



Ci siamo abituati sempre più ad ammirare un'opera d'arte come oggetto isolato, sciolto dal suo originario contesto e senza alcuna funzione, se non quella appunto di essere opera d'arte.¹ E, di conseguenza, spesso abbiamo dimenticato quanto una volta fosse decisivo il dialogo tra l'artista e il suo committente, e quale influenza questi avesse sulla genesi dell'opera d'arte.

Una delle simbiosi più fertili e più affascinanti di tutta la storia dell'arte fu senz'altro quella tra Raffaello e papa Giulio II della Rovere. Pochissimi documenti ne parlano, ma lo testimoniano tante opere fatte da Raffaello nell'arco degli anni 1508-1513² e tra queste, prima di tutto, gli affreschi nell'appartamento vaticano di Giulio II. Credo che si possa seguire al meglio questo dialogo proprio negli affreschi della Stanza della Segnatura, che ci consentono di capire quale fosse l'intenzione del papa in questa committenza, quale fu il suo contributo personale e quello dei suoi consiglieri e dove Raffaello seguì piuttosto la propria immaginazione. Esamineremo quindi solo uno dei tanti aspetti di questo meraviglioso insieme, concentrandoci più sul contenuto che sulla forma e il colore.

Giuliano della Rovere era stato eletto papa nell'ottobre del 1503, a quasi sessant'anni di età.³ Come il suo predecessore, il famigerato Alessandro VI Borgia, anche Giulio era un uomo di potere, ma come papa pose questo suo potere soprattutto al servizio della religione e della Chiesa. All'epoca, "Chiesa" voleva dire naturalmente anche Stato della Chiesa. E questo stato si estendeva da Terracina fino in Emilia e Romagna, ed era tra le più grandi potenze territoriali d'Italia. Le ambizioni di Giulio, però, si spingevano ben oltre: voleva uguagliare gli imperatori romani, far diventare Roma nuovamente il centro di un vero impero e unificare tutta l'Italia sotto la bandiera pontificia; non per niente su una delle sue medaglie si definì "Iulius Caesar pontifex maximus".⁴

Ma Giulio visse anche in un'epoca in cui l'arte cominciava ad acquistare per la vita pubblica un'importanza mai avuta prima. Spese un'elevata percentuale dei proventi della Chiesa per imprese artistiche. Anzi, queste divennero uno strumento politico e addirittura



tura di propaganda, di primo rango. E proprio questa propaganda politica è anche parte del programma delle Stanze di Raffaello.

Dopo la sua elezione a papa, Giulio si era trasferito nell'appartamento del suo predecessore, cioè nell'Appartamento Borgia, al primo piano del palazzo Vaticano. In quelle stanze Pinturicchio aveva dipinto pie scene e allegorie, inserendovi anche ritratti di papa Borgia e della sua cerchia più stretta. Per Giulio la quotidiana visione del mondo del suo sinistro predecessore divenne sempre più insopportabile. Così, già nel 1505, si trasferì al piano superiore, nelle cosiddette Stanze, dove ebbe l'occasione di realizzare le proprie idee e di eternare la propria gloria. Già in precedenza aveva chiesto ad artisti prestigiosi, come Perugino, Signorelli e Bramantino, di decorarne le pareti e le volte. Ma ovviamente non ne era rimasto pienamente soddisfatto e, nella primavera del 1508, chiamò Raffaello.

All'epoca Raffaello aveva solo venticinque anni, ma era già il pittore di Madonne più stimato dai ricchi fiorentini. Ovviamente, neanche lui era contento, e quando sentì che il papa voleva far decorare una delle sue stanze private, fece di tutto per ottenere l'incarico.⁵ Già nell'estate del 1508 si trasferì a Roma e iniziò i preparativi per il lavoro. Nell'ottobre cominciò la volta e, al più tar-

Raffaello Sanzio, Allegoria della Filosofia, della Teologia, della Poesia e della Giurisprudenza, affresco, 1509-1511. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura, volta



Raffaello Sanzio, Progetto per la volta della Stanza della Segnatura, matita su carta, 1508-1509. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

di nel gennaio successivo, la *Disputa*, il primo dei quattro grandi affreschi della Stanza.⁶

Si trattava della biblioteca privata di Giulio, che comprendeva solo poco più di duecento volumi.⁷ Non era però uno studiolo privato, bensì una stanza di rappresentanza, dove il papa poteva presentare ai suoi distinti ospiti, nonché alle generazioni future, una specie di programma culturale.

Giulio fece collocare i suoi pochi libri nella zona inferiore delle quattro pareti della Stanza, e li suddivise in quattro discipline per lui particolarmente importanti e corrispondenti ognuna a una parete, vale a dire in opere teologiche, poetiche, filosofico-scientifiche e giuridiche. Raffaello dovette quindi inventare quattro grandi scene che evocassero l'essenza intellettuale di queste quattro discipline – cosa non facile in quanto non ne esisteva una tradizione, né si trattava di contenuti di carattere narrativo o drammatico.

Fino ad allora ambienti simili – come la Sala delle Arti Liberali dell'Appartamento Borgia – erano stati decorati tutt'al più con rappresentazioni delle sette Arti Liberali. Pinturicchio le aveva illustrate mediante un'allegoria centrale e alcuni rappresentanti famosi.⁸ Si vede subito il grande pericolo di creare solo uno schieramento di figure isolate, senza nessuna tensione drammatica.

Ma quali idee e quali aspettative aveva il papa? Come poteva averle esposte a Raffaello? E come potrebbero essersi svolti i loro primi colloqui? Un contemporaneo, l'umanista Paolo Giovio, racconta che Raffaello avrebbe eseguito questi affreschi 'secondo le istruzioni del papa' – "ad praescriptum Julii".⁹ Vedremo che non fu così semplice, e che sia Raffaello, sia il bibliotecario pontificio, contribuirono in modo essenziale alla definizione di questo sofisticato programma.¹⁰

Come già Pinturicchio, anche Raffaello finse un baldacchino su pilastri, le cui arcate si aprono sulle quattro grandi scene, e si ispirò a prototipi antichi e alla Camera degli Sposi di Mantegna, fingendo una volta formata da listelli di marmo e mosaici su sfondo d'oro. Come nella Camera degli Sposi, aprì l'oculo centrale della volta sul cielo con angioletti in scorcio.¹¹ Nei quattro grandi toni della volta rappresentò le personificazioni delle quattro discipline: Teologia, Poesia, Scienza e Giurisprudenza. Esse troneggiano su nuvole e sono circondate da angioletti, come se si trovassero in uno spazio platonico, in un regno degli archetipi degli avvenimenti terreni.

