

RAFFAELLO SANZIO

di
Carla Amirante

2020 è l'anno in cui ricorre il quinto centenario della morte di Raffaello Sanzio pittore e architetto tra i più grandi artisti di tutti i tempi, considerato come un esempio perfetto della pittura del Rinascimento italiano. Con i suoi dipinti caratterizzati da un giusto equilibrio compositivo e da una raffinata ricerca formale il Sanzio ha saputo creare opere così serene e concluse, prive dell'ambiguità leonardesca e del dramma michelangiolesco, tali da apparire inafferrabili e divine.

Nella sua attività Raffaello fu aiutato da un bell'aspetto, una personalità amabile, educata e raffinata, ma essendo anche molto ambizioso seppe unire a queste sue doti naturali anche un talento straordinario e una capacità organizzativa, di tipo imprenditoriale, quasi moderna tale che in pochi anni di carriera riuscì ad ottenere grandissima fama e notevole ricchezza. Neppure Leonardo e Michelangelo erano riusciti ad ottenere altrettanto. Di eccezionale apertura mentale, Raffaello continuò anche in età matura a migliorare la sua formazione artistica seguendo più strade, interessandosi alla cultura del suo tempo e studiando altri artisti. Egli prese contatto con i protagonisti del pensiero neoplatonico e strinse amicizia con letterati e intellettuali per arricchire al massimo la sua personalità, utilizzando e rielaborando le loro idee e saperi per dare così altra linfa alla sua già feconda creatività. Raffaello riuscì a fondere così la più alta tradizione quattrocentesca con gli elementi innovativi del '500 in una personale visione unitaria e, avendo inoltre grande padronanza dei mezzi espressivi, portò nelle sue opere un linguaggio chiaro, preciso e dallo stile inconfondibile.

Per i pittori venuti dopo di lui Raffaello divenne quindi il modello assoluto a cui fare riferimento e fu considerato il creatore della pittura "all'antica", influenzando profondamente sia l'arte del suo tempo che quella venuta dopo di lui, la corrente artistica che va sotto il nome di *Manierismo*. Lo stile perfetto del Sanzio, oggetto di attento studio presso tutte le accademie d'arte fino alla prima metà dell'Ottocento, fu in seguito parzialmente criticato dalle nuove tendenze artistiche; tuttavia nel XX secolo la sua arte ha continuato ad esercitare notevole influenza su molti pittori odierni, citiamo tra questi Salvador Dalí.

LA VITA. Raffaello venne alla luce in Urbino nel 1483 da una famiglia benestante, il padre era Giovanni Santi e la madre Maria di Battista di Nicola Ciarla; il bambino era figlio d'arte, perché suo padre era un noto pittore, padrone di una fiorente bottega. In seguito, nella maturità, egli cambiò il cognome Santi nella parola latina *Santius*, e firmò le sue opere sempre e solamente con il suo nome di battesimo in latino, *Raphael*. Il padre Giovanni Santi, (1440/1445 –1494), oltre che valente

artista, era anche un uomo di lettere la cui personalità di umanista è testimoniata da



Raffaello a dieci anni
dipinto dal padre.
Cappella Tiranni, Cagli

una sua *Cronaca* rimata del 1492, scritta per le nozze del duca Guidobaldo ed Elisabetta Gonzaga in onore del padre dello sposo, il duca Federico da Montefeltro; il testo riporta alcuni giudizi molto interessanti sui pittori italiani e fiamminghi a lui contemporanei. Come detto prima, il Santi era un abile maestro pittore che con l'aiuto del suo allievo e collaboratore, Evangelista da Pian di Meleto (1460–1549), gestiva in Urbino una bottega molto affermata e manteneva frequenti contatti con la corte dei Montefeltro e inoltre con i Gonzaga di Mantova e altre città delle Marche. E' quasi certo che Raffaello cominciò a studiare disegno e prospettiva con il padre e vide le opere di Piero della Francesca presenti in Urbino. Inoltre il piccolo Raffaello si trovò a vivere in un periodo in cui la sua città natale

offriva una atmosfera artistica e culturale in pieno fermento.

Il bambino, molto presto, perse prima la madre quando aveva appena 8 anni e, poco dopo, a 11 suo padre, che intanto si era risposato ed aveva avuto un'altra figlia, Elisabetta, ma con la famiglia furono frequenti le liti per motivi finanziari. Raffaello, ormai orfano di entrambi genitori, si recò a studiare nella bottega del Perugino (1448 o 50 - 1523), al secolo Pietro Vannucci, che forse aveva già conosciuto al seguito del padre. Il Perugino, all'epoca, era considerato il migliore maestro d'Italia e in lui il ragazzo trovò la giusta guida per perfezionarsi nella pittura e studiare le nuove tendenze artistiche rinascimentali presenti nei suoi quadri. Infatti lavorando con il Perugino Raffaello riuscì a unire la luce e la monumentalità di Piero della Francesca con il naturalismo e lo stile lineare di Andrea del Verrocchio, adattandoli però alla grazia tipica della pittura umbra, che dipingeva figure aggraziate dentro grandi architetture e circoscriveva gli spazi del primo e secondo piano dall'orizzonte dello sfondo. A diciassette anni, Raffaello lasciò la bottega del Perugino con il titolo di *Magister* e il permesso di esercitare l'attività di pittore; a Città di Castello nella sua bottega iniziò a produrre opere con la sua firma divenendo uno degli artisti più rinomati del momento. Le sue prime opere presentano ancora le influenze tipicamente umbre della pittura del Perugino e del Pinturicchio, ma senza i loro elementi troppo decorativi e una plasticità maggiore nella costruzione delle figure. Di quel periodo sue opere sono il *Sogno del cavaliere*, lo stendardo di città di Castello, la tavola andata perduta dell'*Incoronazione di S. Nicolò da Tolentino*, la *Resurrezione*, (Museo di S. Paolo). A vent'anni, nel 1503, egli dipinse *l'Incoronazione della Vergine* (Musei vaticani), e la *Crocifissione* (National Gallery). In particolare nello *Sposalizio della Vergine* del 1504 (Pinacoteca di Brera), si nota come artista avesse raggiunto già la sua indipendenza e maturità artistica, capace di una

concezione costruttiva grandiosa, una personale sensibilità coloristica e perfetta architettura del fondo.



Autoritratto 1504

Alla fine del 1504 Raffaello si recò a Firenze per studiare le opere di Leonardo, Michelangelo e fra Bartolomeo, dai quali acquisì anche gli schemi compositivi; qui dipinse numerosi quadri sul tema della *Madonna con il Bambino*. Di ispirazione umbra è ancora la *Madonna del Granduca* mentre *La belle jardinière* e la *Madonna del Cardellino* mostrano l'influenza di Leonardo e la *Madonna Bridgewater* (National Gallery, Edimburgo) invece quella di Michelangelo. Lasciando incompiuta la *Madonna del baldacchino*, Raffaello si trasferì a Roma per affrescare alcune pareti della *Stanza della Segnatura*, dove sul soffitto, in tondi e in scomparti rettangolari alternati, dipinse la *Teologia*, il *Peccato originale*, la *Giustizia*, il *Giudizio di Salomone*, la *Filosofia*, la

Contemplazione dell'Universo, la *Poesia*, *Apollo e Marsia*. Nel frattempo Raffaello, per soddisfare le richieste dei suoi numerosi clienti, sempre a Roma, aprì un attivissimo *atelier* per concentrarsi maggiormente sullo studio dell'arte classica romana e sulla progettazione delle opere. Infatti la gran parte della produzione pittorica degli ultimi anni, ideata da lui, fu però realizzata dai suoi allievi e collaboratori, tra questi vanno ricordati: Giulio Romano (Giulio Pippi), pittore e architetto, Giovanni da Udine, decoratore specializzato in grottesche e nature morte, Pietro Bonaccorsi, Polidoro da Caravaggio, Maturino Fiorentino, Baldassarre Peruzzi, Marcantonio Raimondi, Lorenzo Lotti scultore, orafo e architetto.

Di questo periodo sono la *Stanza dell'Incendio di Borgo*, la *Loggia di Raffaello* e la *Loggetta del Cardinal Bibbiena*, nel 1511 la *Stanza Vaticana*, detta di *Eliodoro*, con le scene della *Cacciata di Eliodoro*, del *Miracolo della Messa di Bolsena*, della *Liberazione di S. Pietro* e i quattro episodi del *Vecchio Testamento*. Sempre durante il suo soggiorno a Roma, realizzò scene sacre e numerosi ritratti di personaggi. Tra i ritratti, in cui eccelleva per l'estremo realismo della rappresentazione e la capacità di introspezione psicologica, ci sono quelli di Giulio II e di Leone X con due cardinali. Tra i quadri di soggetto religioso in particolare è da ricordare la *Trasfigurazione*, rimasta incompiuta alla sua morte, completata poi da Giulio Romano nella parte inferiore e presa a modello dai pittori del Seicento, in particolare da Caravaggio e da Rubens.

Nel 1514 dopo la morte del Bramante (1444–1514), il grande architetto che aveva già progettato San Pietro, Raffaello fu nominato dal Papa responsabile dei lavori per la costruzione di San Pietro e realizzò le logge del palazzo Vaticano nel cortile di San Damasco. Le opere architettoniche da lui realizzate come la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, la facciata di San



Autoritratto 1518

Lorenzo e del palazzo Pandolfini a Firenze, sono spesso poste in secondo piano rispetto a quelle pittoriche; esse però sono altrettanto importanti per bellezza e originalità perché mostrano il genio dell'artista che, se pure influenzato dallo stile del Bramante, conservano quell'astratta armonia compositiva che è propria delle sue opere pittoriche.

