

## 1.1. Raffaello e la sua carriera architettonica

Christoph Luitpold Frommel

Quando Raffaello nacque, nel tempo pasquale dell'anno 1483, la sua città natale Urbino era, in architettura, uno dei centri più progrediti. Federigo da Montefeltro aveva capito che doveva invitare personalità artistiche del rango di Leonbattista Alberti, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio e il giovane Baccio Pontelli per concepire — insieme a loro — il modello di una città post-medioevale. Era l'epoca in cui non erano più le città-stato, (comuni), governate democraticamente, a trasmettere agli artisti allettanti commesse, ma i signori di principati a volte piccolissimi; era altresì il tempo in cui anche grandi artisti come B. Rossellino, Mantegna, Leonardo, Giuliano da Sangallo o Bramante cercavano di assicurarsi committenti principeschi. Fu un artista cortigiano, benché di rango minore, lo stesso padre di Raffaello, Giovanni Santi, nel quale senz'altro va visto il primo maestro che esercitasse grande influenza sulla formazione artistica del futuro pittore e architetto. Nei dipinti di Santi, d'altra parte, si rintracciano significativamente alcuni sorprendenti riflessi dell'architettura urbinata del tempo; ad esempio nella Pala di Santa Sofia si riconosce l'influenza di Francesco di Giorgio.

Autore di una famosa cronaca in versi, Giovanni Santi elogiò proprio Francesco di Giorgio considerandolo la quintessenza dell'artista universale. Scrive infatti: "Perche non sol mirabil architecto,/ Ma sopra tucti gran compositore/ E de ornamenti altissimo recetto,/ Presto, veloce, et alto depintore,/ Restaurator delle ruine antiche...". E più avanti: "Ogni faccilitade erano in lui/ Cum supremo disegno e bene ordite;/ In summa quel o quel, che parse o pare altrui / Impossibil opra, si facil gliera / Che incio dal stupor vinto in quanto io fui"<sup>1</sup>. Già da fanciullo, dunque, Raffaello imparò ad ammirare da vicino un maestro in molti campi, ma che egli stesso avrebbe presto superato proprio nell'universalità delle arti.

Non possediamo documenti artistici della sua infanzia, sicché non sappiamo come egli reagisse alle esperienze urbinati. Quando aveva undici anni, gli morì il padre. Nel corso degli anni successivi, Raffaello entrò nella bottega del Perugino, che fino al trasferimento a Firenze, nel 1504, gli fornirà il modello più importante anche nell'ambito dell'architettura. In una grande bottega come questa il maestro avrà preferito affidare alla mano degli allievi, piuttosto che le figure, le architetture dei suoi dipinti; negli anni Novanta proprio le architetture dipinte avevano assunto infatti un ruolo significativo nella sua pittura. E il giovane Raffaello avrà lavorato precocemente in questo settore. Perugino stesso ne era, a quel tempo, uno dei più brillanti conoscitori, e il genere, dopo la scoperta della prospettiva centrale ad opera di Brunelleschi e Alberti, aveva assunto un significato crescente nell'arte italiana. Già nel 1482, un anno prima della nascita di Raffaello, Perugino aveva raffigurato, nella cappella Sistina, la *Consegna delle chiavi* su una piazza piuttosto ampia, il cui reticolo prospettico centrale guida lo sguardo sul tempio ottagonale situato al centro; è questa un'invenzione alla quale Raffaello tornerà ventidue anni più tardi nello *Sposalizio*. Certo le pareti di questo tempio sono articolate ancora in maniera puramente decorativa. Infatti, solo nel corso degli

anni seguenti, il Perugino raggiungerà piena padronanza anche nell'articolazione architettonica, come conferma, ad esempio, l'*Annunciazione* del polittico Albani terminato nel 1491, dove il vocabolario si riduce a pochi elementi fondamentali assolutamente disadorni: basi, pilastri, imposte, volte. Ciascuno di essi rivela non solo la conoscenza del lessico classico, ma anche della sintassi tettonica; soprattutto la rigorosa corrispondenza delle lesene con i pilastri liberi o, anche, la stessa continuità del cornicione dell'imposta sono la testimonianza di una sistematicità che solo pochi architetti attivi in quegli anni possedevano.

A partire dai tardi anni Novanta, il Perugino si trasferì progressivamente a lavorare a Firenze dove, a contatto con i Sangallo, i Maiano, il Cronaca e Luca Fancelli, poté approfondire il pensiero tettonico. Nel 1493 sposò la figlia di Luca Fancelli, che per anni era stato collaboratore di L.B. Alberti e, nel 1491, aveva assunto la carica di primo architetto del duomo di Firenze<sup>2</sup>. Proprio il linguaggio di Fancelli, così incline all'astrazione e alla semplicità e educato soprattutto al San Sebastiano di Alberti, potrebbe avere contribuito alla formazione del Perugino pittore di architetture. Il giovane Raffaello, di conseguenza, non ebbe solo occasione di collaborare nella realizzazione delle virtuose architetture dipinte dal Perugino: fu anche testimone di un intenso — e per il tempo singolare — confronto di un pittore con l'architettura contemporanea. Presto deve aver inteso l'intima interazione di figura e architettura raggiunta dal Perugino nei quadri di quel periodo.

Nell'opera del Perugino, questa fase, così fortemente dominata dallo sfondo architettonico, si conclude innanzi tutto con la tavola di Fano, che gli era stata commissionata già nel 1489, ma che egli portò a termine solo nel 1497. Le scene della predella si distinguono per la presenza di architetture dipinte, insolite nel Perugino per la loro varietà<sup>3</sup>; se non è certo che Raffaello lavorasse ad esse, è per converso sicuro che queste scene gli abbiano fornito il modello per i suoi primi sfondi architettonici. Negli anni successivi il Perugino prediligerà per lo più l'ampiezza sconfinata dello sfondo paesistico, mentre le architetture — e soprattutto le innovazioni relative ad esse — diventeranno sempre più rare nella sua pittura<sup>4</sup>.

La più importante architettura dipinta di questa fase del Perugino è senz'altro il tempio ottagonale dello *Sposalizio* di Caen, dipinto tra il 1500 e il 1503-1504 circa. Confrontato con la *Consegna delle chiavi* il tempio è ora più verticale e accostato maggiormente al gruppo di figure in primo piano, sebbene il punto prospettico e il punto focale permangano pressoché identici. L'edificio sacro è ora meno corpo autonomo e più rigorosamente riferito all'azione e ai suoi personaggi principali: l'arcata del portale al sacerdote, le arcate cieche laterali a Giuseppe e Maria. Il talento architettonico del Perugino si manifesta qui prevalentemente nel motivo delle arcate cieche che costituiscono il legame tra i "vestibula" antistanti e ne proseguono i capitelli ionici, formando un cornicione continuo all'imposta. L'invenzione pare tanto più convincente in quanto l'edificio è illuminato con un'abilità

ancor più stupefacente di prima.

Nelle prime opere indipendenti di Raffaello, il tema architettonico svolge un ruolo molto secondario, come appunto nella maggior parte dei dipinti del suo maestro dello stesso periodo. L'unica testimonianza di questo tempo, un piccolo schizzo del 1500-1501 circa (2.1.1.), sembrerebbe prevista per un poligono di tipo peruginesco dato che le paraste del piano superiore sono piegate. Inoltre, come nel tempio dello *Sposalizio*, anche qui il frontone geometrico finisce in un acrotorio simile a un rosone. Il carattere schematico dello schizzo e l'imprecisione di basi e di capitelli, tuttavia, non trasmettono l'impressione di un'opera architettonica identificabile.

Ancora nelle predelle dell' *Incoronazione di Maria* del 1503, dunque perlomeno quattro anni dopo essersi affermato artista autonomo, Raffaello dichiara la propria fede nel mondo del suo maestro. Nella *Presentazione* riprende l'architettura dipinta dello *Sposalizio* della Pala di Fano, mentre nell' *Annunciazione* utilizza la scena relativa dello stesso quadro. Il rapporto piuttosto diretto tra architettura – azione – attori e l'uso abbastanza brillante della luce rivelano l'influsso dello *Sposalizio* di Caen. Nella *Annunciazione*, Raffaello mostra già il proprio talento inventivo: crea un'architettura in cui sostituisce i monotoni pilastri del Perugino con colonne proporzionate concluse da capitelli compositi classicheggianti alle quali — indulgendo alla stessa astrazione del Perugino nello *Sposalizio* — fa corrispondere semipilastri che aggettano nella cornice continua dell'imposta<sup>5</sup>.

Tuttavia ancor prima di portare a compimento le predelle vaticane, Raffaello godette della fama e del prestigio di inventore e esperto nella pittura di scenari architettonici. Al più tardi nel corso del 1503, Pinturicchio, che pure era un allievo del Perugino, ma della generazione precedente, lo invitò a Siena con il compito di assisterlo nei progetti degli affreschi che gli erano stati commissionati dal cardinale Francesco Todeschini – Piccolomini per la Libreria del Duomo. Al riguardo Vasari annota nella sua Vita di Raffaello: "... avendo domestichezza con Rafaello, fece opera di condurlo a Siena come buon disegnatore, acciò gli facesse i disegni, e i cartoni di quella opera, et egli pregato quivi si trasferì, et alcuni ne fece..."<sup>6</sup>.

Accanto a una serie di schizzi per scene figurate, sicuramente attribuitigli, si è per fortuna conservato il disegno di Chatsworth per il *Concistorio di Eugenio IV*, evidente copia di un "modello" di Raffaello (2.1.2.)<sup>7</sup>. Il disegno documenta una concezione spaziale più autenticamente raffaellesca che l'affresco realizzato. Lì, infatti, la parte anteriore centrale viene barricata da due figure, mentre sono scomparsi il seducente disegno del pavimento e i gradini laterali che attraggono lo sguardo verso lo sfondo; le ortogonali prospettiche dello zoccolo di muro laterale, inoltre, vengono confuse da gruppi di figure aneddotiche. Anche la luce, che nel disegno filtra intensa attraverso le arcate di sinistra e illumina i pilastri delle arcate in ombra a destra, ha smarrito nell'affresco il suo suggestivo effetto spaziale. Persino nello sfondo si avverte come Pinturicchio abbia indebolito la suggestione della profondità. Raffaello seguì ancora gli esempi del suo maestro rifacendosi,

per lo schema spaziale, nella fattispecie a un affresco del Perugino, ora perduto, in San Marco a Roma<sup>8</sup> e, per il sistema delle arcate, all' *Annunciazione* di Fano. Persino la loggia papale sullo sfondo a sinistra resta letteralmente fedele — nel piano terra — alle famose logge a pilastri del Perugino, mentre le semplici paraste e le finestre cruciformi del piano superiore recuperano il repertorio formale del tempo. Il contributo più originale va scorto nella contrapposizione dei due sistemi qui compresenti: quello del soffitto ripartito in corsie assiali e quello più statico del pavimento.

Invenzione di Raffaello va senz'altro considerata l'architettura dello sfondo dell' *Incoronazione di Enea Silvio Piccolomini*<sup>9</sup>. Federico III incoronò Enea Silvio a Aquisgrana, sicché è pensabile che qui sia inteso il palazzo imperiale.

Nel tipo del portico allungato, troneggiante sullo zoccolo a gradoni con il balcone imperiale al centro, Raffaello segue la loggia di Pio II in piazza San Pietro, mentre nell'atrio aperto a pilastri torna di nuovo allo schema già sperimentato del Perugino. La loggia del piano superiore è un'evidente allusione ai balconi (ordine corinzio, balaustra, volta a botte schermata dai cassettoni e frontone) del palazzo Ducale di Urbino, il più moderno palazzo principesco a cui Raffaello poteva riferirsi. Tuttavia la singolarissima forma di questo edificio scaturisce solo dalla combinazione delle due architetture imperiali: le lesene dei pilastri del piano terra proseguono in un ordine piccolo che aggetta nella trabeazione e stabilisce la continuità verticale con quello del piano superiore; è un motivo che Raffaello aveva forse trovato nelle carte di Francesco di Giorgio, morto a Siena nel 1501<sup>10</sup>. Non meno efficace e sorprendente è il virtuosismo con cui, nel piano superiore, l'occhio viene guidato dalle terrazze laterali alle volute a S delle campate intermedie e quindi al centro dominante della loggia principesca. La tendenza alla composizione gerarchica e insieme alla continuità orizzontale e verticale rimarrà un connotato peculiare anche dell'architettura costruita di Raffaello.

Il disegno di Oxford con studi decorativi (2.1.3.) indica con quale avidità il pittore recepisce a quel tempo ogni sollecitazione congruente con il suo attuale grado evolutivo. Partendo da invenzioni di Filippino, sia l'altare della cappella Caraffa in Santa Maria sopra Minerva sia la tomba di Filippo Lippi nel duomo di Spoleto, egli cerca il motivo adatto per l'altare della scena *Enea Silvio riceve il cappello cardinalizio*. Naturalmente la conoscenza della cornice dell'altare della cappella Caraffa o dell'affresco, andato perduto, del Perugino in San Marco a Roma non basta ancora per ipotizzare un viaggio nella capitale pontificia del giovane Raffaello<sup>11</sup>. Benché il Pinturicchio conoscesse molto bene il cerimoniale pontificio, non si può escludere che il compito tanto scabroso quanto gratificante di illustrare la storia di Pio II non inducesse anche Raffaello a compiere questo viaggio. Anche accettando questa ipotesi, non si può non notare, con sorpresa tanto maggiore, che proprio l'influenza dei monumenti romani sia rimasta così scarsa persino negli sfondi della Libreria Piccolomini.

L'intensa discussione intorno al fenomeno della prospettiva centrale e

*Giovanni Santi, Pala di S. Sofia,  
particolare della Visitazione. Fano,  
Santa Maria Nuova.*



*Perugino, Consegna delle chiavi.  
Vaticano, cappella Sistina.*



*Perugino, Polittico Albani, particolare  
dell'Annunciazione. Roma, Villa Albani.*



Perugino, *La nascita della Vergine*.  
Fano, Santa Maria Nuova.

Perugino, *Lo sposalizio della Vergine*.  
Fano, Santa Maria Nuova.

Perugino, *L'Annunciazione*. Fano,  
Santa Maria Nuova.



dell'interazione di figure e architettura nel dipinto, nel corso dell'anno 1503, rende comprensibile la magistrale abilità a cui Raffaello perviene l'anno successivo nello *Sposalizio* di Brera. In quest'opera, infatti, egli riconquista l'ampiezza e la spazialità della *Consegna delle chiavi* del Perugino e non solo: la supera proprio perché — rispetto al precedente *Sposalizio* di Caen — sposta di nuovo il tempio più lontano e lo sente come un corpo circolare, assolutamente plastico, immerso nello spazio infinito. A ciò contribuisce l'effetto prodotto dalla trasformazione dell'ottagono in un poligono a sedici lati che, fino all'altezza del primo piano, è circondato da una corona di colonne che lo omologa all'antico tempio periptero. Come già nell'*Annunciazione* e a differenza del Perugino, qui Raffaello rivela la sua predilezione per la rotondità plastica della colonna, sul fusto della quale fa giocare la luce, ottenendo le più delicate sfumature; e, d'altra parte, come nell'*Annunciazione*, alle colonne ioniche dell'interno contrappone delle lesene con, al posto dei capitelli, il solo cornicione dell'imposta. Queste lesene intrattengono un rapporto radiale con l'edificio nel suo complesso, analogo a quello delle grandi volute a C che stabiliscono una mediazione con il tamburo. Proprio questo tamburo su sedici lati è stato influenzato forse dal Bramante di Santa Maria delle Grazie a Milano, mentre le volute a C dai progetti bramanteschi per il duomo di Pavia (entrambi sono significativamente progetti del periodo lombardo e non romano). Ma complessivamente anche il tempietto dello *Sposalizio* permane ancora perfettamente innestato nella tradizione del Perugino fin nel particolare dei capitelli, del portale o delle paraste piegate del tamburo, non diversamente quindi dalle figure che pure acquistano un rapporto ancora più intimo con lo sfondo. Infatti, mentre le rette di fuga sembrano partire da Maria e da Giuseppe e sfociare nel basamento del tempio e mentre il Sommo Sacerdote corrisponde alla porta spalancata del tempio, il rito del matrimonio si compie anche visualmente nell'interno del luogo sacro. Lì infatti la finitezza dell'edificio materiale e il divino coincidono dunque il punto d'incrocio delle parallele all'infinito e la vicinanza materiale del tempio.

Lo *Sposalizio* perciò rappresenta il coronamento di un periodo creativo durato cinque anni, in cui Raffaello ricerca non tanto l'innovazione per l'innovazione quanto piuttosto ciò che completi e perfezioni il mondo del Perugino. Anche questa tendenza restò un connotato sintomatico della produzione di questo artista che, vero platonico, riconobbe sempre nelle opere contemporanee o antiche quei principi enteletetici non ancora maturati, che egli stesso poi porterà all'ultima perfezione.

Attratto dai capolavori di Leonardo e Michelangelo, poco dopo avere ultimato lo *Sposalizio*, Raffaello lasciò Perugia per trasferirsi a Firenze. Nelle opere del periodo fiorentino si occupa — per quattro anni — quasi esclusivamente di figura e dei problemi ad essa connessi. Ma nel contempo avvia anche un proficuo scambio culturale con gli architetti preminenti della città, i fratelli Sangallo, Benedetto da Maiano, il Cronaca e Baccio d'Agnolo, insomma con una cerchia di artisti

importanti analoga a quella del Perugino un decennio prima<sup>12</sup>. Secondo il Vasari, insegnava a Fra Bartolomeo i segreti della prospettiva<sup>13</sup>, mentre, solo a Firenze, forse, nel corso delle conversazioni con gli architetti professionisti, si apre completamente al mondo di Francesco di Giorgio. Senonché, nella *Piccola Madonna Cooper* di Washington del 1505 circa, ma anche in diversi schizzi architettonici del medesimo periodo (2.1.4.) parafrasa l'esterno, la parete del coro e la pianta del San Bernardino di Siena. La pianta e l'alzato del disegno di Oxford con tre absidi e il motivo delle colonne d'angolo tipico del mausoleo antico erano destinati a una chiesa a sala e costituiscono pertanto il primo progetto di Raffaello per un'architettura reale, da costruire.

Influenzato forse da Giuliano da Sangallo, Raffaello sviluppò allora quell'interesse per l'architettura classica che non lo abbandonerà più. Verso il 1506-1508 disegnò una veduta dell'interno del Pantheon; ma non è stato accertato se ritrasse il monumento dal vero, come suppone Shearman<sup>14</sup>, o — come è invece più probabile — utilizzando lo stesso modello, ora perduto, che usò anche il disegnatore del *Codex Escurialensis*. Personalmente propendiamo ad attribuire a un maestro dell'epoca precedente, anziché all'autore dello *Sposalizio* e all'esperto di prospettiva ovunque corteggiato, questo compromesso poco convincente tra vera e propria raffigurazione spaziale e la sua riduzione alla bidimensionalità della proiezione, dove alcune parti appaiono assolutamente piatte e un'intera campata è scomparsa. Qualunque sia la verità, va comunque ricordato che quando, intorno al 1507-1508, dovette fronteggiare il compito non indifferente di dipingere la *Madonna del Baldacchino* per Santo Spirito a Firenze, Raffaello diede allo sfondo la forma dell'abside del Pantheon<sup>15</sup>. Tuttavia, assimilando le colonne e i capitelli alle semicolonne della cappella brunelleschiana, egli riuscì a realizzare il passaggio armonico tra architettura vera e spazio pittorico, quale ricorrerà frequentemente negli affreschi romani, caratterizzandoli. Il suo nuovo interesse per l'antichità romana e l'intima connessione di questi studi classici con il *Codex Escurialensis* sono documentati dal trono della Madonna dove, appunto, i braccioli laterali sono visibilmente ispirati al *Giove Ciampolini*. Tuttavia, proprio il percorso di Raffaello fino a una ricezione piuttosto diretta dei modelli classici non si limita naturalmente ai soli ambiti architettonico e decorativo, ma attiene altresì alla figura che ora riempie lo spazio pittorico con una dignità statuaria; questo spazio, infatti, non è più quello della Libreria Piccolomini, delle predelle vaticane o dello *Sposalizio*, uno spazio cioè ripartito in comparti chiusi benché subordinati alla prospettiva, ma è divenuto più aperto perché continua su tutti i lati e, anche, in direzione dell'osservatore che anzi pare includere. È una concezione spaziale che si incontra già, sebbene in forma embrionale, nel Ghirlandaio; Raffaello la apprese a Firenze e, rintracciatala in particolare nell'interno del Pantheon, la fece propria, tanto che essa rimase il fattore determinante dei suoi affreschi romani.