Gli angioletti della 'Teologia' sorreggono targhe con la scritta "Divinarum rerum notitia". E la conoscenza delle cose divine è anche l'argomento della parete sottostante, che ospita la cosiddetta *Disputa*.¹² L'arcata finta si apre come un'enorme finestra su uno spazio ampio e inondato di luce. Un banco di nuvole divide questo spazio nettamente in due metà. Dalla parte superiore scende l'asse verticale e gerarchico della Trinità, con Dio Padre, Cristo e lo Spirito Santo. Ai fianchi di Cristo stanno Maria e Giovanni Battista. A un livello più basso seguono i rappresentanti dell'Antico e del Nuovo Testamento e i due protomartiri e, a un livello ancora più vicino agli uomini, lo Spirito Santo, come fonte d'ispirazione dei quattro Vangeli.



*Raffaello Sanzio, bozzetto
per la Disputa del Santissimo
Sacramento, penna, matita
marrone e biacca su carta, 1509.
Chantilly, Musée Condé*

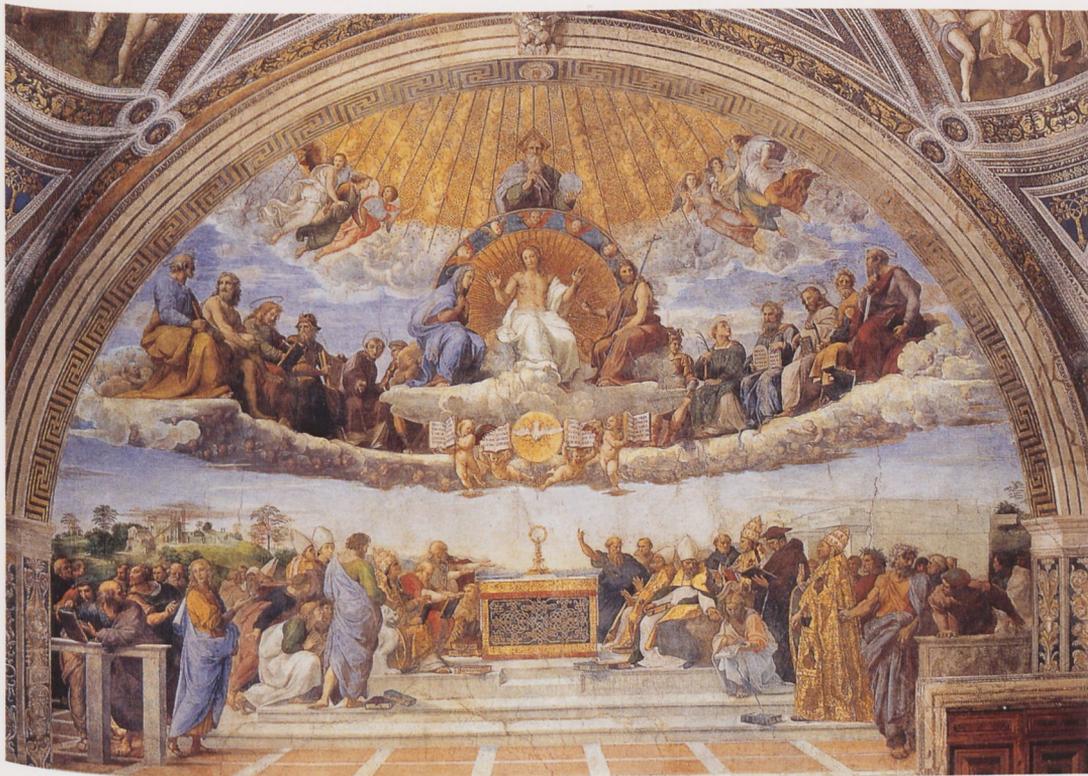


*Raffaello Sanzio, bozzetto
per la Disputa del Santissimo
Sacramento, matita marrone,
biacca e punta d'argento
su carta, 1509. Windsor, Royal
Library*

Il banco di nuvole ombreggiato e impenetrabile è senz'altro quello descritto da sant'Agostino, quello cioè che nasconde le cose divine agli occhi dei mortali. L'assemblea celeste rappresenta quindi il libro che, secondo sant'Agostino, Dio ha steso come un ombrello dorato. In questo libro gli angeli sono immersi in perenne contemplazione, e Dio lo riarrotolerà solo nel giorno del Giudizio Universale.¹³ Per il programma della biblioteca privata di un papa, e in particolare per la sua parte teologica, non c'era punto di partenza più logico del "libro di Dio" descritto da sant'Agostino.

Tale libro, quindi, è nascosto ai mortali e perfino ai teologi più illuminati, come i quattro Padri della Chiesa. Questi fondatori della teologia sono raggruppati attorno a un'altare: a destra l'ispiratore del programma, sant'Agostino, che sta dettando, e accanto a lui sant'Ambrogio. È l'unico dei Padri della chiesa che si volge estasiato verso l'alto, con la bocca semiaperta, forse addirittura cantando il suo *Te deum laudamus*. A sinistra dell'altare, san Gregorio, che guarda intensamente l'ostia, e san Girolamo, che riflette sul proprio testo. Tutti e quattro si occupano della "notizia delle cose divine", ma nessuno di loro può guardare nell'aldilà, attraverso questa cortina di nuvole. Solo i raggi dello Spirito Santo confluiscono visibilmente verso l'ostia sull'altare, che rappresenta la sua immagine rimpicciolita. Il corpo di Cristo si materializza nell'ostia: questa e il vino sono gli unici legami materiali con Dio, e quindi non è un caso che essa si trovi proprio davanti al punto di fuga della prospettiva centrale, il punto infinitamente lontano dove si incontrano le parallele.