A 37 appena compiuti Raffaello, giovane, bello, protetto dal papa, stimato dagli uomini, amato dalle donne, era all'apice della gloria, ammirato dal mondo intero per la sua eccelsa bravura e per avere incarnato quell'ideale supremo di serenità e di bellezza tanto cercato nel Rinascimento italiano e poi esportato in Europa. Tra lo stupore e il cordoglio di tutti egli morì a Roma il 6 Aprile 1520, nel giorno del Venerdì Santo; si credette a lungo ed erroneamente che anche la data di nascita fosse avvenuta nel Venerdì santo e forse fu per questo che i contemporanei lo ritenevano una reincarnazione del Cristo soprannominandolo *il divino*. Il Vasari¹ (1511–1574) lo ricordava come una persona dotato di tutta quella *modestia e bontà... di natura gentile.. d'una graziata affabilità* e scriveva ancora che la sua morte era sopraggiunta dopo quindici giorni di malattia, iniziata con una febbre *continua e acuta*, causata da *eccessi amorosi*, e mal curata con *ripetuti salassi*. Marcantonio Michiel (1484–1552), letterato e collezionista d'arte, raccontò in alcune lettere il rammarico *d'ogn'uno et del papa* e il dolore dei letterati... e dei segni straordinari che si avverarono come alla morte di Cristo: una crepa scosse il palazzo vaticano, forse per effetto di un piccolo terremoto, e i cieli si erano agitati. Un'altra tesi sulla morte di Raffaello crede che egli sia stato avvelenato con l'arsenico dall'invidia di alcuni pittori (Sebastiano del Piombo? Michelangelo?), gelosia, rancore o altro, come spesso avveniva a quei tempi per eliminare un avversario. Questa tesi è nata quando nel 1722 il corpo di Raffaello fu riesumato e trovato perfettamente conservato, nonostante fossero trascorsi due secoli; per gli esperti ciò poteva essere avvenuto per la presenza dell'arsenico nel corpo, essendo il minerale un ottimo conservante.

Assecondando il desiderio manifestato in precedenza da Raffaello, le sue spoglie furono coperte dalla tela della *Trasfigurazione*, il suo ultimo capolavoro rimasto incompiuto, e poi sepolte nel Pantheon, il monumento da lui tanto ammirato. Il cardinale e grande umanista Pietro Bembo, suo caro amico, fece scrivere sulla tomba questo epitaffio in latino: *ILLE HIC EST RAPHAEL TIMUIT QUO SOSPITE VINCI RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI*. It: Qui è quel Raffaello da cui, fin che visse, Madre Natura temette di essere superata, e quando morì temette di morire con lui.

LE OPERE. Raffaello ha composto tantissime opere spaziando dai soggetti sacri a quelli profani, usando tecniche, dimensioni e materiali diversi, come l'olio o l'affresco, ha anche realizzato arazzi e opere di architettura, meno conosciute ma

¹Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Firenze 1574) pittore, architetto e storico dell'arte italiano. Grande storiografo scrisse *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, una serie di biografie che vanno dal Trecento e Cinquecento.

che sono altrettanto belle come le pitture. Seppure brevemente e secondo l'ordine cronologico seguiremo il percorso artistico compiuto da Raffaello nella sua breve vita illustrando alcune opere per ammirarne l'indiscussa bellezza.

1. SOGNO DI UN CAVALIERE E LE GRAZIE, dipinto a olio su tavola (17x17 cm), 1503-1504 circa, è tra le prime opere importanti create da Raffaello. In origine il dipinto si trovava a Roma nella collezione Borghese e faceva parte di un dittico augurale, un *exhortatio ad iuvenem* in onore di Tommaso Scipione Borghese, nato nel 1493; l'altra sezione raffigurava le *Tre Grazie*. Ora l'opera, dopo molti passaggi di proprietà, si trova nella National Gallery di Londra mentre le *Tre Grazie* sono nel Museo Condé di Chantilly.



Il soggetto dipinto rappresenta un tema caro agli ambienti neoplatonici fiorentini, che esortavano a preferire i piaceri spirituali dell'anima e della mente a quelli materiali del corpo. Ma l'interpretazione del quadro rimane controversa, perché non si è compreso se si fa riferimento alla figura di Ercole al bivio o di Ercole tra le Esperidi o al Sonno di Scipione l'Africano. L'iconografia del dipinto, secondo André

Chastel², si ispira al poema di Silio Italico Punica, ritrovato dall'umanista Poggio Bracciolini nel 1417, e al *Somnium Scipionis* di Cicerone nel commento di Macrobio. Scipione, nell'apologo di Prodicò, sostituisce Ercole e deve scegliere tra Pallade e Venere, simboli rispettivamente di una conoscenza superiore e di un piacere terreno. Le due figure femminili sono proiezioni del sogno del cavaliere che si trova al centro addormentato sullo scudo; la *Virtus* è posta davanti a un passo montano impervio, mentre la *Voluptas* è vestita con abiti fluidi. Ognuna di loro mostra i suoi simboli; la *Virtus* mostra la spada e il libro perché il cavaliere scelga l'arte militare con la vita attiva oppure la conoscenza con lo studio e la vita contemplativa; la *Voluptas* invece gli porge un fiore offrendogli l'amore. Le due figure allegoriche non sono contrapposte e ostili tra loro ma in un perfetto equilibrio reso evidente



dall'asse dell'alberello dritto al centro, forse un riferimento alle teorie neoplatoniche sulla ricerca di un'armonia tra le due scelte. Nella pur semplice ideazione dell'opera si può notare la ricerca di un equilibrio tra le masse del primo piano con quelle del fondo. L'opera presenta una naturalezza immediata nell'equilibrio delle linee e dei piani che fanno emergere uno sfondo con le colline inclinate nello stesso verso del corpo del cavaliere dormiente tra le due personificazioni. L'altra parte del dittico con *le Grazie* che offrono i pomi delle

Esperidi suggerisce quale sarà la ricompensa alla scelta del cavaliere

2. SPOSALIZIO DELLA VERGINE, dipinto a olio su tavola (170x117cm) del 1504, è conservato nella Pinacoteca di Brera a Milano, firmato *Raphael Urbinas* e datato MDIV. Tra le più celebri opere di Raffaello fu commissionato dalla famiglia Albizzini per la cappella di San Giuseppe nella chiesa di San Francesco a Città di Castello.

Il quadro segna la fine del periodo giovanile dell'artista e l'inizio della sua maturità, in esso già si nota l'armonia tra spazio, figure e architettura, tutto perfettamente sereno, bilanciato, come in seguito sarà tutta la produzione di Raffaello. Come è possibile vedere, il giovane pittore, nel quadro a sinistra, supera in bravura il Perugino, e accentua la sua diversità superando lo stile quattrocentesco un po' lezioso proprio dell'anziano maestro e offrendo una rappresentazione più realistica del tema, pure mantenendo la stessa ideazione con personaggi e architetture molto simili. La somiglianza tra i due quadri è infatti evidente e l'opera del giovane Raffaello, poco più che ventenne, è simile nella composizione a quelle ideate dal Perugino negli affreschi *la Consegna delle chiavi* (1482) per la *Cappella Sistina* e lo *Sposalizio della Vergine* (1503-1504) per il Duomo di Perugia.

Anche nel dipinto del giovane artista c'è un gruppo di personaggi in primo piano divisi in due schiere, con le donne da una parte e gli uomini dall'altra; così pure sono

² André Chastel (Parigi 1912- 1990) storico dell'arte francese, studioso in particolare del Rinascimento italiano.

presenti in entrambi i dipinti la piazza dietro le figure e un tempio a pianta centrale sullo sfondo.



Ma l'opera di Raffaello, arcuata in alto e detta tavola centinata, ha uno sviluppo più verticale rispetto a quella del Perugino con i personaggi, in primo piano, disposti in due semicerchi, uno aperto verso lo spettatore e l'altro verso il tempio. Questi fanno perno intorno al sacerdote che, simbolo di Cristo, fa da unione tra i gruppi ai suoi lati e unisce le mani degli sposi. A destra c'è Giuseppe che infila l'anello nell'anulare di Maria, identificazione simbolica della Chiesa, con il seguito di giovani donne, mentre il corteo di uomini, i pretendenti alla mano di Maria, si snoda dietro lo sposo. Giuseppe, più avanti degli altri, è l'unico con la verga fiorita nella mano e, in segno di umiltà, ha i piedi scalzi, accanto a lui un pretendente deluso spezza il suo ramoscello senza fiori. Nel protovangelo di Giacomo, si racconta che la Vergine era stata allevata nel tempio di Gerusalemme e arrivata all'età da marito si voleva per lei uno sposo degno. Come segno divino per stabilire la scelta fu dato a ciascuno pretendente un ramo secco e solo a chi fosse fiorito il ramo sarebbe stata data in sposa Maria. L'unico ramo che fiorì fu quello di Giuseppe. Nell'iconografia dell'episodio c'è sempre anche uno o più pretendenti scartati che con rabbia spezzano il proprio ramoscello con la gamba o il ginocchio. Nella scena l'atteggiamento dei personaggi è naturale, aggraziato nei movimenti con le teste inclinate delle figure meno leziose di quelle dipinte dal Perugino, mentre nella piazza i passanti, pochi, in prospettiva diventano sempre più piccoli per dare l'idea della lontananza dello sfondo.

Nel quadro di Raffaello invece la piazza è rialzata e presenta una prospettiva migliore con la pavimentazione che si sviluppa in senso verticale con alternanza dei colori delle lastre quadrangolari. Inoltre le linee coincidono con gli spigoli della base poligonale del tempio che, alzato dai gradini e più contenuto nelle dimensioni, risulta più slanciato di quello dipinto dal Perugino. Pure le direttrici fondamentali, disposte a raggiera ai lati della costruzione, danno valore e centralità all'edificio esaltandone la perfetta geometria e attirano lo sguardo sulla porta dove si trova il fuoco prospettico dell'opera. Nel tempio, che è quello di Gerusalemme, c'è una prima porta che si apre su una seconda porta, anch'essa aperta che lascia intravedere il cielo e un paesaggio sul fondo. Le colonne del portico circondano il corpo centrale del monumento che, con i suoi sedici lati ha quasi una pianta circolare; sugli archi del colonnato le eleganti volute si collegano a un tamburo che a sua volta sostiene la cupola emisferica. Sull'architrave sovrastante l'arco centrale del tempio c'è la firma: RAPHAEL URBINAS e sui pennacchi dello stesso arco vi è la data: MDIII. Sullo sfondo si vedono delle colline dal dolce profilo, che ricordano quelle dell'Appennino umbro marchigiano. In alto un cielo limpido e trasparente accentua la spazialità dello sfondo e mette ancora più in risalto la struttura del monumento molto simile al tempietto di San Pietro in Montorio che in quegli anni il Bramante stava realizzando a Roma. E' possibile che Raffaello abbia visto i progetti della costruzione essendo parente del Bramante e legato a lui da grande amicizia.

