

documenti d'Arte

Stanze e logge di Raffaello

di Roberto Salvini

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 Buccioti

© 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 Elio-doro 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, precludendo 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 sovrantemente 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 rovinare 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'accoglienza 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 depona 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 Giulio 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 *universalialia 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 promoveva 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 abbracci 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 pronunzia — 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, ammorbidenti tuttavia dallo sfumato sottile di leonardesca memoria, per meglio evitare ogni esattezza di limite e più facilmente conglbarsi 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 piú 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 piú alta *concordia discors* che sia dato immaginare. È insomma in ciascuno di questi volti «il respiro di un Eden, dove l'uomo non piú patisce cure meschine, né piú 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 piú distaccato ed universale, convenienti non piú 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 piú volte riscontrato in questo affresco un sovrappiú 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 piú 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 richiamo 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 stordire 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 putтино 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 specchietto 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 rovelo 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 tardi, 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 incarna lo spirito del dramma. Pure, questo effetto drammatico è presto smorzato dalle armoniche risposdenze, 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 atterrire 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'inferriata, 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 precorrimenti (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 statuaria 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

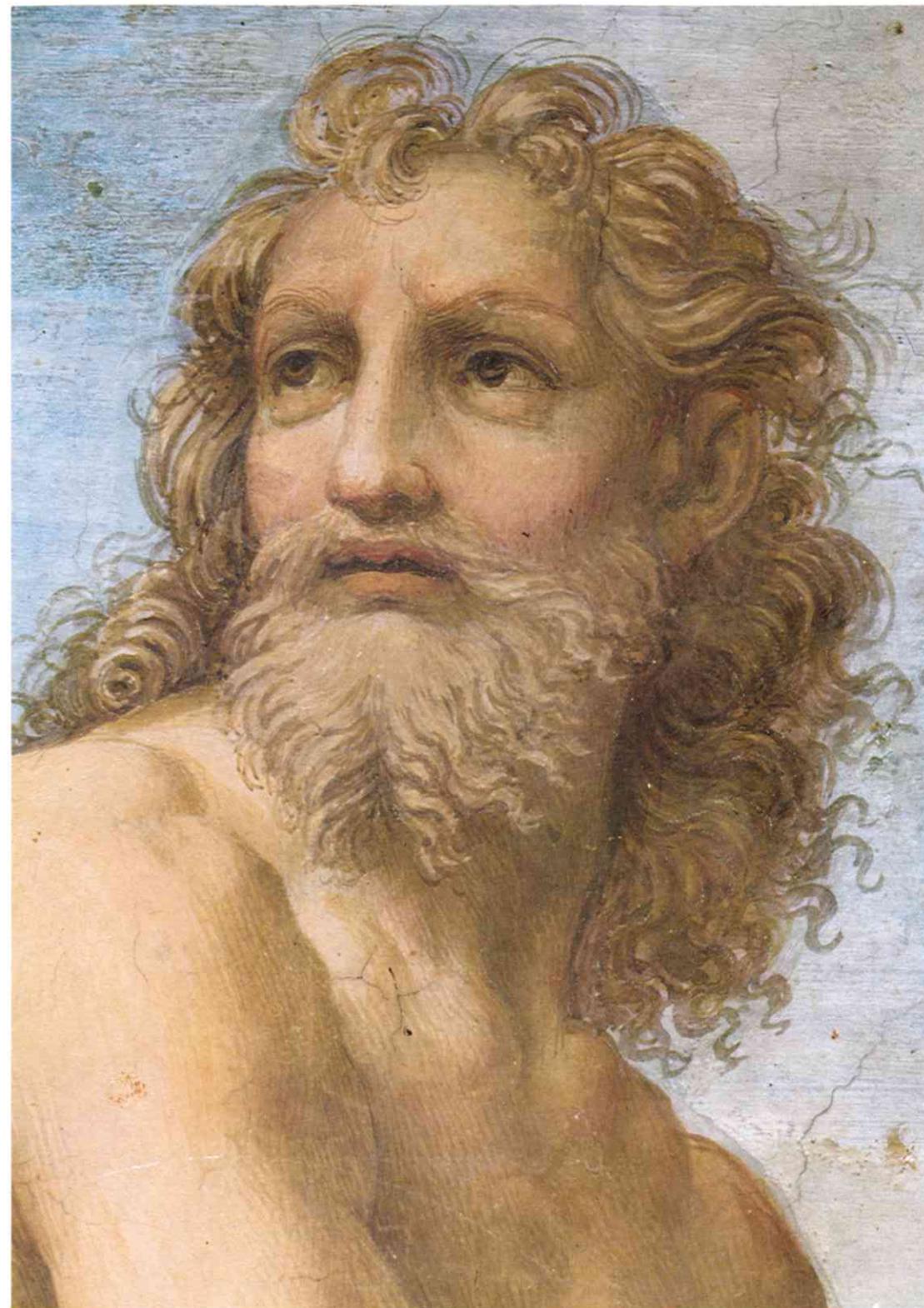
Le cosiddette Stanze di Raffaello costituiscono una successione di quattro locali situati nell'ala settentrionale del duecentesco palazzo costruito in Vaticano da Niccolò III (restaurato e in parte ricostruito da Niccolò V, nel 1450), al piano superiore dell'edificio. Tali stanze furono scelte come appartamento 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.



