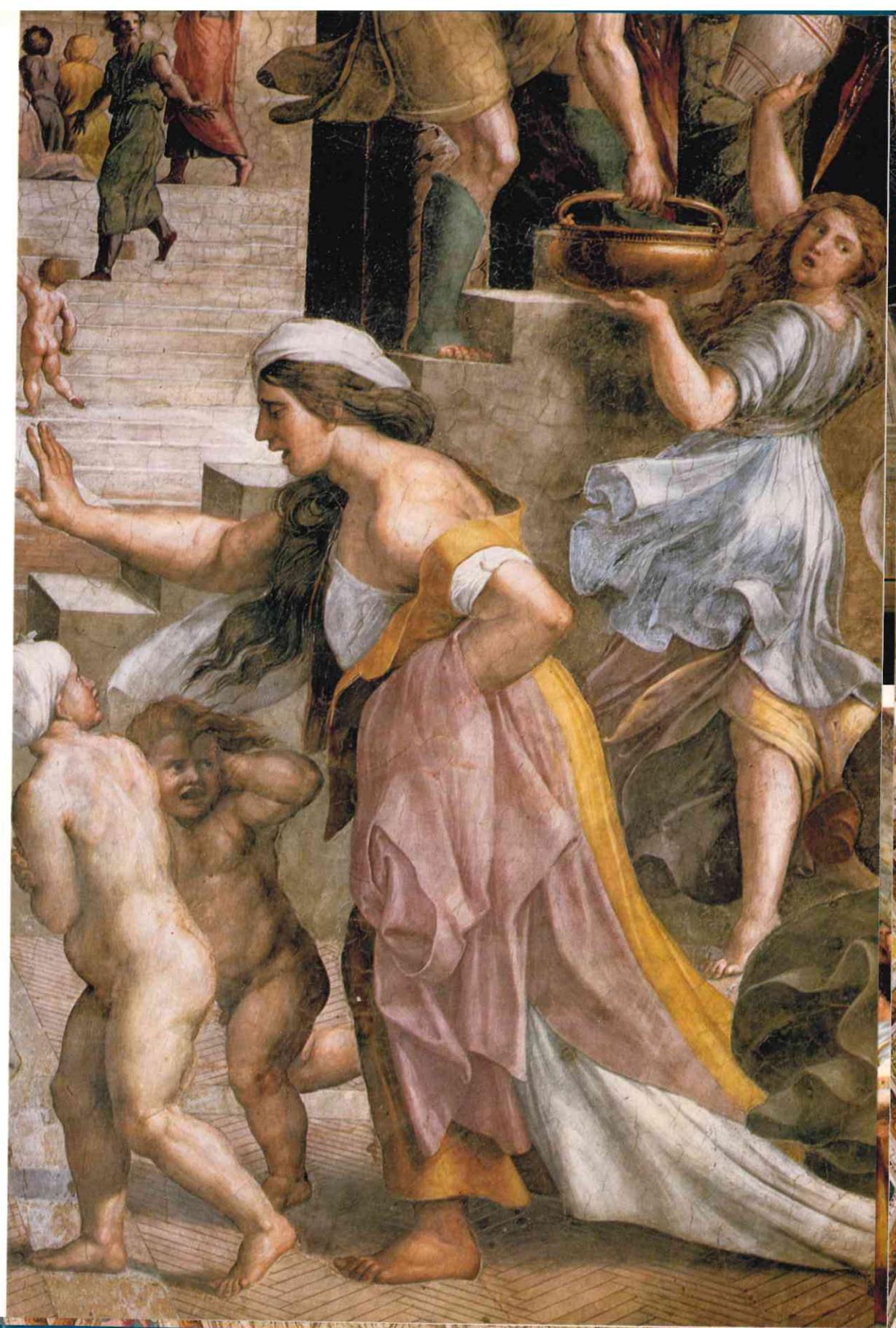
destra, dove divampa l'incendio appiccato dai barbari, è in realtà Monte Mario. A fronte, un particolare. Nelle pagine seguenti, Leone Magno e il suo seguito. Il pontefice ha le sembianze di Leone X Medici (divenuto papa nel 1513, alla morte di Giulio II), ritratto anche nel cardinale a sinistra: nella prima ideazione dell'affresco, l'episodio doveva infatti alludere alla battaglia di Ravenna del 1512, nella quale Giulio II aveva scacciato i Francesi dall'Italia, scontro cui aveva partecipato anche l'allora cardinale de' Medici.