Raffaello Sanzio, Disputa del Santissimo Sacramento, affresco, 1509. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura



L'invisibile della metafisica e il miracolo del sacrificio della Messa suscitano stupore e voglia di interpretazione anche nella maggior parte delle altre figure; e non solo tra i numerosi dignitari, concentrati per lo più nella metà destra dell'affresco, ma anche in alcune figure anonime, che hanno un ruolo particolare nella magistrale regia di questo affresco. Sul margine sinistro, secondo la tradizione il classico ingresso dell'osservatore in un quadro, un anziano è appoggiato al parapetto. Costui sembra aver trovato in un libro il punto fondamentale per il suo quesito, e il giovane vicino fissa lo sguardo e l'indice su questo passo. Anche la figura vestita di verde e rosso dietro ai due si mostra sorpresa da questa scoperta. Un giovane di bellezza sovrumana, vestito in giallo e blu, indica invece l'altare come unica fonte di conoscenza. Lì sta già un altro anonimo con barba, vestito di verde e blu e visibile solo da dietro, che continua questo movimento in una specie di reazione a catena, indicando il libro aperto di Gregorio Magno. Probabilmente si tratta del libro nel quale Gregorio aveva definito il sacramento dell'altare come ripetizione della morte e del sacrificio di Cristo.

Nonostante le loro vesti antiche, queste anonime figure sono più vicine all'osservatore di quanto non lo siano i teologi famosi. Ci coinvolgono spontaneamente nell'azione, anzi solo loro giustificano la denominazione *Disputa del Santissimo Sacramento*, che però non risale al primo Cinquecento.

Queste comparse rappresentano un secondo e più misterioso livello, pieno di gesti e allusioni, nel quale Raffaello sembra aver intrecciato anche esperienze personali, che l'osservatore può tutt'al più indovinare, ma mai comprendere del tutto. Così i lineamenti del giovane con il fazzoletto sul capo ricordano quelli di Raffaello, e i lineamenti del vecchio quelli di Bramante, conosciuti da una medaglia e dalla incisione di Vasari.¹⁴ Solo attraverso queste figure, alle quali corrispondono sul margine destro due figure in analogo movimento, l'affresco diventa un avvenimento drammatico. Sembra quindi che Raffaello abbia seguito, non solo nel programma, ma anche nella regia, il consiglio di quel Tommaso Inghirami, che non era solo bibliotecario del papa ma, come attore e regista, aveva anche risvegliato a nuova vita l'antico dramma.¹⁵

Un collegamento ancora più inconfondibile con il presente si ritrova sullo sfondo: a destra si vede il primo pilastro di San Pietro, del cui rinnovamento Giulio II aveva incaricato Bramante nel 1505, e a sinistra probabilmente l'inizio delle Logge Vaticane – il polo laico della residenza pontificia – la cui costruzione fu iniziata quasi contemporaneamente all'affresco.¹⁶ Entrambi gli edifici alludono metaforicamente al rinnovamento della Chiesa da parte di Giulio II.

Nel gruppo della metà destra sono identificabili sei personalità, che fanno anche loro da ponte tra l'Antichità e il presente, dal primo papa di nome Giulio, attraverso san Tommaso d'Aquino, san Bonaventura e Dante, fino a Sisto IV, zio nonché sostenitore di Giulio II. Nella sua dignità pontificia, questo grande teologo francescano sovrasta tutte le altre figure. E a lui rimanda anche il personaggio barbuto accanto ai giovani che, eccitati, si affacciano dal parapetto.

Giulio stesso si fece rappresentare, in atteggiamento devoto, come semplice francescano, vicino a sant'Ambrogio e quasi come meta

finale di un ritmo, che parte da Sisto IV e procede con Giulio I. Giulio guarda intensamente l'altare, nel cui labirintico *antependium* è intrecciato due volte il suo nome,¹⁷ e sta direttamente sotto il Vangelo di san Giovanni con le parole: "*In principio erat verbum et verbum er...*"

L'ordine francescano acquista particolare rilievo anche con il francescano orante accanto a san Girolamo, certamente una personalità della cerchia più stretta di Giulio, e altri quattro francescani nel gruppo a sinistra – e non solo perché Giulio stesso si era formato in quest'ordine, ma anche perché gli riconosceva una conoscenza delle cose divine ancora più profonda rispetto ai domenicani.

Senza un continuo scambio di idee e un esatto accordo con il papa e con eruditi umanisti e teologi come Inghirami, Raffaello non avrebbe potuto dipingere né la struttura della gerarchia celeste e il suo collegamento con la zona terrena per mezzo dell'ostia, né la programmatica scelta delle figure, soprattutto dei francescani, o la rappresentazione del papa stesso.

Questo dialogo, che attraversò vari stadi, è documentato da diversi progetti.¹⁸ In un primo momento Raffaello aveva proposto solo due Padri della Chiesa, probabilmente san Girolamo e sant'Agostino, e al loro fianco Dante, ma aveva tralasciato l'altare e l'ostia. La composizione ricorda ancora l'incompiuta *Adorazione dei Magi* di Leonardo, vista da Raffaello a Firenze, e dove Leonardo era riuscito, come nessuno prima di lui, a illustrare la reazione gestuale e mimica davanti a un miracolo. Non a caso quest'opera fu il vero e proprio punto di partenza per la composizione di Raffaello – ma nel progetto di quest'ultimo manca ancora il centro visibile che motivi le reazioni e i gesti, come la Madonna nell'"Adorazione" leonardesca: manca ancora un legame stretto tra cielo e terra.

Leonardo da Vinci,
Adorazione dei Magi,
olio su tavola, 1481-1482.
Firenze, Galleria degli Uffizi





Raffaello Sanzio, Disputa del Santissimo Sacramento, particolare, affresco, 1509. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura

E manca anche in un secondo progetto, dove è previsto, sul margine sinistro, una specie di arco trionfale. Un angelo su una nuvola indica lo stemma del papa sorretto da due angioletti – indizio che originariamente il papa avrebbe voluto un ruolo molto più imperiale di quello dell'umile francescano.