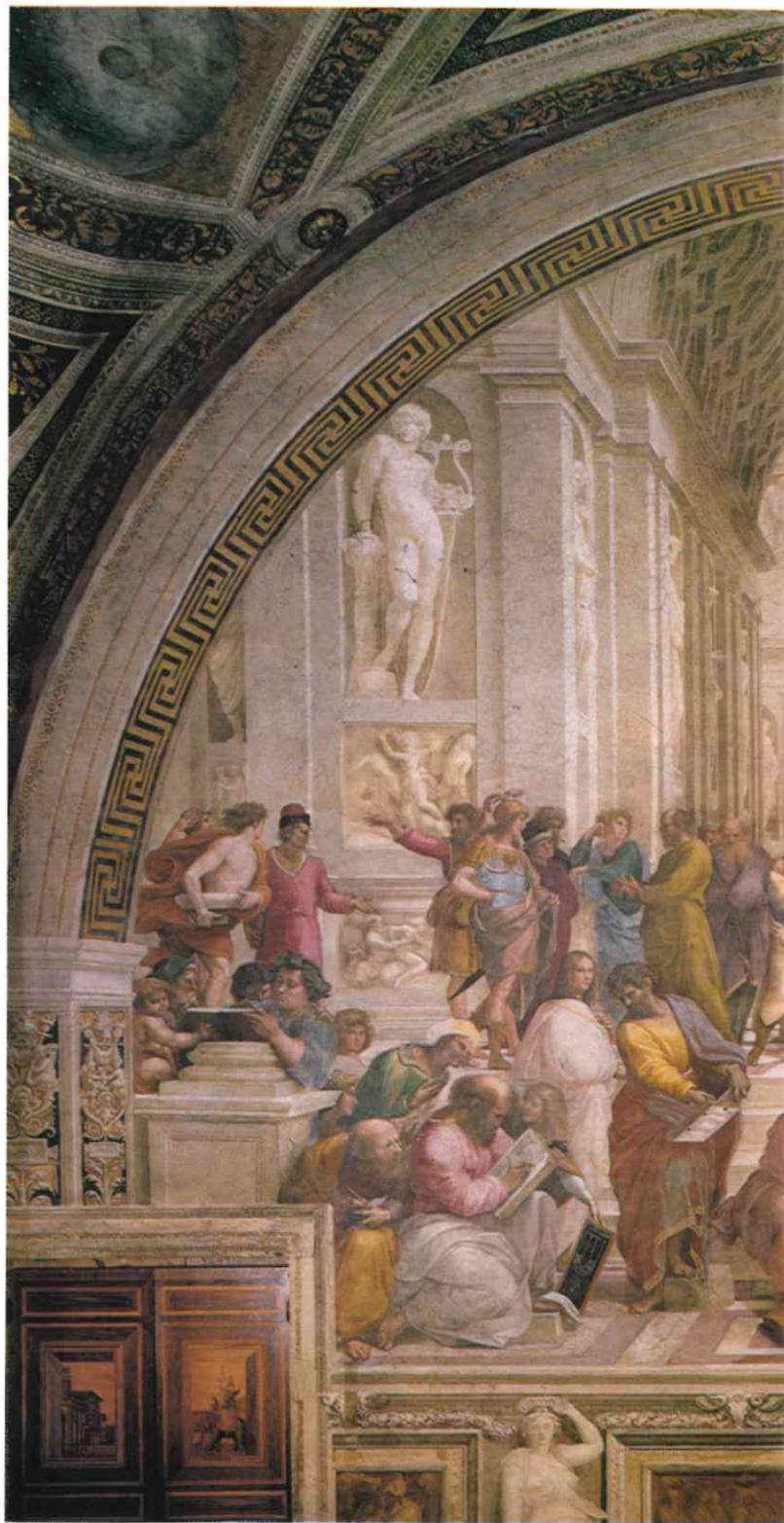
La decorazione della Stanza della Segnatura, così chiamata perché destinata a sede del tribunale de signatura Gratiae, è incentrata intorno all'esaltazione delle idee del vero, del bene e del bello. Lungo le pareti Raffaello dipinse delle scene che simboleggiano questi ideali, mentre sulla volta raffigurò 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):



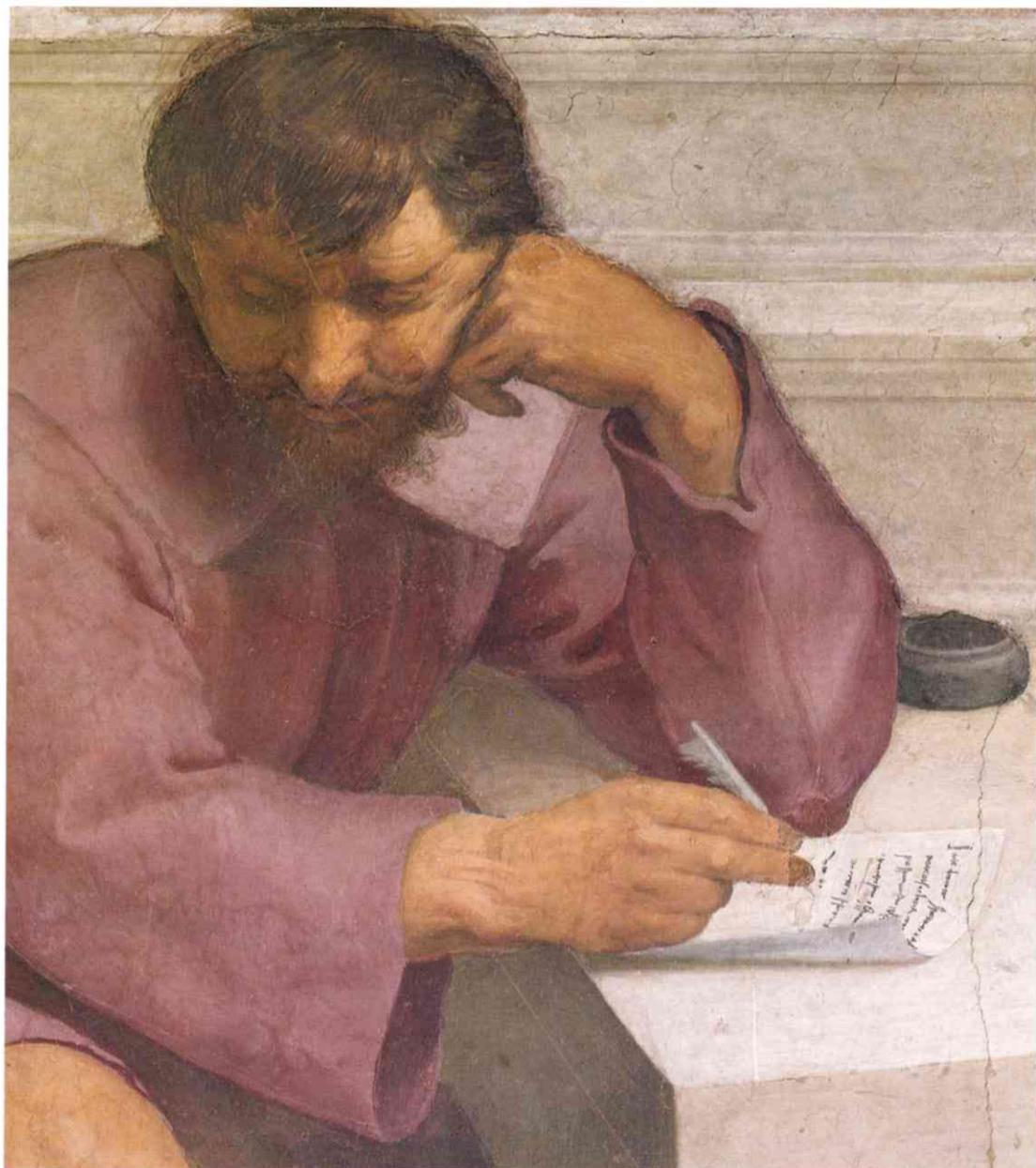
L'affresco, così denominato a causa di un'erronea interpretazione del Vasari, rappresenta in realtà l'adorazione dell'ostia consacrata, legame fra cielo e terra, emblema della verità rivelata. Raffaello la pone nel centro prospettico della composizione, in asse con le tre persone della Trinità; ai lati 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.