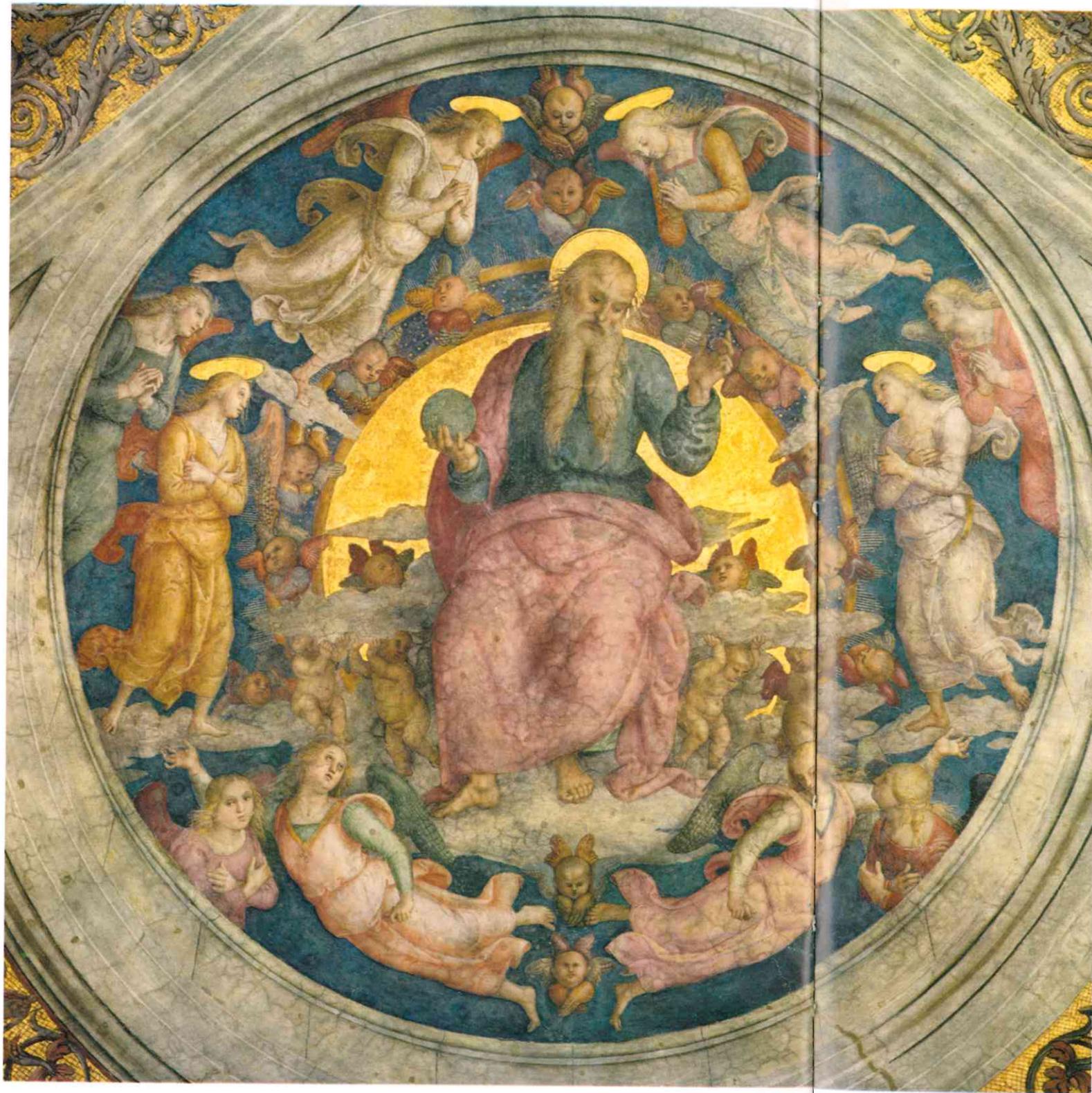


Nella Stanza dell'incendio di Borgo — affrescata tra il 1514 e il 1517 — ritorna il motivo storico-politico, già sviluppato nella Stanza di Eliodoro, assumendo però un'intonazione encomiastica: ogni episodio, infatti, si riferisce a un papa di nome Leone, in onore di Leone X. Il primo dipinto, che dà il nome alla stanza (in queste pagine), rappresenta un episodio del pontificato di Leone IV risalente all'847, quando il papa, impartendo la benedizione, estinse l'incendio divampato nel quartiere romano di Borgo. Leone IV è raffigurato sullo sfondo, affacciato alla finestra di un palazzo di architettura bramantesca, presso l'antica facciata della Basilica Vaticana quale era stata costruita in epoca paleocristiana. In primo piano, colonnati classici (ripresi da monumenti del Foro) dipinti a mo' di quinte teatrali delimitano un "vuoto" centrale e contribuiscono a inquadrare la figura sul fondo della scena: lo schema scenografico della composizione a quinte, rispondente forse ai nuovi interessi teatrali dell'artista, avrà grande fortuna nell'arte manierista e barocca.



*Nell'Incendio di Borgo Raffaello opera una sovrapposizione di piani tra l'evento narrato e memorie classiche e letterarie, introducendo nella scena figure che richiamano l'incendio di Troia: in particolare, il gruppo sulla sinistra rappresenta Enea che fugge con il