Fra gli avvenimenti più fortunati della carriera — peraltro fortunata — di Raffaello va ricordata la convocazione alla corte papale, avvenu-



ta esattamente nei mesi in cui egli aveva già cominciato a confrontarsi con l'architettura della Roma imperiale; forse solo allora egli fu disposto ad accettare questo incarico. Papa Giulio II aveva affidato al suo architetto Bramante il compito di ricostruire — e decorare — gli interni dell'appartamento vaticano in cui si era trasferito da poco (2.17.) e, senza dubbio, fu lo stesso primo architetto papale che, insieme ad altri pittori in parte meno famosi, raccomandò al pontefice il proprio conterraneo. Raffaello ricevette l'incarico di dipingere la cosiddetta Stanza della Segnatura, ovvero la presunta biblioteca privata del papa (2.17.) e già nel primo dei quattro affreschi, la *Disputa*, raffigurò gli inizi del San Pietro e delle Logge, e cioè delle due opere principali del Bramante allora in costruzione, come emblemi della chiesa rinnovata. L'allora primo architetto vaticano attrasse subito Raffaello nella sua sfera: "... (il Bramante) amicissimo delle persone ingegnose, et favorevole, a quelle in ciò che e' poteva: come si vede, che egli fece al grazioso Raffaello Sanzio... che da lui fu condotto a Roma."<sup>16</sup>

Finché si era mosso nel mondo del Perugino, Raffaello aveva quasi negato l'antichità classica; a Firenze, l'aveva vista con "occhi fiorentini". Ora, per converso, entra a far parte della cerchia degli intimi di un maestro che, come lui, aveva cominciato la carriera artistica come pittore di prospettive architettoniche e che solo in età matura era riuscito a trasmettere all'eredità di Alberti la propria visione più spontanea e sensuale. Raffaello non ha avuto dunque bisogno di colmare l'abisso enorme che lo divideva dal mondo antico facendo affidamento sulle sole sue forze: trovò in Bramante l'intermediario che, come nessun altro, seppe rendere fecondi i modelli classici per i nuovi compiti architettonici. Il chiostro di Santa Maria della Pace, il Tempietto, palazzo Caprini (2.14.4.) e anche il "Ninfeo" di Genazzano erano già finiti, i progetti più monumentali, come il Cortile del Belvedere (2.17.), nuovo San Pietro (2.15.) o il palazzo dei Tribunali erano in costruzione. Ma furono l'intelligenza sensibile e l'intima predisposizione di Raffaello a far sì che questo mondo fosse recepito così alla svelta e in maniera così completa e perfetta. Nei Sangallo, nel Sansovino e nel Peruzzi il processo di assimilazione durò molti anni di più e non raggiunse mai una così globale comprensione della lezione classica, come riuscì a Raffaello nella *Scuola di Atene* già nel 1509. La Roma di Giulio II gli doveva apparire essa stessa una "Scuola di Atene", in cui non solo architetti, pittori, scultori, medaglisti, ma anche teologi, filosofi, umanisti, musicisti e naturalisti tentavano l'intellegione dei testi classici e, per loro tramite, la decodificazione dei misteri del cosmo: non fu pertanto un caso che Raffaello raffigurasse se stesso vicino al gruppo di Euclide.

Nella stessa estate del 1509, subito dopo aver portato a termine la *Disputa* e gli affreschi della volta della Stanza della Segnatura, Raffaello passò all'esecuzione della *Scuola di Atene*. In ogni caso, sull'orlo della veste di Euclide, vicino alla propria segnatura "RVS", aggiunse altre lettere nelle quali, nonostante le legittime titubanze, va letta la data "MDVIII"<sup>17</sup>.

Quando Raffaello portò a termine il cartone della sua *Scuola di Atene*, non aveva ancora deciso, nei particolari, le architetture dello sfondo; la pianta, infatti, che egli disegnò sul cartone, evidentemente dopo le figure, si diversifica in molteplici punti dall'affresco. Ciò nonostante la grande aula con i suoi bracci, che si diramano dal vano della cupola, e la ritmica travata della articolazione delle pareti erano già definitive secondo la tipologia direttamente ispirata al nuovo San Pietro (2.15.7.) del Bramante. Tuttavia, al braccio retrostante dell'atrio doveva inizialmente seguire una esedra simile, un "point de vue" simile a quello che attirava allora lo sguardo dell'osservatore che dalla finestra nord della Stanza della Segnatura guardava nel Cortile del Belvedere (2.17.). Nell'affresco poi, Raffaello apre l'arco di trionfo lontano sul cielo azzurro, ottenendo l'effetto che il più lontano e piccolo della serie di archi assottigliati enuclea Platone e Aristotele, li distingue gerarchicamente dalla moltitudine quasi con il privilegio del baldacchino. Per non turbare la successione ritmica delle forme architettoniche uguali, Raffaello allinea anche i pilastri della cupola centrale, che nel cartone sono invece smussati come in San Pietro. Anche l'esatta articolazione di quei blocchi di muro, così poco funzionali dal punto di vista architettonico, ma che hanno il compito di mediare tra il primo piano espanso, "fiorentino" e il fondo, ottiene soltanto in un secondo momento la sua forma tipicamente bramantesca. Se dunque Raffaello non evitò una serie di compromessi poco rispettosi della logica architettonica allo scopo di ottenere una perfetta interazione di spazio costruito e figure, ciò contraddice il convincimento invalso dal Vasari in poi, secondo il quale a progettare l'architettura dello sfondo della *Scuola di Atene* sarebbe stato il Bramante<sup>18</sup>. Quale svolta decisiva Bramante abbia prodotto nella vita artistica di Raffaello ce lo insegna un modello per *Gesù nel tempio* — di cui è conservata solo una copia (British Museum) — databile quasi certamente nell'ultimo periodo fiorentino<sup>19</sup>. L'architettura dello sfondo segue ancora il duomo di Urbino di Francesco di Giorgio, mentre il primo piano, sempre caratterizzato dalla stessa volontà di espansione, e l'interno chiuso del tempio non ancora riescono a fondersi.

Il vocabolario architettonico della *Scuola di Atene* e la sua grammatica sono ispirati non tanto al nuovo San Pietro quanto a un altro progetto che il Bramante aveva allora appena cominciato e che pare avvicinarsi di più al tipo di una stoa greca: le Logge Vaticane (2.17.2.). Le Logge, nel progetto, dovevano essere aperte, servire da portici e, secondo la testimonianza di Albertini del 1509-1510, essere ornate di statue e dipinti. Pare anzi che per le statue della II Loggia, Bramante prevedesse persino nicchie. Comunque i profili riconoscibili nel cartone corrispondono quasi esattamente all'ordine di paraste della I Loggia<sup>20</sup>. Nell'affresco, le paraste sono tuttavia più tozze (circa 1 : 8,4 anziché 1 : 9), i profili relativamente più aggettanti e i capitelli più slanciati. Il sistema delle volte a botte cassettonate appare già simile in un progetto per il coro di San Pietro (2.15.1.), ma ripreso tuttavia dai cassettoni esagonali delle volte laterali della basilica di Massenzio. Complessivamente, però, nell'architettura della *Scuola di Atene*, il rilievo delle

pareti è più corposo e serrato e non trova riscontro in nessun progetto conosciuto del Bramante. Perché, mentre questi quasi sempre apre le sue pareti in arcate ariose, in serliane e finestre, per contro Raffaello evoca l'impressione di pareti massicce, chiuse tutt'intorno, dove la superficie appunto è vivacizzata dalla stessa articolazione perfetta e resa assolutamente tettonica. Non rimane nessuna intercapedine o superficie vuota nemmeno tra le paraste. Le nicchie arrivano fin sotto la trabeazione e sono letteralmente riempite dalle statue, mentre in basso rilievi marmorei quadrati penetrano nella parete e la fascia dello zoccolo ha altri rilievi che la ornano. Nelle "opere d'arte totali", la cappella Chigi (2.3.), la Stufetta, la II Loggia (2.17.2.) o, anche, la loggia del giardino di villa Madama (2.16.), Raffaello riuscì poi ad ottenere la stessa intima fusione di architettura e decoro.

Un particolare sorprendente lo si individua nella trabeazione dorica dell'arco di trionfo sullo sfondo. Mentre l'architrave con le sue guttae, il fregio a triglifi e il cornicione sostenuto da mutulae si rifanno alla trabeazione di San Pietro (2.15.10.), le metope, per contro, presentano una larghezza più che doppia, evidenziano cioè quella peculiarità che Raffaello avrebbe ripreso verso il 1515 in palazzo Jacopo da Brescia e che — a quel tempo — potrebbe essere derivata se non altro da una rilettura di Vitruvio (2.5.).

I dettagli architettonici del disegno di Lille per la *Madonna Aldobrandin*<sup>21</sup>, nonostante l'analogia quasi perfetta della trabeazione sul margine destro, non potevano essere destinati alla *Scuola di Atene*, se è vero che esso risale agli anni immediatamente successivi al 1509. Infatti, sia il pilastro con la cornice astratta del piedestallo con l'imposta dal semplice profilo e una parasta (il cui piedestallo sembra profilato), sia la colonna in alto a destra ricordano piuttosto il sistema del terzo piano del Cortile del Belvedere, progettato nel 1505 ma realizzato, come risulta dalle fonti, solo nel novembre 1511<sup>22</sup>. La trabeazione che compare sul margine destro potrebbe essere destinata pure al terzo piano del Cortile del Belvedere; su un livello retrostante pare proseguire, con un'altezza ridotta, forse come proposta di mediazione tra il cortile basso e il terrazzo centrale sempre del Cortile del Belvedere<sup>23</sup>. Non è da escludere dunque che qui Raffaello abbia assistito attivamente il Bramante nella soluzione dei difficili problemi architettonici.

Nelle architetture dipinte del periodo successivo, Raffaello penetra nel pensiero architettonico del Bramante, approfondendolo. Ad esempio riconduce la parete sud della Stanza della Segnatura, che era stata squilibrata dalla finestra aperta nel 1507-1508 (2.17.), a un sistema continuo caratterizzato di nuovo da paraste doppie che si alternano a grosse nicchie. Ma come cornice adatta alla competenza giurisdizionale, papale e insieme imperiale, egli sceglie il più decorativo ordine corinzio e l'abside gemina del tempio di Venere a Roma.

Il tempio gerosolimitano della *Cacciata d'Elidoro*, del 1511, ha la forma di una basilica a pilastri, dove tre campate sormontate da cupole costituiscono la navata centrale. Le cupole dorate sono illuminate da lanterne non visibili, sicché ne deriva una penombra mistica

che ricorda i luoghi sacri veneziani — forse perché Raffaello immaginava così i luoghi sacri orientali-bizantini. Anche gli arabeschi colorati sull'archivolto anteriore evocano il fasto dell'Oriente. Senza alcuna fatica Raffaello è riuscito poi a combinare questi valori "atmosferici" con un sistema bramantesco. Lo conferma per l'appunto la cupola a pendentifs sorretta da colonne. Grazie al forte processo riduttivo, tuttavia, anche qui gli elementi plastici predominano sugli spazi aerei intermedi.

Plasticità, semplificazione, anzi astrazione caratterizzano persino il dettaglio architettonico, e non solo nella *Cacciata di Elidoro*, ma anche negli altri affreschi di questa stanza.

L'ampio portico del *Miracolo di Bolsena*, condizionato sempre dalla finestra, poggia su uno zoccolo così alto che solo le cornici superiori dei piedestalli e le basi attiche di due paraste sono visibili e il restante rilievo della parete acquista un'astrazione difficilmente interpretabile. Le due arcate che collegano le pareti producono l'effetto di un baldacchino sospeso sopra l'altare, una trabeazione fa — more albertiano — da mediatrice fra i suoi capitelli ionici e l'arco. Fornisce una chiusura dello spazio, ancora più ermetica che nella *Scuola di Atene*, la parete-quinta che in basso si apre in un arco ribassato, nobilitando così l'altare, la cui articolazione già sottilissima, costituita da forme circolari e rettangolari, anticipa quella della facciata a valle di villa Madama (2.16.). I pilastri massicci e pesanti della *Liberazione di San Pietro* sulla parete di fronte evocano, invece, l'idea dell'architettura carceraria. Anche qui le bugne e le cornici delle imposte, confrontate ad esempio con il palazzo dei Tribunali del Bramante, sono radicalmente semplificate e spogliate di qualunque materialità naturale.

Nei quattro affreschi della Stanza d'Elidoro, Raffaello riuscì a ottenere un'interazione più stretta di sfondo architettonico e figura: diminuisce l'autonomia delle architetture e "blocca" la prospettiva in modo che i personaggi non siano più in balia del vortice, da questa prodotto, che li risucchierebbe sul fondo. Figura e architettura si associano sempre più fino a formare uno spazio integrato.

Dopo l'arrivo a Roma, Raffaello aveva progressivamente preparato, con la sistematicità che gli era propria, quella sorprendente evoluzione che contrassegna il passaggio dalla Stanza della Segnatura alla Stanza d'Elidoro. Aveva correlato ai temi più diversi le tipologie spaziali e le forme decorative adatte e, successivamente, aveva esibito tutti gli ordini classici: dal dorico della *Scuola di Atene*, passò prima al corinzio nella parete della Giustizia e quindi allo stile composito della *Cacciata d'Elidoro*, allo stile ionico della *Messa di Bolsena* e infine al bugnato della *Liberazione*. E mentre si appropriava del mondo del Bramante e, per suo tramite, di quella particolare classicità alla quale, insieme alla sua epoca, egli era ricettivo, sviluppava mano a mano — inizialmente in modo quasi impercettibile — un proprio linguaggio che in questo primo momento si manifestò soltanto nel rilievo piuttosto compatto e decorativo, nei rapporti leggermente più canonici o in certe particolarità del dettaglio.

Con gli affreschi delle due prime Stanze, Raffaello aveva fornito la



prova convincente della sua competenza teorica e formale, tanto che Agostino Chigi, il più ricco banchiere dello Stato Pontificio, gli affidò i primi due incarichi architettonici. Queste commesse gli giunsero tanto a proposito, quasi fosse stato Raffaello stesso a suggerirle al Chigi. Bramante era infatti vecchio e malato e già allora vedeva nel giovane discepolo il proprio successore più dotato. E per Raffaello non c'era prospettiva più augurabile di quella di essere nominato primo architetto papale, che non solo aveva il compito di seguire tutti gli edifici vaticani allora in costruzione e che, oltre alla responsabilità della conservazione della Roma antica, aveva l'incarico di supervisore dei progetti urbanistici della nuova Roma, ma era altresì chiamato a controllare la maggioranza dei progetti pittorici e scultorei del pontefice, sia a Roma sia a Ostia e a Loreto. Se la scelta del papa fosse caduta su un altro maestro, tutti i progetti di Raffaello in via di realizzazione alla corte pontificia ne sarebbero stati minacciati. Così, prima della morte del Bramante, il giovane architetto dovette dimostrare la sua competenza con una prova pratica. Particolarmente adatta a questo scopo si rivelò l'occasione di costruire edifici, per l'appunto spettacolari, come la cappella funeraria e le scuderie di Agostino Chigi. La costruzione delle scuderie (2.2.2.) — pare — fu sollecitata dallo stesso Giulio II (morto nel febbraio 1513), insoddisfatto della Farnesina del Peruzzi sulla nuova via della Lungara. Ma anche la sontuosa cappella in Santa Maria del Popolo, la chiesa dove Giulio II fece seppellire i suoi congiunti, fu certamente concepita d'accordo con lui, che già nel 1507 aveva accolto i Chigi nella propria famiglia. Sia la cappella sia le scuderie dovevano accontentare dunque le aspettative del potente Giulio tanto più in un momento in cui proprio al pontefice spettava la scelta del successore del Bramante.

La facciata delle scuderie assomigliava, al pianterreno, a quella di vere e proprie stalle, mentre il piano superiore dava l'impressione di ospitare saloni delle feste o tutt'al più appartamenti per gli ospiti; gli attici, invece, parevano riservati alla servitù. Raffaello cercò qui non solo di creare un contrasto esplicito con il palazzo suburbano del Peruzzi, che già allora era fuori moda, ma usando materiali simili e lo stesso vocabolario intese raggiungere un effetto completamente diverso e nuovo. Scelse paraste doppie e sotto ogni coppia fece sporgere lo zoccolo ottenendo un chiaro effetto plastico. Il risultato fu quello di un rilievo ancor più prepotente e sicuro che nella *Scuola di Atene*. Nel piano nobile, inoltre, mutò l'ordine dorico in quello corinzio, più decorativo, mentre negli attici ridusse le paraste a semplici lesene, dunque nello stesso modo con cui faceva proseguire i campi ciechi del piano strada nelle finestre con i balconi aperti del primo piano e negli abbaini dell'ultimo. Questo sistema, che si rivela particolarmente congruente con il Rinascimento romano, resta anzitutto rilievo superficiale; e il suo carattere di facciata emerge in maniera ancor più chiara negli angoli ridotti e nella assoluta nudità della parete sud.

Di fronte alle linee delicate della facciata del Peruzzi, quella di Raffaello "scoppia", per così dire, di forza fisica. Persino in confronto con l'esterno di San Pietro, ideato dal Bramante (2.15.9.), la facciata

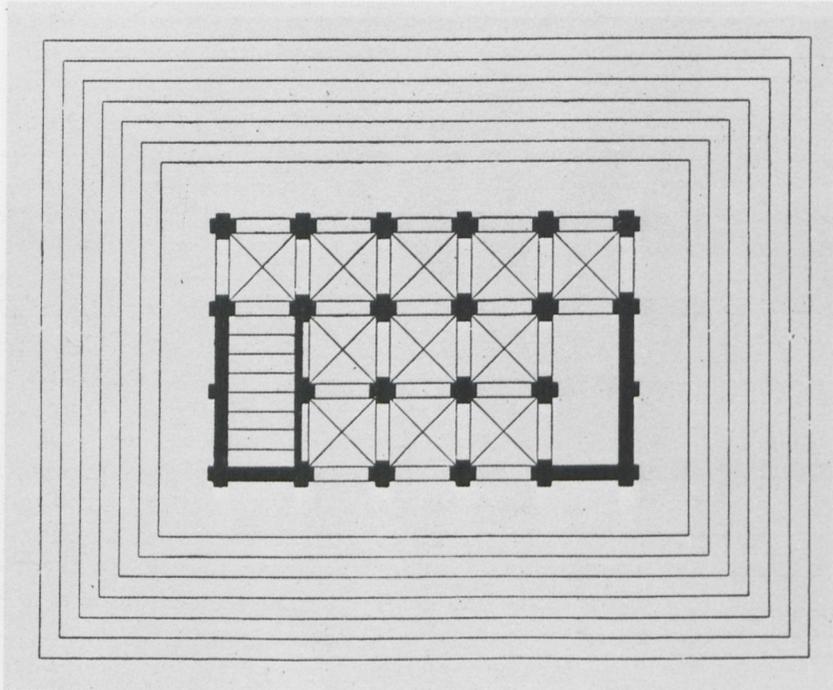
delle scuderie Chigi sembra più concisa, più serrata, più plastica e coerente. Proprio questa coerenza di parete e membratura articolante ha contribuito, tra l'altro, a far sì che gli stessi elementi ascendenti non si affermino, come invece accade a volte nel Bramante, con l'autonomia delle verticali lineari: ha anzi ottenuto che l'intera facciata partecipi al loro slancio ascensionale.

È soprattutto questo integrarsi dell'ordine prescelto nel rilievo della parete che apparenta le scuderie con la cappella Chigi, peraltro così differente. Qui Raffaello fu costretto a sostituire una fosca cappella quattrocentesca della navata laterale sinistra (Chigi l'aveva acquistata già nel 1507) e, essendo ovviamente vincolato nella pianta, sviluppò il progetto soprattutto in altezza. La larghezza massima era sfruttabile adottando quel particolare tipo di organizzazione spaziale che il Bramante aveva realizzato per la prima volta nella crociera di San Pietro: archi e pendentifs della stessa cupola si innalzano sopra pilastri smussati, i quali restano concentrati nei quattro angoli. Raffaello poté estendere il diametro della cupola della nuova cappella fino alla distanza massima fra i muri delle due cappelle vicine, servendosi dei pilastri di quest'ultima come sostegno delle pareti sottilissime. D'altra parte, siccome da sempre assegnava valore alla continuità orizzontale, egli accordò l'ordine corinzio da lui adottato con quello delle navate laterali di Santa Maria del Popolo e, inoltre, al fine di creare l'illusione di masse monumentali a dispetto dell'angustia spaziale, raddoppiò l'arcata dell'ingresso e a quella interna diede la profondità dello spessore di tre paraste. Anche oggi, entrando nella chiesa, lo sguardo viene catturato da questo arco doppio, dallo splendore dei suoi marmi, dalla sua ricca decorazione. Viene guidato conseguentemente nell'interno della cappella fino alla piramide rossa del monumento funerario, il quale conserva integro il proprio effetto anche nello scorcio diagonale. Grazie alla sua centralità e alla luce che lo invade, questo interno pare incomparabilmente più vasto che non i vani adiacenti di uguale larghezza. Ad eccezione delle scarse superfici dipinte, questo spazio è interamente ricoperto dal marmo fino all'attacco della cupola. La struttura tuttavia non si degrada mai a decoro: Raffaello stacca gli elementi tettonicamente attivi (paraste, architrave, cornici e archivolti) usando per loro il marmo bianco e perciò li distingue dalle superfici piene "passive" in marmo rosso e grigio. Qui va individuata la differenza principale con il Pantheon, che pure aveva costituito per Raffaello un riferimento esemplare nell'uso del marmo e nell'impiego della statua come valenza decorativa. Raffaello, insomma, combina il tipo spaziale e la struttura tettonica di derivazione bramantesca con la sontuosa decorazione del Pantheon, della quale sentiva la mancanza nelle architetture del Bramante.

