

# LA CAPPELLA CHIGI

di

*Christoph Luitpold Frommel*



Agostino Chigi, prima di diventare il banchiere di Giulio II (1503-1513), non era stato un committente molto attivo. Era però bene informato sulla situazione artistica e, quando il padre si mette alla ricerca di un pittore importante per la sua cappella funeraria a Siena, gli consiglia Perugino o Pinturicchio: «altri pittori non ci sono che valgano»<sup>1</sup>.

Soltanto all'età di quarant'anni, nel maggio 1505, egli acquista il terreno per costruire il palazzo suburbano presso Porta Settimiana e, nel dicembre 1507, anche la cappella funeraria presso Santa Maria del Popolo. Palazzo e cappella sono strettamente collegati alla politica artistica del nuovo papa Giulio II: via della Lungara sta diventando, insieme a via Giulia, una delle strade più rappresentative della Roma papale e, proprio negli anni 1505-1506, Giulio II inizia ad interessarsi dell'abbellimento di Santa Maria del Popolo<sup>2</sup>. Quando, il 1° settembre 1507, scompare il cardinale Girolamo Basso della Rovere, protettore della basilica mariana di Loreto, il papa gli fa erigere un monumento sepolcrale di fronte a quello di Ascanio Sforza e, da quel momento in poi, si dedica personalmente al culto della Madonna di Loreto e all'abbellimento della sua basilica.

Secondo la bolla del mese di dicembre 1507 – un documento eccezionale per la cappella di un privato – il Chigi, «*cupiens terrena in coelestia, et transitoria in aeterna felici commercio commutare*», dichiara che da tempo aveva l'intenzione di costruire una cappella da dedicare alla Madonna di Loreto (per la quale anch'egli nutre una devozione particolare) e ai santi Agostino e Sebastiano<sup>3</sup>. Per l'occasione gli Agostiniani gli concedono la seconda cappella a sinistra di Santa Maria del Popolo, fino a quel momento intitolata ai santi Sigismondo, Rocco e Sebastiano, cappella che era rimasta senza dote, e gli permettono di cambiarne il titolo, di farvisi seppellire con i suoi parenti, di decorarla con pitture, con pietre – forse un paramento lapideo –, con sepolture marmoree e di apporvi il proprio stemma<sup>4</sup>. La dote di 50 ducati deve essere pagata al più tardi entro sei mesi dalla morte del Chigi e i padri si impegnano a celebrarvi messe basse ogni venerdì e sabato, una messa cantata ogni mese e una messa solenne in occasione dell'anniversario della morte del Chigi o nel giorno dei defunti. La dotazione sarà pagata solo nel 1522<sup>5</sup> e non sembra quindi che il Chigi vi abbia sepolto la sua prima moglie Margherita Saraceni, morta nel 1508.

L'idea di ricostruire la cappella di Santa Maria del Popolo *ex fundamentis*, non deve esser nata prima dell'autunno 1510, quando Raffaello sta iniziando a lavorare per Agostino Chigi e ad affrescare la sua cappella a Santa Maria della Pace, altra chiesa fatta costruire da Sisto IV (figg. 340-344). Il progetto per ricostruire la cappella di Santa Maria del Popolo è senz'altro ben visto dal papa che, nello stesso periodo, chiede al banchiere di costruire, lungo via della Lungara, un palazzo ancor più bello della Farnesina, le famose scuderie, ancora una volta, su progetto di Raffaello<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Su A. Chigi BUONAFEDE 1660, CUGNONI 1879, pp. 37-83, 209-226, 475-490; 3 1880, pp. 213-232, 291-305, 422-448; 4 1881, pp. 56-75, 195-216; 6 1883, pp. 139-172, 497-539; DANTE, 1980, pp. 735-743. WEIL-GAKKIS BRANDT, 1986, pp. 127-158. GILBERT 1980; FROMMEL 2003.

<sup>2</sup> Vedi FROMMEL, in questo volume, pp. 385 sgg.

<sup>3</sup> CUGNONI 1980, p. 441; GNOLI, 1889, pp. 317-326 SHEARMAN, 1961, pp. 129-160.

<sup>4</sup> CUGNONI 1981, p. 197; BENTIVOGLIO, 1984<sup>1</sup>, pp. 125-129.

<sup>5</sup> Vedi sotto p. 453.

<sup>6</sup> FROMMEL 2002, pp. 24 sgg.



Fig. 340. Interno visto dalla porta principale.



Fig. 341. Interno con altare.



Fig. 342. Cupola, interno.

