

A portrait of Raphael by Perugino, showing him from the chest up. He is wearing a black cap and a red robe with a black inner garment. He has long dark hair and a serious expression. The background is a landscape with a blue sky and distant hills. The text 'CLAUDIO STRINATI' is in the top right, 'Raffaello' is in large red letters below it, 'ART DOSSIER' is in a white torn-paper shape at the bottom center, and 'GIUNTI' is in the bottom left corner.

CLAUDIO STRINATI

# Raffaello

ART  
DOSSIER

GIUNTI







**SOMMARIO**

**Claudio Strinati**

ENFANT E PRODIGE	<b>5</b>
MADONNE FIORENTINE	<b>15</b>
UNA SCUOLA PER POCHI	<b>27</b>
VERSO LA TRASFIGURAZIONE	<b>38</b>
□ L'altra faccia del pittore	<b>47</b>
QUADRO CRONOLOGICO	<b>48</b>
BIBLIOGRAFIA	<b>50</b>

**In copertina:**

*Ritratto di Agnolo Doni* (1505), particolare; Firenze, Galleria palatina.

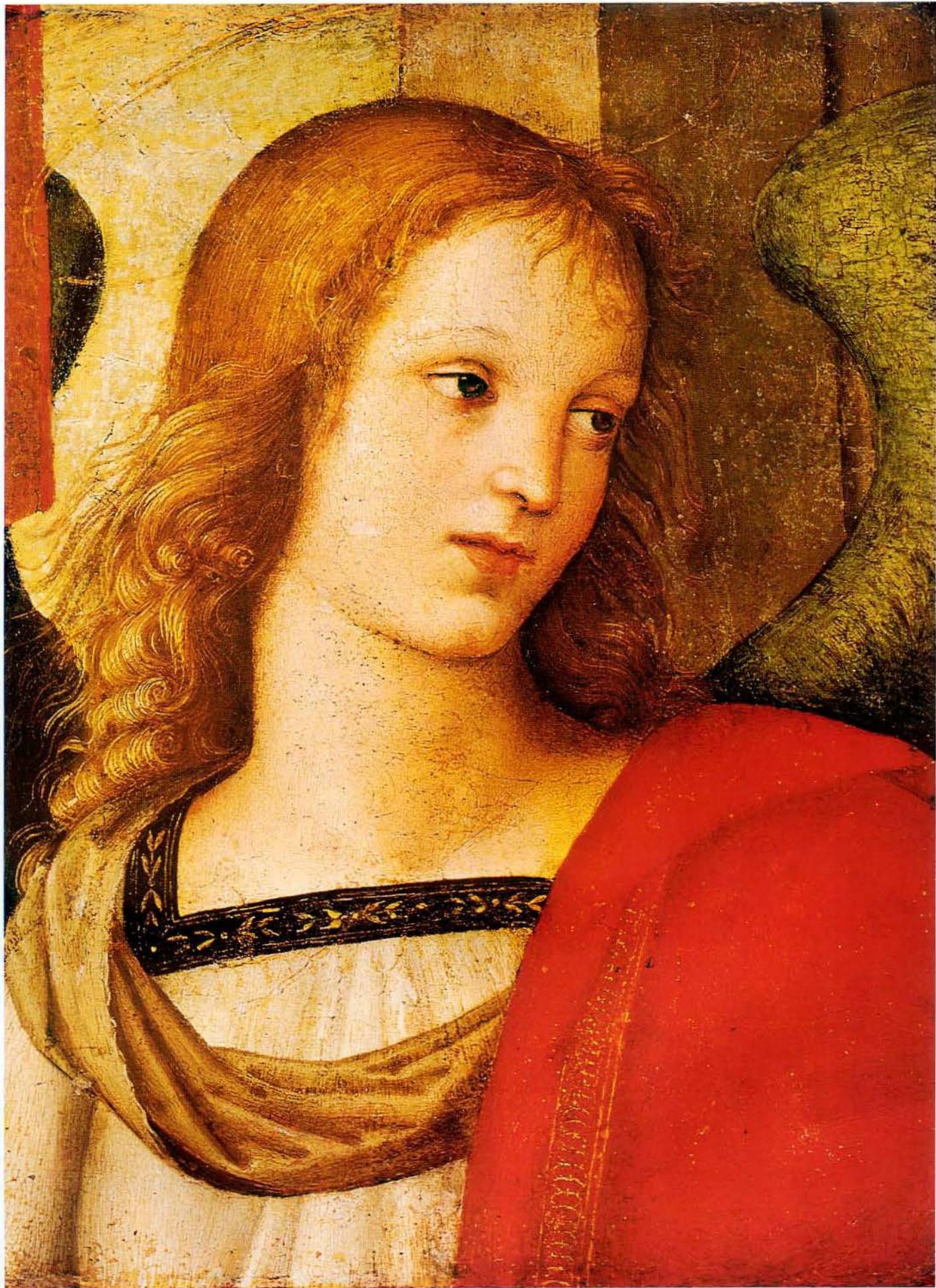
**Nella pagina a fianco:**

*Trionfo di Galatea* (1509), particolare; Roma, Farnesina.

**A destra:**

*La Giustizia* (1509), particolare della volta nella stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Palazzi vaticani.





## Enfant e prodige



**Nella pagina a fianco:**  
*Incoronazione del beato  
Nicola da Tolentino  
vincitore di Satana*  
(1500-1501),  
frammento;  
Brescia, pinacoteca  
Tosio Martineugo.

**Qui sopra:**  
*Creazione di Eva*  
(1500),  
verso  
dello smembrato  
*Stendardo della Trinità;*  
Città di Castello,  
Pinacoteca comunale.

# N

**ELLA PRIMA**

testimonianza sicura che lo riguarda, Raffaello, figlio del pittore e letterato Giovanni di Sante di Pietro, è denominato già «magister», all'età di appena diciassette anni. La fonte a cui ci si riferisce è il contratto di allocazione della pala d'altare per la cappella di Andrea Baronci nella chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello, stipulato il 10 dicembre 1500, dove Raffaello è citato, insieme con un altro pittore chiamato Vangelista Andrea de Plano Meleto (Evangelista di Pian di Meleto), come colui che dovrà eseguire l'*Incoronazione del beato Nicola da Tolentino vincitore di Satana*. Nei quattro frammenti che sono tutto quanto oggi resta del dipinto, e che tuttavia consentono di avere un'idea precisa dell'alto livello del giovanissimo pittore, si nota una caratteristica che resterà immutata per tutta la carriera del maestro urbinate: una perentoria precisione del disegno volto, però, a costruire immagini intimamente delicate e sensibili. Tipico di Raffaello giovanissimo è l'ossequio alla tradizione e lo spirito naturalmente creativo, percepibile proprio nell'elemento in apparenza più normale e scontato per un pittore che fu, fin dall'inizio, un costruttore di dettagli al punto di non avvertire il bisogno di novità iconografiche per occupare un posto di rilievo tra i colleghi illustri. Nel Padre Eterno, la contemplazione, dura e solida, del vegliardo che guarda attraverso il vuoto della corona è una buona dimostrazione della tesi in base alla quale, senza nulla innovare in una immagine canonica, il maestro ne scruta le possibilità di cambiamento scaturenti dalla forma stessa.

Il livello così alto e personale riscontrabile nella pala con san Nicola da Tolentino rende però difficile comprendere gli elementi della prima formazione di Raffaello, non chiara per mancanza di opere e testimonianze sicure. Anche lo stendardo processionale che il maestro eseguì per la chiesa della Santissima Trinità di Città di Castello – per il quale sarebbe lecito supporre la data del 1500, dopo la fine di una tragica pestilenza – è talmente sorprendente per la maturità e la bellezza da renderne difficile una precisa collocazione nel tempo, non essendo inoltre del tutto espliciti gli elementi, che sarebbe lecito aspettarsi,



**A sinistra:**  
Pietro Vannucci  
detto il Perugino,  
*La Fortezza,  
la Temperanza  
e sei eroi antichi,*  
dal ciclo di affreschi  
(1498-1500)  
per il Collegio  
del Cambio  
a Perugia.

**Qui sotto:**  
Bernardino di Betto  
detto il Pinturicchio,  
*Partenza di Enea Silvio  
Piccolomini*  
per il concilio di Basilea,  
dal ciclo di affreschi  
(1502-1508)

della formazione nella bottega del Perugino (dove Raffaello fu condotto dal padre, secondo il Vasari), mentre sembra di intravederne altri, pur essi di difficile decifrazione. La *Creazione di Eva* ha una tale forza naturalistica ed è talmente sorprendente nell'invenzione iconografica da lasciare stupiti, tanto da giustificare i dubbi di numerosi eruditi che hanno ritenuto, in mancanza di documenti precisi, che il giovane Raffaello dovesse essersi giovato di cognizioni e di possibilità di viaggi ben oltre la frequentazione della bottega peruginesca. E nell'incredibile parallelismo della figura del Padre Eterno e di Adamo sembra di vedere una riattivazione dei principi della assoluta simmetria sviluppati dai Pollaiuolo a Firenze, mentre la quiete del paesaggio può far credere persino a precoci, anche se indimostrabili, esperienze venete, nell'ambito del tardo Giovanni Bellini, magari corroborate dalla conoscenza delle stampe di Albrecht Dürer al quale Raffaello renderà, molti anni dopo, significativo omaggio.

Cosa poté fare Raffaello nel corso dell'anno 1500, quando il Perugino, suo presunto maestro, era in un momento creativo eccezionalmente rilevante, non si sa bene, né è possibile stabilire se Raffaello in quell'anno e negli anni immediatamente precedenti, prima di entrare nella cerchia peruginesca, fosse stato instradato alla pittura dal padre stesso o almeno dalla bottega paterna. Giovanni Santi era stato certamente una figura di spicco nella Urbino di Federico da Montefeltro, prima, e, dal 1482, di Guidubaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga sua moglie, e sembra impossibile che i primi rudimenti della pittura Raffaello non li abbia appresi dal padre. Ma poco dello stile di Giovanni Santi è ravvisabile nelle opere che concordemente la storiografia moderna considera degli inizi di Raffaello. Si può pensare, allora, che apprendesse dal padre niente altro che una severa coscienza del lavoro artistico. Ma l'idea di allocare il giovane figlio presso il Perugino non fu così ovvia e scontata.

Pietro Vannucci detto il Perugino era, all'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento, un artista di risonanza vastissima che aveva stabilito modelli e criteri validi un po' ovunque. Raffaello sarebbe, dunque, divenuto prestissimo suo allievo, intorno ai dieci anni di età, ma nessun lavoro riferibile con certezza al Perugino prima dell'anno 1500 autorizza a distinguervi, tra quelle di inevitabili collaboratori, la mano di Raffaello esordiente, anche in un ciclo così importante come quello del Collegio



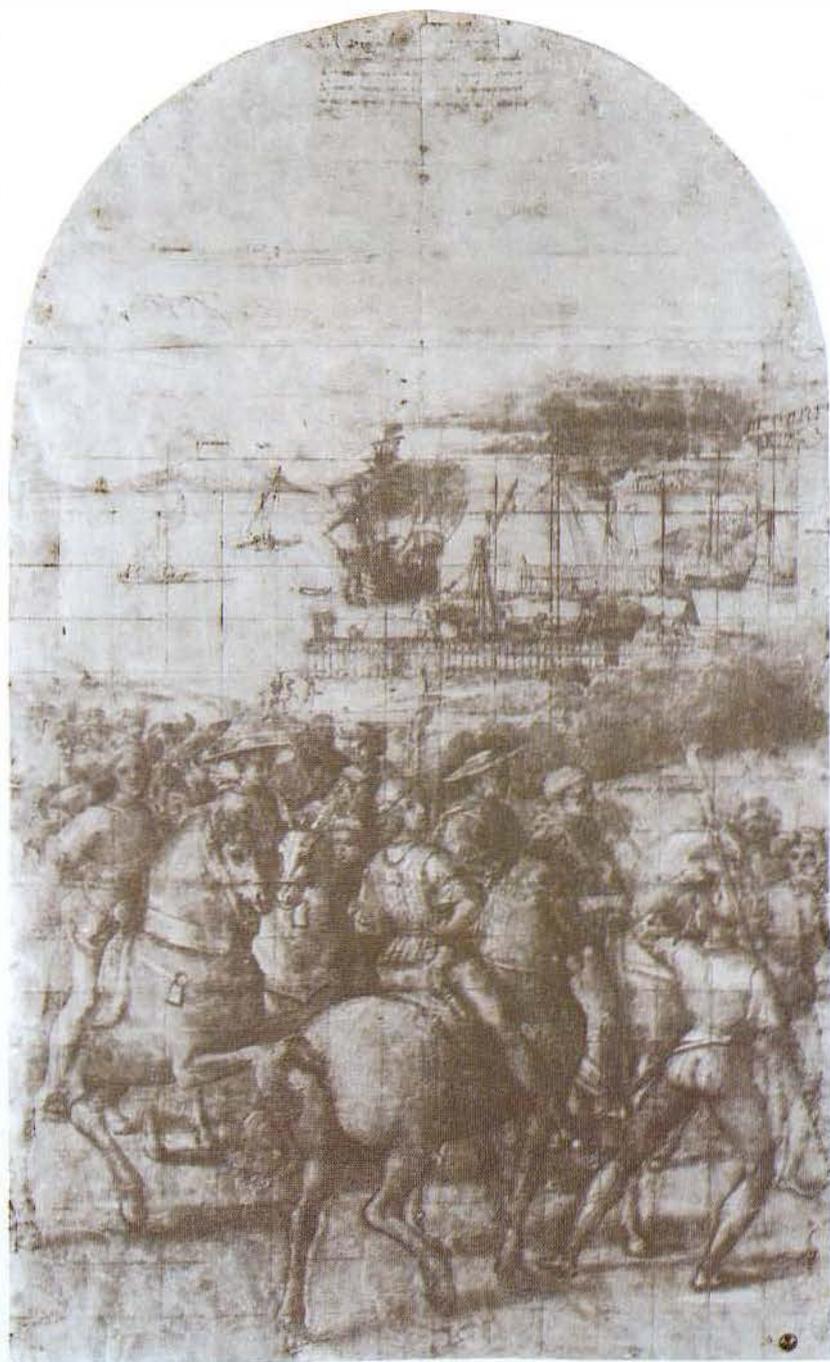
per la Libreria  
Piccolomini  
nel duomo di Siena.

**Secondo il Vasari,**  
nel 1491 Raffaello  
era già alla bottega  
del Perugino.  
Tuttavia, nessuna  
delle opere attribuite  
a Pietro Vannucci  
prima del 1500  
autorizza l'ipotesi  
di una collaborazione  
del giovanissimo  
artista, neppure  
gli affreschi  
del Cambio,  
come ha sostenuto  
una parte della critica.

*Partenza di Enea Silvio Piccolomini per il concilio di Basilea (1502); Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.*

**Sempre secondo il Vasari, il Pinturicchio avrebbe chiesto a Raffaello, non ancora ventenne, di realizzare i cartoni preliminari per una serie di affreschi nella Libreria Piccolomini a Siena dei quali il non più giovane maestro, ormai sul viale del tramonto, aveva ricevuto la commissione nel 1502.**

**Il confronto tra il cartone di Raffaello e l'affresco del Pinturicchio lascia perplessi e increduli, tanto l'esecuzione del primo sopravanza per maturità e gusto il risultato conseguito nel secondo.**



del Cambio a Perugia. Mentre opere di eccezionale qualità prodotte con sicurezza nell'ambiente peruginesco, come la *Crocifissione* nell'antico oratorio della confraternita di Sant'Agostino a Perugia, autorevolmente esaminata quale possibile prodotto di Raffaello giovanissimo in prossimità dello stendardo di Città di Castello, sono interpretabili come affascinanti ma incerte tracce di un inizio, che però sfugge nei suoi esatti contorni, ma da credere formidabile già ben prima dell'anno 1500. Il problema degli esordi e dell'influsso della bottega di Perugino in questa fase è dunque difficilmente risolvibile, ma c'è un'altra questione che le ricerche storiche non hanno mai chiarito, relativa a tutta la carriera artistica di Raffaello e al manifestarsi del suo talento straordinario. Si tratta del rapporto del maestro urbinato, negli stessi primissimi anni del Cinquecento, con Bernardino di Betto detto il Pinturicchio. Il pittore umbro si potrebbe schematicamente considerare, e in parte fu, un rivale del Perugino e quin-

**Nella pagina a fianco:**  
*Cristo benedicente*  
(1502);  
Brescia,  
pinacoteca  
Tosio Martinengo.

**Ardua la datazione di questo capolavoro giovanile, da collocare molto vicino alla *Pala Oddi* ma già proiettato verso le idee figurative che Raffaello svilupperà a Firenze, tappa decisiva della sua carriera artistica.**

**Un misterioso influsso fiammingo, quasi mediato da una possibile esperienza veneta, memore anche della tradizione di Antonello da Messina, sembra trapelare nella nitidissima stesura che riemergerà alla fine del periodo caratterizzato dall'influenza del Perugino.**

di un maestro verso il quale, per logica, Raffaello avrebbe potuto avere scarsa considerazione. È il Vasari, nella sua *Vita* di Raffaello, a far sorgere un dubbio che potrebbe spiegare le incertezze, tuttora vigenti, sulla ricostruzione della carriera artistica del maestro, che dovette essere molto veloce e continuativa, tra il 1501 e il 1503. Vasari infatti ricorda che il Pinturicchio, amicissimo di Raffaello, lo avrebbe condotto con sé a Siena, avendo ricevuto l'incarico di affrescare la Libreria Piccolomini nel duomo. L'opera esiste tuttora ed è un grosso enigma per i conoscitori perché, malgrado l'enorme impegno e profusione di mezzi, spicca per la mediocrità e goffaggine della fattura, inspiegabile in rapporto a simile incombenza. L'incarico al Pinturicchio è del 1502 e quindi è credibile che i rapporti con Raffaello, se veramente ci furono, datino a qualche tempo prima, magari all'anno precedente in cui Pinturicchio aveva voluto elevare un monumento a se stesso, proprio opponendosi al Perugino del Cambio, con gli affreschi della cappella delle Storie della Vergine, di patronato Baglioni, in Santa Maria Maggiore a Spello. Ma mentre il Perugino aveva lavorato con mano felicissima a Perugia, Pinturicchio già nell'ambizioso ciclo di Spello aveva dimostrato una trascuratezza e uno sprezzo della qualità invero sorprendenti e tuttora inspiegabili. Così, stando al Vasari, proprio in questa fase di declino il Pinturicchio, all'incirca cinquantenne, avrebbe fatto realizzare a Raffaello i disegni preliminari appunto per gli affreschi della Libreria Piccolomini. E non c'è dubbio che almeno il bellissimo cartone degli Uffizi, sempre citato, con la *Partenza di Enea Silvio Piccolomini per il concilio di Basilea*, sia di una grazia e una finezza incomparabili con la stentata e aspra esecuzione dell'affresco, indegna del Pinturicchio stesso ma comunque non certo ascrivibile ad aiuti di alto livello. Tutto ciò proprio alla vigilia della piena adesione di Raffaello al dettato peruginesco che avrebbe condotto l'urbinate, nel giro di un paio d'anni, al capolavoro assoluto del *Matrimonio della Vergine*.

Riguardo al peruginismo di Raffaello, il problema, nel tentativo di spiegare l'evoluzione del suo percorso artistico in modo logico e consequenziale, data la mancanza di documenti certi, è in definitiva quello di comprendere in che modo, al di là del mero fatto dell'alunnato, Raffaello si avvicinasse al Perugino, come ne selezionasse e assimilasse l'insegnamento. Ma soprattutto interessa capire quando esattamente l'adesione fu più forte e quando cominciò a scemare e per quali motivi, questione interessante perché si tratta del confronto e scontro tra un grande maestro in declino e un grande maestro emergente. Non c'è dubbio che alcune opere eseguite da Raffaello tra il 1502, o 1503, e il 1505 denuncino una così convinta e perentoria adesione ai modi del Perugino da lasciare perplessi e titubanti gli studiosi che non possono non notare qui la prima fra le molte contraddizioni della carriera dell'urbinate. La contraddizione è questa: se Raffaello si formò veramente col Perugino, come mai le sue prime opere accertate denotano un influsso peruginesco minore di quello riscontrabile in opere successive, quando, a rigore, Raffaello aveva già acquisito una propria personalità ben distinta da quella del maestro?

