

# Raffaello e gli ordini architettonici

di Christoph Luitpold FROMMEL

Diversamente dalla quasi totalità degli artisti trattati in questa sede, Raffaello era innanzi tutto *pittore*, un pittore nell'opera del quale l'architettura e gli ordini architettonici ricoprono presto una posizione di grandissimo rilievo e, negli ultimi anni di vita, assumono pressoché la stessa importanza della pittura. Vedremo come in Raffaello lo sviluppo da pittore a pittore-architetto si realizza in epoca assai anteriore alle prime costruzioni e come, dopo la morte di Bramante, suo maestro, egli non fosse più soltanto un architetto pienamente riconosciuto, ma *l'architetto* del suo tempo.

In questo contributo cercherò di analizzare, per un verso, l'uso degli ordini nelle opere architettoniche e, per l'altro, l'influenza che la formazione particolare di Raffaello ebbe in rapporto agli ordini stessi<sup>1</sup>.

Non certo a caso, Raffaello dispone già nello « Sposalizio » di Brera di quelle cognizioni architettoniche che gli permettono, benché già da tre anni uscito dalla bottega del Perugino, di reprendre quasi alla perfezione i due ordini dall'omonimo quadro di Caen: lo ionico astratto con basi attiche nel piano principale e il doricizzante nel tamburo. Non si tratta ancora né di ordini elaborati secondo Vitruvio e Alberti né di una vera sovrapposizione di ordini contrastanti. Ma la propensione ad articolare la parete con membrature sottili e astratte rimarrà caratteristica dello stile architettonico raffaellesco.

Soltanto cinque anni più tardi, alla fine del periodo fiorentino, affiorano nuove tendenze nelle architetture dipinte dopo che Raffaello ha conosciuto la celebre città toscana ed alcuni dei suoi più significativi rappresentanti — come Giuliano Sangallo, il Cronaca o Baccio d'Agnolo<sup>2</sup>. Così accade con la « Madonna del Baldacchino », dipinta per una cappella di S. Spirito, dalla quale Raffaello riprende il sistema, ma allo stesso tempo lo corregge: invece delle proporzioni snelle del Brunelleschi, si serve di colonne intere, applicando un ordine ridotto lungo tutto l'abside. Segue in ciò il modello del Pantheon, di cui aveva disegnato l'interno, probabilmente copiando lo schema di un contemporaneo. I dettagli della « Madonna », assai secchi ed astratti, rivelano che in quell'epoca non si interessa ancora allo splendore del materiale e alle decorazioni.

Prima ancora di aver terminato quest'opera, Raffaello accetta 1508 l'incarico di Giulio II — probabilmente suggerito da Bramante — di dipingere le Stanze del Vaticano. Nella « Scuola di Atena », che comincia circa un anno dopo il suo arrivo, dimostra di aver recepito e pienamente inteso il messaggio romano del Bramante — meglio di qualsiasi

1. C.L. Frommel, in: C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano, 1984 (in seguito citato come « *Raffaello architetto* »), pp. 13 e segg. con bibliografia.

2. *op. cit.*, p. 17

altro artista, architetto o non-architetto. Nella successione della sala con volta a botte e la crociera con tamburo e cupola si ispira al nuovo S. Pietro; nell'articolazione dell'ordine doricizzante alle Prime Logge, iniziate l'anno precedente. Questi richiami risultano particolarmente evidenti nel piedistallo, nel capitello e nella cornice, mentre la nota distintiva, che indica dove Raffaello si è discostato dal modello bramantesco, l'ho semmai rilevata nel maggior respiro del dettaglio architettonico, ad esempio nella sporgenza più esplicita della cornice o nel collo più alto del capitello.

Non credo però che Raffaello abbia voluto riprodurre una stoa o un tempio greco e neanche far corrispondere l'architettura al « carattere » di Atena, dea protettrice delle scienze, che troviamo, accanto ad Apollo, in una delle nicchie e che, secondo Vitruvio, avrebbe richiesto un ordine corinzio o ionico<sup>3</sup>. Raffaello cerca piuttosto di amalgamare gli elementi più classicheggianti del suo maestro e di infondergli lo spirito vitale. A questo scopo applica la scoperta più spettacolare del Bramante nel campo degli ordini, e cioè il *vero dorico* dell'arco trionfale nello sfondo, ma con metope stranamente molto più allungate che in qualsiasi prototipo antico o bramantesco<sup>4</sup>.

Benché, negli affreschi delle Stanze, Raffaello non dia un significato vitruviano agli ordini, li varia in rapporto al rispettivo soggetto in contrasto con la sua fase peruginese. Così, per le due scene di « Giustizia » davanti alla tribuna imperiale, sceglie un corinzio assai libero; per lo splendido tempio di Gerusalemme nella « Cacciata di Eliodoro » un composito come nelle colonne dell'altare del vecchio S. Pietro, ma senza la forma tortile; per il carcere nella « Liberazione di Pietro » il rustico; e per la trasubstanziazione nella « Messa di Bolsena » lo ionico. In nessuno di questi esempi imita esattamente un modello antico né ripristina gli ordini descritti da Vitruvio e dall'Alberti; altrimenti avrebbe usato fregi, ornici e basi ioniche (e non attiche), mentre si ispira, piuttosto, nel bugnato della « Liberazione », alle opere di Bramante che considera ricostruzioni dell'arte antica.

A questa fase, decisamente bramantesca, appartiene anche il primo edificio di Raffaello, e cioè le Stalle di Agostino Chigi del 1512<sup>5</sup>. La superposizione di un ordine di snelle paraste corinzie sopra paraste doricizzanti parte dalle Logge bramantesche, il loro accoppiamento da palazzo Caprini. Nel dettaglio dorico segue la Prima Loggia, mentre il corinzio si ricollega al portico superiore del Belvedere che neanche da Bramante era stato provvisto di dettagli vitruviani<sup>6</sup>. Un anno dopo, verso il 1513, quando Raffaello nella cappella Chigi mette alla prova il suo talento come successore del vecchio maestro, ricostruisce per la prima volta un ordine antico fino nei dettagli, orientandosi non soltanto su Bramante ma anche sul Pantheon<sup>7</sup>.

Nel giugno del 1513, Bramante aveva presentato a Leone X il modello della Santa Casa, già iniziata sotto Giulio II. Leone ne nominava esecutore Andrea Sansovino, il quale poco dopo dava inizio ai lavori (fig. 1)<sup>8</sup>. È probabile che Raffaello conoscesse l'ultima versione decorativa della Santa Casa mentre disegnava il dettaglio della cappella Chigi, anch'essa dedicata alla Madonna di Loreto (fig. 2). Non esiste invece alcun indizio che Bramante o Andrea Sansovino fossero venuti a conoscenza del progetto della cappella prima del giugno 1513.

3. M. Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, liber primus, II, 13, ed. C. Fensterbusch, Darmstadt, 1964, p. 40.

4. C.L. Frommel, in: C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffael als Architekt*, Stuttgart, 1987 (edizione rivista) (in seguito citato come « *Raffael als Architekt* »), pp. 18 e seg.

5. S. Ray, in: *Raffaello architetto*, pp. 119 e seg.

6. C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante. Untersuchungen zum architektonischen Detail*, Worms 1989.

7. E. Bentivoglio, in: *Raffaello architetto*, pp. 125 e segg.; C.L. Frommel, « Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere », *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, 1986, p. 268 e seg.

8. K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto*, New York e London, 1977, I, pp. 12 e segg.

Purtroppo non esistono testimonianze del 1513-14 sul modello della Santa Casa, ma pare che Bramante non avesse previsto quella abbondanza decorativa che fu poi realizzata nei decenni successivi. L'ordine corinzio, con le basi ispirate al Pantheon ed i festoni tra i capitelli, sempre risalenti al Pantheon, la policromia dei marmi e la combinazione tra architettura, rilievi e sculture in nicchie risalgono però con qualche probabilità al progetto del 1513 che doveva soddisfare il gusto fastoso del nuovo Papa. Nella sua famosa lettera a Leone X del 1519 circa, Raffaello si lamenta che alle architetture del Bramante manchi ancora lo splendore dei materiali, ma si riferisce piuttosto al nuovo S. Pietro e al Vaticano che non alla Santa Casa.

Quanto alle differenze tra gli ordini dei due progetti, troviamo che la cappella Chigi è più ricca nei materiali e nei colori, ma meno fedele alla regola vitruviana; il rapporto delle paraste è di 1 : 8 e non di 1 : 9; alla cornice mancano denticelli e mensole che caratterizzano la cornice ionica e corinzia.