figlio Ascanio, portando sulle spalle Anchise (in basso); "citazioni" ben rispondenti al clima culturale dotto ed erudito della corte papale sotto Leone X. A lato, uno dei rari brani di mano di Raffaello dell'intero affresco: la fanciulla a destra, con due recipienti per l'acqua.*





*Quando intraprese la decorazione della Stanza dell'incendio di Borgo, Raffaello conservò gli affreschi della volta eseguiti nel 1507-1508 dal Perugino che aveva dipinto, tra ricche grottesche a fondo oro, quattro toni con il Padre Eterno fra gli angeli (nella pagina a fronte), Cristo tra angeli e due santi, Cristo e gli apostoli con il Padre Eterno e Lo Spirito Santo, Cristo Giudice; e ciò, molto probabilmente, per affezione verso il proprio maestro, come già aveva sostenuto il Vasari e non per la fretta o per mancanza di aiuti come dissero altri.*



*A un allievo del Sanzio — probabilmente Giulio Romano — sono invece da riferire gli affreschi dello zoccolo, con cariatidi a chiaroscuro alternate a figure a monocromo: Ferdinando il Cattolico (in alto), Astolfo, Goffredo di Buglione, Lotario I e Carlo Magno. Raffaello, poco più che trentenne, aveva allora raccolto intorno a sé una nutrita schiera di allievi alla quale affidava gran parte degli innumerevoli lavori che gli venivano commissionati, riservando tuttavia a sé l'ideazione dell'opera, nella ricerca di sempre nuovi schemi compositivi.*