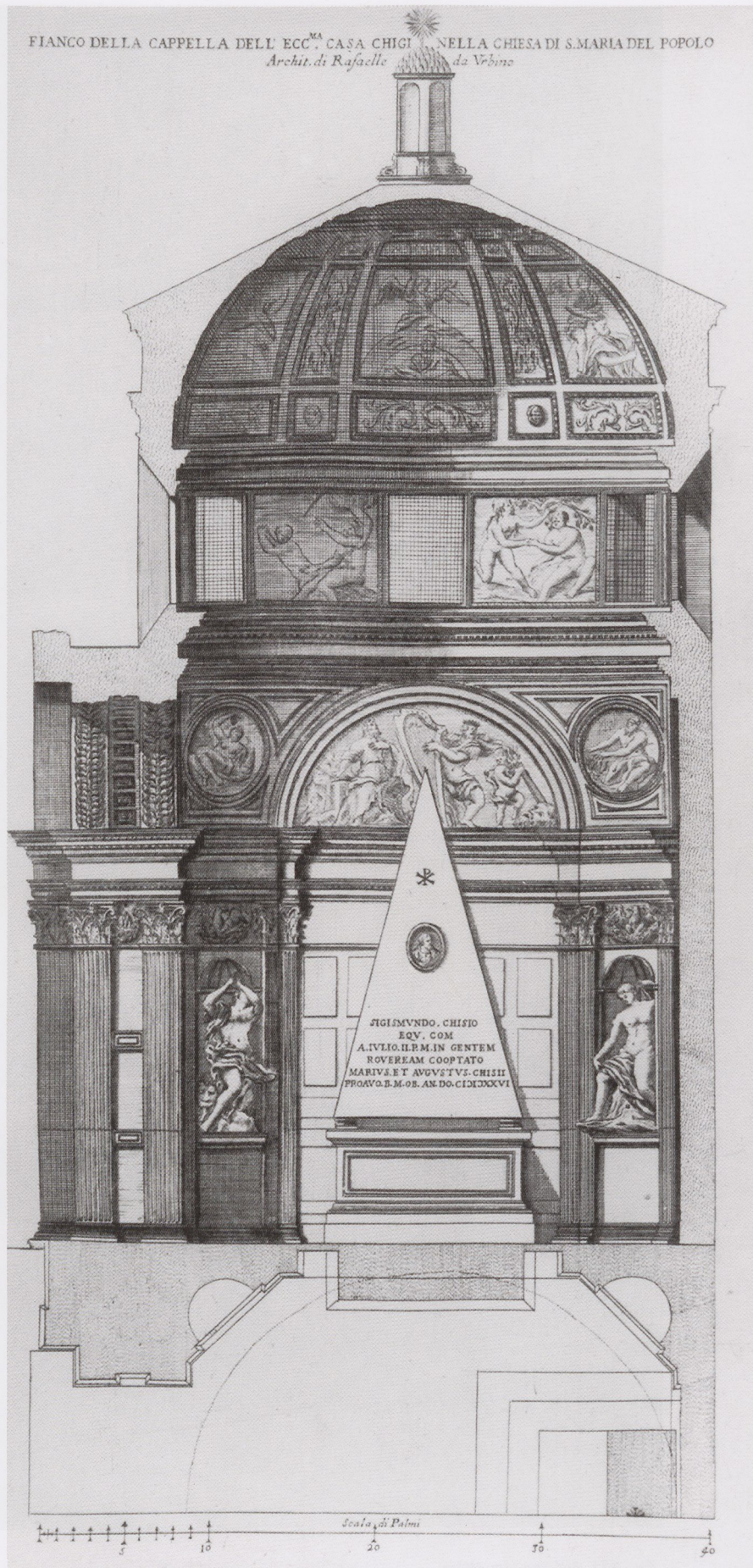
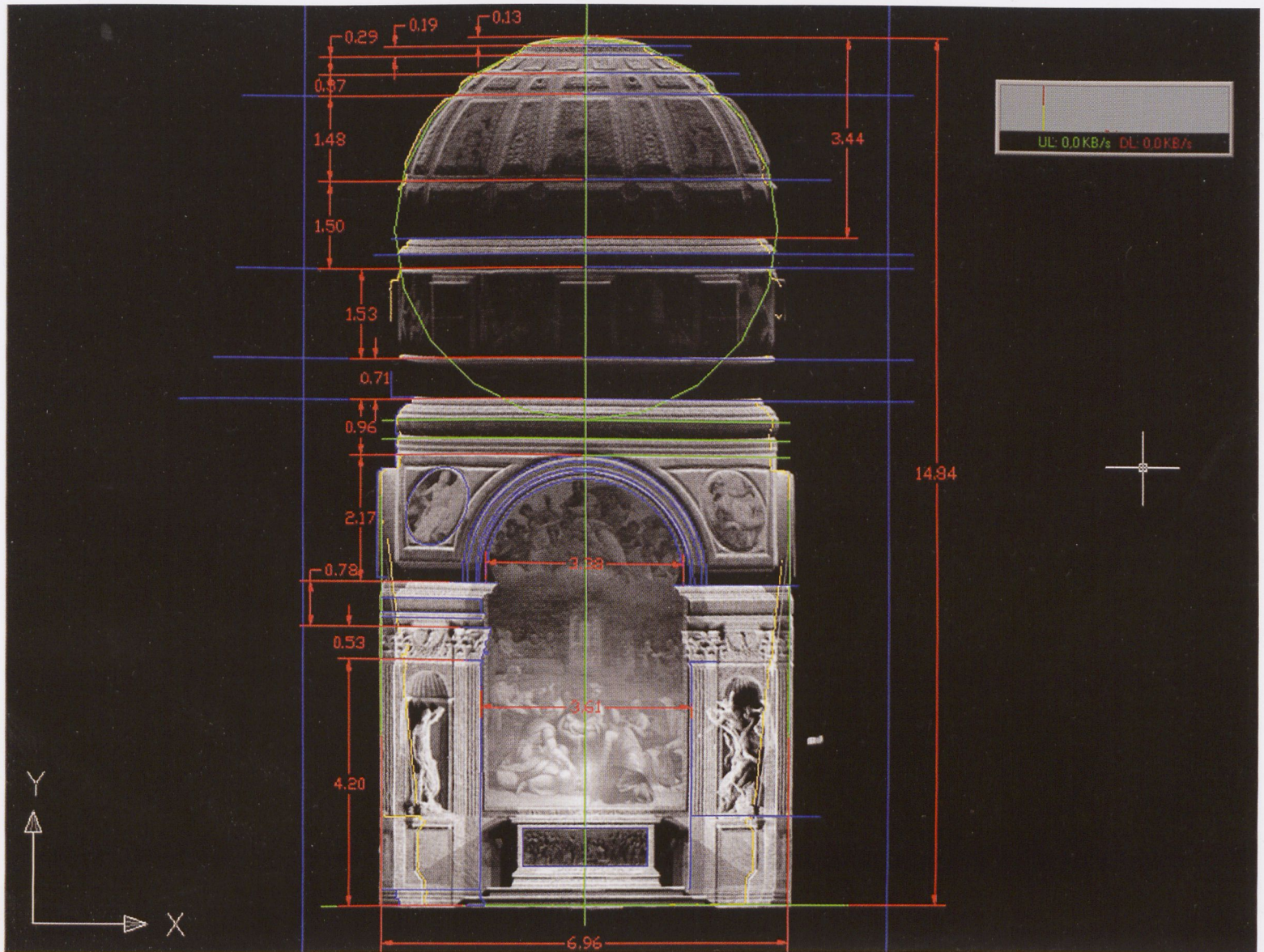


Fig. 343. Cappella Chigi, pianta e sezione longitudinale (da G.B. de' Rossi).



#### LA REALIZZAZIONE

Sotto la «Venere» rappresentata nella cupola, il mosaicista Lodovico da Pace da Venezia ha inserito le sue iniziali e la data: 1516 (fig. 359)<sup>7</sup>. Questi mosaici sono meno estesi di quelli previsti per i pennacchi e per il tamburo, per i quali lo stesso maestro, nel 1520, calcola quattro anni di lavoro continuativo<sup>8</sup>. Egli potrebbe aver quindi cominciato i mosaici della cupola all'inizio del 1513 quando i disegni, già influenzati dagli ultimi affreschi della volta della Cappella Sistina, erano appena stati terminati<sup>9</sup>. Di conseguenza si può ipotizzare che il progetto architettonico – calcolando in almeno due anni il tempo necessario per la costruzione del rustico della cappella – possa risalire al 1511. In questo anno il Chigi spera di poter sposare Margherita Gonzaga, figlia naturale del marchese di Mantova<sup>10</sup>, e lo splendore del nuovo palazzo e delle due cappelle devono aver aumentato ulteriormente la sua aura di Magnifico.

Tra le scarse notizie sull'avanzamento dei lavori vi è quella del novembre 1517, secondo la quale il Chigi ha fatto sottrarre dal porto due blocchi di marmo di Carrara «di quattro braccia e mezzo l'uno» destinati alla tomba di Giulio II<sup>11</sup>. Ogni

Fig. 344. Cappella Chigi, sezione (L.P.M. Martino).

<sup>7</sup> SHEARMAN 2003, pp. 273 sg.

<sup>8</sup> Vedi sotto pp. 452 sgg.

<sup>9</sup> KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983, cat. 466-469.

<sup>10</sup> FROMMEL 2002, p. 15.

<sup>11</sup> SHEARMAN 2003, pp. 308 sg.

Fig. 345. Cappella Chigi, Venere e Amore.



blocco vale 50 ducati, ma solo uno dei due viene trasportato nella cappella, poiché l'altro è rovinato. Con questo marmo di Carrara bianco si lavorano prima di tutto i capitelli e il fregio di festoni, gli stemmi, le imprese e le decorazioni che li collegano; infatti il marmo degli archi e delle trabeazioni del tamburo e della cupola è più grigio e sembra provenire da altra fornitura. Alla fine del 1517, quindi, la zona dei capitelli sembra ancora incompiuta.

Nel suo testamento, dell'agosto 1519, il Chigi ordina – come se egli fosse il vero progettista<sup>12</sup> – che la cappella venga completata *«iuxta ordinationem per ipsum testatorem alias factam, de qua ordinatione magister Raphael de Urbino, et magister Antonius de Sancto Marino, sunt bene informati.»* Egli aumenta la dotazione annua a 200 ducati, di cui 100 sono destinati alle doti di tre ragazze povere<sup>13</sup>. Le messe basse ora devono essere celebrate tutte le domeniche e quella solenne in occasione della festa della Natività della Vergine.

