

## Raffaello e Giulio II nella comune ricerca del divino\*

Christoph Luitpold Frommel

### 1. Il divino nella Stanza della Segnatura

“Quanto largo e benigno si dimostri tal’ora il Cielo collocando, anzi per meglio dire riponendo et accumulando in una persona sola le infinite ricchezze delle ampie grazie e tesori suoi ... chiaramente può vedersi nel non meno eccellente che grazioso Rafael Sanzio da Urbino.” Inizia così il capitolo delle *Vite* vasariane dedicato a Raffaello e continua con queste parole: “i possessori delle doti di Raffaello non sono uomini semplicemente ma Dei mortali”<sup>1</sup> e già i contemporanei di Raffaello lo considerano “divo”, cioè divino<sup>2</sup>. L’arte di Raffaello è dedicata, come quella di pochi altri autori, al senso del divino e la sua capacità di evocare il sacro raggiunge un primo acme nelle opere dipinte per papa Giulio II<sup>3</sup>. Questa appassionata ricerca del divino è inseparabile dalla sua empatia, grazie alla quale egli riesce ad intuire il carattere di maestri, committenti e personaggi ritratti, fino al punto di identificarsi con essi. La sua acutissima sensibilità gli permette di percepire ogni minimo cambiamento del suo tempo e di integrarlo nelle sue rappresentazioni artistiche senza abbandonare la propria identità. Come vero cristiano neoplatonico, Raffaello ricerca il divino nel bello ed è questa sua profonda spiritualità a renderlo forse l’artista più autenticamente cristiano dopo l’età medievale (una delle ragioni per cui ai nostri giorni è meno popolare di pittori dalla natura più immanente come Caravaggio). Nel suo autoritratto egli si presenta come un venticinquenne imberbe, nobilitato da una grazia quasi androgina, colmo d’ispirazione, tanto che i tratti del suo volto tornano addirittura nel Cristo della *Trasfigurazione*. Le relazioni che l’Urbinate stabilisce con i committenti sono ancora più intime di quelli stabilite da artisti come Michelangelo e Tiziano. Tali legami empatici sono così forti che Raffaello ne rimane influenzato sia in senso positivo sia, negli ultimi anni della sua vita, anche in

senso problematico e il suo rapporto più intimo, enigmatico e profondamente religioso è senz’altro quello stabilito con Papa Giulio II.

Già in opere dell’ultima fase perugina come l’*Incoronazione della Vergine*, dipinta nel 1503 per la Cappella Oddi a San Francesco di Perugia, la composizione, i colori, la luce e la prospettiva si dimostrano superiori a quelli di cui sono capaci i suoi maestri e l’espressione della gestualità e dei volti risulta carica di una più intensa spiritualità, benché Raffaello animi il registro superiore del cielo con figure non dissimili da quelle terrestri del registro inferiore (fig. 1)<sup>4</sup>. Raffaello deve aver presto capito che Leonardo da Vinci era l’unico capace di insegnargli a rappresentare in maniera ancora più autentica i segreti della religiosità cristiana, tanto che già nella tarda estate del 1503, durante la preparazione dei cartoni per gli affreschi della Libreria Piccolomini, sembra si sia recato nella vicina Firenze per fare visita al maestro toscano, impegnato a quel tempo nella realizzazione della *Sant’Anna con la Vergine Maria* e dei progetti per la *Battaglia di Anghiari*. Dopo essersi trasferito nel 1504 definitivamente a Firenze, l’Urbinate concentra la sua arte quasi esclusivamente sull’immagine della Madonna e si ispira a Leonardo. Pur non arrivando a imitarlo direttamente, trae dal suo esempio colori più raffinati, un gioco di luce e ombra più virtuoso, una volumetria dei corpi più consistente, un movimento delle figure più complesso e libero e spazi più profondi rispetto alla sua produzione precedente. Si deve all’influenza di Leonardo anche la nuova capacità di distinguere l’essere umano e la sua animazione psicologica dalla spiritualità del mondo celeste. L’evocazione del divino nel registro superiore dell’affresco absidale del San Severo a Perugia, una delle opere meno note del giovane Raffaello, dimostra che già nel 1505, anno dell’esecuzione durante un soggiorno perugino, egli aveva imparato molto dalla sua esperienza fiorentina (fig. 2)<sup>5</sup>. Il Cristo del San Se-

21

\* Sono grato a Claudio Castelletti per la revisione dell’italiano del mio testo.

<sup>1</sup> J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven, London, Yale University Press 2003, pp. 972-973.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 575, 590, 640-662.

<sup>3</sup> K. OBERHUBER, *Raffaello l’opera pittorica*, Milano, Electa 1999; P. DE VECCHI, *Raffaello*, Milano, Rizzoli 2002; B. TALVACCHIA, *Raphael*, London, Phaidon 2007; J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raffaello*, München, Beck 2010.

<sup>4</sup> OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 22-26.

<sup>5</sup> J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael in Florence*, London, Azimuth 1996, pp. 33-34; OBERHUBER, *Raffaello*, cit., p. 55; J. TRAEGER, *Renaissance und Religion: die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raffaels*, München, Beck 1996; SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., pp. 712-714; I. BORGIA, *Raphael in Perugia: the Fresco of San Severo, the Baglione Altarpiece and the Gonfalone of Città di Castello*, in *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, a cura di M. SPRING, Firenze, Nardini 2007, pp. 35-43.

vero, rispetto a quello dipinto appena due anni prima nella *Pala Oddi*, si smaterializza attraverso il contrasto leonardesco di luce e ombra. La figura ascetica e sofferente del Cristo, la sua testa inclinata, lo sguardo rivolto verso il basso, il gesto benedicente, le ferite e tutta la composizione del registro superiore della parte raffaellesca sono invece ispirati al *Giudizio universale*



Fig. 1  
Raffaello, *Incoronazione della Vergine*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, dettaglio.

di Fra' Bartolomeo, affrescato nel 1499 nella cappella del cimitero di Santa Maria Nova.

Quando nel 1506 Giulio II si ferma per otto giorni a Perugia può certo ammirare l'affresco absidale del San

Severo<sup>6</sup>, il cui ricordo gli tornerà alla mente due anni dopo, allorché incaricherà Raffaello di dipingere la *Disputa del sacramento* nella sua biblioteca privata in Vaticano, ovvero la Stanza della Segnatura<sup>7</sup>.

Nel 1505 il Papa lascia l'appartamento dell'odiato predecessore e incarica i suoi architetti Bramante e Giuliano da Sangallo della ristrutturazione del piano

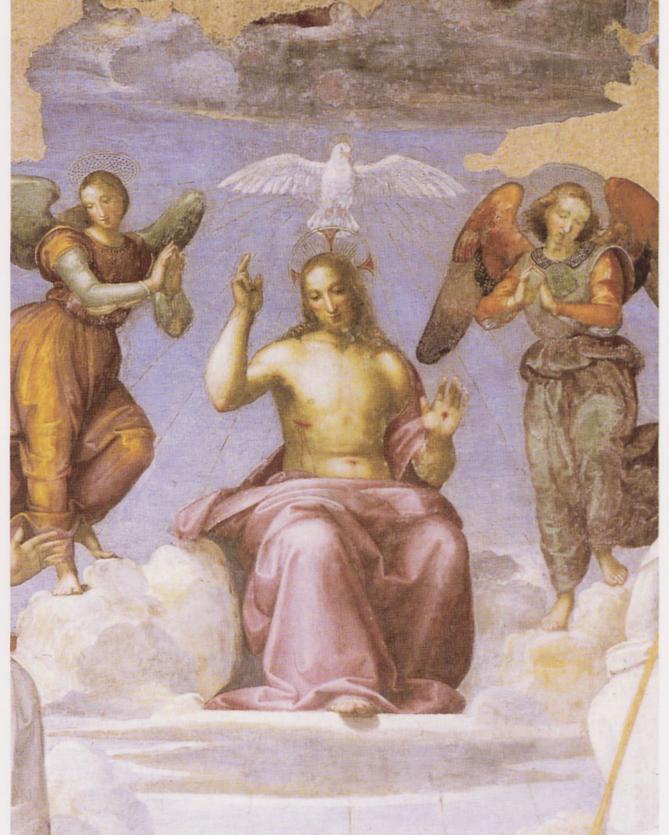


Fig. 2  
Raffaello, *Trinità e Santi*. Perugia, Chiesa di San Severo, dettaglio.

superiore, dove si trasferisce definitivamente però solo dopo il compimento dei lavori nel 1507 (fig. 3)<sup>8</sup>. Ora volge i suoi affari nella Sala del Pappagallo, l'attuale Sala dei Chiaroscuri che prosegue a ovest nella cap-

<sup>6</sup> L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters ...*, III, Freiburg, Herder 1924, pp. 731-732.

<sup>7</sup> J. SHEARMAN, *The Vatican Stanzes: Functions and Decoration*, in "Proceedings of the British Academy", LVII, 1972, pp. 369-424; M. WINNER, *Disputa und Schule von Athen*, in *Raffaello a Roma*, a cura di C. L. FROMMEL, M. WINNER, Roma, l'Elefante 1996, pp. 29-45; J. SHEARMAN, *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa 1993, pp. 15-37; M. WINNER, *Progetti ed esecuzione nella Stanza della Segnatura*, ivi, pp. 247-291; G. REALE, *La Disputa*, Milano, Bompiani 1998; A. NESSELRATH, *Die Ausstattung der päpstlichen Privatgemächer, der Stenzen, in Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, Katalog der Ausstellung Bonn 1999, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

1999, I, pp. 245-247; C. L. FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dall'umanesimo all'età barocca*, Milano, Skira 2002, pp. 267-287; M. ROHLMANN, *Giulio II e le Stanze di Raffaello*, in *Giulio II: papa, politico, mecenate*. "Atti del convegno Savona 2004", a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, G. NEPI, Genova, De Ferrari 2005, pp. 119-129; C. L. FROMMEL, *Il dialogo di Giulio II con gli artisti*, in *Giulio II e Savona*, a cura di F. CANTATORE, M. CHIABO, M. GARGANO, A. MODIGLIANI, Roma, Roma nel Rinascimento 2009, pp. 5-28.

<sup>8</sup> SHEARMAN, *The Vatican Stanzes*, cit.; SHEARMAN, *Gli appartamenti*, cit.; C. L. FROMMEL, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni*, in *Raffaello in Vaticano*. Catalogo della mostra Città del Vaticano 1984, Milano, Electa 1984, pp. 118-147.

PELLA privata, già decorata da Fra' Angelico per Niccolò V, nel "cubicolo" dove dorme e in un'adiacente stufetta. Una scaletta segreta a chiocciola scende nel piano delle grandi aule cerimoniali e nel Cortile del Pappagallo. Dalla Sala del Pappagallo raggiunge a nord la Sala di Costantino destinata per feste meno cerimoniali e a ovest di questa le tre camere di rappresentanza pri-



Fig. 3  
Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, ricostruzione della pianta del secondo piano al tempo di Giulio II.

vata, anch'esse risalenti a Niccolò V e ora illuminate da una seconda fila di finestre orientate verso il Cortile del Pappagallo. Passando attraverso un'anticamera il Papa le raggiunge anche dalla Sala del Pappagallo e dal suo cubicolo. Nella prima, la Stanza d'Eliodoro, egli riceve ospiti privilegiati in udienza segreta. La seconda camera verrà chiamata Stanza della Segnatura poiché Paolo III la userà come luogo per riunioni del tribunale Papale, mentre Giulio II la usa come biblioteca privata e studiolo. Il terzo ambiente, ovvero la Stanza dell'Incendio, gli serve invece come sala da pranzo, alla quale è probabilmente annessa la cucina segreta nell'ala occidentale del Cortile del Pappagallo. Per trascorrere una buona parte dei suoi ultimi anni in queste tre ca-

mere e in particolare nella sua biblioteca, il Pontefice le fa fastosamente decorare.

L'inventario dei suoi libri privati comprende circa duecento volumi, quasi tutti manoscritti in lingua latina dedicati alla teologia e al diritto canonico. Quelli dedicati alla poesia, alle scienze naturali, alla storia e alla filosofia sono in numero inferiore<sup>9</sup> e molti degli autori di



Fig. 4  
Stanza della Segnatura nei Palazzi Vaticani, da P. LETAROUILLY, *Les batiments du Vatican*, Paris, A. Morel 1882, p. 192.

queste opere non sono raffigurati negli affreschi della Stanza. Il Papa si ritiene uomo di guerra e non di lettere e quando, durante la campagna del 1510-11, si ammalava, chiede a Bramante di interpretare per lui la *Divina Commedia*<sup>10</sup>.

Giulio ama però circondarsi di letterati e umanisti come Bembo, Colocci e Sadoletto<sup>11</sup>. Già verso il 1480 sceglie l'erudito poliglotta Sigismondo de' Conti come suo segretario privato; nel 1505 nomina Tommaso Inghirami prefetto della Biblioteca Vaticana e gli affida probabilmente anche la sua biblioteca privata<sup>12</sup>. Nel 1506 no-

<sup>9</sup> P. TAYLOR, *Julius II and the Stanza della Segnatura*, in "Journal of the Courtauld and Warburg Institutes", LXXII, 2009, pp. 103-141.

<sup>10</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, p. 912.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 898-912.

<sup>12</sup> P. KÜNZLE, *Raffaels Denkmal für Fedro Inghirami*, in "Mélanges Eugène Tisserant", Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana 1964, VI, pp. 499-548, in particolare pp. 532-548.

mina Egidio da Viterbo, allievo di rappresentanti del neoplatonismo come Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, generale degli agostiniani, cioè dell'ordine che amministra anche la sua chiesa romana preferita, Santa Maria del Popolo<sup>13</sup>. Egidio e Inghirami sono i più probabili autori del programma iconografico della Stanza della Segnatura.



Fig. 5  
Raffaello, progetto per la *Disputa del Sacramento*. Windsor, Royal Library, inv.12732.

Il Papa affida la decorazione della sua biblioteca privata non al Pinturicchio o al Perugino, che precedentemente avevano lavorato per lui, ma a Raffaello, il quale dovrà evocare con la sua arte i massimi esponenti della storia della civiltà umana. Giulio non conosce le sue opere fiorentine, ma viene certamente informato del talento dell'Urbinate da Bramante e Giuliano da Sangallo, che sono anche i suoi principali consulenti artistici. Inoltre, deve aver sentito parlare anche per bocca di altri delle straordinarie capacità di Raffaello e dello splendore della Libreria Piccolomini<sup>14</sup>. Il Sanzio dedica a ognuna delle quattro discipline (teologia, giu-

risprudenza, filosofia, poesia) una parete della Stanza e un quarto della volta, che ha fatto trasformare in volta a vela (fig. 4). Poiché è improbabile che gli scaffali sotto la *Disputa* e la *Giurisprudenza* siano stati stracolmi, mentre gli altri due quasi vuoti, i libri probabilmente non sono tutti collocati secondo lo stesso schema.