L'atteggiamento poco dogmatico di Raffaello, che del resto fa eco alla maggior parte delle architetture bramantesche, si conferma nell'« Incendio del Borgo », un affresco quasi programmatico di diversi ordini che, iniziato forse già sotto Giulio II, fu finito soltanto nell'estate del 1514<sup>9</sup>. A quanto pare, Raffaello intendeva non soltanto mettere a confronto diversi ordini architettonici, ma anche le tre età, più tardi evocate nella lettera, e cioè l'antico — i due templi in rovina con le colonne corporee; la buia età di mezzo — la basilica diroccata senza ordini con i mosaici medievali e le finestre gotiche; l'età moderna — identificata nella Loggia di Benedizione, l'unico edificio intatto, articolato con paraste e colonne, ma realizzato con materiali meno preziosi dei prototipi antichi. Nessuno dei due templi corrisponde peraltro esattamente al modello antico, benché sarebbe stato facile dotare quello composito delle stesse basi della cappella Chigi, i fregi di ambedue di qualche decorazione o la cornice ionica di ovoli e denticelli. Sembra piuttosto che Raffaello avesse imparato dall'Alberti e proprio dal suo maestro Bramante che per gli ordini non esiste una regola fissa, che bisogna scegliere e comporre, ma anche che il vocabolario antico consente all'architetto moderno la definizione di uno stile individuale. E una delle caratteristiche degli ordini raffaelleschi è la bellezza dei materiali, ma, al contempo, *la riduzione del decoro* — come abbiamo già visto nel confronto tra cappella Chigi e Casa Santa.

Che, nei due o tre anni successivi, Raffaello si interessi prima di tutto all'ordine dorico, si spiega con la sua occupazione al nuovo S. Pietro, del quale era stato nominato architetto nell'estate del 1514. Doveva portare avanti, ed eventualmente perfezionare, il colossale frammento del Bramante — il cui coro era arrivato fino alla volta —, combinando un corinzio semplificato nell'interno con un dorico assai complesso all'esterno<sup>10</sup>. Questo contrasto — tra un esterno chiuso e severo ed un interno splendente e trionfale — corrispondeva alla tradizione dell'architettura papale del Quattrocento e lo si riscontra in tutti gli edifici vaticani costruiti tra Nicola V e Alessandro VI con o senza ordini e, parzialmente, anche in chiese di epoca precedente, come per esempio in S. Maria delle Carceri a Prato.

Nell'ordine di palazzo Jacopo da Brescia del 1515 si avvertono meglio le caratteristiche del dorico che non nella « Scuola di Atene » del 1509 e ancora nell'« Incendio del Borgo » del 1513-14 (fig. 3)<sup>11</sup>. Dalla trabeazione e dagli aggetti comprendiamo che Raffaello si è ispirato all'esterno di S. Pietro, accostandosi però notevolmente a Vitru-

9. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, p. 23 seg., A. Nesselrath, *L'incendio del Borgo dopo il restauro*, *Beni culturali e ambientali*, Roma 1986, pp. 5 e segg.

10. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 241 e segg.

11. C.L. Frommel, in: *Raffaello als Architekt*, pp. 19 e segg.; C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, p. 274

vio nel conferire alle paraste il rapporto di circa 1 : 8, mentre quelle del Bramante raggiungono un rapporto di 1 : 9, 5 (senza i piedistalli) o perfino di 1 : 13 (con i piedistalli) (fig. 4)<sup>12</sup>. Le basi hanno la forma del semplice toro che Bramante aveva conferito al tuscanico della scala del Belvedere e del « Ninfeo », ma anche al corinzio del chiostro della Pace<sup>13</sup>. E mentre Bramante avvinghia l'aggetto del suo fregio con due triglifi d'angolo, Raffaello sceglie la soluzione meno tettonica, ma più decorativa, facendo coincidere l'aggetto con una metopa intera.

Questi giochi con il fregio dorico in un certo senso contraddicono l'atteggiamento umanistico-teorico che vuole scoprire e ricostruire i segreti dell'architettura antica, mentre esprimono la necessità di trasformare gli ordini in duttile strumento di un'architettura più razionale e complessa. In un edificio antico, le colonne seguono per lo più ritmi semplici, e già l'abbinamento di due membri o la travata ritmica degli archi trionfali rappresentano soluzioni assai rare. Quando l'Alberti ed i suoi seguaci quattrocenteschi cominciano ad adattare gli ordini antichi alle pareti, ben presto non si accontentano più di ritmi semplici come, ad esempio, nelle facciate dei palazzi Rucellai o Piccolomini o anche della Rovere a Savona, ma ne imitano di più complessi, come nella travata trionfale di S. Andrea, nel sistema tetrastilo della Cancelleria o nelle paraste binate a S. Maria delle Carceri e a Palazzo Castellesi Torlonia. Lo stesso Raffaello si serve ancora delle paraste binate nella « Scuola di Atene », nelle Stalle Chigi e nel primo progetto per S. Eligio.

Bramante è di gran lunga il più inventivo tra quelli che tentarono di variare e complicare i ritmi. Già nella facciata del coro di S. Maria presso S. Satiro, le paraste binate d'angolo confluiscono nelle paraste semplici per congiungersi all'ordine gigante che incornicia di nuovo le paraste doppie (fig. 5). Questo ritmo irregolare è tutt'altro che arbitrario, ma piuttosto condizionato dalla disposizione interna della chiesa. A Roma, Bramante riprende il ritmo discontinuo, corrispondente all'interno, nel coro di S. Pietro, dove una fascia di paraste corrisponde alla transizione dal coro all'abside; e dove le paraste, separate da nicchie, coincidono con quelle binate dell'abside — soluzione di una complessità che non trova pari nell'antico (fig. 6)<sup>14</sup>. Il gioco si complica ancora di più con la scelta del fregio dorico che, secondo le regole, avrebbe richiesto un'alternanza regolare di triglifi e metope.

Proprio la difficoltosa strutturazione dei ritmi, e particolarmente di quelli della trabeazione dorica, deve aver affascinato anche Raffaello. Egli trasforma la piccola facciata occidentale di palazzo Jacopo da Brescia in un arco trionfale per Leone X (fig. 3). Ma invece di comporlo con semplici colonne o paraste come negli archi antichi, gioca da virtuoso con le fasce di una parasta e mezza. Queste fasce asimmetriche complicano il ritmo, particolarmente quello del fregio dorico che, in analogia all'Arco degli Argentari, è interrotto al centro da una targa marmorea con l'iscrizione del committente.

La facciata verso il Borgo Nuovo si suddivide invece con fasce di paraste in cinque campate disuguali, la prima e più lunga delle quali è provvista di cinque triglifi, le altre soltanto di tre. Essendo la seconda campata più estesa della terza, ne risulta che le metope appaiono insolitamente allungate, deviando assai dal canone di un modulo e mezzo. Raffaello forse giustificava questa irregolarità con un passo di Vitruvio, in cui sono indicate le varianti del fregio dorico nei diversi tipi di templi — così come Antonio da

12. M. Vitruvius Pollio, *op. cit.* no. 3, liber quartus, I, 85, ed Fensterbusch, p. 170

13. C. Denker Nesselrath, *op. cit.* no. 6, pp. 102 e segg.

14. C.L. Frommel, « Il complesso di S. Maria presso S. Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo », *La scultura decorativa del Primo Rinascimento. Atti del I Convegno Internazionale di studi, Pavia 1980*, Pavia, 1983, pp. 153 e segg.

Sangallo il G. li ricostruisce nel disegno U 903 A<sup>15</sup>. Ma se Raffaello aveva usato le stesse metope allungate nella « Scuola di Atene » e nell' « Incendio del Borgo », ovvero negli unici esempi anteriori in cui si era servito di un fregio dorico, la scelta deve aver corrisposto anche ad una preferenza di carattere estetico.

Un ritmo talmente arbitrario del fregio dorico deve essersi attirato le severe critiche dei contemporanei di Raffaello, il quale, non a caso quindi, non lo riapplica più né nelle architetture dipinte né in quelle costruite. Sembra che il Sangallo avesse avuto maggior successo con il dorico più classicheggiante e più archeologico di palazzo Farnese (1514). Ciò nonostante Raffaello prosegue lungo l'audace cammino del Bramante, variandone le invenzioni e rifiutando di porsi sulla scia dogmatica ed inflessibile del vitruvianesimo.

Nell'attico di palazzo Jacopo da Brescia, la parasta centrale del piano nobile prosegue in una lesena che fa oggetto nella cornice, mentre i membri laterali della fascia di paraste vengono ripresi da pannelli astratti intorno alla campata. Nell'antico non troviamo riscontro di questa tendenza a sostituire l'ordine con delle membrature astratte, ma solo dal Medioevo in poi<sup>16</sup>, e particolarmente in diverse opere del Bramante a partire dalla facciata del coro di S. Maria presso S. Satiro (fig. 5). Questa nuova interpretazione bramantesca dell'ordine si allontana sempre più dalla colonna antica per diventare strumento duttile dell'articolazione parietale.

Ma, mentre Bramante, dal Tempietto fino al tamburo della cupola di S. Pietro, di volta in volta conferisce alla colonna il suo significato antico — e cioè la funzione statica con apparenza antropomorfa —, nelle opere raffaellesche la colonna continua a perdere valore plastico e funzionale. Raffaello preferisce la parasta senza entasi, tanto meno organica della colonna; e vedremo come ci sia voluta la collaborazione di A. da Sangallo il G. nel 1518-19 per fargli riscoprire la bellezza tridimensionale della colonna.

L'interesse di Raffaello si rivolge all'ordine piuttosto come mezzo di ritmizzazione della parete e di visualizzazione della conformità tra interno ed esterno, tra struttura e facciata. Questa nuova definizione degli ordini architettonici nasce dal loro collegamento con la parete, ma soprattutto dalla primaria necessità di armonizzare gli ordini con le nuove tipologie e le funzioni dell'architettura moderna — totalmente diverse da quelle antiche — sia nell'ambito dell'architettura sacra che in quella delle ville e dei palazzi. Si tratta in fondo dell'effetto derivato dalle trasparenti costruzioni gotiche dove, già per ragioni di stabilità, le membrature esterne corrispondono a quelle interne<sup>17</sup>.