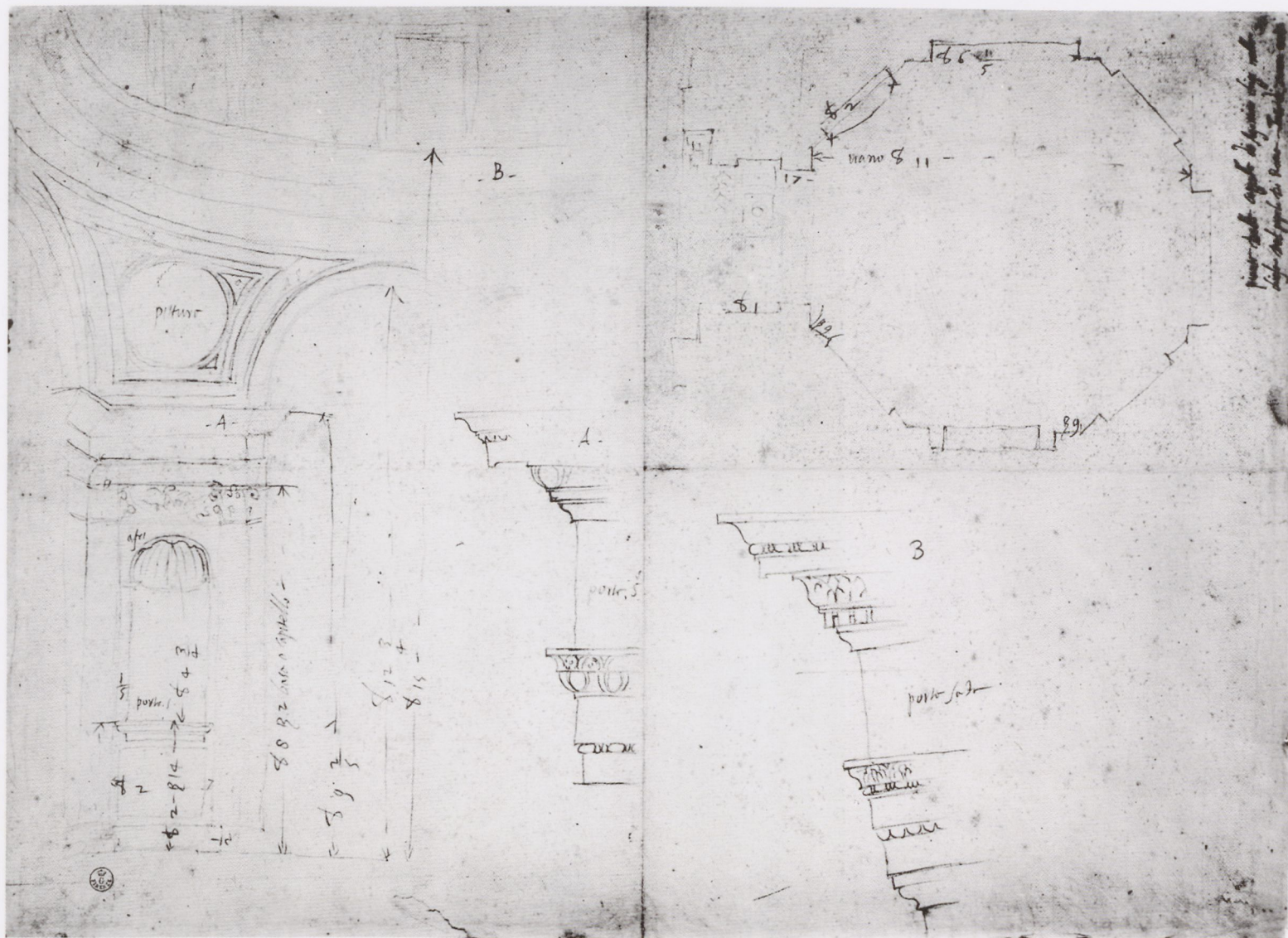
Agostino Chigi muore nell'aprile 1520 e viene sepolto in un prezioso sarcofago antico di granito o di marmo, sarcofago che probabilmente rimane nella cappella fino al compimento della sua tomba nel 1523<sup>14</sup>. Nel 1520 la cappella è ancora incompiuta e le messe per l'anima del Chigi sono probabilmente celebrate a Santa Maria della Pace. Benché nel disegno del Dosio manchi l'altare e benché, tra le

<sup>12</sup> *Ibidem.*, pp. 475 sg.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 721.

<sup>14</sup> Vedi sotto pp. 457-461.





opere incomplete non venga mai menzionato un altare (fig. 356)<sup>15</sup>, dopo il pagamento della dotazione nel 1522, le messe devono essere state celebrate su un altare di pietra che sarà ricordato anche dal giovane Fabio Chigi<sup>16</sup>. Ma in questi anni si vede ancora ovunque il rustico dei mattoni e mancano l'arredo e le finiture: la decorazione del tamburo e dei pennacchi, la pala d'altare, le statue, i monumenti sepolcrali e buona parte del rivestimento marmoreo. Questo stato infinito difficilmente dipendeva da un mancato finanziamento, quanto piuttosto dagli artisti. Fino all'anno della sua morte, Raffaello non aveva trovato il tempo di eseguire tutti i disegni e Lorenzetti, suo più stretto collaboratore nell'ambito della scultura, deve aver avuto gli stessi problemi. Inoltre, come dimostra l'episodio dei marmi di Carrara, deve essere stato difficile reperire i preziosi marmi scelti dal Sanzio. Fonti successive, come Pirro Ligorio, attestano che Lorenzetti si serve, per il «Giona», di un pezzo della trabeazione del tempio di Giove Statore (fig. 357)<sup>17</sup>.

A questa prima fase con Agostino Chigi committente e Raffaello progettista e che termina nel 1520 con la loro morte quasi simultanea, seguirà – con altri committenti, in più fasi e con diversi autori su un lungo arco temporale – il completamento del programma decorativo pittorico e scultoreo, fino alla conclusione dell'opera. Già il 31 maggio 1520 Francesca Ordeaschi, vedova del Chigi,

Fig. 346. G.A. Dosio, rilievo della pianta e dell'alzato della Cappella Chigi (Firenze, GDSU 3204 A recto).

<sup>15</sup> Vedi sotto p. 466.

<sup>16</sup> CONFORTI, D'AMELIO in questo volume.

<sup>17</sup> SHEARMAN 2003, pp. 1094 sg.

Fig. 347. Cappella Chigi, Lorenzetti, Giona.



rinnova con Lodovico da Pace il contratto relativo ai mosaici<sup>18</sup>. Quest'ultimo ha «continuata, benché non finita, la detta opera sino alla morte» di Agostino – evidentemente perché gli mancavano i disegni per gli otto quadri del tamburo e per i quattro tondi dei pennacchi. Con il consenso dei due esecutori testamentari, Filippo Sergardi e Sigismondo Chigi, fratello minore del defunto Agostino, i disegni gli saranno consegnati da Francesca e, «colui, chi fara li disegni» – probabilmente Peruzzi o Sebastiano del Piombo – potrà decidere se il lavoro sia buono o da rifare.

Francesca muore il 10 novembre, forse avvelenata da Sigismondo, che ora diventa tutore dei suoi figli e abita fino all'estate 1525 nella Farnesina. Egli rinnova l'incarico, che sembra risalire ad Agostino<sup>19</sup>, della pala d'altare a Sebastiano del Piombo, ma gli affida anche il disegno dei pennacchi e del tamburo. Forse Lodovico da Pace non è più disponibile, oppure Sigismondo preferisce la pittura autografa di Sebastiano del Piombo ai mosaici con le loro inevitabili distorsioni causate dalla traduzione dei disegni in pietrine, ma difficilmente per ragioni economiche: il pittore chiede infatti, solo per la pala, l'enorme somma di 1.500 ducati (fig. 348). Sebastiano si impegna a dipingere nel tamburo otto storie della Creazione e nei pennacchi le quattro Stagioni: l'accordo viene confermato nel marzo 1526 e, ancora, dopo il Sacco di Roma, da Sergardi, principale tutore degli eredi dopo la morte di Sigismondo Chigi nel 1526. Sebastiano, molto lento, non finirà però neanche la pala e solo Francesco Salviati terminerà, nel 1554, su commissione di Lorenzo, figlio maggiore di Agostino, tutte le pitture. Egli dipingerà la *Creazione* e le *Stagioni* direttamente sui mattoni dei pennacchi e del tamburo e completerà la pala d'altare iniziata da Sebastiano del Piombo.