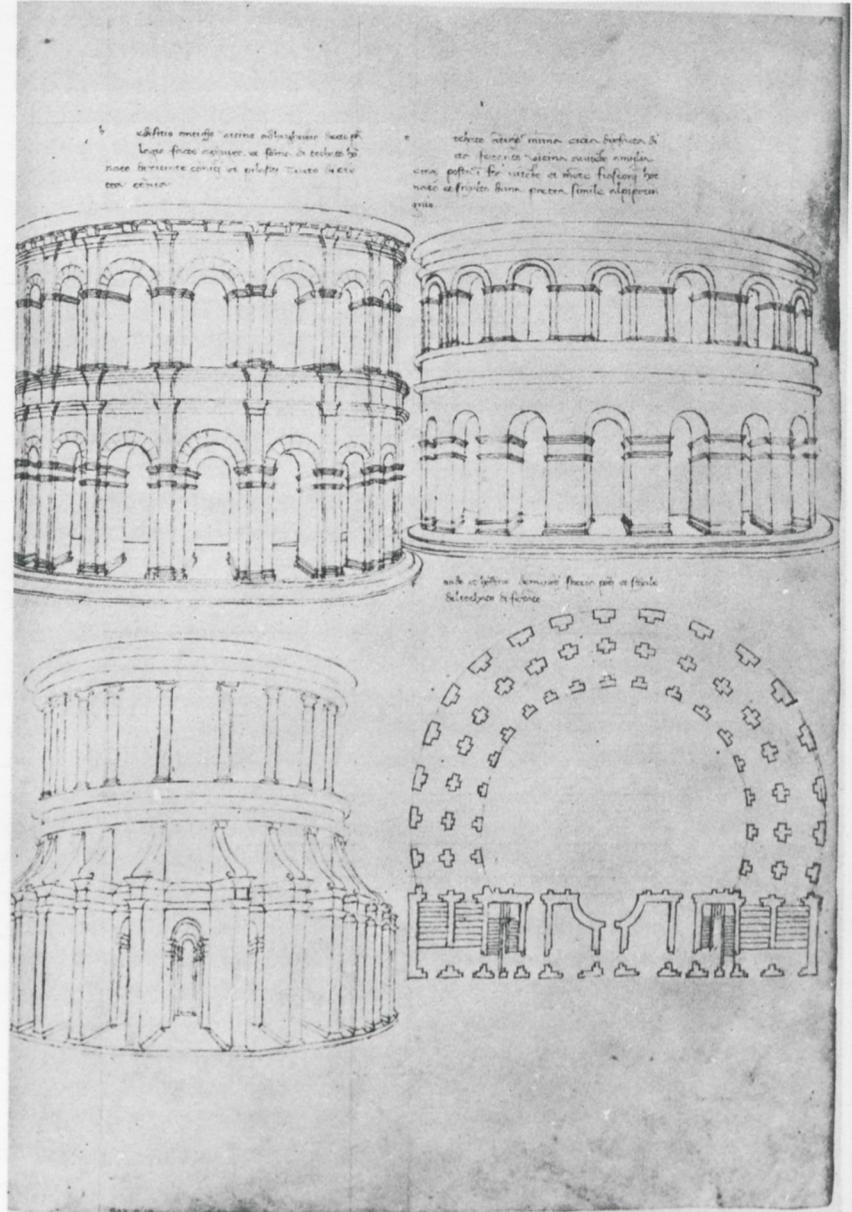
Questi, che era sempre stato attento all'equilibrio di parete e apertura, avrebbe forse fatto sembrare più aperte le arcate cieche laterali, servendosi di mezzi illusionistici. Raffaello, invece, le chiude ermeticamente con lastre di marmo bugnato, continuando le cornici in forma ridotta. E sospinge tutto il piano inferiore verso l'alto, facendo leva sugli accenti verticali dei monumenti funerari a piramide, come nelle scu-



Pianta dell'architettura dello sfondo  
di Enea Silvio Piccolomini incoronato  
da Federico III (Ermers, 1909).



Francesco di Giorgio, progetto per tempio  
e anfiteatro (da "De Architectura", f. 72).



derie Chigi. Senza confondere il contrasto tra carico e sostegno, tra la calda materialità della zona terrena e lo spazio celeste etereo, ne ribadisce tuttavia la continuità sia in senso verticale sia orizzontale. Grazie alla mediazione del disegno del marmo nei pendentifs, colma infatti il divario fra l'ordine delle paraste e la trabeazione della cupola: inoltre, mentre il Pantheon possiede il rapporto statico 1:1 e viene chiuso entro il pesante involucro cassettonato, egli segue ora le proporzioni slanciate degli interni sacri del Bramante e apre i costoloni dorati della sua cupola sulla sfera trascendente dell'universo divino, conferendo pertanto a questa sua "opera d'arte totale", nonostante i numerosi riferimenti classici, un inequivocabile carattere cristiano. Raffaello concepì l'architettura della cappella probabilmente nel 1513 (2.3.9.) e già nel 1516 erano finiti i mosaici della cupola. Tuttavia è rischioso limitare a questi anni tutta la decorazione interna; è pensabile che, ad esempio, la forma piramidale dei monumenti funerari venisse decisa solo dopo la messa in opera di una parte della trabeazione inferiore<sup>24</sup>; la forma definitiva dei particolari figurati del rivestimento marmoreo potrebbe essere stata concordata solo dopo l'arrivo a Roma dello scultore di Raffaello, Lorenzetti, cioè all'inizio del 1516. Complessivamente, il linguaggio formale si attiene allo stile di Raffaello antecedente al 1517.

Nel marzo del 1514 Bramante morì. Il 1° agosto dello stesso anno Raffaello, insieme al già vecchio Fra Giocondo (1433-1515) e a Giuliano da Sangallo (circa 1440-1516), gli succedette come architetto papale. La stretta cooperazione con i due maestri, entrambi esperti teorici e archeologi, e l'impegno comune nella ridefinizione strutturale e estetica del primo tempio della cristianità, spinsero ancora più energicamente il pensiero del più giovane artista verso l'architettura e in particolare verso quella classica. In una lettera della tarda estate del 1514 egli allude, probabilmente, ai suoi progetti per San Pietro: "Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti"<sup>25</sup>. Già il 1° luglio 1514 aveva comunicato allo zio Ciarla: "(Il papa) mi ha dato un Compagno Frate doctissimo e vecchio de più d'octant'anni, el Papa vede che'l puol vivere pocho, ha risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch'è huomo di gran riputatione sapientissimo acciò ch'io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte, ha nome di fra Giocondo; et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica..."<sup>26</sup>. Raffaello, dunque, si trovò a ricercare i segreti e i "miracoli" dell'architettura antica, quella "vera". Non considerò Fra Giocondo un rivale scomodo, ma vide in lui il maestro augurabile e benvenuto. Costui aveva in realtà un'esperienza tecnica maturata in anni e anni di lavoro come ingegnere e costruttore di opere difensive: nel 1511 aveva pubblicato la prima edizione illustrata di Vitruvio e nel 1513 la seconda, dedicata al fratello di Leone X, Giuliano.

Lo scambio culturale tra Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo intensificò il confronto di Raffaello con il mondo classico in maniera ovvia.

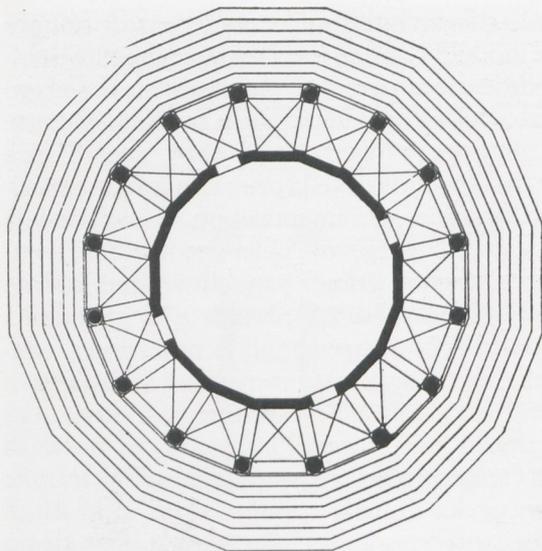
Tuttavia, fino al 1516, il suo stile architettonico, nonostante le sempre più frequenti citazioni da modelli classici, resta sostanzialmente debitore al Bramante e le modificazioni permangono gradualmente. Il dialogo con il passato architettonico della Roma imperiale si fa già trasparente e manifesto nella fascia inferiore, progettata nel 1514, della Stanza d'Eliodoro e della Stanza dell'Incendio. Nella prima, infatti, le cariatidi e i sostegni d'angolo, ricchi di ornamentazione, sorreggono la trabeazione assai semplificata, ma pregevole nella decorazione, mentre i riquadri delle pareti esibiscono grandi pannelli vuoti e lastre che simulano il marmo nero. La presenza plastica e la materialità tangibile di questo parapetto finto traspongono la narrazione, eminentemente pittorica, della fascia superiore in un'aura visionaria. Sarebbe inutile cercare nel Bramante un'evoluzione così diretta dei modelli classici. Qui Raffaello subì, forse, l'influenza del passo di Vitruvio sull'origine della cariatide e del telamone, conosciuta tramite le illustrazioni di Fra Giocondo, il quale appunto si era sforzato di stimolare gli architetti suoi contemporanei a informarsi sul significato e sulla genesi di certi motivi: "... Così da questa cosa molti architetti e statuarii sustituirno e sottoposero le statue persiane a sostenere li epistilii ovvero architravi o li altri loro ornamenti e da quella imitazione accevero belle et egregie varietate nelle loro opere..."<sup>27</sup>. Per l'esattezza, nelle statue femminili della Stanza d'Eliodoro, Raffaello dovette rappresentare allegorie invece di figure di prigioniere, mentre nella Stanza dell'Incendio sostituì i principi barbari con quelli cristiani. Tuttavia fece capire al suo pubblico umanista che conosceva il "suo" Vitruvio e difatti, sempre nella stessa Stanza dell'Incendio, trovò persino l'occasione di far sostenere la volta da autentici orientali antichi, gli Egizi di villa Adriana.

Dunque, sotto l'influenza dei modelli classici, Raffaello tenta qui di nuovo di usare tutti i mezzi visivi e figurativi — non solo la pittura e l'ornamento, ma anche l'architettura e la scultura — fino ad ottenere l'impressione possente che il "Gesamtkunstwerk" assicura. E a garantire questa impressione generale contribuisce, d'altro canto, la nicchia della finestra sud, sia della Stanza d'Eliodoro, sia della Segnatura e dell'Incendio, che sembra egli stesso abbia fatto smussare e fornire allo stesso tempo dei suoi scalini a forma di giogo medico, dei suoi magnifici sedili tondi e delle sue grisailles.

Questa vicinanza così evidente al linguaggio classico traspare anche dalle "storie" della Stanza dell'Incendio. Nell'*Incendio del Borgo*, infatti, Raffaello riesce non solo a riunire tutti e cinque gli ordini che, negli affreschi precedenti, aveva citato uno per uno, ma ne aggiunge persino una nuova variante. Lo ionico e il composito sono esemplificati nelle rovine di due sontuosi templi in marmo, mentre gli altri compaiono nella Loggia della benedizione sullo sfondo a destra; per l'esattezza gli ordini sono citati nella seguente successione: il bugnato nello zoccolo della loggia, il dorico nel piano nobile e il corinzio nell'edicola del fronte minore; nella serliana, per contro, è testimoniato un dorico ridotto, senza fregio a triglifi, con il quale Raffaello intendeva forse addirittura il tuscanico. Confronta poi questi cinque o

*Pianta del tempio dello sposalizio  
della Vergine (Ermers, 1909).*

*Raffaello, Lo sposalizio della Vergine.  
Milano, Brera.*

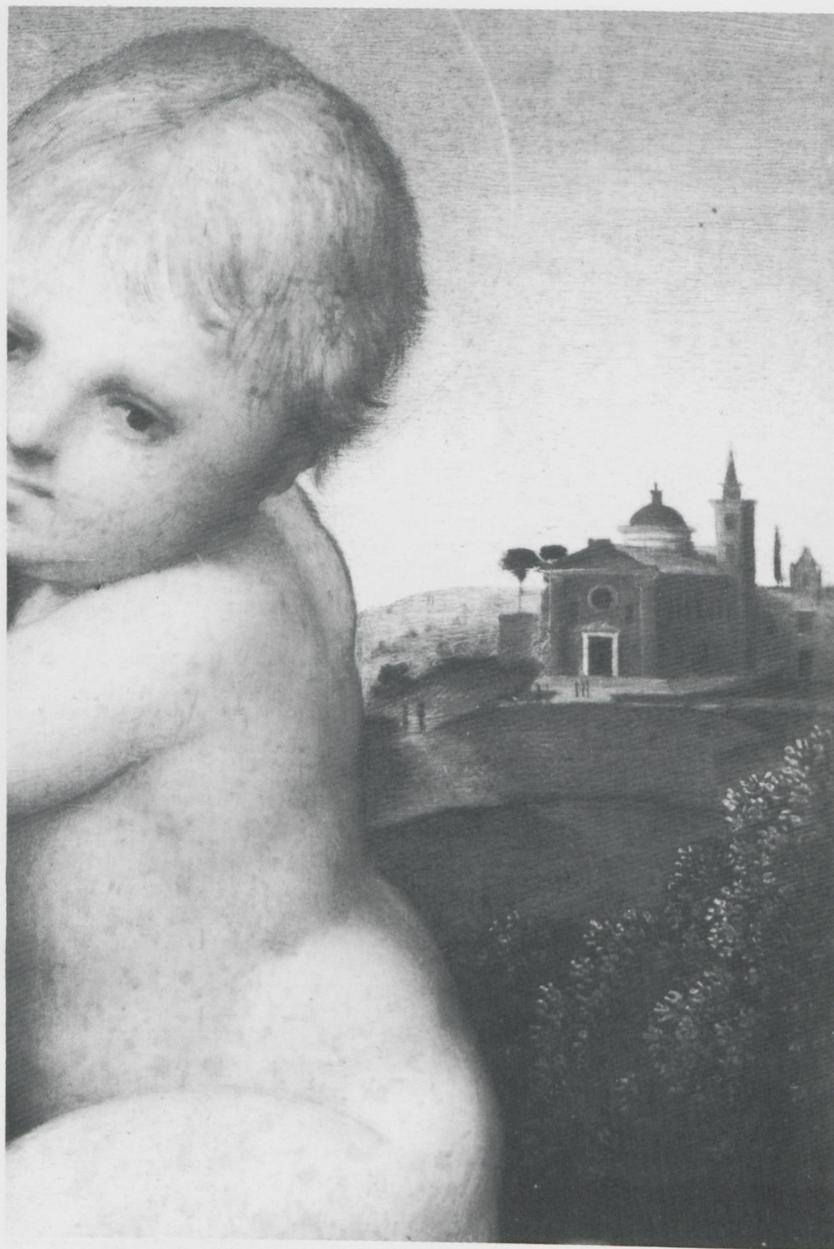


sei ordini antichi con San Pietro vecchio in basso a sinistra, che egli non interpreta come il tempio della cristianità fondato da Costantino il Grande, bensì come la testimonianza di un'età barbarica; ne sono conferma le finestre gotiche, gli affreschi "greci" e il tetto storto. Non è un caso che proprio negli stessi mesi il pittore lavorasse alla ristrutturazione della basilica nelle "belle forme degli edifici antichi".

La Loggia della benedizione dell'*Incendio* è inoltre istruttiva al fine di capire la modificazione intervenuta nella concezione raffaellesca della facciata di un palazzo. Perché, a differenza delle scuderie Chigi (2.2.2.), egli qui varia il prototipo bramantesco di un palazzo urbano, ovvero il palazzo Caprini (2.14.4.), secondo principi che rimarranno sintomatici del suo stile anche nei palazzi successivi. Sostituisce i pilastri di bugne a tendenza verticale, optando per una disposizione assai più serrata di blocchi astratti, dove le commisure non preparano gli assi del piano nobile, anticipando invece l'intera campata anch'essa centralizzata. Anche il blocco autonomo dell'attico si inserisce nel sistema di facciata in maniera poco rigorosa. Evidentemente Raffaello tenta ora di liberarsi dal reticolo assiale delle facciate bramantesche e di consentire maggiore indipendenza ai singoli piani, quell'autonomia insomma che egli, per altro verso, aveva ottenuto per le sue figure di fronte al dettato della prospettiva centrale. Tuttavia, lo slanciato ordine di paraste doriche e la fragile serliana seguono ancora il linguaggio del maestro.

Il primo progetto di Raffaello per San Pietro, dell'estate 1514, è documentato nelle sue parti essenziali (2.15.7.): il suo modo di procedere è ancora platonico, nel senso che egli introduce il quincunx con deambulatori del coro e pertanto avvicina l'edificio a quella perfezione interna alla quale Bramante aveva dovuto rinunciare. A ben vedere, Raffaello continua tuttavia a conservare — sia nell'interno sia nell'esterno — il sistema adottato dal Bramante nell'articolazione delle pareti ma, usando quegli alti piedestalli che compaiono per la prima volta nel frammento della *Disputa*, può permettersi proporzioni più affini ai modelli classici, alle quali aveva aspirato, d'altro canto, fin dalle prime architetture dipinte del periodo romano.

Questo primo progetto di San Pietro non ha lasciato traccia alcuna nell'edificio costruito. In Sant'Eligio, la chiesa della confraternita degli orafi (2.4.), ancor oggi sono rintracciabili riflessi diretti di questa iniziale discussione di Raffaello sul nuovo aspetto della basilica vaticana. Tipologicamente, l'ambiente interno di Sant'Eligio — a croce greca, con pilastri della cupola leggermente smussati, abside ridotta, cupola a tamburo, lesene e serliane — presenta affinità coi vani delle cupole delle navate laterali di San Pietro, quali erano state progettate nel 1514. Ma egli trova l'innovazione determinante nell'esterno della costruzione, mutata poi nel primo barocco, la cui configurazione ci è tuttavia conservata in diversi progetti. Nei più antichi (2.4.), sullo stilobate continuo poggia un ordine dorico piuttosto conciso con fregio a triglifi; ma l'altezza di quest'ordine è uniformata a quella delle lesene interne, mentre l'attico corrisponde alla zona della finestra e delle volte. Raffaello, dunque, accorda l'esterno con l'interno e com-





pie un decisivo passo verso una corrispondenza esatta che riuscirà a realizzare in San Pietro soltanto verso il 1518-1519. È il definitivo abbandono del monumentale ordine esterno del Bramante (2.15.14., 15., 46.), che quindi aveva cominciato a considerare fin dal 1514. Nel fronte esterno realizzato di Sant'Eligio (2.4.) compariva la croce greca; al braccio nord era anteposta la facciata il cui ordine corrispondeva già a quello di palazzo da Brescia (2.5.), forse perché era stata concepita quasi contemporaneamente intorno al 1514-1515. Complessivamente, Sant'Eligio non solo nell'esterno, ma anche nelle superfici continue delle pareti interne, si differenzia dal Bramante, che proprio nelle chiese affini a pianta centrale dei Santi Celso e Giuliano o di Roccaverano, aveva sempre assegnato valore all'equilibrio tra parete chiusa e aperture spaziose<sup>28</sup>.