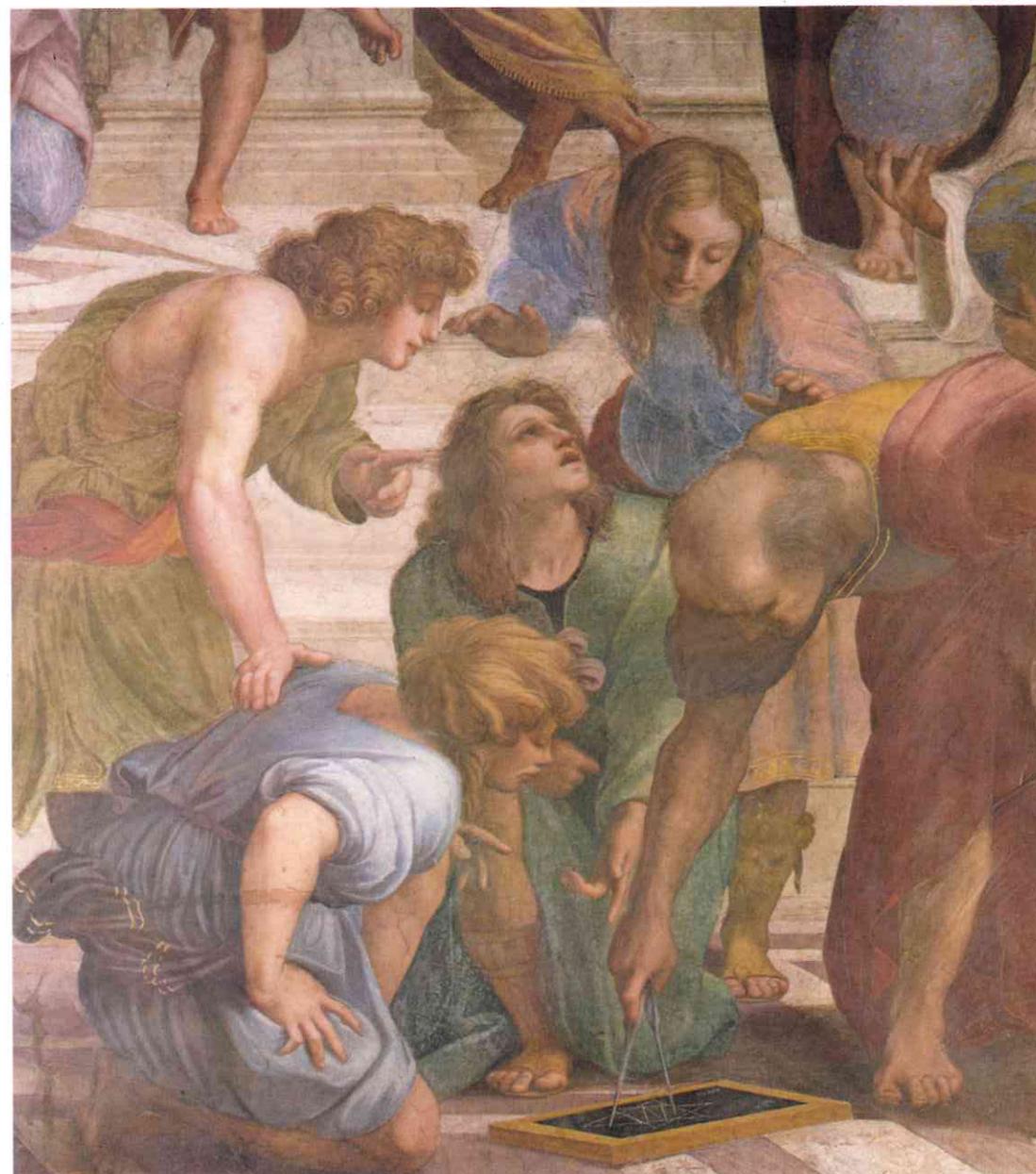
Sulla parete opposta alla Disputa del sacramento Raffaello dipinse La scuola di Atene, simboleggiante la verità naturale, conosciuta attraverso la filosofia (in queste pagine). Raffaello ambienta la scena entro solenni e grandiose architetture, ispirate ad edifici classici tardo-antichi e ai progetti 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



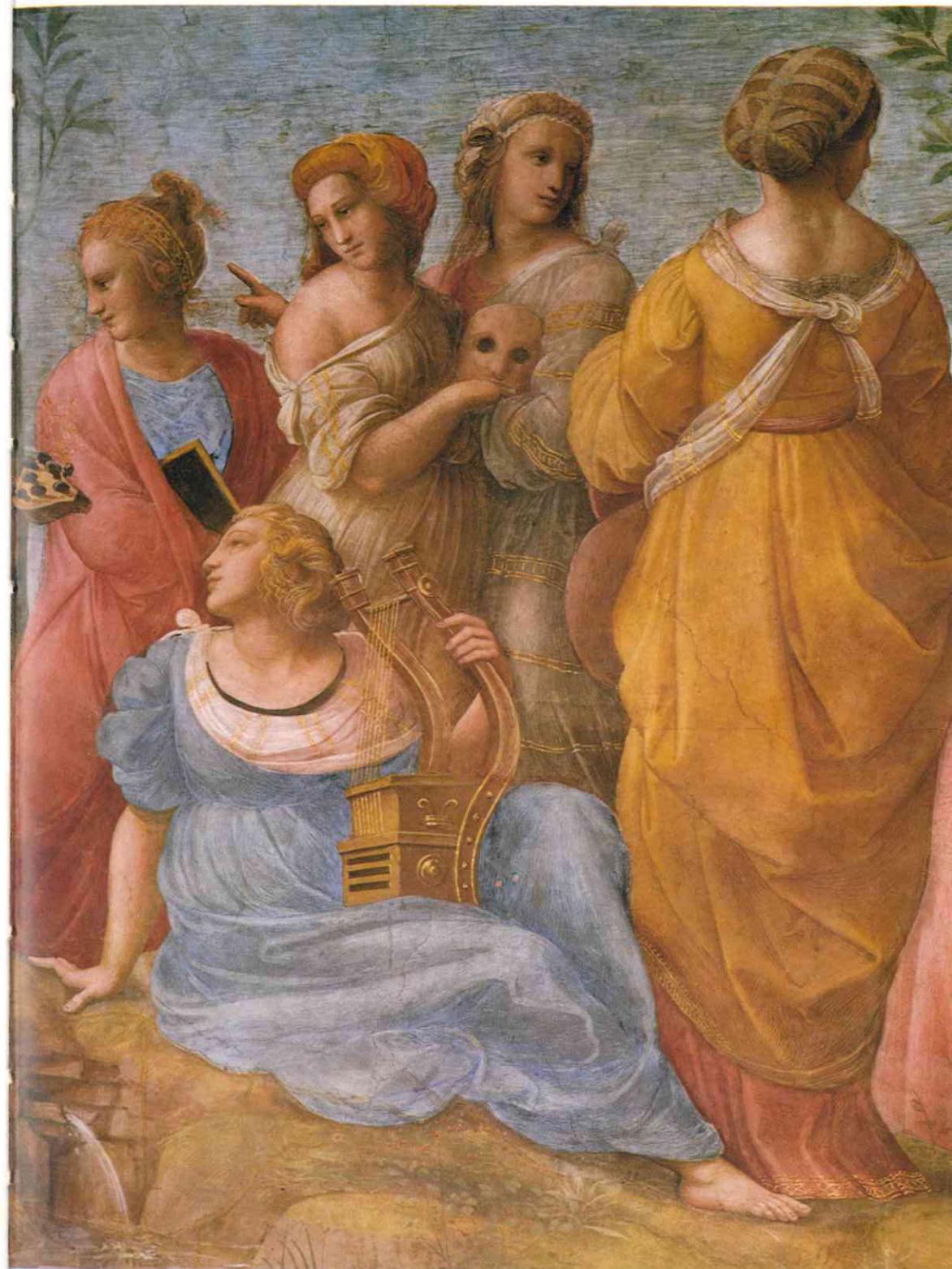
(nelle vesti di Platone), Michelangelo, raffigurato come Eraclito (a lato) e Bramante, assimilato a Euclide (in basso). La figura di Eraclito fu eseguita quando il dipinto era già stato compiuto, probabilmente dopo lo scoprimento della prima parte della volta della Sistina (agosto 1511), come provano 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.