Contemporaneamente, mentre si elabora il programma pittorico, nel febbraio 1521, Sigismondo Chigi commissiona a Lorenzetti il completamento del progetto scultoreo della tomba del fratello, da ultimarsi entro l'agosto 1523: «*sepolturam pro cadavere [...] Augustini prefati reponendo cum scripturis, signis, archis, imaginibus, et alijs necessarijs*»<sup>20</sup>. Lorenzetti riceve per l'occasione 150 ducati cui seguiranno altri 50 il 10 luglio che mancano per raggiungere la somma di 1.100 ducati concordata a suo tempo con Agostino Chigi e paga anche lo scalpellino Nicola Funicì, probabilmente responsabile della preparazione delle lastre.

Altre maestranze sono comunque attive per l'elaborazione del monumento sepolcrale. Antonio da San Marino (ca. 1450, ca. 1522-1523), amico sia di Raffaello che del Chigi e condirettore dei lavori anche prima del 1520, ne rimane, fino alla sua morte nel 1523<sup>21</sup>, unico responsabile. Nell'aprile 1522 l'architetto Bernardino da Viterbo – che nel 1518 era intervenuto nella costruzione delle scuderie della Farnesina<sup>22</sup> e che, già prima del 1520 potrebbe aver diretto i lavori della cappella – promette a Sigismondo la realizzazione di una delle due tombe entro maggio e dell'altra entro ottobre, usando le pietre «*tam mixtas quam cuiuscumque generis*» consegnategli da Sigismondo<sup>23</sup>. La tomba di Agostino è completata nel 1523 e vi è traslato anche il corpo. Una fonte riferisce che Agostino Chigi aveva speso 22.000 ducati per la cappella e, solo per la soglia di granito, 300 ducati<sup>24</sup>.

In questo periodo Sigismondo sostituisce probabilmente la tomba di Francesca Ordeaschi con la propria e sposta quella di Agostino sul meno distinto lato destro<sup>25</sup>. Nella sua autobiografia, Raffaello da Montelupo racconta di aver finito – durante il suo apprendistato triennale presso Lorenzetti, quindi negli anni 1523-1527 – l'«Elia» e di aver ripulito il bassorilievo di bronzo della «Samaritana» (figg. 349, 352)<sup>26</sup>. Prima del 1523 Lorenzetti ha quindi

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 596-599, 601 sg.

<sup>19</sup> SHEARMAN 1961, p. 152, n. 104; SHEARMAN 2003, pp. 847 sgg.

<sup>20</sup> SHEARMAN 2003, p. 700. Gli «archi» si riferiscono probabilmente a quelli delle arcate cieche.

<sup>21</sup> Già nel 1508, quando è loro console viene incaricato dagli orafi a preparare la costruzione di una chiesa realizzata poi dal 1514 su disegno di Raffaello e quindi aveva esperienza in questo campo (*Ibidem*, pp. 719, 755-758).

<sup>22</sup> FROMMEL 1973, vol. 2, p. 152.

<sup>23</sup> «opus sepulturarum [...] Agostini in eius Capella [...] iuxta [...] dissegnum ipsi magistro Bernardino datum [...] et extra desegnum opus huiusmodi diminuere, et si videbitur addere, secundum ordinem magistri Antonii de Sancto Marino aurificis, et omnes et singulas lapides, tam mixtas quam cuiuscumque generis, ponere et adhibere in omnibus et per omnia iuxta dictum desegnum et ordinem dicti magistri Antonii; alteramque sepulturam huiusmodi, et illius opus iuxta dictum desegnum et ordinem dicti magistri Antonii finire et perficere intra solum mensem maii proximi, et reliquam, et illius opus per totum mensem octobris proximi. Cui quidem magistro Bernardino etc. magnificus dominus Sigismundus praefatus, dicto tutorio nomine, promisit etc. dare etc., omnes lapides necessarias» (SHEARMAN 2003, pp. 719 sgg.).

<sup>24</sup> CUGNONI 1880, p. 439, n. 174.

<sup>25</sup> Vedi sotto p. 474.

<sup>26</sup> SHEARMAN 2003, p. 1209: «[...] (Lorenzetti) mi fece finire un'altra figura che pure era bozata assai presso al fine, c(i)ò uno Elia che sta a sedere, ed è alla Capella de' Chigi al Popolo [...] netai certe storie di bronzo pure della Capella de' Chigi».

Fig. 348. Cappella Chigi, Sebastiano del Piombo, *Natività della Vergine*.



realizzato solo il «Giona» e continua a lavorare all'«Elia» e al rilievo che potrebbe aver inserito nella tomba prima del Sacco di Roma.

Altri eventi disturbano la continuazione dei lavori. Il 15 Luglio 1523, Girolamo Genga comunica al duca di Urbino che Sigismondo vorrebbe dargli «dieci pezzi di pietre belle de le più belle che avesse [...] finiti, lustrati e le carette» non ancora impiegati nella cappella<sup>27</sup>. Evidentemente per ragioni politiche Sigismondo cede alle pressioni del duca – prima in segreto, ma poi anche con il consenso di Sergardi<sup>28</sup>. Egli verrà sepolto tre anni più tardi, come prescritto nel testamento, «in capella Chisiorum» – ancora incompiuta – che ora non è più destinata solo alla famiglia di Agostino, ma a tutti i Chigi<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 759 sg.

<sup>28</sup> Vedi sopra p. 455.

<sup>29</sup> SHEARMAN 2003, p. 721.



Fig. 349. Cappella Chigi, Lorenzetti, la Samaritana, bassorilievo in bronzo, particolare.

Devono trascorrere circa ventisei anni prima che, Lorenzo, figlio di Agostino nel 1552, effettui un nuovo tentativo di terminare la cappella. Egli chiede a Raffaello da Montelupo di stimare il lavoro di Lorenzetti: quest'ultimo comprende due delle quattro statue originariamente previste nel programma iconografico, uno dei due monumenti e la terza parte dell'altra tomba con il sarcofago e una parte dei marmi necessari per il paramento lapideo; «e se bene li manca quelle piastre di rame dorate di le testa della donna, diciamo suplire per questo li tre termini che sono facetti di più e la testa di messer Agostino.»<sup>30</sup> Raffaello da Montelupo e Tommaso Boscoli, scultore fiduciario della vedova di Lorenzetti, stimano il lavoro 1.233 ducati, dei quali 1.141 erano già stati corrisposti a Lorenzetti stesso. Dopo il pagamento dei 92 ducati mancanti, la vedova promette di consegnare tutto il materiale. Secondo Vasari, Lorenzetti era stato sì «largamente remunerato dalla liberalità d'Agostino, uomo ricchissimo», ma «non ne conseguì già quel premio che il bisogno della sua famiglia e tante fatiche meritavano; perciò avendo la morte chiusi gl'occhi ad Agostino e quasi in un medesimo tempo a Raffaello, le dette figure, per la poca pietà degl'eredi d'Agostino, se gli rimasono in bottega, dove stettono molti anni».<sup>31</sup> Dopo questo accordo, le statue del «Giona» e dell'«Elia» e probabilmente anche la zona del sarcofago e le parti disponibili della piramide dell'altra tomba, vengono trasferiti nella cappella e montati,

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 1017 sgg.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 998.



Fig. 350. Piramide sinistra, Cenotafio di Sigismondo Chigi.



Fig. 351. Piramide destra, Cenotafio di Agostino Chigi.

Fig. 352. Cappella Chigi, Elia.





probabilmente sotto la supervisione di Raffaello da Montelupo. Forse quest'ultimo ha inserito le sporgenti cornici marmoree sotto le nicchie nelle quali collocare le statue troppo grandi.<sup>32</sup> Nel contratto non si parla di rivestimento parietale che, quindi, deve essere stato in gran parte completato prima del Sacco. Contemporaneamente, come abbiamo esposto, nel 1554 Francesco Salviati completerà il programma pittorico della cappella.