All'inizio del 1515, quando progettò il palazzo Jacopo da Brescia (2.5.), Raffaello seguì ancora le tendenze evidenziate nella Loggia della benedizione, dell'*Incendio* e in Sant'Eligio. Di nuovo più importanti furono per lui l'autonomia dei piani e la corrispondenza di interno e esterno, che non la monumentale unitarietà delle facciate bramantesche. Emancipando l'attico dalla dipendenza del piano nobile, eliminò nel contempo i problemi della sua illuminazione, che gli angusti abbaini di palazzo Caprini (2.14.4.) avevano posto al Bramante. Era una decisione fondamentale e veramente architettonica e lo aiutò inoltre a esplicitare l'autentica corporeità dei suoi edifici. Quando la situazione glielo consentiva, guidò infatti lo sguardo dell'osservatore sull'angolo, facendo proseguire inalterata l'articolazione — come nel progetto di Sant'Eligio — o contrassegnando con un motivo — come nella Loggia della benedizione e nel palazzo da Brescia — il fronte minore *esposto*. Conseguentemente va detto: mentre Antonio da Sangallo il Giovane costruisce un parallelepipedo omogeneo con i lati esterni identici, Raffaello distingue tra i vari fronti e presenta quindi la parete come facciata di un organismo assai complesso.

Il linguaggio formale della facciata di palazzo Jacopo da Brescia è ancora di derivazione bramantesca, ma nel contempo — date le sue proporzioni più tozze, le basi ridotte, la trabeazione ispirata forse da Vitruvio, le edicole schiacciate e, soprattutto, l'iscrizione marmorea del fronte minore — rivela la crescente influenza della lezione classica, teorica non meno che formale. Sotto questo profilo, tuttavia, Raffaello non fu affatto un esteta accademico interessato soltanto alla facciata: la virtuosa flessibilità non riscontrabile in altri architetti dell'epoca, che egli dimostra nella disposizione degli spazi interni, lo conferma architetto professionista; nel medesimo tempo, riducendo successivamente gli assi del fronte longitudinale e facendolo apparire di conseguenza più lungo da ovest di quanto sia in realtà, egli sfrutta a proprio vantaggio le sue lunghe esperienze pittoriche e prospettiche.

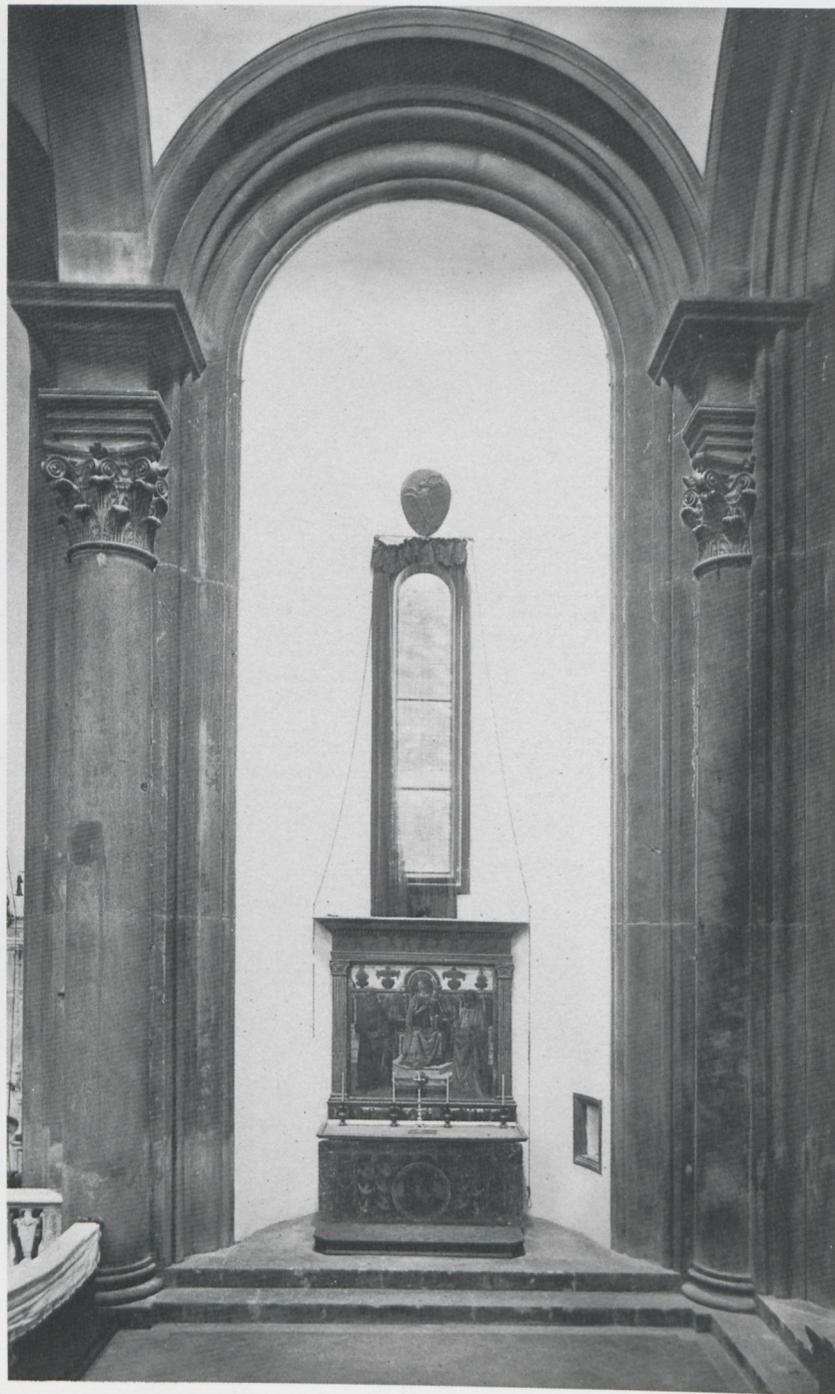
Verso il 1514-1515, dunque praticamente nello stesso periodo in cui progettava Sant'Eligio e palazzo Jacopo da Brescia, Raffaello concepì l'architettura delle Logge (2.17.2.) e i primi cartoni degli arazzi, compiendo così ulteriori passi per accostarsi definitivamente al mondo dei classici. Nei cartoni per il *Sacrificio di Lystra* o della *Predica di*

*San Paolo* si orienta alla concezione spaziale dei rilievi imperiali che, ancora in modo sperimentale, aveva già tentato negli intradossi — di poco precedenti — delle Stanze della Segnatura e d'Eliodoro<sup>29</sup>. Difatti, ora non distribuisce più le figure su un palcoscenico organizzato intorno alla prospettiva centrale, bensì le sospinge sulla stessa linea del palcoscenico. Insieme, riempie lo sfondo con citazioni architettoniche, archi di trionfo o peripteri e sposta in alcune delle grisailles il punto prospettico addirittura all'esterno della superficie dipinta. Evidentemente egli intese qui trasportare le scene del cristianesimo primitivo nel loro milieu storico, che per lui equivaleva alla Roma imperiale. Raffaello, pertanto, non si serve più solo di motivi classici, ma cerca di rifarsi all'antico.

La fase sperimentale delle grisailles viene successivamente proseguita e sviluppata nei due cartoni dedicati a San Paolo, nei quali Raffaello amplia il palcoscenico e lascia il punto prospettico al centro, operando così la sintesi della sua precedente concezione spaziale e della lezione degli antichi. Ma, ora, dal tema del dipinto ai motivi attinenti sia alla posizione fissa che al movimento delle figure fino alla stessa foggia dei vestiti, delle architetture e della concezione spaziale, normativo è divenuto il parametro classico: Raffaello si appresta oramai a creare la pittura storica dell'età moderna.

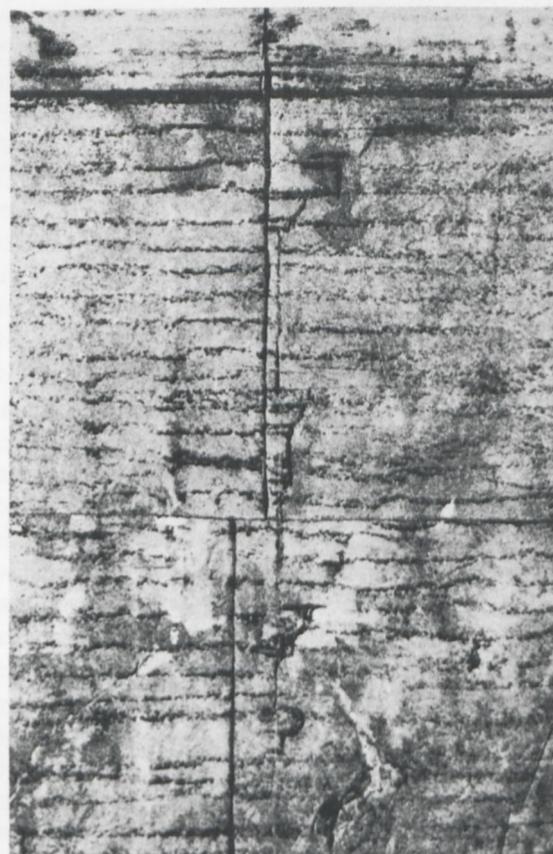
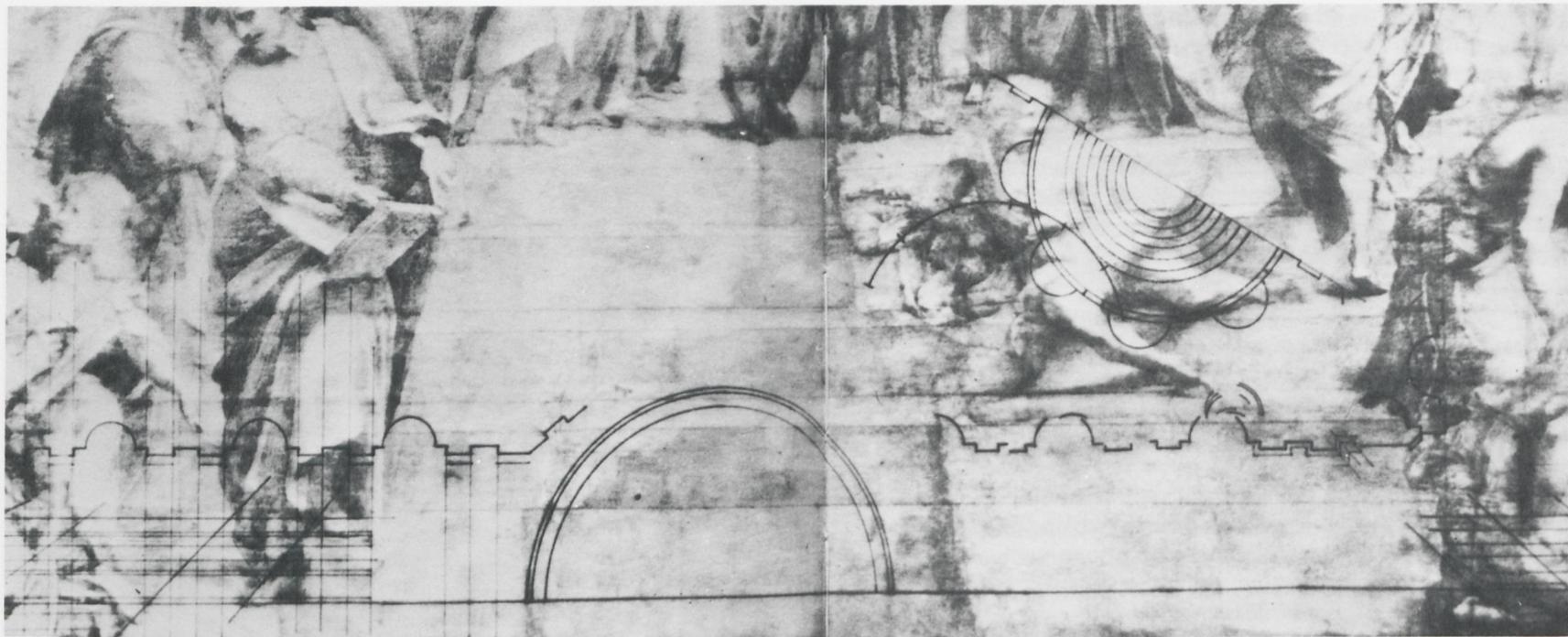
Nel cartone intitolato *Predica di San Paolo* evoca, a sinistra, la stoa greca mediante portici a pilastri articolati da paraste e bugnato. A destra, raffigura invece il tempio di Marte come un periptero doricizzante: questo edificio, per la sua differenza considerevole dal Tempio del Bramante, merita particolare attenzione. Vitruvio aveva assegnato al dio della guerra lo stile dorico e aveva descritto il fregio a triglifi come parte del "peripteros" dorico<sup>30</sup>. Raffaello si risparmia i problemi inerenti al fregio dorico e ne recupera la sottospecie — invalsa nell'uso in età imperiale — con basi attiche, fusti preziosi e fregio liscio. Inoltre assegna una posizione dominante alla corona di colonne, elimina viceversa lo zoccolo inferiore, sostituisce la balaustrata con un parapetto in ferro e riduce il tamburo a due gradoni bassi, il superiore dei quali è perforato da abbaini stretti. Quattro imponenti portali conclusi da frontoni contrassegnano gli assi principali, mentre quelli secondari sono abbelliti da statue contenute in nicchie e da campi a rilievo. Insomma, dopo anni di devota subordinazione al Bramante, Raffaello ha acquisito conoscenze archeologiche così approfondite che "si lasciano alle spalle" quello che era stato l'edificio d'avanguardia del maestro: la cappella bramantesca, con la verticalità quasi di torre, viene trasformata in una rotonda anticheggiante, estesa prevalentemente in senso orizzontale.

Quale intimo legame esista tra queste architetture dipinte e i progetti per San Pietro lo rivela innanzitutto la *Punizione di Elima* (2.1.9.), che Raffaello progettò alla fine della serie, cioè nel corso del 1515<sup>31</sup>. Il palazzo del proconsole romano, di non facile lettura, parte da prototipi pittorici e non corrisponde alla pianta di un edificio costruibile. Mentre la nicchia centrale e la sua incrostatura marmorea si ispirano alle nicchie di 40 p di San Pietro (2.15.45.), le campate laterali a volta



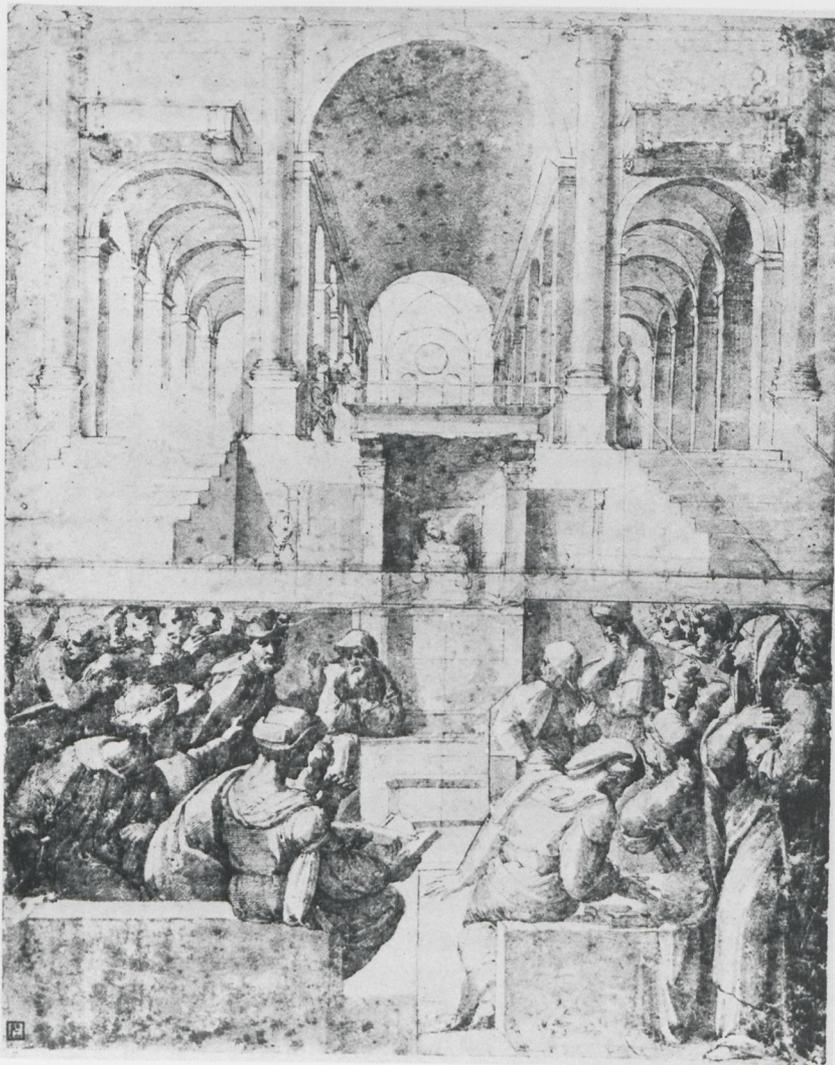
Raffaello, Cartone della "Scuola d'Atene". Milano, Pinacoteca Ambrosiana (ricostruzione in pianta dell'architettura di Oberhuber-Vitali, 1972).

Raffaello, Cartone della "Scuola d'Atene", particolari dell'ordine dorico. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



*Da Raffaello (?), Copia di modello per Gesù nel Tempio. Londra, British Museum.*

*Raffaello, Studi per Madonna col Bambino, particolari architettonici. Lille, Musée Wicar.*



— con i loro pilastri leggermente smussati, i cornicioni e gli intradossi cassettonati — riflettono invece la struttura delle navate minori (2.15.46.).

Nella *Guarigione dello storpio*, Raffaello ricostruisce addirittura la “porta speciosa” del tempio gerosolimitano con le presunte colonne salomoniche della confessione di San Pietro vecchio<sup>32</sup> e dota il portale mediano di un’edicola classicheggiante, sormontata da un frontone. Proprio questo frontone denuncia un’inconfondibile affinità stilistica con la edicola del palazzo dell’*Incendio del Borgo* e con il frontone del palazzo Jacopo da Brescia (2.5.). Cristianesimo e classicità, azione e architettura, uomo e colonna sono ora perfettamente interrelati; e il loro rapporto è divenuto ancora più intimo che nei precedenti dipinti. Le Logge vaticane (2.17.2.) erano state progettate dal Bramante dopo il 1507 circa e realizzate a partire dal 1509; alla morte dell’architetto progettista avevano raggiunto i pilastri del primo piano (I Loggia). Raffaello non si accontentò di continuare il progetto del suo predecessore anche negli altri due piani, ma modificò l’architettura interna della II Loggia, destinata ad accompagnare l’appartamento papale, e il colonnato della III Loggia. Già Bramante doveva aver previsto — nella II Loggia — un’alternarsi di nicchie con statue e di aperture. Raffaello, tuttavia, sfruttò l’occasione e conferì alla parete interna quel rilievo serrato, plastico e insieme coerente che aveva caratterizzato i suoi edifici dalle scuderie Chigi in poi: scavò nella parete arcate cieche e le riempì con imponenti edicole di marmo, che incorniciano così le finestre come le stesse nicchie. Uomo e statua, a loro volta, sono dunque compresi in una sorta di tabernacolo che l’antichità riservava solo all’immagine del dio.

A cominciare dagli edifici di Federigo da Montefeltro, l’edicola aveva infatti acquistato un’importanza crescente nell’architettura profana. Bramante e Antonio da Sangallo il Giovane, nei loro palazzi, le avevano restituito un volume già corporeo, ma solo nelle architetture di Raffaello, dal 1515-1516 in poi, l’edicola si conquistò un predominio incontrastato sulla parete, anzi prese addirittura il sopravvento su parasta e colonne, perché capace di nobilitare e di rappresentare l’uomo in modo ancor più diretto.

La seconda innovazione importante, le volte a schifo, procurò alla II Loggia, da un lato, la maggiore autonomia delle singole campate e, conseguentemente, produsse l’indebolimento del dinamismo bramantesco dell’asse; d’altro lato, rese disponibili campi ideali, quattro per ciascuna volta, da riempire con affreschi. Le singole scene si innestano nel sistema decorativo seguendo, forse, il modello della pinacoteca di Filostrato e formano dipinti incorniciati, situati sul bordo della volta. Dietro di essi, infine, Raffaello lascia che lo sguardo spazii su motivi grotteschi, su raffigurazioni di colonne e pilastri, ma anche nello spazio sconfinato del cielo, ricorrendo dunque allo stesso stratagemma impiegato nella cappella Chigi, dove altresì non aveva posto limiti allo sguardo. Tuttavia, mentre là aveva imitato le incrostazioni di marmo dell’antico edificio sacro, qui riprende invece gli stucchi chiari e i temi grotteschi della Domus Aurea o di villa Adriana,

ovverosia degli edifici profani di età imperiale.

Nella Loggetta e nella Stufetta del cardinale Bibbiena (2.17.2.), al terzo piano del palazzo pontificio, procura al nuovo stile, mediato dalla decorazione classica, numerose altre varianti, contrassegnate da un’identica forza immaginativa. Anche nelle Stanze degli Svizzeri e dei Chiaroscuri e altresì nella III Loggia riesce a conferire persino alla tipologia quattrocentesca del soffitto cassettonato la seduzione del ricordo classico. Nel fronte esterno della Loggetta, una semplice struttura di peperino, visibile soltanto da una certa distanza, Raffaello utilizza ancora la travata ritmica di Bramante, certo con profili più vivaci, con una trabeazione che aggetta solo in una parte del cornicione e un rilievo parietale più astratto. Tutto questo ricorda ancora il palazzo Jacopo da Brescia, precedente di un solo anno.