Il sistema decorativo di Raffaello riproduce un baldacchino coerente che apre le sue grandi arcate sui luoghi della memoria e crea uno spazio continuo. Come nella Cappella Sistina, ma diversamente dalla Libreria Piccolomini, a tale spazio appartiene anche il cielo, visibile attraverso l'*opeion* della finta cupola. Qui sono visibili angioletti che volano attorno al simbolo delle chiavi incrociate, stemma di Niccolò V e dei papi in generale che torna anche nel prezioso pavimento cosmatesco, il più bello delle stanze vaticane.

Nell'autunno del 1508, quando Raffaello concepisce il sistema decorativo della Stanza della Segnatura, inizia probabilmente anche a ideare la cosiddetta *Disputa del Sacramento*, il soggetto della stanza più caro al Papa. Il pittore non aveva mai affrontato un programma così complesso e benché fosse cresciuto presso la corte urbinata e fosse considerato un "latinista"<sup>15</sup>, non aveva studiato come il Papa le Arti Liberali, la giurisprudenza e la teologia. Il Pontefice deve aver spiegato le sue idee a Raffaello e ai presumibili programmatori, lasciando però a loro il compito di definire in dettaglio il carattere di ogni singola figura.

Già i tanti disegni conservati per la *Disputa* provano l'eccezionale istinto estetico di Giulio che sembra aver discusso con Raffaello i vari progetti, suggerendo anche cambiamenti di carattere sia iconografico sia formale<sup>16</sup>. Nella maggior parte di essi, Raffaello si limita a raffigurare la metà sinistra della composizione, dove molte figure rimarranno anonime, cercando di trovare uno schema da riutilizzare anche per almeno due delle altre tre pareti della Stanza. Nel disegno che presumibilmente è il primo tra quelli conservati, egli torna al cielo dell'affresco absidale di San Severo (fig. 5) e s'ispira per i Padri della Chiesa e per gli teologi del registro inferiore all'atmosfera mistica della incompiuta *Adorazione dei Magi* di Leonardo. Al margine sinistro un angelo scende su una nuvola e, volgendo lo sguardo verso l'osservatore, gli mostra un vuoto stemma papale, destinato probabilmente ad accogliere la rovere di Giulio II, che due angioletti tengono sospeso davanti

<sup>13</sup> H. PFEIFFER, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, Pontificia Università Gregoriana 1975, pp. 200-206.

<sup>14</sup> C. L. FROMMEL, *Raffaello nella Libreria Piccolomini*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silva Danesi Squarzina*, a cura di M. G. AURIGEMMA, Roma, Campisano 2011, pp. 53-63.

<sup>15</sup> V. sotto p. 34.

<sup>16</sup> PFEIFFER, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, cit., pp. 73-97; E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raffael Die Zeichnungen*, Stuttgart, Urachhaus 1983, pp. 581-585; OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 85-93; G. REALE, *Raffaello: la "Disputa" o rivelazione di cose divine*, Milano, Bompiani 2010 (con bibliografia).



Fig. 6  
Raffaello, *Disputa del Sacramento*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura.



Fig. 7  
Raffaello, *Disputa del Sacramento*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura, dettaglio.

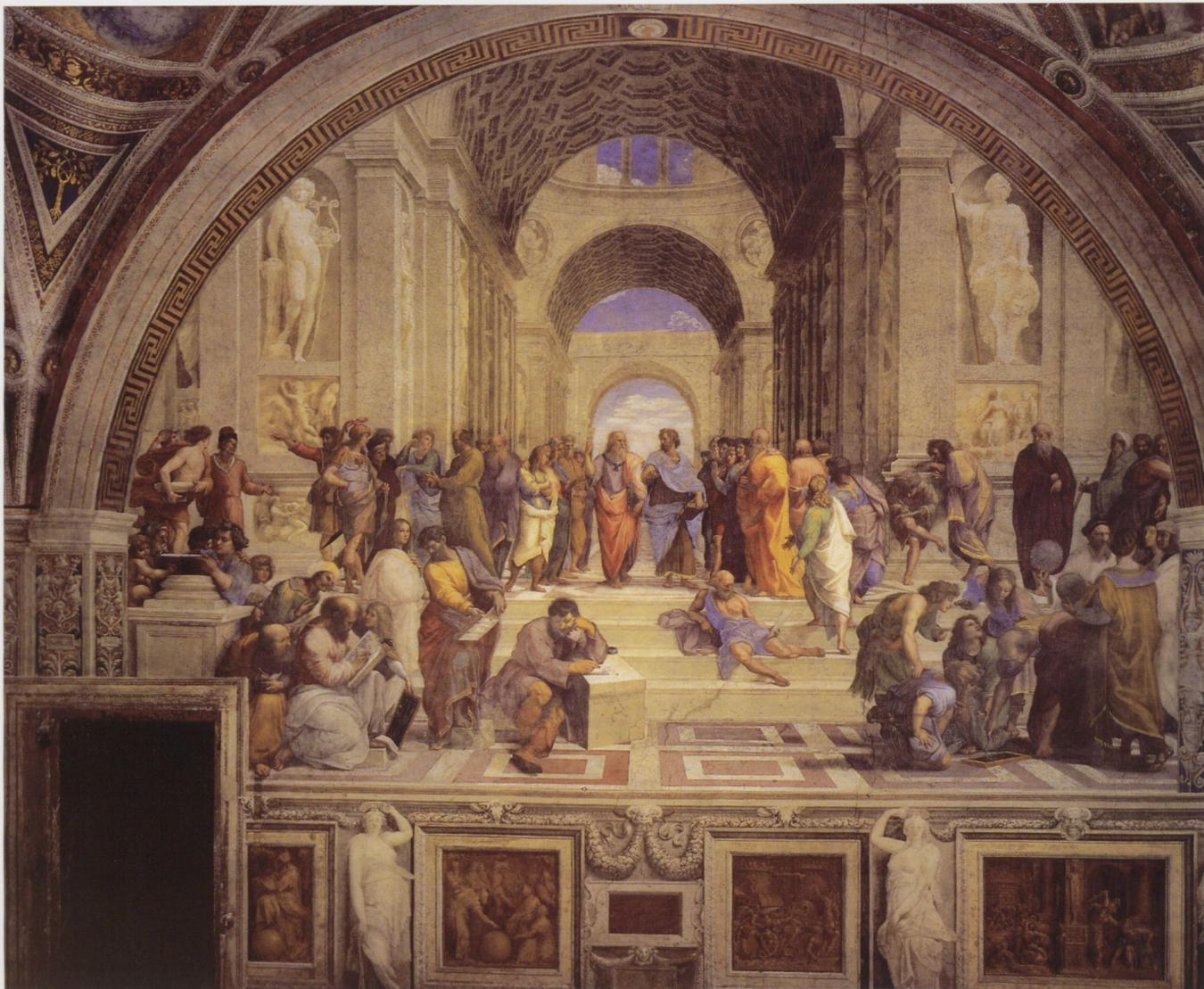


Fig. 8  
Raffaello, *Scuola d'Atene*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura.

ad una delle due colonne di una porta trionfale. Lo spazio è protetto da una balaustrata orientata verso valle, forse già quella del Tevere, e quindi le figure dei teologi si muovono sul terrazzo del palazzo Papale.

Neanche il progetto successivo, che comprende il centro di entrambe le metà della composizione e dove il numero dei teologi e la loro drammaticità sono accresciuti, sembra aver ancora soddisfatto il Papa.

Ora Raffaello supera la composizione precedente, relativamente tradizionale e elimina il portale con lo stemma. Probabilmente su suggerimento dal Papa, il quale proporrà un simile soggetto per la *Messa di Bol-*

*senza*, introduce l'altare con il calice del Sacramento come centro miracoloso (fig. 6, 18, 19)<sup>17</sup>. Raffaello crea poi un asse verticale che discende da Dio Padre e si materializza nell'ostia, sulla quale compare il crocifisso con il monogramma di Cristo YHS. L'ostia coincide al tempo stesso con il punto di fuga della vasta prospettiva centrale, dove l'infinito e il finito s'incontrano. Anche questa interpretazione della prospettiva centrale era ispirata da Leonardo, che nell'*Ultima Cena* aveva fatto coincidere la testa di Cristo con il punto di fuga. La figura di Giulio II non compare tra i papi ritratti nella metà destra dell'affresco, ma il suo nome è leggibile

<sup>17</sup> V. sotto p. 41.

due volte nell'intreccio labirintico che decora l'antependio dell'altare, come se egli appartenesse al segreto impenetrabile del sacramento. Inoltre la fisionomia dell'umile francescano a destra dell'altare ricorda il ritratto di Giulio II nelle medaglie e nei futuri dipinti di Raffaello (figg. 7, 10-12, 15, 19)<sup>18</sup>. Giulio aveva studiato presso i francescani di Perugia, benché probabilmente non

Melozzo nella Biblioteca Vaticana<sup>19</sup>.

Nell'affresco non compaiono i nomi di questi due frati e probabilmente a quel tempo nessuno avrebbe potuto immaginare che dopo mezzo millennio si tentasse di risalire alla loro identità. Almeno altri tre francescani sono raffigurati nella metà sinistra dell'affresco, a conferma di quanto questo ordine sia caro al Papa. Evidentemente

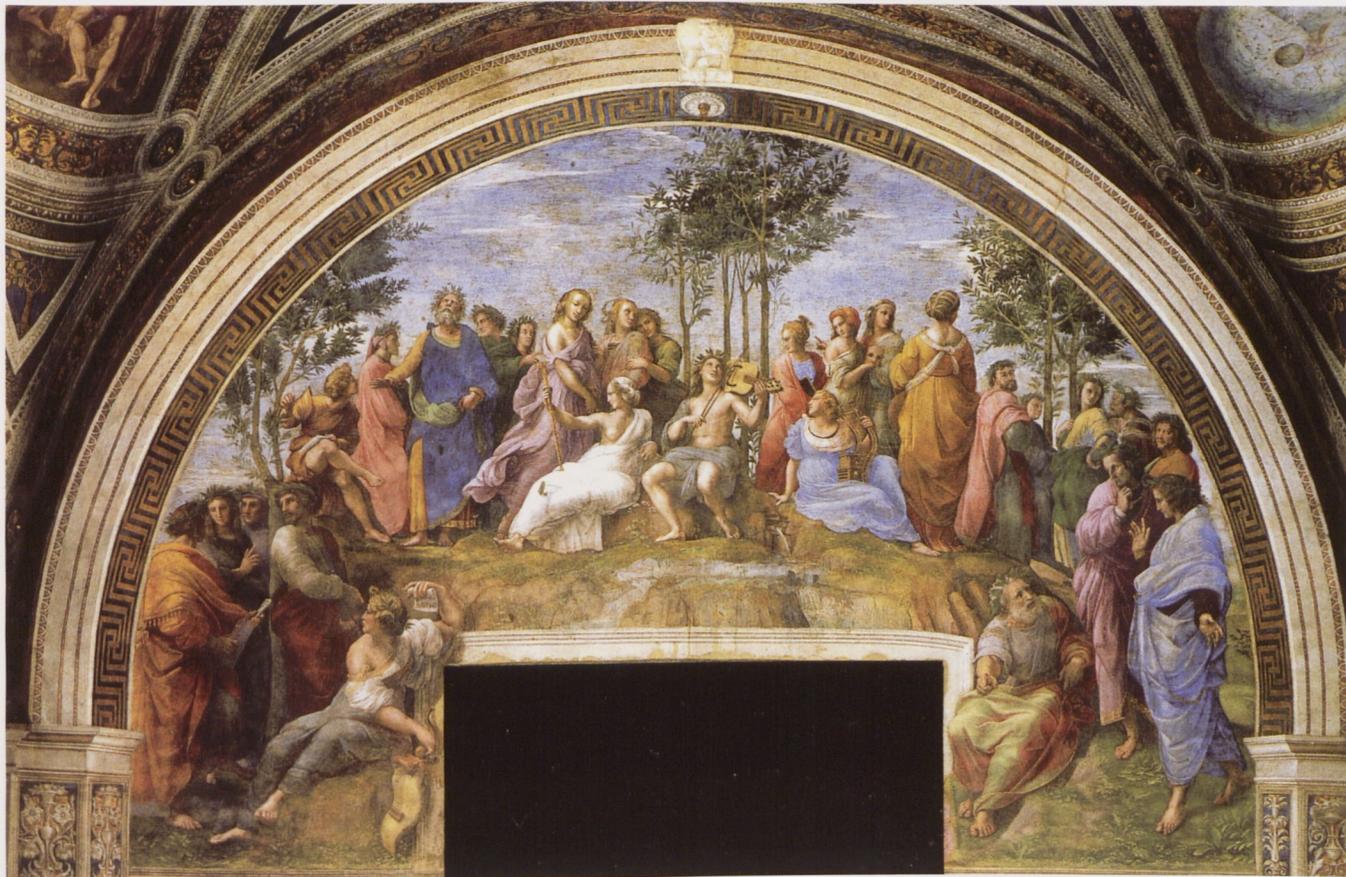


Fig. 9  
Raffaello, *Parnaso*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura.

fosse entrato nell'ordine, ed era nipote di Sisto IV, già generale dei francescani e figura importante tra i personaggi della metà destra della *Disputa*. Il giovane francescano rappresentato dalla parte opposta, in analogia prossimità dell'altare, è studiato da Raffaello in due schizzi ed è forse identificabile con Pietro Riario, nipote favorito di Sisto IV e frate francescano. Il ritratto di Pietro, morto nel 1473, era noto al Sanzio dall'affresco di

Giulio non si sente abbastanza teologo per essere glorificato in un contesto talmente spirituale come Pontefice, ma cerca di esservi segretamente presente e vuole tramandare la memoria delle sue fondamentali riforme ed iniziative<sup>20</sup>. Queste sono rappresentate dai due grandi cantieri vaticani visibili sullo sfondo dell'affresco, benché sfuggano a un'immediata identificazione. Il primo pilastro della navata di San Pietro, raffigurato

<sup>18</sup> R. WEISS, *The medals of Pope Julius II (1503-1513)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVIII, 1965, pp. 163-182; FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, cit., pp. 272-273.