Quando, nel 1626 Fabio Chigi, discendente diretto di Sigismondo, visita la cappella, vede il «Giona» a destra dell'entrata, l'«Elia» a sinistra per cui devono essere stati ideati e le nicchie ai lati dell'altare vuote; vede poi solo una piramide cui mancano la tavola ansata e il ritratto nominato nel 1552 della tomba di Agostino<sup>33</sup>. Il sarcofago è decorato dal bassorilievo bronzeo della «Samaritana» e, sul lato che guarda l'entrata, da un altorilievo similmente bronzeo – probabilmente il Genio con la fiaccola rovesciata recentemente riscoperto (fig. 349) –, mentre il lato della cassa verso l'altare non è decorato. Nel 1624 gli Agostiniani ottengono il permesso papale di spostare la tomba quattrocentesca del cardinale Pallavicini – trasferita negli anni 1596-1599 dal vecchio San Pietro nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo – per far posto all'allestimento del nuovo altare maggiore,<sup>34</sup> sul lato sinistro della cappella. Sembra che anche dopo le pietre della tomba di Sigismondo siano rimaste nella cappella.

#### IL PROGETTO ARCHITETTONICO DI RAFFAELLO

Misure della cappella in palmi romani (0, 2234 m) e metri (dai rilievi di Lorenzo Martini)

	<i>cappella</i>	<i>GDSU 165</i>	<i>GDSU 169</i>
<i>larghezza fusto paraste</i>	2,17 (0,484m)	2	2,17
<i>modulo</i>	1,085	1	1,085
<i>spessore del rivestimento lapideo</i>	ca. 1/3 p. (0,08 m)		
<i>larghezza mezza parasta</i>	1,186 (0,265m)	1	1,085
<i>altezza ordine</i>	24,7 (5,51m)		
<i>altezza parasta</i>	21,17 (4,73m)		
<i>rapporto parasta</i>	1:975		
<i>altezza capitello</i>	2,37 (0,53m)	ca. 2,37	ca. 2,37
<i>altezza trabeazione</i>	3,5 (0,78m)	ca. 3,5	ca. 3,5
<i>larghezza nicchie</i>	ca. 4,5 (ca. 1m)	3	3
<i>altezza nicchie</i>	ca. 11,2 (ca. 2,50m)		
<i>altezza pennacchi con trabeazione</i>	ca. 9,6 (2,17m)		
<i>trabeazione sopra pennacchi</i>	4,3 (0,96m)		
<i>tamburo con trabeazione</i>	12,38 (2,76m)		
<i>diametro della cupola con rivestimento di mosaico</i>	ca. 28,9 (6,46m)	ca. 27,9	
<i>altezza cupola</i>	ca. 14,5		
<i>altezza interno</i>	66,4 (14,84m)		
<i>rapporto interno</i>	1:2,3		
<i>larghezza arcate con rivestimento lapideo</i>	15, 17 (3,39m)		
<i>altezza arcate con incrostazione</i>	33,1 (7,40m)		
<i>larghezza arcate senza incrostazione</i>	15,9 (ca. 3,55m)	15 2/3	16

<sup>32</sup> Vedi sopra p. 457.

<sup>33</sup> Vedi CONFORTI, D'AMELIO in questo volume.

<sup>34</sup> BENTIVOGLIO, VALTIERI 1976, pp. 74 sg.

<i>altezza arcate senza incrostazione</i>	<i>ca. 33,5 (ca. 7,48m)</i>		
<i>rapporto arcate senza incrostazione</i>	<i>1:2,1</i>	<i>ca. 1:2,14</i>	
<i>rapporto arcate con incrostazione</i>	<i>1:2,18</i>	<i>1:2,13</i>	
<i>larghezza luce del rustico</i>	<i>ca. 32 (ca. 7,15m)</i>	<i>32</i>	<i>32</i>
<i>larghezza luce con incrostazione</i>	<i>31, 07 (6,94m)</i>		
<i>diametro della cupola con mosaico</i>	<i>28,9 (6,46 m)</i>	<i>ca. 29</i>	<i>ca 29</i>
<i>diametro della cornice sotto la cupola</i>	<i>26,7 (5, 96 m)</i>		
<i>altezza luce del rustico</i>	<i>ca. 66,7 (ca. 14,90m)</i>		
<i>rapporto interno al rustico</i>	<i>ca. 1:2,2</i>		
<i>distanza tra interno larghezza arcate senza incrostazione</i>	<i>16,2 (3,61m)</i>	<i>15 2/3</i>	<i>16</i>
<i>altezza arcate senza incrostazione</i>	<i>ca. 33,57 (ca.7,50m)</i>	<i>33,57</i>	<i>33,57</i>
<i>rapporto arcate senza incrostazione</i>	<i>1:2,07</i>	<i>1:2,13</i>	<i>1:21</i>
<i>larghezza arcate con rivestimento</i>	<i>15, 17 (3,39m)</i>	<i>14, 8</i>	<i>15,1</i>
<i>altezza arcate con rivestimento</i>	<i>33,1 (7,40m)</i>	<i>33, 1</i>	<i>33,1</i>
<i>rapporto arcate con rivestimento</i>	<i>1:2,18</i>	<i>1:2, 24</i>	<i>1:2,19</i>
<i>distanza tamburo - volta</i>	<i>ca. 7 (1,55m)</i>	<i>ca. 4,5</i>	<i>ca. 7,5</i>

La larghezza interna della cappella quattrocentesca variava tra 30 palmi e 31,2 p. (6,50-6,96 m). Per estenderla a 32 p. e, quindi, anche ad una misura ancora meglio divisibile, Raffaello riduce ognuno dei due muri laterali ad un spessore di circa 1/2 palmo (figg. 343, 344). La distanza di circa 4 m tra le cappelle quattrocentesche e le Mura Aureliane gli permette però di estenderne considerevolmente la profondità<sup>35</sup>. Per creare un ambiente completamente separato e autonomo dal resto della chiesa egli carica, come nella crociera del nuovo San Pietro, tutto il peso della costruzione su quattro massicci pilastri angolari e restringe conseguentemente l'arcata d'entrata, continua però – come Bramante nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo – la trabeazione quattrocentesca e segue il San Pietro di Bramante perfino nella preferenza per il rapporto di circa 1:2, rapporto che torna all'interno del vano e delle arcate. Egli inserisce l'arcata dell'entrata concentricamente nella lunetta della navata laterale e, per poter illuminare il tamburo, lo distanzia dalle volte quattrocentesche e lo colloca sopra la loro imposta, cioè a circa 9 m al di sopra del pavimento. Come Bramante a San Pietro, egli articola la cappella con una serie di quattro archi trionfali e con un ordine corinzio. Egli imita ancor più direttamente il corinzio del Pantheon che anche in senso vitruviano ed albertiano corrispondeva al decoro della Vergine<sup>36</sup>. Per poter continuare l'ordine quattrocentesco all'interno della cappella senza deviare troppo dalla norma corinzia e dal Pantheon, egli realizza un ordine con trabeazione più alta, ma con capitelli più bassi di quelli quattrocenteschi.

<sup>35</sup> Vedi VALTIERI, *L'Architettura* in questo volume, fig. 2. Ringrazio Lorenzo Pio Massimo Martino per il rilievo fig. 5.

<sup>36</sup> Come già notato da F. Chigi (CONFORTI, D'AMELIO in questo volume).