Un ostacolo fondamentale per la piena comprensione del peruginismo di Raffaello è dato dal rapporto tra due opere cruciali e di indubbio livello, eseguite probabilmente in quel torno di tempo: la cosiddetta *Pala Oddi* e la cosiddetta *Crocifissione*

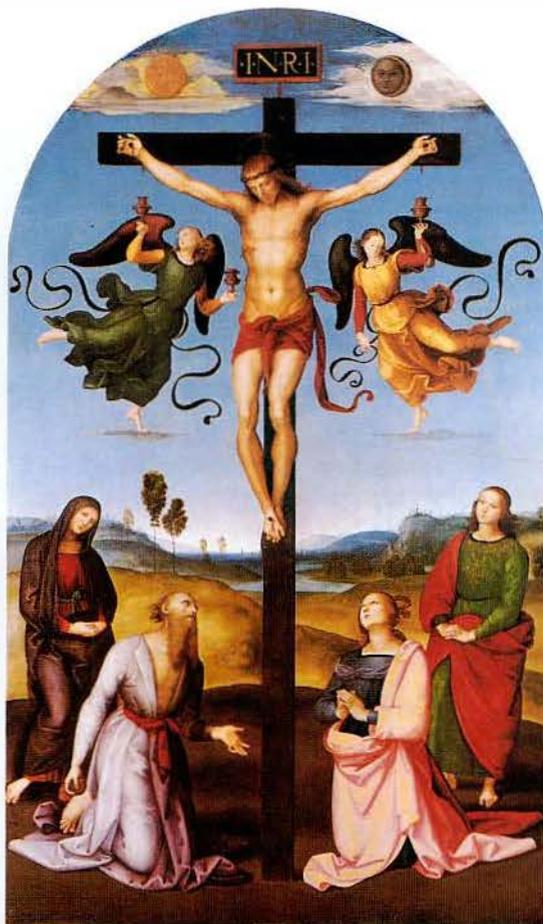




**Da sinistra:**  
*Pala Oddi*  
*(Incoronazione della Vergine)*  
 (1502-1503);  
 Città del Vaticano,  
 Pinacoteca vaticana.

*Crocifissione Mond*  
 (1503);  
 Londra,  
 National Gallery.

**La *Crocifissione Mond* fu commissionata da Tommaso Gavari per la chiesa di San Domenico a Città di Castello. L'opera risulta firmata sul piede della croce («RAPHAEL VRBINAS P.») ma non datata. Sull'altare dove era collocata si trovava una scritta dedicatoria con la data 1503 che è stata quindi considerata quella di esecuzione del quadro, di impronta fortemente peruginesca.**



*Mond*. Si tratta di autografi sicuri, il primo abbastanza documentato, il secondo citato dal Vasari come prima opera autonoma dell'urbinate. La logica vorrebbe che un maestro, quale che fosse la sua grandezza, procedesse per passaggi successivi. E in tal caso bisognerebbe ammettere un forte divario cronologico tra la *Crocifissione Mond* e la *Pala Oddi*. La questione è che la *Crocifissione Mond*, eseguita per Tommaso Gavari in San Domenico a Città di Castello e oggi alla National Gallery di Londra, non è datata con certezza (anche se testimonianze tarde attestano che sull'altare dove era posta c'era la data 1503) ed è potentemente peruginesca, mentre la pala eseguita, con una certa probabilità, per Alessandra degli Oddi nella cappella funeraria di famiglia in San Francesco a Perugia, e oggi ai Musei vaticani (nella predella l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei magi* e la *Presentazione al tempio*), è opera certa e magnifica di Raffaello, ma la datazione resta dubbia (alcuni studiosi indicano come data più probabile il 1503, perché tra febbraio e settembre di quell'anno gli Oddi tornarono a Perugia da cui erano stati banditi, per esserlo poi di nuovo alla fine dell'anno stesso) e il peruginismo di questa solenne tavola risulta meno accentuato di quello della *Crocifissione Mond*. Il problema di fondo, dunque, rimane: Raffaello evolve avvicinandosi o allontanandosi dal peruginismo?

Il fatto è che Raffaello diventa peruginesco proprio nel momento in cui Perugino ammette una versione del suo stesso stile diminuita di solidità e convincimento, per esempio nelle due pale per San Francesco al Monte a Perugia, assolutamente coeve al momento peruginesco di Raffaello. Mentre Perugino assottiglia sempre più il suo fare, Raffaello concepisce ed esegue il più grande capolavoro peruginesco mai esistito, in cui il lin-

**Pala Oddi**  
*(Incoronazione della Vergine)*  
 (1502-1503), predella con, dall'alto: *Annunciazione, Adorazione dei magi, Presentazione al tempio*; Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana.



La pala con l'*Incoronazione della Vergine*, rispecchiando quella che per l'opera di Raffaello è quasi la norma, non presenta una datazione certa e non appare eseguita in un'unica fase di lavoro.



Il nome di *Pala Oddi* le deriva da quello del probabile committente, la nobildonna perugina Alessandrina degli Oddi, che la volle per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco a Perugia. Curiosamente, Raffaello dipinse per le famiglie perugine rivali degli Oddi e dei Baglioni, in un rapporto di committenza su cui ancora permangono molte incertezze.



Il dipinto venne requisito dai francesi nel 1797

e fece ritorno in Italia, alla Pinacoteca vaticana, nel 1815.

La pala è rimasta integra, conservando l'originale predella in tre scomparti.

Si tratta di episodi di qualità altissima connessi con la cultura peruginesca sia nell'impianto spaziale, sia nelle tipologie dei personaggi.

guaggio del maestro viene utilizzato per espandere nuove energie creative. Se, infatti, la *Crocifissione Mond* è perfettamente in linea con la pittura soave di Pietro Vannucci che cominciava, dopo anni di trionfi, a declinare nell'apprezzamento del pubblico per la sua assoluta convenzionalità, il *Matrimonio della Vergine*, dipinto da Raffaello per la cappella Albizzini in San Francesco a Città di Castello, e ora a Brera, è già concepito nello spirito di chi farà la *Disputa sul Sacramento* e la *Scuola di Atene*.

Nel capolavoro di Brera l'equivalenza tra la costruzione dell'edificio e la costruzione delle figure è assoluta e Raffaello appone la sua firma e la data sul tempio come a voler dare una rilevantissima indicazione di poetica. Il trasferimento nella pala d'altare di un sistema proporzionale dove figure e architettura occupano uno spazio identico e sono formulate con pari impegno dà una versione aggiornata e cosciente di quanto Per-

**Qui sotto, dall'alto:**  
Pietro Vannucci detto il Perugino,  
*Matrimonio della Vergine*  
(1504);  
Caen,  
Musée  
des Beaux-Arts.

Pietro Vannucci detto il Perugino e Bartolomeo della Gatta,  
*Consegna delle chiavi*  
(1484);  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
Cappella sistina.

**Nella pagina a fianco, da sinistra:**  
Donato Bramante,  
disegno  
del tempietto  
di San Pietro  
in Montorio a Roma  
(1502);  
Firenze,  
Uffizi,  
Gabinetto dei disegni  
e delle stampe.

*Matrimonio della Vergine*  
(1504);  
Milano,  
Brera.



gino aveva dipinto nella *Consegna delle chiavi* della Cappella sistina. Ma nel caso di quell'opera meravigliosa, fatta in collaborazione con il grande Bartolomeo della Gatta, c'è soprattutto lo spazio urbano a fare da protagonista, come nella tavola di Urbino della *Città ideale*, in una dimensione che si dilata in orizzontale a costituire la scena. Raffaello utilizza queste acquisizioni del grande umanesimo per fare una pala d'altare che si sviluppa, invece, in verticale affrontando una tematica figurativa che è proprio sul limite di due mondi, uno ormai scomparso e uno che appena si comincia a intravedere. In tal senso il *Matrimonio della Vergine* è un capolavoro moderno fatto integralmente di materiali antichi, perché l'edificio complesso e maestoso, il tempio nel senso conferito a questa parola da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*, appartiene ancora a quella civiltà umanistica che da Jacopo Bellini arriva, con declinazioni diverse, a Piero della Francesca e a Mantegna. D'altra parte le figure della pala di Brera sono l'apoteosi della cultura peruginesca che ormai, alla data 1504, aveva perso gran parte del suo intrinseco interesse per affievolirsi in un lento e quieto declino di cui è prova evidentissima proprio il *Matrimonio della Vergine* eseguito dal Perugino, in una data pressoché coeva al capolavoro di Raffaello, per la cappella della Reliquia dell'anello nuziale della Vergine nel duomo di Perugia (oggi al museo di Caen), in cui il solenne principio dell'equivalenza, nella forma e nella dignità, tra figure e architettura non esiste, al punto che gli esegeti moderni si sono chiesti se il quadro di Caen preceda o segua il quadro di Brera. Mentre Perugino affievolisce il



**In alto, a destra:**  
*Città ideale*  
(1470 circa);  
Urbino,  
Galleria nazionale  
delle Marche.

contesto e la materia pittorica, Raffaello ingigantisce lo spessore del discorso. Un potente naturalismo circola nelle figure, solide, convinte e intimamente sensibili, del gran sacerdote, della Vergine, di Giuseppe e degli astanti. Raffaello crede nella cerimonia e la sua sorridente quiete interiore ha la veste dell'ufficialità, di ciò che va preso profondamente sul serio. Proprio questa serietà di presentazione di un patrimonio di immagini e di civiltà già consumato, e in qualche modo superato, rende ambiguo e possente il capolavoro.

È evidente come in Raffaello sia acuto il senso dello spazio che non è solo nella immensa sapienza prospettica, un dato, alla fine, scolastico e che nessuna fonte può dimostrare essere stato una peculiarità dell'urbinate giovane, al punto che non ci si dovrebbe stupire se si scoprisse che la magnifica struttura architettonica può anche essere il prodotto del lavoro di un collaboratore, come poté avvenire, qualche anno dopo, per l'impresa celeberrima della *Scuola di Atene* con la relativa gabbia prospettica. Ma qui, nel *Matrimonio della Vergine*, colpiscono le figure espressive, proprio nel momento in cui Raffaello ribadisce la legittimità dello schema, il respiro dello spazio gene-

Il momento di massimo avvicinamento della pittura di Raffaello ai modi del Perugino è rappresentato dal *Matrimonio della Vergine* di Brera. Ciò appare tanto più singolare, quanto più si consideri che il maestro umbro era ormai in fase di declino, come dimostra un suo coevo *Matrimonio della Vergine*. Rispetto alla *Consegna delle chiavi* del Perugino, che è il diretto referente del *Matrimonio* di Brera (dipinto a distanza di vent'anni dal quel capolavoro), si notano alcune importanti differenze. Una di queste riguarda il taglio dell'immagine: nel *Matrimonio*



è verticale, anziché orizzontale come avrebbe richiesto anche quel celebre modello di *Città ideale* certo connesso con la cultura urbinata su cui Raffaello si formò. Di conseguenza, il rapporto tra architetture dello sfondo e figure cambia, raggiungendo un inedito equilibrio. Un altro grande maestro a cui Raffaello sembra aver guardato per questo dipinto è il Bramante. Lo dimostra la somiglianza fra l'edificio



rato dalla profondità della materia cromatica. L'analisi minuta del dettaglio ha un tratto epico e il grande dipinto umanistico denota la bravura della mano ma anche l'ambiguità della proposta in esso implicitamente contenuta. Con il *Matrimonio della Vergine* Raffaello dimostra compiutamente di essere il pittore più bravo e più capace. L'opera è eccelsa ma la cultura che vi è sottesa potrebbe essere sospetta di un vizio di sterilità perché completamente volta verso il passato.

raffigurato nel *Matrimonio* e il tempietto di San Pietro in Montorio che il geniale architetto edificò a Roma nel 1502 e che Raffaello poté forse vedere.



# Madonne fiorentine

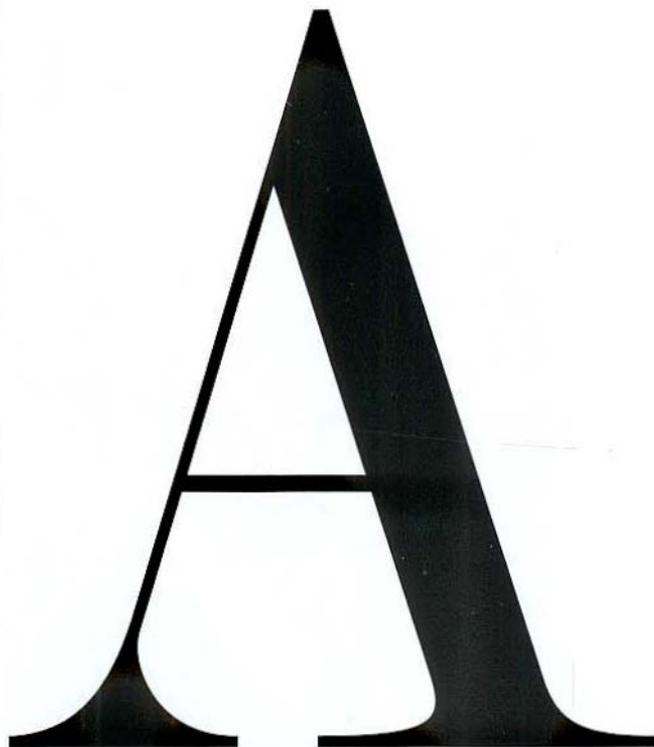


**Nella pagina a fianco:**

*Madonna  
del cardellino*  
(1506);  
Firenze,  
Uffizi.

**Qui sopra:**

studio  
per la *Madonna  
del cardellino*  
(1506);  
Oxford,  
Ashmolean Museum.



**LLA DATA**

1504 Raffaello ha concluso una parte della sua vicenda ma non è diventato il grande artista che gli esordi avrebbero lasciato prevedere. L'esigenza di una espansione delle esperienze e di una uscita dal cerchio magico del Perugino dovettero essere forti, dopo la consegna del *Matrimonio della Vergine*, e l'attrazione verso Firenze fu inevitabile per un artista teso a ripercorrere, in fondo, il cammino intrapreso anni prima dal suo stesso maestro.

Fino a questo momento troppo poco si sa sulla realtà dei viaggi di Raffaello. Certo dovette conoscere molto e molto presto. Una frase contenuta nel contratto stipulato alla fine del 1503 con la badessa del monastero di Monteluca a Perugia, per una Inconoronazione della Vergine che non avrebbe mai fatto, è sintomatica. Dice il giovane maestro che nei due anni successivi la sua residenza avrebbe potuto essere individuata, oltre che in Perugia stessa, anche in Urbino, e questo è normale, o a Venezia, e questo già fa rillettere. Mancano documenti precisi ma è lecito immaginare Raffaello, tra il 1500 e il 1504, presente di volta in volta a Firenze, a Roma, a Venezia, forse anche a Padova e, con ogni probabilità, a Siena e a Orvieto. Ma le prove non ci sono, anche se sembra fin troppo logico che al concepimento del tempio, nel *Matrimonio della Vergine*, abbia dato spunto o ispirazione il progetto bramantesco del tempio di San Pietro in Montorio in Roma: un autentico monumento al declino dell'umanesimo ideale, del resto mai esistito se non nella mente di letterati, compiuto già nel 1502, quindi proprio a ridosso del capolavoro raffaellesco.

Raffaello, comunque, premeva per approdare a Firenze dove avrebbe potuto ricevere commissioni importanti. Basilare, in proposito, è la lettera di Giovanna Felicità Feltria della Rovere, sorella di Guidubaldo da Montefeltro, duchessa di Sora e signora di Senigallia, al gonfaloniere della repubblica fiorentina Pier Soderini. Nel documento, infatti, che reca la data primo ottobre 1504, prossima, è da crederlo, al compimento del *Matrimonio della Vergine*, la nobildonna raccomanda il ventunenne Raffaello come artista ormai affermato e dotatissimo, degno di alti incarichi.

Tanto più importante sarebbe, però, risolvere un ulteriore



Raffaello e Pietro Vannucci detto il Perugino, *Trinità e santi* (1505-1521); Perugia, chiesa del monastero di San Severo.

La fascia dipinta dal maestro urbinato è quella superiore nella quale risultano quasi del tutto cancellate le figure dell'Eterno e del putto sulla destra. La data segnata sull'affresco è 1505 ma potrebbe essere stata materialmente scritta quando fu redatta l'iscrizione relativa al completamento del lavoro nella parte inferiore (nel 1521, quando Raffaello era già morto) a opera del Perugino.

enigma che rende particolarmente arduo spiegare le dinamiche dell'anno successivo, il 1505, nel momento decisivo di transizione. Qui le testimonianze sono incerte e confuse. Quello che rimane di quell'anno fervidissimo nel distacco definitivo e, forse, improvviso dal peruginismo radicale, è l'affresco con la *Trinità e santi* eseguito dal maestro nella chiesa del monastero di San Severo a Perugia (e completato nella fascia inferiore dal Perugino, dopo la morte di Raffaello) dove si legge la seguente iscrizione: «RAPHAEL DE URBINO D. OCTAVIANO STEPHANI VOLATERANO PRIORE SANCTAM TRINITATEM ANGELOS ASTANTES SANCTOSQUE PINXIT A D MDV». Naturalmente non esiste una testimonianza assolutamente sicura per corroborare la certezza di quella data che potrebbe anche non coincidere con l'effettiva esecuzione dell'opera. Realmente sono molti i punti di contatto con quella *Pala Dei* che, iniziata dal maestro per la cappella di questa famiglia in Santa Trinita a Firenze, fu lasciata interrotta quando Raffaello partì alla volta di Roma. Ora, dato che le ricerche moderne hanno potuto accertare come la *Pala Dei* sia veramente incompiuta e considerato che Raffaello lasciò Firenze nel 1508, sembra legittimo pensare che una parte almeno della stesura della pala spetti proprio al 1508. E poiché lo stile di quest'opera, completamente derivato da Fra Bartolomeo, il principe dei frati pittori fiorentini dell'inizio del secolo XVI, è vicinissimo allo stile della *Trinità* di San Severo a Perugia, se ne potrebbe concludere che Raffaello iniziò davvero questo affresco nel 1505 ma lo puntualizzò qualche anno più tardi in connessione con le novità fiorentine. Ma riguardo a questo



**Da sinistra:**  
**Bartolomeo**  
 della Porta  
 detto Fra Bartolomeo,  
*Madonna  
 della misericordia*  
 (1515);  
 Lucca,  
 Museo nazionale  
 di villa Guinigi.

*Pala Dei*  
 (Madonna  
 del baldacchino)  
 (1508);  
 Firenze,  
 Galleria palatina.