Nello *Sposalizio della Vergine* Raffaello gioca con curve e controcurve in maniera raffinata e armoniosa usando la forma geometrica del cerchio che, nel pensiero classico e nell'iconografia cristiana, è simbolo di perfezione e di ordine. Raffaello nella sua opera ha voluto riprodurre questi concetti presenti nel cosmo e si orienta verso la ricreazione di una bellezza dall'ordine astratto e geometrico. La perfezione del quadro è completata dai colori che creano un'atmosfera calda con l'uso della tonalità dell'ambra della pavimentazione in contrasto con il blu, il rosso, il bianco degli abiti.

3. LE MADONNE. La scomparsa della madre sembra avere procurato in Raffaello un fortissimo trauma portandolo a idealizzare la figura materna e a trasferirla nella immagine della Madonna. Tantissime volte l'artista dipinse la Vergine Maria con il figlio dando quasi l'impressione di volere ancora la madre accanto a sé. Già questa ricerca sembra farsi strada nell'affresco della ***Madonna di Casa Santi*** del 1498, attribuita a Raffaello quando aveva solo 15 anni, come sostengono i critici dell'arte Ragghianti, Longhi e Brizio³; il dipinto, una delle sue primissime opere, si trova ad Urbino nella casa paterna, ritenuta tale, e conservata nella stanza dove era nato. Nell'affresco il volto della Madonna è simile a quella dell'ancella dipinta dall'artista

³ Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), storico e critico dell'arte, critico cinematografico, accademico, politico ecc. Longhi Roberto. (1890-1970), storico e critico dell'arte accademico. Brizio Anna Maria (1902 –1982) storica e critica dell'arte, accademica, docente di Storia .

nella predella della *Pala di Fano*, opera di Perugino, e gli atteggiamenti delle figure sembrano anticipare gli stilemi della sua arte più matura.



Raffaello infatti nelle sue opere cambia profondamente il modo di rappresentare la Madonna e, rompendo gli schemi tradizionali, ne salva la immagine sacra e idealizzata inserendola in ambienti più naturali e umani. Infatti la Madonna raffaellesca ha sempre gesti teneri e affettuosi verso il figlio, come avviene sempre nella vita quotidiana tra madre e figlio. Ella è sempre rappresentata come una madre dolce, protettiva con il volto soave e devoto, ma pure umano che negli atteggiamenti unisce alla grazia e dolcezza anche la bellezza femminile, divenendo in tal modo un modello da imitare per gli artisti fino all'800. I bambini sembrano bambini veri presi dal vivo con i loro atteggiamenti

spontanei e le espressioni infantili, mentre si muovono, giocano e scambiano con la madre sguardi e gesti che esprimono l'amore che c'è tra di loro.

Tra le prime e più famose Madonne dipinte da Raffaello abbiamo la ***Madonna del granduca***, un dipinto a olio su tavola (84,4x55,9cm) del 1504 circa, conservato nella Galleria Palatina a Firenze. Il quadro, tra i più amati dal pittore, porta questo nome perché fu acquistata alla fine del Settecento da Ferdinando III di Lorena, granduca di Toscana. Le figure emergono da un fondo scuro che in origine era diverso, perché riportava un interno con un arco e un paesaggio sulla destra. La Madonna dal dolce viso, in piedi e monumentale, indossa la tradizionale veste rossa con il manto azzurro; Maria con una lieve rotazione verso destra quasi avanza verso lo spettatore come per mostrargli il figlio, mentre in senso opposto il Gesù bambino si volge, bilanciando così i volumi e la disposizione delle due figure. L'aspetto sentimentale e devozionale del quadro viene accentuato dallo sguardo del piccolo Gesù verso chi guarda per renderlo partecipe di quell'amore divino ma pure umano che regna tra lui e la madre. Mentre altri riferimenti rimandano alle Madonne dei Della Robbia, invece l'uso della luce piena, in contrasto con l'ombra, e la resa atmosferica svelano l'influenza dello sfumato di Leonardo da Vinci, appreso da Raffaello negli anni trascorsi a Firenze,



Altri esempi famosi dello stile raffaellesco nel dipingere le Madonne sono la cosiddetta *Bella giardiniera del Louvre*, 1507, che rappresenta l'incontro fra la Vergine, Gesù Bambino e san Giovanniino, e la splendida *Madonna del cardellino* degli Uffizi, sempre di quell'anno, che riprende lo stesso tema.

In entrambi i quadri gli atteggiamenti, gli sguardi delle figure ben si fondono con il paesaggio e mostrano una triplice influenza, quella di Piero della Francesca nella misurata composizione, quella di Leonardo con il richiamo al dipinto della *Vergine delle rocce*. Ma queste Madonne hanno un aspetto, meno ambiguo di quelle di Leonardo, più sereno di quelle di Michelangelo e con una struttura piramidale dei volumi, ampi panneggi e un morbido modellato.



LA BELLA GIARDINIERA



MADONNA DEL CARDELLINO

Altra Madonna famosissima è la ***Madonna della seggiola***, un dipinto, olio su tavola, con diametro 71 cm del 1513-1514 circa, conservata nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze; in origine era di proprietà della famiglia de' Medici già dalla prima metà del Cinquecento. Si crede che il quadro, per la piccola dimensione, i molti dettagli e la complessità della scena, sia stato ordinato da un personaggio d'alto rango e, da studi approfonditi, che il committente sia stato Papa Leone X. Inoltre l'immagine della Vergine seduta sulla "sedia camerale" e il formato ridotto del dipinto suggeriscono pure l'idea che l'opera sia stata inizialmente destinata alla devozione privata del pontefice e che in un secondo momento sia stata inviata come dono ai suoi parenti fiorentini. Il dipinto finì allora nella camera da letto del Gran Principe Ferdinando, in seguito rastrellato durante le spoliazioni napoleoniche e

portato a Parigi nel 1799, dove rimase fino al 1815. Infine tornato a Firenze nel 1882 è stato posto nella Sala di Saturno di Palazzo Pitti.

Una tradizione popolare racconta che Raffaello, mentre si recava a Velletri, vide una contadina che cullava suo figlio. Affascinato da loro, ebbe l'ispirazione di



comporre il dipinto ponendo dentro un'immagine circolare i tre personaggi canonici: la Madonna, il Bambino e il piccolo San Giovanni Battista. Fu un successo. Maria, seduta sulla sedia, che dà il nome all'opera, tiene con amore il Bambino stretto a sé; con le spalle leggermente incavate e la testa in avanti, crea un ritmo circolare che suggerisce il dondolio del cullare. Il suo capo chino fino a toccare quello del figlio, mostra uno schema compositivo geometrico basato su curve e controcurve creando un'immagine di intima dolcezza familiare. Sia la Madonna che

Gesù bambino, mostrando il loro amore, volgono lo sguardo verso lo spettatore come per catturarlo e coinvolgerlo nel loro mondo fatto di pace e serenità. A destra, affiorando dallo sfondo scuro, San Giovannino rivolge un gesto di preghiera a Maria suggerendo di fare altrettanto al fedele che guarda e ammira l'immagine. Evidenti sono gli influssi michelangioleschi nel gomito del Bambino dalla plasticità prorompente e muscolare, nelle forme opulente dei personaggi ma il tutto stemperato da Raffaello nel suo stile equilibrato e sempre alla ricerca di un ideale fatto di calma, dolcezza e serenità. L'opera, raffinata nei particolari, mostra una sedia elaborata, dei ricami sulla veste della Vergine, e un accostamento di colori caldi e freddi negli abbigliamenti dei protagonisti. I toni caldi prevalgono sui i colori freddi, così il rosso caldo della manica di Maria e il giallo aranciato dell'indumento del piccolo Gesù vengono a trovarsi al centro della composizione attirando su di essi lo sguardo di chi guarda. Mentre la decorazione dello scialle e della veste della Madonna con il bracciolo della seggiola sfumano verso colori più freddi, passando poi dal verde al blu e al marrone scuro del fondo. L'opera, molto studiata e ben strutturata, è meno classica e misurata di altre Madonne dipinte da Raffaello come la Madonna del Belvedere. Il pittore ha voluto avvicinare la maternità della Vergine il più possibile alla gente comune, ponendola in un ambiente essenziale, in atteggiamento familiare e semplice come un abbracciare e cullare il proprio figlio.

Inoltre per accentuare la vicinanza dell'amore divino agli uomini e suscitare così una profonda emozione nell'animo dei fedeli ha raffigurato Gesù nell'aspetto e nei modi come un qualsiasi bambino del popolo.



La celeberrima **Madonna Sistina**, olio su tela (2,65x 1,96m.) del 1513-14, Dresda, Gemaldegalerie, spesso ha provocato in chi la guardava la sindrome di Stendhal.

A metà del '700 Augusto III, re di Polonia e Gran Duca della Lituania, compra il bellissimo lavoro di Raffaello, spendendo l'enorme cifra di 110.000 o 120.000 franchi. Nel 19° secolo il quadro diventa un'icona del Romanticismo tedesco. Per molti anni il quadro è conservato in Germania fino a quando, nella 2° guerra mondiale, Dresda, la città in cui si trova il lavoro di Raffaello, viene bombardata. Nonostante il devastante attacco la *Madonna* non riporta danni e viene messa in salvo. Notizie contrastanti dicono che il quadro è al sicuro

dentro un tunnel nei pressi della Svizzera; poi l'Armata Rossa, durante un attacco alla Germania, trova il tunnel dove c'è la Madonna e la trasferisce a Mosca destinandola al Museo Pushkin. Nel 1955, dopo la morte di Stalin, la Russia, per migliorare i rapporti con la Germania, la restituisce. Nascono allora polemiche tra russi e tedeschi a causa delle condizioni mediocri in cui l'opera è stata conservata scaricandosi reciprocamente le colpe con accuse che ancora continuano.