Solo in un ulteriore sforzo Raffaello inserì l'altare con l'ostia. Vedremo quanto fosse importante per il papa il miracolo del Sacramento. Ma in quanto idea decisiva di tutta la composizione, tale inserimento difficilmente fu dettato a Raffaello: dovette essere piuttosto il risultato di riflessioni congiunte.¹⁹ Solo attraverso l'ostia Dio è presente veramente nell'aldiqua; solo essa supera l'abisso che qui, nel contrasto tra la solenne pacatezza del cielo e l'eccitata disputa degli uomini, viene espresso in modo più drammatico che in qualsiasi altro precedente dipinto. Questo ricordarsi della presenza di Dio nella vita terrena fu anche la premessa per il rinnovamento della Chiesa e della religione, per il quale Giulio lottò alla vigilia della Riforma. Con lui, la più veneranda di tutte le tradizioni poté raggiungere un nuovo splendore.

In tutto questo, dunque, è possibile distinguere almeno cinque livelli semantici: oltre al piano funzionale dell'affresco della biblioteca, a quello agostiniano e a quello storico di tutti i maggiori teologi, anche quello francescano del committente e quello personale ed enigmatico dell'artista.

Ora, questa molteplicità di livelli semantici, questo intenso dialogo tra il papa, l'artista e almeno un consulente erudito, e questo



Raffaello Sanzio, Scuola d'Atene,
affresco, 1509-1510.
Città del Vaticano, palazzi
Vaticani, Stanza della Segnatura

loro insistere sulla continuità della grande tradizione fino ai giorni di Giulio, caratterizza anche le altre tre pareti della Stanza. Quando Raffaello, probabilmente ancora nell'estate del 1509, progettò la *Scuola di Atene*, poté partire dalla composizione della *Disputa* che si trova di fronte.²⁰ Ora però doveva rappresentare la cognizione intellettuale della Creazione divina da parte delle scienze causali – appunto la “causarum cognitio”, della quale parlano le tavole della personificazione della Scienza nella volta. Anche qui la grande tradizione si estende dall'Antichità fino al pontificato di Giulio. E anche qui i padri fondatori, Platone e Aristotele, formano il vero centro e coprono, come l'ostia di fronte, il punto di fuga della prospettiva centrale.²¹

Platone e Aristotele sono inoltre contraddistinti da un lontano arco trionfale, un'enorme aureola che riecheggia in scala sempre più grande nelle volte del monumentale ambiente, ma che li divide anche dal mondo trascendentale in modo ancora più rigido di quanto lo faccia la nuvola della *Disputa*. L'indice di Platone e il suo *Timeo*, però, puntano in alto verso la luminosa, ma invisibile cupola, che già nell'antichità era immagine dell'universo. Non a caso l'ambiente ricorda la San Pietro di Giulio II, cioè un tempio non antico, ma “anticamente moderno”, come Vasari l'avrebbe chiamato. Aristotele e la sua *Etica* sono invece orientati orizzontalmente, vale a dire verso il mondo umano e le navate del tempio più in ombra.

Anche se non c'è alcun altare, le statue degli dei, collocate nelle nicchie, fanno infatti pensare più a un tempio che a una stoa. Apollo, il protettore della musica, dei poeti, dei veggenti, della gioventù e dei combattenti, si trova in alto a sinistra con la lira in mano, mentre Atena, protettrice delle scienze e delle arti, è in alto a

destra.²² Seguono, nelle rimanenti nicchie, numerose statue, probabilmente anch'esse di dèi, che fanno del tempio un vero Pantheon.

Di nuovo Raffaello conduce l'osservatore nel quadro, da sinistra a destra, e suggerisce un'azione drammatica con l'aiuto di anonime figure secondarie. Questo movimento segue ora perfino la cronologia dei grandi filosofi. A sinistra il maestro di Platone, Socrate, discute un problema con Alcibiade in corazza militare e tre altre figure, tra cui, forse, come nel *Convivio* l'amore sacro e profano, ai quali sembrano alludere i due rilievi sotto Apollo. Una quarta figura fa cenno a un giovane, che trasporta a fatica documenti scritti, evidentemente indispensabili per la discussione. I cappelli postantichi di due anziani membri del gruppo manifestano la continuità di questo dialogo fino al presente.

I seguaci di Platone, a sinistra, e del suo allievo Aristotele, a destra, e tra loro certamente anche i neoplatonici e gli aristotelici del Rinascimento, formano un corridoio dal quale escono i due maestri. La testa e l'indice levato di Platone alludono direttamente a Leonardo da Vinci, che Raffaello aveva frequentato per due anni a Firenze. Con questa identificazione audace l'artista dichiarò a chi fosse debitore della sua visione nei segreti della creazione. Questa catena cronologica di filosofi comincia con Socrate, a sinistra, e termina con Diogene. Questi è sdraiato sulla scalinata, mentre Alessandro Magno è preoccupato solo di non fargli ombra, e si unisce al gruppo che circonda Aristotele, suo maestro.

Anche gli altri protagonisti vengono caratterizzati da Raffaello nelle loro rispettive qualità, e cioè, secondo l'eros pedagogico di Platone, per lo più come maestri o in conversazione con giovani, cioè come veicoli orali della grande tradizione: a destra un giovane, che pare non aver trovato neanche il tempo per cercarsi un posto a sedere, prende nota di ciò che gli dice un filosofo vagamente assomigliante a Lorenzo il Magnifico. Un vecchio vestito in rosso porpora indica verso il basso come a difendere una dottrina opposta a Platone, mentre sul margine destro una figura più giovane si spinge fuori dal dipinto.

Il piano inferiore è dominato dagli indagatori delle leggi divine insite nei numeri, nelle armonie, nella geometria e nel cosmo, e cioè dalla scienza applicata e materiale. Agli esploratori delle leggi geometriche e cosmiche, e cioè del mondo figurativo, in basso a destra, Raffaello dedicò forse la massima cura. Il maestro con abiti antichi e con il compasso ricorda di nuovo Bramante. Non a caso nell'orlo del suo abito si trova l'unica segnatura lasciata da Raffaello nelle Stanze. Se fosse Euclide, come si è spesso detto, ma come nessuna fonte contemporanea conferma, porterebbe sicuramente la barba, come tutti i greci adulti rappresentati nella Stanza.

Anche se non presentato esplicitamente, Bramante sarebbe dunque presente due volte nella stanza – al pari solo del papa e di Dante: nella *Scuola di Atene* come centro delle scienze figurative e nella *Disputa*, esattamente di fronte, come interprete di un testo teologico.