**La Pala Dei**  
 (nome della famiglia  
 committente),  
 risente dello stile  
 di Fra Bartolomeo  
 al quale Raffaello  
 dovette guardare  
 con attenzione  
 negli anni fiorentini.  
 L'opera, interrotta  
 per il trasferimento  
 a Roma dell'artista,  
 nel 1508, fu in parte  
 completata  
 dopo la sua morte.



incerto capolavoro perugino sono molte le osservazioni che possono essere fatte per l'elaborazione di una tesi plausibile sullo sviluppo complessivo dell'arte di Raffaello e sul suo modo di lavorare. Raffaello sempre, nel corso della sua vita, si distinguerà, rispetto a quasi tutti gli altri artisti del suo tempo, per una singolare ambiguità legata al modo di lavorare. Se, infatti, studiando la sua tecnica di pittore di affreschi, è possibile riscontrare l'eccezionale dominio della stesura sicura e veloce, sono evidenziabili pure continui ripensamenti e scompensi. Raffaello fu capace, infatti, di impiegare moltissimo tempo anche nel condurre a termine opere di modeste dimensioni. Lavorò sempre con il criterio della continua elaborazione e rielaborazione e quindi sovente, nel suo caso, una data apposta sull'opera finita non significa necessariamente che quell'opera sia stata sul serio pensata e fatta in quell'anno. Così il problema dell'affresco di San Severo a Perugia contiene in sé l'altra questione di fondo, quella inerente alla verità dei rapporti di Raffaello con il Perugino e il senso e le modalità del suo assoluto distacco dallo stile del maestro. L'autorità del Perugino nell'affresco di San Severo scompare. Le figure perdono i caratteri iconografici perugineschi e un nuovo tipo emerge. Il disegno è tondo, i volti si fanno duri e spigolosi, gli angeli oranti sono memori del passato ma sono chiaramente influenzati dal linguaggio toscano. Tutto spira maestà e cruda severità proprio in aperta contestazione della dolcezza peruginesca. La valenza dottrinale del colloquio tra gli spiriti magni che sarà il dantesco presupposto di tutta la stanza della Segnatura trapela, anche se

con insistita durezza di mano. I dubbi che tutto questo sia avvenuto nello spazio di pochi mesi aumentano prendendo in esame due opere sommamente problematiche che, per diversi motivi, sono state connesse con l'anno 1505 dalla storiografia: la maestosa *Pala Colonna*, commissionata dalle monache di Sant'Antonio di Perugia, la cui tavola centrale è al Metropolitan Museum di New York – mentre i tre scomparti di predella si trovano uno ancora a New York (*Orazione nell'Orto*), uno allo Stewart Gardner Museum di Boston (*Pietà*) e uno alla National Gallery di Londra (*Andata al Calvario*) – e l'altrettanto solenne *Pala Ansidei*, eseguita per l'omonima cappella di San Fiorenzo dei Serviti a Perugia, oggi alla National Gallery di Londra insieme con l'unico scomparto di predella sopravvissuto, la *Predica del Battista*. Sia la *Pala Colonna*, sia la *Pala Ansidei* sono capolavori memorabili. Per quanto riguarda la *Pala Ansidei*, la datazione si appoggia sul fatto che al di sotto del gomito sinistro della Vergine si vede la data 1505 che tuttavia è stata letta da certi esecuti anche come 1506 o 1507 complicando ancora di più il già difficile esame. Per la *Pala Colonna*, invece, non esistono dati oggettivi ma soltanto opinioni desunte dall'esame dell'evoluzione stilistica del maestro e, infatti, non mancano ipotesi che portano la datazione a un periodo ben precedente al 1505, fino ad arrivare addirittura al 1501. Nessuna di queste due opere denota l'ossequio peruginesco assoluto del *Matrimonio della Vergine*. Nella lunetta superiore della *Pala Colonna* è raffigurato il Padre Eterno benedicente tra un angelo orante e un angelo a braccia conserte, un brano pittorico fenomenale. Il Padre Eterno è dipinto con il consueto senso dello spessore cromatico, tramite un chiaroscuro profondo e dolente che contraddistinguerà il maestro umbinate fino all'ultimo giorno della sua vita. I due angeli infondono alla composizione quel tono di mestizia e di sostenuta rigidità, evidente anche nella giovanile pala dedicata al beato Nicola da Tolentino. Nella tavola centrale, la Vergine in trono con il Bambino che benedice san Giovannino è di una compunzione imbarazzante e retorica ma non nel senso dell'eccesso di dolcezza peruginesco, bensì in quello di un esasperato cavillare sulla forma delle figure. Anche i santi sono così ripieni di sapienza cromatica e di dolorosa meditazione da far sospettare veramente una cognizione di modi veneti, di remota eco belliniana, costretti dentro i criteri di una tipologia assolutamente incardinata alla tradizione delle Marche e dell'Umbria. Vi si ritrovano modi che ricordano lo Spagna o Timoteo Viti che il Morelli, alla fine dell'Ottocento, considerò come il vero primo maestro di Raffaello. È un'opera che denota bravura somma, nonostante la scarsa attenzione a una vera costruzione del contesto. È un'opera disomogenea, ma disomogenei saranno anche l'*Incendio di Borgo* o la *Trasfigurazione*. Ciò tuttavia non inficia, e questo è uno dei grandi paradossi dell'arte di Raffaello, l'eccellenza del risultato. La *Pala Colonna* è un dipinto notevole e bellissima è la *Pala Ansidei*. In quest'ultima opera, dove la data 1505 ha un minimo di plausibilità in più, ritorna il modello della pala con i santi schierati presso il trono della Vergine, del resto diffusissimo in area adriatica e prediletto dallo stesso Giovanni Santi. L'insieme è qui molto più organico e composto. I santi e la Vergine sono raffigurati secondo un criterio di composizione piramidale, certo su decisivo influsso leonardesco, trattato con dovizia di varianti nel primo periodo fiorentino. Anche qui l'invenzione strutturale in pratica non sussiste e Raffaello lavora solo sull'eccellenza del concep-

*Pala Colonna*  
(1502-1504);  
New York,  
Metropolitan  
Museum.

Rappresenta  
la Madonna in trono  
col Bambino  
e san Giovannino  
tra i santi Pietro,  
Caterina  
d'Alessandria,  
Margherita e Paolo.  
Nella lunetta  
è raffigurato il Padre  
Eterno benedicente  
tra due angeli.  
Opera di ardua  
datazione (l'unica  
a presentare  
un marcato influsso  
del Pinturicchio),  
fu eseguita  
per le suore  
di Sant'Antonio  
a Perugia.



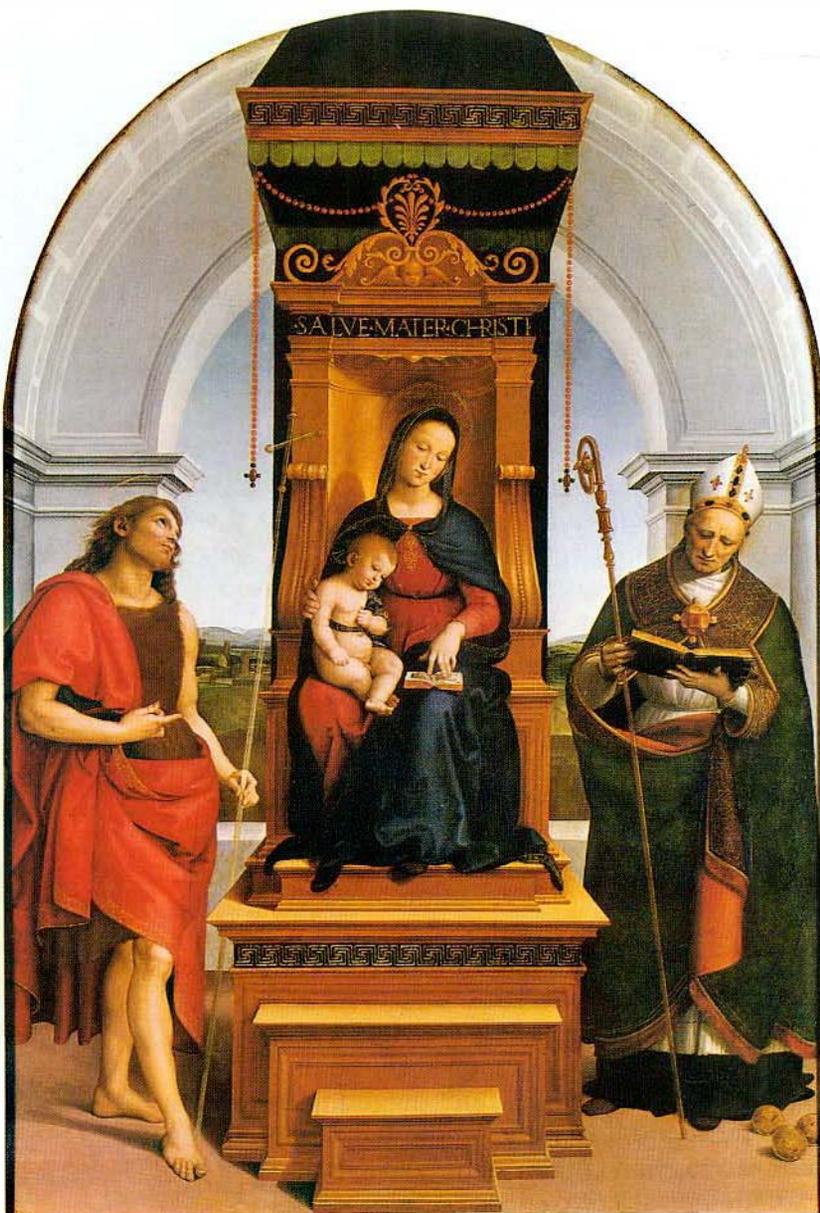
Il suo nome è dovuto  
al fatto di essere stata  
per lungo tempo  
nella collezione  
romana dei principi  
Colonna.  
Nel 1901 passò  
a Pierpont Morgan  
che in seguito  
ne fece dono  
all'attuale sede.

*Pala Ansidei*  
(1505);  
Londra,  
National Gallery.

Capolavoro assoluto di nitore e introspezione, la pala fu commissionata da Bernardino Ansidei per la cappella di famiglia in San Fiorenzo dei Servi a Perugia. Rappresenta la Madonna in trono col Bambino, entrambi nell'atto di leggere, tra i santi Giovanni Battista (a sinistra) e Nicola di Bari (a destra). Sull'orlo del manto di Maria, sotto il gomito sinistro, si legge una data che è stata variamente interpretata come 1505, 1506 o 1507. La prima lettura sembrerebbe la più attendibile.

mento e della materia. L'opera, lussuosa e splendida, non ha rapporto con la cultura peruginesca e, pur nella sua convenzionalità, è di fatto originale, non dipende da fonti specifiche e i ricordi, spesso evocati dalla storiografia, da Signorelli, da Perugino stesso, da Leonardo, sono vaghi e indiretti.

Su queste basi è possibile, allora, ipotizzare che i due capolavori appartengano al primissimo momento fiorentino, quando Raffaello abbandona la linea peruginesca, oggettivamente perdente, ma, al di là di una generica e profondamente sentita suggestione leonardesca, si costruisce una specie di dominio perso-



nale della pittura che non si separa da tradizioni avvalorate pur non essendo particolarmente debitrice ad alcuno. Una cosa è, comunque, certa: il livello stilistico dell'affresco di San Severo a Perugia non è assolutamente quello della *Pala Ansidei*. Almeno per quel che riguarda il periodo fiorentino, quindi, la datazione delle opere di Raffaello non può essere basata esclusivamente sulle iscrizioni che vi compaiono. Resta il problema del buon inserimento del giovane Raffaello nell'ambiente artistico fiorentino, testimoniato da una miriade di dipinti su cui la storiografia non fa

piena luce. Comunque, Raffaello è attivo per Firenze già nella seconda metà del 1505, quando l'opera del monastero di San Severo a Perugia doveva essere almeno impostata. È stato possibile formulare un'ipotesi assai attendibile in relazione alla carriera fiorentina di Raffaello, basandosi sulla esatta datazione della *Madonna del cardellino*, in cui l'influsso leonardesco, sia in rapporto alla composizione, sia in rapporto all'intrinseca sostanza stilistica, è assolutamente evidente.

Raffaello eseguì questo dipinto per una sceltissima committenza e per un'occasione matrimoniale. Si trattava di sposi dell'alta borghesia fiorentina, Lorenzo Nasi e Sandra di Matteo di Giovanni Canigiani le cui nozze furono celebrate tra la fine del 1505 e l'inizio del 1506. L'opera, cruciale per tutta la carriera di Raffaello, è per certi versi mal giudicabile perché, circa trent'anni dopo la consegna, riportò danni gravissimi per il crollo del soffitto di casa Nasi e si ruppe in ben diciassette pezzi. Quello che si vede oggi è l'esito di un paziente restauro condotto in antico. L'idea della struttura piramidale, così leonardesca, è utilizzata da Raffaello per infondere alla morbidezza dello sfumato l'elemento, contraddittorio, della durezza del disegno umbro. Assolutamente nuovo e geniale è il pensiero figurativo dell'emergere del volto e dello scollo della Vergine sul paesaggio, come se l'immagine avesse in sé un tale fattore di grandiosità da costituirsi a presenza gigantesca in cui si avverte l'eco di una vertigine divina. Maria è poderosamente ferma mentre il paesaggio è singolarmente vuoto, scaturendone quella dimensione della grazia e della leggiadria che sono formate da parti aspre e tutt'altro che rassicuranti. Il quadro è un capolavoro di inquietudine ma l'effetto visivo è quello della Madonna per antonomasia. Quasi impercettibilmente Raffaello aveva costruito un tipo che non solo era inedito ma che sembrava recare in sé un'evidenza e una facilità non altrimenti riscontrabili nel conflittuale ambiente artistico fiorentino. Ma questo risultato comportava una contraddizione. La contraddizione era nel fatto che, a distanza di cento anni, era riemersa a Firenze la questione dell'arte religiosa fatta dai religiosi, della pittura dei frati che, all'inizio del Quattrocento, aveva inglobato l'idea umanistica nella mostruosa bravura di pittori come Filippo Lippi e il Beato Angelico e che ora, all'inizio del Cinquecento, si ripresentava con Fra Bartolomeo, un gigantista a oltranza, cupo e tenebroso, e così bravo da orientare l'ambiente artistico verso il superamento delle imperfezioni, secondo la ben nota teoria del Vasari riferita ad Andrea del Sarto, ritenuto pittore senza errori. Raffaello, invece, errori ne commetteva ma, estraneo al chiuso dibattito fiorentino, poteva apparire come il garante, meglio dei fiorentini stessi, di quello che sembrava essere il fine dell'arte: l'esibizione del prototipo visivo in cui il ragionamento delle grandi botteghe, da sempre, dai tempi dell'Orcagna per finire a Lorenzo di Credi, aveva legittimato il lavoro artistico come esercizio della "virtuosa operazione". Raffaello, e non Fra Bartolomeo, troppo epico e magniloquente per essere il vero modello del sentire religioso, poteva sembrare il nuovo Lorenzo di Credi.

La *Madonna del cardellino* era un esperimento ma sembrò la perfezione. A questo fondamentale dipinto dovette seguire, subito dopo, la *Madonna del prato* oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Sullo scollo della Vergine un'iscrizione reca la data 1506 ed effettivamente lo sviluppo del tema della *Madonna del cardellino* rende logica tale successione. Ponendo a confronto le



**Dall'alto:**  
*Madonna del cardellino*  
(1507);  
Firenze,  
Galleria palatina.

Studio  
per la *Madonna del cardellino*  
(1507);  
Firenze,  
Uffizi,  
Gabinetto dei disegni  
e delle stampe.

**Il dipinto è così chiamato perché appartiene al granduca di Toscana Ferdinando III d'Asburgo Lorena che l'acquistò nel 1799 dal pittore Carlo Dolci. La figura della Vergine costituisce un supremo esempio della dolcezza e umanità che caratterizzano il tipo della Madonna raffaellesca.**

*Madonna del prato*  
(o *del Belvedere*)  
(1506);  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

**La data 1506**  
compare in numeri  
romani sullo scollo  
della Vergine.  
Eseguita a Firenze  
per Taddeo Taddei,  
dal Settecento  
fa parte  
delle collezioni  
imperiali viennesi  
e fu lungamente  
esposta nel palazzo  
del Belvedere,  
da cui il nome  
col quale è talvolta  
indicata  
di *Madonna*  
*del Belvedere*.  
È il capolavoro  
massimo di Raffaello  
a Firenze,  
ripieno di spirito  
leonardesco,  
ma completamente  
originale nella sua  
riformulazione  
in termini di grafia  
solida e serrata  
dell'idea  
della struttura  
a piramide mutuata  
da Leonardo.  
L'eccezionale rilievo  
dato al paesaggio  
in rapporto  
alle figure  
accentua  
la componente  
di regalità  
e maestà  
dell'immagine.



due opere, è possibile intendere un po' meglio come Raffaello impostasse il suo lavoro. Nella *Madonna del prato* acquista grande forza il motivo del busto della Vergine – regina e umile insieme – che si erge sul paesaggio a dominare l'armonia universale. Il paesaggio, da un lato scompare nell'idea stessa della lontananza, dall'altro si puntualizza secondo quell'orientamento nordico fiamminghese che era il logico complemento della diligenza raffaellesca, l'elemento ordinatore con cui il maestro poteva illudere i committenti di possedere una visione incomparabile con quanto nella stessa Firenze si stava facendo in quel momento. Il grande allievo di Perugino ha demolito l'universo peruginesco e ha formulato un'idea di sintesi viva che non ha necessità di prodigiosi scorci prospettici o costruzioni geniali. Pur non avendo ancora assunto la figura del sapiente, Raffaello ne pone i presup-

posti. La sua dottrina è più seria e solenne di quella filosofica degli umanisti, incapaci di pensare il nuovo. Si assiste così alla legittimazione di un talento poderoso, anche se il confronto con l'altra grande Madonna, la cosiddetta *Bella giardiniera* oggi al Louvre, che è datata all'anno 1508 ma che poté ben essere cominciata prima, convince di una certa incoerenza del percorso raffaellesco (tanto più che è impossibile non meravigliarsi del fatto che Raffaello avrebbe dunque eseguito quest'opera non prima, come per lungo tempo si è creduto, ma dopo il *Trasporto di Cristo* della galleria Borghese che reca un'iscrizione con la data 1507).

Nella *Bella giardiniera* il criterio di costruzione dell'immagine non è cambiato. Si nota solo un leggero ingigantimento delle figure e un'idea meno acuta dello squarcio di paesaggio. Il respiro spaziale, che nella *Madonna del prato* è incomparabilmente convincente, nella *Bella giardiniera* si affievolisce. Il rapporto dimensionale dei due fanciulli con la maestà dell'ambiente è diverso. Nella Madonna di Vienna tutto è logico e solenne. Nel quadro del Louvre la testa del Bambino tocca quasi le propaggini del paese sul fondo e l'opera, pur bellissima, risulta sovraccarica di senso. Come se, ancora una volta, concepito un prototipo di sublime bellezza, il maestro non avesse avuto l'intenzione di amministrarne gli aspetti più ragionevoli e sollecitasse una dimensione abnorme e disarmonica che forse gli urgeva dentro. Un problema filologico irrisolto complica le cose. Vasari racconta che Raffaello venne richiesto da un nobile senese, con buona probabilità Filippo Sergardi, di una Madonna analoga ai capolavori precedenti. Ma Raffaello, dovendo trasferirsi a Roma, l'avrebbe lasciata incompiuta, affidandola al pittore fiorentino Ridolfo del Ghirlandajo, suo assistente, che vi fece un pannello azzurro non completato dall'urbinate. L'identificazione di quella Madonna con la *Bella giardiniera* è probabile ma non pacifica. Del resto, indagini radiografiche non hanno confermato che il manto azzurro della Vergine sarebbe stato fatto da altra mano. La questione è di eccezionale rilievo per la ricostruzione della carriera di Raffaello, perché sembra incredibile che egli abbia continuato a lavorare sulla tematica delle Madonne, secondo il prototipo della *Madonna del cardellino*, quando aveva già compiuto e consegnato il *Trasporto di Cristo al sepolcro*. Indubbiamente quest'ultima opera, cruciale, non fu eseguita per Firenze e questo potrebbe spiegare il doppio registro su cui il maestro si sarebbe mosso tra il 1506 e il 1508, ma il quesito resta fondamentale. Il problema è acuito da una questione decisiva per tutta la storia dell'arte italiana e cioè dal confronto istituibile tra il *Trasporto* e i due ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, oggi alla Galleria palatina di Firenze, grazie ai quali Raffaello fece compiere uno straordinario passo in avanti al dibattito sul naturalismo moderno susseguente alla ieratica e immobile pittura umanistica da cui, peraltro, egli aveva preso le mosse.

È difficile indicare una sequenza sensazionale come quella costituita dai due ritratti Doni, dalla cosiddetta *Sacra famiglia Carnigiani* (oggi a Monaco) datata 1507, dalla cosiddetta *Grande Madonna Cowper* (oggi a Washington, National Gallery) datata al 1508, e dalla *Pala Dei*, la cui vicenda è già apparsa altamente problematica. Quello che risulta chiaro è come Raffaello, alla vigilia dell'arrivo a Roma, accentuò la sua forza pittorica e proponga ai committenti capolavori di tale energia da creargli intorno un'aura da maestro incomparabile, quadri talmente complessi e dotti da ingenerare il dubbio se non fosse la pittura stessa la sede di

**Qui sotto:**  
*La bella giardiniera*  
(1508);  
Parigi,  
Louvre.

**In basso:**  
*Ritratto*  
*di Agnolo Doni*  
(1505);  
Firenze,  
Galleria palatina.



**Qui sotto:**  
studio  
per il *Trasporto  
di Cristo  
al sepolcro*  
(1507);  
Firenze,  
Uffizi,  
Gabinetto dei disegni  
e delle stampe.

**In basso:**  
*Ritratto  
di Maddalena Doni*  
(1506);  
Firenze,  
Galleria palatina.



una dottrina fino a quel momento insospettata.