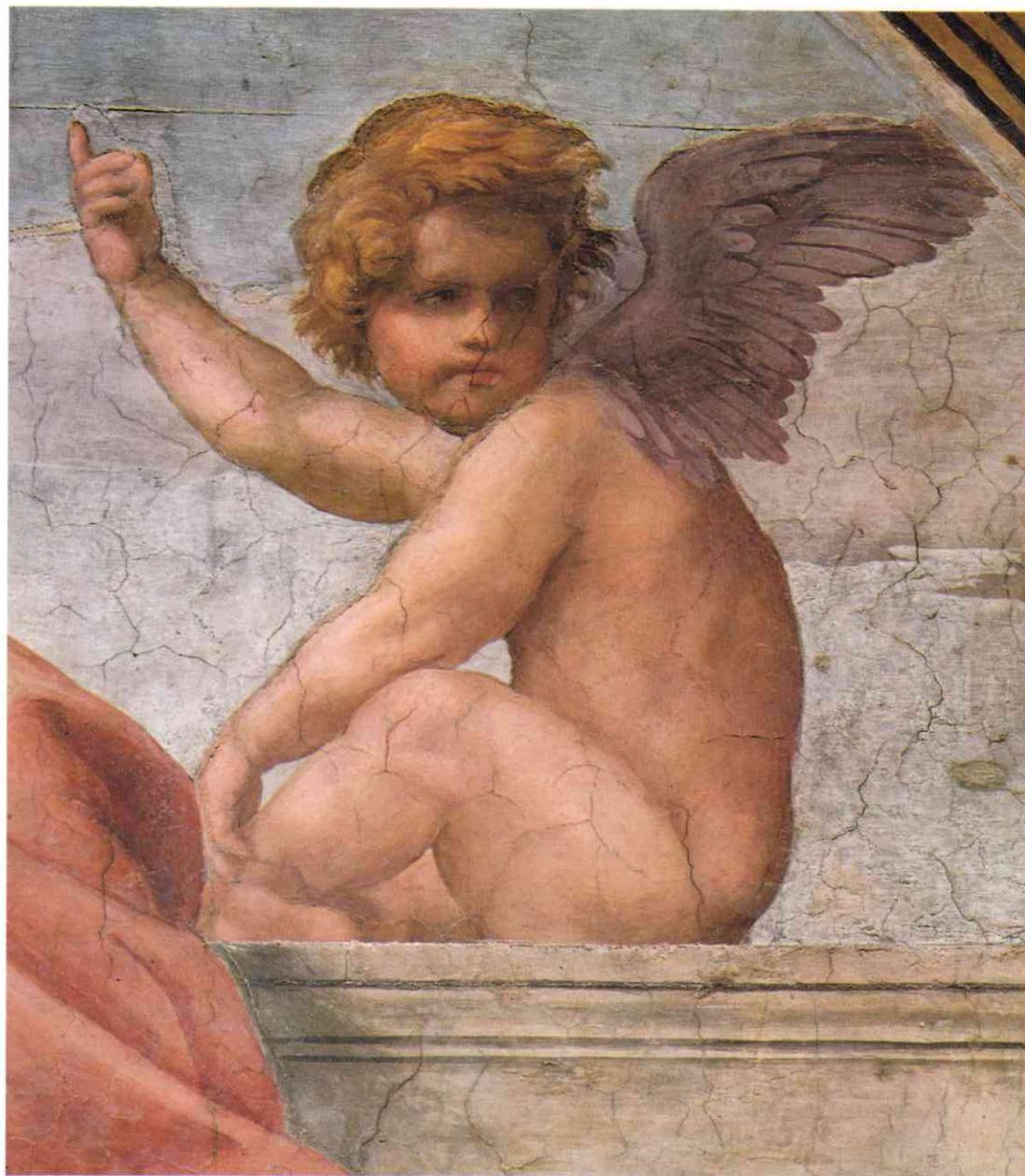
Il Parnaso, esaltazione dell'idea del bello, è dipinto nel lunettone sopra la finestra della Stanza della Segnatura. Apollo, assiso alla sommità del colle, presso la fonte Castalia, è circondato dalle Muse e da diciotto poeti, la cui identificazione è ancora controversa. Nel particolare della pagina 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.