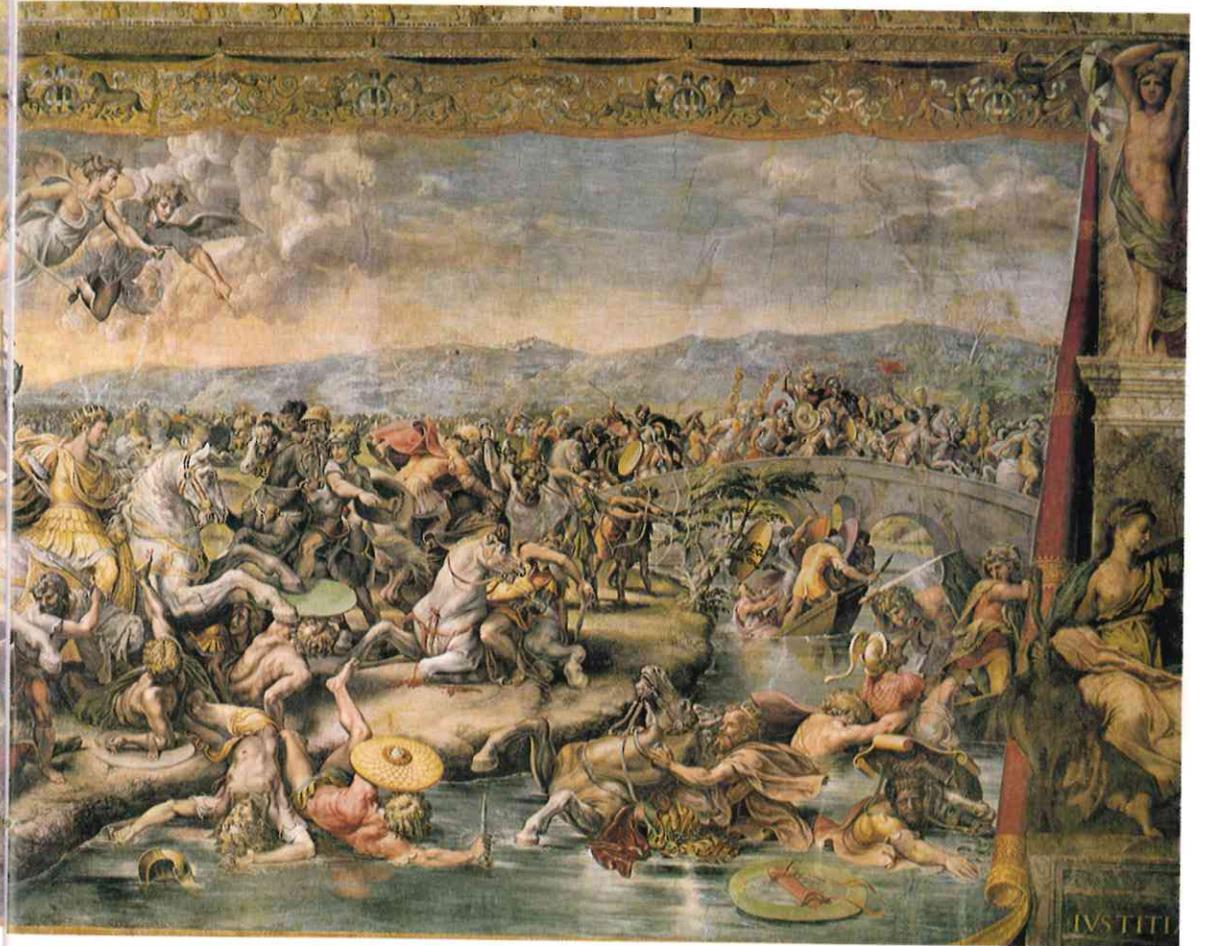
*In questa pagina, La battaglia di Ostia, dipinta nella Stanza dell'incendio di Borgo. L'episodio — che allude alla crociata contro i Turchi invano propugnata da Leone X — si riferisce a un avvenimento del pontificato di Leone IV: nell'849 un'improvvisa tempesta disperse le navi dei saraceni che avevano attaccato la flotta papale nelle acque di Ostia. Sulla sinistra il papa, con le sembianze di Leone X, rende grazie per l'aiuto divino. L'affresco è quasi interamente opera di aiuti, come gli altri della stanza: a fronte, in alto, L'incoronazione*



*di Carlo Magno, avvenuta nell'800 a opera di Leone III; la scena probabilmente allude al concordato stipulato nel 1515 da Leone X e Francesco I di Francia, ritratti nei protagonisti dell'affresco. In basso, La discolpa di Leone III, raffigurazione di un episodio del Liber pontificalis: Leone III, calunniato dai nipoti di Adriano I, si difende in S. Pietro mentre dall'alto una voce ammonisce che solo a Dio spetta il giudizio sull'operato dei pontefici; chiaro riferimento al Concilio del 1516 che sanciva questo principio.*



*Ultima in ordine cronologico delle Stanze Vaticane, la Sala di Costantino fu commessa a Raffaello nel 1517 da Leone X e terminata da allievi del Sanzio (il maestro era morto nel 1520) entro il 1525, sotto Clemente VII. La decorazione, che completa il programma politico e celebrativo del papato, illustra la sconfitta del paganesimo e l'insediamento della Chiesa a Roma attraverso quattro episodi della vita di Costantino: La visione della croce, La battaglia di ponte Milvio, Il battesimo di Costantino e La donazione di Roma.*



*Dei quattro affreschi, l'unico al quale Raffaello lavorò direttamente — almeno nella preparazione del cartone — è La battaglia di ponte Milvio (in queste pagine) eseguito poi da Giulio Romano: vi è raffigurata la vittoriosa carica dell'esercito di Costantino contro Massenzio, nel 312 d. C.; come gli altri affreschi della stanza, esso simula un arazzo appeso alla parete. La decorazione della sala si completa con immagini di pontefici tra angeli e figure allegoriche e, sullo zoccolo, con monocromi con episodi della vita di Costantino.*