Il 1504 è l'anno della piena affermazione peruginesca di Raffaello. È quindi difficile pensare che i due possenti apici di naturalismo costituiti dai ritratti Doni siano stati ordinati ed eseguiti a quella data, sebbene Agnolo e Maddalena si sposassero proprio quell'anno. I due ritratti risentono chiaramente degli studi condotti da Raffaello sulla pittura fiamminga, fatto che lo portò naturalmente distante da quel peruginismo cui aveva aderito fino a pochissimo prima. Dal punto di vista stilistico, *Maddalena Doni* sembrerebbe porsi in un punto intermedio tra la *Madonna del cardellino* e la *Madonna del prato* di Vienna. Le radiografie hanno messo in evidenza che il maestro impostò, in un primo momento, il ritratto di Maddalena in un interno anziché sullo sfondo di un paesaggio. Analogamente alle Madonne, Maddalena sale sul paesaggio con un senso di vasto respiro spaziale e conseguente maestà dell'immagine, mentre Agnolo è formulato con un naturalismo intenso che concentra nell'elaborazione del volto tutto l'entusiasmo visivo del pittore. È impossibile stabilire se i due mirabili ritratti furono eseguiti insieme o in momenti diversi. Come spesso accade per le opere di Raffaello, non c'è un elemento inequivocabile che consenta di fissare la scansione cronologica. Ma si può supporre che l'esecuzione dei ritratti si collochi a ridosso dei due capolavori supremi di questa fase: il *Trasporto di Cristo al sepolcro* e la *Sacra famiglia Canigiani*. Fino a questo momento Raffaello era stato un pittore a volte grandissimo ma senza nessuna particolare propensione per quell'aspetto della pittura che tanto aveva impegnato le generazioni umanistiche, quello, cioè, dell'arte del comporre, dell'inventare insicmi iconografici dotati di una peculiare evidenza narrativa. Raffaello non era stato grande perché aveva inventato il nuovo, era stato grande perché aveva dipinto opere bellissime. Con il *Trasporto di Cristo* e la *Sacra famiglia Canigiani* entrano nella sua arte nuove idee ed esigenze. Se prima gli si sarebbe potuto rimproverare il non pensarci in grande, l'essere troppo incline alla diligenza, l'amarci troppo gli strumenti della pittura ma poco quelli del pensiero, ora il futuro erede della tradizione umanistica si mostra particolarmente dotato proprio in senso umanistico. È vero che le ragioni della mitizzazione di Raffaello, sovente pretestuosa, erano ancora assenti: la rappresentazione della sfera sentimentale, l'attitudine al narrare e a costruire contesti figurativi passibili di adeguato commento umanistico. Eppure manca poco più o poco meno di un anno all'affermazione assoluta di tali principi nella stanza della Segnatura. I presupposti che segnano la grande svolta sono nei capolavori del 1507 e del 1508 in cui Raffaello compie un tragitto sorprendente, già anticipato, però, nell'alta meditazione dei ritratti Doni.

La *Sacra famiglia Canigiani* dovrebbe essere molto vicina alla *Bella giardiniera*. Si ritiene che anche questo sia un quadro di nozze e sia legato al matrimonio di Domenico Canigiani, commerciante dell'Arte di Calimala, con Lucrezia Frescobaldi. Le nozze ebbero luogo nel 1507 e non sembra illecito datare il dipinto a un periodo immediatamente successivo, quindi tra il 1507 e il 1508. Il principio della figura che si erge sul paesaggio, a commisurare i luoghi e le persone, è in san Giuseppe, mentre le tipologie, ancora un po' pesanti per gli echi di ritorno del periodo peruginesco, si trasformano come per una vitalità che circola insistentemente nelle immagini, pur tutte tenute al di qua del confine del naturalismo. I due sacri fanciulli sono magri e scattanti, la

Vergine è snella e sant'Anna è figura nervosa e schietta come se Raffaello avesse avvertito l'ansia della novità attraverso una riforma tipologica delle sue immagini. L'ampio paesaggio delinea rapporti del tutto convincenti nella prospettiva, nell'andamento della luce, proprio come se il maestro avesse voluto suggerire l'idea di una conciliazione universale.

Il punto massimo di crisi e di conseguente svolta verso il passo decisivo delle Stanze vaticane è nel *Trasporto* della galleria Borghese. Il dipinto è la prima opera in cui l'arte pittorica di Raffaello ambisce alla costruzione del nuovo, sia pure denso di infinite reminiscenze, dai sarcofaghi di Meleagro, al *Tondo Doni* di Michelangelo. Nessun personaggio sale stagliandosi sul cielo. La mentalità figurativa delle mirabili Madonne scompare e prende il posto un senso costruttivo delle figure che ha il suo esatto riflesso nel tipo di naturalismo che Raffaello imprime alle immagini. Il ritrattista che aveva dato così potente prova di sé e che avrebbe disseminato il resto del suo cammino di altrettanti capolavori negli ambiti specifici studia, forse inconsapevolmente, un'idea mai vista prima nel campo della pittura. Tiene a freno la sua capacità di riprodurre il vero con un acume veramente "fiammingo" e demolisce anche l'universo peruginesco scardinando dall'interno il concetto stesso del convenzionale. Porta la definizione della figura fino a uno spasmodico livello di evidenza ma non lo supera, mantenendosi ancora nel cerchio magico dell'idea del bello. Il quadro è singolare perché commisto di senso epico, di quieta elegia, di inaudita durezza del segno e di sbalorditivo approfondimento. Non sembra accettabile, dunque, la data 1507 senza ulteriori accertamenti. Già una spia evidente è nella predella, oggi conservata ai Musei vaticani, con le personificazioni delle *Virtù teologali*. Basterebbe la Carità esemplata, con delicatissimo senso della ripresa e della trascrizione in altro contesto, sulla *Sibilla delfica* di Michelangelo nella Cappella sistina per indurre al dubbio riguardo alla cronologia: nel 1507, forse Michelangelo non aveva neanche l'incarico di affrescare la volta della cappella. Del resto, l'analisi delle singole figure mostra con evidenza quel senso di disordine sempre latente nella formulazione delle immagini raffaellesche. La Maddalena che accompagna Cristo al sepolcro è la stessa immagine della Vergine della *Sacra famiglia Canigiani*, resa però più moderna e sensibile, ma tutto il gruppo dei personaggi attorno alla Vergine svenuta, sulla destra del dipinto, è connotato in senso arcaico e in una delle pie donne si vede bene il modello della *Bella giardiniera*, semplificato e, anche in questo caso, reso moderno. Tuttavia, san Giovanni è già formulato secondo i principi della *Scuola di Atene*, con il taglio trasversale del volto che si riempie d'ombra e si connota nei termini di una sensibilità e di una dolcezza lontanissime da qualunque ipotesi di sviluppo peruginesco. Giuseppe d'Arimatea è una sorta di scultura riformulata in termini pittorici, un modello di solidità visiva, mentre il parallelismo tra il volto del Cristo e il trasportatore attestano l'esecuzione di un blocco unico, sorto insieme e perfettamente coerente e omogeneo. Anche se meraviglioso, il dipinto – lo si è sempre notato – è però disorganico e sconclusionato. Per certi versi non è affatto bellissimo, ma è comunque un tragitto all'interno di un vero spazio estetico. In questa dimensione è un capolavoro memorabile, pieno di senso della morte e ansia della vita, visionario e conservatore, impacciato e superbo, l'opera di un re ma anche di un ragazzo. È possibile allora che la grande elegia per Atalanta



**Nella pagina a fianco, dall'alto:**  
*Grande Madonna Cowper*  
 Cowper  
 (1508);  
 Washington,  
 National Gallery  
 of Art.

*Sacra famiglia  
 Canigiani*  
 (1507-1508);  
 Monaco,  
 Alte Pinakothek.

**A destra:**  
*Trasporto  
 di Cristo  
 al sepolcro*  
 (Pala Baglioni)  
 (1507-1509);  
 Roma,  
 galleria Borghese.

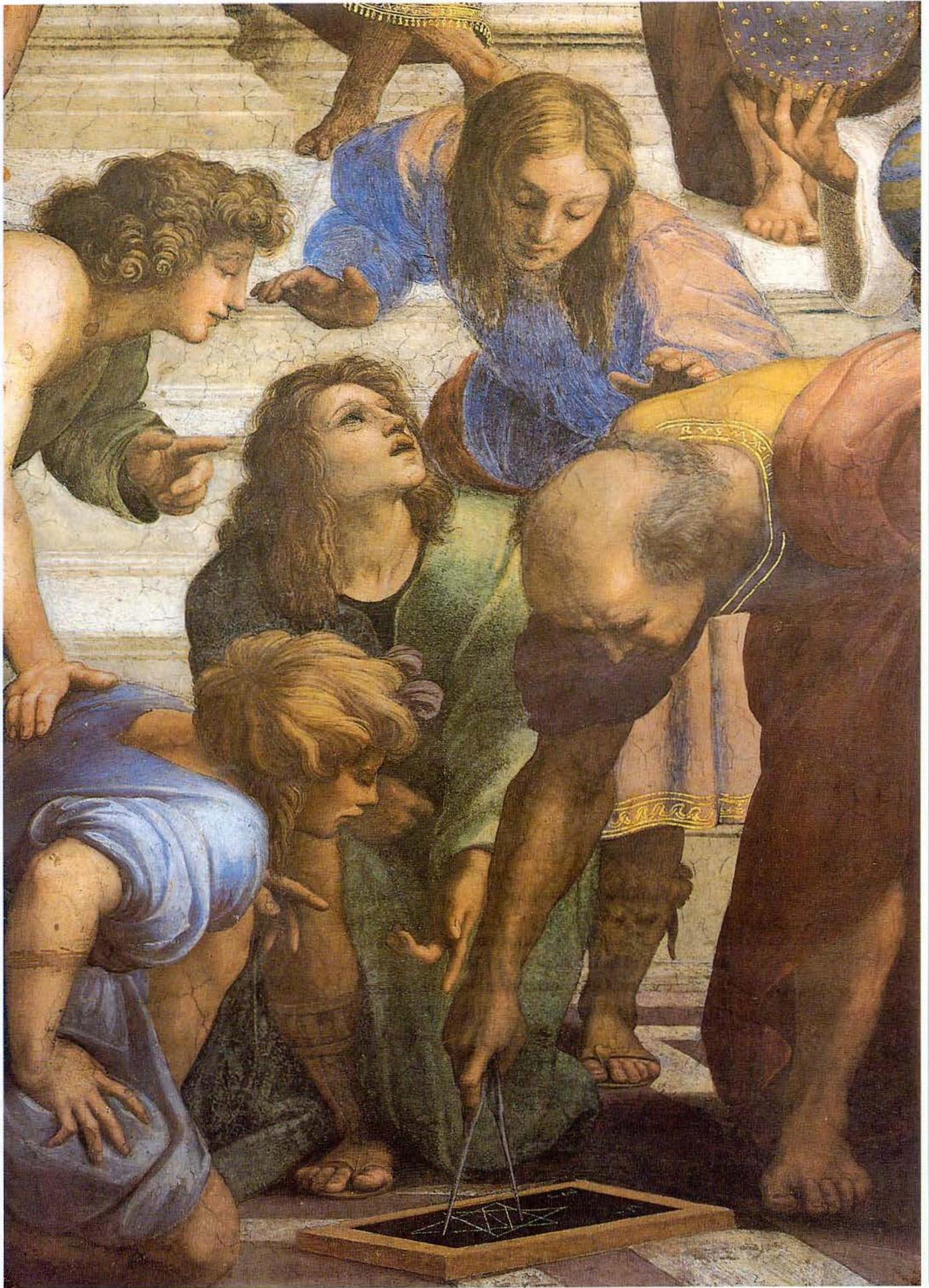
**Sul *Trasporto di Cristo* si legge «RAPHAEL VRBINAS» e «M.D.VII», data che come spesso accade per i dipinti di Raffaello non è vincolante. La pala fu commissionata dalla nobildonna perugina Atalanta Baglioni in memoria del figlio Grifonetto, assassinato nel 1500. Raffaello l'avrebbe ritratto, stando alla tradizione, nel giovane trasportatore sulla destra del dipinto la cui fisionomia risulta notevolmente diversa da quella della figura corrispondente nello studio preparatorio riprodotto a pagina 23. L'opera fu collocata nella cappella di famiglia in San Francesco al Prato a Perugia e vi rimase fino al 1608, quando venne trafugata da emissari del cardinale Scipione Borghese che la volle nella sua raccolta. Originariamente, il dipinto era sormontato da una cimasa**



Baglioni sia stata certamente richiesta nel 1507, ma sia stata poi completata da Raffaello quando era ormai pienamente edotto sulla possibilità di fare pittura in un modo completamente diverso, sul quale avrebbe costruito la sua fama imperitura, riverberando così sull'ultimo capolavoro della giovinezza gli esiti delle scoperte nuove: la rivelazione di Michelangelo e il dibattito romano tra Bramante, Giuliano e Bastiano da Sangallo e gli altri architetti del Rinascimento. Una profonda ambiguità permane nell'oscuro capolavoro e introduce alla conoscenza del Raffaello romano.

È invece ben probabile che la *Grande Madonna Cowper*, una gemma incomparabile di esecuzione pittorica, sia databile con assoluta certezza a quel 1508 dell'iscrizione che vi compare. La vivacità e la delicatezza di questo dipinto sono direttamente e logicamente rapportabili alla *Sacra famiglia Canigiani* con cui la *Madonna Cowper* è in stretta contiguità di stile e di concezione. La Vergine è analoga a quella della *Sacra famiglia Canigiani* e il Bambino, nell'afferrare lo scollo della Madonna con un gesto naturale che pure lo rapporta a quel dipinto, è di nuovo slanciato e scattante. L'opera si colloca alla vigilia dell'esordio romano di Raffaello su cui il mistero rimane fittissimo.

con il *Padre Eterno benedicente* (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria), presumibilmente eseguita da Domenico Alfani, il seguace che nel 1508-1509 risulta incaricato da Raffaello, come testimoniato in una scritta posta sul verso di un disegno dell'urbinate (Lille, Musée Wicar), di riscuotere il compenso. La predella con le *Virtù teologali* si trova oggi in Vaticano, nella Pinacoteca.



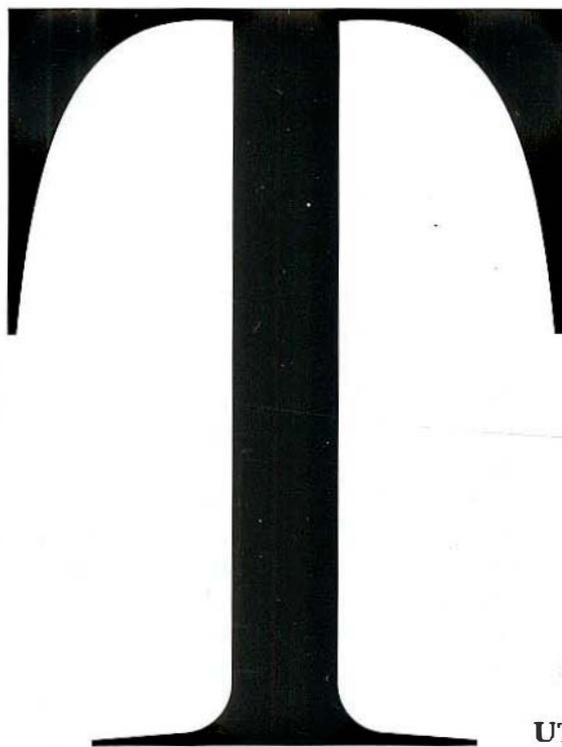
## Una Scuola per pochi



Qui sopra: cartone per la *Scuola di Atene* (1510), particolare; Milano, Pinacoteca ambrosiana.

Nella pagina a fianco: *Scuola di Atene* (1510), particolare; Città del Vaticano, Palazzi vaticani, stanza della Segnatura.

Della *Scuola di Atene* e del suo cartone preparatorio è qui riprodotto lo stesso particolare col personaggio di Euclide (le sembianze sono quelle di Bramante), nell'atto di dimostrare il sistema proporzionale. Sullo scollo della sua tunica, alcune lettere delle quali le uniche ben decifrabili sono «R V»: Raphael Urbinas.

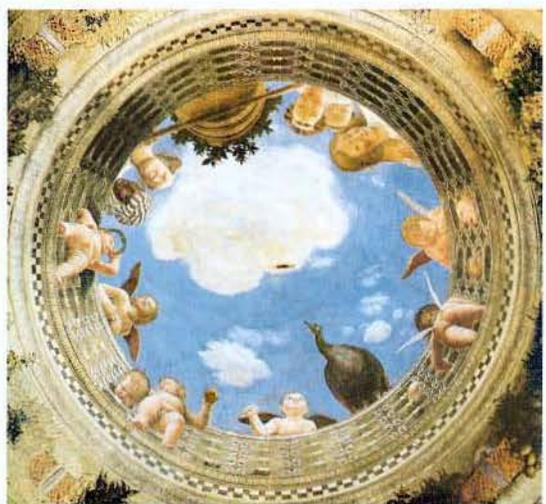


**T**UTTO È STRANO E inattendibile nell'arrivo a Roma di Raffaello che dovrebbe collocarsi alla fine del 1508. Vasari dice che fu Bramante a consigliare il pontefice di chiamare presso di sé l'urbinate e che questi, lasciata in tronco la *Pala Dei*, avrebbe messo subito mano alla *Disputa sul Sacramento*. La storia sembra troppo esemplare. Giulio II, in realtà, aveva scelto come propria residenza, a partire dalla fine del 1507, l'appartamento sovrastante quello dell'odiato predecessore Alessandro VI, al secondo piano dei Palazzi vaticani. L'anno successivo erano iniziati imponenti lavori di sistemazione e decorazione e avevano prestato la propria opera artisti come il Bramantino, Lorenzo Lotto, Sodoma, Peruzzi. Preesistevano, poi, opere di insigni quattrocentisti. Sembra quindi strano che il papa, giunto a Roma Raffaello, ordinasse l'immediata demolizione di quanto era stato fatto da maestri così illustri. Nel 1508 l'urbinate era sì un artista famoso, ma più che altro in una cerchia di committenti privati e per di più limitatamente all'ambiente fiorentino. Le sue opere pubbliche restavano marginali nell'economia generale dell'arte italiana, specie se si ammette che il *Trasporto di Cristo* doveva essere ancora incompiuto.

Riguardo al periodo romano, dunque, il primo quesito riguarda la posizione di Raffaello in quell'ambiente artistico alla fine del 1508. Che egli vi fosse conosciuto è sicuro, ma che fosse il pontefice in persona a ordinarne la stabile presenza nella città eterna, rimane per lo meno incerto. Il primo dubbio nasce rispetto al celeberrimo affresco della *Galatea*. Quest'opera fu eseguita da Raffaello per la villa di Agostino Chigi alla Lungara, detta poi la Farnesina. Il mistero che circonda la data esatta di esecuzione si riverbera su tutta la questione del Raffaello romano. Si sa soltanto che nel 1512 l'umanista Blosio Palladio, figura di spicco dell'ambiente letterario, citò una Venere su una conchiglia dipinta nella villa Chigi riferendosi, evidentemente, alla *Galatea*, anche se l'errore, forse derivato dall'analoga citazione nel *De viridario Augustini Chigi* (1511) di Egidio Gallo, è a dir poco strano per un dotto. Ma queste citazioni non provano niente circa la data dell'opera che appare incongrua nella sala in cui trova e so-

prattutto denota un rapporto proporzionale assurdo con il riquadro del *Polifemo* dipinto da Sebastiano del Piombo nel 1514. Iconograficamente parlando, la *Galatea* appare un'opera fiorentina per antonomasia, essendo il soggetto desunto da Poliziano che lo mutuava a sua volta da Teocrito e Ovidio, mentre anche sul piano stilistico il rapporto più stretto è con la *Sacra famiglia Canigiani* che rappresenta l'apoteosi del momento fiorentino di Raffaello. In questa opera strana e insoddisfacente, sebbene di altissima qualità, ciò che colpisce è la durezza della grafia immediatamente comparabile con la *Madonna del prato* e, del resto, l'emergere del busto di Galatea sulla linea dell'orizzonte segue la consueta logica dell'elevazione della figura sullo spazio circosante. L'amorino con le frecce è vicinissimo ai puttini nella parte alta della *Sacra famiglia Canigiani* e il mare è come una parete impenetrabile per l'amorino che guida i delfini. L'attenzione umanistica portata alle figurazioni dei tritoni e delle nereidi non è meno artificiosa dell'idea di recuperare il sarcofago di Meleagro per il *Trasporto di Cristo*. Ancora del tutto presente è l'idea di comporre per triangolazioni, in ossequio a un sapiente dettato leonardesco, ancorché contraddetto dalla crudezza del segno che solo nel tritone in basso assume uno spessore morbidissimo e profondo. Ogni figura è pensata con una logica non dissimile da quella del *Trasporto di Cristo* del quale l'affresco della *Galatea* è l'esatto equivalente profano: vi si ritrovano l'immensa capacità di studiare e restituire la singola figurazione e la stessa disarticolazione dell'insieme. Raffaello ancora non ha meditato sul patrimonio artistico romano e sull'attività del Sodoma, in particolare, che gli dimostrerà come si possa restare nella tradizione e allo stesso tempo creare il nuovo assoluto. Non c'è ancora traccia dello stile che trionferà nella *Scuola di Atene*, chiarissimo invece nella figura del san Giovanni del *Trasporto*.