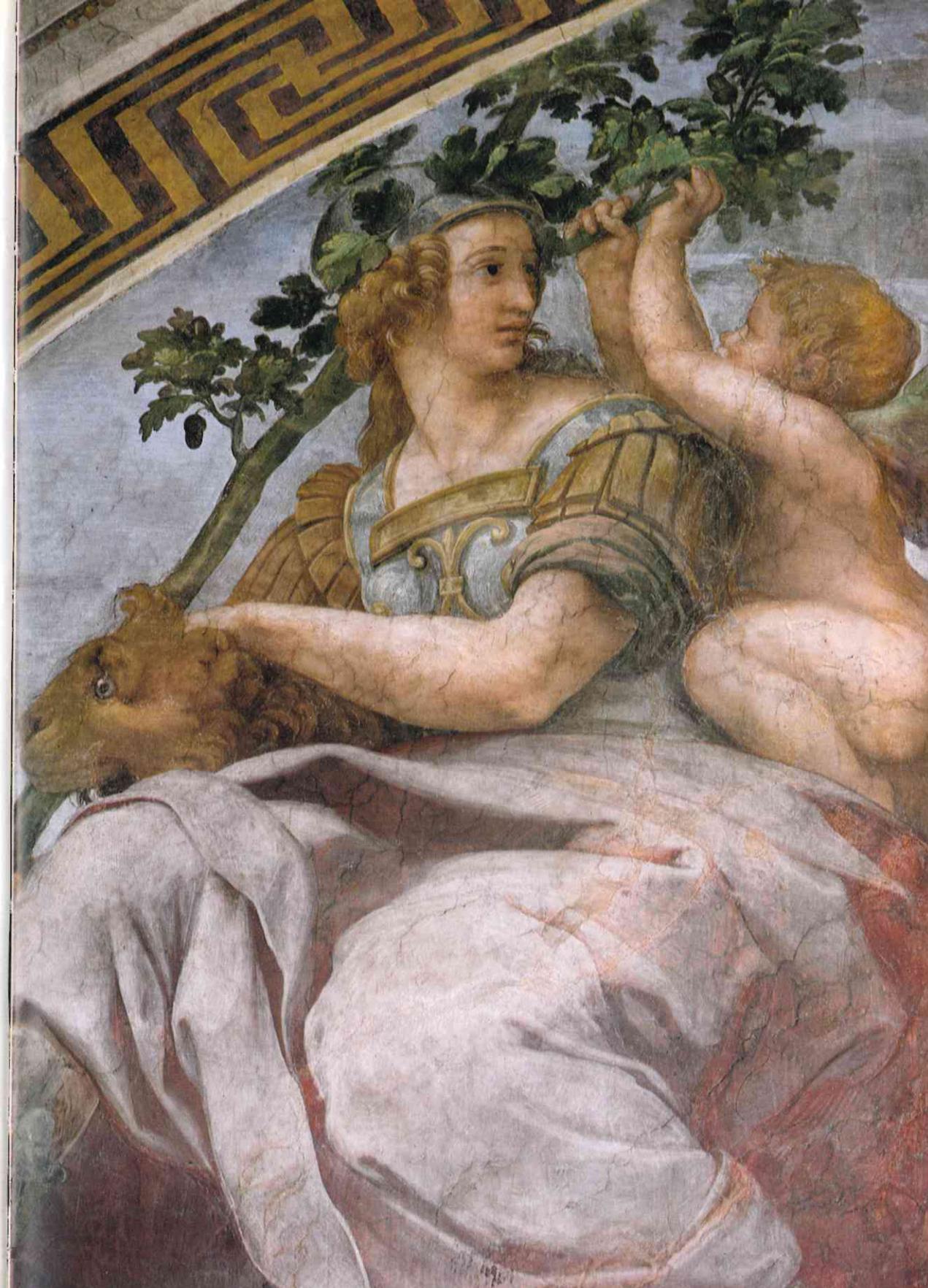
Nella parete di fronte al Parnaso Raffaello celebra l'idea del bene, vista nel suo duplice aspetto di virtù naturalmente posseduta e di giustizia ottenuta attraverso la legge. Alle Virtù cardinali e teologali è dedicata la lunetta sopra la finestra; a tale affresco appartengono i due genietti in queste pagine, personificazioni della Fede, quello che indica il cielo (sotto), e della Speranza, quello che regge 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.





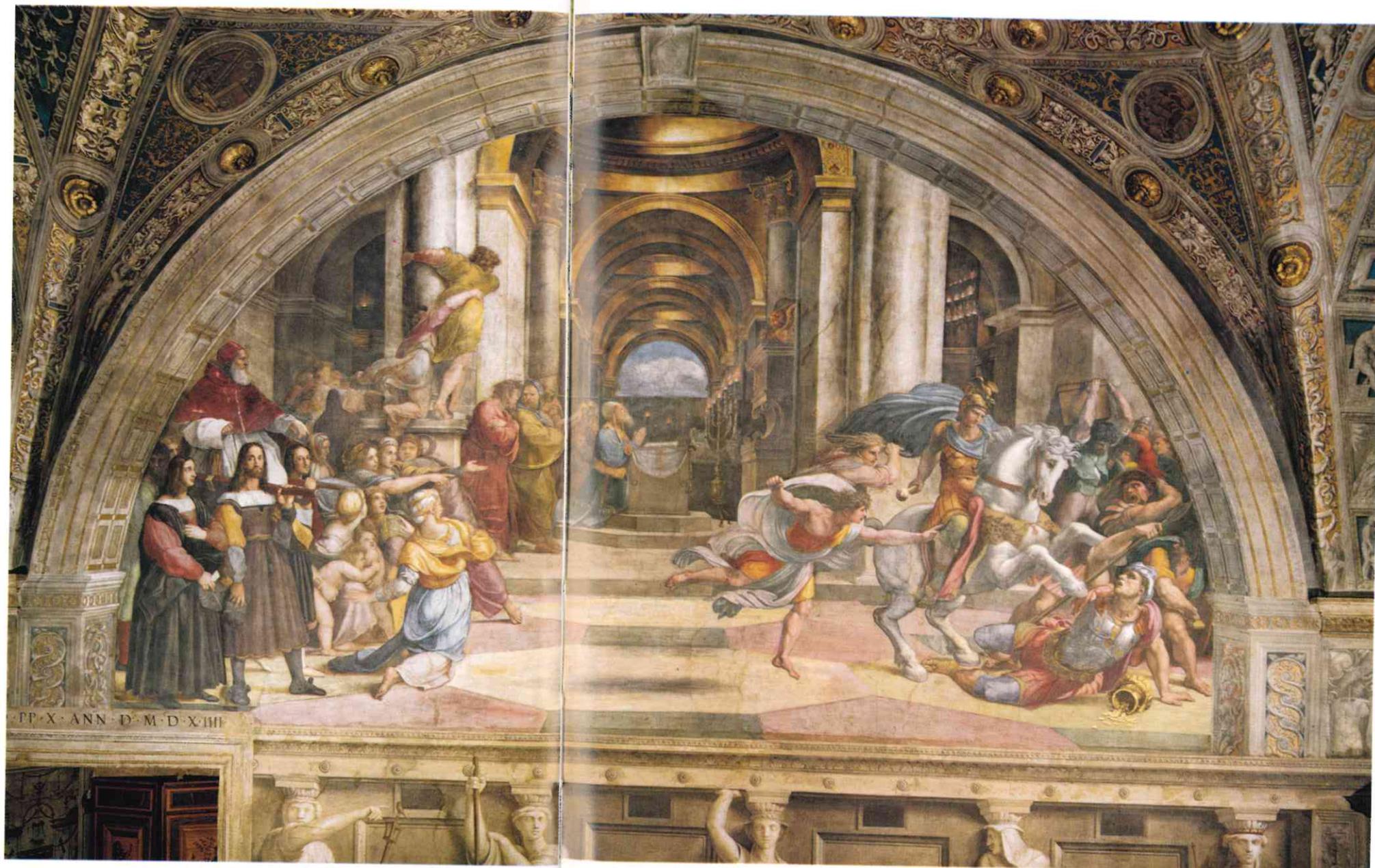
A fronte, La consegna delle Pandette a Giustiniano e, sotto, L'approvazione delle Decretali da parte di Gregorio IX: i due affreschi, ai lati della finestra sotto la lunetta con Le virtù, celebrano rispettivamente il diritto civile e quello ecclesiastico. Entrambi eseguiti con largo intervento di aiuti, 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 dottrina 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 rovetto 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 prestava 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.