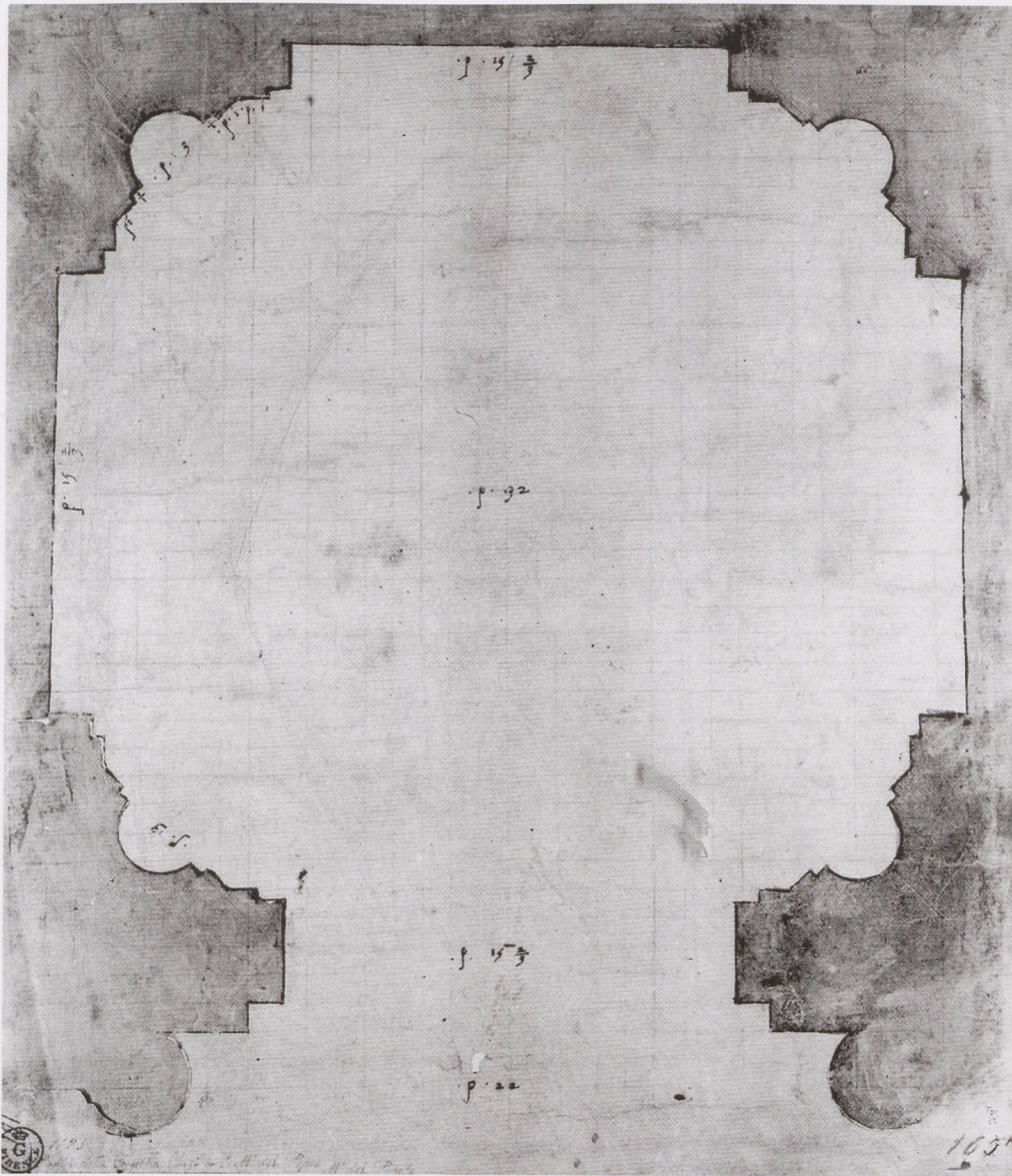


Fig. 353. Raffaello, progetto (Firenze, GDSU 165 A).

Alle paraste egli conferisce il rapporto di 1:9,6 che è leggermente più snello dalla norma suggerita da Vitruvio e da Alberti (ca. 1:9) e poco più tozzo di quello del Pantheon (ca. 1:10).

Nel 1564 viene citato, tra i tesori di Santa Maria del Popolo, anche il «Modello della Cappella d'Agostin – Raffaello» – probabilmente un modello ligneo<sup>37</sup>, che ancora nel 1552 potrebbe essere stato utilizzato per il suo completamento. Questo modello è distrutto, ma si sono conservate due piante autografe che permettono di seguire le tendenze della progettazione<sup>38</sup>. Il GDSU 165 A, quotato, rappresenta evidentemente un progetto in pulito destinato al committente (fig. 353)<sup>39</sup>. Come Bramante nei progetti per San Pietro, Raffaello disegna con l'ausilio di un reticolo quadrato di un palmo e con la tecnica grafica della penna e pennello solo lo spazio interno, ma non indica lo spessore dei muri. I pilastri, le nicchie e l'arco d'entrata si distinguono ancora in maniera caratteristica da quelli poi realizzati. L'articolazione si limita a otto paraste con fusti di solo 2 palmi e il rapporto di circa 1:10,5 e quindi più snello di quello del Pantheon. Nell'arco d'accesso, Raffaello conserva le semicolonne delle cappelle quattrocentesche, e poiché l'ordine interno è ancora separato da quello quattrocentesco delle navate, non vi è il pericolo di un conflitto tra essi (fig. 354)<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> SHEARMAN 2003, p. 1111.

<sup>38</sup> BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>, pp. 130 sg.; KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983, cat. 464, 465.

<sup>39</sup> FROMMEL 1994<sup>1</sup>, pp. 112 sg.

<sup>40</sup> FROMMEL 2003, pp. 266 sgg.

Fig. 354. Ricostruzione ipotetica del progetto GDSU 165 A (disegno H. Peuker).



Forse voleva stemperare l'effetto troppo slanciato delle paraste piegate con l'ausilio di piedistalli. Le arcate e gli smussi dei pilastri hanno misure ridotte rispetto a quelli della cappella realizzata e le nicchie sono capaci solo di statue più piccole della metà. Le arcate cieche sono leggermente più profonde, probabilmente perché manca ancora il rivestimento marmoreo. In questo progetto il tamburo deve essere distante circa un metro dalla volta della navata.

Come Bramante nel Tempio di San Pietro in Montorio e nel San Pietro anche Raffaello sembra partire da un modulo e da un semplice schema proporzionale: 1 p. (modulo) : 2 p. (larghezza paraste) : 8 p. (larghezza arcate) : 16 p. (altezza arcate) : 32 p. (larghezza cappella) : 64 p. (presumibile altezza cappella).

Già nel disegno questo schema iniziale è cambiato secondo criteri di carattere estetico<sup>41</sup>. La larghezza delle arcate è ridotta a  $15 \frac{2}{3}$  palmi e ne risulta un rapporto più slanciato rispetto a quello usato nella norma. Anche il rapporto dell'interno potrebbe essere già di circa 1:2,2.

<sup>41</sup> Vedi sotto pp. 465 sg.