Un esempio caratteristico di quegli anni è lo sfondo dell' « Incoronazione di Carlo Magno » dell'estate 1516 (fig. 7)<sup>18</sup>. Le proporzioni vitruviane di triglifi e metope ed i denticelli e mutuli della cornice confermano che Raffaello nel frattempo ha studiato anche il dorico di palazzo Farnese. Ma i capitelli con due soli anuli rimangono quelli di palazzo Jacopo da Brescia; e gli aggetti e i triglifi d'angolo delle paraste binate nelle pareti in realtà sono ancora più vicini al S. Pietro di Bramante che non a palazzo da Brescia. In fondo a destra abbiamo un altro prezioso esempio di capitello ionico, assai raro in questi primi anni di Raffaello architetto, che corrisponde al tipo « bidimensionale » antico e non già a quello bramantesco privo di ovoli e con volute diagonali.

15. C.L. Frommel, in: *Raffael als Architekt*, pp. 25 e segg.

16. C.L. Frommel, in: *Fürstehöfe der Renaissance. Giulio Romano und die Klassische Tradition. Katalog der Ausstellung*, Wien, 1989, p. 36

17. C.L. Frommel, *op. cit.* no. 14, p. 155

18. F. Mancinelli, « L'incoronazione di Francesco I nella stanza dell'Incendio di Borgo », *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 163 e segg.; A. Nesselrath, « La progettazione della 'Incoronazione di Carlomagno' », *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 173 e segg.; C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, p. 280

Al contempo Raffaello si serve ancora dell'ordine doricizzante e senza triglifi della Prima Loggia e della « Scuola di Atene », tanto più flessibile e particolarmente adatto a strutture meno rappresentative come il primo progetto di villa Madama del 1516<sup>19</sup> o, con campate irregolari, come la loggetta del Bibiena in Vaticano<sup>20</sup>, dove l'ordine sembra perdere la sua autonomia in un sistema quasi astratto.

Contrariamente al progetto per la facciata di S. Lorenzo, sempre del 1516<sup>21</sup>, nel quale Raffaello riprende la superposizione di due ordini contrastanti già sperimentata nelle Stalle Chigi, il primo progetto per villa Madama mantiene lo stesso ordine doricizzante nei tre diversi ordini della facciata. Raffaello distingue quindi tra edifici di carattere uniforme, come lo erano le architetture della « Scuola di Atene », di S. Eligio e di palazzo Jacopo da Brescia, ed « edifici composti di più maniere », come li definirà poi nella sua lettera a papa Leone<sup>22</sup>.

Nel corso dei due anni susseguenti, il maestro ingigantisce il progetto di villa Madama, trasformandone il carattere doricizzante in una combinazione di ionico e dorico<sup>23</sup>. Nella descrizione autografa della villa, Raffaello stranamente non fa menzione dei due ordini principali, citando soltanto di sfuggita il dorico delle due porte d'entrata e delle colonne della loggia del Tevere e poi lo ionico delle colonne del vestibolo — come se considerasse gli ordini della facciata e del cortile fattori secondari, da decidere soltanto in fase di costruzione<sup>24</sup>. Questo atteggiamento è tanto più sorprendente in quanto la sua descrizione insiste sulla tipologia antica di molti locali della villa come il vestibolo, l'atrio, lo xisto, il ninfeo, la dieta, il termine, l'ippodromo, il teatro, il criptoportico e così via.

Per ciò che riguarda gli ordini poi realizzati a villa Madama, è impossibile attribuirli con certezza alla mano di Raffaello. Gli unici dettagli dell'esterno, probabilmente disegnati prima della sua morte, sono il piedistallo e la base dell'ordine gigante (fig. 8). Il piedistallo rigonfio si ispira a quello dell'Arco di Portogallo di ordine composito, la base a quella del corinzio del vecchio S. Pietro. I capitelli invece seguono il modello adoperato da Bramante nel cortile del Belvedere e nella Seconda Loggia, poi ripreso da Antonio da Sangallo nei palazzi Baldassini e Farnese. Questo tipo non figura però in nessuna opera documentata di Raffaello, il quale si serve esclusivamente del capitello « bidimensionale » come l'abbiamo visto nella « Messa di Bolsena », nell' « Incendio del Borgo » e nei progetti del 1516. Mi domando quindi se i capitelli dell'ordine gigante non siano stati in realtà disegnati da Giulio Romano o da Sangallo, i quali succedettero a Raffaello come architetti di villa Madama. Forse fu lo stesso Sangallo a proporre una trabeazione che riprendesse quella del tempio di Adriano, e cioè di tipo assai più classicheggiante che non le soluzioni documentate per Raffaello<sup>25</sup>.

Molto più raffaellesco del dettaglio è l'audace ritmizzazione dell'ordine gigante della facciata sulla valle (fig. 9). Si tratta di un'ulteriore complicazione del ritmo, rispetto a quello indicato nel progetto per S. Lorenzo del 1516.

Mentre le tre arcate centrali formano la Loggia Centrale, la triade sinistra corrisponde alla granda Sala Termale che, per ragioni di simmetria, viene ripetuta a destra

19. J. Shearman, in: *Raffaello architetto*, pp. 323 e seg.; J. Shearman, « A note on the chronology of Villa Madama », in: *The Burlington Magazine* 129 (1978), pp. 179 e segg.

20. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 363 e segg.; C.L. Frommel, in: *Raffaello in Vaticano* (Catalogo della mostra), Milano, 1984, pp. 129 e segg.

21. M. Tafuri, in: *Raffaello architetto*, pp. 165 e segg.; C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, pp. 275 e segg.

22. V. Golzio, *Raffaello nei documenti ...*, Città del Vaticano, 1936, p. 92

23. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 311 e segg.; C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, pp. 280

24. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 324 e segg.

25. C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, fig. 49-51.

con una finestra cieca. Queste tre triadi sono composte in modo che le semicolonne fiancheggino soltanto la campata centrale, conquistando supremazia assoluta sulla facciata. Nelle due triadi laterali, invece, l'arco della finestra termale viene sostenuto da elementi stranissimi che, nella parte inferiore, sono forniti di basi ridotte mentre, sopra l'imposta, si convogliano nell'arco, perdendo quindi la qualità di vere paraste. E' probabile che originariamente Raffaello avesse previsto, anche in questi punti, paraste integre<sup>26</sup>; e che soltanto in un secondo tempo o lui, o il suo capriccioso discepolo Giulio abbiano deciso di semplificarne l'articolazione — non soltanto per ragioni di « design », ma anche per rendere visibili all'esterno gli archi che reggono la cupola della sala. Per operare questo cambiamento Raffaello non si serve di paraste ma di pilastri, con basi diverse da quelle delle paraste, essendo già in uso nel Quattrocento la distinzione tra pilastri e un vero ordine attraverso i diversi profili dei sostegni<sup>27</sup>. Vediamo anche che la parasta d'angolo è leggermente allargata, come raccomanda Vitruvio, per compensare la perdita di volume, « mangiato » dall'aria.

Le lesene derivate dal pilastro, e non da un ordine vero e proprio, le ritroviamo anche nell'unica parte realizzata sotto gli occhi di Raffaello, e cioè nell'interno della loggia del giardino: tutte le lesene, lungo le pareti, sono derivate dai pilastri portanti della loggia (fig. 10), quindi provviste di basi e capitelli diversi — com'è ovvio — da quelli dell'ordine dorico o di qualsiasi altro ordine. E la loro funzione è di nuovo quella di ritmizzare e collegare le pareti — cioè una funzione di carattere prettamente estetico e non strutturale.

Gli stessi principi che abbiamo osservato a villa Madama valgono — mutatis mutandis — per il secondo progetto raffaellesco di S. Pietro che, probabilmente, risale all'autunno del 1518<sup>28</sup> (fig. 11). Raffaello rinuncia sui fianchi esterni all'ordine gigante bramantesco per far meglio corrispondere l'articolazione esterna delle navate e delle cappelle laterali a quella interna, ma anche per conferirle un ritmo particolarmente complesso. Soltanto la parte centrale della facciata mantiene l'ordine gigante, corrispondente alla nave mediana e, di conseguenza, anch'esso corinzio. E mentre il Bramante e lo stesso Raffaello nel primo progetto avevano previsto per la facciata un unico portico di colonne doriche giganti, quest'ultimo ora sceglie un sistema che distingue la nave mediana dalle navate laterali, e queste dai campanili. In fondo non fa altro che correggere Bramante con metodo bramantesco, essendo stato proprio questi ad insistere per primo sulla corrispondenza tra interno ed esterno. Va rilevato che la parte più nobile della facciata, e cioè la Loggia di Benedizione, è incorniciata da un ordine ionico e che anche in altri progetti di quegli anni lo ionico, e non il corinzio, sembra imporsi come l'ordine più nobile.