Sembra incredibile, e non si può dimostrare, ma l'analisi stilistica fa supporre che fra la *Sacra famiglia Canigiani*, il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, la *Disputa sul Sacramento*, la volta della stanza della Segnatura e la *Scuola di Atene*, Raffaello abbia lavorato in modo discontinuo e come nevrotico, cominciando un lavoro, quindi mettendo mano alla figura di un altro, poi completando un'altra opera ancora, e dopo di ciò realizzando un brano cospicuo di un nuovo dipinto, in modo tale che le cronologie si intersecano e lo studioso si trova di fronte all'irrisolvibile problema di capire che cosa abbia trasformato un pittore bravissimo, e incertissimo sul dato compositivo, nella figura emblematica del Rinascimento e nel teorico visivo di una filosofia della forma che nella stanza della Segnatura esemplifica i principi, umanistici per un verso ma anche medievali per altro senso, del Vero, del Bene, del Bello e del Giusto. Questa è, infatti, la tematica di quella sala, di cui nessuno è stato mai in grado di indicare il sicuro progettista iconografo ma il cui significato di fondo sembra chiarissimo per la corrispondenza tra le allegorie della volta e le scene sottostanti. Se, come si potrebbe supporre, Raffaello, giunto a Roma, eseguì prima di ogni cosa, o almeno progettò, la *Galatea* tra la fine del 1508 e l'inizio del 1509, è anche possibile pensare che i lavori per la stanza della Segnatura cominciassero entro il 1509 stesso e, cosa altamente probabile, nella volta. Qui, l'ammorbidimento della fattura è sorprendente se paragonato alla *Galatea*. In quattro toni sono raffigurate *La Teologia*, *La Giustizia*, *La Filosofia* e *La Poesia*, cui corrispondono, sempre sulla volta, le scene del *Motore*





**Nella pagina a fianco, dall'alto:**  
*Trionfo di Galatea*  
 (1509);  
 Roma,  
 Farnesina.

*Putti alati*  
 (1509),  
 particolare  
 della volta  
 nella stanza  
 della Segnatura;  
 Città del Vaticano,  
 Palazzi vaticani.

Andrea Mantegna,  
 particolare  
 della volta  
 nella Camera  
 degli sposi  
 (1465-1474);  
 Mantova,  
 Palazzo ducale.

**L'opera di Mantegna e l'affresco dovuto alla bottega raffaellesca mostrano un rapporto sintomatico nella impostazione del pensiero prospettico, corroborato dal fatto che Bramante rettificò le volte delle sale costruite sotto Niccolò V, per dare l'idea che poggiassero sui pilastri angolari, ampliando il campo visivo.**

**Qui sopra:**  
*Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra*  
 (1509 circa);  
 Firenze,  
 Galleria palatina.

**Ne esiste un'altra versione di alta qualità al Gardner Museum di Boston. Inghirami fu nominato prefetto della Biblioteca vaticana nel 1510. È possibile quindi che il ritratto sia stato eseguito in un'epoca molto vicina, forse l'anno precedente, comunque è molto stretto il rapporto stilistico, nella spietata evidenza dell'immagine, con i ritratti Doni. Il nomignolo di Fedra è sintomatico dell'uso degli umanisti di recitare in tragedie o commedie classiche, una consuetudine riflessa nell'impianto "teatrale" degli affreschi, coevi, della stanza della Segnatura e dai personaggi che vi sono ritratti, figure dell'antichità spesso impersonate da contemporanei.**

*immobile che regola l'universo* (l'elemento teologale per antonomasia), del *Giudizio di Salomone* (l'atto supremo di giustizia intesa come saggio equilibrio), della *Tentazione di Eva* (immagine per eccellenza della perdita della conoscenza offerta dall'Albero della vita e quindi della prima filosofia) *Apollo e Marsia* (tragico simbolo della poesia in rapporto al tema della gara). Al centro della volta, in un oculo, si vedono putti in scorcio iperbolico che richiamano con evidenza l'oculo della Camera degli sposi di Mantova del Mantegna, e il riferimento non può essere casuale.

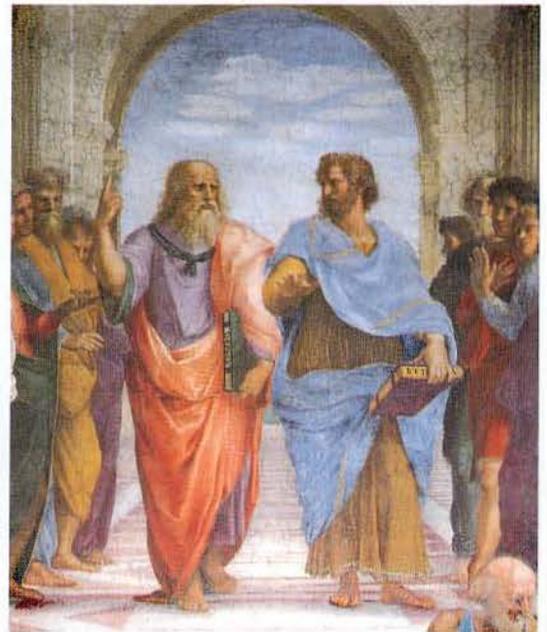
La *Disputa sul Sacramento* e la *Scuola di Atene* sono concepite insieme e la contrapposizione appare legittima. Da un lato c'è il contrasto concettuale di sacro e profano, dall'altro c'è un riferimento analogo alla scena teatrale di tipo greco. In entrambe le raffigurazioni, infatti, c'è una sorta di palcoscenico su cui si trovano gli "attori" ai quali viene affidata la comunicazione dei concetti teologali o filosofici. Nelle due scene Raffaello introduce molti personaggi non appartenenti all'antichità: nella *Disputa sul Sacramento* è raffigurato, per esempio, Dante Alighieri, mentre nella *Scuola di Atene* c'è Bramante nelle vesti di Euclide. Comunque si voglia commentare un tale modo di procedere, bisogna convenire sul fatto che le due opere dovevano avere carattere strettamente privato perché comprensibili, quanto al riconoscimento delle fisionomie, solo a una ristretta cerchia di dotti. Del resto, la stanza della Segnatura non era certo un luogo pubblico. Nell'appartamento papale era una biblioteca privata e quindi la possibilità di vedere gli affreschi di Raffaello era minima. I possibili livelli di lettura sono almeno due: quello riguardante la capacità di capire chi sono, sotto il profilo storico, teologico e filosofico, i personaggi e cosa vogliono significare singolarmente o nei vari raggruppamenti dotati di significato rilevante; e quello che concerne la possibilità di riconoscere le persone, viventi all'epoca o da poco scomparse, ritratte nelle due scene. Il criterio di rappresentazione è veramente teatrale perché riproduce una prassi vigente alla corte di Giulio II: i dotti recitavano in tragedie o commedie classiche, al punto che Tommaso Inghirami, segretario papale ritratto poi da Raffaello stesso, fu ricordato con il nomignolo di Fedra. Si trattava di una consuetudine interessantissima per l'ambito figurativo, una prassi che trova un precedente importante nella Mantova gonzaghesca e nella cultura figurativa del Mantegna. Questi, infatti, circa quarant'anni prima, nella Camera degli sposi, aveva osato proporre, come personaggi, gli stessi Gonzaga trasformando episodi di vita familiare in rappresentazioni di carattere storico-archeologico. La rievocazione, quindi, dell'oculo della Camera degli sposi nel vertice della stanza della Segnatura induce a decifrare i due mirabili affreschi della *Disputa* e della *Scuola* come metafore visive della rappresentazione umanistica.

Nella *Scuola di Atene* e nella *Disputa* si nota una diversa organizzazione dello spazio: la *Disputa* ha un'architettura di figure secondo l'idea adombrata da Raffaello nella parte inferiore del *Matrimonio della Vergine* del 1504 e ribadita nella *Trinità* di San Severo a Perugia dove si legge la data 1505; la *Scuola di Atene* ha un'architettura dipinta che porta a un vertice di compiutezza e fascino eccezionale la parte superiore del *Matrimonio della Vergine*, forse attraverso l'idea del progetto per San Pietro del Bramante, da sempre considerato il grande mentore di Raffaello. Il tempio della *Scuola di Atene* ha costituito per secoli il campo di esercitazione degli esegeti. Non è chiaro se sia una costruzione incom-



piuta o un tempio aereo, assurdamamente aperto sul cielo, come un rudere non ricostruito ma integrato perfettamente nelle parti mancanti, pur parzialmente conservate. Quello che conta, però, è che si tratta di una "prospettiva", cioè di un edificio concettoso che dimostra la sapienza straordinaria di un tecnico che è insieme un artista. Vasari afferma che a quel tempo il miglior prospettico, in stretto contatto con Raffaello, era il pittore e architetto Bastiano da Sangallo, talmente bravo da essere soprannominato l'Aristotele della prospettiva. È probabile, allora, che nel personaggio di Aristotele posto da Raffaello al centro dell'affresco accanto alla figura di Platone (che ha le sembianze di Leonardo da Vinci) sia ritratto appunto Bastiano da Sangallo e che proprio lui abbia disegnato la prospettiva della *Scuola di Atene*, visto che una simile architettura somiglia molto di più a uno di quegli apparati effimeri prodotti con rigore da Bastiano che al progetto di Bramante per San Pietro, che non prevedeva certo un portico aperto.

Un'opera come la *Scuola di Atene*, che pochi all'epoca avranno visto, ha consacrato la gloria di Raffaello quale maestro rina-





**Qui sopra:**  
*Disputa sul Sacramento*  
 (1509);  
 Città del Vaticano,  
 Palazzi vaticani,  
 stanza  
 della Segnatura.

**Nella pagina a fianco,  
 dall'alto:**  
*Scuola di Atene*,  
 intero e particolare  
 con i personaggi  
 di Platone  
 e Aristotele  
 (1510);  
 Città del Vaticano,  
 Palazzi vaticani,  
 stanza  
 della Segnatura.

scimentale per antonomasia ma, ancora una volta, risulta un insieme coerente e organico solo perché c'è una prospettiva centrale che, secondo il principio albertiano, unifica tutto. In realtà, il capolavoro raffaellesco è gremito di personaggi in contraddizione tra loro. Alcuni sono formulati secondo la logica antica dello stile raffaellesco, sono duri e asciutti, fino all'Alcibiade – il giovane con l'armatura, nel gruppo accanto a Platone, sulla sinistra dell'affresco – che sembra un personaggio ancora vicino alle figure ritratte dal Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio; a fronte di ciò, il presunto Michelangelo, nelle vesti di Eraclito – al centro del dipinto, in primo piano, nell'atto di scrivere – è figura morbidissima e si rivede in lui una tipologia e una stesura a diretto contatto con il *Trasporto* della galleria Borghese. Il tutto è caotico e tutt'altro che armonioso e Raffaello non lavora con il criterio dell'invenzione della "historia" ma piuttosto con quello dei gruppi di figure conchiusi in se stessi. L'assemblea dei filosofi non racchiude, figurativamente parlando, nessuna idea di sintesi. I gruppi sono insieme a sé stanti e l'idea dell'isolamento e della vanità della storia della filosofia restano latenti. E la banalità con

Oltre a Platone e ad Aristotele (l'uno coilineamenti di Leonardo, l'altro, forse, di Bastiano da Sangallo), alcuni tra i personaggi riconoscibili della *Scuola di Atene* sono: Socrate, sulla sinistra, di spalle a Platone; in primo piano, all'estrema sinistra, Epicuro, coronato di pampini; poi, al centro, Eraclito (presunto ritratto di Michelangelo); sulla destra, con in mano la sfera celeste, Zoroastro (forse Pietro Bembo o il Castiglione).

la quale si allude alle rispettive dottrine di Platone e Aristotele (l'uno indica il cielo, l'altro la terra), personaggi non a caso collocati nel centro della composizione a voler significare il vertice medesimo del sapere filosofico, dimostra bene come il progetto concettuale dell'affresco finisca non tanto per esaltare la grandezza della filosofia tout court, quanto per mettere in luce la mediocrità della filosofia umanistica. Dall'affresco promanano idee di solennità e grandezza che non si riscontrano nell'intima struttura dell'insieme. Ma tutto questo poteva andare più che bene per un ambiente come la curia romana dove, lungi dal brillare altissima tensione morale e filosofica, era possibile trovare una cultura umanistica immiserita nella parodia dell'antico. Così la *Disputa sul Sacramento* è un marasma di figure dove la maniera di



Raffaello sviluppa il senso maestoso dello spazio ma nulla risalta del problema teologale. Opere eruditissime, si potrebbe sostenere, ma non dotte nel senso che in quel momento l'arte figurativa, in altre aree culturali, stava assumendo. Raffaello offre l'immagine della cultura in cui c'è tutto ma tutto accostato caoticamente. L'immagine complessiva che ne promana è quella dell'ordine dell'universo, della sapienza, della dignità. Ma quest'ordine non esiste nemmeno nello spazio estetico e sia la *Scuola di Atene* sia la *Disputa* sono sbalorditivi brani di pittura che tuttavia non conoscono altro elemento di costruzione se non la paratassi; e questa è emblema di superficialità, non di immensità della dottrina. Raffaello non era un dotto ma un pittore di rara capacità architettonica, relativa però alla singola figura, e di incerto talento compositivo. I giganteschi macchinari figurativi della *Scuola* e della *Disputa* sono coerenti solo perché attuati dentro un ordine simmetrico, ma intimamente sono disgregati. Tuttavia è a questi pregi ma anche a questi difetti che Raffaello dovette la vera legittimazione dei suoi capolavori che passarono, da private esercitazioni di somma dottrina, a emblemi universali assunti a modello del sapere pittorico tramite una drastica semplificazione della densità del discorso iconografico in strutture pittoriche elementari, per

**Dall'alto:**  
 Marcantonio Raimondi,  
*Il Parnaso*  
 (1510);  
 Firenze,  
 Uffizi,  
 Gabinetto dei disegni  
 e delle stampe.

*Il Parnaso*  
 (1511);  
 Città del Vaticano,  
 Palazzi vaticani,  
 stanza  
 della Segnatura.

Verso il 1510  
 l'incisore  
 Marcantonio  
 Raimondi  
 inizia con Raffaello  
 un'importante  
 collaborazione  
 contribuendo,  
 con le sue  
 riproduzioni,  
 a diffondere l'arte  
 del maestro urbinato  
 in tutta Europa.  
 L'incisione  
 del *Parnaso*,  
 presentando notevoli  
 differenze  
 rispetto all'affresco,  
 sembra testimoniare  
 un ripensamento  
 in corso d'opera  
 da parte di Raffaello.



cui i dotti riconoscono e i semplici vedono.

È credibile che il Vasari dica il vero affermando che la *Disputa* venne eseguita per prima. È poi possibile che Raffaello abbia messo mano successivamente al *Parnaso*, che costituisce un episodio a sé del tutto sorprendente. Anche qui c'è l'idea della recita all'antica immaginata, questa volta, in una sorta di valletta degli spiriti magni di dantesca memoria. Ma, in realtà, è ribadita l'idea di base, così innovativa e così semplice insieme, espressa nella *Disputa* e nella *Scuola*. Si tratta di un'adunata di personaggi uniti dal semplice fatto di trovarsi tutti insieme in un luogo. Abitare nello spazio degli antichi. Ecco cosa volevano gli umanisti, e Raffaello li accontenta. Sovente il motivo della grandezza storica di un artista è paradossalmente l'aspetto debole che determina l'insieme della sua opera. Raffaello continua, dopo l'esperienza del *Trasporto di Cristo*, a non comporre. L'unica idea è quella di schierare le figure. Ma questa idea, che in sé è debole, diventa il motivo della sua grandezza perché egli fa quello che i vecchi maestri dell'umanesimo non avrebbero mai osato fare, ritenendo troppo banale e mortificante immaginare così lo spazio pittorico. Una stampa di Marcantonio Raimondi che riproduce il *Parnaso* con la dicitura «Raphael pinxit in Vaticano» induce a riflettere sul metodo di lavoro di Raffaello. L'incisione è diversa dall'affresco e segue la logica dello schieramento secondo un principio di simmetria in cui il boschetto ha ancora echi della tessitura botticelliana della *Primavera*. Nell'affresco, invece, lo schieramento è superato e sul lato destro, quello che non assomiglia assolutamente all'incisione, si nota un'idea organica di interconnessione delle figure secondo un criterio che ha analogie con l'animazione latente del *Trasporto di Cristo*. Non sembra casuale il fatto che proprio in questa zona la qualità intrinseca delle figure sia altissima e l'attenzione di Raffaello per l'intima energia e solidità delle immagini raggiunga un vertice non riscontrabile nel gruppo di Apollo con le muse dove, ancora, una sorta di remora arcaicistica grava sulle immagini fino a culminare nel tondo perfetto della testa del dio, mirabile nel suo respiro spaziale ma gravata da un sospetto di ineccepibilità puramente formale.

Raffaello aveva così costruito nella stanza della Segnatura (vanno aggiunti a quanto già ricordato la lunetta delle *Virtù* e i due affreschi di *Gregorio IX che approva le Decretali* e di *Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano*, di carattere neoquattrocentesco e difficilmente spiegabili nella dinamica generale dell'evoluzione raffaellesca nel 1509) un insieme sconcertante per disorganicità e confusione degli elementi, eppure dall'aspetto canonico

*Le Virtù*  
(1511);  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza  
della Segnatura.

**Tutta la stanza della Segnatura è significativamente ispirata – essendo all'epoca la biblioteca privata del pontefice Giulio II – alla teoria della biblioteca ideale di san Bonaventura, secondo la quale debbono essere rappresentati i concetti della teologia, della filosofia, della giurisprudenza e della poesia.**

e consacrato. A partire da questo momento ha inizio l'uso dell'urbinate di lavorare sul singolo riquadro con collaboratori. Così, le due scene delle *Decretali* e delle *Pandette* denotano una grafia alla quattrocentesca non attribuibile a Raffaello, mentre le *Virtù* ostentano una solidità mirabile che, tuttavia, non è paragonabile a quella di molte delle figure del *Parnaso*. Spesso il controllo qualitativo degli aiuti è incerto e sebbene gli affreschi abbiano subito danni già in antico con il Sacco di Roma del 1527, non sembrano così lesionati da impedire una corretta analisi stilistica. Il fatto è che proprio quella disarmonia così latente nello stile stesso di Raffaello dovette condizionare la direzione del lavoro dei collaboratori. Grande costruttore di spazi, dotato di un evidente talento architettonico che ben presto esalterà in attività specifiche, mirabile disegnatore e pittore eccelso, Raffaello non ebbe sempre il senso altissimo della qualità finale del prodotto.

Mentre lavorava alla stanza della Segnatura (i lavori superarono la soglia del 1510) per spingersi fino all'anno successivo: sotto il *Parnaso* si legge la data 1511 e così pure nell'architrave della finestra dove sono le *Virtù*, Raffaello continuò a dipingere secondo la sua inclinazione a riprendere e a completare ciò che aveva in corso.

Dovette molto ad Agostino Chigi se ricevette – presumibilmente all'inizio della sua attività romana, appena fornita la *Galatea* – l'incarico di affrescare e decorare la cappella funeraria del ricchissimo banchiere senese in Santa Maria della Pace. Avrebbe dovuto eseguire una *Resurrezione di Cristo*, di cui si conserva solo qualche materiale grafico preparatorio, ma realizzò soltanto le *Sibille* nell'arco sull'altare e i cartoni per i *Profeti* soprastanti, poi dipinti da un artista rimasto ignoto. Che durante il lavoro Raffaello abbia visto le *Sibille* di Michelangelo nella Cappella sistina sembra ovvio. Mentre, però, le sibille che l'urbinate dipinse sulla sinistra dell'arco sono meravigliosamente sviluppate con quella sorta di moto interno ancora connesso con l'esperienza del *Trasporto di Cristo*, quelle a destra sono formulate secondo l'idea michelangiotesca dell'energia grafica che anche Raffaello contiene nello spessore del suo stile. È lo stesso procedimento che si vede nell'*Isaia* affrescato dal maestro in Sant'Agostino. Anche qui la luce e l'atmosfera plasmano un titano malinconico fiancheggiato da due putti meravigliosi in una sorta di riscrittura dello stile michelangiotesco secondo un delicato criterio di ammorbidente e fusione dell'immagine. L'altare su cui l'affresco si trova recava la data 1512 e in effetti l'*Isaia* è talmente connesso con le *Sibille* di Santa Maria della Pace da far ritenere che questa specie di esperimento in chiave michelangiotesca si collochi tra il 1511 e il 1512, in quanto non se ne trova già più traccia nei lavori presumibilmente databili alla fine del 1512.

È appunto in quell'anno che Raffaello dovette eseguire il ritratto di Giulio II con la lunga barba – ma l'attribuzione è controversa – che è oggi alla National Gallery di Londra e che venne esposto in Santa Maria del Popolo a Roma insieme con un quadro detto la *Madonna del velo* identificata, perlopiù, con la *Madonna* oggi al Musée Condé di Chantilly. La forza e la drammaticità del *Ritratto di Giulio II* risultano tanto più interessanti se messe a paragone con il quadro di Chantilly che è opera finissima, anche se non del tutto autografa. I due quadri sono molto importanti perché, insieme alle *Sibille* di Santa Maria della Pace e l'*Isaia* di Sant'Agostino, furono tra le poche opere di Raffaello visibili in

*Ritratto di Giulio II*  
(1512);  
Londra,  
National Gallery.