<sup>19</sup> I. GATTI, *Pietro Riario da Savona francescano, Cardinale Vescovo di Treviso (1445-1474)*, Padova, Centro studi antoniani 2003; M. MINARDI, *Bartolomeo Platina rende omaggio a papa Sisto IV*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero*

*della Francesca e Raffaello*, Catalogo della mostra Forlì 2011, a cura di D. BENATI, M. NATALE, A. PAOLUCCI, Cinisello Balsamo, Silvana 2011, pp. 218-221.

<sup>20</sup> C. L. FROMMEL, *Eine Darstellung der "Loggien" in Raffaels "Disputa"*, in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, a cura di J. MÜLLER HOFSTEDE e W. SPIES, Berlin, Gebrüder Mann 1981, pp. 118-119.

sulla destra, simboleggia la nuova Chiesa spirituale, mentre la costruzione delle *Logge* del Cortile di San Damaso, più in alto sulla sinistra, esprime il rinnovato potere secolare del Papa.

L'identificazione attraverso iscrizioni, fisionomie e abbigliamento di gran parte dei personaggi dell'affresco con i grandi teologi della Chiesa si deve certamente alla

storici di riconoscere qualche ritratto, ma lascia altre figure per sempre ignote e provoca, come in un gioco, la curiosità dell'osservatore.

Su dei fogli relativi alla seconda fase progettuale della *Disputa*, Raffaello abbozza appassionati sonetti dedicati a una donna, probabilmente l'enigmatica Donna Velata, il cui volto comparirà poco dopo nel *Parnaso*



28

Fig. 10  
Raffaello, *le Virtù*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura.

volontà di Giulio II e ai suggerimenti di Inghirami e di Egidio. Tra le figure rappresentate nella *Disputa* troviamo anche Dante Alighieri e Donato Bramante, identificabile, grazie al ritratto sulla sua medaglia, con l'uomo appoggiato al parapetto sul margine sinistro della scena. Egli è rappresentato come un anonimo teologo che insiste sulla sua interpretazione, diversa da quella delle grandi autorità, del testo che ha in mano, forse addirittura la *Divina Commedia*. Oltre ad essere maestro, parente e amico di Raffaello, è l'architetto della basilica di San Pietro e del palazzo pontificio, ed è così erudito da poter interpretare Dante per il Papa<sup>21</sup>. Così Raffaello si dimostra capace, come nessuno dei suoi predecessori, di conferire alle figure dipinte un aspetto individuale e di arricchire le sue creazioni con un sostrato personale, riconducibile sia a se stesso sia al Papa. Egli permette a tutti di identificare i protagonisti delle scene, così come ai suoi contemporanei e agli

(figg. 9, 21)<sup>22</sup>. I versi rivelano la sua concezione del rapporto inseparabile tra amore e culto del divino:

*Como non podde dir d'arcana Dei  
Paul, como disceso fu dal cello,  
così el mio cor d'uno amoroso velo  
a ricoperto tuti i penser mei.*

Neanche i massimi teologi della *Disputa* possono penetrare il velo del denso banco di nuvole che li separa dal mondo celeste e gli *arcana* di Dio sono inaccessibili anche a loro. Il santo consesso riunito sopra gli ombreggiati e impenetrabili nubi è senz'altro da identificare con il "libro" descritto da sant'Agostino, che nasconde le cose divine agli occhi dei mortali e che Dio ha steso sul cielo come un ombrello dorato<sup>23</sup>. In questo "libro", che sarà riavvolto solo nel giorno del Giudizio Universale, gli angeli sono immersi in perenne contem-

<sup>21</sup> V. sopra p. 23.

<sup>22</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., pp. 134-136.

<sup>23</sup> AUGUSTINUS, *Confessiones*, XIII, 15, a cura di W. WATTS, London, Cam-

bridge (Mass.), Heinemann 1961, vol. 2, pp. 402-404; PFEIFFER, *Zur Ikonographie*, cit., pp. 200-206; REALE, *La "Disputa"*, cit., pp. 15-20.

plazione di Dio. Per il programma della biblioteca privata del Papa e in particolare per la sua parte teologica non si poteva scegliere un punto di partenza più significativo.

Dopo aver ideato uno schema compositivo soddisfacente, Raffaello lo ripete anche in due degli altri tre affreschi parietali. Nella cosiddetta *Scuola d'Atene* i due principi della filosofia, posti al centro del registro superiore, sostituiscono l'altare della *Disputa* (non a caso Vasari li scambia per Pietro e Paolo) e sono contraddistinti dall'arco trionfale sullo fondo (fig. 8)<sup>24</sup>. L'asse verticale e trascendente nasce qui dall'indice rivolto da Platone verso la cupola, esemplata sul prototipo della cupola di San Pietro come immagine simbolica del cielo. Anche il *Timeo* stretto sotto il suo braccio, opera che tratta del demiurgo e della creazione del mondo fisico e celeste, è rivolto verso l'alto e nasconde, come l'ostia della *Disputa*, al punto di fuga della prospettiva centrale, rappresentando quindi anch'esso il punto in cui l'infinito e il finito coincidono. Platone, avvolto in un manto rosso fuoco, somiglia a Leonardo: un'associazione che può risalire soltanto a Raffaello, che da Leonardo aveva appreso più di chiunque altro i segreti dell'universo. Benché Giulio non fosse probabilmente un neoplatonico in senso stretto della parola, deve aver condiviso con i neoplatonici l'interpretazione della bellezza terrestre come specchio del divino, concedendo così la sua approvazione alle proposte di Raffaello e Inghirami<sup>25</sup>.

Nel registro inferiore, sulla destra, è visibile Bramante nelle vesti di Archimede o Euclide, circondato dai suoi allievi. Il suo nuovo San Pietro rappresenta lo straordinario progresso non solo artistico ma anche scientifico compiuto nell'età di Giulio II e dimostra la sua capacità di creare luoghi per il culto ancora più maestosi di quelli precedenti. Sia la somiglianza dell'ambiente architettonico con la nuova basilica di San Pietro, sia l'introduzione delle statue di Apollo e Minerva e di altre divinità nelle nicchie posteriori caratterizzano l'aula della *Scuola d'Atene* come un vero e proprio tempio. Presso il margine destro dell'affresco, sotto la statua di Minerva (dea della saggezza, della scienza e dell'artigianato), Raffaello ritrae umilmente se stesso col medesimo copricapo che indossa nel suo autoritratto fiorentino e accanto a lui probabilmente l'amico Giuliano da Sangallo. L'autore di questo programma iconografico, che rispetta la gerarchia delle arti liberali, è probabilmente

l'amico Tommaso Inghirami, che compare specularmente sulla sinistra, non a caso sotto la statua di Apollo (dio della poesia), ed è raffigurato con una corona di lauro mentre legge un libro. Solo nella tarda estate del 1511, quando la prima metà della volta della Cappella Sistina era stata ultimata, Raffaello aggiunge all'affresco la figura pensosa di Michelangelo, senz'altro su espressa richiesta del Papa. La *Scuola d'Atene* non è quindi la semplice assemblea dei grandi protagonisti delle scienze e del pensiero o la raffigurazione delle Arti Liberali, bensì l'evocazione di una tradizione che va dalla prima età aurea dell'antica Grecia fino a quella contemporanea di Giulio II, sotto il quale le scienze superano perfino la grandezza del mondo classico e le arti diventano vere scienze. Raffaello e il suo committente sono consapevoli che Leonardo, Bramante, Michelangelo e Raffaello stesso rappresentano i più grandi maestri del proprio tempo, i più illuminati da Dio. Sono, infatti, loro e non gli scienziati e umanisti dell'epoca come Copernico, Alberti e Marsilio Ficino a spiccare quali personaggi principali della scena e a donare nuova linfa vitale ai geni del passato, tra cui non è riconoscibile neppure un singolo artista dell'Antichità. Nella corrispondente vela della volta è raffigurata la personificazione allegorica delle scienze, definita *causarum cognitio*, cioè quella conoscenza delle cause che implica anche la conoscenza delle idee e si alimenta dalla stessa fonte divina da cui si nutre anche la teologia. La personificazione femminile pone il libro della morale su un livello superiore e lo rivolge verso l'alto, richiamando così il gesto che Platone compie nella *Scuola d'Atene* col dito indice e col *Timeo*. Nella parte inferiore osserviamo invece che le gambe del trono della *Filosofia* assumono la forma di statuette di Diana Efesina, dea della natura.

La posizione centrale nell'affresco raffigurante il *Parnaso*, luogo mitico della poesia e della letteratura, spetta ovviamente ad Apollo e alle nove Muse (fig. 9)<sup>26</sup>. Volgendo lo sguardo verso l'alto, il dio solare risulta animato dalla comune fonte divina e, come tutti gli dèi astrologici, ne rappresenta un riflesso. La cima del sacro monte è dominata dalle figure di Omero, Virgilio e Dante, sommi poeti che hanno celebrato con i loro versi immortali il divino. Ispirandosi a Platone, l'amico Inghirami sostiene infatti nel suo commento ad Orazio che il poeta, come il profeta, trae la verità direttamente da Dio<sup>27</sup>. Si noti poi che undici lettere delle parole *nu-*

<sup>24</sup> Raphael's "School of Athens", a cura di M. HALL, Cambridge, University Press 1997; G. REALE, *La "Scuola di Atene" di Raffaello: una interpretazione storico-ermeneutica*, Milano, Bompiani 2010<sup>2</sup> (con bibliografia).

<sup>25</sup> L'interpretazione della *Scuola d'Atene* e del *Parnaso* come critica nascosta al mondo pagano di Taylor (*Julius II*, cit., pp. 119-135) non è convincente.

<sup>26</sup> FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, cit., pp. 279-281; G. REALE, *Raffaello: il "Parnaso" e il trionfo della poesia*, Milano, Bompiani 2010 (con bibliografia).

<sup>27</sup> KÜNZLE, *Raffaels Denkmal für Fedro Inghirami*, cit., p. 538; I. ROWLAND, in *Raphael's "School of Athens"*, cit., pp. 158-159.



Fig. 11  
Raffaello, *Giulio II*. London, The National Gallery.

*mine afflatur*, tratte da Virgilio, sono comuni alle quattordici lettere del nome *Raffael Urbinas*. Dietro i tre grandi maestri epici compare, infatti, un quarto uomo che ha la fisionomia di Raffaello ancora imberbe. Evidentemente egli si considera un poeta appartenente alla loro grande tradizione e non è un caso che il suo allievo Giulio Romano lo rappresenti in una stanza di Villa Turini Lante accanto a Dante, Petrarca e Poliziano come quarto massimo poeta italiano. Raffaello deve aver pensato al terzo canto della *Divina Commedia*, dove Dante è accolto nel gruppo di Omero, Virgilio e dei massimi poeti, come anche la scelta dei grandi scienziati e il ruolo dominante di Platone e Socrate nella *Scuola d'Atene* ricordano questo canto.

Le due Muse identificabili con Melpomene, Musa della tragedia (con la maschera barbata), ed Erato, Musa della poesia amorosa (teneramente abbracciata da un'altra), sono le più vicine al Sanzio e somigliano alla sua presumibile amante, la Donna Velata (fig. 21)<sup>28</sup>. Raffaello introduce quindi un sostrato personale anche nel *Parnaso*, il cui programma deve essersi sviluppato attraverso il dialogo con Inghirami, più che col Papa, la cui biblioteca comprendeva solo pochi dei poeti rappresentati.

## 2. La crisi del 1511-12 e l'interiorizzazione della fede

Mentre Raffaello sta dipingendo il *Parnaso*, il Papa parte con lo scopo di riconquistare i territori persi dell'Italia settentrionale, una campagna i cui preparativi risalivano fino al 1508<sup>29</sup>. Già pochi giorni dopo la sua elezione egli aveva dichiarato a Machiavelli di voler ricostruire lo Stato della Chiesa. Nell'agosto 1504 aveva riconquistato Forlì e numerosi altri luoghi della Romagna e nel 1506 Perugia e Bologna. Si considera già signore dell'Italia e sogna della conquista di Costantinopoli e di Gerusalemme<sup>30</sup>. Egli calcola il viaggio in modo da arrivare a Loreto in tempo per celebrarvi la Natività di Maria l'8 settembre 1510. Libera Bologna ma subisce poi una grave sconfitta che lo costringe a ritirarsi, il che spinge un gruppo di cardinali, incoraggiati dal re di Francia, a tentare di sostituirlo<sup>31</sup>. Al ritorno visita di nuovo la basilica lauretana e durante una di queste due visite potrebbe aver fatto un voto alla Madonna<sup>32</sup>. Il 26 giugno del 1511, dopo quasi undici mesi di assenza, torna a Roma profondamente sconfortato e prima di entrare in città visita Santa Maria del Popolo, la sua chiesa preferita. Si è lasciato crescere la barba come segno di protesta e ha intenzione di non tagliarla fino a quando i francesi non vengano espulsi dall'Italia. In quel momento Raffaello non ha ancora affrescato la quarta parete, dedicata alla Giurisprudenza, e deve aver saputo che l'esito della campagna militare influirà sul programma iconografico.

Prima Raffaello potrebbe aver previsto la rappresentazione di giuristi più famosi in una simile composizione come quella del *Parnaso*. Dopo il ritorno il Papa sceglie la rappresentazione delle *Decretali* e delle *Pandette* di Giustiniano, da Giulio acquistate in parte quando era studente (fig. 10)<sup>33</sup>. Questo s'identifica con Papa Gregorio IX (1170 ca. -1241), giurista e protettore di san

<sup>28</sup> FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, cit., pp. 279-283.

<sup>29</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, p. 784.

<sup>30</sup> C. L. FROMMEL, *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C.

TESSARI, Milano, Electa 1996, p. 114, n. 47.

<sup>31</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 776-812.

<sup>32</sup> V. sotto p. 46.

<sup>33</sup> TAYLOR, *Julius II*, cit., p. 111.



Fig. 12  
Raffaello, *Giulio II Nelle vesti di Gregorio IX che consegna le Decretali*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, stanza della Segnatura.