Al secondo progetto di S. Pietro non verrà mai data esecuzione, probabilmente a causa delle critiche del Sangallo che, nel 1518, diventa il più stretto collaboratore di Raffaello nella Fabbrica. Conosciamo soltanto frammenti del progetto finale del 1519, iniziato poco prima della morte di Raffaello, nel quale il principio di stretta corrispondenza tra esterno ed interno si è parzialmente attenuato (fig. 12)<sup>29</sup>. L'ordine dell'esterno, che nel progetto Mellon corrispondeva alle colonne interne degli ambulatori, arriva fino all'imposta delle arcate e delle volte delle navate laterali, ancora in conformità alle navate laterali, ma con effetto assai più monumentale. Non conosciamo

26. C.L. Frommel, in: *Giulio Romano (Catalogo della mostra)*, Milano 1989, pp. 98 e segg.

27. Per esempio nella pontelliana facciata di S. Pietro in Montorio il cui piano inferiore è articolato da pilastri d'angolo e quello superiore da un vero ordine (C.L. Frommel, « I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico ». Atti del convegno « Bramante a Milano », Milano 1986, in: *Arte Lombarda*, 1986, p. 15.

28. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 245 e segg.; pp. 266 e segg.

29. C.L. Frommel, in: *Raffaello architetto*, pp. 274 e segg.; C.L. Frommel, *op. cit.* no. 7, pp. 280 e segg.

le idee di Raffaello sulla facciata di questo progetto finale. I disegni preparatori di Sangallo propongono ora un ordine doricizzante senza triglifi, ora un vero dorico. Sulla medaglia, coniata dopo la morte di Raffaello, si riconoscono i triglifi del fregio dorico<sup>30</sup>.

Non è facile separare, in questa stretta simbiosi, le idee dell'uno da quelle dell'altro ; ma molti indizi stanno a significare che sia l'idea del nuovo ordine strettamente dorico per le facciate laterali che una buona parte dei dettagli, poi messi in opera, vanno attribuiti a Sangallo, mentre Raffaello provvede solo a controllarli e perfezionarli. Due indizi inconfutabili sono la correttezza vitruviana del dettaglio e la semplicità del ritmo — ambedue non più conformi all'interno ; si confrontino le opere comparabili dei due maestri con l'ordine dorico dei fianchi che ricorda il cortile di palazzo Farnese e non già di palazzo Jacopo da Brescia, S. Eligio o l'« Incoronazione di Carlo Magno ». Nel piano nobile di palazzo Farnese e in altri progetti del primo Sangallo, troviamo anche le edicole ispirate al Pantheon, mentre Raffaello, prima del 1519, le usa una sola volta, e cioè nella Loggia di Benedizione del progetto Mellon.

Questo accostamento al vitruvianesimo testimonia anche un significativo cambiamento dell'interno di S. Pietro : soltanto adesso, probabilmente di nuovo su insistenza di Sangallo, le paraste dell'ordine gigante poggiano su basi ionico-corinzie ad imitazione di quelle del Pantheon, mentre Bramante ed ancora il Raffaello del progetto Mellon nonché lo stesso Sangallo nei primissimi disegni per S. Pietro si erano contentati delle solite basi attiche<sup>31</sup>. Se il progetto Mellon riproduce in maniera veramente fedele le idee di Raffaello, quest'ultimo avrebbe previsto dei piedistalli alti più di 6 metri, conferendo alle paraste il rapporto dello ionico vitruviano di circa 1 : 8. Nel progetto comune del 1518-19, Raffaello e Sangallo riducono il piedistallo a circa 3 metri (13,5 p.) per ristabilire la corrispondenza con lo zoccolo esterno, molto più basso di prima (15,5 p.). Ne risulta un notevole incremento dell'altezza dell'ordine interno, ora in rapporto di 1 : 9,4 che Sangallo dopo il 1530 cerca di giustificare in questa nota sull' U 63 A recto<sup>32</sup> :

« per 8 teste 1/2	102
per li due terti dal jonico al corintio del capitello	8
per lo sesto aquistato in la cimasa	2
	<hr/>
	112

viene più alto un palmo chella regola di vitruvio »

« santo pietro di dentro altezza del pilastro cum capitello Base architrave fresco e cornicie alto palmi 140  
 lo cornicione palmi 9 fregio palmi 9 architrave palmi 9  
 lo pilastro capitello e basa resta palmi 113  
 largo palmi 12  
 teste 9 5/12 ».

Il nuovo rapporto di 1 : 9,4 era giustificabile con la straordinaria altezza dell'interno che, secondo Vitruvio, richiedeva una compensazione ottica<sup>33</sup>. Sangallo spiega inoltre

30. C.L. Frommel, in : *Raffaello architetto*, pp. 255, 274, 283.

31. *Raffaello architetto*, fig. pp. 247, 257, 271, 274-276.

32. C.L. Frommel, in : *Raffaello architetto*, p. 278

33. M. Vitruvius Pollio, *op. cit.* no. 3, liber tertius, III, 72 e seg., V, 80, ed. Fensterbusch, pp. 146 e segg., p. 160



altri 8 palmi con la differenza tra l'altezza del capitello corinzio, che corrisponde alla larghezza della parasta, e quello ionico, alto soltanto un terzo — in base alla descrizione di Vitruvio :

« Columnae corinthiae praeter capitula omnes symmetrias habent ut ionicae, sed capitulorum altitudines efficiunt eas pro rata excelsiores et graciliores, quod ionici capituli altitudo tertia pars est crassitudinis columnae, corinthii tota crassitudo scapi »<sup>34</sup>.

Dopo il 1544, Sangallo rinuncia completamente al piedistallo, rialzando il pavimento fino alle basi. E approfitta dell'occasione per ridurre le paraste all'attuale altezza di 11 p., e cioè a un rapporto di 1 : 9,25<sup>35</sup>.

Qual'è stato l'effetto della collaborazione con Sangallo sulle ultime opere di Raffaello? Due dei tre palazzi degli anni 1518-20 — dell'Aquila e Pandolfini — ne mostrano il riflesso. Non ne viene invece toccato palazzo Alberini, i cui piani superiori saranno realizzati un po' prima, per quanto mi risulta, e cioè dalla primavera del 1518 in poi (fig. 13)<sup>36</sup>. Probabilmente, a causa della loro scarsa elevazione, nessuno dei tre piani superiori è fornito di un ordine vitruviano, ma soltanto di relitti o astrazioni di ordini che servono, come in tante altre opere raffaellesche, all'articolazione e ritmizzazione della parete.

Per comprendere quanto Raffaello sia maturato nei tre anni passati dalla costruzione di palazzo Jacopo da Brescia, occorre confrontarne le due facciate. Invece del dorico bramantesco del piano nobile, si serve ora di semplici lesene aggettanti in una trabeazione abbreviata, un motivo che contemporaneamente adopera anche nelle grandi nicchie di S. Pietro e che in seguito sarà aspramente criticato da Sangallo. Sia le basi a forma di semplice toro che la cornice con gola dorica si avvicinano a quelle di palazzo Jacopo da Brescia e vogliono forse addirittura ricordare il dorico. Ma ai membri laterali di palazzo da Brescia qui Raffaello sostituisce delle cornici marmoree che circondano le finestre in maniera assai più decorativa che non nell'attico di palazzo da Brescia e ricordano addirittura la fase milanese del Bramante. Come a villa Madama, la lesena d'angolo è più larga delle altre — un ulteriore, importante elemento per la datazione dei piani superiori negli ultimi anni di Raffaello. Nel terzo piano, le lesene si reducono ancora a semplici specchiature decorative, mentre il cornicione con ovolo disadorno e mensole vigorose ricordano piuttosto lo ionico o il corinzio che non il dorico. Il che sta a significare che Raffaello si orienta anche con queste forme ridotte verso una specie di superposizione; evita il verticalismo che caratterizza ancora palazzo Jacopo da Brescia e i suoi prototipi bramanteschi, smorzando anche l'attico, pure di ispirazione bramantesca, ma priva del rapporto dinamico che lega l'ordine ionico del cortile del Belvedere al dorico. Questa facciata testimonia fino a che punto in pochi anni Raffaello si sia allontanato sia dagli ordini antichi che da Bramante.

Nel palazzo Branconio dell'Aquila, probabilmente ideato nell'inverno 1518-19, l'atteggiamento di Raffaello è assai cambiato, sembra anche in conseguenza della collaborazione con Sangallo<sup>37</sup>. Le semicolonne del pianterreno e le edicole del piano nobile, vincolate al muro come nel Pantheon, ricordano i fianchi dell'ultimo progetto di S. Pietro. L'ordine inferiore della facciata corrisponde al dorico del cortile, ma è provvisto di una trabeazione abbreviata con architrave a tre fasce, con guttae e cornice con gola

34. *Op. cit.*, liber quartus, I, 84, ed. Fensterbusch, pp. 166 e segg.

35. F. Graf Wolf Metternich/C. Thoenes, *Die frühen St. Peter-Entwürfe*, Tübingen, 1987, pp. 80, 149, 175, 198.

36. P.N. Pagliara, in: *Raffaello architetto*, pp. 171 e segg.; P.N. Pagliara, « Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio », *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 331 e segg.; C.L. Frommel, *Palazzi romani del Rinascimento* (in corso di stampa)

37. C.L. Frommel, *op. cit.*; C.L. Frommel, in: *Raffaello als Architekt*, pp. 30

dorica. Sembra però che il capitello non avesse i due o tre anelli dorici e che le proporzioni fossero un po' meno allungate di quelle del dorico del cortile. Non è quindi da escludere che Raffaello abbia pensato all'ordine tuscanico, tutt'altro che ben definito in questi decenni se teniamo conto che lo stesso Antonio da Sangallo il G. chiama « tuscanico » il tempio di Cori<sup>38</sup>.