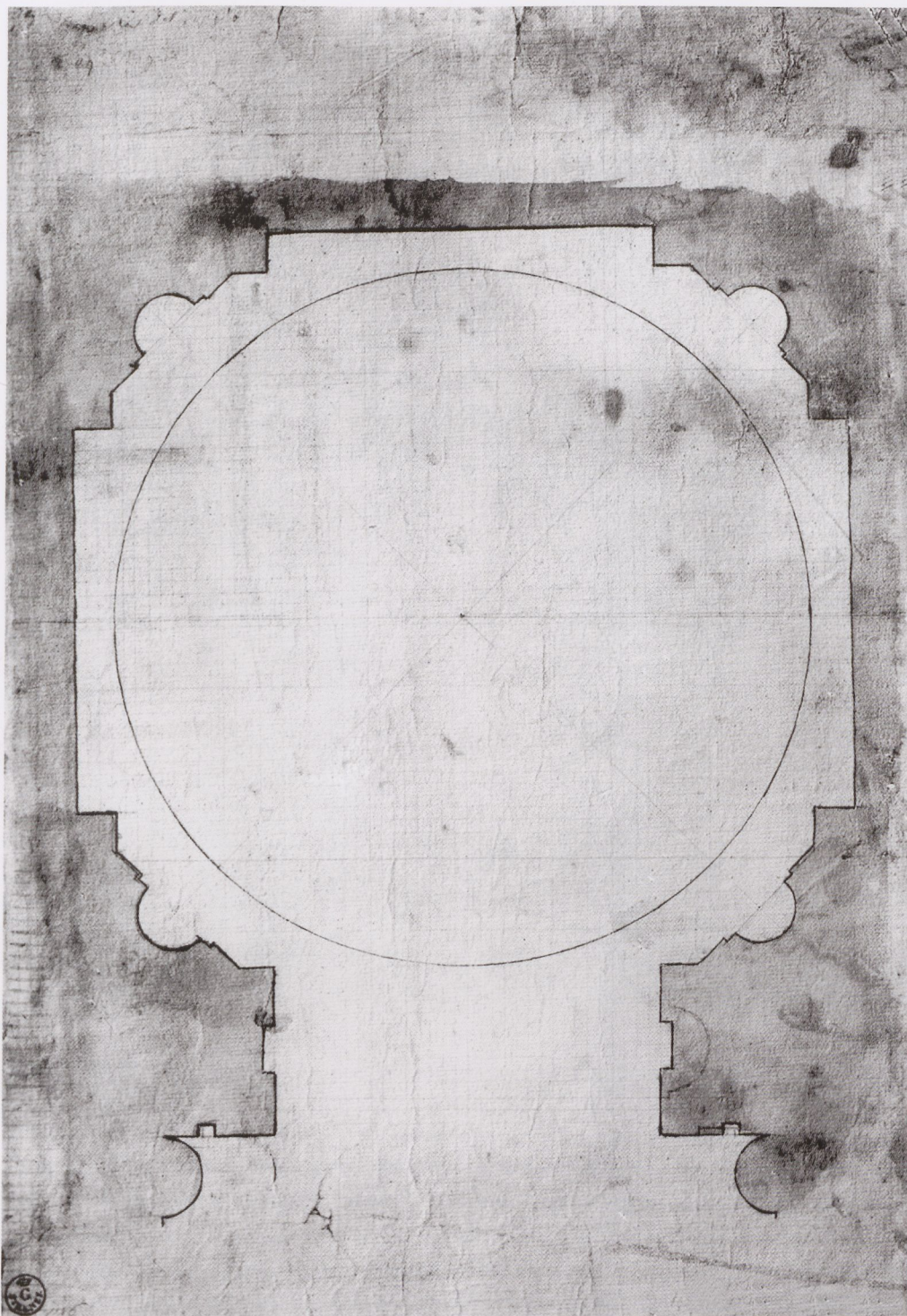
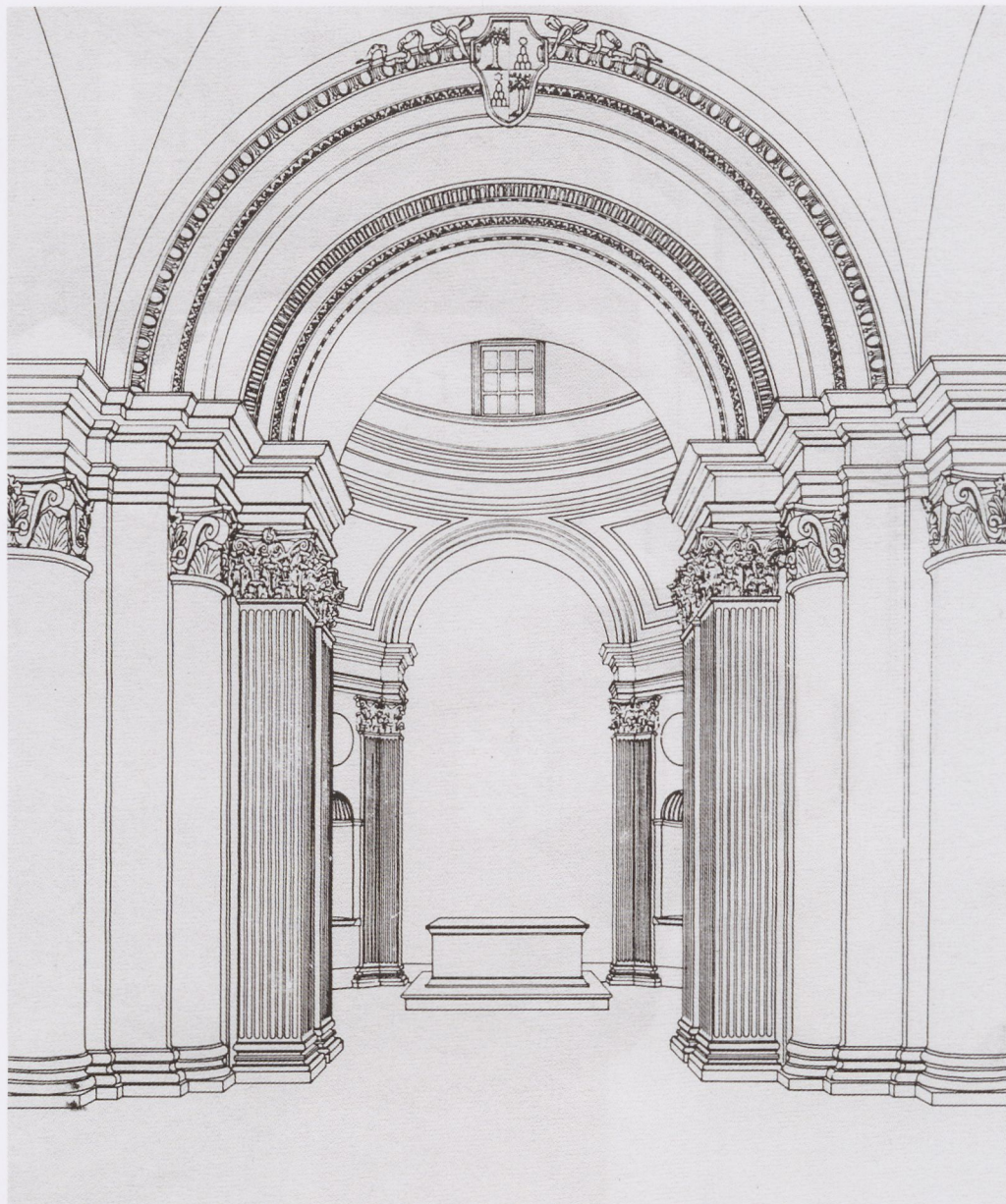


Fig. 355. Raffaello, progetto (Firenze, GDSU 169 A).

Il progetto GDSU 169 A è disegnato con la stessa tecnica, ma reca vari pentimenti a matita. Non vi sono indicazioni di misure e quindi rappresenta un progetto intermedio (fig. 355). Come Bramante negli studi più dettagliati per San Pietro, Raffaello ora sceglie una rete di quadratini doppiamente fina<sup>42</sup>. Egli aumenta la larghezza delle paraste, degli smussi dei pilastri delle arcate e delle arcate stesse, il cui rapporto è più simile a quello attuale (fig. 356). Egli continua l'ordine con fusti non piegati fino alle colonne quattrocentesche della navata laterale e con paraste piegate anche nelle arcate cieche di cui riduce leggermente la luce prevedendo probabilmente già l'inserimento del rivestimento lapideo. Per poter

<sup>42</sup> Come nei disegni di Bramante e fra Giocondo per San Pietro e il Cortile del Belvedere la nota «capella chigi» di Antonio da Sangallo il Giovane sul verso non implica che egli ne sia stato l'autore.

Fig. 356. Ricostruzione ipotetica del progetto GDSU 169 A (disegno H. Peuker).



conferire all'arcata d'entrata una maggiore corporeità e aumentare la distanza tra il tamburo e la volta della navata laterale, Raffaello sposta il centro della cappella di circa 2,5 palmi verso nord conferendo all'intradosso dell'arcata d'entrata uno spessore maggiore. Lo articola con doppie paraste e la facciata esterna con archi concentrici. In un pentimento precedente del lato destro le paraste dell'arcata d'entrata sono ancora piegate e separate da nicchie di circa 4 palmi (0,89 m) che quindi sono ancora più grandi di quelle interne.