Francesco che era convinto assertore della superiorità morale e autoritaria del Papato e che aveva fatto completare la *Nova Compilatio Decretalium*, definitiva raccolta in un corpo unico delle cinque collezioni dei decreti dei precedenti pontefici, che non era stata aggiornata dai tempi del giurista Graziano<sup>34</sup>. Poco prima della morte Gregorio aveva anche convocato un concilio ed era stato il grande oppositore di Federico II che aveva conquistato terre dello Stato della Chiesa e minacciato sia di invadere Roma sia di destituire il Pontefice<sup>35</sup>. Già nella primavera Giulio II aveva cominciato a preparare il quinto Concilio Lateranense con lo scopo di riformare la Chiesa e ristabilirne l'autorità e il 18 luglio 1511 lo convoca per il 19 aprile del 1512<sup>36</sup>. Raffaello non sembra aver iniziato a dipingere le tre Virtù della lunetta prima di luglio. Sono più grandi delle



Fig. 13  
Raffaello, *Madonna di Loreto*. Chantilly, Musée Condé.

altre figure della Stanza e sono, insieme ai loro tre angioletti, di cui uno col fuoco eterno e uno con l'indice sollevato, anch'esse incarnazioni della potenza divina. Mentre la *Prudenza* e la *Temperanza* ricordano ancora opere dei mesi precedenti come la *Galatea*, la *Madonna Alba* e la *Madonna Aldobrandini*, la *Fortezza* è già ispirata alla prima metà della volta della Cappella Sistina, svelata alla metà di agosto. Essa è la virtù più evidente di Giulio II e, infatti, esibisce la sua rovere araldica. Anche re Salomone, rappresentato nella volta come predecessore biblico dei papi e dei giudici esemplari, nonché il ritratto di Michelangelo nella *Scuola d'Atene* si avvicinano ai corpi muscolosi e voluminosi del Buonarroti e si allontanano dalla spiritualità della *Disputa*. Anche le *Decretali*, la legge canonica consegnata al Papa da un curiale con volto quasi anonimo, sono per-

<sup>34</sup> H. PFEIFFER, *Die drei Tugenden und die Übergabe der Dekretalien in der Stanza della Segnatura*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 47-58; G. REALE, *La Stanza della Segnatura*, Milano, Bompiani 2010.

<sup>35</sup> B. PLATINA, *Delle vite de' pontefici dal Salvador del mondo Giesù Christo fino a Paolo II*, Venezia 1588, pp. 259-265.

<sup>36</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 815-816.

vase dal pensiero teologico: esse raccontano, tra altro, il giudizio di Salomone e già nel primo capitolo identificano il sacerdozio con il sacrificio di Cristo e col sacramento dell'altare, dipinto infatti da Raffaello al centro dell'adiacente *Disputa*:

*Una vero est fidelium universalis ecclesia [...] in qua idem ipse sacerdos est sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter consumetur*<sup>37</sup>.

vere mentre riceve benedicente il codice con i Decretali. È fiancheggiato dai cardinali Medici e Farnese, gli assistenti al trono, e dal grande giurista e neo-cardinale Antonio del Monte, vicino a Giovanni de' Medici<sup>40</sup>. Mentre il cardinale sul margine sinistro dell'affresco non è stato finora identificato, altre due figure sulla destra sono riconoscibili: Domenico Jacobacci (con la barba), famoso giureconsulto e rettore dell'università romana, e il domenicano Caietano (con la veste bianca)<sup>41</sup>. Entrambi stanno in questo momento difendendo la su-



Fig. 14  
Copia da Raffaello, bozzetto per la *Cacciata di Eliodoro dal tempio*. Wien, Albertina, inv. 24734.

Raffaello dipinge le *Decretali* dopo la fine di agosto, quando il Papa si è ripreso da una grave malattia<sup>38</sup>. Rispetto ai suoi ritratti successivi le sue guance e labbra sono però ancora più floride, l'incarnato è più rosa e l'espressione è più benevola (figg. 11-12, 19)<sup>39</sup>. In un momento di massima debolezza il vicario di Cristo si fa rappresentare nel fasto cerimoniale della corte Papale e assiso in cattedra, incoronato col triregno e avvolto da un manto decorato con i simboli araldici della ro-

prema autorità del Pontefice e dal giugno 1512 saranno protagonisti del Concilio Lateranense, per essere poi nominati cardinali da Leone X. Il Papa domina la Stanza come fosse presente e si mostra come vero protagonista non solo di questa parete ma dei protagonisti di tutte le scene, benché il suo ritratto sia meno riuscito di quelli dipinti successivamente da Raffaello. Già a luglio l'ambasciatore mantovano aveva riferito che il Papa aveva intenzione di far decorare una se-

<sup>37</sup> PFEIFFER, *Die drei Tugenden*, cit., p. 49 n.11.

<sup>38</sup> Il 22 agosto il piccolo Federico Gonzaga lo persuade di mangiare "per amor suo et per amor di la M(adon)na di Loreto"; A. LUZIO, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, in "Archivio Storico Lombardo" XVII, 1912, p. 414.

<sup>39</sup> KNAB, MITSCH, OBERHUBER, *Die Zeichnungen Raphaels*, cit., pp. 382, 591-592.

<sup>40</sup> Vasari 1550, in SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., p. 980. Si veda il ritratto successivo dello stesso Antonio del Monte in M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press 1981, p. 101, fig. 75.

<sup>41</sup> V. il ritratto di Caietano dalla collezione di P. Giovo a Milano, Pinacoteca della Biblioteca Ambrosiana; A. HAIDACHER, *Geschichte der Päpste in Bildern*, Heidelberg, Kerle 1965, p. 269; PFEIFFER, *Die drei Tugenden*, cit., p. 56.



Fig. 15  
Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza d'Eliodoro.

conda stanza<sup>42</sup>, evidentemente l'adiacente sala delle udienze segrete.<sup>43</sup> Già a quel tempo Giulio può aver iniziato a parlare del programma iconografico e già allora la miracolosa liberazione dall'invasione nemica e dallo scisma può essere stata scelta come soggetto<sup>44</sup>. L'im-paziente Giulio deve aver sollecitato Raffaello a concludere presto gli affreschi della Stanza della Segnatura, tanto che il pittore lascia alla bottega, tra altro, l'esecuzione del manto di Papa Gregorio e del seguito dell'imperatore Giustiniano<sup>45</sup>. Giulio nutre certo la

speranza che gli affreschi della nuova stanza possano ricordare la sua fede imperturbabile durante la maggiore crisi del suo pontificato e che questo messaggio possa essere divulgato dai visitatori oltre i confini vaticani. Anche indipendentemente dalla crisi del Papa in questa fase Raffaello è in cerca di soggetti che esprimano l'incontro dell'uomo con il divino in forme sempre più dinamiche e spirituali.

Nel settembre del 1511 il Papa riesce a formare una lega anti-francese con la Spagna e Venezia, alle quali si

<sup>42</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., pp. 146-147.

<sup>43</sup> V. sopra p. 00; J. SHEARMAN, *The Expulsion of Heliodorus*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 73-83; A. NESSELRATH, *La Stanza d'Eliodoro*, in *Raffaello nell'appartamento*, cit., pp. 203-245; M. ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor" Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X., in

"Zeitschrift für Kunstgeschichte" LIX, 1996, pp. 1-28 (con bibliografia).

<sup>44</sup> Ivi, p. 5.

<sup>45</sup> L'attribuzione del seguito dell'imperatore a Lorenzo Lotto, proposta da Nesselrath, non è convincente.



Fig. 16  
Raffaello, *Madonna di Foligno*.  
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

uniscono poco dopo anche l'Inghilterra e la Svizzera<sup>46</sup>. Egli la pubblica il 5 ottobre e la suggella l'8 ottobre con una messa Papale a Santa Maria del Popolo. Il giorno precedente aveva nominato Raffaello, sicuramente su sua richiesta, *scriptor brevium* e nel relativo "breve" lo aveva definito *scholarus*, quindi latinista<sup>47</sup>. Questa era l'ultima ricompensa per gli affreschi della Stanza della

Segnatura, ormai conclusi. L'ambizioso pittore riesce a salire sul primo gradino della carriera curiale che avrebbe dovuto culminare nella porpora, poi promessagli da Leone X<sup>48</sup>. Ormai Giulio conosce la rara empatia di Raffaello e la sua capacità di comprendere le proprie idee e speranze, ammira il suo genio unico e il talento con cui visualizza anche le più complesse tematiche della cultura umana. Il Sanzio esprime il suo rapporto intimo con il Papa nei quattro ritratti che si guardano, due a due, dalle pareti affrescate della Stanza: da una parte l'autoritratto di Raffaello nella *Scuola d'Atene* e l'incognito francescano nella *Disputa*, dall'altra Papa Gregorio IX nell'*Approvazione delle Decretali* e l'incognito poeta pittore del *Parnaso*.

Ancor prima di iniziare ad affrescare la Stanza d'Elidoro, Raffaello realizza il ritratto del Papa e la *Madonna di Loreto* (figg. 11, 13)<sup>49</sup>. L'11 dicembre 1511 il Senato veneziano viene informato "come il Papa è fatto una effigie propria a lui e posta in San Marzello, per vodo fatto a una imagine di Nostra Dona"<sup>50</sup>. Benché San Marcello sia la chiesa dei Servi di Maria, non possedeva però alcuna immagine miracolosa della Madonna, mentre quella di Santa Maria del Popolo era attribuita alla mano di San Luca. In questa sua chiesa preferita Giulio è solito celebrare feste mariane; evidentemente l'informatore sbaglia e deve trattarsi del ritratto che il Papa dona a Santa Maria del Popolo. Infatti, il 12 settembre 1513 s'informa il senato veneziano: "Tutta Roma core a vederlo; par uno jubileo, tanta zente vi va"<sup>51</sup>, e ancora Vasari racconta che "amendue questi quadri si mostrano le feste solenni" a Santa Maria del Popolo<sup>52</sup>. L'8 settembre 1513 è il giorno della festa della Natività della Vergine celebrata dopo la morte del Papa e il suo ritratto viene quindi esposto insieme alla *Madonna di Loreto* per otto giorni sull'altare maggiore della chiesa, così da farlo partecipare *in effigie*.

Le dimensioni, i colori e la composizione del ritratto trovano corrispondenza colla Madonna e se il ritratto è stato esposto sul lato sinistra dell'altare, il lato destro deve essere stato occupato dalla Madonna<sup>53</sup>. La fisionomia di questa rassomiglia la *Temperanza* e la *Madonna Aldobrandini*, mentre il suo gesto richiama la *Madonna del diadema*<sup>54</sup>. Ora però il bambino Gesù non dorme e non viene svelato per essere mostrato al gio-

<sup>46</sup> C. L. FROMMEL, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in "Bollettino d'Arte" CXII, 2000, pp. 24-25.

<sup>47</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., pp. 150-152, Ivi, pp. 994

<sup>48</sup> L. PARTRIDGE, R. STARN, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1980, pp. 74-103; OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 125-126; FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, cit., pp. 284, 491.

<sup>50</sup> M. SANUDO, *I diarii*, Bologna, Forni 1969-1970, XIII, col. 350; VON PA-

STOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, 2, p. 1028.

<sup>51</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., pp. 171-172.

<sup>52</sup> Vasari 1550, ivi, pp. 980-981.

<sup>53</sup> E. BENTIVOGLIO, *Le pitture erranti tre dipinti eseguiti per Santa Maria del Popolo*, in *Santa Maria del Popolo storia e restauri*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHELLO, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato 2009, pp. 359-363; C. L. FROMMEL, *La nuova cappella maggiore*, ivi, pp. 383-410.

<sup>54</sup> OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 110-111.

vane Battista ma alza le mani per impedire che il suo splendido corpo venga scoperto e cerca un contatto con la Madre, ma questa è Giuseppe, che assomiglia vagamente a Giulio, guardano in basso e chiudono la bocca. La loro espressione allude alla futura passione del Bambino e proprio questa mestizia deve aver esercitato un forte fascino sul Papa. Il suo ritratto doveva

alla figura femminile, nell'affresco del *Parnaso* nella Stanza della Segnatura, in quello con le *Sibille* in Santa Maria della Pace, e in altre opere come la *Galatea*, la *Madonna del Diadema*, la *Madonna Alba* e la *Madonna Aldobrandini*. Anche nella glorificazione della Vergine Maria, Raffaello si avvicina ancor più strettamente alla religiosità del Papa, benché la *Madonna di Loreto* sia la

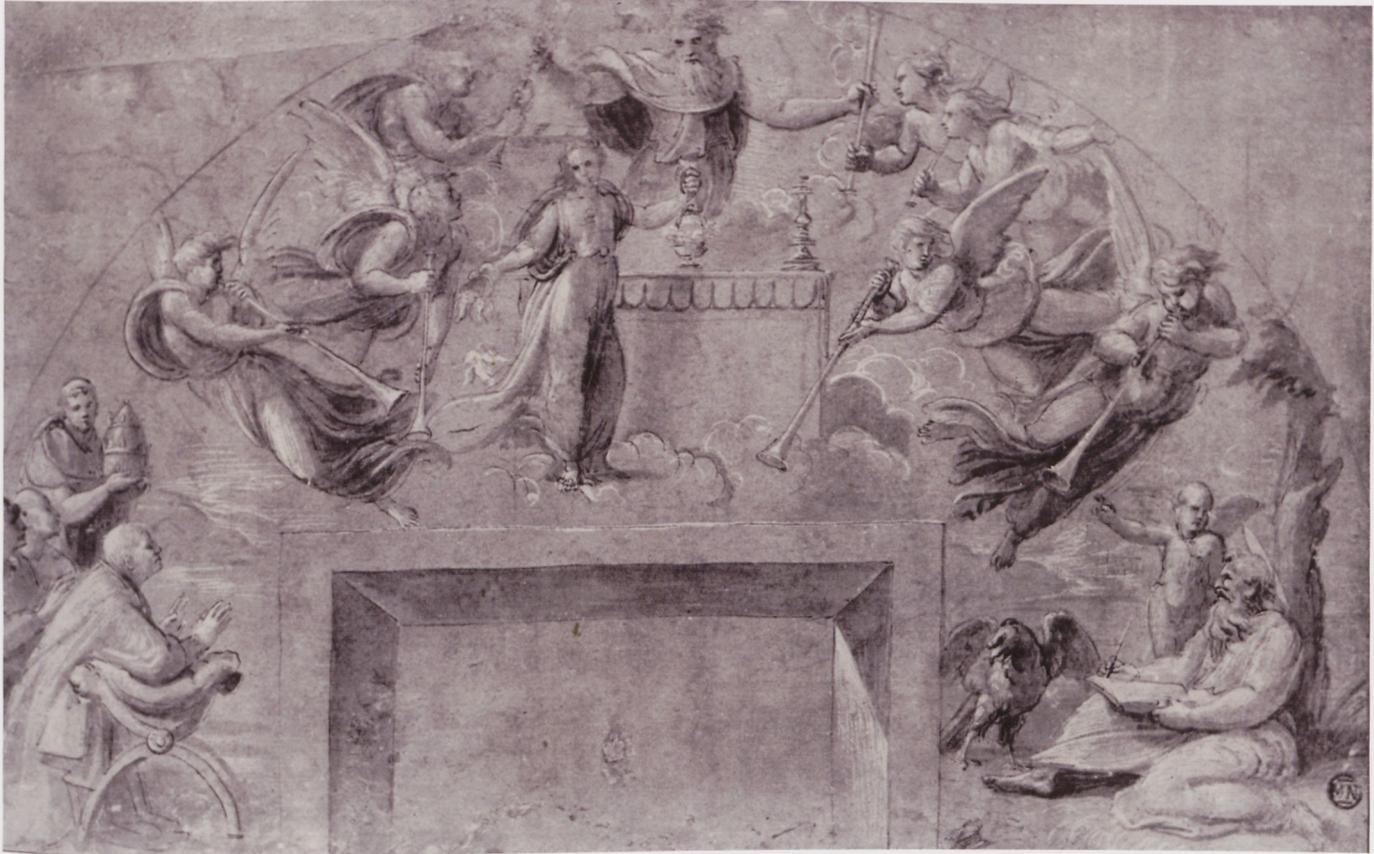


Fig. 17  
Raffaello, progetto per la *Visione apocalittica*. Paris, Musée du Louvre, inv. 3866r.

guardare verso il sacramento e i fedeli dovevano vederlo con gli occhi suoi e comprendere che il Bambino svelato era della stessa carne. Rispetto alle Madonne precedenti, Raffaello sceglie per la prima volta un fondo completamente scuro e fa corrispondere la porpora di Maria, il verde della vela e il bianco del lettino e del Bambino ai colori del ritratto. Con queste due opere, ispirate dalla pittura veneziana, egli conferisce al rapporto del Pontefice con la Madonna un'intensità mistica congeniale alla situazione di questi mesi.