Intorno al 1514-1515 — e non dopo il 1518, come si è supposto finora — Raffaello presentò i progetti per palazzo Alberini (2.7.). Si trattava di un compito edilizio impegnativo, di un edificio da costruire nel quartiere dei Banchi; il pianoterra doveva ospitare le filiali di grandi banche, mentre i piani superiori dovevano prevedere gli appartamenti dei ricchi banchieri Rucellai o Strozzi. Quando Raffaello ricevette l’incarico della sua costruzione, alcune parti del piano strada, si pensa, erano già state realizzate o, se non altro, i concetti relativi erano pronti. In ogni modo riesce difficile identificare con Raffaello l’articolazione di questo piano, elegante, ma relativamente asciutto e poco plastico; la mano dell’artista si riconosce invece nel sistema più complesso della fascia superiore.

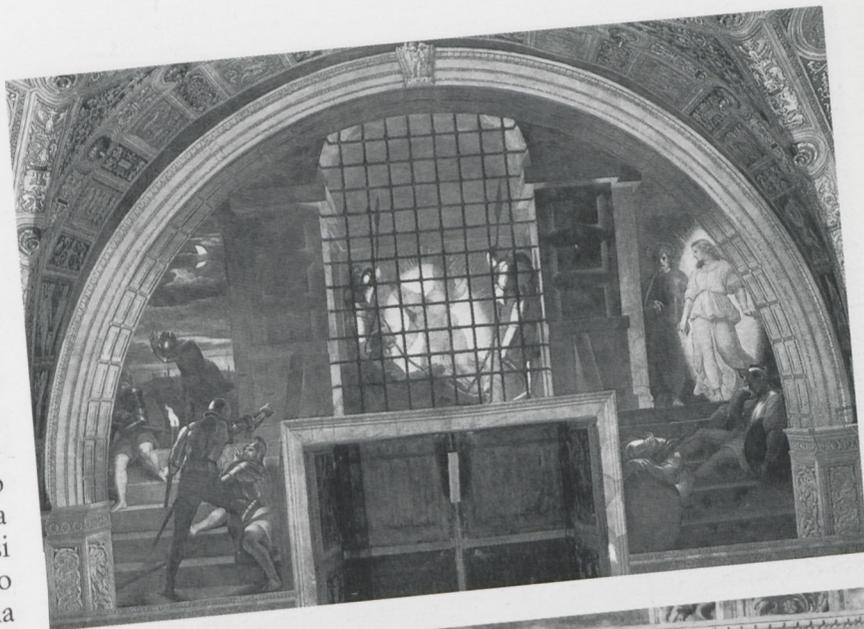
Siccome il terreno era molto costoso e inoltre non era in gioco, in questo caso, il prestigio sociale di un solo committente, ma semplicemente si trattava di garantire una buona rappresentatività a un edificio in cui si sarebbero avvicendati diversi banchieri, al piano terreno seguirono due piani d’abitazione: il piano nobile con mezzanini e finestre piccole, il secondo piano e poi, sopra il cornicione continuo, un attico aperto. E nondimeno, al fine di creare un contrappeso al piano delle botteghe, Raffaello riuscì a dare unità ai due piani superiori comprendendoli in un’unica fascia marcata dal cornicione fortemente aggettante, senza tuttavia rinunciare alla loro autonomia. Il piano nobile infatti è caratterizzato da un ordine tenuto più basso, che poggia su un proprio zoccolo e dove le lesene aggettano solo nell’architrave della trabeazione bipartita. Nel piano superiore, questo ordine ridotto si dissolve in pannelli decorativi, sicché esso perde ogni continuità verticale, tanto più che l’attico è visibile solo ad una distanza notevole e non associato alla facciata.

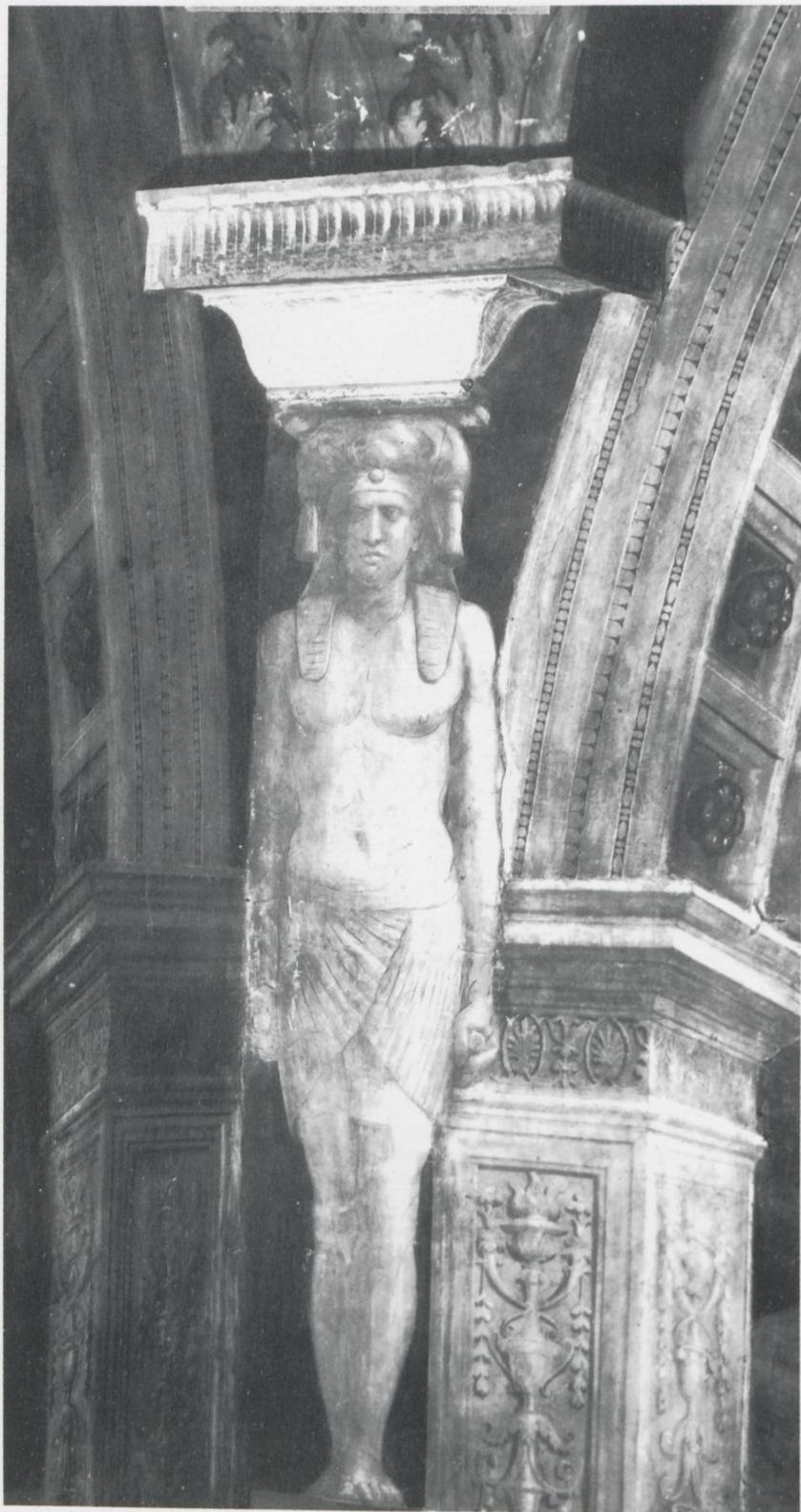
Tutte queste qualità sono caratteristiche dello stile di Raffaello di quegli anni; anche i singoli motivi e i particolari sono documentati in altre opere dell’artista: le lesene aggettanti solo nel cornicione, negli attici di palazzo da Brescia, nelle nicchie di 40 p di San Pietro o della loggia del giardino di villa Madama (2.16.4.); i campi incorniciati del piano superiore nello zoccolo della Stanza dell’Incendio; la loggia bramantesca sotto il tetto, nel disegno di Lille; il cane che corre, in palazzo Pandolfini; il cornicione classicheggiante nella III Loggia e la

fascia esterna del portale in palazzo dell'Aquila. Il fatto che alcuni dei particolari decorativi ritornino nelle opere tarde, nei palazzi Pandolfini e dell'Aquila, avalla l'ipotesi secondo la quale, nel corso della costruzione, sarebbero intervenuti cambiamenti gradualmente del progetto. E, pur ammettendo che, come Vasari scrive, Giulio Romano (1499-1546) abbia avuto una parte non trascurabile in palazzo Alberini, l'inizio della sua collaborazione, tuttavia, può essere datato a non prima del 1516; presumibilmente dopo quella data, fu spostato il cortile nel luogo in cui oggi si trova. L'articolazione di detto cortile corrisponde al piano inferiore e trova la propria continuazione assiale nella scala interna a due rampe.

Questa fase creativa dominata ancora dal Bramante, nonostante l'inconfondibile avvicinamento ai modelli classici, culmina nel progetto per la facciata di San Lorenzo (2.6.1.) che potrebbe risalire, con la progettazione della Loggetta, all'inizio del 1516. Qui Raffaello si attiene al peculiare tipo di facciata fiorentina, realizzato da Giuliano da Sangallo nei progetti per Loreto, tipo che risale a Santa Maria Novella dell'Alberti e perfino a San Miniato al Monte. Invece di queste facciate piatte e bidimensionali Raffaello crea un portico, articolato anche nei fianchi, collocando al primo piano un portico e, nel piano superiore, una loggia per le reliquie e forse anche per le benedizioni. I quattro pilastri bramanteschi di questo pronao sono strumentati da paraste e resi più leggeri da nicchie. Inoltre, mediante cornici e campi ciechi Raffaello innesta l'ordine nel rilievo della parete, evitando di nuovo l'autonomia delle verticali, giacché rinuncia a qualunque oggetto nel piano inferiore. E tuttavia, in maniera ancora più convincente che non in progetti precedenti, l'artista riesce a dare, su entrambi i piani, unità e dominio alla campata centrale. Infatti, nel piano superiore l'ordine è strumentato da semicolonne ioniche che aggettano nel frontone; sicché l'ampia campata centrale pare proseguire fino al timpano. Questa supremazia gerarchica del centro rappresenta una delle grandi innovazioni della architettura matura di Raffaello. Del resto non solo le paraste ancora bramantesche, la travata ritmica e la serliana, ma anche il piccolo ordine di colonne del piano terra richiama alla memoria i progetti del 1518-1519 per San Pietro Nuovo (2.15.14.); anzi, proprio in questa facciata si è tentati di scorgere il riflesso di progetti perduti per la facciata di San Pietro degli anni 1515-1516.

Nel progetto di Oxford (2.16.1.) del 1516 circa, destinato alla trasformazione in villa di un piccolo castello e che, forse, può essere considerato il primo disegno per villa Madama, il preesistente edificio tardo-medievale non si integra ancora in modo convincente nel sistema di facciata. Questa, di proporzioni notevolmente più tozze, presenta nei vari elementi — una maggiore plasticità rispetto ai progetti antecedenti: i membri dell'ordine doricizzante — semicolonne o colonne a tre quarti — sono gemini negli angoli, mentre nella campata centrale sostengono un frontone a segmento, che sporge nel piano superiore come nella facciata occidentale del palazzo Jacopo da Brescia. Analogamente ad esso, la trabeazione aggetta anche sopra le colonne d'an-





golo e, come il frontone, trova la legittima continuazione nella balaustrata del piano superiore. Questa è qui più alta che nel piano con le colonne, forse in considerazione del frontone, ma forse anche allo scopo di sottolineare la funzione di “piano nobile” propria del piano superiore. Questa funzione viene inoltre sottolineata grazie agli emblemi della famiglia Medici distribuiti sopra i sostegni, ma soprattutto grazie all’arcata che collega le torri del precedente edificio e che ricorda, con il suo ordine di colonne, le aperture delle terme romane. Questa loggia superiore assegna alla campata centrale un’incontestabile predominanza sul resto della facciata. Anche se motivi singoli, quali la serliana delle finestre delle torri e le edicole a frontone delle campate laterali, rammentano ancora palazzo Jacopo da Brescia e, quindi, la fase bramantesca di Raffaello, questo progetto, tuttavia, segna già il passaggio al periodo maturo e ai nuovi sistemi del cortile di palazzo dell’Aquila (1518) o delle prime opere di Giulio Romano, quali villa Lante (1520 e segg.).

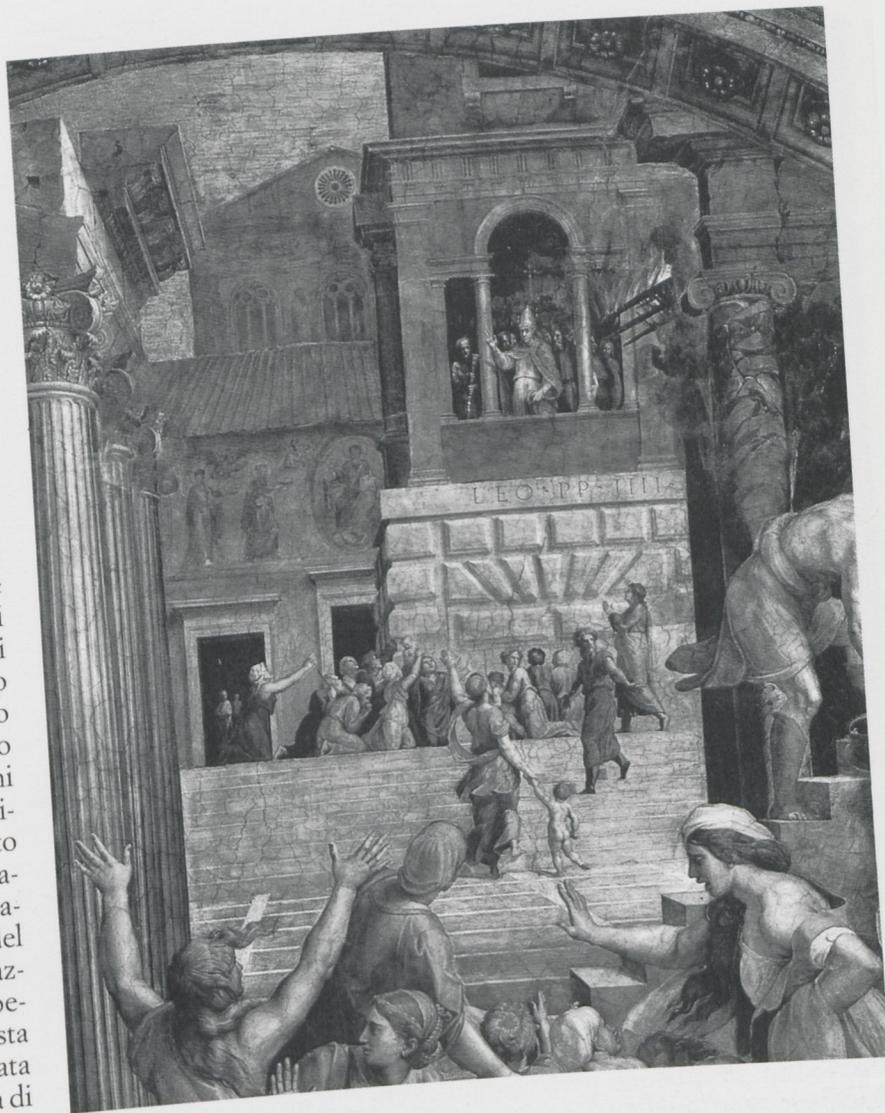
Questo linguaggio formale, ormai diverso da quello del Bramante, contraddistingue la facciata frammentaria di palazzo Pandolfini a Firenze. L’incarico della sua ristrutturazione fu trasmesso a Raffaello quasi contemporaneamente a quello della facciata di San Lorenzo (2.6.), ma la realizzazione, affidata al suo stretto collaboratore, Gianfrancesco da Sangallo, si protrasse per diversi anni, cosicché è pensabile che il progetto fosse definitivo solo nel corso del 1517. Infatti il suo vocabolario si rivela affine al lessico di palazzo dell’Aquila del 1518 più che alle opere della primavera 1516, quali — come si è visto — la facciata di San Lorenzo e la Loggetta vaticana.

La facciata si distingue dai palazzi precedenti non solo nello stile, ma anche nella scelta tipologica. Infatti, essa segue il medesimo tipo realizzato nella facciata di palazzo Farnese, che un altro discepolo di Bramante della stessa generazione di Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane, aveva iniziato nel 1514. La strumentazione di queste facciate è simile: in entrambe compaiono edicole, un portale in bugnato, rappresentato pure negli angoli; mancano invece sia il bugnato continuo del pianterreno sia l’ordine dominante del piano nobile. Pertanto si tratta difficilmente di una coincidenza che l’1-12-1516, il Sangallo, su richiesta di Raffaello, sia stato nominato secondo architetto di San Pietro, divenendo, di conseguenza, il suo più importante collaboratore nella pianificazione architettonica. Nello stesso modo in cui la cooperazione con Fra Giocondo e con lo zio di Antonio, Giuliano, gli aveva dischiuso, intorno al 1514-1515, nuovi aspetti del mondo classico, anche l’intimo contatto con Antonio deve aver influenzato il pensiero architettonico di Raffaello in misura sempre crescente, e non già dal giorno della nomina di Antonio.

L’interesse di Raffaello per questo abile tecnico, eccellente conoscitore dell’architettura antica e rigoroso vitruviano, potrebbe essersi cristallizzato già in un affresco, progettato poco dopo il febbraio del 1516, ma eseguito forse qualche mese più tardi: l’*Incoronazione di Carlo Magno*. Le paraste e le semicolonne sono ancora più serrate, e la trabeazione appare ancora più aggettante che nel progetto di Oxford.

Tuttavia, solo nell'affresco in loco Raffaello passò dallo ionico al dorico la cui trabeazione ricorda — ed è la prima volta nell'opera di Raffaello — quella del cortile di palazzo Farnese. In primo piano, sotto i vescovi, è raffigurato il committente di palazzo Pandolfini, il vescovo di Troia, "amicissimo di Raffaello"<sup>33</sup>. In questo palazzo l'artista riuscì, un'altra volta, ad appropriarsi le invenzioni altrui e a portarle, nel medesimo tempo, a una maturità e perfezione superiori. Anziché riprendere la successione antiquata di tre piani omologhi attuata dal Sangallo, Raffaello si limitò a due soli: un piano basso, articolato con edicole relativamente piccole e semplici e con strisce di bugne larghe, e un piano nobile spostato così indietro che i balconi delle imponenti edicole possono essere appoggiati al pianterreno. E, mentre le edicole del piano strada restano, come in Palazzo Farnese, isolate nella parete, quelle del piano mobile si legano invece intimamente ad essa e tra loro. Questo tipo di edicola e la prosecuzione semplificata delle cornici nella vicina parete erano già prefigurati nel Pantheon (3.2.4.); Raffaello, tuttavia, articola la parete compresa tra le edicole mediante campi più profondi fino a creare di nuovo quel rilievo fitto e stratificato che rimane assente nei modelli classici. Quanto risulta arcaico, al confronto, il piano nobile di palazzo Caprini, dove le edicole, alternate alle snelle colonne gemine, erano isolate e gracili e dove i balconi non sporgevano oltre il piedestallo delle semicolonne (2.14.4.)! Avendo rinunciato all'uso dei sostegni pieni, Raffaello ridusse conseguentemente la trabeazione a un cornicione, sul tipo di palazzo Strozzi, e conferì ad esso un carattere molto più anticheggiante grazie sia alla monumentale iscrizione sia al dettabilmente proporzionato, egli potrebbe avere previsto una serliana del tipo che, certamente più tardi, ritorna nell'apertura mediana di palazzo Farnese<sup>34</sup>. Ricostruita con la larghezza di nove campate, in ambedue i piani e con la loggia principesca della campata mediana, questa facciata sarebbe risultata ancor più innovatrice, si sarebbe presentata ancor più esplicitamente come anello di congiunzione tra la facciata di San Lorenzo e il fronte a valle di villa Madama (2.16.).