Ancora più intensamente degli altri maestri, quello con il compasso è in grado di captare l'attenzione dei suoi quattro allievi me-



Giorgio Vasari, Ritratto di Bramante, incisione, 1568, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568

Raffaello Sanzio, La Scuola
d'Atene, particolare con Euclide
ritenuto un ritratto di Donato
Bramante, affresco, 1509-1510.
Città del Vaticano, palazzi
Vaticani, Stanza della Segnatura



dante la costruzione dei triangoli, che Platone nel *Timeo* aveva descritto come le forme fondamentali della Creazione. Il suo braccio col compasso è l'asse di uno spazio pedagogico attorno al quale si dispongono gli allievi entusiasti.

Il maestro col compasso è affiancato dal geografo Tolomeo e dall'astrologo Zoroastro. Questi due, però, si volgono verso destra, per includere nel loro cerchio due figure in abiti contemporanei: Raffaello, con mantello rosso e berretto nero, e un personaggio con qualche capello bianco, con mantello e berretto bianco. Si tratta forse di Giuliano da Sangallo che, come secondo architetto pontificio accanto a Bramante e profondo conoscitore degli antichi monumenti, aveva diritto a un tale posto d'onore; i lineamenti di questo personaggio ricordano appunto il ritratto di Giuliano da Sangallo.²³

Giulio dovette autorizzare questa attualizzazione dell'universo delle scienze per mezzo di personalità del suo tempo e della sua stretta cerchia, già per il fatto che voleva rinnovare non solo la religione e la Chiesa, ma anche le scienze e le arti. Le opere di pittori



Raffaello Sanzio (copia da),
Bozzetto per il Parnaso,
penna su carta, prima metà
del secolo XVI. Oxford,
Asbmolean Museum



Marcantonio Raimondi,
Progetto raffaellesco per il
Parnaso, incisione, 1515-1525

e scultori, di norma, non facevano parte di una biblioteca, a meno che essi non avessero scritto per caso un trattato. Raffaello li collocò quindi tra i rappresentanti delle scienze figurative. Vedremo come, poco più tardi, aggiunse, con Michelangelo, anche il maggiore rappresentante della scultura.²⁴

In basso a sinistra, una figura corpulenta, con maniche rimboccate, attira lo sguardo all'interno dell'affresco. Ha i lineamenti di Tommaso Inghirami, che conosciamo dal famoso ritratto di Raffaello.²⁵ Inghirami era stato allievo del grande umanista Pomponio Leto, era uno dei migliori latinisti ciceroniani, professore all'Università di Roma, nonché uno degli oratori di maggior successo a Roma.²⁶ Giulio II l'aveva fatto canonico di San Pietro, capo della Biblioteca Vaticana e responsabile della sua biblioteca privata con la pregiata scelta di autori latini. Raffaello lo contraddistinse con la corona di tralci di vite, come aiutante di Apollo – simile a quelli della *Gara di Apollo e Marsia* nella volta.



Raffaello Sanzio, Parnaso, affresco, 1510-1511. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura

sieme a un bambino, il suo libro. Un altro fanciullo accanto e un misterioso giovane in bianco, che sembra dirigersi verso il margine destro e guarda fuori dal quadro, alludono forse ai bei patrizi romani, per i quali Inghirami rappresentava le antiche commedie.²⁷ In ogni modo, Inghirami sembra sentirsi più a casa sua sotto Apollo e gli allievi di Socrate e tra gli studiosi dell'armonia musicale e il mondo apollineo rappresentato accanto nel *Parnaso*, che non tra i teologi. Costituisce il *pendant* simmetrico di Raffaello sul margine destro dell'affresco; e tutto ciò è spiegabile solo se lo si considera come il principale ispiratore del programma.²⁸ Neanche qui, dunque, Raffaello volle ricostruire un passato irrecuperabile, bensì la continuità e il rinnovamento di una tradizione bimillenaria. Già nella predica del Capodanno 1508 uno degli amici di Inghirami, il giovane umanista Battista Casali, aveva celebrato il papa come sostenitore delle scienze e delle arti e come rinnovatore dell'antica Atene.²⁹

Del rinnovamento di questa grande tradizione tratta anche il *Parnaso*.³⁰ Sulla terza parete, Apollo troneggia al centro delle nove muse e accompagna il suo canto con la viola da braccio rinascimentale³¹ e non con l'antica lira o cetra – un ulteriore indizio del fatto che qui non si doveva rappresentare un passato lontano, ma rievocare la presenza di Apollo anche nell'epoca di Giulio.

I poeti sono raccolti attorno al dio Apollo e alle nove muse senza alcuna barriera che li divida perché, a differenza dei teologi e degli scienziati, i poeti sono ispirati direttamente da Dio, da un cielo aperto senza nuvole. Rifacendosi a Platone, in un commento a Orazio Inghirami aveva espressamente affermato che il poeta, come

Raffaello Sanzio, *La Velata*,
olio su tavola, 1515-1516.
Firenze, Galleria palatina
di palazzo Pitti



il profeta, concepisce la verità direttamente da Dio;³² e Apollo ovviamente è rappresentante di Dio, una rifrazione della luce divina, come lo erano allora tutti gli dèi astrologici.

Non a caso Apollo guarda verso la personificazione della Poesia nella volta. Sembra, cioè, lui stesso ispirato da un'istanza suprema, mentre la poesia si volge verso il supremo Dio della *Disputa*. La *Poesia* è l'unica alata delle quattro personificazioni della volta. Il suo candido abito è ornato di stelle, il suo mantello è blu notte e la sua nuvola rosa, come se stesse giungendo una nuova alba. Sulle sue tavole è scritto "NUMINE AFFLATUR", ispirato da dio, e non è certamente un caso se le lettere della seconda parola – "afflatur" – ritornano nella firma "Raffael Urbinas", come ad accennare velatamente che anche Raffaello si sentiva poeta ispirato direttamente da Dio.

Sullo stesso livello di Apollo, e con il capo ugualmente rivolto in alto, il cieco Omero si erge al di sopra di tutti, contemplando il divino come un veggente con lo sguardo interiore. Platone, Aristotele e soprattutto Dante, lo avevano celebrato come fondatore e modello irraggiungibile di tutta la poesia. Dante racconta, nell'*Inferno*, quanto si sentisse onorato di essere accolto nel gruppo



di Omero e Virgilio, e sappiamo che Bramante lesse e interpretò al papa la *Divina Commedia*.