Raffaello aveva perso la madre quando aveva otto anni e fino al suo trasferimento a Roma la sua arte si era concentrata non a caso sul rapporto della Vergine col Bambino. Nei primi due anni romani egli si occupa invece delle figure quasi esclusivamente maschili della *Disputa* e della *Scuola d'Atene* e solo nei quasi undici mesi d'assenza del Papa può dedicarsi nuovamente

prima a essere sicuramente dipinta su sua commissione. La crisi politica e fisica e la ripresa di Giulio nel primo autunno coincidono quasi esattamente con la scoperta degli affreschi di Michelangelo, con l'arrivo a Roma di Sebastiano del Piombo (fine di agosto) e con la conclusione della Stanza della Segnatura e solo questa complessa combinazione di vari fattori può spiegare la rapidità con cui Raffaello cambia così radicalmente stile.

Giulio ha ricevuto la sua educazione e formazione dallo zio francescano Sisto IV e dai francescani di Perugia ed è profondamente devoto alla Madonna, tanto che da cardinale incarica il Perugino di dipingere la *Madonna Albani*, una delle più belle del maestro. Dal 1507 in poi Bramante ristruttura la basilica lauretana e nel 1505-10 trasforma il coro degli agostiniani di Santa Maria del Popolo in una splendida cappella per le

messe Papali<sup>55</sup>. Probabilmente il suo trono doveva essere collocato nella nuova esedra, da dove egli avrebbe potuto vedere l'altare. Giulio incarica il Pinturicchio di decorare la cupola della nuova cappella con una *Incoronazione della Vergine*, Guillaume de Marcillat di realizzare le vetrate con storie della vita della Vergine e Andrea Sansovino di scolpire le tombe di Ascanio Sforza e del cugino Girolamo Basso della Rovere, ambedue distinte dalle immagini della Madonna. In questo periodo Bramante sta anche costruendo la cappella funeraria del Papa nel coro del nuovo San Pietro, che doveva essere consacrata alla Natività della Vergine<sup>56</sup>.

La riconoscenza del Pontefice verso la Grazia divina spiega anche perché egli scelga la *Cacciata d'Eliodoro* come soggetto del primo affresco della nuova Stanza (fig. 15)<sup>57</sup>. La storia dei Maccabei, tratta da un apocrifo presente anche nella sua biblioteca, era già stata citata da Callisto IV (1455-58) come esempio della protezione divina contro i nemici della fede. Le reliquie dei sette fratelli Maccabei, che si erano sacrificati per la fede giudaica e la libertà d'Israele, furono venerate sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Vincoli, di cui Giuliano della Rovere era stato titolare, e il loro anniversario fu celebrato lo stesso giorno di quello delle catene di San Pietro<sup>58</sup>.

Da cardinale egli aveva commissionato addirittura arazzi con il proprio stemma che rappresentavano la storia di Eliodoro. Tale storia narra che Simone, preposito del Tempio di Gerusalemme, era in disaccordo con il sommo Pontefice Onia e informava il re Seleuco dell'enorme tesoro custodito nel tempio e destinato alle vedove e agli orfani. Il re inviò il suo camerlengo Eliodoro per confiscare il tesoro ma il Signore, che accolse le preghiere di Onia, lo fece scacciare da un angelo. I parallelismi con la situazione politica dell'autunno del 1511 sono evidenti: il sommo sacerdote allude al Papa, Simone ai cardinali scismatici che hanno tradito la Chiesa e Seleuco al re di Francia che vuole arricchirsi prendendo possesso del patrimonio della Chiesa. Benché realizzate solo dopo la morte del Papa, le quattro scene del Vecchio Testamento nella volta sottolineano il significato dei singoli affreschi parietali<sup>59</sup>. Nella vela sopra la *Cacciata d'Eliodoro* è raffigurato il giovane Mosè che ascolta dal rovetto ardente sul monte Horeb

le parole di Dio, il quale lo esorta a liberare il popolo eletto dalla prigionia egiziana, una scena che allude non tanto a Onia quanto a Giulio e alla lega anti-francese. Nel rapido schizzo viennese che Raffaello potrebbe aver eseguito già prima di dicembre, il barbuto Onia sta in uno stretto tempio centralizzato a cupola davanti all'altare con il candelabro a sette bracci, la menorah (fig.



Fig. 18  
Raffaello, modello per la *Messa di Bolsena*. Oxford, Ashmolean Museum, Parker II, 641.

14). Un ragazzo è inginocchiato in adorazione dalla parte opposta dell'altare e il sacerdote guarda verso uno scrigno posato su mensole con una statua con vestito lungo che non dovrebbe far parte di un tempio ebraico, forse una *Sapienza*. Grazie alle preghiere di Onia, compare un cavaliere celeste che, con slancio leonardesco e con l'aiuto di due angelici assistenti, atterra Eliodoro facendo rovesciare l'urna con l'oro rubato<sup>60</sup>. Gli uomini arrampicati su una delle due colonne partecipano appassionatamente alle preghiere del sacerdote, mentre le vedove e gli orfani assistono alla scena e sono sbalorditi dall'evento miracoloso.

Nell'affresco anche il sacerdote inginocchiato è assorto profondamente in preghiera davanti all'altare, all'arca dei serafini e al candelabro e somiglia a Giulio stesso. Lo scuro personaggio di spalle che lo guarda, visibile sulla parte sinistra dello sfondo accanto al Papa, rappresenta forse il traditore. Giulio II diventa però anche come Papa testimone della disfatta del ladro e entra trionfalmente nella scena. Il suo ritratto deve averlo impressionato così tanto da chiedere a Raffaello

<sup>55</sup> FROMMEL, *La nuova cappella*, cit.

<sup>56</sup> C. L. FROMMEL, *Presbytère et chœur de Saint-Pierre de Rome de Nicolas V à Jules II*, in *La place du chœur*, a cura di S. FROMMEL, Paris-Roma, Picard / Campisano 2012, pp. 103-120.

<sup>57</sup> ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 15.

<sup>58</sup> Ivi, p. 16.

<sup>59</sup> K. OBERHUBER, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien" LVIII, 1962, p. 36; S. FERINO

PAGDEN, *Eine unbekanntes Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz" XII, 1965/66, pp. 225-2244; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., pp. 23-26.

<sup>60</sup> K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX, Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Werkstatt im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin, Grote 1972, pp. 79-87; SHEARMAN, *The Expulsion*, cit., pp. 77-78; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 12.

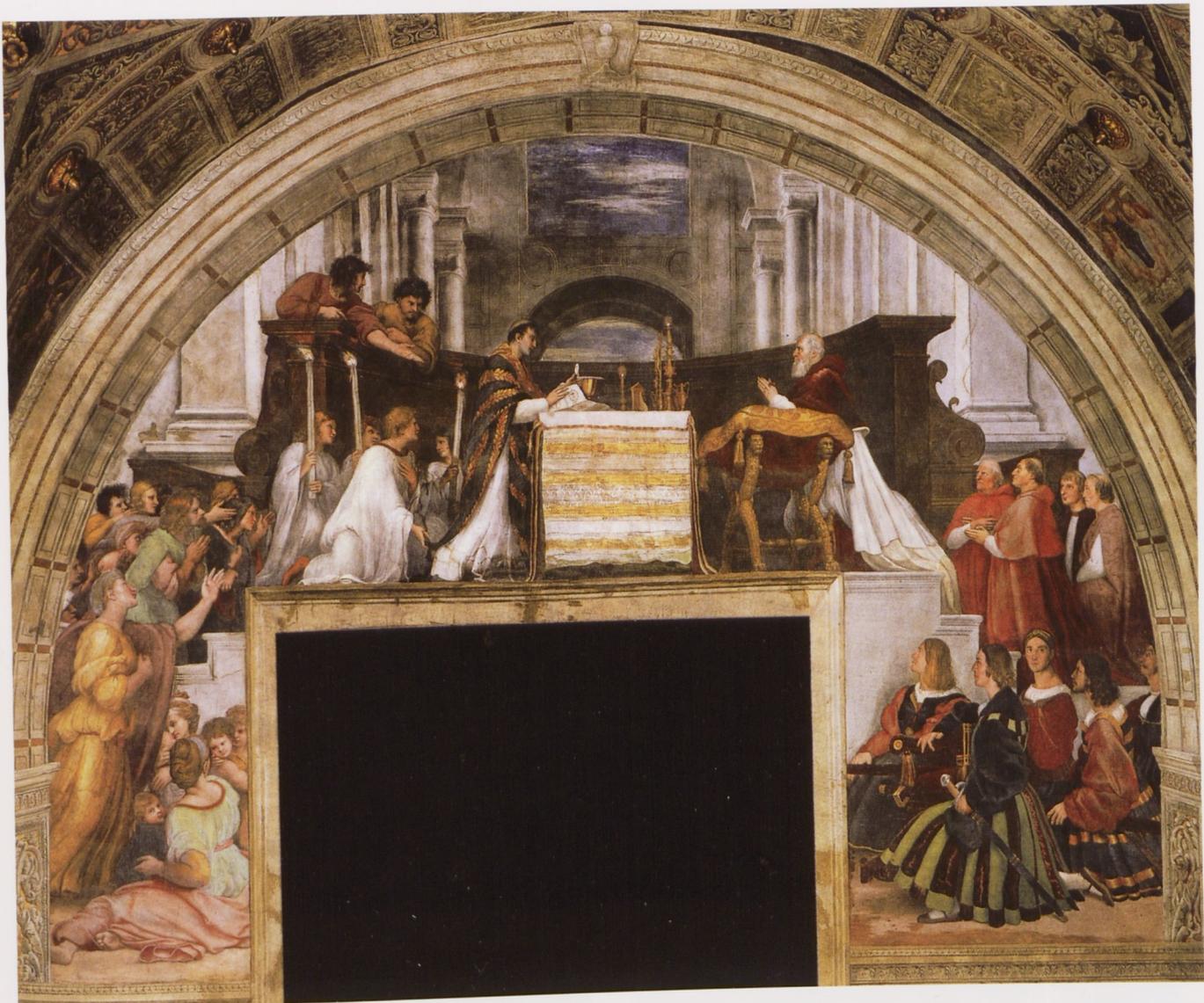


Fig. 19  
Raffaello, *Messa di Bolsena*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza d'Eliodoro.

di riprodurlo nell'affresco (fig. 11). Il suo viso è però rivolto ancor più verso sinistra per osservare il miracolo che, come a Santa Maria del Popolo, i fedeli avrebbero dovuto vedere attraverso i suoi occhi. Giulio non prega né mostra entusiasmo come il popolo poiché il suo sguardo, come quello di Dante nella *Divina Commedia*, attraversa i secoli: una visione che spiega l'anacronismo del suo arrivo ed è in pieno contrasto con le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Tale visione supera ancora di gran lunga l'identificazione di Giulio II con Gregorio IX e annulla le barriere di spazio e di tempo. Nessuno prima di Raffaello era stato capace di visualizzare questo anacronismo simbolico in modo così eclatante. I colori caldi fanno apparire il Papa e il suo seguito più presenti e più vicini del resto della scena, dove dominano giallo-oro e azzurro.

Nella rappresentazione dell'arca e del candelabro Raffaello s'ispira alla descrizione del tempio di Gerusalemme, mentre l'architettura, diversamente dal bozzetto, è costituita da tre baldacchini con cupole dorate che sono sorrette da colonne marmoree. Il pavimento include anche l'area in cui compare il Pontefice. Il secondo lettighiere ha le sembianze di Raffaello, ora per la prima volta barbuto come nel tardo ritratto del Louvre. Egli è l'unico a muovere le gambe, come se la sua forza dinamica contribuisse all'arrivo inaspettato di Giulio II, il quale non a caso punta l'indice sulla sua testa. Raffaello, pur conservando il dovuto rispetto verso il Papa, si rappresenta come suo uomo di fiducia e, diversamente dall'autoritratto nella *Scuola d'Atene*, indossa una divisa curiale simile a quelle dell'altro lettighiere e del segretario pontificio, Gian Pietro Fogliari,

visibile in primo piano<sup>61</sup>.