Dalla tarda estate del 1518 in poi, Raffaello progettò palazzo Branconio dell'Aquila (2.9.). Di nuovo il committente era suo intimo amico, l'ex orafo e cubicularius pontificio Giovanbattista Branconio, che più tardi avrebbe nominato proprio esecutore testamentario e raffigurato, per amicizia e devozione, nel *Ritratto* doppio di Parigi; sempre per Branconio l'artista dipinse inoltre la *Visitazione* del Prado. Nonostante le fatiche degli ultimi anni, trovava quindi il tempo per "gesti" personali e non badava affatto al danaro e al riconoscimento pubblico. Il palazzo dell'Aquila fu demolito durante la ristrutturazione di Piazza San Pietro avvenuta ad opera di Bernini; ciò nondimeno è possibile ricostruirlo nei suoi elementi più importanti. Mentre la situazione contingente pose limiti oggettivi alla strutturazione della facciata di palazzo Pandolfini, Raffaello fu qui, viceversa, libero di realizzare il proprio pensiero, non da ultimo perché questa libertà gli derivava dall'occasione, ovviamente favorevole, di lavorare per un committen-



te amico e a lui affine. Stranamente, però, egli rinunciò ad articolare i fianchi benché il palazzo confinasse a est con un vicolo e, a ovest, con una casa d'abitazione molto più bassa. La ragione forse, va vista nella quasi contemporaneità fra il nuovo progetto e le impegnative riflessioni sul nuovo aspetto della piazza di San Pietro (2.15.15.)

Nella sontuosa facciata, d'altro canto, Raffaello operò la sintesi del nuovo palazzetto romano, quale Sangallo aveva esemplarmente realizzato poco prima in palazzo Baldassini, e la propria concezione del palazzo urbano, che si ispirava anche tipologicamente all'architettura antica. Omologando in un tutto armonico motivi del Foro di Traiano, della basilica Emilia, del Pantheon, della cripta Baldi e di altri monumenti, dette prova — una volta di più — della propria impareggiabile abilità nell'operare sintesi di questa natura. Il terreno, esiguo e quindi prezioso, situato nelle vicinanze di San Pietro non gli consentì di concepire una pianta estesa in larghezza, come gli era stato invece permesso nella periferia di Firenze o nel caso di villa Madama, sicché si limitò a soli cinque assi come nel vicino palazzo Jacopo da Brescia (2.5.) e a una lunghezza maggiore di soli 3,60 m. Nel contempo portò l'altezza a 17,90 m circa (di fronte ai 14,74 m di palazzo da Brescia) allo scopo di ricavare un secondo mezzanino e inoltre prevede una terrazza sul tetto e forse un belvedere, visibile nella veduta del Dosio. Sul terreno quasi quadrato Raffaello riuscì a sistemare infine un cortile interno assai rappresentativo, un vano scala sontuoso e persino un giardino pensile sul retro. Ora questo virtuosismo singolare nell'economizzare lo spazio è intimamente connesso con audaci innovazioni di carattere formale.

Nel caso di un palazzo di cinque piani, ubicato entro un perimetro così angusto, sussisteva sempre il rischio di cedere alla monotonia nella disposizione delle finestre su corsie continue. Raffaello quindi non lasciò nulla di intentato finché trovò per le aperture di ciascun piano il sistema più confacente: adeguò il portale, le botteghe e le loro piccole finestre al "motivo teatrale" del piano strada, subordinò le finestre del piano nobile a un sistema affine a quello di palazzo Pandolfini, sostituendo però i campi ciechi con nicchie con statue, e insediò le aperture del mezzanino del piano nobile (alcune delle quali servivano a illuminare il salone) in un fregio continuo di festoni; per le finestre dell'attico scelse l'alternanza serrata coi campi affrescati. Il risultato ottenuto non fu solo l'autonomia dei singoli piani, ma anche la crescita piramidale delle varie unità di ogni piano. L'effetto era simile a quello dell'interno del Pantheon (3.2.4). Come nel Pantheon, infatti, l'occhio non riesce a scoprire assi verticali continui. Osservando il fronte principale di palazzo dell'Aquila, lo sguardo viene piuttosto sollecitato a spingersi dalle larghe arcate a colonne del piano terreno alle edicole relativamente più strette del piano nobile, fino alle alte aperture rettangolari dell'attico e da ultimo alle tre balaustre del cornicione del tetto: così procedendo, l'occhio si sente impegnato a comprendere nel movimento ascensionale non assi astratti, ma intere unità o gruppi corporei; quindi come nel caso del Pantheon, dove la verticalità era in origine assicurata soltanto dalla successione di edico-

le, finestre del livello superiore e gruppi di tre cassettoni della cupola. In palazzo dell'Aquila i rapporti puramente assiali, quali ad esempio la prosecuzione delle semicolonne del pianterreno, vengono neutralizzati, per esempio, dalle nicchie del piano nobile.

Mai prima d'ora Raffaello aveva espresso con tale chiarezza la propria avversione per l'assialità "gotica" dei suoi predecessori, protrattasi in parte fino a Bramante, mai aveva dimostrato con tale efficacia non solo di sapere imitare i motivi antichi e la loro ricchezza, ma di avere compreso anche le differenze strutturali dell'architettura classica, fino a renderne feconda la lezione nei propri edifici. L'esito, però, così diverso dai modelli — come appunto in palazzo dell'Aquila — va ascritto non da ultimo a quella sistematicità alla quale Raffaello, autentico rappresentante dell'età moderna, non poté mai rinunciare. In palazzo dell'Aquila Raffaello era riuscito, per la prima volta, a trasporre anche sul fronte esterno di una residenza signorile urbana il concetto di Gesamtkunstwerk, raggiungendo così l'obiettivo che perseguiva dal tempo della *Scuola di Atene* e della cappella Chigi. Al medesimo ideale estetico si uniformano chiaramente i progetti delle facciate di villa Madama e del nuovo San Pietro, i due compiti edilizi che occuparono l'artista negli ultimi anni della sua vita.

Il progetto definitivo di villa Madama (2.16.) — i lavori di costruzione iniziarono nell'agosto del 1518 — era certamente il frutto di annose conversazioni con il papa e con il cardinale Giulio de' Medici, dunque l'esito di un'attenta riflessione che dal cauto e modesto progetto di ristrutturazione dell'estate del 1516 sfocia nel gigantesco complesso nel quale le comodità della villa rinascimentale si combinano con le tipologie spaziali e i canoni formali dell'architettura civile classica. Questo progetto segnava il soddisfacimento di un'utopia, la somma di studi e di esperienze di anni, che Raffaello poté tradurre in realtà senza tenere conto di eventuali edifici preesistenti nel medesimo sito e senza curarsi, d'altra parte, dei condizionamenti posti dall'angustia dei terreni edificabili del centro urbano; ma anche in questo caso gli era certamente richiesto di rispettare i desideri del papa e del suo protetto. Soprattutto costui, che era esperto e sensibile in questioni di architettura e che aveva un'intensa consuetudine con numerosi artisti e umanisti, ebbe probabilmente un ruolo importante nella gestazione del progetto. I Medici avevano scelto il terreno al di là del ponte Milvio, non da ultimo pensando alla loro villa di Fiesole, e avevano richiesto all'architetto progettista che prevedesse pure due logge, una volta a valle e l'altra prospiciente la confinante terrazza del giardino. Nel progetto definitivo dell'estate del 1518 (2.16.3.) Raffaello sviluppò le logge in un corpo esteso in lunghezza che, oltre agli appartamenti estivi e invernali, comprendeva un enorme salone sormontato da cupola, i locali adibiti ai servizi, le camere per gli ospiti e, al piano terreno, persino delle terme; le ali laterali più basse con giardini pensili e con peschiera erano affiancate da torri rotonde. Sicché gli stessi fronti esterni esplicitavano la sintesi di villa, palazzo e rocca, e non già l'immagine della residenza di campagna antica che si innesta con assoluta libertà nel paesaggio, quale Plinio aveva descritto e

Raffaello aveva studiato a Tivoli. Un asse continuo doveva collegare tre aree rettangolari, dal portale sud fino ai giardini situati a nord-ovest; ma anche qui l'artista si mantenne fedele al pensiero sistematico del suo maestro Bramante, il quale, nel complesso ancor più monumentale e aperto del cortile del Belvedere, aveva saputo creare un grande prospetto assialmente organizzato (2.17.1.). Dalla corte dei servizi, modesta e asimmetrica, si perviene — tramite un “vestibulum” e un “atrium” — al sontuoso Cortile interno e di lì, passando dalla loggia dei giardini, al livello dei giardini veri e propri. Nel secondo e principale cortile l'asse longitudinale è intersecato da un asse trasversale che, verso il pendio del monte, è accentuato da un'edera mentre, verso valle, è ribadito dal portale dell'imponente loggia prospiciente il Tevere. Questo cortile, dunque, rappresentò il centro magnetico dell'intero complesso; si nota un'identica centralità nella facciata orientata verso la valle (2.16.17.).

Questa facciata ubbidisce al principio della corrispondenza (al quale Raffaello si attiene) nel senso che essa rispecchia puntualmente l'organismo interno nelle sue parti costitutive: il piano terreno “riproduce” i locali adibiti ai servizi e le terme, il piano nobile la loggia centrale volta verso il fiume e, insieme, l'attiguo salone a sud-est con copertura a cupola. Per ragioni di simmetria, proprio questa sala si ripete, a destra della loggia, nei suoi elementi strutturali (pilastri, successione di finestre e grande finestra) sotto forma di articolazione cieca. Inoltre, siccome sia la loggia sia, soprattutto, il salone con cupola riempiono interamente la parte superiore dell'edificio, Raffaello opta qui per un ordine gigantesco: l'elegante ionico del cardinale umanista anziché il più marziale dorico.

Raffaello usa ora le varie larghezze delle campate dei tre fronti principali al fine di creare un ritmo complesso culminante nella campata mediana del balcone; l'unica interamente aperta, questa campata centrale è fiancheggiata da semicolonne e accentuata da uno zoccolo in bugnato. Anche nelle due arcate laterali della loggia sono inserite colonne dove il dorico media fra il bugnato dello zoccolo o lo ionico dell'ordine gigantesco. Il collegamento di questa porzione centrale della facciata con i due fronti laterali a cinque campate è costituito da una stretta campata, articolata solo da nicchie; mentre il centro dei due fianchi è accentuato da un'imponente campata cieca che poggia su pilastri con basi ridotte e cornicione continuo. Dal momento che questo arco cieco rappresenta in facciata le arcate del salone, si ha l'impressione che esso sostenga la trabeazione, un'arditezza senza pari, dunque, nell'architettura del Rinascimento come in quella dell'età imperiale. E inoltre: mentre la cornice dell'imposta della loggia orientata verso il Tevere non prosegue solo in quest'arcata cieca ma anche nelle altre, la seconda cornice più in alto è interrotta dalle arcate cieche e dalla campata del balcone. La cornice superiore riproduce all'esterno il pavimento del piano del mezzanino, che difatti è interrotto nella zona della cupola del salone e la cui finestra è sistemata nel fregio della trabeazione.

Le due cornici, ma soprattutto la fascia continua dello zoccolo e la



trabeazione, che è aggettante solo al di sopra della campata del balcone, creano così una coesione orizzontale indissolubile nello stesso modo in cui il ritmo e il formato longitudinale della facciata hanno la precipua funzione di consolidare le forze orizzontali. Tuttavia, proprio perché l'occhio viene sospinto in un decrescendo continuo, al di là delle arcate laterali, verso le campate ribadite dalle nicchie e di lì, in un crescendo moderato, verso il centro secondario delle arcate cieche, ne consegue che l'allineamento schematico è ovunque evitato. L'ampia autonomia dei fianchi, ciascuno con un proprio centro, è sottolineata dalla disposizione delle aperture in bugnato del pianoterra, e mentre qui le forze orizzontali predominano, nella parte centrale sono per contro gli elementi ammassati dell'ordine a provocare tutta una serie di accenti verticali. Certo, questa facciata è ancora molto lontana dai sistemi di Giacomo della Porta e di Maderno, nei quali vengono eliminati i centri secondari, ma in essa è già presente l'embrione dal quale si svilupperà la facciata del primo Barocco.

Ma la facciata a valle di villa Madama non si ubica all'inizio della nuova concezione architettonica solo dal punto di vista storico-stilistico: esprime nel contempo il sogno di potenza dell'emergente assolutismo. Il cardinale Giulio de' Medici, se, uscito sul balcone della sua villa, avesse seguito con lo sguardo l'andamento assiale della strada — allora progettata — verso il ponte Milvio, si sarebbe difatti sentito il punto focale di un universo antropocentrico, il fulcro di un policentrismo perfettamente attuato. Nella facciata di villa Madama, dunque, Raffaello non tenta tanto la ricostruzione di un prototipo classico, quanto subordina modelli nuovi (Rinascimento) e vecchi (antichità classica) ai futuri canoni figurativi, quali saranno appunto il principio della corrispondenza, il dinamismo dalle larghezze assiali alternate o la sottolineatura gerarchica del centro.

Anche nel linguaggio formale Raffaello non si accontenta di questo o quel prototipo. Certo, il grande ordine di pilastri da lui adottato possiede basi corinzie, che somigliano a quelle del vecchio San Pietro, e una trabeazione che è influenzata dal tempio del Sole (cfr. U 1253 A), ma l'elemento determinante per assicurare all'ordine la sua grande efficacia, ovverosia il capitello ionico, è pur sempre sensibilmente più vicino a quelli bramanteschi del Cortile del Belvedere o della II Loggia (2.17.2.) che non a eventuali prototipi classici, come, d'altra parte, è inutile cercare nell'architettura antica il corrispondente dello zoccolo imitato da un fregio ionico (e che si ripete nelle edicole della II Loggia) o, solo, delle finestre bramantesche in bugnato del pianoterra.

Il rilievo stratificato della facciata a valle appare oggi — pure nella muratura grezza — sostanzialmente più sobrio di quanto non fosse stato previsto in origine, e se ci si prefigura sia il fregio ionico sia una buona parte dei campi ciechi ornati con stucchi anticheggianti, si nota come questo fronte presenti in un certo senso notevoli affinità con quello dello splendido palazzo dell'Aquila. D'altra parte nell'esterno di villa Madama le edicole del tipo esemplificato nel Pantheon, le nicchie con statue, le balaustre, i campi affrescati o i medaglioni, svolgono un ruolo minore rispetto alla funzione alla quale adempie il

rilievo sensibile alla luce e puramente architettonico. Evidentemente Raffaello intese qui assicurare un effetto convincente alla sua facciata, quand'anche vista da una considerevole distanza.

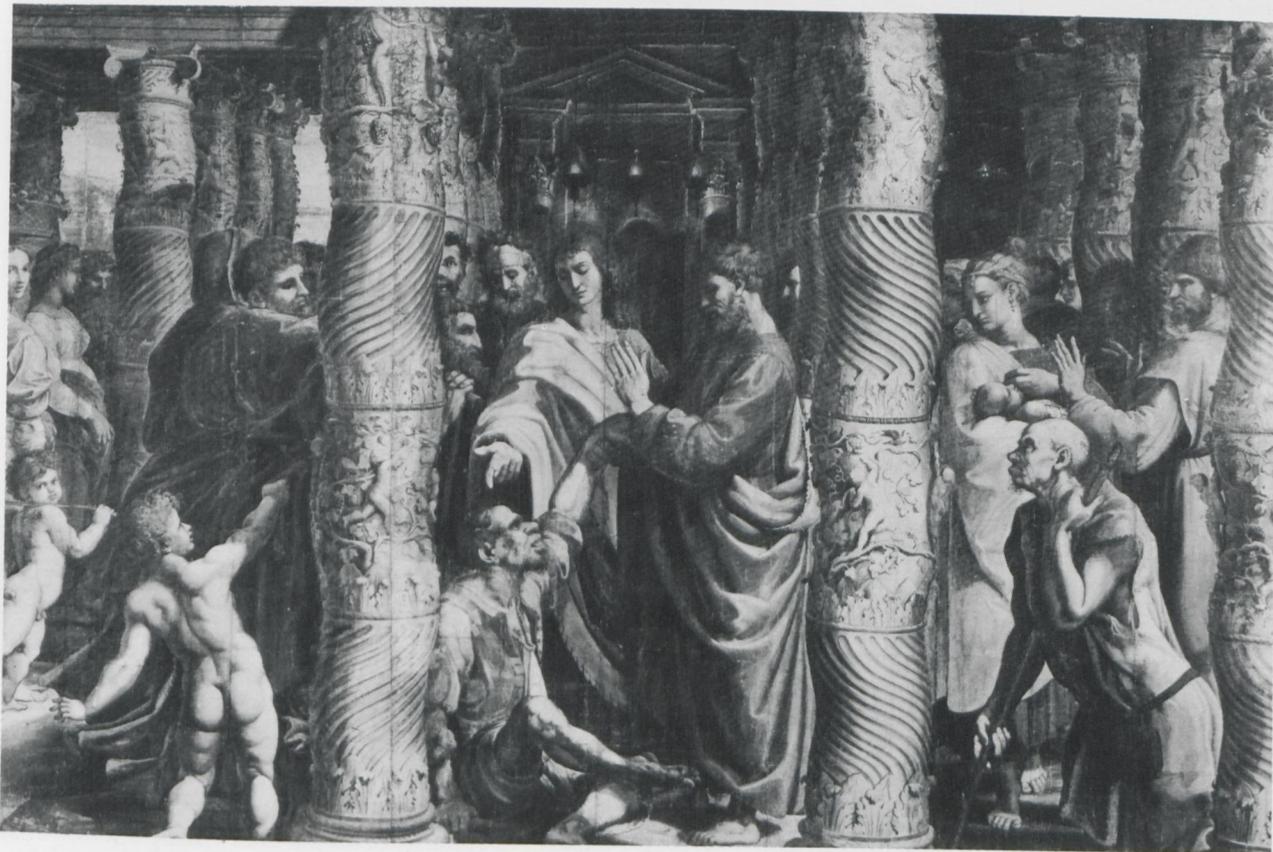
Sintomatica di Raffaello è, d'altro canto, anche l'interazione di fronte a valle e fronte del giardino: come già nella Loggia dell'*Incendio* o in palazzo Jacopo da Brescia, egli rinuncia all'omogeneità delle campate d'angolo. Nel fronte del giardino si attiene, piuttosto, a un nuovo ritmo congruente con la disposizione interna, che ottiene giustappo- nendo due campate di finestre alle tre arcate aperte della loggia del giardino, le quali variano il sistema della loggia prospiciente il Tevere. Più che in passato la parete esterna è ora immagine speculare individualizzata dallo spazio interno.

Mentre l'articolazione esterna di U 273 A (2.16.3.) corrisponde in linea di massima a quella della costruzione realizzata, il progetto relativo ai due cortili e alla maggior parte degli ambienti interni fu sottoposto — sotto la direzione di Raffaello — a radicali modificazioni. In U 273 A, infatti, il cortile presenta un'articolazione a semicolonne dello stesso ordine gigantesco come l'esterno; il "vestibulum" a tre navate segue il tipo del vestibolo di palazzo Farnese progettato da Sangallo; le due logge si attengono al prototipo del "Ninfeo" di Genazzano del Bramante e la cappella, nella torre destra, risente del Tempietto pure bramantesco; solo il teatro all'aperto e il grande salone a cupola si ispirano ai modelli classici di Tivoli. Dunque, non solo nella disposizione complessiva e in facciata, ma anche nelle singole forme spaziali, Raffaello si confronta qui con i contemporanei, in particolare col Bramante, traducendone tuttavia l'insegnamento — ad esempio nel cortile interno — in un rilievo fortemente plastico e ermeticamente chiuso.