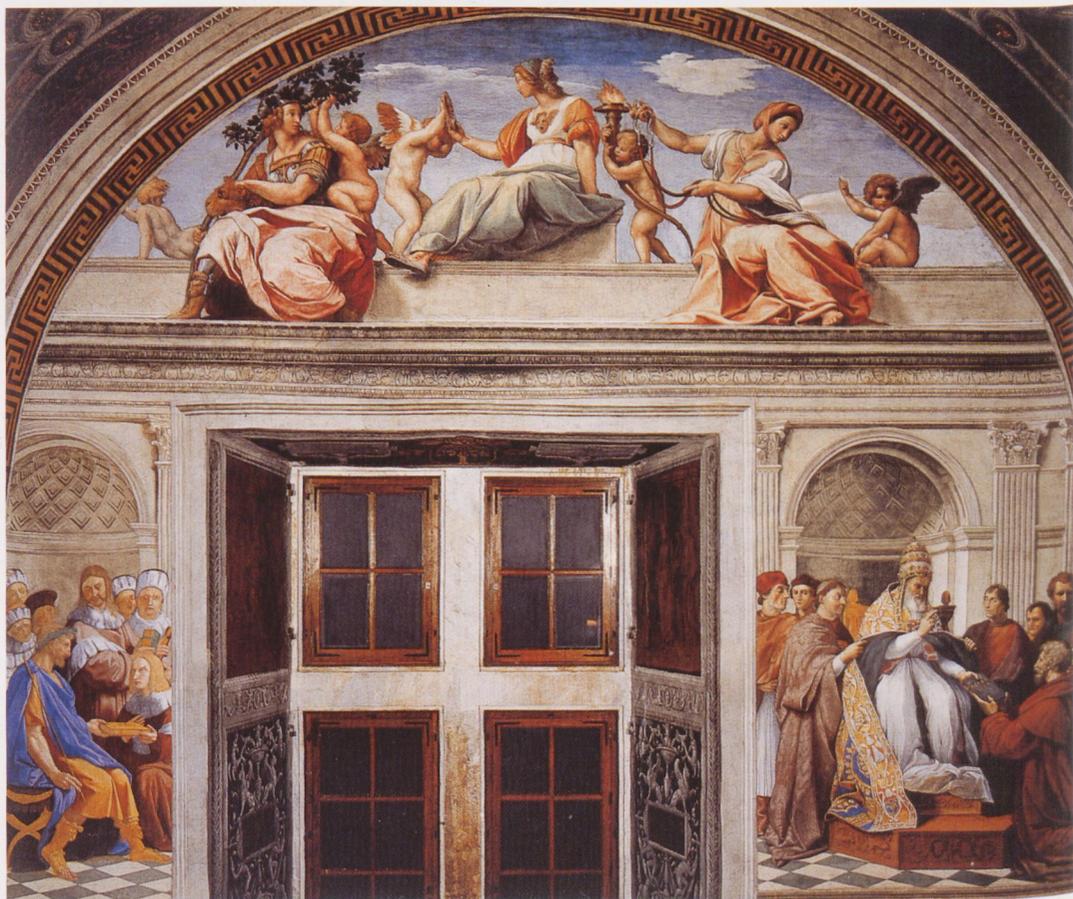
La quarta figura del gruppo viene spesso identificata con Stazio, ma i suoi lineamenti ricordano di nuovo quelli di Raffaello, e non escluderei che anche Raffaello, dipingendo la Stanza con le sue grandi scene epiche, si fosse sentito membro di quel gruppo di grandi poeti epici che, partendo da Omero, attraverso Ennio, Virgilio e Dante, giungeva fino ai tempi recenti.

Su Omero sembra anche concentrarsi l'attenzione del gruppo dei lirici a sinistra in basso. Un giovane poeta indica Omero, come capo e origine di tutta la poesia, a un poeta in giallo. Questo volge le spalle all'osservatore e attira su di sé anche lo sguardo di Petrarca, accanto al lauro, di un poeta barbuto e di Saffo che, con la lettera di commiato, sembra pronta a buttarsi nell'abisso. Il poeta in giallo non porta la barba greca e potrebbe essere dunque identificato con l'esiliato Ovidio.

A destra, la poesia moderna è rappresentata da Boccaccio e dal contemporaneo Ariosto. Sotto, un vecchio con barba greca indica con il braccio energicamente teso un avvenimento nella Stanza. 281

Con questo gesto induce un terzo personaggio, senza barba, a mettersi il dito davanti alla bocca in atteggiamento riflessivo e addirittura invitante al silenzio. È possibile che si tratti di Euripide e di Plauto e Terenzio, cioè di un poeta drammatico greco e di due drammatici latini, le cui opere erano rappresentate da Inghirami per i giovani romani – altrimenti non sarebbero raffigurati nell'assemblea dei grandi poeti. I gesti del vecchio e del suo interlocutore forse alludono a rappresentazioni progettate per la Stanza, di cui però non si doveva ancora parlare, e ciò è confermato da due progetti precedenti, che conosciamo solo da studi particolari, da una copia di un disegno raffaellesco e da un'incisione, ovviamente più sviluppata.³³ Nel disegno, Apollo suona già la viola e anche negli studi di particolari il vecchio barbuto in basso a destra stende le braccia verso la finestra, dalla quale si vede il Cortile del Belvedere, destinato anche a rappresentazioni teatrali. Nell'incisione, Apollo suona la cetra – probabilmente perché la viola era ammissibile solo nel contesto della continuità della tradizione poetica, ovvero nella Stanza della Segnatura. Il numero dei poeti è ancora inferiore. Sullo sfondo, quattro poeti scalano il monte, e cinque angioletti tengono pronte altre corone – chiaro indizio di quanto il papa tenesse al futuro della poesia. In ambedue i progetti manca il quarto poeta epico, ma soprattutto è assente l'intreccio drammatico dei diversi gruppi e figure, e forse fu questa la ragione per cui vennero poi scartati.