Ritornando a descrivere l'opera, sappiamo dal Vasari che Papa Giulio II, per onorare la memoria dello zio, Papa Sisto IV, al secolo Francesco della Rovere, commissionò a Raffaello una pala d'altare da porre nella basilica del monastero di San Sisto, a Piacenza avente come soggetto una epifania mariana con i santi Sisto e Barbara. Il Sanzio allora concepì di mostrare la Madonna dentro uno spazio scenico, incorniciato da due tende verdi aperte da cui si potessero vedere come una visione celeste delle evanescenti testine angeliche. Nel dipinto, la Vergine ha probabilmente le fattezze di Margherita, figlia del senese Francesco Luti, conosciuta come la

Fornarina: la donna amata da Raffaello. Maria, scalza, con le vesti fluttuanti mosse dal vento, sembra scendere dal Paradiso per rivelarsi sulla terra e, avanzando sulle nuvole, quasi oltrepassa la superficie del quadro mentre tiene in braccio Gesù Bambino come per offrirlo all'umanità e all'adorazione dei fedeli. Entrambi rivolgono lo sguardo verso lo spettatore mentre gli altri protagonisti volgono gli occhi altrove. Santa Barbara, con espressione benevola sembra guardare verso i peccatori; San Sisto, al quale è dedicata la chiesa, rivolge invece gli occhi alla Madonna e, con la mano destra, le raccomanda i suoi devoti. I due angioletti, pigramente appoggiati sul bordo inferiore del quadro, sono uno dei motivi iconografici più riprodotti al mondo. Secondo alcuni, gli angioletti del quadro erano i figli di uno dei modelli che aveva posato per Raffaello. Si dice pure che i bambini si erano intrufolati sul posto di lavoro e che l'artista li aveva ritratti con quella stessa espressione curiosa e innocente che avevano mentre lo guardavano lavorare.

4. I RITRATTI Raffaello fu anche molto apprezzato per i ritratti, essendosi mostrato particolarmente abile nel riprodurre realisticamente i dettagli e soprattutto nel riuscire a interpretare il carattere dei suoi personaggi rendendoli reali e vivi. La bellezza e la perfezione dei suoi soggetti sono il risultato di uno studio approfondito e, come si è compreso da analisi scientifiche, rivelano la presenza di un disegno sottostante, estremamente curato e realizzato con le tecniche proprie di chi esegue ritratti. Infatti in ognuno dei suoi protagonisti, che potevano essere uomini, donne, nobili o popolani, Raffaello cerca sempre di cogliere le sfumature del carattere per creare sentimenti di empatia e dialogo verso di loro dipingendoli spesso con lo sguardo rivolto verso chi osserva il dipinto. Infatti, come nei ritratti di molti pittori dell'epoca, il Sanzio posiziona il volto del soggetto girato di tre quarti, con gli occhi che guardano direttamente lo spettatore e con il busto che ruota parzialmente di lato in direzione contraria. Il risultato ottenuto è di un effetto dinamico notevole.

Di certo Raffaello nella sua pittura ha risentito dell'influenza di Michelangelo (1475–1564) copiandone il plasticismo anche se in parte attenuato e adattato alla sua sensibilità meno drammatica, più serena e aggraziata. Michelangelo nei suoi ritratti insegue sempre un ideale, mentre diversamente Raffaello cerca la realtà e la psicologia del personaggio, come è possibile vedere nel ritratto di **Leone X con i cardinali**, dove le figure sono consapevoli di essere ritratte. Infatti si vede il cardinale Luigi de' Rossi, dipinto alla sinistra del pontefice, che sa di essere osservato, mentre il Papa Leone X e il cardinale Giulio de' Medici invece sono intenti nello svolgere le loro occupazioni. Dunque nel '500 il ritratto, come concepito da Raffaello, diviene un modello da imitare per tutti gli artisti della Maniera. Raffaello però, oltre alla fedeltà al vero, ancora di più cercava nella sua ritrattistica di provocare una reazione emotiva di fronte alla personalità e alla fisionomia dei suoi personaggi. Per ottenere questi risultati egli usava anche riprodurre dettagli utili a definire meglio fisicamente e moralmente le figure ritratte e, imitando

Michelangelo, le perfezionava nella plasticità dei corpi e nelle pieghe morbide dei vestiti. Già Leonardo da Vinci (1452–1519) aveva messo in atto quegli stessi principi e dato corso a un nuovo stile pittorico con i quadri della *Dama con l'ermellino* e della *Belle ferroniere*, e ancora prima Antonello da Messina (1430–1479) aveva posto molta attenzione alla costruzione volumetrica delle figure, alle diverse espressioni dei volti e agli effetti atmosferici di luce e colore, ispirandosi ai pittori fiamminghi. Raffaello studia i grandi artisti venuti prima di lui, prende ad esempio le idee nuove e interessanti che essi offrono per poi interpretarle a suo piacimento, aggiungendo di proprio la luminosità dei colori, che esaltano la volumetria dei visi, la morbidezza dell'incarnato e la fluida stesura cromatica. Terminando la descrizione del ritratto di *Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, il dipinto ad olio su tavola (155,2x118,9 cm) nel 1518 fu dal Papa inviato a Firenze per le nozze del nipote Lorenzo duca di Urbino con Madeleine de La Tour d'Auvergne, parente di Francesco I re di Francia, dalla cui unione nacque Caterina de' Medici. Vasari, pieno di ammirazione per l'opera, fece una attenta descrizione degli oggetti, dei dettagli preziosi e soprattutto de "i lumi delle finestre, le spalle del papa e il rigirare delle stanze" riflessi nel pomello della sedia camerale. Pure questo bellissimo e famosissimo quadro fu preda delle spoliazioni napoleoniche finendo in Francia, poi tornò in Italia nell'800 ed ora è custodito nella Galleria Palatina di palazzo Pitti. Ben visibile nel ritratto ufficiale di Leone X è come Raffaello continua la sua opera di rinnovo della tradizione iniziata già con il **Ritratto di Giulio II**, dipinto in precedenza nel 1511-1512 e conservato nella National Gallery di Londra.



In entrambi i dipinti la composizione dei personaggi si sviluppa in diagonale, non di profilo o frontalmente come si usava fare anteriormente. Le figure non sono impostate ma in posizioni naturali, nel loro abito corale papale e con la mozzetta di velluto rosso bordata di pelliccia. Raffaello sa bene cogliere la diversa personalità dei due pontefici ritratti, Giulio II (1443–1513) e papa Leone X (1475–1521). La tavola, che ritrae Giulio II nella sua intimità, mostra un papa vecchio, malinconico e stanco, nonostante l'ambiente intorno sia opulento: gli anelli al dito, l'elegante seggiola e il bel verde dello sfondo che fa da contrasto all'espressione del papa. Invece nell'altro ritratto Leone X è seduto ad un tavolo coperto con un drappo rosso, ha appena sospeso la lettura di un prezioso manoscritto miniato (un libro d'ore), nella mano ha una lente d'ingrandimento, vicino la campanella ornata a cesello per chiamare i servitori e i cortigiani; per meglio definire la personalità del Papa, Raffaello ha inserito nel dipinto questi oggetti eleganti e preziosi che alludono ai gusti raffinati del pontefice mecenate. Altri particolari sono il pomello della sedia camerale che riflette la finestra e la stanza e l'accento spaziale reso dal pilastro della stanza con cornici spezzate. Dietro i due cardinali suoi cugini, Giulio de' Medici (futuro Clemente VII, a sinistra) e Luigi de' Rossi (a destra), le cui figure sono state aggiunte in un secondo momento e riferite ad un aiuto di bottega, forse Giulio Romano. Il ritratto ha anche il valore di esaltazione dinastica, per il gesto di familiarità che il cardinale de' Rossi compie poggiando le mani sullo schienale della sedia mentre guarda direttamente lo spettatore, percependone la presenza. Nel ritratto è resa con precisione la fisionomia del Papa: volto tondo, mento gonfio, naso grande e arcuato, sguardo intenso ma rivolto a un punto indefinito, solchi ai lati della bocca, leggere occhiaie; è resa pure la leggera ricrescita della barba. Il punto di vista leggermente rialzato e il taglio del tavolo evidenziano le direttrici diagonali che creano l'effetto di uno spazio aperto e proseguono in tutte le direzioni. Raffaello ha mescolato le diversità dei rossi creando una stupenda "sinfonia dei rossi", che va dalla mazzetta e copricapo di velluto purpureo di Leone X, ai toni accesi delle sete cardinalizie, al colore scarlatto del drappo di lana sul tavolo, per concludere con il rosso cupo delle frange sulla sedia. L'atmosfera anche se calma pacata, fa vistosamente riferimento al potere del Papa e allo splendore della sua corte.

Raffaello è stato il pittore molto amato dai Papi per la sua perfezione artistica, ma anche cardinali, nobili e ricchi borghesi hanno potuto farsi ritrarre da lui come si può vedere da questa piccola selezione di ritratti sotto riportati, quelli dell'umanista Baldassarre Castiglione (1478–1529), Museo del Louvre, Parigi, di Agnolo Doni, ricco commerciante e mecenate fiorentino e di sua moglie la nobile Maddalena Strozzi. I quadri dei coniugi Doni, 1506, Uffizi, Firenze, sono chiaramente ispirati alla *Gioconda* di Leonardo, hanno colori luminosi e uno sfondo abbellito da un ampio panorama con un cielo azzurro movimentato da poche nuvole bianche.



Terminiamo questa breve rassegna dei ritratti di Raffaello descrivendone altri due famosissimi per la loro indiscutibile bellezza: *La Velata* e *La Fornarina* che raffigurano la stessa modella e, come riportato nel 1568 dal Vasari in una sua postilla, fu la donna che «Raffaello amò fino alla morte», ritratta pure nella *Madonna della Seggiola*, poi nella *Galatea* e nella *Madonna Sistina*. Raffaello amò molte donne e modelle ma tra queste la più famosa fu Margherita, figlia di un fornaio di Trastevere, il senese Francesco Luti oppure Luzi o Luzzi, che abitava in contrada Santa Dorotea n. 20⁴, per questo chiamata la Fornarina. Forse l'artista la sposò in segreto nominandola tra gli eredi prima di morire perché potesse vivere decorosamente. Nel 1897 lo studioso Antonio Valeri scoprì un documento, che attestava il ritiro nel convento di Sant'Apollonia a Trastevere di Margherita, avvenuto quattro mesi dopo la morte di Raffaello. Nel documento si leggeva: «al dì 18 agosto 1520, oggi è stata ricevuta nel nostro conservatorio Madama Margherita vedova figliuola del quodam Francesco Luti di Siena». Si suppone pure che la donna, sia venuta a mancare due anni dopo il suo ingresso in convento non essendoci altre notizie su di lei. Inoltre va pure ricordato il parere di alcuni studiosi che considerano questa storia d'amore solo una romantica leggenda.