## 2. Catastrofe, sottomissione a Dio e liberazione miracolosa

Nel febbraio del 1512 la situazione politica si aggrava ulteriormente e alla fine del mese l'Italia settentrionale è ormai in buona parte nelle mani dei francesi. Lo sci-



Fig. 20  
Raffaello, *Madonna Sistina*. Dresden, Gemäldegalerie.

smatico cardinale Sanseverino e i francofilo Orsini stanno incoraggiando i baroni romani a ribellarsi contro il Papa<sup>62</sup>. Il 25 febbraio 1512 muore l'ottantenne Sigismondo dei Conti, uno dei personaggi più fedeli e vicini a Giulio, e si fa seppellire a Santa Maria in Aracoeli (fig. 16)<sup>63</sup>. Secondo Vasari, Raffaello era stato "stimolato da' prieghi d'un cameriere di Papa Giulio II" a dipingere la pala dell'altare maggiore della chiesa" (fig. 16)<sup>64</sup>. È però più probabile che il Sanzio abbia iniziato questo lavoro

solo dopo la morte di Sigismondo e che, dopo la conclusione della *Cacciata*, il Pontefice lo abbia svincolato per qualche tempo dal suo incarico nella Stanza. Comunque deve essergli piaciuta molto l'idea di far onorare proprio da Raffaello la memoria del suo segretario erudito e di distinguere l'altare maggiore della più grande chiesa francescana di Roma con un'opera ca-



Fig. 21  
Raffaello, *Donna Velata*. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, dettaglio.

pace di evocare l'epifania della Madonna. Secondo i *Mirabilia* del 1130 circa, la Sibilla Tiburtina aveva profetizzato ad Augusto, che prima la terra si sarebbe bagnata di sudore e poi ci sarebbe stato l'avvento del Re dei secoli. Ancora prima che l'imperatore avesse compreso queste parole, si sarebbe diffusa una luce sovranaturale e la Vergine Maria sarebbe scesa dal cielo col Figlio sull'altare, l'*ara coeli*. Il *pontifex maximus* può dunque identificarsi con Augusto, il quale

<sup>61</sup> Ivi, p. 9.

<sup>62</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 838-845.

<sup>63</sup> OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 127-130; F. I. NUCCIARELLI, G. SEVERINI,

*La Madonna di Foligno*, Perugia, Quattroemme 2007 (con bibliografia).

<sup>64</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early* cit., pp. 981-982.

era stato degnato dell'apparizione della Madonna; apparizione riconoscibile in quel *signum magnum* della donna col neonato che san Giovanni aveva svelato nel dodicesimo capitolo dell'Apocalisse, di cui Giulio si occupa durante queste settimane catastrofiche<sup>65</sup>: la donna, seduta sopra la luna e vestita di sole, è minacciata dal dragone ma viene salvata e Giovanni ode dal cielo una voce che dice:

*Nunc facta est salus, et virtus, et regnum Dei nostri, et potestas Christi eius: quia proiectus est accusator fratrum nostrorum, qui accusabat illos ante conspectum Dei nostri die et nocte. Et ipsi vicerunt eum propter sanguinem Agni, et propter verbum testimonii sui.*

parole riconducibili anche alla storia di Eliodoro, al re e ai cardinali scismatici.

Diversamente dalle precedenti rappresentazioni di Raffaello, la *Madonna di Foligno* non mostra la Vergine in posizione stabile sulla terra o nel cielo, ma in procinto di scendere davanti al globo del sole e sopra la mezzaluna appena visibile. È seduta su un trono di nuvole e tiene il Bambino che tenta di abbandonare il suo grembo. Uno dei tanti angioletti che la circondano è già giunto sulla collina nei pressi di una cittadina, sopra la quale s'inarca un arcobaleno e vola una sfera infuocata, forse un fulmine o un bolide da cui la casa di Sigismondo era stata protetta grazie all'intervento della Madonna e che sottolinea ancora l'atmosfera apocalittica. L'angioletto serve da araldo, ma la sua targa destinata ad accogliere un testo sacro come quello dell'*Isaia* della chiesa di Sant'Agostino, è vuota. L'erudito san Girolamo, che somiglia sia al Girolamo della *Disputa* sia a Giulio II (figg. 6, 12), posa la mano sinistra sul capo del suo protetto, il quale sembra ritratto sul letto di morte e prega senza vedere la Madonna. Le sue virtù di fede, speranza e carità sono rappresentate non solo nella predella ma vengono anche incarnate dalla Vergine Maria e dai santi protettori. Con la destra Girolamo indica e raccomanda alla Madonna la cittadina sullo sfondo, forse Foligno, città natia di Sigismondo. La figura di Giovanni Battista è molto più alta delle altre e guarda verso l'osservatore, annunciando ai fedeli della chiesa il futuro avvento del Salvatore dal cielo. Francesco, il santo del convento, si rivolge in estasi alla Madonna e stringe la piccola croce della passione nel pugno sinistro, mentre con la destra indica l'altare e il

sacrificio della passione. Ognuno dei tre santi stabilisce un rapporto autonomo con la Madonna, ognuno chiede una grazia diversa e vive in un periodo storico e in un paese differente. Inoltre non risulta che qualcuno di loro abbia mai avuto una visione della Vergine. L'unità di azione, luogo e tempo è di nuovo determinata dal miracolo narrato dai *Mirabilia* e dalle messe celebrate in suffragio dell'anima del defunto, un'unità simbolica e mistica analoga a quella della *Madonna di Loreto* e della *Cacciata d'Eliodoro*.

Già nelle Madonne fiorentine Raffaello aveva progressivamente trasformato le Vergini tipizzate del suo maestro Perugino in donne in carne e ossa. In quest'opera però non si contenta più di un volto ideale, ma per la prima volta conferisce alla Madre di Dio i tratti dell'amata *Donna Velata*, già adottata nel 1510-11 come modella per due Muse del *Parnaso* (figg. 9, 21)<sup>66</sup>. Solo grazie a lei egli arriva a conoscere l'essenza femminile e attraverso i suoi tratti può rendere la Madonna più graziosa, più umana, più donna e più madre. Fede e amore sono per il pensiero neoplatonico inseparabilmente congiunti, come lo sono anche nel sonetto di Raffaello e nella *Divina Commedia*: come Dante egli scopre la bellezza divina nella donna amata che infiamma la sua anima e le permette di penetrare nel mondo immortale delle idee.

Il 14 aprile, domenica di Pasqua, l'esercito del Pontefice e dei suoi alleati viene sconfitto presso Ravenna e si inizia a temere che i francesi possano marciare verso Roma, perciò il Papa pensa alla fuga. Il 21 aprile i cardinali scismatici decidono di sospenderlo da tutte le sue cariche spirituali e secolari. In questo momento re Lodovico XII fa coniare una medaglia con la scritta *Perdam Babiloniae nomen*. Tale citazione, tratta da Isaia (XIV, 22), continua con le parole *et reliquias, et germen, et progeniem*: dunque non saranno annientati solo Giulio II e la sua Chiesa, ma anche i suoi parenti e discendenti di sangue. Il Papa risponde con una medaglia che lo mostra a cavallo mentre scaccia il nemico e distrugge lo stemma francese.

Nelle stesse settimane in cui Raffaello stava dipingendo la *Madonna di Foligno*, il Papa potrebbe aver pensato di far rappresentare la distruzione di Babilonia anche sulla parete meridionale della Stanza. Nel bozzetto, disegnato con l'aiuto di un collaboratore, Raffaello si ispira a una xilografia dell'*Apocalisse* di Dürer, pubblicata nel 1498, che potrebbe aver impressionato anche il Papa<sup>67</sup> e, come nel *Parnaso*, si serve della finestra per

<sup>65</sup> V. sotto pp. 39-40.

<sup>66</sup> V. sopra p. 30.

<sup>67</sup> R. QUEDNAU, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" XLVI, 1983, pp. 155-156.



Fig. 22  
Raffaello, *Liberazione di San Pietro*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza d'Elidoro.

elevare la posizione di Dio e dell'altare (fig. 17)<sup>68</sup>. L'Evangelista è seduto in basso a destra, sotto una palma dell'isola di Pathmos, in compagnia della sua aquila agitata. Un angioletto interrompe la sua scrittura e dirige il suo sguardo in alto, dove Dio ordina ai sette angeli di distruggere con il suono delle loro trombe la Babilonia peccatrice dei re e dei commercianti (*Apocalisse* 9-11) incarnati nel re di Francia e nei cardinali scismatici. Un angelo con l'incenso e un vaso dal quale getta fiamme è visibile sulla finestra e si volge verso il Papa, raffigurato sul margine sinistro del foglio. Egli è posto davanti allo stesso paesaggio marino di Pa-

thmos, benché sia inginocchiato di fronte al faldistorio e assistito da un cardinale con la tiara e altre due figure inginocchiate. La sua postura con le braccia aperte lascia intendere che egli, diversamente dai teologi della *Disputa*, percepisce la visione. Già vicino alla morte spera di essere salvato nel Paradiso della nuova Gerusalemme, che nascerà dopo la fine del mondo. Come nell'*Elidoro*, la sua forza visionaria gli permette di trasferirsi in un altro periodo e in un altro paese e Raffaello riesce a visualizzare questo anacronismo simbolico con evidenza ancor maggiore rispetto alle opere precedenti. In un momento così critico sarebbe però stato inop-

<sup>68</sup> Soltanto nella Stanza di Elidoro la finestra meridionale taglia in maniera uguale nella parete; OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., pp. 87-90; SHE-

ARMAN, *The Expulsion*, cit., p. 79, tav. XXXI, 5; ROHLMANN, "*Dominus mihi adiutor*", cit., pp. 5-6.

portuno rappresentare il finimondo, in scala monumentale, proprio nella sala delle udienze segrete del Papa. Già nelle settimane successive Giulio organizza una nuova alleanza anti-francese e il 2 maggio si reca per l'inaugurazione del Concilio, previsto originariamente il 19 aprile, a San Giovanni in Laterano, dove partecipa in presenza di dodici cardinali e settanta ve-



Fig. 23  
Copia da Raffaello, modello per l'*Incontro di Leone Magno con Attila*. Oxford, Ashmolean Museum.

scovi alla messa celebrata dal cardinale Raffaele Riario<sup>69</sup>. Nella predica inaugurale Egidio da Viterbo, che già aveva predicato al cospetto di Giulio II in altre importanti occasioni, interpreta la sconfitta di Ravenna come esortazione divina a sostituire le corazze e le spade da battaglia con quelle della fede e della luce<sup>70</sup>; mentre Caietano, nella predica che il 17 maggio inaugura la seconda seduta del concilio, parla di nuovo dell'Apocalisse paragonando la Chiesa a Gerusalemme e i cardinali scismatici a Babilonia<sup>71</sup>.

Proprio questo nuovo spirito meno trionfale, più umile e religioso distingue la storia della *Messa di Bolsena* da quella dell'*Eliodoro*, probabilmente proposta ancora dal Papa che nei suoi viaggi verso Bologna era passato più volte per Bolsena e Orvieto. Il momento disperato può averlo spinto a riconoscere i suoi dubbi in quelli del sacerdote tedesco del Duecento, il quale non riusciva a credere alla transustanziazione e che un giorno, mentre celebrava la messa a Bolsena e il sacramento iniziò a sanguinare, fu liberato da ogni dubbio. Nella situazione dell'aprile 1512 anche il Papa potrebbe essersi

sentito abbandonato dal Signore e ricondotto alla fede dal miracolo dell'altare<sup>72</sup>.

Nel disegno preparatorio del Louvre, proprio sul verso della *Visione apocalittica*, Raffaello sostituisce l'angelo dell'incenso con il sacerdote, ma riprende l'altare e l'imberbe Papa inginocchiato in basso a sinistra con due assistenti. Poi schizza rapidamente un dettaglio del



Fig. 24  
Raffaello, modello per l'*Incontro di Leone Magno con Attila*. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3873.

fondo architettonico, i gradini e una sola figura della parte destra<sup>73</sup>. Il progetto più elaborato di Oxford mostra invece il Papa barbuto e la sua corte cresciuta fino ad almeno quattro dignitari (fig. 18)<sup>74</sup>. L'altare, circondato da ministranti con candelabri, compare ora al centro di un'abside con galleria. Nella parte destra i fedeli, con capigliature e abiti arcaici, sono seduti o inginocchiati e ammirano il miracolo dell'ostia sanguinante. Nell'affresco, che Raffaello potrebbe aver iniziato a dipingere nel corso di maggio, Giulio è coinvolto in modo ancora più diretto nel miracolo (fig. 19). Raffaello sostituisce l'abside con stalli lignei semicircolari e sviluppa la sopraelevata cappella d'altare in un profondo coro. Al Papa elevato fino al livello dell'altare e al suo seguito è riservata la più larga parte a destra della finestra. Soltanto così la messa diventa una visione del Papa e può essere osservata dai fedeli attraverso i suoi occhi. Sempre inginocchiato su uno sgabello davanti al faldistorio egli sembra essere trasportato da una scena anacronistica all'altra, dai tempi dei Maccabei a quelli medioevali, ma invece di entrare trionfalmente, ora è già lì,

<sup>69</sup> C. J. VON HEFELE, *Conciliengeschichte*, VIII, Freiburg, Herder 1887, pp. 459-460; J. TRAEGER, *Die Begegnung Leos des Großen mit Attila*, in *Raffaello a Roma*, cit., p. 112.

<sup>70</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 847-848.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 850-851.

<sup>72</sup> Quando a gennaio 1512 il papa era stato ferito da una pietra al fronte, si scrive a Mantova: "Dio l'ha voluto adiutare et forse tohare come fece S.

Paulo per il ben suo, acciò se qualche cosa erronea havesse in la mente che'l se ne penta"; A. LUZIO, *Isabella d'Este* in "Archivio Storico Lombardo" XVIII, 1912, p. 59.

<sup>73</sup> SHEARMAN, *The Expulsion*, cit., p. 5; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 6.