Raffaello Sanzio, Fortezza, Temperanza e Prudenza; in basso: Triboniano presenta le Pandette a Giustiniano; Gregorio IX promulga le Decretali, affresco, 1509-1510. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura





Raffaello Sanzio, Cacciata di Eliodoro dal Tempio, affresco, 1511-1512. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro

Dopo lunghi anni di pausa, con le muse la grazia femminile ritornò a essere un tema centrale nell'arte di Raffaello. Probabilmente già durante il lavoro alla *Disputa*, quando scrisse appassionate poesie d'amore sugli schizzi per l'affresco,³⁴ Raffaello aveva incontrato la donna che avrebbe dato un'impronta per molti anni alla sua immagine di bellezza femminile. In queste poesie ritornò sempre su metafore religiose e difficilmente solo per imitare Petrarca, ma anche perché sentiva il suo animo sopraffatto da una forza divina. Preparando poi, verso il 1510, le teste delle muse, si avvalese ovviamente di una modella, con le guance piene, il labbro inferiore leggermente pendente, le fossette ai lati della bocca e il naso leggermente grosso.³⁵ Questi lineamenti individuali emergono meno schiettamente nella musa poi dipinta, ma assomigliano a quelli della *Donna Velata* del 1513-1514 circa,³⁶ nella quale – stando a Vasari – Raffaello ritrasse la sua “donna”.³⁷ La stessa fisionomia è rintracciabile fino al 1513, in maniera sempre più rassomigliante, in tante figure femminili di Raffaello, fino alla *Madonna Sistina* e alla *Madonna della seggiola*.

A metà agosto del 1510, quando Raffaello doveva aver già dipinto la maggior parte del *Parnaso*, Giulio si recò in Italia settentrionale per difendere i possedimenti della Chiesa contro il re di Francia e i suoi alleati.³⁸ I suoi mezzi, però, erano troppo deboli e, nonostante l'eroico impegno, non solo fu costretto a ritirarsi da Bologna, ma anche a subire l'alleanza dell'imperatore e di una minoranza di cardinali con la Francia, anzi, addirittura la convocazione di un concilio a Pisa per destituirlo. Il suo ritorno fu rimandato di mese in mese, e Raffaello lo attese per cominciare la quarta parete dedicata alla Giustizia: fino ad allora aveva dipinto solo la personificazione della Giustizia nella volta.

Quando nel giugno 1511 il papa fece finalmente ritorno dopo un'assenza di dieci mesi, sembra che incaricasse subito Raffaello di dipingere la *Madonna del velo*, per ringraziare la sua protettrice di avergli concesso un fortunato ritorno da quella rischiosa campagna militare.³⁹

Dopo tre anni, nella sua biblioteca privata c'erano ancora le impalcature. Ma, prima di far dipingere a Raffaello la quarta parete, lo incaricò di aggiungere una figura alla *Scuola d'Atene* – incarico tanto sorprendente quanto significativo! Il 14 agosto Michelangelo aveva scoperto la prima metà della volta della vicina Cappella Sistina. Evidentemente Giulio ne era stato tanto impressionato da voler vedere, accanto a Bramante e a Raffaello, anche Michelangelo nell'illustre comunità delle scienze figurative. Quindi Raffaello dovette sostituire un pezzo dell'affresco completato da tempo ed eternare il suo grande rivale, e lo fece in maniera assai ambigua.

Questa figura isolata e con espressione melanconica si appoggia a un nuovo blocco di architettura, il cui rapporto con l'ambiente sembra volutamente dissonante. La camicia corta, la cintura, il colletto e gli stivali con risvolto lo presentano come un contemporaneo, e i suoi lineamenti con il naso schiacciato lo identificano come Michelangelo; il volto amaro è rappresentato in penombra e in uno scorcio poco lusinghiero. Raffaello caratterizza con i mezzi stilistici dello stesso Michelangelo la pesantezza della posa e la malformazione delle gambe, e crea così il polo opposto all'eleganza del proprio autoritratto sul margine destro. È un pensatore e sta scrivendo, ma non ha nessun attributo che lo identifichi come Eraclito – identificazione tradizionale, ma poco probabile già per il semplice fatto che costui si trova al basso livello delle scienze applicate. Si trattava, quindi, non solo di un omaggio, ma anche di una critica alla persona e alla maniera di Michelangelo, una critica ovviamente accettata anche dal papa.

Quanto profitto Raffaello trasse dallo studio della Cappella Sistina, lo rivelano già le tre *Virtù* della parete della *Giustizia*, che Raffaello deve aver dipinto subito dopo, all'inizio dell'autunno 1511, e in particolare la voluminosa e dinamica *Fortezza* con la Rovere araldica di Giulio II – già essa indizio inconfondibile che il papa non sentiva ancora di essere alla fine dei suoi giorni.

La campagna nell'Italia settentrionale aveva fatto fallire le ambizioni politiche di Giulio, e la sua immagine in Europa e nel mondo ecclesiastico era decaduta, ma sembra che proprio questo fallimento lo abbia indotto a lasciare alla storia un'immagine ancora più grandiosa di sé. Fece rappresentare la *Giustizia* di nuovo dai due padri fondatori e cioè, rispettivamente, dall'imperatore Giustiniano, fondatore della legge civile, e da papa Gregorio IX, fondatore della legge canonica. Raffaello però non doveva dipingere un papa medioevale, ma Giulio II. È Giulio non solo nella fisionomia e nella barba, che si era fatto crescere nel precedente dicembre per protesta contro l'aggressione dei francesi, ma è Giulio anche negli stemmi, ghiande e foglie di quercia sul suo abito e in quelli dei prelati e dei cortigiani che lo circondano.

Il papa è del tutto concentrato sulla cerimonia ufficiale ed è

affiancato da due futuri papi: Leone X a sinistra e Paolo III a destra. Nella sua magnificenza pontificale, ha un effetto così potente e presente, che chi entrava nella Stanza poteva credere che Giulio stesse veramente ricevendo una nuova codificazione del diritto canonico. In nessuno dei quattro affreschi della Stanza la continuità della grande tradizione dall'antico fino al presente è così ovvia.

Stranamente, è il primo vero ritratto di Giulio II che conosciamo, e uno dei primi che Raffaello fece a Roma. Questo nuovo significato del ritratto nell'opera di Raffaello venne senz'altro stimolato da Sebastiano del Piombo. Sebastiano era arrivato solo in agosto da Venezia e, come Giorgione e Tiziano, aveva dimostrato di saper penetrare nella psiche di un personaggio più profondamente dei ritrattisti precedenti.