La Velata, un dipinto a olio su tela (82x60,5 cm) 1516 circa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze. Nel dipinto una giovane donna a mezza figura, voltata di tre quarti verso sinistra, ha sul capo il velo, che dà il titolo all'opera ed è stato messo per indicare che la donna è sposata con figli, come si usava al tempo dell'artista. La giovane porta la mano destra al petto indicando la sua devozione religiosa, così Raffaello idealizza l'immagine della donna amata, la eleva spiritualmente ispirandosi all'iconografia tradizionale della Vergine. La modella, come nelle *Annunciate*, ha il

⁴ Tre sono le case indicate come abitazione di Margherita Luti dove. La Casa in via S. Dorotea n.20 una casa quattrocentesca con una caratteristica finestra incorniciata da un arco a sesto acuto riccamente decorato: la tradizione vuole che questa fosse la Casa della Fornarina, figlia di un fornaio che lavorava nella bottega del piano terra, dove una colonna d'epoca romana, lasciata a vista, mostra tracce di un antico portico. Sempre secondo la tradizione la bella Margherita da quella finestrella salutava Raffaello Sanzio. La tradizione ricorda altre due case: una nella vicina via del Cedro e l'altra a via del Governo Vecchio, per cui diventa difficile discernere la verità dalla leggenda..

volto incorniciato dal velo che evidenzia l'intensità dello sguardo e la bellezza del volto. Il particolare di un'impalpabile ciocca di capelli sfuggita sulla fronte dalla pettinatura raccolta dà movimento al volto e sposta l'attenzione verso il basso, con giochi di linee, verso la manica. Così la dimensione terrena e mondana è resa dal ricco abito della giovane che poggia il braccio sinistro e mette in primo piano scenograficamente la manica gonfia, ricca di pieghe, e i riflessi lucidi della seta. La camicia bianca increspata sul petto permette dei giochi di bianco su bianco in armonia con le altre tonalità dell'avorio e dell'oro, che danno calore e luminosità. Poi i ricami dorati, la collana con smalti figurati, il diadema con pendente di pietre preziose e con una perla rivelano l'elevato stato sociale della donna raffigurata. Il gioiello, "un pendente con un rubino di taglio quadrato e uno zaffiro che termina con una perla, spesso era un dono di fidanzamento o di matrimonio". Nel dipinto, un ritratto non "ufficiale", la figura della giovane donna è idealizzata dall'artista, che si ispira alla *Gioconda* di Leonardo, come pure aveva fatto con quelli di Maddalena Strozzi, della Gravida, e della Muta. Nel quadro della *Velata* l'artista abbandona lo schema piramidale, allarga l'immagine e la pone nello spazio con più libertà, superando l'esperienza fiorentina e lo studio di Leonardo ed accentuando la plasticità del suo personaggio.



La Fornarina è un dipinto ad olio su tavola, (85x60 cm.) del 1518-19, che si trova nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. Per la discinta seminudità il quadro doveva essere destinato a una collocazione privata, lontano da sguardi indiscreti; come nella *Velata* la figura femminile è ritratta di tre quarti, girata verso sinistra nella posa della cosiddetta 'Venere pudica', a seno nudo, coperta da

un velo trasparente che con la mano regge sul petto e da un manto rosso steso sulle gambe. La donna in testa ha un turbante di seta dorata a righe verdi e azzurre, annodato tra i capelli, con una spilla composta da pietre incastonate e una perla (*μαργαρίτης* in greco antico, *margarita* in latino) che pende dall'acconciatura ed è ritenuta una criptica conferma della sua identificazione con la figlia del panettiere. Come altra testimonianza dell'amore tra Raffaello e la donna ritratta, la Fornarina, c'è la firma dell'artista, RAPHAEL VRBINAS sul bracciale che la donna porta al braccio; infatti, secondo la tradizione, il Sanzio, molto innamorato, conservò il dipinto nel suo studio fino alla morte. Si racconta pure che nel ritratto la donna portasse al dito un anello nuziale, poi misteriosamente cancellato dagli allievi di Raffaello dopo la sua morte per nascondere che il loro maestro aveva sposato Margherita segretamente per non inimicarsi il favore della corte papale. Un'altra prova che il matrimonio tra i due fosse stato celebrato è dato dal fatto che Raffaello aveva più volte rimandato le nozze volute dal cardinale Bibbiena con sua nipote Maria, avanzando come scusa che egli aveva troppi lavori da portare avanti. Sullo sfondo dapprima era stato dipinto un paesaggio poi sostituito da un folto cespuglio di mirto, che come cita Ovidio era la pianta sacra a Venere e un simbolo di amore e desiderio. Il colore scuro della pianta valorizza la fresca immediatezza e la sensualità morbida e dolce della figura femminile inondata da una luce diretta e fredda che viene da sinistra.

Secondo la più antica tradizione e come riporta Il Vasari, il ritratto della Fornarina di Palazzo Barberini raffigura *l'innamorata* di Raffaello, come pure *la Velata* di Palazzo Pitti e altri ritratti che l'artista avrebbe fatto alla sua donna. C'è pure la testimonianza di Fabio Chigi, il futuro Papa Alessandro VII, che ammirato vide il quadro e nei suoi commentari, scritti nel 1618, al capitolo *Praecipua quaedam de Raphaelae Sanctio*, commentò che sulla tavola c'era dipinta la *meretricula* di Raffaello, riportando così l'opinione comune del tempo e riaffermata in seguito da Giuliano Pisani⁵, filologo classico e storico dell'arte. Per alcune differenze nei volti delle donne la critica si è divisa in più tesi, alcuni sostengono che il dipinto sia stato completato da Giulio Romano, l'allievo preferito di Raffaello, o dagli altri allievi della bottega del maestro. Altri hanno posto questioni sulla identità della modella. Il giudizio più seguito è quello di Giovanni Morelli⁶, a cui si è unito anche Konrad Oberhuber,⁷ che danno valore alla firma autografa nel quadro della Fornarina.

5. LE STANZE VATICANE. Nei Musei Vaticani ci sono quattro sale, disposte in sequenza, conosciute come *Le Stanze di Raffaello*, affrescate da lui e dagli allievi della sua bottega. Fu Papa Giulio II, che nel 1508, poco dopo l'inizio del suo pontificato e, forse su suggerimento del Bramante, parente dell'artista, affidò al Sanzio il grandioso lavoro. Come riferiscono il Vasari e il cerimoniere Paride Grassi,

⁵ Giuliano Pisani (Verona, 13 aprile 1950) filologo classico e storico dell'arte italiano

⁶ Giovanni Morelli (1816 –1891) storico dell'arte e politico italiano

⁷ Konrad Oberhuber (1935-2007) curatore della National Gallery of Art di Washington, DC.

Giulio II non volle più utilizzare l'Appartamento Borgia, abitato dal suo predecessore Papa Alessandro VI Borgia, e scelse per sé degli ambienti al II piano dell'ala nord del Palazzo Apostolico, dove vi erano degli affreschi quattrocenteschi di Piero della Francesca, Benedetto Bonfigli, Andrea del Castagno, Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta. La nuova decorazione venne affidata dapprima a un gruppo di artisti famosi tra cui il Perugino, che fu presto liquidato dal Papa scontento di lui. Invece i saggi presentati dal Sanzio piacquero subito a Giulio II che gli affidò la decorazione degli ambienti, facendo distruggere i lavori precedenti e salvando solo l'ambiente della Niccolina dipinto dal Beato Angelico. Raffaello, con gli aiutanti della sua bottega, portò avanti l'importante lavoro fino al 1520, anno della sua morte, che fu in seguito completato dai suoi allievi nel 1524 e conservato fino al pontificato di Gregorio XIII. Le Stanze affrescate di forma rettangolare, di cui le prime tre misurano circa 7x8 metri, mentre la quarta 10x16m, hanno le volte a crociera e sono conosciute, in ordine di esecuzione, come *la Stanza dell'Incendio*, *la Stanza della Segnatura*, *la Stanza di Eliodoro* e *la Sala di Costantino*.

La Stanza della Segnatura prende il nome dal più alto tribunale della Santa Sede, la *Segnatura Gratiae et Iustitiae* che, presieduta dal pontefice, qui si riuniva. Sulle pareti Raffaello ha celebrato le categorie del sapere: la teologia, la filosofia, la poesia e la giurisprudenza; ma l'artista non ha eseguito una galleria di ritratti con delle singole figure, come avevano fatto il Perugino e gli artisti di prima. Egli preferì dipingere scene più complesse con personaggi impegnati in azione concrete ed eloquenti che esprimessero i temi tipici del Rinascimento: la concordanza tra sapienza antica e moderna, pagana e cristiana: la poesia fonte di rivelazione e conoscenza: la giustizia come culmine delle virtù etiche. Così i quattro temi scelti furono per la teologia *La Disputa del Sacramento* (1509), per la filosofia *La Scuola di Atene* (1509-1511), per la poesia *Parnaso* (1510-1511), per la giurisprudenza *Virtù e la Legge* (1511) con Gregorio IX che approva le Decretali (legge canonica) e Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano (legge civile). Anche la volta fu affrescata, con motivi che completavano il tema delle pareti.

La Stanza di Eliodoro, destinata a *Sala delle Udienze*, presenta sulle pareti quattro affreschi che sottolineano la protezione di Dio alla Chiesa perché in quel periodo storico si viveva nell'incertezza politica, avendo il Papa condotto una campagna militare disastrosa contro i francesi in cui aveva perso Bologna. Grande era la minaccia di un'invasione dell'Italia da parte degli eserciti stranieri e quindi si voleva dare un'immagine vittoriosa della Chiesa con un programma decorativo vincente contro i nemici interni ed esterni affidandosi al culto dell'Eucaristia, un tema caro al Papa. I quattro affreschi scelti furono *La Cacciata di Eliodoro dal tempio* (1511-1512), *La Messa di Bolsena* (1512), *La Liberazione di san Pietro* (1513-1514), *L'Incontro di Leone Magno con Attila* (1514) e quattro episodi biblici dipinti sulla volta. In questa seconda stanza sono evidenti le novità stilistiche dovute all'influsso di Michelangelo

e dei coloristi veneti con scene concitate, ombre più marcate, colori più densi, composizioni libere o asimmetriche come nell'affresco del *l'Incontro di Leone Magno con Attila* dove di grande effetto visivo è la contrapposizione tra la furia degli Unni e la calma del Papa, che avanza protetto da Dio che gli ha conferito il dono dell'infallibilità.