Del dorico del cortile ci è pervenuto il bellissimo progetto designato da Giulio Romano per Raffaello, anch'esso apparentemente ispirato ai progetti sangalleschi per S. Pietro<sup>39</sup> (fig. 14). Il confronto tra questi progetti quasi contemporanei illustra bene anche le sottili, ma chiare differenze tra Sangallo e la bottega di Raffaello: mentre il Sangallo segue rigorosamente Vitruvio, dando alla base ed al capitello un solo modulo ed alla trabeazione quattro, Giulio conferisce ad ognuno di questi elementi un po' più di altezza; i profili sono più sporgenti, il ritmo più complesso, i membri più gremiti e la targa centrale si ispira, come nel palazzo Jacopo da Brescia, all'Arco degli Argentari — alcune differenze che già bastano a modificarne completamente il carattere e che testimoniano di nuovo una sua maggiore libertà rispetto alla regola.

Le stesse riflessioni sono valide per lo ionico del piano nobile della facciata di palazzo Branconio. Raffaello non vi adopera né le basi, come nell'interno di S. Pietro, né la trabeazione decisamente ioniche di villa Madama. Lo testimoniano le edicole di palazzo Pandolfini, identiche fino al dettaglio a quelle di palazzo dell'Aquila<sup>40</sup>. Che autentico sia almeno la zona delle finestre del piano nobile di palazzo Pandolfini è reso attendibile dalla famosa scenografia che appartiene anch'essa all'ultimo periodo raffaellesco.

Analogamente al suo maestro Bramante, ma molto diverso dai contemporanei più ortodossi, Raffaello non considera quindi l'ordine delle colonne come il presupposto principale per la rinascita dell'architettura antica, ma parte piuttosto dalla « macchina di tutto l'edificio ». Ne siamo consapevoli non soltanto dalla descrizione di villa Madama, ma anche dalla famosa lettera a Leone X che si occupa dei rilievi della Roma antica e della sua ricostruzione<sup>41</sup>. Confrontando la buona architettura antica con quella « tedesca », Raffaello parla soltanto marginalmente delle « cornici, li fregi e gli architravi, le colonne et i capitelli, e le basi et in somma tutti gli altri ornamenti di perfetta e bellissima maniera », elencando i singoli elementi dell'ordine in maniera talmente asistemica da farli apparire veri « ornamenti » e non parti di una struttura. Anche le poche illustrazioni che accompagnano la traduzione di Vitruvio, eseguita da Fabio Calvo per Raffaello, sono dedicate piuttosto alla tipologia degli edifici che non al problema degli ordini<sup>42</sup>.

La definizione dell'ordine come « ornamentum » risale del resto al famoso passo del Sesto Libro dell'Alberti: « In tota re aedificatoria certe ornamentum in columnis est... »<sup>43</sup>. La definizione strutturale dell'Alberti, che vede la colonna come parte integrante del muro, manca nel testo raffaellesco, del tutto privo della sistematicità aristotelica dell'Alberti<sup>44</sup>. Ma nelle lesene dei palazzi da Brescia e Alberini o nell'arco cieco, proiettato sulla facciata di villa Madama, Raffaello pratica lo stesso principio della consistenza di ordine e muro.

38. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1914-1922, III, fig. 478

39. P.N. Pagliara, in: *Raffaello architetto*, pp. 206 e segg.; C.L. Frommel, in: *Giulio Romano*, p. 289

40. C.L. Frommel, « Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e ricostruzione », *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi*, Urbino 1987, 197 e segg.

41. Golzio, *op. cit.*, pp. 78-92; C. Thoenes, *La « lettera » a Leone X*, in: *Raffaello a Roma*, pp. 273-381 (con ulteriore bibliografia)

42. Vitruvio e Raffaello, *Il « De architettura » di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, a cura di V. Fontana e P. Morachiello, Roma, 1975, tav. 3E-14

43. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. G. Orlandi, Milano 1966, II, XIII, p. 521

44. *Op. cit.* I, 10, p. 70

Alla descrizione degli ordini, il maestro dedica soltanto una brevissima appendice nella lettera a Leone X rimandando il lettore più curioso a Vitruvio e ai suoi commenti dei singoli edifici: « De' quali (ornamenti) non occorre dir alto se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui... Dell'origine delle quali et forma scrive difusamente Vitruvio, al qual rimettemo chi vorrà haverne maggior notizia... La Toscana è assai simile alla Dorica, come si vederà nel progresso di quello che noi intendiamo fare et mostrare... »<sup>45</sup>.

Raffaello riassume brevemente il racconto vitruviano dell'origine degli ordini, sottolineando la creatività e la logicità di questo processo di sviluppo. All'inizio esisteva soltanto il dorico, virile e disadorno; poi fu creato il più ricco ionico che riproduce le proporzioni femminili; ed infine Callimaco inventò il verginale corinzio. Due ulteriori ordini antichi, l'attico e il toscano, sono stati usati assai meno spesso. Raffaello termina l'abbozzo della lettera con una frase assai difficile da capire: « Et troverannosi anchora molti edificii composti di più maniera, come di Jonica et Corinthia, Dorica et Corinthia, Toscana et Dorica, secondo, che più parse meglio all'artheifice per concordar li edificii aproprati alla loro intentione et maxime nelli templi ».

Raffaello si occupa quindi anche del problema della combinazione di diversi ordini, non discusso né da Vitruvio né da Alberti. Raffaello pensa in primo luogo ai templi che combinano due ordini ed al rapporto tra essi con la loro « intentione ». Egli ha forse conoscenza dei templi greci — Bassae, il Partenone o i templi di Atena a Tegea e Pesto —, dove la combinazione del dorico con lo ionico è più frequente che non nei templi romani<sup>46</sup>. Se avesse voluto parlare della superposizione, avrebbe sicuramente menzionato il Colosseo o il Teatro di Marcello e la loro susseguenza di toscano, o dorico, ionico e corinzio, ripresa già da Bramante nella chiocciola del Belvedere<sup>47</sup>.

Se l'interesse di Raffaello fosse andato soltanto al problema vitruviano del « carattere » di un ordine, si sarebbe senz'altro concentrato sui singoli ordini e non sulla loro combinazione. Ma, probabilmente, egli intende giustificare la combinazione di dorico e corinzio nel Nuovo S. Pietro, ideata da Bramante e ripresa con modifiche nel progetto comune che Raffaello e il Sangallo preparano contemporaneamente alla lettera. L'« intentione » specifica del dorico di S. Pietro potrebbe essere stato lo spirito virile del primo apostolo; quella del corinzio la verginità della Madonna, alla quale Giulio II aveva dedicato il coro principale con la sua tomba<sup>48</sup>. Se Raffaello pensava veramente a S. Pietro, avremmo un altro indizio che egli non amava distinguere rigorosamente tra edifici antichi e nuovi, se concepiti nello stesso spirito.

In conclusione, ritengo che Raffaello conobbe e studiò sia gli antichi monumenti, ossia Vitruvio, quanto qualsiasi altro architetto suo predecessore o contemporaneo, pur senza essere né un classicista ortodosso né un dogmatico vitruviano. L'antico, come lo conobbe dai monumenti sopravvissuti e dalle fonti letterarie, era per lui il grande esempio, il passato insuperato ma superabile, nel quale ritrovare le proprie radici: « Non debbe adunche, padre Santo », esclama nella lettera « esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria et nome Italiano, per testimonio di quelli animi divini, che pur talhor con la memoria loro excitano et destano alle virtù gli spiriti, che hoggi di sono tra noi, non sia extirpato in tutto... ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo al paragone de li

45. Golzio, *op. cit.*, pp. 91

46. Ringrazio a M. Eichberg per queste informazioni

47. C. Thoenes, Bramante und die Säulenordnungen, in: *Kunstchronik*, 30 (1977), pp. 62 e seg.; C. Denker Nesselrath, *op. cit.* no. 6, pp. 107 segg.