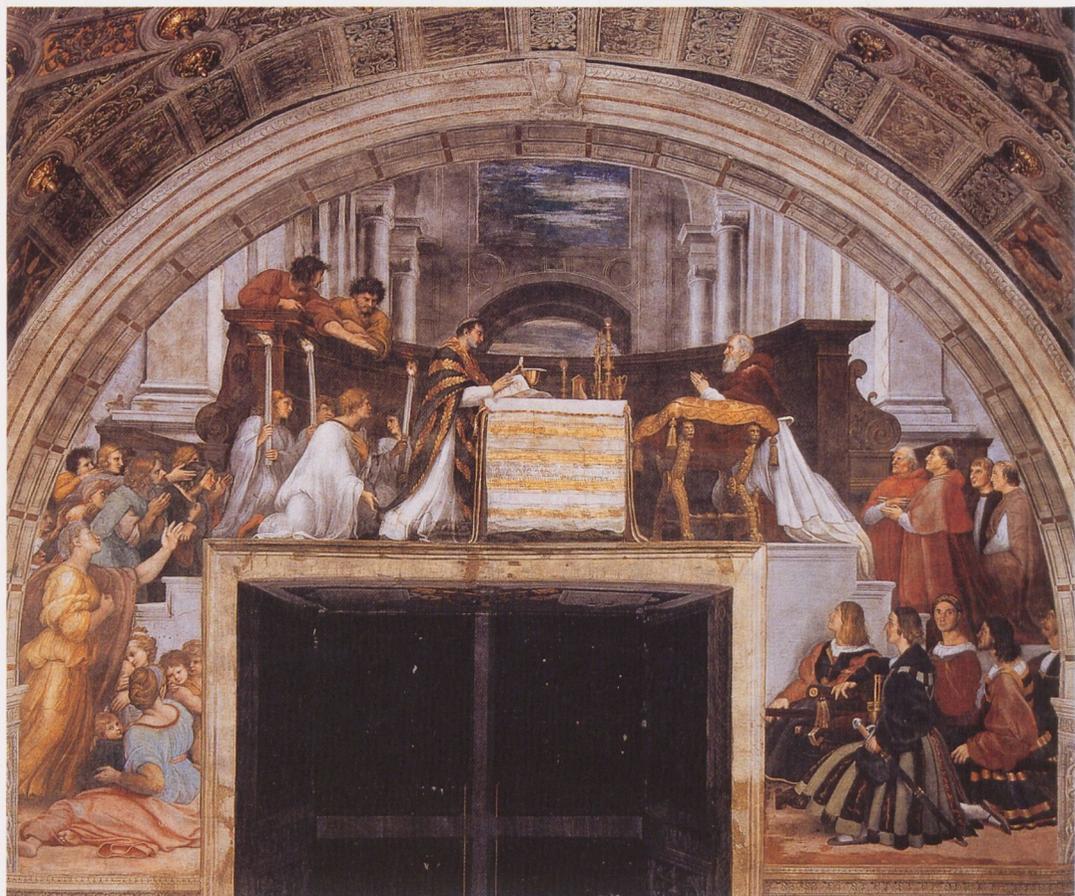
Raffaello si era ancora più appropriato di questa capacità psicologica quando, probabilmente nell'ottobre 1511, fece il ritratto di Londra.⁴⁰ Qui Giulio appare più sofferente, più emaciato e più amareggiato, ma anche più forte e più deciso che nel *Decretale*. Il suo viso richiama alla mente la caratterizzazione nel discorso pronunciato da Inghirami dopo la sua morte, nel febbraio 1513: "Dio, che genio, quanta prudenza, quanta capacità di governare e amministrare, quanta forza di un eccelso e infrangibile animo".⁴¹

Nei mesi successivi, Raffaello riuscì a penetrare sempre più profondamente nell'anima, nella religiosità e nel pensiero più intimo di questo grande papa. Nella *Cacciata di Eliodoro*, Giulio si fa portare nel mondo ebraico – come se i grandi momenti della storia non fossero solo immaginabili, ma costituissero anche degli spazi materialmente accessibili.⁴² Il papa guarda con occhio curioso, ma non proprio coinvolto, il sacerdote inginocchiato davanti all'altare ebraico. Uno dei portatori della sua lettiga ha i lineamenti di Raffaello. Costui dirige già le gambe vestite di seta bianca verso il mondo cristiano della *Messa di Bolsena* – come se avesse intuito le preferenze del papa, che con la sinistra indica la sua testa. Nella *Messa* poi, il papa sta inginocchiato in profonda venerazione davanti all'altare con il miracolo del Sacramento – indizio che già nella *Disputa* il Sacramento scaturiva da una sua proposta.

Nell'ultima opera che Raffaello fece per Giulio, il papa è identificato con san Pietro imprigionato da Erode. La sua liberazione dal carcere sembra alludere alla famosa metafora della liberazione dell'anima dal carcere terreno. Una tale interpretazione viene confermata dal modo in cui l'angelo prende per mano l'apostolo sonnambulo e lo porta dal buio della prigione nel regno della luce, nonché dai due chiaroscuri nello sgancio della finestra, ispirati a Dürer e imperniati sul tema della morte.

Già nell'estate 1512, Giulio sentiva l'avvicinarsi della morte, giunta poi a metà febbraio del 1513. Raffaello ne fu talmente colpito da disdire la commessa per il ritratto del giovane Gonzaga: "Dice che la Signoria Vostra li perdona per adesso", scrive l'ambasciatore mantovano al marchese, "non saria possibile che 'l gie avesse il cervelo a retrarlo...".⁴³ Raffaello fu come paralizzato, poiché sentì di aver perso l'interlocutore e committente più illuminato e ingegnoso di tutta la sua carriera.

*Raffaello Sanzio,
Messa di Bolsena, affresco, 1512.
Città del Vaticano, palazzi
Vaticani, Stanza di Eliodoro*



Raffaello Sanzio,
La Liberazione di san Pietro
dal carcere, affresco, 1513-1514.
Città del Vaticano, palazzi
Vaticani, Stanza di Eliodoro