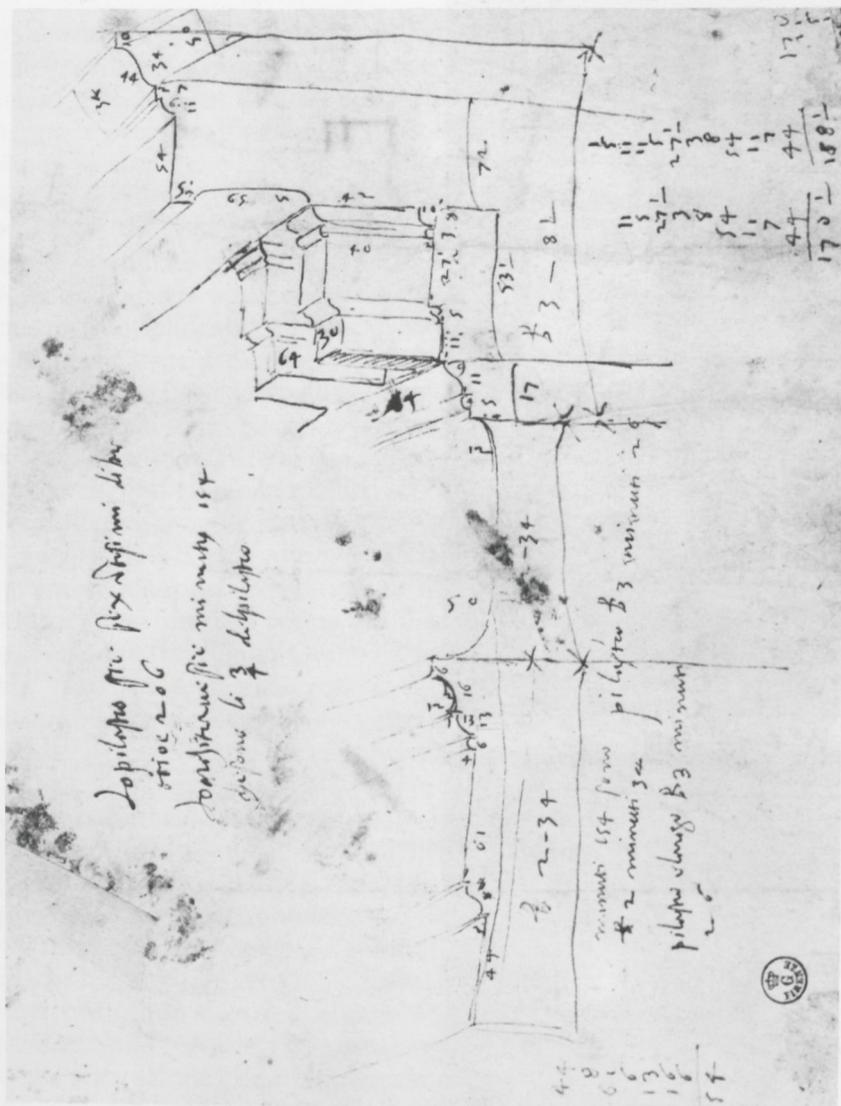
Questa disposizione relativamente sciolta degli ambienti pare che ponesse problemi estetici e costruttivi già poco dopo l'inizio dei lavori di costruzione. In ogni caso, all'inizio del 1519, Antonio da Sangallo il Giovane fu chiamato a collaborare alla riprogettazione della villa. Senz'altro su sua proposta, l'intero complesso — in particolare il cortile interno — fu accorciato, mentre quello su cui davano i servizi venne abbassato; inoltre i muri del teatro, del giardino, della peschiera e dell'essedra, tutti destinati a consolidare il terreno peraltro friabile, furono ulteriormente rafforzati: queste misure, prevalentemente di ordine tecnico-economico, indussero Raffaello a procedere a una revisione del progetto iniziale al fine di ottenere una maggiore concentrazione di tutto l'organismo interno, secondo un procedimento paragonabile alle radicali modificazioni dello schema originario, intervenute nel caso della *Disputa* o della *Trasfigurazione*. L'effetto di profondità del Bramante, osservabile in U 273 A, si riduce al livello del piano nobile non più partendo dal primo cortile, bensì dal vestibolo; i passaggi vengono ristretti e il bacino del cortile cilindrico raccoglie e neutralizza le spinte degli assi. E ancora: mentre nel primo progetto l'occhio, partendo dal giardino a nord-ovest, era sollecitato a seguire l'asse dalla campata centrale della loggia (le arcate laterali erano invece serrate da colonne), ora per converso — nella versione realizza-



*Raffaello, Cartone per la predica  
di san Paolo. Londra,  
Victoria and Albert Museum.*



*Raffaello, Guarigione dello storpio.  
Londra, Victoria and Albert Museum.*



ta — viene catturato benevolmente dalle tre esedre. Raffaello pertanto seppe di nuovo frenare la dinamica degli assi astratti e trasformarla in spazio statico.

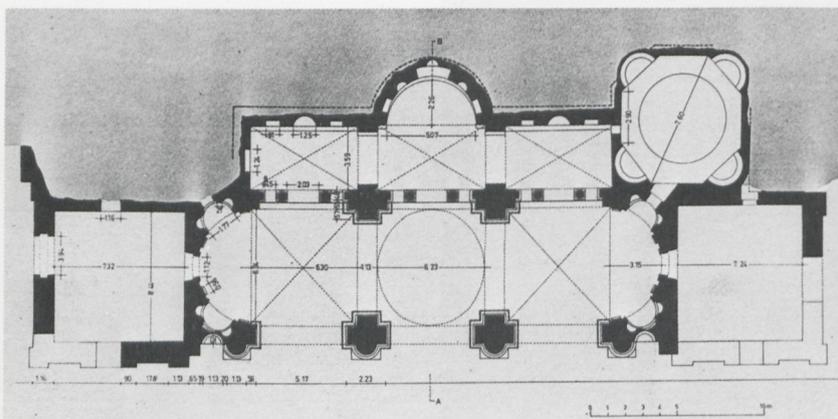
In scatola ridotta lo stesso effetto si ripete nell'ala a valle: mentre in U 273 A un asse dominante intersecava sia la loggia sia gli ambienti, ora Raffaello separa l'asse longitudinale della loggia dalla sua "enfilade", con il risultato che una parete corposa subentra all'effetto prospettico di profondità.

Intorno al 1515-1516, dunque, Raffaello non si allontanò definitivamente dal Bramante, ma ogni progetto successivo significò piuttosto un ulteriore confronto con le due fonti costanti della sua produzione architettonica. Di conseguenza diciamo: l'istintivo punto di partenza permane Bramante, mentre il fine utopistico è quella fattualità antropocentrica derivata dai classici, che non sottopone l'uomo alla costrizione di un sistema ma gli assicura la libertà di un'esistenza elevata. Solo la peschiera e la loggia verso il Tevere sono da considerarsi l'esito immediato della modificazione di pianta di cui si è detto: nel muro di sostegno, sopra la peschiera, gli imponenti pilastri di mattoni si alternano — come accade in un ponte antico — a nicchie ombrose; e proprio in questa semplicità lapidaria della loro articolazione — nicchie rotonde tra le arcate, cornici delle imposte simili a un nastro continuo e, nelle esedre, nicchie alternate — Raffaello si rivela più che mai vicino all'antichità romana. Com'è diversa la loggia del giardino dove la decorazione diviene meno unitaria e non è già più opera di Raffaello! La sua costruzione fu portata a termine nella primavera del 1520, dunque poco prima della morte di Raffaello. La loggia era destinata a ospitare la collezione di statue del cardinale, l'esedra a monte, che fu poi criticata da Serlio e dal Palladio e oggi disturba l'equilibrio spaziale, doveva accogliere invece il *Giove Ciampolini*. Qui lo spazio trova il suo centro legittimo nella cupola mediana, come nel "Ninfeo" di Genazzano e nel primo progetto U 273 A, mentre le campate laterali sono concluse da volte a crociera. Tuttavia Raffaello ora stabilizza ancora di più il centro spaziale giacché smussa i pilastri della cupola e ne aumenta il volume. La discontinua articolazione di parete di U 273 A diviene ora alternanza stringata di lesene e nicchie (con statue) che avvolge, senza soluzione di continuità, i fronti della loggia: le lesene proseguono la cornice dello zoccolo e quella dell'imposta dei pilastri delle arcate, aggettano tuttavia, nella loro funzione preminentemente decorativa, solo negli elementi inferiori della cornice; l'aggetto pieno della cornice dello zoccolo e di quella dell'imposta resta riservato — e in ciò Raffaello si conferma coerente nella sua analisi tettonica — ai pilastri di sostegno. In modo analogo procede nel caso delle aperture delle porte poiché fa sostenere la trabeazione ridotta da pilastri ad altezza d'uomo, usa cioè un motivo che il Borromini riprenderà nella cappella di Propaganda Fide.

Questo rigoroso rilievo tettonico nell'articolazione della parete non trova ora la sua conclusione adeguata nella volta, Raffaello avrebbe senz'altro fatto ricorso alla decorazione e — come nel caso delle Logge — avrebbe esaltato la continuità tra parete e volta ponendo così



*Roma, Palazzo Farnese, cortile,  
trabeazione del pianterreno.*



in risalto l'unità spaziale. Infine, se si pensa alle nicchie con le loro statue antiche e al candore dei muri interrotto solo dai motivi grotteschi di gusto classicheggiante, si ricava un'impressione che non ha uguali neanche nelle Logge.

Solo questo rilievo di parete trasforma infatti questo ambiente di apparente derivazione bramantesca in un'opera tipicamente raffaelliana. Il compatto succedersi di nicchie (con statue) e lesene conferisce, infatti, alla parete, non solo sostanza materiale, non sottolinea solo la continuità orizzontale: ogni lesena provoca nel contempo un impulso verticale che — come già nelle scuderie o nella cappella Chigi — non si autonomizza nell'effetto assiale, ma esalta lo spazio nella sua interezza e lo libera di ogni pesantezza gravosa. Nessun altro architetto prima di Raffaello aveva saputo potenziare in maniera comparabile l'effetto spaziale mediante una adeguata articolazione di accompagnamento.

Il cortile circolare rispetta il pensiero di Raffaello solo per quanto attiene al sistema generale. Prima della sua realizzazione, rimasta peraltro allo stato frammentario, l'allievo e successore di Raffaello, Giulio Romano, modificò infatti le proporzioni e anche i dettagli del suo alzato. Il sistema di questo cortile, d'altro canto, era il risultato della collaborazione con Antonio da Sangallo: i due maestri avevano già impiegato più volte sia l'ordine di semicolonne sia le edicole comprese fra colonne. Tuttavia mai ne avevano adottato i due motivi insieme; forse essi si erano lasciati influenzare dalle invenzioni di Giuliano da Sangallo confermate nel progetto U 280 A per San Lorenzo (2.6.1.). Le edicole di Raffaello sarebbero risultate al confronto di quelle realizzate più strette e basse e nel contempo si sarebbero innestate nello schema del cortile cilindrico con maggiore forza in virtù dell'alternanza dei timpani. Come pochi altri proprio questo sistema testimonia lo stile assolutamente plastico di questo architetto.

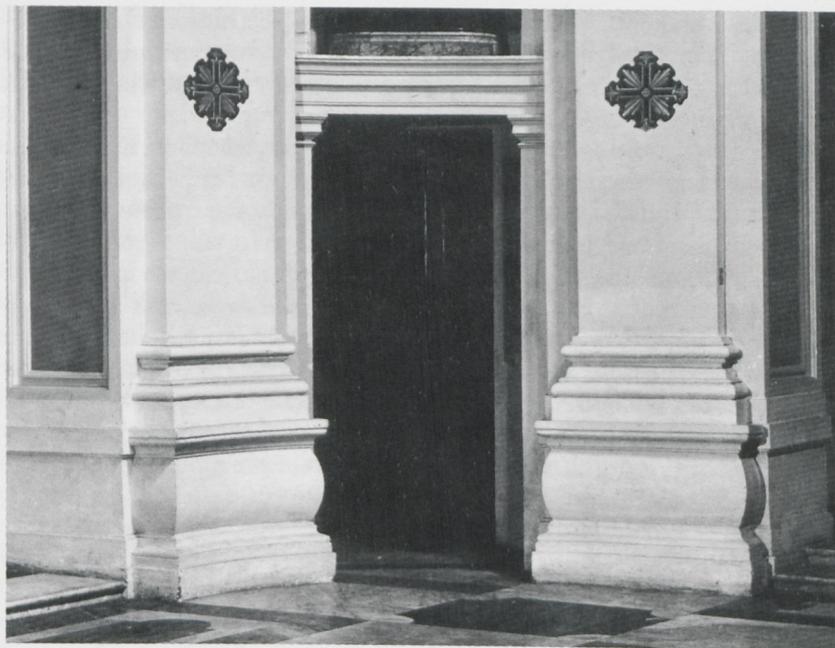
Il cortile di villa Madama — caratterizzato, come si è visto, dalla compresenza di semicolonne e di edicole affiancate da colonne — fu concepito nella primavera del 1519, dunque quasi contemporaneamente al progetto definitivo degli ambulacri di San Pietro (2.15.46.). Quest'ultima fase della riflessione di Raffaello sul nuovo San Pietro procedette, sotto molteplici aspetti, non diversamente dal decorso che contrassegna la progettazione di villa Madama: anche per la ristrutturazione della basilica vaticana la nuova proposta giunse a maturazione, dopo anni di studi preliminari, solo nel corso del 1518. È il progetto Mellon (2.15.14.). Anche qui Sangallo intervenne nella progettazione e anche qui la collaborazione dei due maestri fu determinante, benché non sempre sia facile distinguere fra il contributo dell'uno e dell'altro artista; comunque, nelle linee principali, il responsabile fu sempre Raffaello.

La stessa pianta del progetto Mellon evidenzia l'evoluzione dell'artista verso uno stile plastico e fortemente corposo: le torri di facciata, isolate rispetto al fronte principale e che erano state eliminate dallo stesso Raffaello nel 1514 (2.15.7.), sono ora intese come parti inte-

granti di un corpo omogeneo — non diversamente dalle sagrestie del coro o dagli ambulatori. Proprio la facciata, che nei precedenti progetti era semplicemente applicata al corpo longitudinale, quasi che fosse un'entità formalmente autonoma, cresce ora in maniera organica dall'interno dell'edificio; mentre i gruppi di colonne innestate recuperano il tema degli ambulacri. Già dalla pianta si desume pertanto come Raffaello ricerchi ora l'intima corrispondenza fra interno e esterno.

Proprio qui vanno viste infatti le sostanziali innovazioni relative all'esterno. La facciata principale si articola in cinque sezioni: il blocco centrale, la larghezza del quale corrisponde esattamente al diametro della cupola, rappresenta la navata maggiore con i suoi possenti pilastri, con il gigantesco ordine corinzio, con il tetto e — idealiter — con le colonne dell'ambulacro del coro. La fila inferiore di colonne, inoltre, sostiene una sequenza superiore dove la campata mediana è messa in risalto da una concentrazione dell'ordine, nonché da un proprio frontone che sottolinea la loggia della benedizione, e rappresenta pertanto il centro formale e spirituale dell'intera facciata. Alle navate laterali fa riscontro un portico a colonne su due piani, privo dunque dell'ordine gigantesco; dietro al frontone a segmento che lo conclude sporge la prima cupola della navata laterale. Anche le torri sui fianchi rimangono escluse dall'ordine colossale, ma concatenano piuttosto l'articolazione delle pareti laterali con il blocco della facciata; con i loro otto piani, sempre più snelli verso l'alto, queste torri raggiungono l'altezza della lanterna della cupola. Le loro zone intermedie (che sono simili a attici e la decorazione delle quali ricorda palazzo dell'Aquila pressoché contemporaneo) impediscono l'assialità verticale nello stesso modo in cui i quattro ordini sovrapposti mancano di ogni rapporto assiale.

A differenza della pianta o del fronte a valle di villa Madama, la facciata del progetto Mellon non diviene un corpo omogeneo. Raffaello concentrò le forze orizzontali nella zona inferiore del colonnato; e per ottenere un fronte che rispettasse le proporzioni dell'architettura classica, dovette isolare il blocco centrale delle campate laterali, comportandosi ancora come Alberti in Sant'Andrea (Mantova), dove appunto la facciata, conclusa da un frontone, rappresenta la travata ritmica della navata mediana. D'altro canto, siccome dalla piazza la cupola era quasi invisibile, Raffaello contrappose al corpo estremamente largo della facciata agli altissimi campanili ristabilendo così il perfetto equilibrio delle forze. Concludendo si può dunque affermare che, nonostante le differenze, la facciata a valle di villa Madama e quella di San Pietro si uniformano al principio della corrispondenza, condividono lo stesso schema compositivo gerarchico, subordinato al centro, e adottano infine il medesimo linguaggio formale appreso da Bramante e dai classici. Ciò nondimeno Raffaello, nello stesso modo in cui operava una rigorosa distinzione tra l'edificio sacro della cappella Chigi, e l'edificio profano delle Logge per la facciata del primo tempio della cristianità scelse mezzi figurativi assolutamente diversificati rispetto a quelli usati nella villa suburbana del protetto del papa.



Gli altissimi campanili si sarebbero imposti all'animo del fedele so-  
spingendolo verso l'alto e sono perciò da interpretare come mezzi  
cristiano-religiosi, simili alle proporzioni slanciate della cappella  
Chigi.

Anche nei restanti fronti raffigurati nel progetto Mellon Raffaello si  
attiene coerentemente al principio della corrispondenza fra interno ed  
esterno dell'edificio, poiché sostituisce il gigantesco ordine, che Bra-  
mante aveva impiegato come quinta, con un ordine più piccolo  
corrispondente alle colonne degli ambulacri; in questo modo egli  
mette a nudo il complesso organismo delle navate laterali e acquista  
maggiore libertà nell'illuminazione degli ambulacri e delle sagrestie  
del coro. L'impressione ricavabile sarebbe stata senz'altro di una  
maggiore unitarietà di quanto non lasci credere l'alzato della presente  
ricostruzione (2.15.15), poiché il muro esterno sarebbe apparso per  
l'occhio umano tutt'altro che gracile e scarsamente monumentale; con  
un diametro di 1,11 m, infatti, queste paraste erano di soli 0,22 m più  
strette di quelle gigantesche di villa Madama.

Seguendo la proiezione ortogonale, d'altra parte, è difficile realizzare  
l'articolazione delle pareti esterne, che qui è eminentemente corpo-  
rea. Nel pianterreno, come già nei progetti del 1514, le superfici nude  
si alternano con zone occupate da pilastri, i quali, a loro volta, sono  
articolati da una nicchia centrale con coppie di paraste ai lati. Al di  
sopra della trabeazione, la parete si scaglionava in tre attici progressiva-  
mente più stretti fino alla zona delle finestre delle cappelle laterali,  
non da ultimo allo scopo di evitare i grossi intradossi delle aperture  
(usate dal Bramante nelle cappelle) e, insieme, al fine di migliorare  
l'illuminazione delle stesse. Nel medesimo tempo Raffaello trasforma  
le enormi superfici delle pareti bramantesche in un rilievo corposo e,  
mentre da un lato continua a dare alla finestra della cappella la forma  
della serliana e, dall'altro lato, ad assegnare al frontone il compito di  
rappresentare in facciata la volta, subordina le paraste sistemate a  
questo livello non più alla zona loro propria, bensì ai frontoni; in  
questo modo riesce a evitare la continuità verticale tra pianoterra e i  
potenti contrafforti della navata laterale. La risultante ambivalenza  
sincopale degli ordini probabilmente sembra più dissonante, nella  
proiezione verticale addirittura più di quanto non accada nell'edificio  
costruito. In ogni caso, va detto, il centro di gravità delle campate si  
sposta dal pianoterra a quello delle finestre: una sola parasta serve  
contemporaneamente come sostegno a due frontoni.

Antonio da Sangallo il Giovane che prima del 1518 non era ancora  
attivo come secondo architetto della Fabbrica di San Pietro deve aver  
manifestato, nei confronti di questo progetto, perplessità ancora  
maggiori di quelle tradottesi, dopo la morte di Raffaello, in una critica  
aperta al progetto del 1519-1520, che peraltro i due maestri avevano  
realizzato in comune.

Sangallo era fiorentino e quindi mirava alla stereometricità dell'edifi-  
cio, all'accordo assiale e alla logica strutturale; alla sua mentalità,  
pertanto, rimasero incomprensibili la facciata di Raffaello, suddivisa  
in corpi singoli, i ritmi sincopati nelle pareti delle cappelle e le zone

degli attici che neutralizzano ogni spinta verticale. Sia che Raffaello  
cedesse o che il papa e il suo favorito interferissero nella discussione,  
fatto sta che nell'inverno del 1518-1519 ebbe inizio un'altra intensa  
fase progettuale, nel corso della quale i due maestri si accordarono su  
una soluzione di compromesso accettabile per entrambi (2.15.46.). In  
realtà Raffaello restò fedele al suo corpo longitudinale, alla sua cupola  
e agli ambulacri a pianta di segmento (che, peraltro, verranno violentemente  
criticati dal Sangallo dopo la sua morte, 2.15.42.). Gli esterni,  
per contro, ottennero un'articolazione che, evidentemente, fu in pre-  
valenza opera di Antonio sia nell'elaborazione sia nell'invenzione:  
tutto l'edificio fu circondato da uno zoccolo continuo di 3,46 m  
d'altezza, mentre al posto delle superfici lisce della parete e delle zone  
riempite dai pilastri subentrò un rilievo continuato, prevalentemente  
plastico; le paraste piatte vennero invece sostituite da semicolonne  
doriche (con un diametro quasi doppio e accompagnate da una  
trabeazione canonica), che incorniciavano edicole altrettanto plasti-  
che. Agli occhi di Sangallo l'ordine dorico presentava senz'altro il  
grande vantaggio di continuare fin sotto alle finestre delle cappelle;  
queste furono arretrate, esattamente come nel progetto Mellon; la più  
problematica zona degli attici venne invece eliminata. Sangallo aveva  
già concepito tali semicolonne in palazzo Farnese e Raffaello, proba-  
bilmente sotto il suo influsso, le aveva riprese in palazzo dell'Aquila.  
Le semicolonne doriche erano dunque un primo elemento comune.  
Inoltre, giacché Raffaello conservò le alte torri di facciata, che forse  
continuava a sentire come il concatenamento logico e strutturale con  
le pareti laterali, si presume che solo per il fronte centrale egli pianifi-  
casse l'ordine colossale dorico.