<sup>74</sup> OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., pp. 89-90; SHEARMAN, *The Expulsion*, cit., p. 5; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 6.

assorto in un'intensa preghiera nel momento della transustanziazione, simbolo non solo della fede cristiana e del sacerdozio e del Papato, ma anche del concilio<sup>75</sup>. Gli alti prelati si uniscono alla sua preghiera senza dare segno di aver visto l'ostia sanguinante e con il crocifisso riprodotto in sangue su quattro dei nove lati del corporale. I lettighieri inginocchiati sono in attesa della fine della messa e non sembrano interessarsene in maniera devota: quattro dei cinque guardano verso l'altare oppure davanti a loro e uno tiene addirittura il cappello in testa e volge lo sguardo verso l'osservatore. Non si sono ancora accorti del miracolo, al contrario del popolo e degli angelici ministranti con le alte candele dietro il sacerdote. Gli uomini poggiati sugli stalli ricordano quelli arrampicati sulla colonna dell'*Eliodoro*. A sinistra sono ammicciati due donne e nove giovani, mentre in basso due madri, affettuosamente come Madonne, si dedicano ai loro quattro bambini. Raffaello contrappone all'atmosfera mistica della messa e alla *gravitas* della gerarchia ecclesiastica l'entusiasmo del popolo, al bianco, oro, blu scuro e azzurro del sacerdote e al maestoso rosso, viola e nero dei rappresentanti della curia, il gioioso e armonioso accordo del giallo, rosa e verde rame di sinistra – tre mondi distinti ma congiunti dal miracolo. Già ai primi di marzo il Papa si era fatto tagliare la barba<sup>76</sup> ed infatti appare imberbe nella *Visione apocalittica* (fig. 17). È però rappresentato barbuto nella *Messa*, nel relativo bozzetto e in uno studio particolare per la *Messa*, nonché nei disegni di certo successivi per l'*Incontro di Leone Magno con Attila*, nel san Pietro della *Liberazione* e nel san Sisto della *Madonna Sistina* (figg. 18, 19, 20, 22, 23)<sup>77</sup>. Forse aveva fatto crescere nuovamente la barba dopo la sconfitta di Ravenna; oppure preferiva essere ricordato barbuto e, essendo il protagonista degli affreschi della Stanza, non voleva cambiare aspetto da una scena all'altra. La ruga del naso e della bocca e le orbite degli occhi sono ancora più profonde rispetto ai suoi ritratti precedenti e il volto è più provato.

Le foglie dorate di quercia che impreziosiscono l'indumento blu scuro del celebrante sembrano distinguerlo come parente del Papa, forse l'allora trentanovenne vi-

cecancelliere Sisto Gara della Rovere, l'unico tra i della Rovere ad avere rango di cardinale che allora era ancora vivo. Il più importante dei quattro sacerdoti è il cugino del Papa, Raffaele Riario, che aveva celebrato la messa d'inaugurazione del concilio e compare in prima fila, mentre il cardinale con i capelli bianchi e gli occhi azzurri, posto dietro Riario, è troppo anziano per essere identificato con uno dei nipoti di Giulio. I due vescovi che somigliano a Riario sono identificabili con i suoi nipoti Ottaviano Riario, vescovo di Viterbo, e Cesare Riario, vescovo di Pisa, ambedue figli di Girolamo, signore di Imola, e Caterina Sforza e anche i lettighieri che sono molto più eleganti dei curiali dell'*Eliodoro* ed esibiscono le spade dei nobili, potrebbero essere parenti del Papa<sup>78</sup>.

Nella rispettiva scena della volta Giulio s'identifica con Abramo, messo alla prova da Dio ma infine risparmiato insieme alla sua numerosa discendenza eletta. Del sangue dei della Rovere, che il re francese aveva condannato, parla anche Egidio da Viterbo nella sua *Historia viginti saeculorum*<sup>79</sup> e Michelangelo nella volta della Cappella Sistina sottolinea in modo insolito la continuità del sangue di Adamo e Noè fino a Mosè e Cristo, lo stesso sangue che grazie alla transustanziazione scaturisce dall'ostia della *Messa*. Solo dopo la morte di Giulio vengono aggiunte alla decorazione della Stanza anche scene dell'*Apocalisse*, benché relegate agli intradossi delle finestre della Stanza e ridotte ad alcuni chiaroscuri di ispirazione dureriana<sup>80</sup>.

Alla fine di maggio la situazione politica inizia a mutare e sebbene all'inizio di giugno il Papa sia troppo debole a partecipare alle messe e ai vesperi di Pentecoste, è comunque presente alla festa di San Giovanni e prega davanti alla sacra catena e alle reliquie dei Maccabei a San Pietro in Vincoli, già sua chiesa titolare<sup>81</sup>. Il 22 giugno viene informato della sconfitta dei francesi e il giorno successivo si reca in processione ancora a San Pietro in Vincoli per ringraziare Dio e il suo santo patrono<sup>82</sup>. In questi giorni egli potrebbe aver scelto i soggetti per le due restanti pareti della Stanza, dove san Pietro appare come protagonista. Grazie a un nuovo successo politico egli incarica però Raffaello di una nuova pittura anziché farla realizzare subito dopo il

<sup>75</sup> Ivi, p. 17.

<sup>76</sup> E. RODOCANACHI, *Histoire de Rome, le pontificat de Jules II*, Paris, Hachette 1912, p. 126, n. 3; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 5 (con bibliografia). Il disegno inv. 3924 del Louvre attribuito a Battista Franco che rappresenta la *Cacciata* con il papa imberbe rappresenta una copia imprecisa tratta dall'affresco e non da un disegno preparatorio, come risulta già dall'architettura distorta; ivi, pp. 10-11, fig. 7.

<sup>77</sup> V. sotto p. 43-44.

<sup>78</sup> A. SCHIAVO, *I Rovereschi alla "Messa di Bolsena" di Raffaello*, in R. LEFÈVRE, *Rinascimento nel Lazio*, in "Lunario Romano" IX, 1979, pp. 301-324; P.

DE VECCHI, *Raffaello e i Della Rovere*, in *I Della Rovere: Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di P. DAL POGGETTO, Milano, Electa 2004, pp. 128-130.

<sup>79</sup> FROMMEL, *La chiesa di San Pietro*, cit., pp. 51-52.

<sup>80</sup> E. STEINMANN, *Chiaroscuri in den Stenzen Raffael's*, in "Zeitschrift für bildende Kunst" X, 1898-1899, p. 176; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., pp. 6-7, n. 11 (con bibliografia).

<sup>81</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, p. 867.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 853-855; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 16.



Fig. 25  
Raffaello, *Incontro di Leone Magno con Attila*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza d'Eliodoro.

compimento della *Messa*.

Dopo la liberazione dell'Italia settentrionale egli riesce a far ottenere il ducato di Milano a Massimiliano Sforza, figlio di Ludovico il Moro, e ad annettere l'8 ottobre 1512 Parma e Piacenza per lo Stato della Chiesa<sup>83</sup>. Solo dopo questa data egli può aver commissionato la tavola per l'altare maggiore di San Sisto a Piacenza, chiesa di un convento benedettino che egli aveva visitato nel 1500 e la cui ricostruzione su disegno di Tramello egli aveva sostenuto (fig. 20)<sup>84</sup>. Non è soltanto un segno politico della definitiva presa di possesso di queste città, ma anche un atto di gratitudine verso la Ver-

gine che l'ha aiutato a ristabilire e accrescere il potere della Chiesa.

Nella *Madonna Sistina* Raffaello torna all'epifania della Vergine della pala di Santa Maria in Araceli (fig. 16) ma, dopo l'ispirazione tratta dalla religiosità del Papa nei mesi passati, la rende ancora più spirituale e divina. Come in tanti quadri precedenti di chiese monastiche il tendaggio pesante che fa piegare il bastone al quale è appeso, non arriverebbe fino in basso e non si apre su una finestra ma sul cielo luminoso, e come nella *Madonna di Foligno* la Vergine è circondata da infiniti cherubini e sospesa su una nuvola. Non è però più ferma

<sup>83</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 859-860; M. RÖHLMANN, *Raffaels Sixtinische Madonna*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca

Hertziana" XXX, 1995, pp. 221-248.

<sup>84</sup> OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 132-134.

e non arriva dal lato come nella *Visione di san Bernardo* di Fra Bartolomeo ma scende dall'alto. In un contrapposto che ricorda quello dell'*Apollo del Belvedere* essa sembra essersi fermata davanti all'altare, dove due araldi angelici sono in attesa rilassata del suo arrivo. È fiancheggiata da san Sisto e santa Barbara, le cui reliquie sono venerate nella chiesa, anch'essi ora elevati



Fig. 26  
F. Francia, *Federico Gonzaga*. New York, Metropolitan Museum.

sopra la realtà terrestre. Il Papa presenta la stessa caratteristica fisionomia di Giulio II come nella *Messa*: il naso piccolo con punta gonfiata, la profonda ruga accanto al naso e le orbite profonde, e sia il suo ornato sia la sua tiara sono decorati da roveri e ghiande. Come il san Francesco della *Madonna di Foligno*, san Sisto guarda la Vergine in mistica venerazione e, ponendo la mano sinistra sul cuore, indica la nuova chiesa di cui è titolare, con l'indice della destra. Non sussiste più distinzione tra azione, tempo e luogo, e rispetto alle opere precedenti la presenza della Madonna è al contempo ancora più suggestiva. Col suo piede sollevato, essa sembra volersi avvicinare a noi ancora di più e carezzarci con la sua grazia verginale ma allo stesso

tempo sensuale, in pieno contrasto con l'espressione grave del futuro salvatore. Per la prima volta le sue dimensioni sono leggermente superiori al naturale, come quelle delle statue di Michelangelo e la sua posizione sospesa sembra, infatti, direttamente ispirata dal primo progetto per la tomba di Giulio II. Sia lei che il bambino Gesù guardano l'osservatore come da un ritratto, tanto che il volto della *Madonna Sistina*, infatti, somiglia alla *Donna Velata* ancora molto più che non quello della *Madonna di Foligno* (figg. 16, 21)<sup>85</sup>. Questa religiosità erotica e questo amore religioso radicano nella *Divina Commedia*, ed è caratteristico della simbiosi spirituale tra Giulio II e Raffaello che nella *Madonna Sistina* i sentimenti più personali del pittore trovino conciliazione con le visioni del Papa. Il Pontefice e l'artista stabiliscono un rapporto quasi complementare, tanto che mentre il primo si ritira dal mondo terrestre, il secondo ne diventa sempre più padrone. Verso la fine dell'anno il moribondo Giulio II poteva dunque ammirare un'evocazione della Madonna ancora più incantevole e confortante di tutte quelle viste precedentemente, poteva guardare nel cielo aperto al quale egli sperava di elevarsi tra poco.

Raffaello comincia la *Liberazione di san Pietro dal carcere* sulla parete settentrionale della Stanza difficilmente prima di aver finito la *Madonna Sistina* e di aver visto la seconda metà degli affreschi della Cappella Sistina, che era stata scoperta il 30 ottobre 1512 e sembra aver iniziato solo negli ultimi mesi della vita del Papa a dipingere un soggetto ancora più intimamente collegato con la sua persona (fig. 22)<sup>86</sup>. Come nei contemporanei studi per la *Resurrezione*, soggetto destinato alla pala d'altare della Cappella Chigi a Santa Maria della Pace<sup>87</sup>, egli rivaleggia ora con Michelangelo nella variazione dei corpi maschili e del loro dinamismo, ma li subordina all'esperienza del miracolo, che è diventato ormai oggetto principale del suo interesse: solo uno degli otto soldati armati è allarmato dall'apparizione, mentre altri due sono accecati dalla luce. Egli trasforma la finestra in un "altopiano" su cui innalza la prigione e dal quale è visibile la città sotto il cielo notturno, illuminato dalla mezzaluna e dalla prima alba. Giulio s'identifica con l'apostolo addormentato ed esposto, come in vetrina, dietro la grande inferriata che chiude l'arcata bugnata. Pietro somiglia al Papa della *Madonna Sistina* e la catena con cui il santo è legato, sospesa dalle due guardie dormienti, alla reliquia. L'angelo che penetra nel carcere per liberare Pietro ap-

<sup>85</sup> FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, cit., p. 283.

<sup>86</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, pp. 872-895; P. DE VECCHI, *La liberazione di San Pietro dal Carcere*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 89-96; ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., pp. 16, 20-22; OBERHUBER, *Raffaello*,

cit., pp. 120-123.

<sup>87</sup> M. HIRST, *The Chigi Chapel in Santa Maria della Pace*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIV, 1961, pp. 161-185.

pare in una sfera di luce che rivaleggia con quella della finestra. Come nel *Peccato originale* di Michelangelo, le due figure sono ripetute al margine destro, e risultano sospese le unità aristoteliche, incompatibili con i miracoli della Bibbia: l'angelo conduce fuori dalla prigione l'apostolo, che con la sinistra stringe le chiavi e col dito indica il suo salvatore. Pietro è diventato incorporeo e rispecchia, come nella *Visione apocalittica*, lo stato d'animo del Papa, che sa che non passerà molto tempo prima che la sua anima sarà liberata dal carcere terreno. Infatti, la corrispondente vela della volta mostra, invece di un conflitto o di un atto di liberazione, la scena di Daniele che sogna la scala celeste con gli angeli che salgono mentre Dio lo benedice.

La *Liberazione* è non solo l'ultima scena che Raffaello dipinge per Giulio II ma anche quella più interiorizzata e sentita. Non vi sono più immagini terrestri dell'età dell'oro, fasti cortigiani, potenze trionfanti o espressioni di nepotismo, ma solo l'umile povertà del discepolo di Cristo che si affida al suo angelo, solo il contrasto tra lo splendore divino e l'ombra mortale.

Qui Raffaello riesce, nel modo più emozionante, a portare l'evento politico su un piano simbolico e a collegarlo strettamente con i pensieri più intimi di Giulio II. Il contrasto tra l'esperienza conscia del divino e quella inconscia degli uomini non illuminati è ancor più potente rispetto alle due scene precedenti.

Neanche nell'affresco della quarta parete Giulio vuole farsi ritrarre in trionfo e neppure rappresentare come testimone salvato dalla distruzione di Babilonia ma preferisce essere identificato con un Papa santo che salva Roma e tutta l'Italia grazie alla sua meditazione misericordiosa e all'aiuto di Pietro e Paolo. Questo atteggiamento improntato alla pace e all'umiltà corrisponde allo spirito della *Madonna Sistina*, della *Liberazione di san Pietro* e della predica di Egidio da Viterbo, ascoltata da Giulio all'inaugurazione del Concilio<sup>88</sup>.