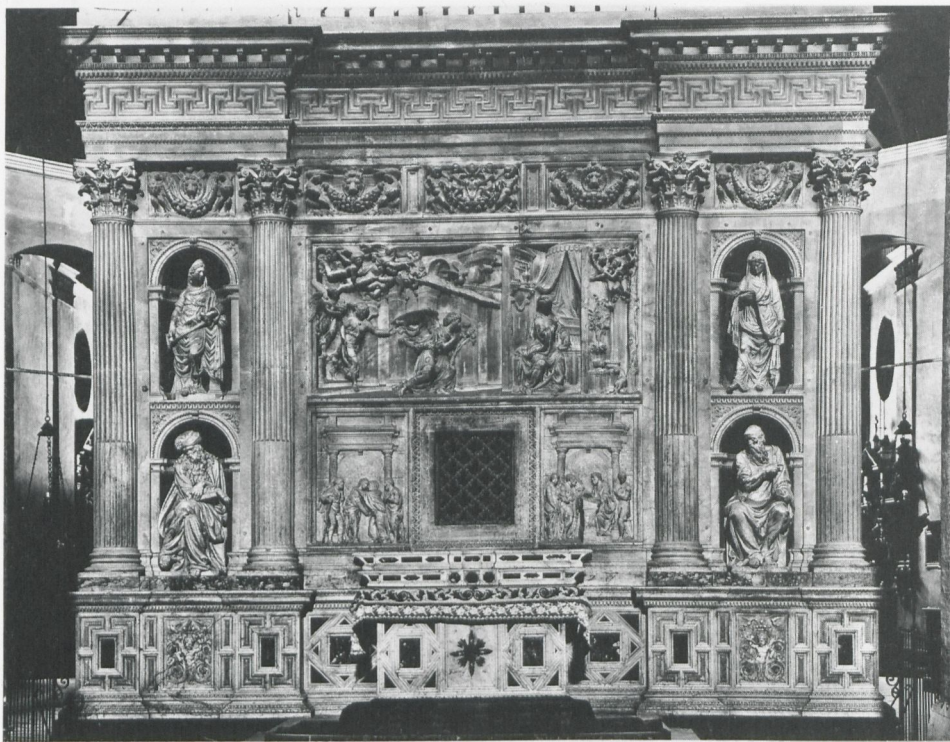
48. C.L. Frommel, « 'Capella Julia' : Die Grabkapelle Papst Julius'II. In Neu-St.Peter », in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), pp. 33 e segg.

antichi, agvagliarli et superarli ; come ben fa con magni edifici, col nutrire et favorire le virtuti, et risvegliare gli ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li principi Christiani... »<sup>49</sup>.

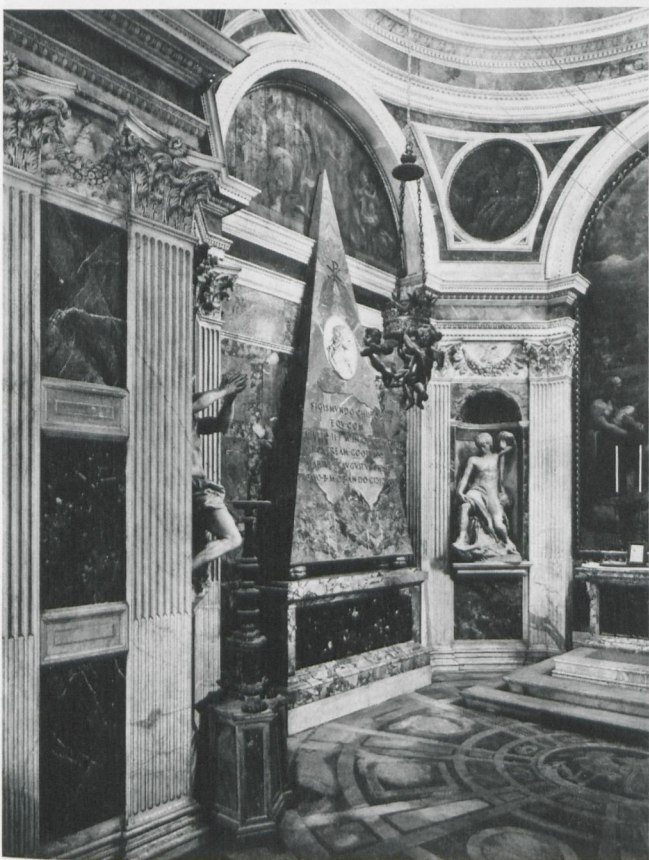
Questo ottimismo creativo, la coscienza di essere capace di « aguagliare et superare l'antico » deve aver trovato espressione in tanti progetti e concetti a noi sconosciuti, dei quali villa Madama e S. Pietro suggeriscono soltanto una vaga idea. Dalla lettera risulta che Raffaello difficilmente avrebbe esitato ad inventare nuovi ordini come Calimaco, di mischiarli alla maniera insolita di Giulio Romano o Baldassarre Peruzzi o di creare nuovi rapporti tra l'ordine e la struttura dell'edificio come egli stesso aveva proposto a villa Madama. In questo contesto Raffaello è l'unico, legittimo successore di Bramante. Dopo la sua morte, la dicotomia tra creatività classicheggiante e dogmatismo vitruviano, della quale parla la collaborazione tra Raffaello e Antonio da Sangallo il G., comincia ad irrigidirsi. Ma neanche i più fertili e dotti innovatori dei decenni successivi, quali Giulio Romano, Peruzzi, Ligorio o Palladio, saranno mai in grado di riprendere congenialmente la grande utopia raffaellesca.

---

49. Golzio, *op. cit.*, pp. 83 e seg. ; C.L. Frommel, La Roma di Raffaello, in : *Atti di Convegno Rome. L'espace urbain et ses représentations*, Caen 1989 (in corso di stampa).



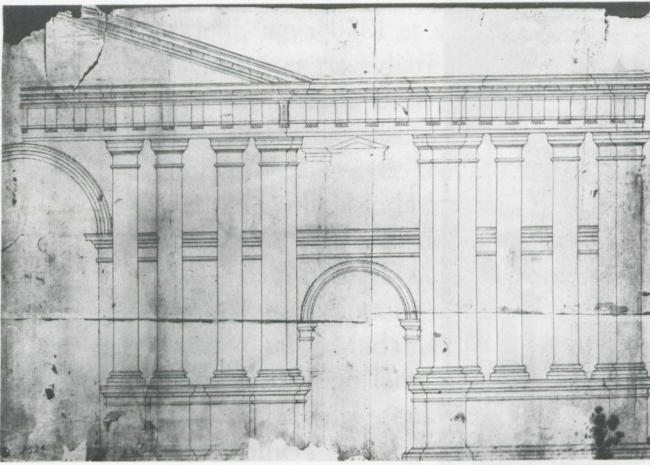
1. Loreto, Santa Casa.



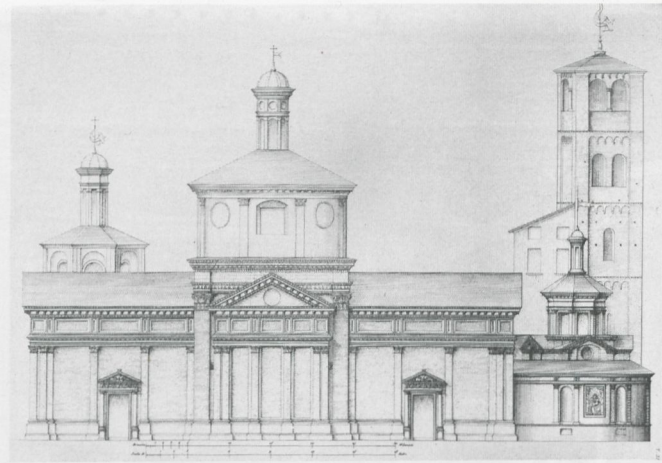
2. Roma, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi.



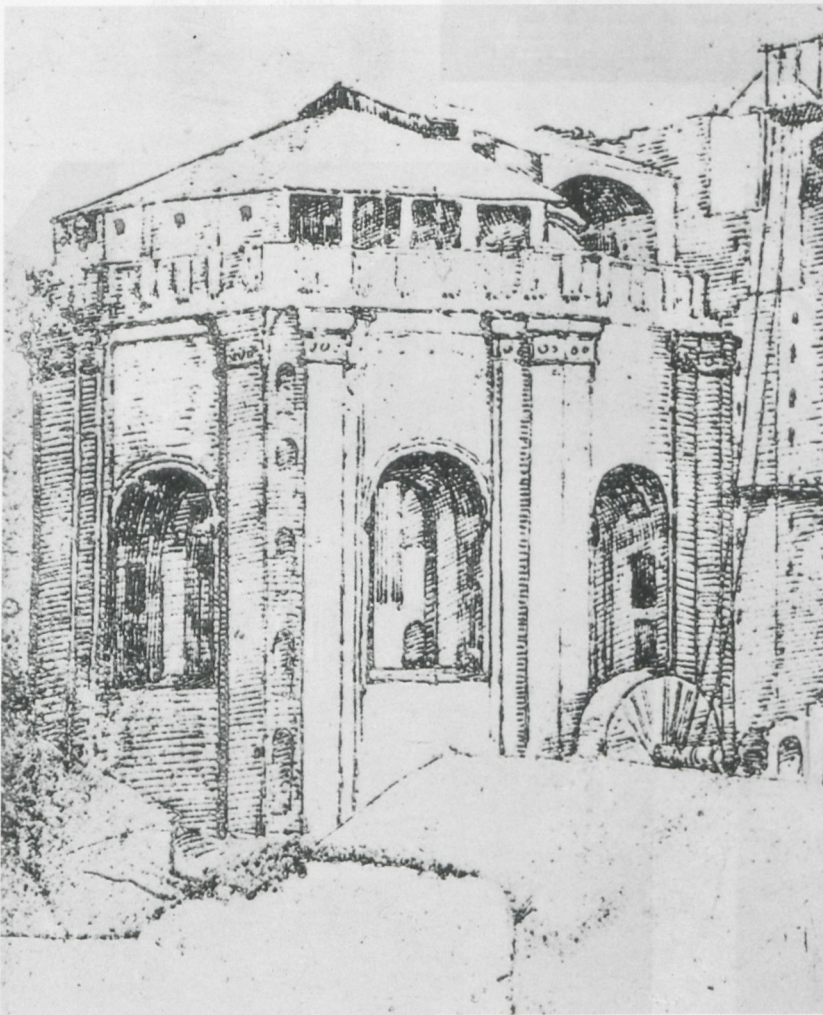
3. Roma, Palazzo Jacopo da Brescia.