**L'opera fu esposta  
in Santa Maria  
del Popolo a Roma  
con la *Madonna  
del velo***



(oggi identificata con un dipinto conservato al Musée Condé di Chantilly). L'evento è ricordato da più di una fonte cinquecentesca, tra cui le *Vite* del Vasari nelle quali si dice che un ritratto del pontefice veniva da lui stesso donato alla chiesa di Santa Maria del Popolo per essere esposto nelle occasioni solenni. Importante ai fini della datazione è la notizia che Giulio II si lasciò crescere la barba dopo la convocazione del concilio di Pisa, indetto dal re di Francia Luigi XII verso la fine del 1511 per deporre il pontefice. Del dipinto esistono varie copie, tra cui una agli Uffizi.



**Qui sopra:**  
*Sibille*  
 (1511);  
 Roma,  
 Santa Maria  
 della Pace.

**A destra:**  
 Michelangelo  
 Buonarroti,  
*Sibilla persica*,  
 particolare della volta  
 (1508-1512)  
 nella Cappella sistina;  
 Città del Vaticano,  
 Palazzi vaticani.

**Le Sibille furono dipinte per la cappella funeraria di Agostino Chigi in Santa Maria della Pace a Roma. Evidente l'assimilazione dello stile michelangiotesco della volta sistina che Raffaello avrebbe visto, complice il Bramante, prima che venissero tolti i ponteggi.**

pubblico. La cosa è significativa perché, stando così le cose, le sole opere del maestro conoscibili da tutti erano dunque tra le sue meno caratteristiche, essendo per larga parte esercitazioni michelangiottesche, pur mirabili. Ancora una volta, non è possibile pensare che il *Ritratto di Giulio II* e la *Madonna del velo* siano due lavori nati insieme. Raffaello dava di sé un'immagine imprecisa presentando la *Madonna del velo*, che faceva riferimento a una fase stilistica precedente, accanto a un'opera che dimostrava bene quale fosse il livello da lui raggiunto in quel 1512 che lo vede iniziare i lavori della stanza di Eliodoro, uno dei più grandi capolavori dell'arte di tutti i tempi.

In questa stanza l'idea dello schieramento delle figure dovette essere ben presto accantonata e Raffaello vi riproduce il processo mentale che lo aveva portato alla formulazione del *Trasporto*. Esamina, in altri termini, la possibilità di un insieme a carattere narrativo in cui sia possibile inserire non solo l'idea della figura singola, ma quella dell'intima interconnessione di quanto compare nella scena. Il pittore che concepisce ed esegue la *Liberazione di san Pietro dal carcere* e la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* è un artista che sembra incomparabile con l'autore della *Messa di Bolsena* e dell'*Incontro di Attila e Leone I*.

Nella *Cacciata di Eliodoro* si assiste all'irruzione della contemporaneità con l'ingresso di Giulio II nella scena che risulta una allegoria della ripresa papale – nell'ambito della guerra contro la Francia condotta dalla Lega santa promossa dal pontefice nel 1511 – dopo la recente umiliazione subita dai francesi. La *Libera-*



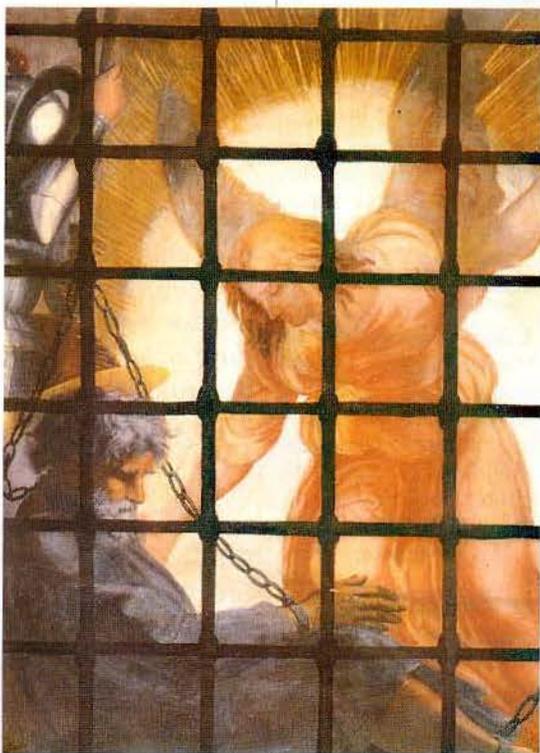
zione di *san Pietro* dovette seguire perché sembra trasparente il suo carattere di immensa elegia della morte e resurrezione. *San Pietro* ha le sembianze di Giulio II e il sonno nella notte della cella è mirabile allegoria della morte, come l'uscita con l'angelo circonfuso di luce è l'ingresso nell'ultraterreno. È lecito pensare che Raffaello abbia eseguito l'affresco all'indomani della morte del pontefice, sopravvenuta nel febbraio 1513.



La *Cacciata di Eliodoro* denota una dimensione notturna dell'arte di Raffaello che si accorda perfettamente con la *Liberazione di san Pietro*. Tutto lascia credere che nel 1512 Raffaello arrivi a concepire un'idea della pittura in cui l'elemento luce riveste un'incidenza eccezionale. La *Liberazione* ha il carattere della scoperta e sembra ripercorrere la parabola intera della carriera del maestro. Ancora una volta idee sbalorditive e inedite si calano in forme persino arcaiche come la figura dell'angelo che emana luce ed è ancora connotato con l'aspetto del mondo peruginesco, ormai al declino totale. Il ferro e il controllo della grata sono elementi di forza elegiaca e così, nella *Cacciata*, l'idea della luce che corre lungo le arcate è nuova e acuta. Ma, ancora una volta, sono le disorganicità a dominare. Il gruppo dell'Eliodoro e gli angeli che lo scacciano si caratterizza per un gigantismo inatteso non riscontrabile nel resto delle figurazioni dove, come al solito, l'esecuzione è sommaria e non sempre attenta alla qualità. In quest'ottica è lecito pensare che la *Cacciata di Eliodoro* segua la *Messa di Bolsena*. Qui la disorganicità dell'insieme tocca un vertice che induce a vedere del tutto formata una nuova bottega raffaellesca. Il gruppo delle donne e degli astanti sulla sinistra è connotato da estrema morbidezza del tratto e velocità della stesura. I sedari, dalla parte opposta, sono esaminati con spietata crudeltà di naturalista e sbalordiscono per l'acume della definizione. Né gli uni né gli altri sono eseguiti integralmente da Raffaello, che scompare del tutto nell'*Incontro di Attila e Leone I*, eseguito nel 1513, appena insediato papa Leone X, le cui fattezze sono riconoscibili nella figura di Leone I. Un bell'insieme in cui però s'interpone uno spirito narrativo e polimorfo che ha poco a che spartire con l'altissimo livello raggiunto da Raffaello alla vigilia della morte di Giulio II.

**Qui sotto, da sinistra:**  
*Messa di Bolsena*  
(1512),  
intero e particolare  
con i sedari del papa;  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza di Eliodoro.

**In basso:**  
*Liberazione  
di san Pietro dal carcere*  
(1513),  
particolare;  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza di Eliodoro.



**Nella pagina a fianco,  
dall'alto:**  
*Cacciata di Eliodoro  
dal tempio*  
(1512);  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza di Eliodoro.

*Liberazione  
di san Pietro dal carcere*  
(1513);  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza di Eliodoro.

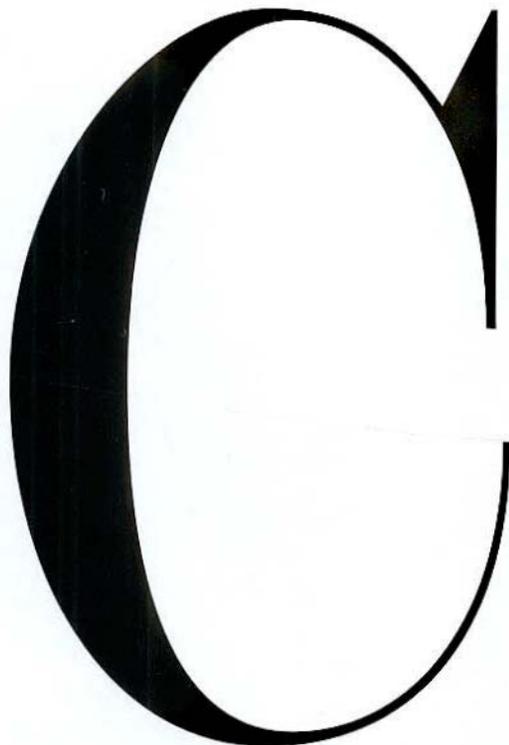


## Verso la *Trasfigurazione*



**Qui sopra:**  
*Madonna di Foligno*  
(1512);  
Città del Vaticano,  
Pinacoteca vaticana.

**Nella pagina a fianco:**  
*Madonna sistina*  
(1513);  
Dresda,  
Gemäldegalerie.



### **OSA SIA ACCADUTO**

esattamente con l'avvento al pontificato di Leone X, nel 1513, non è facile a dirsi, ma da quel momento comincia una nuova e diversa carriera di Raffaello in qualità di architetto e studioso delle cose antiche, quasi un novello Leon Battista Alberti. Il maestro urbinato diventerà soprintendente alle Antichità e sarà tra gli scopritori della Domus aurea, ma anche la sua attività di pittore avrà una strana svolta.

Non sembra casuale che l'unica grande pala d'altare commissionata a Raffaello per una chiesa di Roma, Santa Maria in Aracoeli, sia stata richiesta sotto Giulio II e che l'altra suggestiva opera pubblica di quel secondo decennio del Cinquecento, vero prototipo per futuri sviluppi della pittura, lo stendardo della *Madonna sistina* per i monaci di San Sisto a Piacenza (oggi a Dresda, Gemäldegalerie) rechi, nelle vesti appunto di san Sisto, il ritratto di quello stesso papa. Anche in questo caso lo studio comparato delle due opere pone problemi cospicui per la conoscenza della cronologia raffaellesca. La pala dell'Aracoeli, detta poi la *Madonna di Foligno*, si conserva nella Pinacoteca vaticana. Venne commissionata da Sigismondo Conti, prefetto della Fabbrica di San Pietro. Costui era morto nel febbraio del 1512 ma ciò non è determinante per la datazione della pala che presenta caratteri tali da rendere difficile una sua precisa collocazione nella parabola di Raffaello. Ancor più complesso è il problema in relazione alla *Madonna sistina*, di fattura talmente raffinata da dover essere posta tra i sommi autografi dell'urbinato. Nella *Madonna di Foligno* la materia pittorica, splendente e profondissima, sembra preludere alle estreme meditazioni artistiche di Raffaello negli ultimi cinque anni di vita. Eppure certe idee, come il flusso dei cherubini che si affollano dietro la Vergine, sono analoghe nei due dipinti e potrebbero far pensare a una contemporaneità di esecuzione. Il che è ben probabile ma potrebbe avvalorare il dubbio generale sollevato per l'attività del maestro nel 1513. Così, se la dignità e maturità della *Madonna sistina* sono assolutamente coerenti con la *Liberazione di san Pietro dal carcere*, la *Madonna di Foligno* è opera densissima di stile eletto ma denota un'esecuzione fin troppo



edonistica e raffinata che non sembra perfettamente coerente con il livello raggiunto dal maestro in quell'anno. È possibile, allora, che l'esecuzione della *Madonna di Foligno* si sia protratta negli anni, mentre, all'opposto, la *Madonna sistina*, meravigliosamente coerente, appare fatta di slancio, con quella delicatezza e sensibilità che denotano come Raffaello, superata la fase dell'impegno umanistico della stanza della Segnatura, stesse enucleando i termini essenziali della sua poetica, in coerente sviluppo con i suoi lavori più belli come il *Trasporto di Cristo*.

Raffaello doveva appena aver licenziato la *Madonna sistina* quando Giulio II morì e il primo risultato di questo cambio della guardia fu l'affresco dell'*Incontro di Attila e Leone I*. Non è facile spiegare cosa sia successo. Certo è che da quel momento Raffaello non riceve nuovi incarichi prestigiosi per Roma, mentre comincia a dilagare quella che sarà poi chiamata la bottega del maestro e che non ha quasi nessun rapporto con la sua vera attività di progettista. Sintomatica, in tal senso, la vicenda, peraltro oscurissima, della pala con la *Visitazione* dipinta dal maestro urbinato per i Branconio nella cappella di famiglia in San Silvestro all'Aquila. Raffaello, che nella *Cacciata di Eliodoro* aveva raffigurato se stesso tra i sedicari che portano Giulio II, escoglie, poco dopo, il suo ritratto insieme, forse, con Giovanni Battista Branconio, oggi al Louvre, misterioso simbolo di amicizia, quasi a indicare una sua posizione particolare nel difficile ambiente romano. In questo ritratto meraviglioso Raffaello assomiglia, iconograficamente parlando, a Dürer, verso il quale manifesta profonda stima e senso addirittura di emulazione, al punto da inviargli, nel 1515, un proprio disegno, studio preparatorio o desunto, per due personaggi dell'affresco con la *Battaglia di Ostia*. L'identificazione con Dürer, con l'artista cioè che più di ogni altro rappresentava la conciliazione tra la cultura tedesca e quella italiana, perseguita da Raffaello specie nella fase fiorentina, è determinante per intendere il *Doppio ritratto* del Louvre, dove l'urbinato sembra indicare un'amicizia privilegiata con un personaggio in qualche modo indipendente rispetto alla ufficialità assoluta della curia. E così è la pala eseguita per i Branconio che sembra databile al momento immediatamente precedente l'inizio dei lavori per i cartoni degli arazzi della Cappella sistina. Opera intima e delicata, la *Visitazione* è lontanissima dall'impegno croico delle Stanze e mostra una faccia quasi privata del maestro, un momento isolato nel contesto della sua produzione che tuttavia rappresenta, come il *Doppio ritratto*, la spia di una crisi misteriosa nella sua carriera. Ebbene, proprio adesso Raffaello viene nominato «sovrastante» alle Antichità, riceve l'incarico di redigere la carta archeologica di Roma, scrive, con il sostegno di Baldassarre Castiglione, la lettera a Leone X sulla tutela archeologica della città eterna. Inoltre intraprende un'attività professionale di architetto. Né l'una né l'altra di queste funzioni sembravano previste, ancora nel 1512-1513. Strano, dunque, che l'urbinato scoprisse queste sue tendenze appena scomparso Giulio II, mentre per Leone X, che pure dovette confermarlo nell'incarico delle Stanze, eseguirà solo un quadro per uso pratico, il ritratto con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi, dipinto perché il pontefice, non potendo intervenire alle nozze del nipote Lorenzo con Maddalena de la Tour d'Auvergne, celebrate l'8 settembre 1518, si fece fare il ritratto da Raffaello e lo fece appendere nella sala del banchetto nuziale.

Già nel 1513 Raffaello, comunque, lavora alla costruzione



Nella pagina a fianco,  
dall'alto:

*Madonna  
della seggiola*  
(1513);  
Firenze,  
Galleria palatina.

*Lavelata*  
(1513);  
Firenze,  
Galleria palatina.

*Ritratto  
di Baldassarre  
Castiglione*  
(1514);  
Parigi,  
Louvre.

Da quando, nel 1513,  
Leone X sale al soglio  
pontificio, molto  
misteriosamente  
Raffaello,  
pur confermato  
nell'incarico  
delle Stanze,  
non riceve  
più commissioni  
veramente importanti  
per Roma.

Se l'unica opera  
significativa dipinta  
per il nuovo pontefice  
è il *Ritratto di Leone X  
con due cardinali*,  
per altre committenze  
nascono alcuni  
tra i più celebri  
capolavori  
del maestro urbinato.

Tra questi il *Doppio  
ritratto*, opera  
che si addice  
al clima di mistero  
che avvolge questi  
anni, poiché lascia  
aperti molti  
interrogativi,  
a cominciare  
dall'identità  
del personaggio  
in primo piano, forse  
l'umanista aquilano  
Giovanni Battista  
Branconio.  
Dietro di lui  
è lo stesso Raffaello,  
in sembianze prossime  
alla concezione  
che dell'artista  
come mago  
e imitatore di Cristo  
aveva Dürer,  
ammirato maestro  
al quale Raffaello  
invia, nel 1515,  
un proprio disegno  
con due personaggi  
della *Battaglia di Ostia*.



**A sinistra:**  
*Doppio ritratto*  
(1512);  
Parigi,  
Louvre.

**Qui sotto:**  
disegno  
con due personaggi  
della *Battaglia  
di Ostia* nella stanza  
dell'Incendio  
di Borgo in Vaticano  
(1515 circa);  
Vienna,  
Albertina.



**A fianco:**  
*Ritratto di Leone X  
con due cardinali*  
(1518);  
Firenze,  
Uffizi.



della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma. Il committente che lo sosterrà per tutta la vita e che probabilmente lo aveva introdotto nell'ambiente dei pittori, lo inserisce ora nell'ambiente degli architetti, forse proprio in connessione con le prime difficoltà di rapporto del maestro con la corte papale. Intanto, nel 1514, si decorava la stanza dell'Incendio di Borgo. Qui esordisce quella che sarà poi la grande scuola dei Giulio Romano, Perin del Vaga, Alonso Berruguete, Pedro Machuca, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da Udine, Giovanni Francesco Penni, quei giovani e giovanissimi che tra pochi anni cambieranno volto alla pittura. Raffaello resterà per larga parte estraneo a questo nuovo capitolo della storia della cultura che egli prepara ma a cui non partecipa in prima persona. Intanto, già nell'affresco spettacolare dell'*Incendio di Borgo* la mano del maestro è difficilmente rintracciabile, se sul problema hanno dovuto esercitarsi, e con esiti spesso diversi, i più grandi conoscitori del nostro secolo. Evidente, del resto, è l'assenza, concettuale e figurativa, di Raffaello dagli altri affreschi della nuova sala: la *Giustificazione di Leone III*, la *Battaglia di Ostia* e l'*Incoronazione di Carlo Magno*, opera quest'ultima che autorizza l'ipotesi di una prosecuzione dei lavori a tutto il 1515, perché collegabile – nel quadro della guerra in corso tra le forze della Lega santa e la Francia – alle trattative per un accordo con Francesco I, svolte appunto in quell'anno. Adesso, dunque, Raffaello non è presente e non rientrerà forse mai più nelle Stanze, anche se una leggenda vuole che una figura, nella immane sala di Costantino, dipinta a olio su muro, sia stata eseguita dal maestro. Ma la storia delle Stanze è finita, mentre Raffaello, divenuto architetto di San Pietro, riceve commissioni prestigiose ma non da Roma. Certo l'incarico dei cartoni per gli arazzi da appendere sotto gli affreschi della Cappella sistina arri-



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

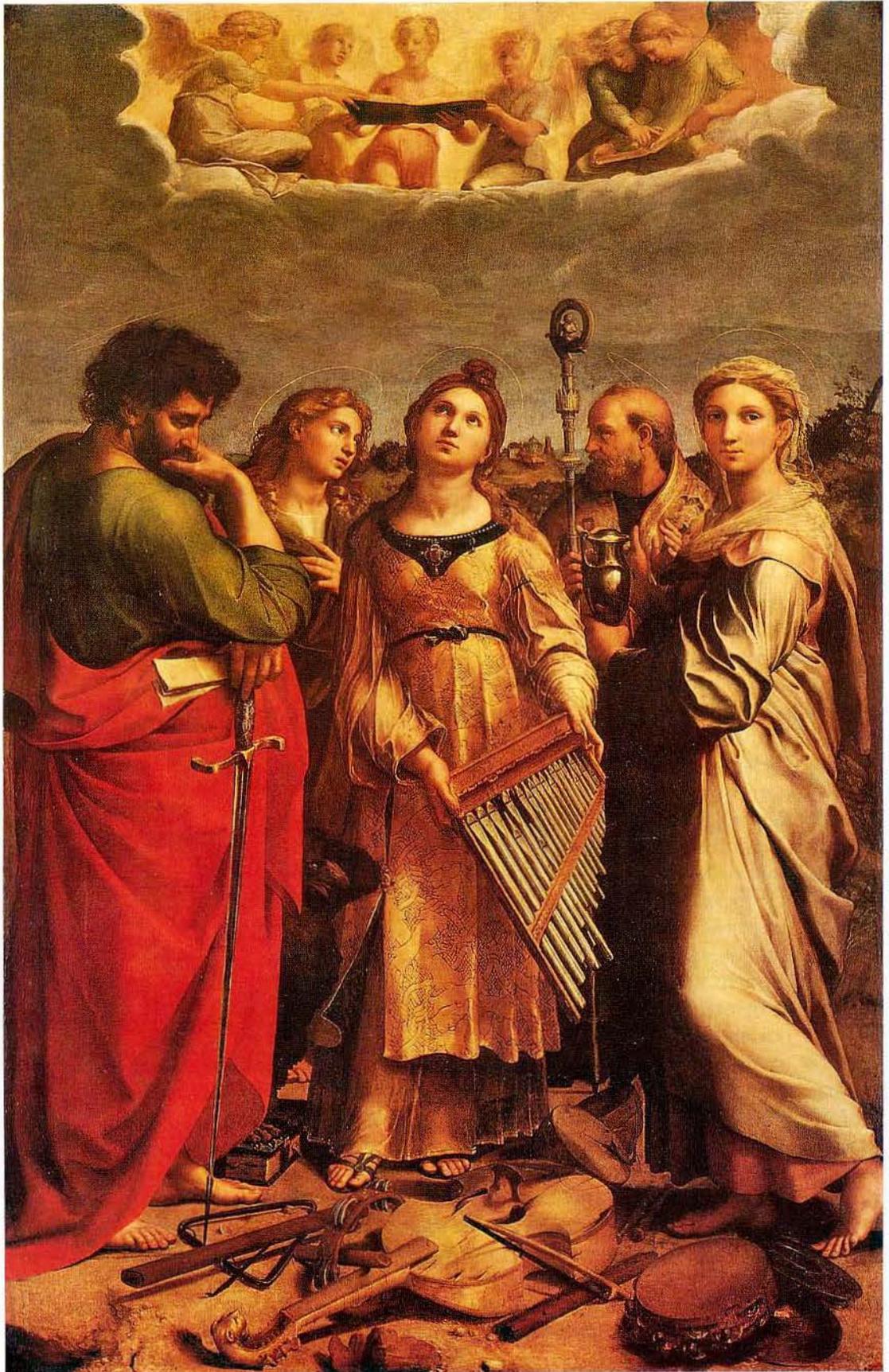
*Incontro di Borgo*  
(1514);  
Città del Vaticano,  
Palazzi vaticani,  
stanza dell'Incendio  
di Borgo.