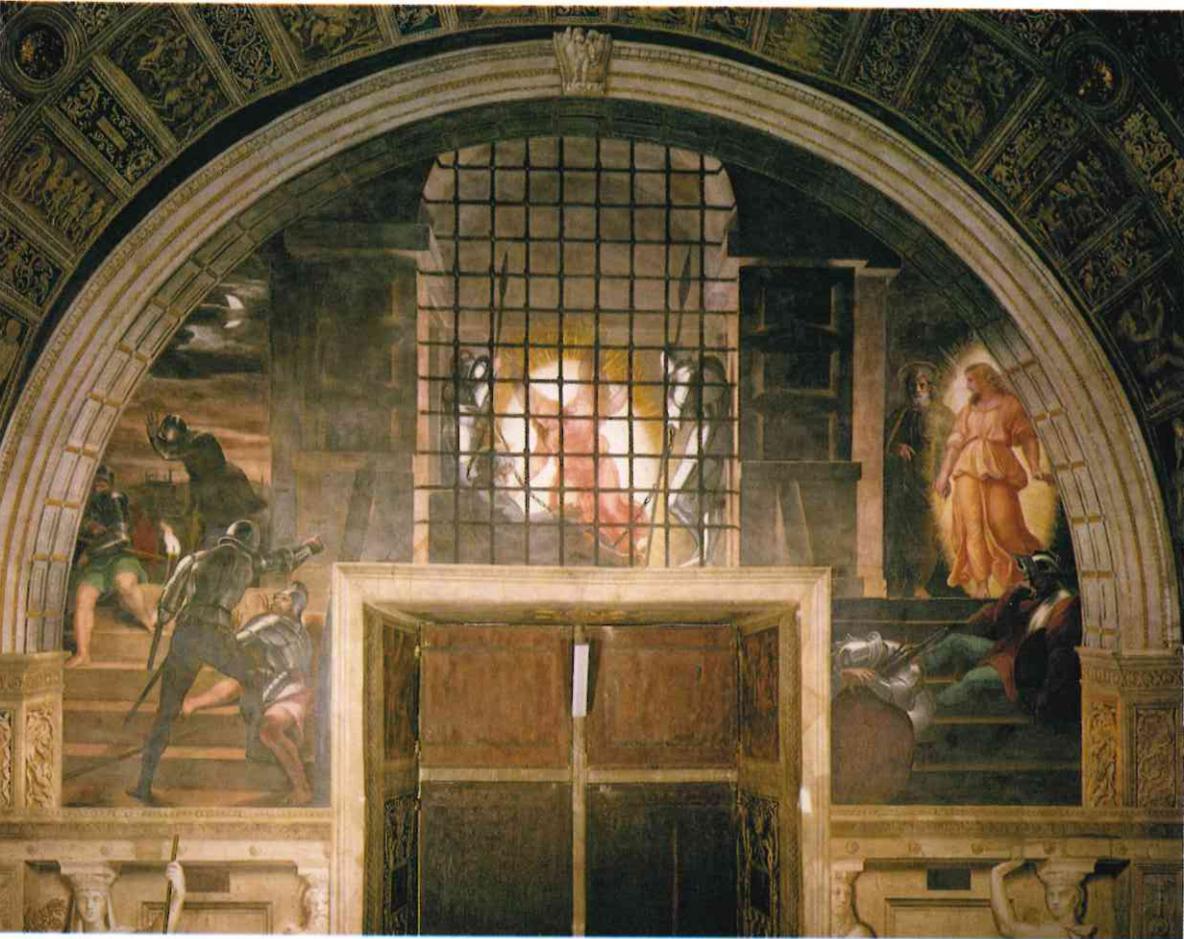
Dopo la Cacciata di Eliodoro, nella stessa stanza, Raffaello dipinse La messa di Bolsena (in basso). Con estrema naturalezza l'artista risolve il difficile problema compositivo creato dalla presenza della finestra decentrata rispetto all'asse del lunettone: egli infatti prolunga sulla destra il piano 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 sediari del papa, alcuni critici hanno visto ascendenze venete.