Ma proprio il nuovo ordine di semicolonne, usato nell'articolazione  
esterna del 1519, fu criticato sovente e ritenuto un'indebita rinuncia  
alla monumentalità bramantesca: a partire dal Memoriale di Sangallo  
e dalla lettera di Michelangelo (1546)<sup>35</sup>, a Raffaello venne mosso il  
rimprovero di avere corrotto la purezza dell'edificio introducendo gli  
ambulacri e un "piccolo" ordine. In verità gli ambulacri erano stati  
un'idea del Bramante e durante il pontificato di Leone X furono  
considerati un punto fisso del programma edilizio vaticano. Dal canto  
suo Raffaello, come dimostra la storia della progettazione di San  
Pietro, si sforzò di integrarli nella costruzione e di trovare per l'esterno  
un sistema che rispondesse alle imponenti dimensioni del progetto  
leonino. Il nuovo ordine, con i suoi fusti di quasi 2 m di larghezza,  
un'altezza complessiva di oltre 20 m e una plasticità corporea, non  
poteva non dirsi monumentale, tanto più che la facciata avrebbe  
dovuto essere efficace non tanto vista da lontano quanto da vicino. E  
mentre il ritorno di Michelangelo all'ordine gigantesco rappresentò  
certamente il ritorno a una maggiore unità dei fronti esterni, la scelta  
di Raffaello, invece, rispettando il principio della corrispondenza,  
intese riflettere la disposizione degli spazi interni e, grazie ai numerosi  
elementi di raccordo, produsse un contatto scalare con l'uomo. Raf-  
faello infatti, non ricercava l'edificio monolitico ma piuttosto la catte-  
drale che si erge come organismo gerarchico e culmina nella cupola.

Se è faticoso immaginare l'ultimo progetto di Raffaello relativo agli esterni, l'attuale edificio, in ogni caso, offre un riferimento importante per ricostruire la sua concezione dell'ambiente interno: il corpo longitudinale doveva essere allungato di una campata e alzato di 4 m circa, ma conservare la medesima larghezza (al pari dei tre bracci della crociera). Il rapporto tra l'ampiezza e l'altezza sarebbe stato esattamente di 1:2 e, dunque, lo spazio interno non sarebbe affatto sembrato "gotico", bensì conforme alla norma di numerosi edifici dell'Alto Rinascimento. Neanche il prolungamento di una campata avrebbe reso la chiesa nel suo interno "lunga e stretta che pareva un vicolo", come il Sangallo annota nel suo Memoriale (2.15.42.); anzi, proprio in virtù di un prolungamento del corpo longitudinale di ulteriori 30 m, l'effetto prospettico del profondo ambiente in penombra sarebbe stato ancora più convincente. D'altro canto, la zona dei piedistalli, alta 3 m, avrebbe impedito che, in occasione delle grandi cerimonie religiose, la basilica sembrasse — come oggi sembra — bassa, anzi quasi schiacciata e che la zona basale venisse nascosta dalla folla; si ha perciò l'impressione che il Sangallo e Michelangelo, allorché alzarono il pavimento dopo il 1540, avessero dinanzi agli occhi soltanto un interno vuoto.

Raffaello eliminò le finestre a lunetta del Bramante, tanto che la forma pura della volta a botte rimase intatta. La luce, dunque, sarebbe filtrata nel corpo longitudinale esclusivamente dalla crociera e dalle arcate, mentre la luminosità delle navate laterali sarebbe stata più intensa di quanto non lo sia oggi, e quella della cupola senz'altro più debole e di altra qualità. Gli otto pozzi diagonali del tamburo, con un'apertura interna di circa 7x10 metri e colonnati, avrebbero agito come riflettori facendo sì che con triplicati di luce scendessero contemporaneamente sull'altare. In confronto alla luce uniformemente diffusa di Michelangelo, che entra da sedici finestre piuttosto piccole, la luce creata da Raffaello avrebbe avuto modulazioni più sensuali e insieme mistiche; infatti Raffaello volle mantenere chiare, e quindi funzionali, le navate e le cappelle laterali perché in esse si soleva celebrare la maggior parte dei riti e delle funzioni religiose. Alla navata centrale, ovverosia all'ambiente che trasmette la prima impressione decisiva della chiesa e dove hanno luogo le più importanti cerimonie papali, egli riservò invece la penombra mistica degli interni sacri, lasciandosi forse di nuovo influenzare da Sant'Andrea di Mantova, in cui proprio il corpo longitudinale voltato a botte riceve luce solo dal vano della cupola e dai fianchi.

In ogni caso Raffaello conosceva l'impressionante passo di Alberti che culmina nell'affermazione: "Horror, qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem" ("...perché il senso del timore suscitato dall'oscurità contribuisce per propria natura a disporre la mente alla venerazione")<sup>36</sup>. Proseguendo la lettura dello stesso testo, si legge come Alberti consigliasse di tenere i luoghi sacri complessivamente scuri perché altrimenti le luci artificiali non avrebbero provocato l'effetto desiderato; proprio questo tipo di illuminazione, peraltro ancora modesta, ottenuta con le fiaccole e le candele, viene ricreata da

Raffaello già nella *Cacciata d'Eliodoro* e nella *Guarigione dello storpio*. Rispetto al corpo longitudinale dell'attuale San Pietro, l'interno di Raffaello sarebbe sembrato non solo più oscuro e misterioso, ma addirittura più plastico. I piedestalli schiacciati, i cornicioni piuttosto imponenti, la successione più serrata delle nicchie inserite tra le paraste e infine la forma pura, stereometrica delle volte o delle grandi cappelle e delle nicchie, sono tutti elementi pensati nella loro materialità tangibile, sono addirittura più devoti ai prototipi classici che non nei progetti del Bramante e di Giuliano da Sangallo, i quali, per altro verso, non avevano sviluppato un linguaggio formale altrettanto classicheggiante. Le parti più belle del progetto raffaellesco sarebbero state senz'altro i bracci della crociera con gli ambulacri, dove sotto la loro calotta a conchiglia, come nel tamburo, la luce penetrava attraverso i colonnati; in ogni caso, anche qui l'occhio non si sarebbe imbattuto tanto nel brusco contrasto di luce e muratura quanto in un'armonica e equilibrata alternanza di spazi profondi, zone luminose e superfici piane, ancor più complessa e meditata che nell'interno del Pantheon.

Come l'esterno, anche l'interno del San Pietro di Raffaello si diversifica fundamentalmente dalle architetture profane da lui progettate e, anche, dalla maggior parte degli stessi suoi edifici sacri. Solo nella basilica vaticana, infatti, egli aderì allo schema dello spazio esteso in profondità e, nonostante le resistenze opposte da Sangallo, consegnò i fedeli a quel vortice che, nel progetto definitivo di villa Madama, seppe invece attuare in maniera decisiva.

A cominciare dall'estate del 1518 Raffaello investì gran parte, se non addirittura la maggiore, del suo tempo e delle sue forze in compiti architettonici e non solo nei progetti colossali per villa Madama e San Pietro, ma anche nell'assolvimento di altre funzioni, a lui congeniali, come quelle di architetto di palazzi privati, di scenografo, di urbanista, di progettista di monumenti funerari e infine di archeologo. Ma dovette perfino risolvere problemi tecnici, quali il funzionamento dei camini del duca di Ferrara<sup>37</sup> o le riparazioni della facciata del palazzo pontificio. Il legato ferrarese, ad esempio, scrive in data 17 settembre 1519: "...perché invero li homini da questa excellentia sentono tutti del melencolico. Et tanto più questo si sente, per essersi posto, in questa architectura et fa il Bramante, et vorebe tore l'arte de mano a Giuliano Sena (Leno), et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri over scarpa, che fa fare il Papa per fortificare primo volto a la via che se viene al palazzo usito de la porta de la Guardia da Svizari che dimostrava ruina..."<sup>38</sup>.

In collaborazione con Sangallo, dopo il 1517 Raffaello portò a termine il tracciato di via Ripetta, compresa tra palazzo Madama (la residenza del favorito secolare del Papa) e piazza del Popolo. Con via del Corso, questa strada, dopo aver formato il bivio, sarebbe dovuta sfociare in piazza del Popolo, la quale era stata sistemata e dotata di un obelisco; il progetto verrà modificato, dopo il 1520, con la trasformazione del bivio in trivio (2.12.)<sup>39</sup>. Nel 1519, quando l'obelisco fu rinvenuto negli immediati dintorni di San Rocco, Raffaello si offerse di sistemarlo in



piazza San Pietro con un preventivo di spesa non indifferente: 90.000 ducati<sup>40</sup>; ciò conferma come egli avesse a cuore proprio la più importante delle piazze romane.

Sempre nel 1519, progettò la scenografia per i *Suppositi* di Ariosto (2.11.); il committente era il cardinale Innocenzo Cibo, nipote di Leone X, con il quale l'artista aveva a quel tempo grande consuetudine<sup>41</sup>. Qui Raffaello si arrischia in un terreno per lui nuovo e risolve il proprio compito spostando il punto di fuga più in profondità di quanto non fosse usuale nelle scenografie del suo tempo e accrescendo di conseguenza l'illusione spaziale del suo palcoscenico.

Nel progetto per una tomba della famiglia Gonzaga (3.4.1., 2.), invece, conclude il monumento funebre a gradoni — che visibilmente si ispira a quello di Michelangelo per Giulio II — con una statua equestre e di nuovo collega motivi classici con la tipologia in uso. Come nel progetto per la scenografia, anche qui Raffaello adopera lo stesso linguaggio formale plastico che, a partire dal 1516, è documentato nel progetto di Oxford per una villa e in palazzo Pandolfini. Tra l'autunno del 1518 e l'inizio del 1519, Raffaello venne per così dire "bocciato" nel concorso bandito per la chiesa nazionale dei fiorentini, San Giovanni dei Fiorentini (2.10.); forse la sua sconfitta era stata determinata dal desiderio di Leone X di ricordarsi anche di Jacopo Sansovino, trasmettendogli, appunto, un incarico architettonico. Più di altri suoi disegni, il suo progetto per questa gara si avvicinò al Pantheon anche dal punto di vista tipologico.

Il 24 marzo 1520 Raffaello acquistò un terreno per un proprio palazzo in via Giulia di fronte a San Giovanni dei Fiorentini, quindi in una delle posizioni preminenti della Roma leonina. I relativi progetti (2.14.1., 2.) risalgono agli ultimi mesi della sua vita e, come sovente accade nelle case di artisti, rientrano nelle invenzioni più autentiche e stupefacenti dell'intera sua opera architettonica. Per questo edificio Raffaello non si sentì vincolato né alle richieste di un committente né alle proposte di un collaboratore: dando fondo al bagaglio delle proprie esperienze architettoniche, poté tradurre in realtà le sue convinzioni sul prestigio sociale, sulla comodità dell'abitare e, anche, sulla funzionalità opportuna nella casa di un artista; difatti il suo ingegno si espresse qui in modo più diretto che in altri progetti. Come in U 273 A, le singole ali dell'edificio si raggruppano in maniera sciolta e flessibile intorno ai cortili centrali, ogni vuoto o spazio intermedio viene sfruttato per nicchie e ambienti secondari o semplicemente riempito di muratura. Raffaello — come già in palazzo Jacopo da Brescia — non si sente mai legato all'angolo retto, ma utilizza l'area edificabile a sua disposizione nel migliore dei modi, sia al fine di organizzare gli spazi interni sia per assicurare al palazzo la necessaria efficacia urbanistica. Anche qui le varie larghezze delle campate vengono utilizzate per effetti prospettici; anche qui, per il lato minore nord-ovest dell'edificio, Raffaello — presumibilmente — progetta un particolare prospetto che lo contraddistingue: l'ordine colossale delle paraste, previsto per gli esterni, avrebbe espresso in maniera inequivocabile il diritto legittimo di fruire di un riconoscimento pubblico,

adeguato ai meriti, nella società della Roma papale. Vasari, infatti, informa che Raffaello aveva rimandato le nozze con la nipote del cardinale Bibbiena perché il papa, per ricompensarlo della sala di Costantino e dei tanti debiti maturati negli anni, gli aveva fatto sperare "il cappello rosso"<sup>42</sup>. In realtà il palazzo di fronte a San Giovanni dei Fiorentini era degno anche di un cardinale.

Dall'elezione di Leone X e dalla propria nomina ad architetto vaticano, Raffaello aveva preso vieppiù a condurre la vita del cortigiano: mentre negli autoritratti degli Uffizi e della *Scuola di Atene* si considera ancora un artista borghese, nella *Cacciata di Eliodoro*, per converso, egli è già un esponente della corte vaticana; nel doppio ritratto di Parigi è ormai il raffinato cortigiano sullo stesso piano dei ciambellani, dei legati e dei patrizi pontifici. Sicché cercò di stringere amicizia anche con i più celebri umanisti e gli alti funzionari della curia. Se si leggono le cronache sulla morte di Raffaello, ci si rende conto come alcuni dei suoi contemporanei compiangessero la scomparsa non tanto del grande artista, quanto dell'insigne archeologo; il prestigio incredibile che egli godette alla corte papale si legava in gran parte alla sua fama di sensibile conoscitore dell'antichità classica. Con la sistematicità che gli era propria, Raffaello aveva accumulato un sapere ragguardevole che solo la sensibilità visiva, l'intelligenza critica nell'opera di ricostruzione e l'instancabile assiduità potevano consentire. Aveva chiamato in casa sua, ad esempio, il celebre umanista Fabio Calvo per avvalersi della sua competenza nella stesura della traduzione di Vitruvio, ovvero del suo trattato di architettura a volte di difficile comprensione. E su suo incarico viaggiarono i suoi disegnatori affinché vedessero dal vivo i monumenti antichi: "Era tanta la grandezza di questo huomo, che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo et fino in Grecia: né restò d'aver tutto quello, che di buono per questa arte potesse giovare."<sup>43</sup>; anche questa informazione, tramandata da Vasari, è documentata da un'incisione raffigurante la colonna di Costantinopoli.

Comunque il presupposto di questa sistematicità nel rilevamento e nella ricostruzione dei monumenti della Roma antica è lo stesso procedimento tecnico che Raffaello descrive nella lettera a Leone X (3.5.1.). Siccome la sua evoluzione artistica in pittura e architettura coincide con una ricezione sempre più attiva della cultura antica, anche gli sforzi archeologici, di cui si è detto, non sono affatto il segno di un'erudizione fine a se stessa: servivano all'utopia che riproponeva di conciliare l'età dell'oro ormai perduta con il cristianesimo della propria epoca e nel contempo a dare avvio a una nuova fase della cultura umana, più bella e più felice. Proprio villa Madama, che Raffaello descrive in una lettera con grande chiarezza e erudizione, è senz'altro il primo passo in questa direzione.

Nella storia della fama di Raffaello le sue opere architettoniche svolgono un ruolo sorprendentemente minore. Già il Seicento demolisce palazzo dell'Aquila e dimentica il nome dell'autore di palazzo Jacopo da Brescia, mentre gli attribuisce il meno originale palazzo Caffarelli-Vidoni di Lorenzetti. A insigni storici dell'architettura il linguaggio

formale di Raffaello non era già più familiare, tanto che attribuirono a lui, anziché a Peruzzi, la Farnesina; lo stesso Metternich ritenne la pianta del progetto del Serlio opera del Bramante, e ancora oggi l'attribuzione del Sant'Eligio è controversa.

Ciò nondimeno, quasi sette anni della sua attività nella sfera architettonica hanno impresso un'impronta indelebile al successivo sviluppo dell'architettura post-medievale. Visto dalla prospettiva acuta di Jacob Burckhardt, Raffaello rappresentò l'anello di congiunzione tra il Bramante e il Palladio, fu insomma l'artista che cancellò gli ultimi residui medievali sopravvissuti nel Quattrocento e aiutò l'architettura a esprimersi in quel linguaggio urbano e raffinato di cui si servirà fino all'inizio del nostro secolo. Raffaello non sviluppò solo il pensiero architettonico della sua generazione e di quella successiva; dal Peruzzi a Antonio da Sangallo il Giovane, a Giulio Romano, Jacopo Sansovino, Sammicheli fino al Vignola e all'Alessi: anche maestri così diversi come Michelangelo e Palladio, Bernini e Borromini, come Robert Adam, Percier e Fontaine o Gottfried Semper soggiacquero alla sua influenza. Se Michelangelo si ispirò ai progetti di Raffaello per San Pietro nel sistema del Campidoglio, se il Borromini pensò a villa Madama mentre progettava la cappella di Propaganda Fide, ciò non significa che a questi artisti interessasse esclusivamente il vocabolario classicheggiante o la scrittura individuale del loro precursore cinquecentesco: a loro premevano le sue scoperte, ovverosia quei motivi nuovi, ma insieme autenticamente architettonici, adeguati al costruire post-medievale. Il significato storico di Raffaello architetto, quindi, si situa nella conciliazione da lui perseguita fra il mondo dei suoi maestri e contemporanei e la propria conoscenza approfondita dell'architettura classica, della nuova sintesi da lui operata, che costituì una nuova tradizione, ma soprattutto negli stessi suoi principi figurativi che, sotto molteplici aspetti, hanno anticipato il successivo sviluppo della cultura architettonica.

1. Schmarsow, 1886, p. 351 e segg.

2. Vasić Vatovec, 1979, p. 22 e segg., p. 73.

3. Padoa Rizzo, 1983, p. 205 e segg.

4. Ferino Pagden, 1980 (manoscritto).

5. S. Ferino Pagden devo ringraziare per l'indicazione del *verso* dello studio di Raffaello (London, British Museum, Inv. Pp. 1-67; Knab-Mitsch-Oberhuber, 1983, n. 40), dove egli eseguì la prospettiva di un pavimento, possibilmente per l'*Annunciazione*.

6. Vasari, 1550, p. 638.

7. Shearman, 1983, p. 7 (manoscritto).

8. Ferino Pagden, 1982, p. 210 e segg.; Scarpellini, 1969, tavv. 60, 65.

9. Ermers, 1909, p. 22 e segg., tavv. VI, VII a; Shearman, 1983, p. 6 (manoscritto).

10. Francesco di Giorgio Martini, cur. Maltese, 1967, I, p. 276 e segg., tav. 131 (fol. 72).

11. Shearman, 1977, p. 130 e segg.

12. Vasari, in: Golzio, 1936, p. 244.

13. *Op. cit.*, pp. 201, 236.

14. Shearman, 1977, p. 107 e segg.

15. I capitelli delle paraste della conca dell'abside, nonché la superficie della calotta non furono purtroppo finiti, ma completati in seguito da altra mano in maniera assai poco convincente.

16. Vasari, 1550, p. 599.

17. Per la discussione v. De Vecchi, 1966, p. 102 e segg., n. 85 J.

18. Vasari, cur. Milanese, IV.

19. Oberhuber-Vitali, 1972, p. 23, tav. XXIV.

20. Letarouilly, 1882, II, tav. 138.

21. Oberhuber-Vitali, 1972, tav. XXIX; *Raphaël dans les collections françaises*, Paris 1983, p. 272 e segg., n. 92.

22. Secondo le notizie di Amati lo scultore fiorentino Fracassa del Bene il 3.XI.1511 si impegna a "sculpere quatuor colonas in belvedere", (Roma, Bibl. Casanatense, Ms. 4056, fol. 32 v, No. XLIX).

23. Letarouilly, 1882, II, tav. 131 e segg.; Ackerman, 1954, fig. 26.

24. Shearman, 1981, p. 219 e segg.

25. Golzio, 1936, p. 30.

26. *Op. cit.*, p. 32.

27. Fontana-Morachiello, 1975, p. 71.

28. Bruschi, 1969, p. 980 e segg., p. 1047 e segg., fig. 382 e segg.

29. Oberhuber, 1972, p. 103 e segg., No. 418 e segg., fig. 94 e segg.

30. Shearman, 1972, p. 124 e segg.

31. *Op. cit.*, p. 58 e segg.

32. *Op. cit.*, pp. 55 e segg., 119 e segg.

33. Vasari, 1550, p. 663.

34. Frommel, 1973, III, tav. 57 c.

35. Ackerman, 1961, II, p. 88 e segg.

36. Alberti, VII, cap. 12, fol. 127 r (cur. Orlandi, II, p. 617).

37. Golzio, 1936, p. 108.

38. *Op. cit.*, p. 97 e segg.

39. Frommel, 1983 (manoscritto).

40. Golzio, 1936, p. 101.

41. *Op. cit.*, p. 95.

42. Vasari 1550, p. 669.

43. *Op. cit.*, p. 663.