*Pesca miracolosa*  
(1515),  
cartone per gli arazzi  
da collocare  
nella Cappella sistina;  
Londra,  
Victoria and Albert  
Museum.

*Consegna delle chiavi*  
(1515),  
cartone per gli arazzi  
da collocare  
nella Cappella sistina;  
Londra,  
Victoria and Albert  
Museum.

**A destra:**  
*Santa Cecilia*  
(1517);  
Bologna,  
Pinacoteca nazionale.

Per l'*Incendio di Borgo*,  
l'esecuzione diretta  
di Raffaello  
è stata molto discussa.  
La vicenda – la storia  
di un miracolo  
che forse allude  
alla contemporanea  
"miracolosa" azione  
diplomazia  
di Leone X  
presso il re di Francia,  
allora in guerra  
col papato – è narrata  
nel *Liber pontificalis*:  
nell'847 un incendio  
divampato nel rione  
romano di Borgo  
sarebbe stato spento  
da Leone IV  
con un segno di croce.  
Notevole  
la ricostruzione  
di siti insigni di Roma,  
con riferimenti  
al tempio di Marte  
Ultore e al tempio  
di Saturno.  
Sulla sinistra, i due  
personaggi in fuga,  
uno sulle spalle  
dell'altro, rimandano  
a Enea e Anchise.  
Si assiste  
qui al probabile  
esordio della scuola  
raffaellista poi attiva  
nelle Logge vaticane.



va già verso la metà del 1515 e attesta il prestigio del maestro, ma si tratta in definitiva di un'opera strumentale, una fornitura per gli arazzieri di Bruxelles. I cartoni sono, concettualmente parlando, l'ultima opera di Raffaello, anche se saranno proprio gli anni 1518 e 1519 a veder nascere nuovi capolavori di difficilissima in-

interpretazione, ma di fatto meno definitivi di questi disegni. La rievocazione del mondo delle origini cristiane è l'occasione per delineare un concetto di classicità ignorato da Michelangelo negli appena conclusi lavori per la volta sistina. L'immenso respiro delle immagini, il titanismo implicito nello spazio, naturale o artificiale, occupato dai personaggi stabiliscono il criterio della figura eroica, classica per antonomasia perché approdata da un universo che, per intimo principio, è e sarà sempre direttamente desumibile dall'idea stessa dell'antichità.

Dal 1515 al 1520 ci sono cinque anni misteriosi. Raffaello finisce come aveva cominciato, nell'incertezza delle testimonianze e nella incomprendibilità della sua stessa figura. Commissioni importanti arrivano, intanto, da fuori Roma, anche se forse favorite in certi casi dalla curia papale. Per la cappella della Beata Elena Duglioli dall'olio in San Giovanni in Monte Oliveto, a Bologna, esegue la celeberrima pala di *Santa Cecilia*. La data di quest'opera non è mai stata stabilita con certezza ma è evidente come il concepimento non possa essere lontano da quello della *Madonna di Foligno* o della *Madonna sistina*, anche se è impossibile capire quando il dipinto venne portato a termine. In via del tutto ipotetica si può pensare al 1515 se non addirittura al 1516 o al 1517, in quanto gli strumenti musicali, su incerta testimonianza, sarebbero stati eseguiti da Giovanni da Udine e non è possibile pensare che il friulano avesse una tale maturità prima di quelle date. La stupenda opera è tutta improntata a quella dimensione del colore che scende in profondità a plasmare la figura e ne costituisce la sostanza spaziale medesima, come si vede in Raffaello fin dai lavori della giovinezza. Qui è subentrata però quella carica di naturalismo e verosimiglianza che implica la fase della stanza di Eliodoro. Ancora una volta Raffaello non compone se non all'interno della figura e il quadro appare come un insieme di singole individualità, piuttosto che una sacra conversazione alla maniera veneta. La pala di *Santa Cecilia* sembrerebbe inaugurare il capitolo finale della storia di Raffaello, invece dovette verificarsi una strana e sconcertante pausa nella carriera dell'urbinate il cui senso non sarà mai chiarito. Fatto sta che il periodo che va dal 1516 al 1517 è immerso nella più assoluta incertezza. Raffaello, che secondo un'interpretazione troppo lusinghiera sarebbe stato all'apice del successo e della fama, sembra lavorare esclusivamente come architetto e ricercatore delle cose antiche. È probabile tuttavia, per certe evidenze stilistiche, che l'altra celebre pala d'altare di questo tempo, lo *Spasimo di Sicilia*, sia stata eseguita proprio tra il 1516 e il 1517. Malgrado gli incredibili danni subiti, l'opera è mirabile per invenzione delle figure, composizione e profondità della cromia. Sembra quasi che Raffaello abbia fatto tesoro della vivacità espositiva della sua stessa scuola nella stanza dell'Incendio di Borgo e ne abbia assimilato l'intento di sviluppare ampie iconografie coordinate su vari piani e fattori narrativi. Lo *Spasimo* è molto vicino allo stile di Raffaello per i cartoni degli arazzi vaticani ed è possibile indicare in quest'opera, piuttosto che in altre, l'inizio di una nuova stagione in cui sembra quasi che il maestro voglia riprendere nuovamente il discorso lasciato interrotto nella stanza di Eliodoro e risalente fino al *Trasporto di Cristo*. Cresce il respiro epico, finalmente predominante su quella componente elegiaca che aveva reso sublime la sua giovinezza. Lo *Spasimo* avrebbe potuto e dovuto essere la tappa cruciale di un grande artista che tuttavia si trova come incerto in mezzo a molte

Studio per la testa dell'arcangelo Michele nel *San Michele arcangelo debella Satana* (1517).



*San Michele arcangelo  
debella Satana*  
(1518);  
Parigi,  
Louvre.

Il dipinto,  
commissionato  
nel 1517 da Lorenzo  
de' Medici,  
era destinato al re  
di Francia  
Francesco I,  
al quale venne  
inviato,  
insieme a una *Sacra  
famiglia*,  
sempre del maestro  
urbinate,  
nel 1518.

Questa data  
si legge sull'orlo  
della veste  
dell'angelo  
che reca l'iscrizione:  
«RAPHAEL VRBINAS  
FACEBAT M.D.XVIII».  
Nello stesso anno  
Raffaello inviava  
il cartone  
preparatorio  
dell'opera  
ad Alfonso I d'Este.  
Al 1737  
risale il trasporto  
del dipinto  
dal supporto ligneo  
originario  
alla tela.



opportunità tra le quali non rientra forse quella che gli sarebbe stata più a cuore. Ma già nel 1517 Leone X tende a utilizzare Raffaello in un ruolo più insigne. Tra il 1517 e il 1518 il maestro lavora a due opere importanti per la Francia: il *San Michele arcangelo debella Satana* e la cosiddetta *Sacra famiglia di Francesco I*. Questi due grandi quadri, entrambi al Louvre, dettero l'idea ai contemporanei di una svolta stilistica di Raffaello, in verità non così netta, ma significativa per comprendere come negli ultimi due anni della sua vita il pittore avesse intrapreso un processo di sviluppo che lo stava portando verso mete sbalorditive, proprio mentre il suo nome fungeva quasi da garanzia e autorizzazione per imprese pittoriche, come le logge appunto dette di Raffaello, o la loggia della villa di Agostino Chigi con le *Storie di Amore e Psiche*, o la Stufetta del cardinale Bibbiena, che non solo non hanno alcun rapporto stilistico con il maestro ma, addirittura, sono all'antitesi del suo sviluppo effettivo e quindi delle sue vere intenzioni. L'opera

sovrana dell'ultima fase è indubbiamente il *San Michele*, capolavoro assoluto e totalmente trascurato, non a caso, dalla storiografia. L'ultimo Raffaello oscilla in una tensione tra l'elemento apollineo e quello dionisiaco che resterà irrisolta fino alla fine. Il maestro, naturalmente orientato verso una dimensione elegiaca e introspettiva, sonda sempre più gli elementi di animazione e di pathos desumibili dall'approfondimento dello specifico del suo stile. I cupi bagliori della notte che avevano connotato il vertice della sua arte nella *Liberazione di san Pietro dal carcere* tornano nel *San Michele* in un rinnovato riesame dei ricordi. La figura del santo misura tutta intera l'immenso quadro e conferisce all'immagine complessiva l'idea stessa della libertà e dell'espansione nell'aria e nello spazio. Come il *San Michele* è il poema della luce, la *Sacra famiglia di Francesco I* è l'elegia dell'intimità e della dimensione domestica. Raffaello vi studia l'efficacia del concetto visivo della lucentezza, cioè dello splendore che può competere sia all'oscurità più fitta sia al candore immacolato che irradia intorno a sé. Difficile è pure verificare la tesi, da sempre considerata come definitiva, che vuole *La Trasfigurazione* quale ultima opera pittorica di Raffaello: esposta a capo del suo letto di morte, non completata dal maestro, estrema testimonianza della sua evoluzione. In realtà il maestro termina, come aveva cominciato, nel mistero assoluto e l'opera forse più importante – quel Trionfo di Bacco ordinato dal duca di Ferrara già nel 1517 e lungamente elaborato in studi e disegni – non fu probabilmente neppure iniziata. In definitiva, quindi, appare legittimo concludere l'esame della parabola di Raffaello con *La Trasfigurazione*. L'opera venne commissionata dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale di Narbonne di cui era titolare. Ciò avveniva nel 1516, quando Raffaello si trovava al punto di svolta decisivo della sua carriera e stava preparando gli ultimi cartoni per gli arazzi vaticani. È però impossibile sapere se abbia messo mano all'opera già in quello stesso 1516 o se abbia trascinato l'esecuzione fino al 1520, così come è arduo stabilire quanto ci sia di autografo e quanto l'insieme dell'esecuzione denoti tempi diversi. Quel che è certo è che ancora una volta l'opera normativa, l'opera che influenzerà i posteri e che creerà intorno a Raffaello l'aura di mago e di santo, è, in realtà, aspra e contraddittoria, disorganica e scomposta. Ritorna, infatti, l'incredibile durezza della grafia, la difficoltà nell'accordare le parti, il tormentoso dubbio tra la rappresentazione della bellezza della materia in sé e l'esemplarità. È probabile che il maestro abbia lavorato con vasta collaborazione, cominciando dalla parte alta, come è logico e normale. Vasari scrisse che la testa del Cristo era l'ultima cosa in assoluto dipinta da Raffaello, ma la storia sa troppo di agiografico, anche se la sbalorditiva lettera scritta da Pandolfo Pico della Mirandola a Isabella d'Este a Mantova, il 17 aprile 1520, autorizzò le più suggestive fantasie, raccontando come Raffaello fosse morto «la notte passata che fu quella del Venerdì Santo, lasciando questa corte in grandissima e universale mestitia. Di questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de' signi che mostrarono su la morte del Christo quando lapides scissi sunt; così il palazzo del papa minaza ruina, et sua Santità per paura è fuggito dalle sue stantie». Si potrebbe pensare, invece, che le ultime figure dipinte da Raffaello siano quelle, ripiene di una prepotente energia, della donna intorno a cui ruota tutto il marasma in basso e del grande apostolo con il libro: due apici di acume visivo oltre i quali non ci fu più nulla.



**Dall'alto:**  
*La Trasfigurazione*  
(1520),  
intero e particolare;  
Città del Vaticano,  
Pinacoteca vaticana.

**È tradizionalmente**  
considerata l'ultima  
opera di Raffaello,  
ma alcuni ne mettono  
in dubbio la completa  
autografia vedendovi

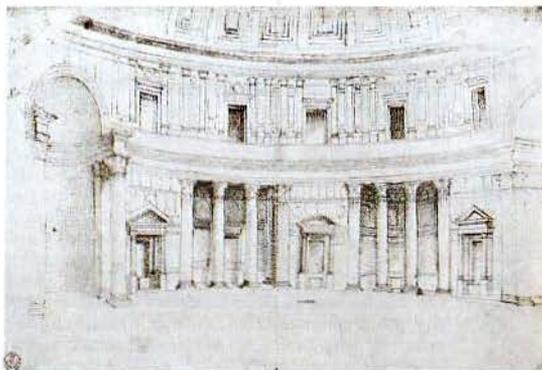
un esteso intervento  
di Giulio Romano.  
Commissionata  
dal cardinale  
Giulio de' Medici  
per la cattedrale  
di Narbonne,  
fu dipinta a gara  
con Sebastiano  
del Piombo che eseguì  
per la stessa chiesa  
la *Resurrezione*  
di Lazzaro.

Raffaello architetto

## L'ALTRA FACCIA DEL PITTORE

Lo spirito del recupero è quello del dialogo con gli antichi, del culto della classicità che appare una caratteristica precipua del pensiero umanistico

una pianta centrale a una basilicale, resta una riproduzione nel terzo libro del *Trattato di architettura* (1537-1551) del Serlio. Più nutrita la do-



**L**a carriera di Raffaello l'architetto prende avvio sotto il pontificato di Leone X, succeduto a Giulio II nel marzo del 1513. Esattamente un anno dopo, alla morte di Bramante, il nuovo papa (al secolo Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico) lo chiama a dirigere i lavori della Fabbrica di San Pietro coadiuvato da Fra Giordano e Giuliano da Sangallo; quindi, nell'agosto del 1515, lo nomina soprintendente alle Antichità, confermandolo nell'incarico due anni dopo e conferendogli maggiori competenze e autorità. È un esordio inaspettato che presuppone una padronanza del mestiere difficilmente spiegabile alla luce dell'attuale documentazione. Un talento innato non basta infatti a spiegare né tale repentino ingresso in un campo che fino ad allora appariva ignorato da Raffaello, né il prestigio degli incarichi, né il livello qualitativo delle realizzazioni di cui è rimasta traccia. E non è sufficiente ipotizzare un'esperienza giovanile al fianco di Francesco di Giorgio Martini, amico del padre Giovanni Santi, o constatare la sapienza architettonica già raggiunta dall'urbinate nelle costruzioni ideate per le sue opere pittoriche, per esempio nel tempio della *Scuola d'Atene* per la stanza della Segnatura la cui decorazione si presume ultimata nel 1511.

Uno dei primi progetti riguarda la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma, una struttura influenzata da modelli classici e in particolare dal Pantheon che rappresenta un punto di riferimento fondamentale per l'intera opera architettonica del maestro.

e rinascimentale ed è più che mai attuale alla corte di Leone X dove Raffaello, grazie ai suoi incarichi, avrà modo di approfondire la sua conoscenza delle cose del passato; la novità sta nella progettazione di un'opera globale in cui architettura, pittura, scultura e arte musiva (dei mosaici è lo stesso Raffaello a fornire i cartoni) risultano fuse in una originale unità. Del progetto di Raffaello per San Pietro, che prevedeva il passaggio da

documentazione per villa Madama, ancora a Roma, ideata nel 1519 per il cardinale Giulio de' Medici. Del progetto originale, realizzato solo in minima parte, restano due disegni in pianta, alcuni studi e le indicazioni di Raffaello in una lettera dove si citano antiche tipologie di villa antica, tra cui quella di Plinio. Come per la cappella Chigi, anche qui l'abilità di Raffaello consiste nell'ottenere risultati inediti lavorando su un tes-

suto classico: ritorna l'integrazione di decorazione pittorica e architettonica, mentre interno ed esterno comunicano mediante l'elemento della loggia. Decisiva l'influenza della villa-modello di riferimento sia per Palladio che per Giulio Romano - sui successivi sviluppi dell'architettura. Un disegno del Parmigianino e un'incisione del Ferrerio tramandano il ricordo di un'architettura realizzata e in seguito disutata: palazzo Brancaccio dell'Aquila, sacrificato al colonnato del Bernini per piazza San Pietro. Sempre a Roma, è attribuita a Raffaello anche la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici. È poi ipotizzata un'attività fiorenti-

Dall'alto: disegno dell'interno del Pantheon a Roma (1505 circa); Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Villa Madama, (progetto del 1519), avancorpo semicircolare prospiciente la facciata sul cortile; Roma.

na, con la progettazione di palazzo Pandolfini e la partecipazione ai concorsi per la facciata tuttora incompiuta di San Lorenzo. Tradizionale, ma dubbia, l'attribuzione a Raffaello di una serie di realizzazioni romane: le logge che portano il suo nome o la Stufetta del cardinale Bibbiena, in Vaticano, la loggia con le *Storie di Amore e Psiche* alla Farnesina, o palazzo Caffarelli-Vidoni.

## QUADRO CRONOLOGICO

### AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Leonardo riceve la commissione della *Vergine delle rovere*. Botticelli inizia la *Nascita di Venere*.

Cristoforo Colombo scopre l'America. Muore Lorenzo il Magnifico, signore di Firenze.

Cacciata dei Medici e repubblica a Firenze. Il re francese Carlo VIII scende in Italia: inizia la lotta tra Francia e Spagna per il dominio della penisola.

Il nuovo re di Francia Luigi XII, sceso vittoriosamente in Italia l'anno prima, si impadronisce definitivamente del ducato di Milano: gli Sforza sono cacciati dalla città. Leonardo rientra a Firenze. Botticelli dipinge la *Natività mistica*. Bramante è a Roma.

A papa Alessandro VI Borgia succede Giuliano della Rovere col nome di Giulio II. Crollo dello Stato creato da Cesare Borgia, figlio dell'antico papa, nell'Italia centrale. Leonardo inizia la *Battaglia di Anghiari* (perduta). Michelangelo è pagato per la *Madonna di Bruges*.

Col trattato di Lione Luigi XII riconosce il dominio spagnolo nel Napoletano. Michelangelo finisce di scolpire il *David*. Bramante dà inizio al cortile del Belvedere in Vaticano.

Michelangelo esegue forse in quest'anno il *Tondo Doni*.

Lega di Cambrai contro Venezia tra papa Giulio II, l'imperatore Massimiliano I, il re di Francia Luigi XII e il re di Spagna Ferdinando il Cattolico. Michelangelo inizia i lavori per la volta della Cappella sistina.

La lega di Cambrai sconfigge le forze della Serenissima ad Agnadello. Enrico VIII sale sul trono di Inghilterra. Baldassarre Peruzzi inizia a costruire per Agostino Chigi la villa poi conosciuta come la Farnesina.

### VITA DI RAFFAELLO

1483 Nasce a Urbino il 6 aprile dal pittore e scrittore Giovanni Santi e da Magia di Giovanbattista Ciarla.

1491 Morte della madre. Secondo il Vasari, già prima di tale evento sarebbe divenuto allievo del Perugino che teneva bottega sia a Firenze che a Perugia.

1492

1494 Morto il padre, beneficia delle rendite derivategli dal testamento dei nonni materni.

1500 Del 10 dicembre è il contratto che lo impegna, insieme a Evangelista di Pian di Melego, per la pala con l'*Incoronazione del beato Nicola da Tolentino vincitore di Satana* (completata l'anno successivo) di cui oggi restano solo alcuni frammenti.

1503 Stipula con la badessa delle clarisse di Monteluce a Perugia un contratto (ripetuto nel 1505 e nel 1516) per un'incoronazione della Vergine poi mai eseguita. L'iscrizione 1503 sarebbe comparsa sull'altare di San Domenico a Città di Castello dove era posta la cosiddetta *Crocefissione Mond*.