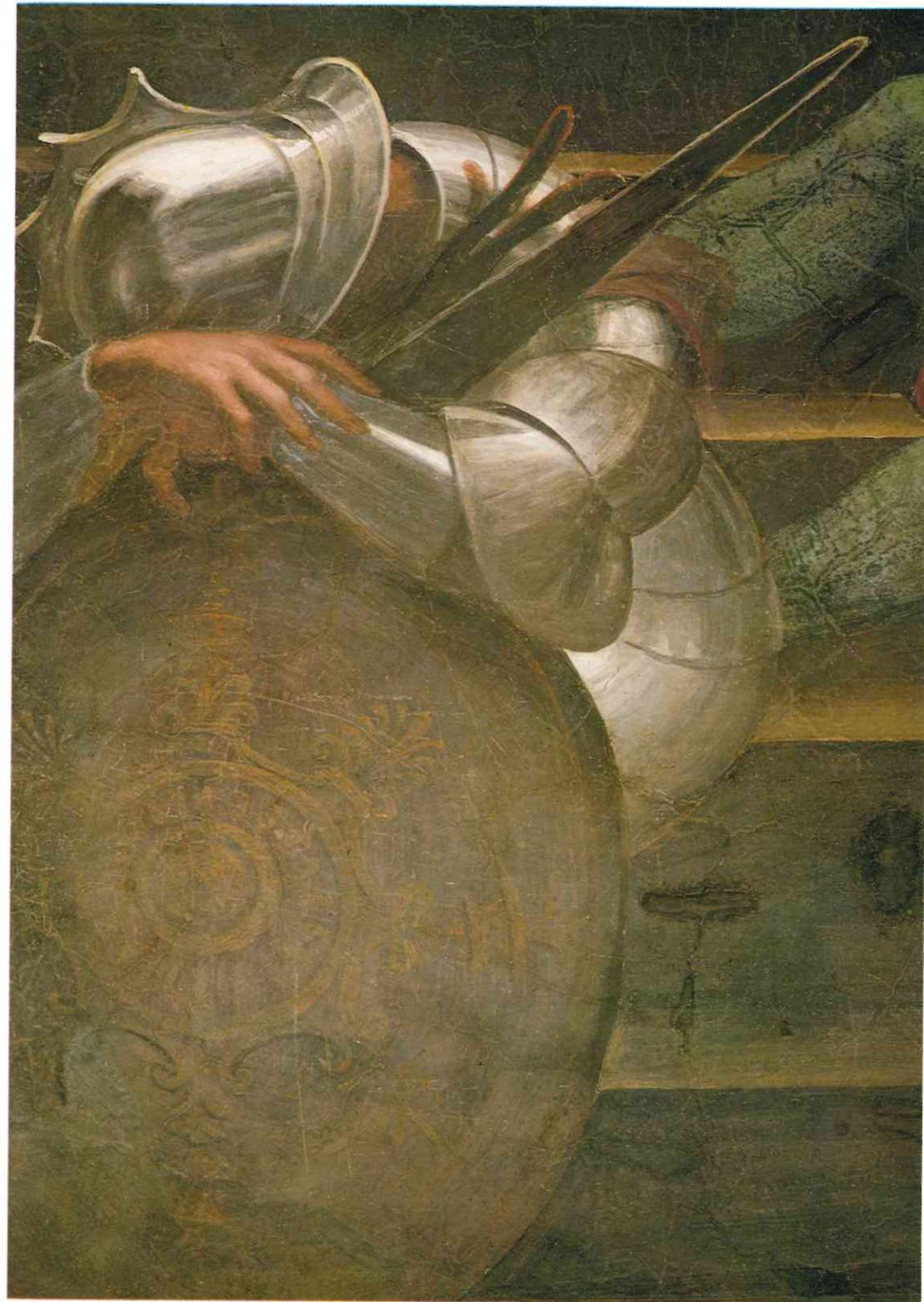


Nella Messa di Bolsena Raffaello raffigurò il miracolo avvenuto in questa città nel 1263 quando un sacerdote boemo, colto da dubbi circa la realtà della transustanziazione mentre celebrava la messa, vide stillare sangue dall'ostia consacrata. Il miracolo diede luogo alla bolla di Urbano IV che istituì 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 masacceschi 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



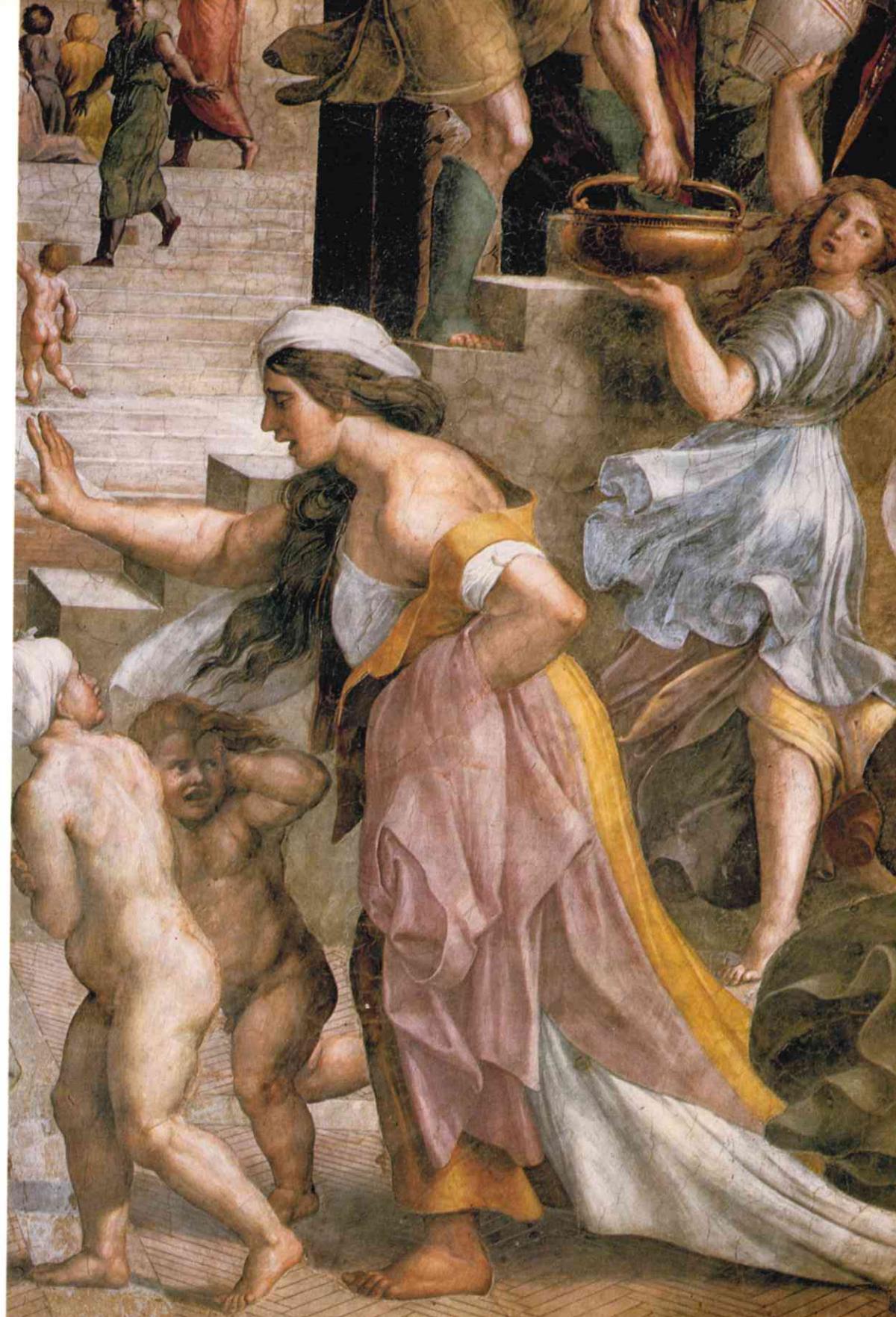
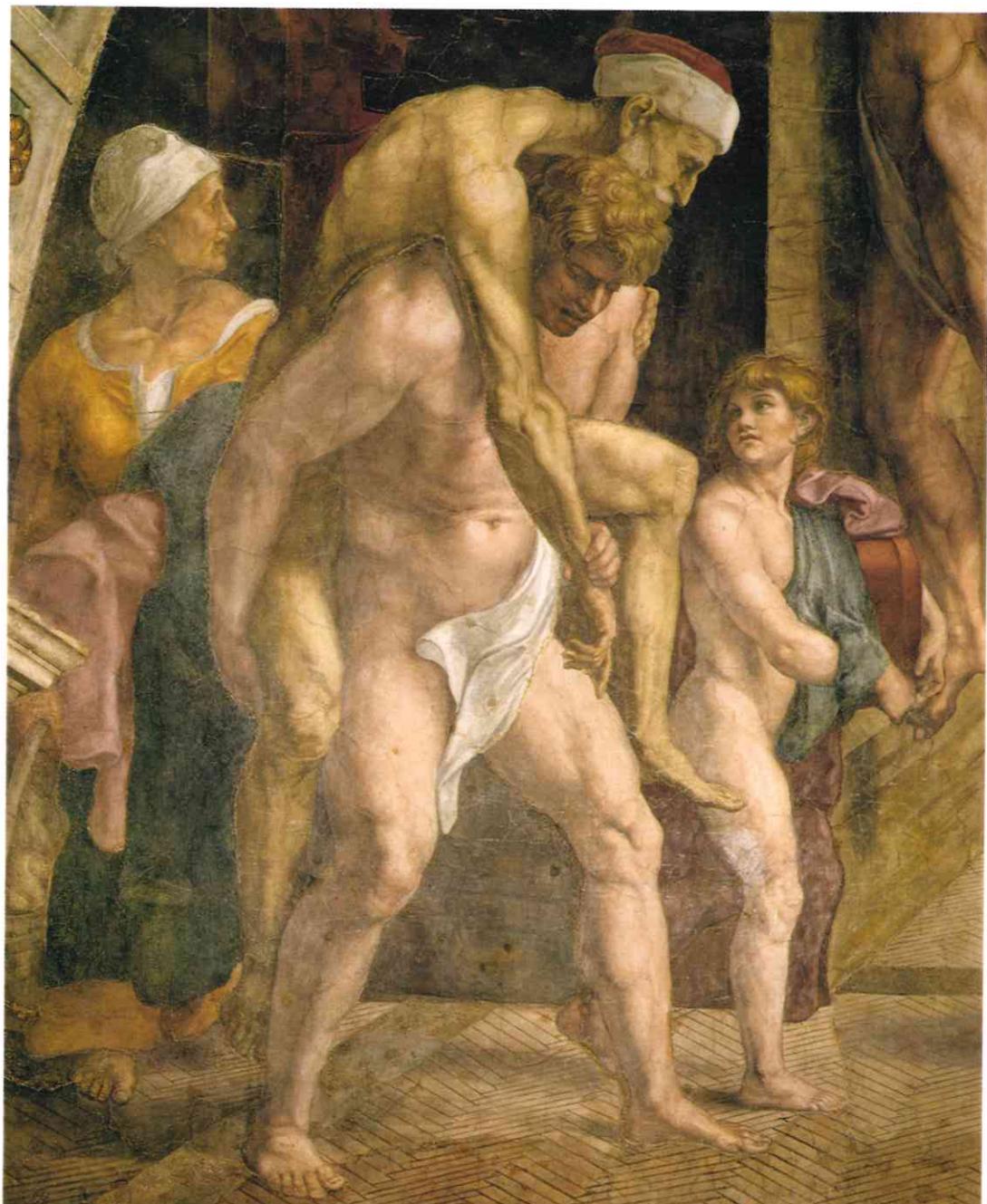
destra, dove divampa l'incendio appiccato dai barbari, è in realtà Monte Mario. A fronte, un particolare. Nelle pagine seguenti, Leone Magno e il suo seguito. Il pontefice ha le sembianze di Leone X Medici (divenuto papa nel 1513, alla morte di Giulio II), ritratto anche nel cardinale a sinistra: nella 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.