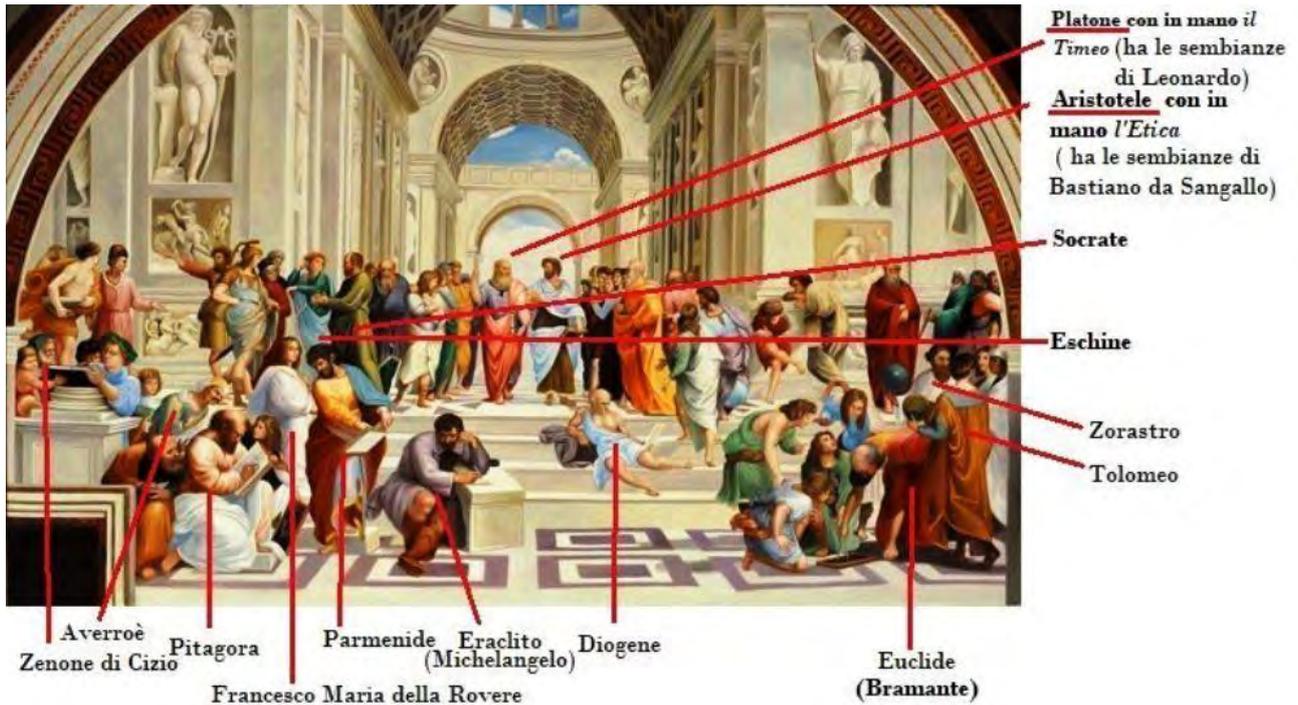
La Stanza dell'Incendio di Borgo, l'ultima ad essere eseguita, fu realizzata tra il 1514 e il 1517 e affidata prevalentemente agli aiutanti di bottega, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Giovanni da Udine e altri, essendo Raffaello impegnato con i disegni per gli arazzi della Cappella Sistina e l'architettura della Basilica Vaticana. Studi approfonditi hanno messo in luce che l'opera è stata in parte tradita dagli allievi ma non alterata nell'ideazione iniziale. Nel primo degli affreschi è ancora presente la mano di Raffaello con evidenti motivi ripresi da Michelangelo e anticipazione di stilemi del Manierismo. Il tema principale è quello di esaltare la figura di Papa Leone X attraverso storie tratte dalla vita di altri due pontefici con lo stesso nome: Leone III e Leone IV. Ciascuna scena contiene allusioni al pontificato di quel periodo con numerose immagini classiche e letterarie tipiche della corte pontificia. I quattro affreschi alle pareti rappresentano: *l'Incendio di Borgo* (1514), *la Battaglia di Ostia* (1514-1515), *l'Incoronazione di Carlo Magno* (1516-1517), *il Giuramento di Leone III* (1517). Invece la volta ha le decorazioni eseguite dal Perugino, tra il 1507 e il 1508 sotto Giulio II, e conservate da Raffaello forse per rispetto verso l'antico maestro.

La Sala di Costantino, quarta e ultima Stanza dell'appartamento, fu commissionata da Leone X nel 1517 all'urbinate che però, per i troppi impegni, riuscì solo a preparare i cartoni, morendo nel 1520; perciò l'intera stesura e forse anche la composizione delle scene furono opera degli allievi, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Raffaellino del Colle, Perin del Vaga. Nella sala, lunga 10x15 metri, le quattro scene principali simulano degli arazzi appesi alle pareti, mentre ai lati, tra le nicchie sono dipinte immagini di figure allegoriche, pontefici e angeli. Tra il 1582 e il 1585, sotto Gregorio XIII, il pittore siciliano Tommaso Laureti dipinse sul soffitto il *Trionfo della religione cristiana*. Il tema iconografico principale della Sala di Costantino è il seguito della seconda e terza stanza, terminando con l'esaltazione della Chiesa attraverso una celebrazione storico-politica che comprendeva la vittoria sul paganesimo e l'insediamento nella città di Roma. I quattro affreschi principali sono: *Visione della croce*, *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, *Battesimo di Costantino*, *Donazione di Roma*.

Di questi affreschi tutti famosi forse il più conosciuto è la **Scuola d'Atene**, che si trova nella *Stanza della Segnatura* realizzato nel 1509 e ha la base larga cm 770. L'appellativo di *Scuola d'Atene* è molto posteriore al periodo di esecuzione, non rispecchia le intenzioni dell'autore e della committenza ed è stato dato nel XVIII sec. circa da alcuni studiosi di area protestante.



Durante il sacco di Roma gli affreschi subirono danni a causa del fumo venuto su dai fuochi, che i soldati luterani avevano acceso nelle stanze, e dalle scritte incise sulla fascia basamentale, in seguito ricoperte nel '600. L'Affresco offre un'immagine di straordinaria naturalezza e grandiosità ed è strutturata secondo una rigorosa metrica di corrispondenze armoniche. Vengono trattati complessi temi iconografici di carattere teologico e filosofico sotto l'influenza dei circoli neoplatonici della corte papale, che si interessavano alle categorie del Vero, del Bene e del Bello. Il tema rappresentato nella *Scuola d'Atene* si pone in relazione con gli altri dipinti della stanza, mostrando l'anima che va alla ricerca del Vero attraverso la scienza e la filosofia. L'affresco va quindi letto come una sintesi completa della storia del pensiero antico, dalle origini fino all'inizio del '500, ricco di riferimenti, con la caratterizzazioni dei protagonisti e la rappresentazione delle sette arti liberali. Il dipinto offre una visione antropocentrica dell'uomo rinascimentale, il quale domina la realtà, grazie alle sue facoltà intellettive ponendosi al centro dell'universo, in una linea di continuità fra l'antichità classica e il cristianesimo con la raffigurazione dei più importanti pensatori delle varie epoche. Essi sono raccolti all'interno di un'architettura che ricorda la struttura delle basiliche tardo antiche, come la Basilica di Massenzio, e che si ispira probabilmente ai progetti della nuova Basilica di San Pietro pensati dal Bramante.



Qui i filosofi e i saggi dell'antichità, ben 58 figure, stanno discutendo animatamente oppure sono assorti nei loro pensieri sempre alla ricerca del Vero. Le figure sono disposte a libro, su due piani definiti da una grande scalinata con 4 gradini, che taglia l'intera scena. In primo piano, da sinistra, ci sono i saggi della grammatica, dell'aritmetica e della musica; a destra, sono raggruppati quelli della geometria e dell'astronomia; in cima alla scalinata si trovano quelli della retorica e della dialettica. Ancora più interessante è stata l'idea

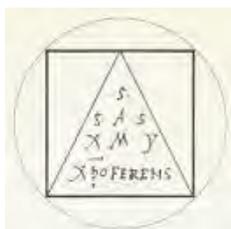
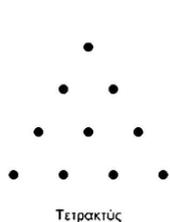


raffaelliana di sostituire le figure degli antichi personaggi con i più illustri contemporanei; così nel gruppo centrale troviamo Platone con il volto di Leonardo e Aristotele con quello di Bastiano Sangallo, il maestro di prospettive. I due filosofi sono stati posti proprio nel punto di fuga del dipinto e in posizione dominante rispetto agli altri personaggi perché sono state le figure più importanti e determinanti per la crescita ed evoluzione del pensiero occidentale. Platone regge nella mano il *Timeo* e solleva il dito verso l'alto, verso il cielo, per indicare il Bene, l'Idea delle Idee, l'Uno, mentre Aristotele regge il testo dell'*Etica Nicomachea*, stende il braccio destro sospeso a mezz'aria e il palmo della mano verso

la terra. Il filosofo del realismo vuole indicare il processo opposto e complementare all'idealismo di Platone, e indica il ritorno dal mondo intellegibile del pensiero

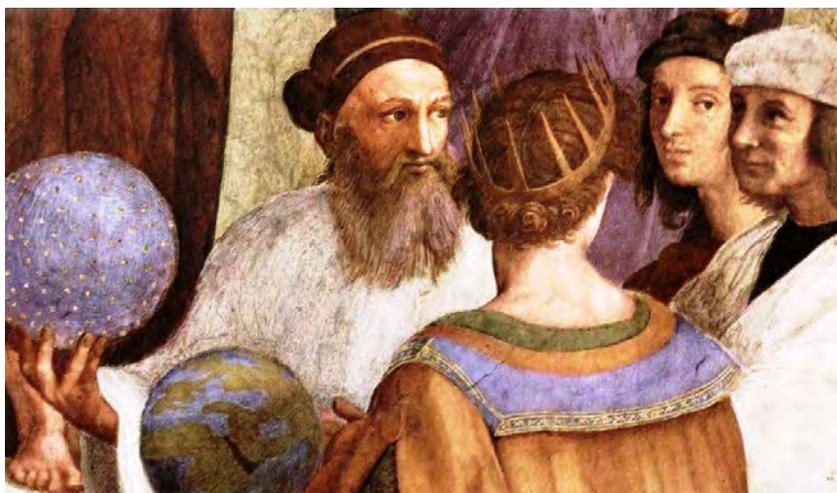
dell'idea di Bene al mondo sensibile della realtà apparente. La nuova Etica può trasformare la realtà e avvicinarla all'Idea. Nella raffigurazione dei due filosofi è stato visto, fin dal XVI secolo, anche un parallelismo con i due apostoli Pietro e Paolo.