Nelle sue *Vite de' Pontefici* Bartolomeo Platina, un protetto del cardinale Giuliano della Rovere, racconta che Leone I "havendo misericordia dell'Italia" incontrò Attila, re di quelli che stavano allora devastando la Lombardia, nel punto in cui il Mincio entra nel Po. Lo "persuase che non andasse più oltra con l'esempio d'Alarico, il quale subito per il giudizio di Dio morì, dipoi che hebbe presa la città" e Attila obbedì "perché parlando con esso gli parve vedere due homini sopra il suo capo, i quali tenevano le spade nude, e li minacciavano

la morte [...] che erano gli Apostoli Pietro, e Paolo"<sup>89</sup>. Sembra che Raffaello abbia disegnato il primo bozzetto per l'*Incontro*, in cui egli confronta due gruppi come nell'*Eliodoro* e nella *Messa* ma dove l'influsso di Michelangelo è meno evidente (fig. 23), già prima della *Liberazione*<sup>90</sup>:

Attila e un altro cavaliere in primo piano si arrestano di fronte al muro umano rappresentato dal Papa e dal suo numeroso seguito<sup>91</sup>. Leone Magno, assiso sulla sedia gestatoria, è barbuto, incoronato dalla tiara e somigliante a Giulio II. Soltanto i cavalli degli unni guardano verso l'alto e percepiscono la presenza dei due apostoli sospesi nell'aria e la spada nella mano di Paolo. Lo studio seguente risale probabilmente solo al momento successivo sia alla scoperta della seconda metà della volta della Cappella Sistina, sia al termine della *Liberazione* e mostra un influsso meno evidente del Pontefice (fig. 24).

Ora Raffaello popola tutta la scena con soldati nudi che si possono mettere direttamente a confronto con le guardie della *Liberazione* e i disegni per la *Risurrezione* Chigi. Deviando dal racconto di Platina, egli riduce il Pontefice a una figura barbuta appena visibile in fondo a sinistra. Solo i due apostoli fermano l'aggressione degli unni e, come in una scena della conversione di Saulo, il re si protegge gli occhi dalla luce accecante che lo frena, mentre i cavalieri e i soldati avvertono solo il suo terrore. Già Vasari ricorda che questa scena è anche ispirata alla Colonna di Traiano, benché Raffaello non ricostruisca una battaglia classicheggiante ma rappresenti di nuovo l'effetto compiuto dal miracolo divino sull'uomo impotente e le conseguenti reazioni.

Egli sembra aver realizzato l'affresco solo dopo la morte del Papa, avvenuta il 23 febbraio 1513, e il successivo Pontefice deve avergli chiesto di cambiare ancora la composizione (fig. 25). Leone X, eletto al soglio pontificio nel marzo del 1513, continua la politica pacifica e mediatrice del suo predecessore. Così non è escluso che il progetto possa aver addirittura contribuito alla scelta del nome del grande Papa toscano. Nell'affresco il Papa cavalca lo stesso cavallo bianco che Leone X aveva cavalcato nel marzo del 1513, quando prese possesso del Laterano e i tre unici personaggi identificabili del suo seguito sono uomini della sua cerchia più intima: il portatore della croce somiglia a Baldassarre Turini da Pescia (1486-1543), fedele compagno di Leone che, dopo la sconfitta di Ravenna,

<sup>88</sup> V. sopra p. 41.

<sup>89</sup> B. PLATINA, *Storia dei papi*, Venezia 1588, p. 78.

<sup>90</sup> OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., pp. 90-91; TRAEGER, *Die Begegnung*, cit., pp. 111-113; OBERHUBER, *Raffaello*, cit., p. 123; ROHLMANN, "Domi-

nus mihi adiutor", cit., pp. 5, 19-20.

<sup>91</sup> Ivi, p. 5. Il bambino è troppo giovane per essere identificabile con Federico Gonzaga, nato nel 1500; v. infra p. 46.

aveva condiviso con lui la prigionia; il mazziere somiglia a Andrea da Toledo<sup>92</sup> e il cavaliere in rosso somiglia a Fernando Ponzetti, il settantenne nuovo tesoriere che ritroviamo ritratto nella sua cappella di Santa Maria della Pace<sup>93</sup>. I due cardinali non sono identificabili con nessuno di quelli conosciuti da ritratti e presenti in quel momento a Roma. Se nel giugno del 1513 l'affresco è davvero terminato<sup>94</sup>, ciò significa che Raffaello può averlo iniziato già nel marzo. Allora Leone non ha ancora creato nuovi cardinali e forse ha addirittura pregato Raffaello di rinunciare alla rappresentazione di fisionomie individuali, cosicché il pittore potrebbe aver deciso di rendere le altre figure somiglianti al Papa stesso, come fossero futuri nipoti<sup>95</sup>. Nell'affresco egli non solo comprime il rettangolo del bozzetto a un semicerchio, ma trasforma anche il rilievo denso e parallelo alla superficie in un semicerchio concavo. Questo inizia con il gruppo del Papa, prosegue nei due apostoli raffigurati leggermente più di scorcio e prosegue ancora nella figura di Attila, che ora getta le sue braccia all'indietro, e termina nei due cavalieri di destra, anch'essi leggermente di scorcio.

Nel Natale del 1512, quando Raffaello sta cominciando a dipingere la *Liberazione*, il Papa è troppo malato per alzarsi dal letto e quando, verso la metà di febbraio, la sua morte è imminente, il pittore non riesce più a lavorare<sup>96</sup>. Il 4 febbraio 1513 quando spera ancora di sopravvivere, è detto di "haver fatto voto, como el sia guarito de andare al Populo et li fare una bella solennità et stare li quella notte. Poi el giorno sequente andare dritto a S. Maria de Loreto"<sup>97</sup>.

Secondo le poche fonti che ci informano su queste settimane, Raffaello non lavora alla Stanza di Eliodoro, ma prepara il ritratto del tredicenne Federico Gonzaga<sup>98</sup>. Nell'estate del 1510 Giulio II lo aveva richiesto come ostaggio, suscitando nell'imperatore e in Lodovico XII il sospetto che il Papa avesse cercato la compagnia del bel ragazzo per ragioni emotive e sembra che nelle ultime settimane Federico abbia rappresentato il suo unico vero piacere. Su richiesta della madre Isabella d'Este, Raffaello deve ritrarlo a grandezza naturale e il Pontefice vuole che indossi la corazza del futuro con-

dottiero<sup>99</sup>. Il Sanzio esegue disegni preparatori del quasi tredicenne armato e corazzato e sembra aver iniziato il ritratto, ma lo lascia probabilmente incompiuto poiché già il 3 marzo Federico torna a Mantova. Il dipinto è poi rimasto a Giulio Romano, al quale Federico stesso lo richiede nel 1521, ma la sua storia successiva non è chiara<sup>100</sup>. Anche il ritratto di dimensioni inferiori, già



Fig. 27  
Raffaello, *Federico Gonzaga* (?). Già Kraców, Muzeum Czarortoryskich.

nella collezione Czartoryski di Cracovia ma scomparso alla fine dell'ultima guerra, sembra ritrarre Federico e potrebbe risalire al 1513 (fig. 27)<sup>101</sup>. Il giovane è vestito con la pelliccia invernale e gli abiti lussuosi di un principe e la sua fisionomia seducente somiglia a quella del precedente ritratto di Francia (fig. 26)<sup>102</sup>. Il ragazzo stava in rapporti così amichevoli con Raffaello che poteva proporre l'11 luglio 1512, quando l'affresco della

<sup>92</sup> Ivi, pp. 10 (con bibliografia). Nell'affresco non si trovano tracce di aggiunte successive.

<sup>93</sup> VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., IV, p. 138.

<sup>94</sup> TRAEGER, *Die Begegnung*, cit., p. 110. Il 7 luglio Raffaello riceve 50 ducati per pitture in Vaticano; SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., p. 171.

<sup>95</sup> L'impresa medica di tre penne che Träger vede sulla briga del mulo del cardinale in prima fila non è verificabile con certezza.

<sup>96</sup> SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., p. 170.

<sup>97</sup> LUZIO, *Isabella d'Este*, in "Archivio Storico Lombardo", XVIII, 1912, p. 414.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 164-170. Nel gennaio del 1513 Federico si reca a Santa Maria del Popolo con un berretto bianco decorato a penna su cui è leggibile in dia-

manti l'acronimo "A.C.R.V.", che il papa interpreta come "Amor caro ritorna vivo".

<sup>99</sup> Ivi, pp. 158-162, 164-170.

<sup>100</sup> Ivi, pp. 667-669.

<sup>101</sup> J. WALEK, *Rafała Portret młodzieńca ze zbiorów Czartoryskich*, in "Rozparwy Muzeum Narodowego w Krakowie", n. s., I, 1999, pp. 13-82; OBERHUBER, cit., *Raffaello*, p. 125.

<sup>102</sup> Il giovane con le braccia aperte che nella *Scuola d'Atene* ascolta l'Euclide-Bramante e che secondo Vasari sarebbe da identificare con Federico (SHEARMAN, *Raphael in Early*, cit., p. 1142), appare già sul cartone dell'Ambrosiana, che risale al periodo prima del suo arrivo a Roma.

Messa non è ancora ultimato, di mostrare allo zio Alfonso d'Este i capolavori del Sanzio nelle Stanze<sup>103</sup>. Nonostante il Pontefice, come tanti suoi contemporanei, abbia avuto una figlia naturale e abbia subito l'accusa di omosessualità<sup>104</sup>, deve aver trovato una perfetta sintonia con il suo pittore nell'ammirare la bellezza del ragazzo come dono divino.

*Conclusione: Raffaello e Giulio II negli anni tra il 1508 e il 1513*

La morte di Giulio II priva Raffaello di una fonte essenziale di ispirazione e creatività. Egli diventa subito l'artista preferito di Leone X e viene oberato di così tante commissioni da doverne lasciare spesso l'esecuzione al crescente numero dei collaboratori.

Nelle diverse opere realizzate per il nuovo Papa troviamo i temi ricorrenti della ricerca dell'antico, della politica e della vita cortigiana, ma in esse mancano l'incanto e l'enigmatica, quasi mistica unione di fede, anima ed amore che distinguono le prime due Stanze, nonché le tre Madonne dipinte per Giulio II e Sigismondo dei Conti. In nessuna delle opere leonine vi è quello stesso dialogo tra il Papa e Dio e la Madonna che aveva caratterizzato le commissioni giuliesche, benché Raffaello continui la sua ricerca appassionata del divino nella storia degli apostoli della serie degli arazzi, nella figura di Cristo dissolta nella luce della *Trasfigurazione* o nel consesso olimpico degli dèi pagani della *Loggia di Amore e Psiche*<sup>105</sup>.

Nei quasi cinque anni dal suo arrivo a Roma alla morte di Giulio II, Raffaello sostituisce le commissioni dei commercianti fiorentini, che lo avevano incaricato di dipingere Madonne per le loro stanze e cappelle, con le commissioni del Papa più forte, autorevole e guerriero del Rinascimento – Papa che è forse stato anche il più religioso di quelli compresi tra il pontificato di Innocenzo VIII e quello di Giulio III. Giulio II sceglie per se stesso il motto *Dominus mihi adiutor, non timebo quid faciat mihi homo*, tratto dal salmo 177<sup>106</sup>, e per trasformare la Chiesa in una potenza autonoma, rischia una politica più espansionistica e imperialistica rispetto ai suoi predecessori e successori. Non disponendo delle risorse dei re europei, egli non può raggiungere neanche una frazione dei suoi obiettivi politici e sia il re di

Francia, sia i cardinali scismatici non possono che incutergli timore. Soltanto nel corso del 1511, quando egli avverte il forte bisogno dell'assistenza di Dio, inizia a trasformarsi da principe prepotente e ottimista, anche se credente e responsabile, in sacerdote concentrato sul suo destino instabile, tanto da cercare nella Bibbia e nella storia della Chiesa quegli archetipi consolatori che possano aiutarlo a comprendere e accettare la sua condizione e le minacce che deve affrontare.

Raffaello inizia a seguire parametri totalmente diversi e perfeziona la sua arte e il suo pensiero grazie al dialogo con Leonardo, Bramante, Michelangelo, con i veneziani e, in misura sempre crescente, con l'arte antica. Egli sta procedendo da un successo all'altro e la sua fama sta per raggiungere quella di Michelangelo. Ama una donna straordinaria ed è circondato da maestri e amici ingegnosi. Gode di ricche finanze e in questi cinque anni non sembra aver sofferto da crisi fisiche o psichiche ma sempre essere stato il favorito dalla fortuna. Questo equilibrio armonioso della sua vita potrebbe aver facilitato la sua empatia, la sua capacità di cogliere i pensieri e i sentimenti più intimi delle anime affini e in particolare di Giulio II.

Raffaello trascorre una buona parte dei cinque anni dedicati alle due Stanze Vaticane nell'appartamento del Papa, il quale deve aver seguito il suo lavoro con curiosità e passione non inferiori a quelle suscitate dai lavori della Cappella Sistina. Questa vicinanza quotidiana permette al Pontefice un dialogo più frequente, continuo e intimo con Raffaello che non con lo scettico, diffidente, geloso e spesso sofferente Michelangelo, il quale rimane più imprigionato nel suo mondo. Salendo sul ponteggio il Papa può dimenticare per un momento i suoi affari e i suoi problemi, può controllare Raffaello molto meglio di Michelangelo e può proporre critiche e suggerimenti che il pittore urbinato è certamente più disponibile ad accogliere rispetto al Buonarroti. In queste circostanze deve essersi sviluppato un rapporto intimo tra il Papa e Raffaello, che è stato testimone non solo del dispotismo arbitrario, degli umori collerici e dei desideri sensuali di Giulio II, ma anche della sua profonda religiosità e della sua crescente devozione per la Madonna. Solo grazie alla presenza del giovane genio, Giulio II può aver intuito dimensioni per lui prima sconosciute del rapporto enigmatico tra il bello e il divino.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 160-162.

<sup>104</sup> SANUDO, *I diarii*, cit., VI, col. 463; G. PRIULI, *Diarii*, in *Rerum italicarum scriptores*, XXIV, 3, Bologna, Forni 1975-1990, p. 312; *Pasquinate del Cinque- e Seicento*, a cura di V. MARCUCCI, Roma, Salerno editore 1988, p. 118; P. DE

MORNAY, *Le mystère d'iniquité, c'est à dire, l'histoire de la papauté*, Genève 1612, pp. 1296-1297; VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., III, p. 723.

<sup>105</sup> OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 185-190, 223-229.

<sup>106</sup> ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor", cit., p. 22.

**C. L. Frommel - Abstract**

*Even more than most Renaissance artists Raphael was constantly searching for the secrets of the divine. His extraordinary capacities destined him to become the painter of Pope Julius II, perhaps the greatest patron of the Renaissance. After almost exclusively religious paintings Raphael devoted himself from the summer of 1508 until the beginning of 1513 to the decoration of the new apartment of the Pope, adapting their designs to the circumstances that gradually arose. After Julius' death during the new pontificate Raphael is overloaded with great commissions of painting and architecture but could not find a patron in Leo X equally profound, inspiring and critical.*