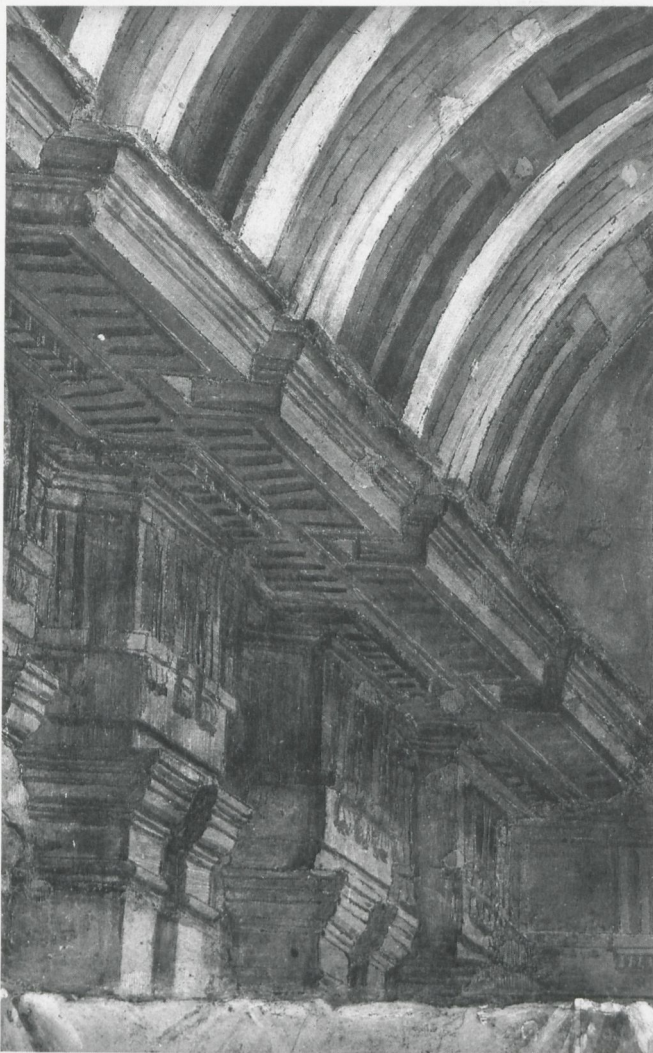
4. A. da Sangallo il G., progetto per la facciata di S. Pietro del 1518 incirca (Uffizi A 257).



5. Milano, S. Maria presso S. Satiro, facciata del coro.



6. J. Scorel (?), veduta di S. Pietro nel 1522/23 incirca, dettaglio con coro del Bramante.



7a 7b

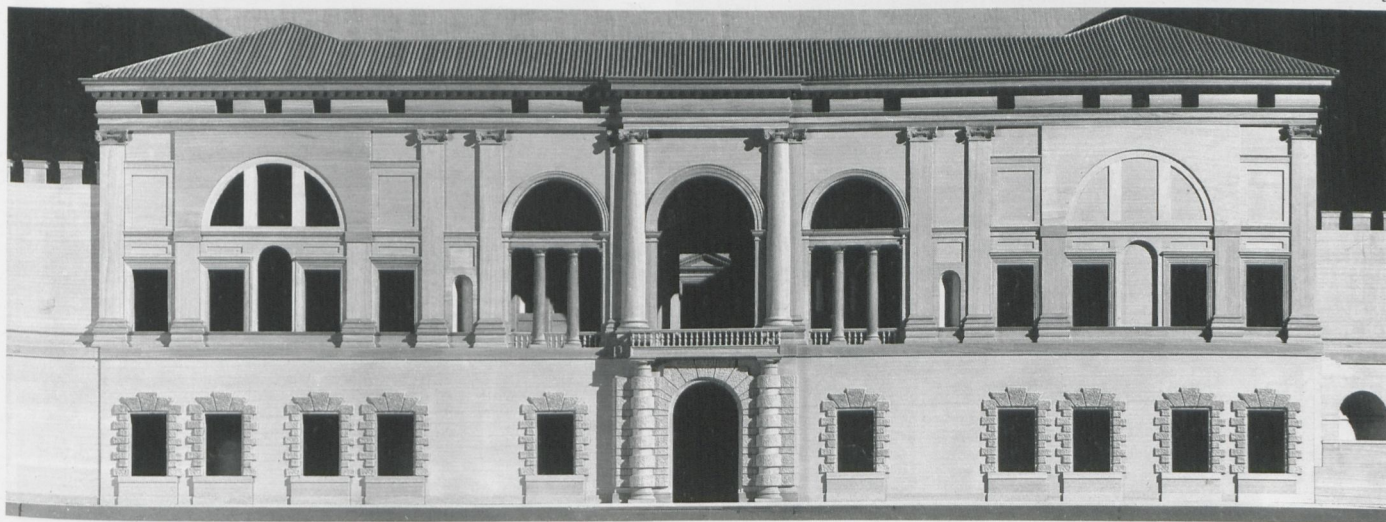
7. Raffaello, *Incoronazione di Carlo Magno*: a. dettaglio dell'ordine dorico, b. dettaglio dell'ordine ionico.

8. Roma, Villa Madama, esterno del piano nobile.

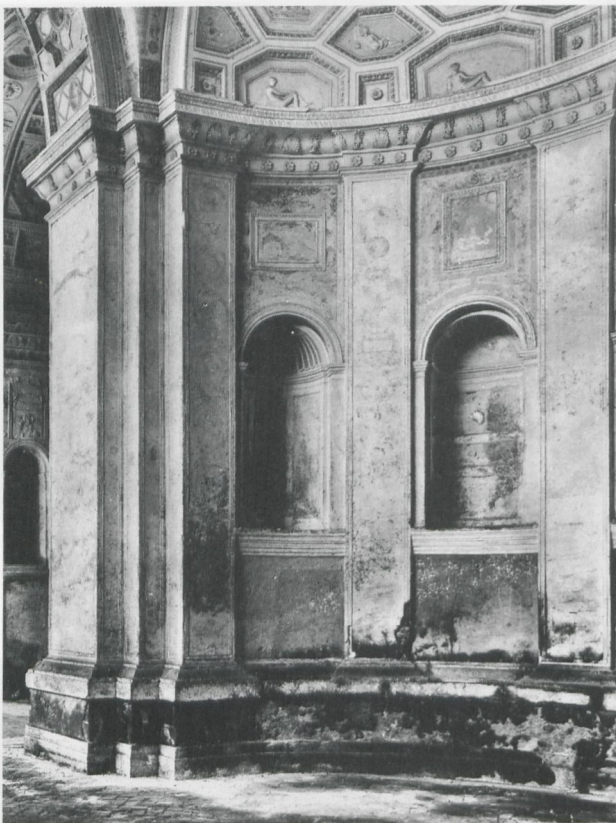
9. Plastico ricostruttivo di Villa Madama, dettaglio (Roma, Ministero degli Esteri).