Sulla sinistra ci sono Socrate con la tonaca verde, Alcibiade o Alessandro Magno, con elmo e armi, vicino a lui Senofonte, mentre a destra Averroè sta dietro a Pitagora che, seduto più avanti in primo piano, legge un grosso libro e forse Telaugè gli regge una tavoletta con segni simbolici, che sembrano riprodurre la suddivisione



pitagorica dell'ottava musicale e la forma simbolica della Tetraktys⁸. Invece in basso verso il centro c'è Eraclito con il volto di Michelangelo che, seduto in solitudine, disegna poggiando un gomito sopra un grande blocco di marmo.

Accanto a Zoroastro che regge la sfera celeste e a Tolomeo il globo terrestre, Raffaello ha dipinto se stesso in compagnia del Sodoma o del Perugino. Giovanni Reale⁹ (1997) così interpreta quell'autoritratto: *L'arte di Raffaello è un attenuarsi di quella metafisica "giusta misura", che per Platone coincide con il Bene e con il Vero e [...] dunque è godimento supremo del Bene e del Vero mediante il Bello. E credo che con la firma di "piccolo tra i grandi", Raffaello intendesse presentarsi anche come filosofo appunto in questa dimensione: l'arte è alta filosofia, come esplicazione delle armonie numeriche del bello visibile, armonie che costituiscono, in ultima analisi, la struttura dell'essere.*



⁸ La tetraktys o tetrattide (dal greco τετρακτύς, più comunemente traslitterato tetraktys o anche tetraktis, tetractys, tetractis) o numero quaternario rappresentava per i pitagorici la successione aritmetica dei primi quattro numeri naturali (numeri interi positivi), un «quartetto» che geometricamente «si poteva disporre nella forma di un triangolo equilatero di lato quattro», [1] ossia in modo da formare una piramide che sintetizza il rapporto fondamentale fra le prime quattro cifre e la decade: $1+2+3+4=10$ (somma teosofica). «A dimostrazione dell'importanza che il simbolo aveva per Pitagora [c. 575 a.C. - c. 495 a.C.], la scuola portava questo nome e i suoi discepoli prestavano giuramento sulla tetraktys.»

⁹ Giovanni Reale (1931 –2014) filosofo, storico della filosofia, accademico e traduttore italiano.

6 GLI ARAZZI di Raffaello per la Cappella Sistina sono 10 di grandezze diverse, confezionati a Bruxelles nella bottega di Pieter van Aelst tra il 1515 e il 1519 e conservati nella Pinacoteca Vaticana; sette cartoni originali sono oggi conservati nel *Victoria and Albert Museum* di Londra. Verso la fine del 1514 a Raffaello furono commissionati gli arazzi da Papa Leone X che voleva legare il proprio nome ai lavori della cappella Sistina, già patrocinata dai pontefici della famiglia Della Rovere. L'esecuzione dei cartoni presentò numerose difficoltà e richiesero all'artista un grande impegno, costringendolo quasi ad abbandonare le pitture delle Stanze e a chiedere l'aiuto di Giulio Romano e del Penni. La critica recente però riconosce che la maggior parte dei cartoni sia opera del Sanzio, anche se con aiuti di diverso grado da parte dei suoi collaboratori ma non tali da comprometterne la qualità.

Nel *Diarium* del cerimoniere Paris de Grassis e in una nota di Marcantonio Michiel risulta come il 26 dicembre 1519, nel giorno di santo Stefano, sette drappi vennero solennemente esposti: *la Pesca miracolosa, la Consegna delle chiavi, la Punizione di Elima, il Sacrificio di Listra, la Guarigione dello storpio, la Lapidazione di santo Stefano e la Conversione di Saulo*. Annota il cerimoniere: «tota cappella stupefacta est in aspectu illorum». Gli altri tre arazzi giunsero probabilmente poco dopo e, sono sempre rimasti in Vaticano, venendo usati solo nelle cerimonie più solenni. Oggi vengono esposti, a rotazione, sette su dieci.



J. Wolfgang Goethe (179-1832), nel suo *Viaggio in Italia*, venendo dal sud Italia per la seconda volta a Roma, parla di questi arazzi e della loro vicende e ci informa che i cartoni furono tagliati in pezzi rettangolari per procedere alla tessitura, ma anche copiati, prestati o venduti, secondo la consuetudine dell'epoca. Alla fine del XVII sec.

i pezzi vennero ricomposti, incollati su tela e restaurati da William Cooke¹⁰, su incarico di Guglielmo III, e dopo vari spostamenti destinati nel 1865 al nuovo museo dalla Regina Vittoria. Una serie di questi arazzi ritessuti si trovano oggi a Berlino, Vienna, Madrid, Mantova, Loreto.

Gli arazzi mostrano le *Storie dei santi Pietro e Paolo*, tratte dai Vangeli e dagli Atti degli apostoli, corrispondono ai riquadri della Cappella Sistina affrescati con le *Storie di Cristo e di Mosè*, che risalgono al pontificato di Sisto IV. Le storie degli apostoli, lette nelle solenni festività sotto i quadri soprastanti, servivano ad affermare la continuità tra la venuta di Cristo e il papato. Si iniziava dalla Creazione dipinta nella volta da Michelangelo, si continuava con le Tavole della Legge di Mosè, il primo patto tra Dio e gli uomini, si passava al rinnovo del patto con l'invio del Figlio Salvatore, Gesù, e si terminava con la consegna delle chiavi a San Pietro.

Sotto le *Storie di Cristo* si trovavano così i quattro arazzi delle *Storie di san Pietro* e sull'altro lato, sotto le *Storie di Mosè*, le sei *Storie di san Paolo*. Con la celebrazione degli apostoli Pietro e Paolo, i primi due *architetti della Chiesa*, per gli Ebrei e per i Gentili, si riaffermava pure che il pontefice regnante era il loro erede, in sintonia con il tema descritto nella cappella.

7 RAFFAELLO ARCHITETTO. Il Sanzio già all'inizio del 1500 nel dipinto *Sposalizio della Vergine* e negli affreschi delle *Stanze Vaticane* inserisce delle strutture architettoniche che testimoniano come egli fosse a conoscenza di questa scienza; fu così che nel 1509 avviò la costruzione della piccola chiesa di Sant'Eligio degli Orefici a Roma, completata successivamente da Baldassarre Peruzzi.

Prima della nomina al cantiere di San Pietro, Raffaello eseguì per la famiglia Chigi delle opere architettoniche che oggi non ci sono più come le Scuderie di Villa Farnesina o la cappella funebre in Santa Maria del Popolo. In queste costruzioni erano visibili gli influssi del Bramante, di Giuliano da Sangallo e dei monumenti della Roma antica. Per la progettazione della Basilica di San Pietro, Raffaello invece utilizzò una tecnica nuova che, sfruttando la proiezione ortogonale, valorizzava l'edificio nel suo complesso, mostrando così le sue capacità innovative, non solo come pittore, ma anche come architetto.

Egli intervenne nella costruzione delle *Logge Vaticane*, già avviate dal Bramante, ne modificò il progetto iniziale inserendo nelle pareti delle volte a padiglione per ottenere degli spazi da affrescare, da lui disegnate e poi eseguite dai suoi allievi. Secondo il Vasari, altre opere architettoniche realizzate a Roma, sempre con l'aiuto dei suoi collaboratori, furono i Palazzi di Jacopo da Brescia, L'Alberini; nel 1516 il Pandolfini a Firenze fu progettato da Raffaello, in seguito completato dai fratelli GiovanFrancesco e Bastiano da Sangallo.

Nel 1518 Leone X commissionò la costruzione di *Villa Madama* a Monte Mario, in Roma a Raffaello, che per la costruzione rivisitò l'impostazione rinascimentale

¹⁰ Edward William Cooke (1811 –1880) pittore e geologo britannico.

ispirandosi alle grandiose ville dell'antica Roma, come la *Domus Aurea*, rinvenuta pochi anni prima. Egli da un cortile centrale realizzò più percorsi con una successione di logge, saloni e ambienti termali, ricreando così fedelmente la funzionalità e le forme delle antiche dimore romane.

Infine nel 1520 Raffaello progettò pure il Palazzo Branconio dell'Aquila, successivamente distrutto dal Bernini per costruire il colonnato in San Pietro. Nel progetto di Raffaello, anche se ispirato alle costruzioni rinascimentali, il piano terra era senza il bugnato prima in uso, ma con un ordine tuscanico ad arcate cieche e il piano nobile senza i classici ordini, gli elementi portanti e le parti di riempimento. La costruzione si interruppe all'epoca di Clemente VII durante il Sacco di Roma, ma fu completata in seguito da Giulio Romano, Baldassare Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane, rispettando in gran parte il progetto del Sanzio.