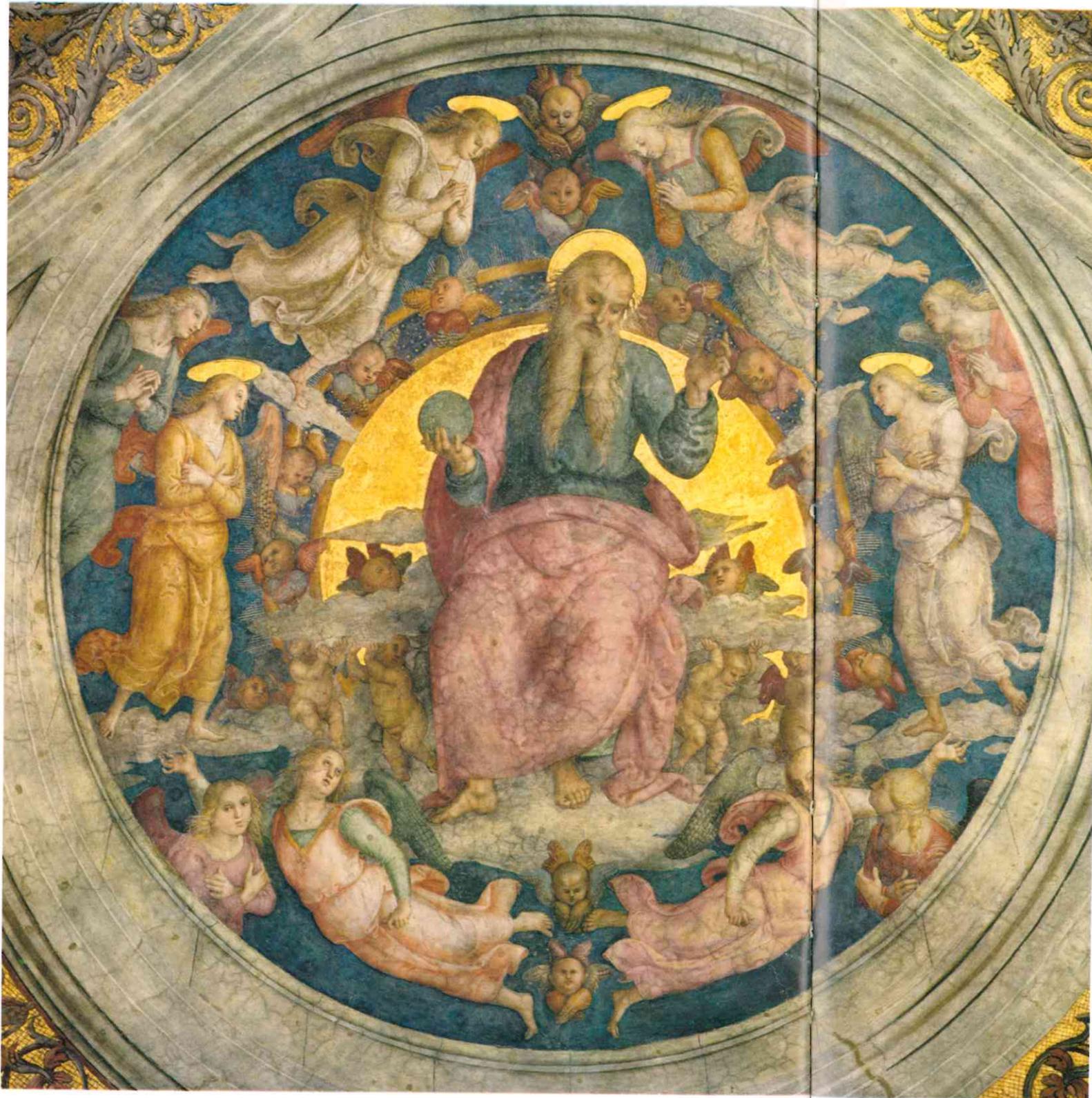


Nella Stanza dell'incendio di Borgo — affrescata tra il 1514 e il 1517 — ritorna il motivo storico-politico, già sviluppato nella Stanza di Eliodoro, assumendo però un'intonazione encomiastica: ogni episodio, infatti, si riferisce a un papa di nome Leone, in onore di Leone X. Il primo dipinto, che dà 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 tondi 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.