8



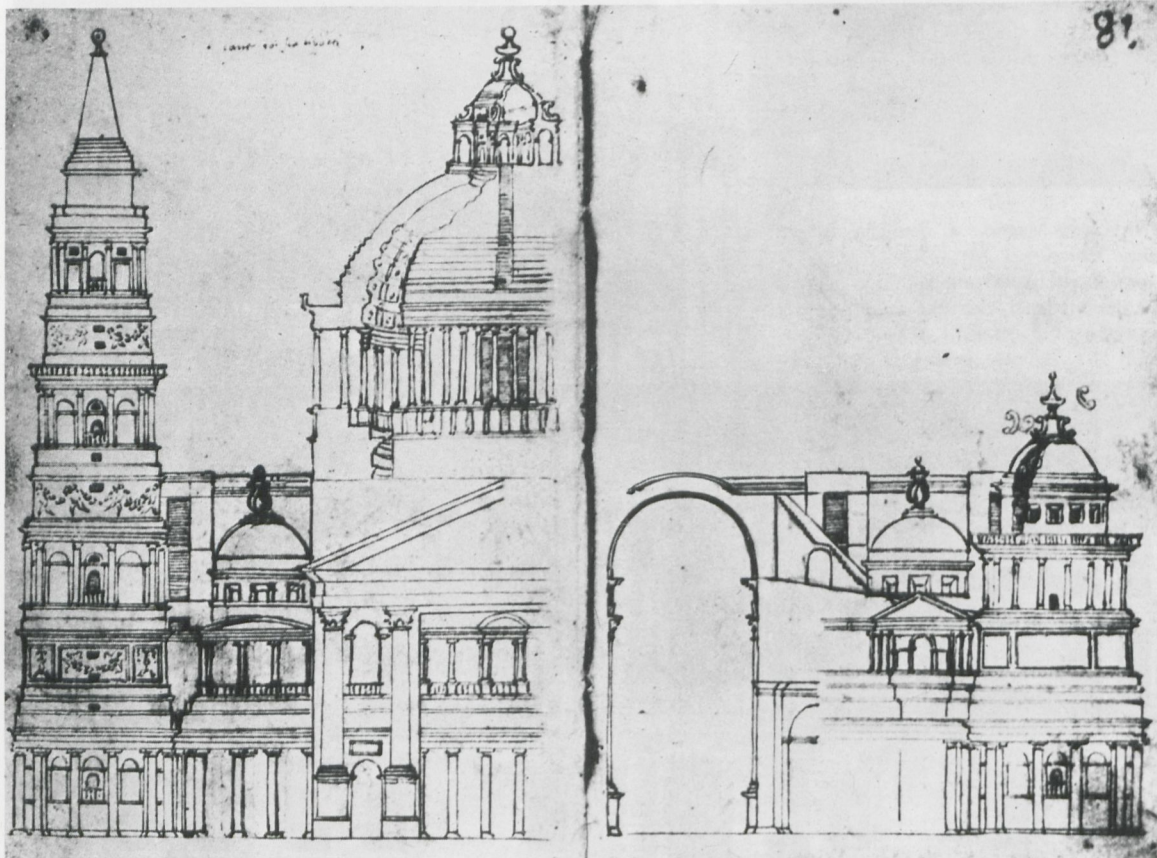
9



10

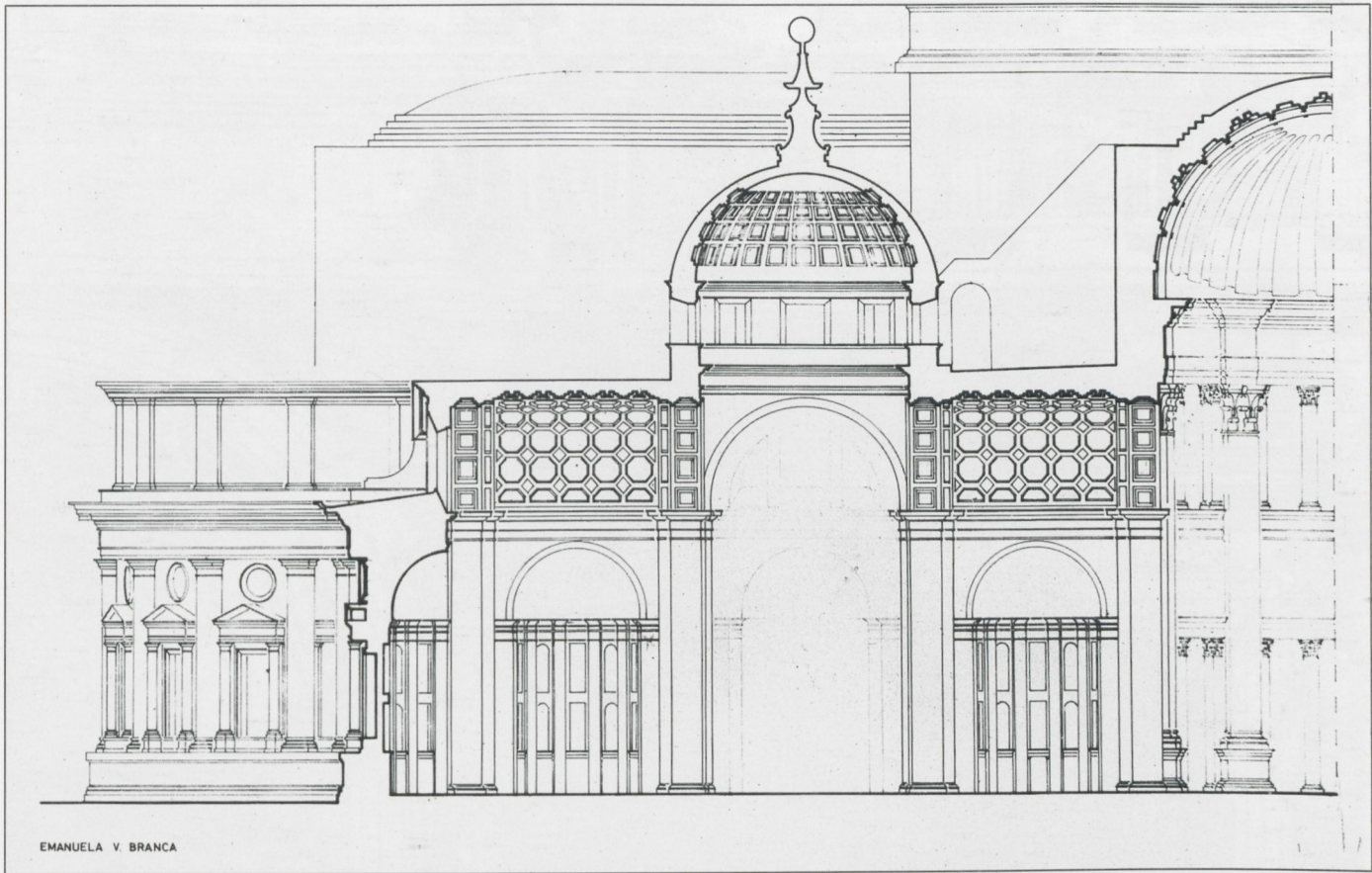
10. Roma, Villa Madama, loggia del giardino, dettaglio.  
 11. Raffaello, progetto per S. Pietro del 1518 incirca.

12. Ricostruzione della sezione del progetto del 1518/19 per S. Pietro.  
 13. Roma, Palazzo Alberini: a. dettaglio del piano nobile, b. dettaglio dell'attico.



11



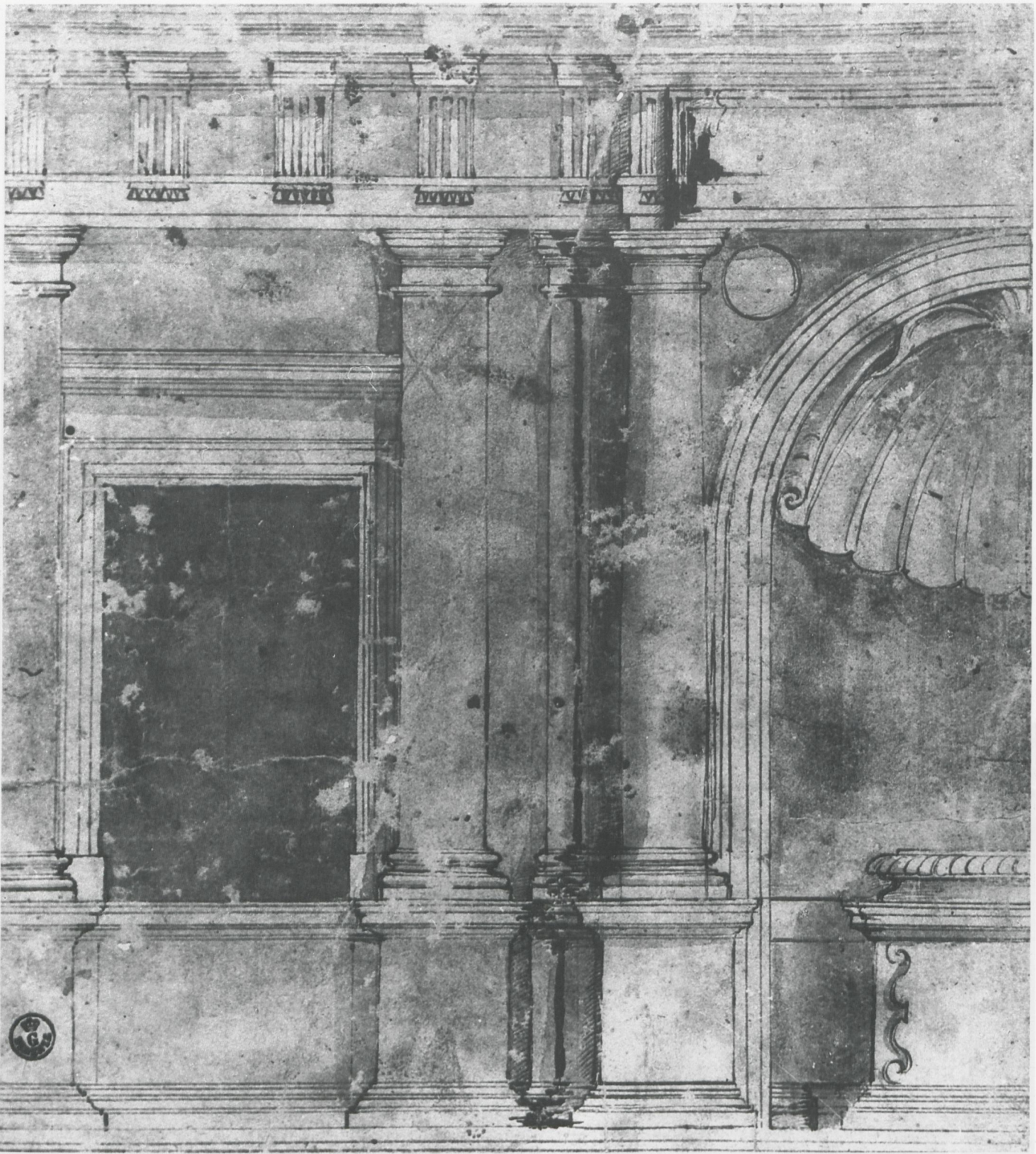


13a



13b





14. Bottega di Raffaello (Giulio Romano ?), progetto per il cortile di Palazzo dell'Aquila (Uffizi A 1884).