VILLA MADAMA

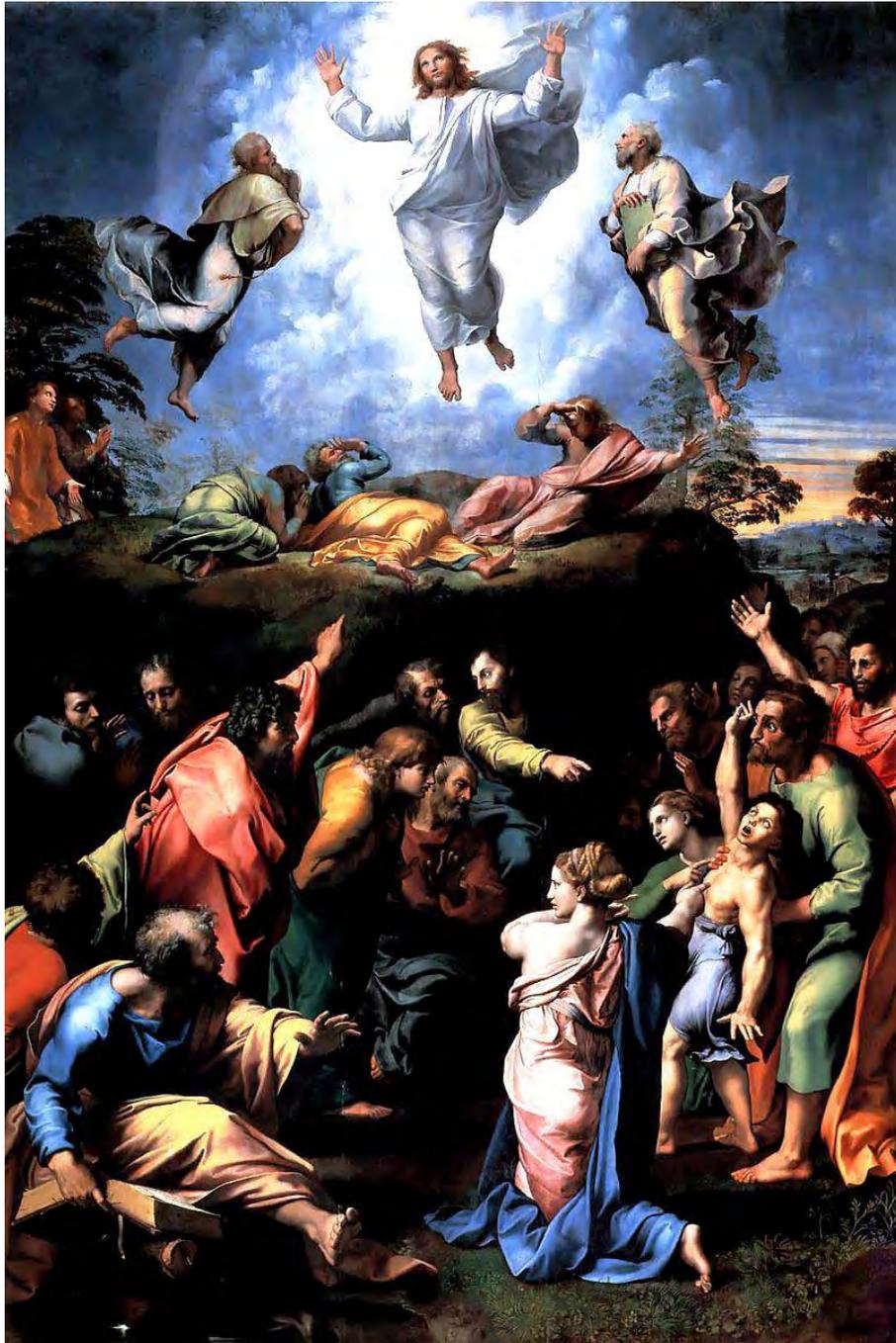
8 LA TRASFIGURAZIONE è un dipinto a tempera grassa su tavola (405x278 cm), realizzato tra il 1518-1520 e conservato nella Pinacoteca vaticana. Vasari ricorda che il dipinto fu posto sul suo letto di morte e scrive: *gli misero alla morte, nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinal de' Medici: la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava*. Col Trattato di Tolentino, imposto da Napoleone, l'opera fu ceduta dallo Stato della Chiesa alla Francia a titolo di indennizzo, ma in seguito per intercessione di Antonio Canova, durante la Restaurazione in Francia, l'opera venne restituita allo Stato della Chiesa.

Nel 1516 Il cugino del Papa Leone X, il cardinale Giulio de' Medici, commissionò per la cattedrale di Narbonne due quadri affidando la *Trasfigurazione* a Raffaello e la

Resurrezione di Lazzaro a Michelangelo, a quel tempo considerato l'artista migliore. Anche Raffaello aspirava a questo riconoscimento e forse fu per questo che il cardinale coinvolse entrambi i pittori per ottenere da loro il massimo del risultato. Ma il Buonarroti accettò solo di disegnare una bozza del quadro e per l'esecuzione fece il nome di Sebastiano del Piombo, suo grande amico. Raffaello, dovendo gareggiare con Michelangelo, volle creare un capolavoro di una bellezza assoluta per dimostrare che egli era il migliore artista di tutti i tempi. Il Sanzio si pose al lavoro con il massimo impegno ma morì prima di avere terminata l'opera che poi Giulio Romano dovette completare nella parte inferiore. Proprio a causa di questa gara pittorica nacque la tesi che la sua morte fosse avvenuta per avvelenamento.

La pala presenta un'interessante innovazione iconografica perché tratta contemporaneamente due episodi evangelici, non collegati tra loro ma presi dai Vangeli di Matteo e di Marco, perché nella parte superiore è dipinta *la Trasfigurazione* con la Gloria di Gesù e nella parte inferiore con gli apostoli alle prese con un ragazzo posseduto da uno spirito maligno. Le scene ritratte si presentano come due composizioni circolari, una in alto parallela al piano dell'osservatore e l'altra contratta nell'emiciclo in basso. Nella parte superiore si vede Cristo che si eleva in alto sollevando le braccia con accanto Mosè ed Elia, i profeti che avevano preannunciato l'evento, come si legge nel vangelo di Matteo (Mt, XVII, 1-9). Il Salvatore ha il volto che risplende *come il sole e le sue vesti bianche come la luce*, in Lui risulta evidente l'influsso di Michelangelo su Raffaello che ne aveva assorbito la potenza ed energia creativa avendola sperimentata negli affreschi e dipinti precedenti. Intorno al Cristo sembra spirare un forte vento che agita le vesti dei profeti e schiaccia i tre apostoli, Pietro, Giovanni e Giacomo che, prostrati in terra su di una altura, che ricorda il monte Tabor, stupefatti e confusi guardano Gesù manifestatosi in tutta la sua divinità. Di lato sulla sinistra, a metà del quadro sono raffigurati i Santi Giusto e Pastore, i protettori della città di Narbonne. In basso sulla sinistra si trova il gruppo degli altri apostoli e sulla destra c'è un altro gruppo con un fanciullo ossesso dagli occhi sbiechi, che il padre trattiene, mentre la madre inginocchiata volta le spalle all'osservatore e i parenti gli stanno intorno. Le braccia e le mani dei personaggi bilanciano la composizione e rimandano alla miracolosa apparizione del piano superiore. Poi il fanciullo sarà guarito da Gesù quando scenderà dal Monte Tabor Gesù. La mano di Giulio Romano si nota proprio nei volti dei personaggi fortemente caratterizzati da moti di stupore. Sul fondo, sulla destra, è dipinto un paesaggio al tramonto.

Come si vede come l'uso della luce, provenendo da fonti diverse e con diversa intensità, dà forte dinamismo e grande forza alle due scene, creando così un'intensa contrapposizione tra di loro. Mentre in alto la luce è fredda e più luminosa in basso diviene cruda, tagliente e si alterna alle ombre profonde che aumentano la tensione drammatica per il concitato protendersi di braccia e mani. Raffaello probabilmente ha aggiunto gli spunti drammatici della parte inferiore per competere con Sebastiano del Piombo.



Il dipinto, diviso in due metà simmetriche, è astrattamente divina nella parte superiore, mentre è convulsa e irregolare in quella inferiore, ma nonostante ciò rimane armonico per il movimento e l'organizzazione delle masse, in cui le figure singole e i gruppi di ottima fattura si fondono nel loro distinguersi. Lo stesso Vasari cita l'opera come "la più celebrata, la più bella e la più divina" dell'artista. La straordinaria epifania del Salvatore al centro in alto sull'asse verticale scioglie il dramma umano della parte inferiore e si offre alla contemplazione incondizionata dei fedeli.

9. RAFFAELLO POETA. E' interessante considerare anche l'esigua produzione letteraria di Raffaello Sanzio per avere una visione completa del suo inestimabile e versatile talento. L'urbinate aveva frequentato le grandi corti entrando così in contatto con Ludovico Ariosto, Pietro Bembo e diventando amico di Baldassare Castiglione. Mentre si dedicava ai disegni preparatori per la Disputa del Sacramento, Raffaello mise in pratica il dettame oraziano dell'*ut pictura poesis*, chiedendo aiuto ai poeti per la materia pittorica. Egli spontaneamente favorì in tal modo la commistione delle due arti e forse proprio da questa occasione nacque in lui l'idea di cimentarsi nella scrittura. All'artista sono attribuiti sei sonetti, vergati dietro i disegni preparatori degli affreschi delle Stanze Vaticane, ma di questi sembra che l'ultimo sia apocrifo. Il filo conduttore dei componimenti poetici è l'amore professato ad una donna ignota e rivela il carattere focoso del giovane che non riesce a controllare la sua passione irrequieta e divampante. Conformemente all'uso del tempo essi sono scritti alla maniera petrarchesca e secondo le teorie neoplatoniche di Marsilio Ficino, che aveva frequentato la corte di Urbino. Probabilmente le poesie furono composte per la Fornarina, considerato che nel quarto sonetto Raffaello afferma di volere tenere nascosto il loro amore, anche se non vi è certezza che sia lei la donna amata.

I Sei sonetti si intitolano: *Amor, tu m'envesscasti con doi lumi; Come non podde dir d'arcana Dei; Un pensier dolce è rimembra(r); (S')a te servir par mi stegeniase, Amore; (Fe)llo pensier, che in ricercar t'afanni; Come la veggio e chiara sta nel core.*

Si riporta a titolo di esempio il primo sonetto:

Amor, che m'envocasti con doi lumi
de doi beli occhi dov'io me strugo e (s)face,
da bianca neve e da rosa vivace,
da un bel parlar in donnessi costumi.

Tal che tanto ardo, ch(e) né mar né fiumi
spegnar potrian quel foco; ma non mi spiace,
poiché 'l mio ardor tanto di ben mi face,
ch'ardendo onior piu d'arder me consu(mi).

Quanto fu dolce el giogo e la catena
de' tuoi candidi braci al col mio vòl(ti)
che, sogliendomi, io sento mortal pen(a).

D'altre cose io non dico, che for m(olti)
ché soperchia docenza a mo(r)te men(a)
e però tacio, a te i pens(er) rivolti.