1504 Data apposta sul *Matrimonio della Vergine di Brera*. Prima di quest'anno è forse a Firenze, Venezia e Roma dove potrebbe aver visto il tempio di San Pietro in Montorio iniziato dal Bramante nel 1502. Del primo ottobre è la lettera (di autenticità probabile) con cui Giovanna Felicità Feltria della Rovere lo raccomanda a Pier Soderini, gonfaloniere della repubblica di Firenze.

1507 Data apposta sul *Trasporto di Cristo* della galleria Borghese.

1508 Data sulla *Grande Madonna Cowper*. Il 21 aprile scrive da Firenze allo zio Simone Ciarla dolendosi della morte di Guidubaldo da Montefeltro, duca di Urbino, e illustrando vari lavori in corso. Quest'anno lascia Firenze per Roma.

1509 Il 4 ottobre papa Giulio II lo nomina «scriptor brevium apostolicorum», carica che era già stata di Leon Battista Alberti, idonea a persona di vasta cultura umanistica. Non si sa se Raffaello abbia mai esercitato in concreto l'incarico.

### AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Soggiorno di Martin Lutero a Roma. Muore Sandro Botticelli. Leonardo studia anatomia con Marcantonio Torre all'università di Pisa.

Nella Lega santa promossa da Giulio II contro la Francia entrano Venezia, la Spagna, i cantoni svizzeri e, in seguito, Enrico VIII d'Inghilterra. Sebastiano del Piombo, a Roma al seguito di Agostino Chigi, esegue degli affreschi nella villa del banchiere.

I francesi sono cacciati dall'Italia: l'esercito della Lega santa occupa Firenze, alleata della Francia, costringendo all'esilio il gonfaloniere Pier Soderini e restaurando la signoria dei Medici; gli Sforza tornano a Milano. Michelangelo completa gli affreschi sulla volta della Cappella sistina. A Firenze, Fra Bartolomeo dipinge il *Matrimonio mistico di santa Caterina*.

È eletto papa Giovanni de' Medici col nome di Leone X. Alleanza offensiva tra Venezia e Francia: nuova Lega santa tra papato, impero, Spagna e Inghilterra.

Leone X decreta l'indulgenza plenaria per tutti coloro che contribuiranno in denaro alla costruzione della basilica di San Pietro. Giulio Romano collabora con Raffaello alla stanza dell'Incendio di Borgo in Vaticano. Sempre a Roma, Sebastiano del Piombo dipinge il *Polyfemo* nella villa di Agostino Chigi. Su disegno di Michelangelo viene eseguito il progetto della cappella pontificia in Castel Sant'Angelo. A Firenze Andrea del Sarto dipinge per la chiesa della Santissima Annunziata la *Nascita della Vergine*.

### VITA DI RAFFAELLO

1510 Secondo il Vasari, è arbitro in una gara tra scultori per l'esecuzione di una copia in bronzo del *Laocoon*, riscoperto nel 1506. L'oratio perugino Cesarino di Francesco si impegna a eseguire per Agostino Chigi due tondi di bronzo (mai emersi) su disegni di Raffaello. L'incisore Marcantonio Raimondi, allievo di Raffaello, esegue una stampa della *Morte di Diono* da un disegno (perduto) dell'urbinate.

1511 La data compare nella stanza della Segnatura sotto il *Parnaso* e sotto le *Virtù* ed è forse quella del completamento dei lavori. Probabile anno di costruzione della loggia sul Tevere, poi distrutta dal fiume stesso, progettata per la villa romana di Agostino Chigi.

1512 La data si legge sotto la *Messa di Bolsena* nella stanza di Eliodoro. Forse in questo stesso anno progetta le cosiddette Stalle Chigi in via della Lungara, a Roma, abbattute all'inizio dell'Ottocento (ne resta solo il basamento). Progetta probabilmente la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, sempre a Roma. Isabella d'Este scrive in quella stessa città al proprio agente per ottenere da Raffaello un ritratto di Federico Gonzaga.

1513 Il 7 luglio ottiene cinquanta ducati per il lavoro delle Stanze vaticane. Il primo novembre è affiancato a Bramante nei lavori della Fabbrica di San Pietro.

1514 Il primo marzo si iscrive alla confraternita del Corpus Domini di Urbino. Il primo aprile subentra a Bramante, morto l'11 marzo, nella Fabbrica di San Pietro. Del primo luglio è la lettera allo zio Simone Ciarla in cui comunica di aver cominciato un'altra delle Stanze e di aver ricevuto l'incarico di dirigere i lavori in San Pietro, ruolo nel quale è assistito da Fra Giocondo come coordinatore dei lavori (mentre Giuliano da Sangallo era «operis administrator» - soprintendente ai lavori - e come tale riscuote quest'anno l'ultimo stipendio). Il primo agosto riceve l'ultimo pagamento per la stanza di Eliodoro ed è nominato «magister operis» di San Pietro con Fra Giocondo, continuando a percepire uno stipendio di trecento ducati l'anno: il suo progetto per San Pietro, che dalla pianta centrale passava a quella basilicale, sarà riportato nel terzo libro del *Trattato di architettura* del Serlio.

## AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

A Luigi XII, morto nel dicembre del 1514, succede Francesco I; il nuovo re di Francia scende in Italia e riconquista Milano e il suo territorio. A Bologna, Leone X e Francesco I gettano le basi di un accordo che si trasformerà l'anno successivo in un trattato di pace. A Roma, Antonio da Sangallo il Giovane inizia palazzo Farnese. Attorno a questa data Sebastiano del Piombo dipinge la *Pietà* oggi al Museo civico di Viterbo. Michelangelo lascia Roma per Firenze dove rimane fino al 1534. In quest'ultima città Andrea del Sarto inizia le *Storie del Battista* nel chiostro dello Scalzo. Machiavelli termina *Il principe*. In Inghilterra Tommaso Moro pubblica *Utopia*.

Alla morte del re di Spagna Ferdinando il Cattolico, il nipote Carlo d'Asburgo (il futuro imperatore Carlo V, figlio di Giovanna la Pazza e dell'arciduca d'Austria Filippo il Bello) eredita i domini delle Corone di Castiglia e di Aragona, inclusi i possedimenti di Napoli, la Sicilia e la Sardegna e i territori americani. Francesco I stipula due importanti accordi: il trattato di Noyon con Carlo d'Asburgo col quale vede riconosciuto il dominio francese sul ducato di Milano e il concordato di Bologna con Leone X che prevede tra l'altro, in cambio di importanti vantaggi, il riconoscimento della signoria dei Medici su Firenze.

Lutero affigge sulle porte del duomo di Wittenberg le novantacinque tesi contro il commercio delle indulgenze. Leonardo si trasferisce ad Amboise, alla corte di Francesco I.

## VITA DI RAFFAELLO

**1515** Il 15 giugno vengono spediti nelle Fiandre i cartoni per gli arazzi destinati alla Cappella sistina. Con un breve del 27 agosto Leone X lo nomina soprintendente agli Scavi: le pietre recanti iscrizioni non potranno più essere utilizzate come materiale da costruzione e in ogni caso andranno sottoposte al suo giudizio; in questo periodo acquista in gran copia marmi antichi e manda disegnatori ovunque, persino a Costantinopoli, a copiare elementi architettonici di antichi monumenti. Il primo novembre Ferdinando Ponzetti, tesoriere generale della Camera apostolica, ordina che gli vengano corrisposti tramite Agostino Chigi trentacinque ducati per la stanza dell'Incendio di Borgo. L'8 novembre compie una casa nel rione di Borgo a Roma, ma forse è a Firenze per il concorso della facciata di San Lorenzo e in quello stesso momento potrebbe aver progettato il fiorentino palazzo l'andolfini. Sempre in quest'anno invia ad Albrecht Dürer, in segno di amicizia e di stima, un disegno con due personaggi della *Battaglia di Ostia* affrescata nella stanza dell'Incendio di Borgo.

**1516** Il 3 maggio Pietro Bembo scrive al cardinale Bibbiena a proposito di una gita che si farà il giorno dopo a Tivoli con Raffaello e gli umanisti Navagero, Beazzano e Castiglione. Da un atto del 23 maggio risulta che i fratelli Porcari, possidenti, gli debbono una cospicua somma di denaro. Alla morte dell'elefante Annone, donato dal re del Portogallo al papa, esegue un ritratto dell'animale sulla tomba del quale viene posta una lapide, con la data 8 giugno, elaborata dal dotto umanista aquilano Giovanni Battista Branconio, amico di Raffaello. In una lettera del 22 novembre a Michelangelo, Leonardo Sellaio parla di un puto in marmo ideato da Raffaello, oggi perduto. Il 20 dicembre riceve il sardo dei cartoni eseguiti per gli arazzi della Cappella sistina.

**1517** Il 10 gennaio contrae un prestito col banchiere Bernardo Bini. Commissione da Alfonso I d'Este di un Trionfo di Bacco che, malgrado i solleciti, non concluderà. Il 19 luglio risultano terminati i lavori nelle Stanze, mentre gli allievi di Raffaello ricevono un pagamento forse per la sala dei Palafrenieri, oggi trasformata. Il 7 ottobre acquista il palazzo costruito da Bramante in via Alessandrina a Roma.

## AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

A Firenze Pontormo dipinge la *Madonna e santi* per san Michele in Visdomini e Rosso Fiorentino la *Madonna e santi* per Santa Maria Nuova (ora agli Uffizi). Tiziano completa *L'Assunta* in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

Muore Massimiliano d'Austria e Carlo d'Asburgo diventa imperatore col nome di Carlo V: è scontro frontale tra Francia e impero. Federico Gonzaga diviene marchese di Mantova. Leone X commissiona a Michelangelo la Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze. Leonardo muore ad Amboise. A Parma Correggio dipinge la Camera della badessa nel convento di San Paolo. A Ferrara Tiziano consegna il primo dei dipinti per il Camerino di Alfonso I d'Este: *L'Adorazione di Venere*. Niccolò Copernico inizia i suoi studi sul moto dei pianeti.

Con la bolla *Exurge Domine* Leone X scomunica Martin Lutero che risponde bruciando pubblicamente il documento sulla piazza di Wittenberg. Gli allievi di Raffaello proseguono la decorazione della sala di Costantino in Vaticano. Nella villa medicea di Poggio a Caiano, presso Firenze, il Pontormo inizia gli affreschi di *Vertumno e Pomona*. A Parma Correggio dipinge la cupola di San Giovanni Evangelista. A Fontanellato, nei pressi di quella stessa città, il Parmigianino inizia i lavori alla rocca Sanvitale, un ciclo di affreschi con le *Storie di Diana e Atteone*. Viene rappresentata la commedia *Mandragola* di Niccolò Machiavelli che in questo stesso anno, per incarico del cardinale Giulio de' Medici, inizia la stesura delle *Istorie fiorentine*.

## VITA DI RAFFAELLO

**1518** Si montano i ponteggi nella sala di Costantino. Lavora al *San Michele arcangelo debella Satana* e a una *Suora famiglia*, la prima delle due opere era stata commissionata l'anno precedente dal nipote del papa, Lorenzo de' Medici, ed entrambe erano destinate al re di Francia Francesco I; i due dipinti furono conclusi entro l'anno. Nel settembre spedisce a Firenze il *Ritratto di Leone X con due cardinali*, eseguito per le nozze di Lorenzo de' Medici.

**1519** Nel febbraio Gerolamo da Bagnacavallo scrive al duca di Ferrara che Raffaello è occupato nella preparazione di una scenografia per una commedia dell'Artista (forse *I suppositi*). Riceve probabilmente quest'anno, insieme con Antonio da Sangallo il Giovane, la nomina di maestro delle strade. Possibile data della lettera a Leone X sulle antichità di Roma, presumibilmente stesa da Baldassarre Castiglione (ma secondo altre ipotesi stesa nel 1513-1515 o nel 1516-1517), con l'indicazione del metodo di rilevamento dei monumenti. Si ignora quale possa essere la relazione con la cosiddetta *Pratica* di Bramante, un trattatello che il grande architetto avrebbe scritto o abbozzato e che, finito poi in mano del pittore Luca Cambiaso, è scomparso. Il 3 giugno Baldassarre Castiglione scrive a Federico Gonzaga marchese di Mantova parlando di un disegno di Raffaello per la «sepoltura», presumibilmente di un suo predecessore. Progetta una villa su Monte Mario per Giulio de' Medici, poi detta villa Madama.

**1520** Il 24 marzo compare come testimone in un atto notarile. Il 6 aprile muore dopo una breve malattia di poco più di una settimana. La carta di Roma antica, ignorata dal Vasari e citata da Baldassarre Castiglione nel sonetto laudativo per la morte di Raffaello, scomparve ben presto o non fu mai finita. Nel 1527 vengono pubblicate le *Antiquitates Urbis* di Andrea Fulvio, allievo di Pomponio Leto, in cui il grande umanista dice che Raffaello aveva dipinto, su sua indicazione, la Roma antica. Nello stesso anno, nell'opera *Antiquae Urbis Romae cum regionibus* Sina da Corvino (illustrato) del doto Fabio Calvo, amico del cardinale Giulio de' Medici (che sarà eletto papa di lì a poco, nel 1523, col nome di Clemente VII), non si fa cenno del lavoro di Raffaello.

## BIBLIOGRAFIA

cf.

"Art e Dossier" ha dedicato a Raffaello il fascicolo monografico Raffaello e le dimore del Rinascimento, di A. Zuccari, n. 7, novembre 1986.

È fondamentale la *Vita di Raffaello* nelle *Vite* di Giorgio Vasari. II ed., Firenze 1568. Essenziale è la conoscenza della raccolta di notizie contenute nei lavori di V. Colzio: *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936 (nuova edizione Famborough Hants 1971); e *Raffaello. Gli scritti, Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di E. Gamesasca, Milano 1994.

Nel nostro secolo sono risolutivi gli studi di O. Fischel: *Raphael Zeichnungen*, Berlino 1913-1941 (8 voll.); e *Raphael*, Londra 1948 (2 voll.). Importante è anche il catalogo di A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra 1949. Si segnalano l'ampia ricerca di E. Gamesasca, *Tutta la pittura di Raffaello. 1. I quadri. 2. Gli affreschi*, Milano 1956 (2 voll.) e il catalogo di P. Pourcey-J. A. Gere, *Italian Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle*, Londra 1962. La monografia di W. Kelber, *Raphael von Urbino. 1. Leben und Jugendwerke. 2. Die römischen Werke*, Stoccarda 1963-1964; P. L. De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966. Un punto fermo negli studi è poi dato dai due volumi *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di AA. VV., con presentazione di M. Salmi, Novara 1968, cui segue la monografia di R. Cöcke, *The Complete Painting of Raphael*, Londra 1969. Notevoli le ricerche di L. Dussler, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall Paintings and Tapestries*, Londra-New York 1971, di J. Shearman, *Raphael's Cartoons [...] and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Londra 1972; di S. Ray, *Raffaello architetto*, Bari 1974 e di V. Fontana, P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione di Fabio Calvo Ruvennae*, Roma 1975. Un'altra monografia è di J. Beck, *Raphael*, New York 1976. Utile il volumetto di F. Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro: la Trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979. Seguono poi il cospicuo lavoro di P. L. De Vecchi, *Raffaello: la pittura*, Milano 1981, e quello di K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982. Nel 1982 escono anche l'importante catalogo di A. Petrioli Tofani, P. L. De Vecchi, *I disegni di Raffaello nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, Milano, e la monografia di C. Pedretti, *Raffaello*, Bologna.

Nel 1983 si è celebrato l'anno raffaellesco e ci sono state moltissime iniziative editoriali. Si ricordano R. Jones, N. Pennym, *Raphael*, New Haven-Londra; J. P. Cuzin, *Raphael. Vie et oeuvre*, Parigi; D. Thompson, *Raphael. The Life and Legacy*, Londra; G. Mulazzani, *Raffaello*, Milano; P. Joannides, *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, Oxford; E. Knab, E. Mitah, K. Oberhuber, S. Ferino Pagden, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stoccarda; J. A. Gere, N. Turner, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections*, Londra; la traduzione italiana di una serie di saggi di J. Shearman, *Furzione e illusione, Raffaello, Pontorno e Correggio*, Milano, e quella di J. Pope-Hennessy, *Raffaello*, Torino, nonché cataloghi di mostre e convegni tra cui AA. VV., *I luoghi di Raffaello a Roma*, Roma; AA. VV., *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Milano; *Indagini per un dipinto: la Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna; AA. VV., *Lo Sposalizio della Vergine di Raf-*

*faello*, Treviglio; AA. VV., *Raffaello giovane e Città di Castello*, D. A. Brown, *Raphael and America*, Washington; R. Bacou, *Autour de Raphaël, Dessins et peintures du Musée du Louvre*, Parigi; *Raphaël dans les collections françaises*, Parigi; AA. VV., *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, Parma; *Raphael before Rome* (atti del convegno, pubblicati nel 1986). Washington; *Raffaello a Roma* (atti del convegno, pubblicati nel 1986).

Le celebrazioni sono proseguite nel 1984 con altre pubblicazioni di spicco, tra cui AA. VV., *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma; AA. VV., *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano; AA. VV., *Raffaello a Firenze*, Milano; AA. VV., *Raffaello, elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, Firenze; AA. VV., *Aspetti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*, AA. VV., *Raffaello architetto* (catalogo della mostra ai Musei capitolini in Roma); AA. VV., *Il Campidoglio all'epoca di Raffaello*, Roma; AA. VV., *Raffaello. L'architettura "picta". Percezione e realtà*, Roma; AA. VV., *Raphael Urbino. Il mito della Fornarina*, Roma; AA. VV., *Raffaello nelle raccolte Borghese*, Roma; AA. VV., *Raffaello e Brera*, Milano; S. Beguin, *La peinture de Raphaël au Louvre*, Parigi; *Studi su Raffaello* (atti del convegno internazionale Urbino-Firenze, pubblicati nel 1987). Da citare anche il volume di G. Morolli, *"Le belle forme degli edifici antichi". Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle architetture di Roma*, Firenze.

Nel 1985 si segnalano altre importanti pubblicazioni tra cui il catalogo della mostra *Raffaello e la Roma dei papi*, a cura di G. Morello, Città del Vaticano, e gli atti del convegno *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma. Per il periodo successivo sono da ricordare il saggio di F. Ames-Lewis, *The Draftsman Raphael*, New Haven-Londra 1986; la monografia di L. D. Ettlinger, H. S. Ettlinger, *Raphael*, Oxford 1987; il testo di F. F. Mancini, *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza*, Perugia 1987; gli atti del convegno *Raphael und seiner Zeit*, Norimberga. Utile, poi, il volumetto di S. Ferino Pagden, M. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989. Importanti gli atti del convegno *Roma, centro ideale dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989; il volume di C. Pedretti, *Raphael*, Firenze 1989; gli atti di *The Princeton Raphael Symposium. Science in the service of Art History*, a cura di J. Shearman e M. B. Hall, Princeton 1990; il catalogo *Raffaello und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance*, Colonia 1990; il catalogo di AA. VV., *Raffaello a Pitti. La Madonna del Baldacchino. Storia e restauro*, Firenze 1991; il volume di B. Santì, *Raffaello*, Anelli 1991; il catalogo della mostra tenuta a villa Medici *Raffaello e i suoi*, a cura di D. Cordellier e B. Py, Roma 1992; il catalogo della mostra *Raffaello e Dante*, Torre de' Passeri 1992; il volume di AA. VV., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993. Utili indicazioni per la cultura letteraria di Raffaello nel volume di R. Scrivano, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli 1993.

Nel testo si allude infine a un'interessante tesi di F. Todini, *Una crocifissione del giovane Raffaello a Perugia*, in "Studi di storia dell'arte", 1, 1990-1991.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti, a eccezione di: Archivio Scala, p. 46

Fascicoli e dossier arretrati:  
**Servizio abbonati**  
 Tel. (055) 5062267  
 Fax (055) 5062287  
 c.c.p. 12940508  
 intestato a Art e Dossier,  
 Firenze

**Art e Dossier**  
 Inserto redazionale  
 allegato al n. 97,  
 gennaio 1995  
 Direttore responsabile  
 Bruno Piazzesi  
 Pubblicazione periodica  
 Reg. Cancell. Trib. Firenze  
 n. 3384 del 22.11.1985

Printed in Italy  
 Stampa presso  
 Giunti Industrie Grafiche  
 S.p.A.  
 Stabilimento di Prato  
 Iva assolta dall'editore  
 a norma dell'art. 10  
 74 lett. c - DPR 633  
 del 26.10.72

● 1995,2000  
 Giunti Gruppo Editoriale,  
 Firenze

ISSN 88-09-76193-6