Nel progetto esecutivo Raffaello sposta il centro della cappella ulteriormente verso nord per poter aumentare ancora la profondità dei quattro pilastri, allargare gli smussi e l'angolo delle paraste piegate e le nicchie interne da 3 a 4,5 palmi. Poiché la pianta delle nicchie è minore di un semicerchio, esse non sono sufficientemente capienti per le statue che Raffaello disegnerà nel 1516-1518.<sup>43</sup> Allo stesso tempo, egli elimina le semicolonne quattrocentesche e sposta le paraste binate dell'arco d'entrata accanto alle semicolonne della navata quattrocentesca. Così la distanza tra tamburo e volta e quindi la profondità della cappella ven-

<sup>43</sup> Vedi sotto p. 453.

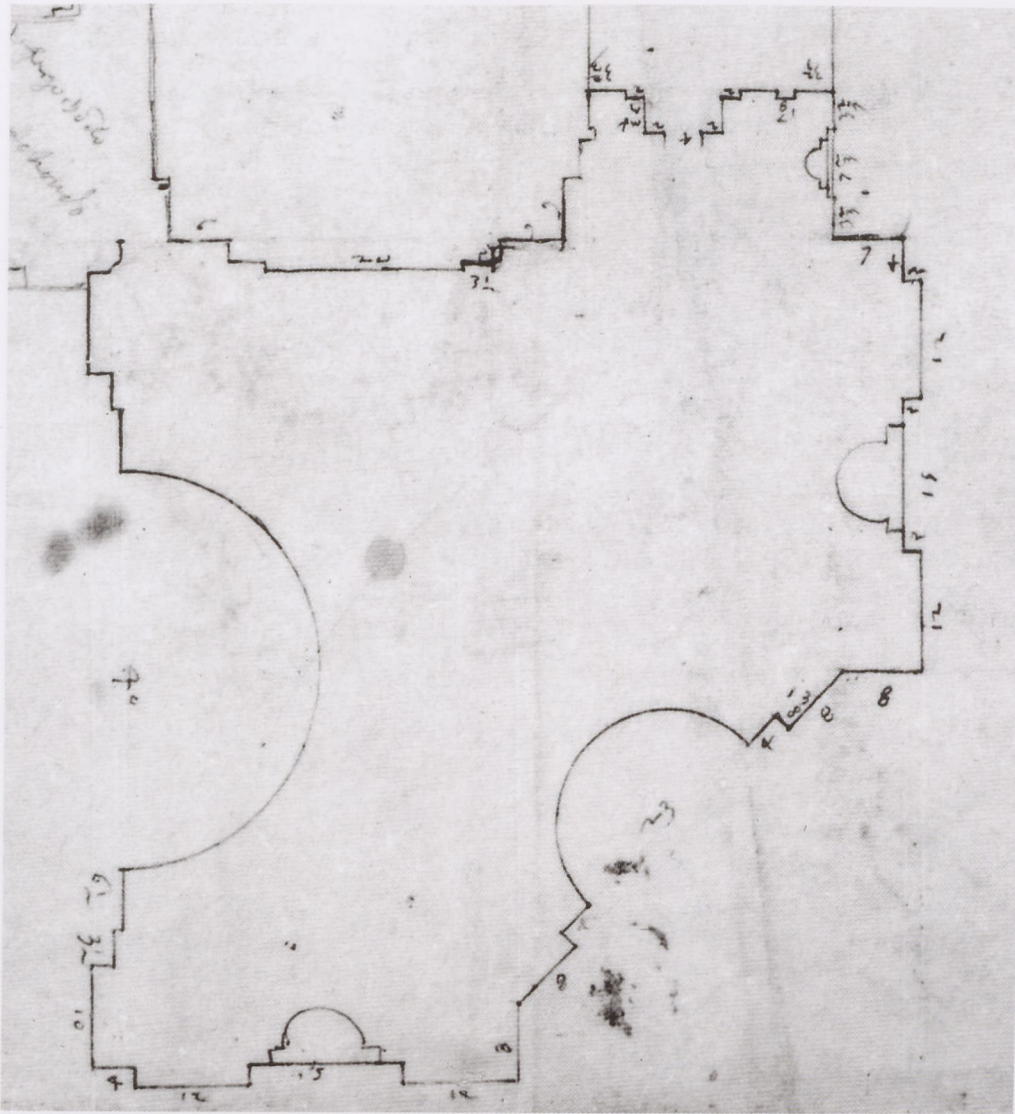


Fig. 357. Antonio da Sangallo il Giovane, rilievo di un pilastro della crociera di San Pietro (Firenze, GDSU 44 A), dettaglio.

gono leggermente diminuite e il passaggio tra la cappella e le Mura Aureliane allargato a circa 1,20 m. Grazie a questi cambiamenti i pilastri somigliano ancora più a quelli della crociera di San Pietro (fig. 357) e non è neanche escluso che Raffaello abbia discusso il progetto con Bramante. Proprio questa nuova articolazione dell'entrata suggerisce, a chi accede nella chiesa, subito l'impressione di un piccolo Pantheon.

Solo l'analisi dell'alzato della cappella realizzata permette di rendersi conto delle numerose deviazioni rispetto ad un presumibile schema iniziale e alle proporzioni musicali di Alberti<sup>44</sup>. Secondo lo schema iniziale, circa 16 palmi avrebbero dovuto rimanere tra la cima delle arcate e la cupola emisferica. Questa distanza doveva essere divisa tra l'archivolto dell'arcata, il tamburo e le trabeazioni sotto e sopra al tamburo. Nell'esecuzione e, probabilmente, già nei due progetti, Raffaello fa il tamburo però più alto e aumenta così il rapporto dell'interno a circa 1:2,3<sup>45</sup>. Il rapporto di 1:2,24 o della diagonale di due quadrati era quello preferito da Brunelleschi e, evidentemente, anche Raffaello voleva infondere la cappella di uno spirito ancora più verticalizzante e metafisico rispetto a Bramante, conferire alla cupola un carattere ancora più sospeso e far partecipare anche l'architettura al movimento ascensionale dell'anima verso l'alto.

<sup>44</sup> C.L. FROMMEL 2006, pp. 157 sgg.

<sup>45</sup> Nel suo contributo alla giornata di studio del 18 dicembre 2006 agli Uffizi di Firenze H. Günther ha mostrato che anche Bramante devia nell'esecuzione del Tempietto e dei Santi Celso e Giuliano dallo schema proporzionale basato su cifre tonde e piccole basato del progetto (la relazione sarà pubblicata nella rivista «Opus Incertum»).

Fig. 358. G.A. Dosio, rilievo della piramide e della cupola della Cappella Chigi (Firenze, GDSU 3204 A verso).

#### LA RICOSTRUZIONE DEL PROGETTO DEFINITIVO

Il rustico dell'interno corrisponde ancora oggi in larga misura allo stato originale. Bernini aveva allargato gli strombi delle finestre del tamburo verso l'esterno per migliorare l'illuminazione e protetto la cupola emisferica che era coperta di tegole, con un tiburio cilindrico, conservando però la trabeazione sintetica a mensole e la cuspide marmorea. Questa sostituisce la lanterna ed è composta dai sei monti dello stemma Chigi e sormontata dalla croce (fig. 353).

Anche l'ipogeo circolare, in cui erano deposti i corpi dei figli del Chigi sembra aver conservato la sua forma originaria. Esso è coperto da una volta piatta e due bocche di lupo dirigono la luce proveniente da Settentrione sulla piramide grezza, posizionata sotto l'altare della cappella. La cavità rettangolare davanti all'altare, descritta da Fabio Chigi – attraverso la quale originariamente si scendeva e che successivamente fu chiusa – è ancora visibile dal basso e forse doveva essere schermata solo da una grata, per rendere visibile anche dalla cappella la piramide sottostante<sup>46</sup>. Fabio Chigi non descrive l'altare, ma dal rivestimento marmoreo dietro l'altare attuale e dal suo conflitto con le basi delle paraste, si evince che l'altare originale fosse largo solo 7 palmi circa (1,56 m) e posto su una predella con un unico gradino.

<sup>46</sup> FROMMEL 1974, pp. 344-348.

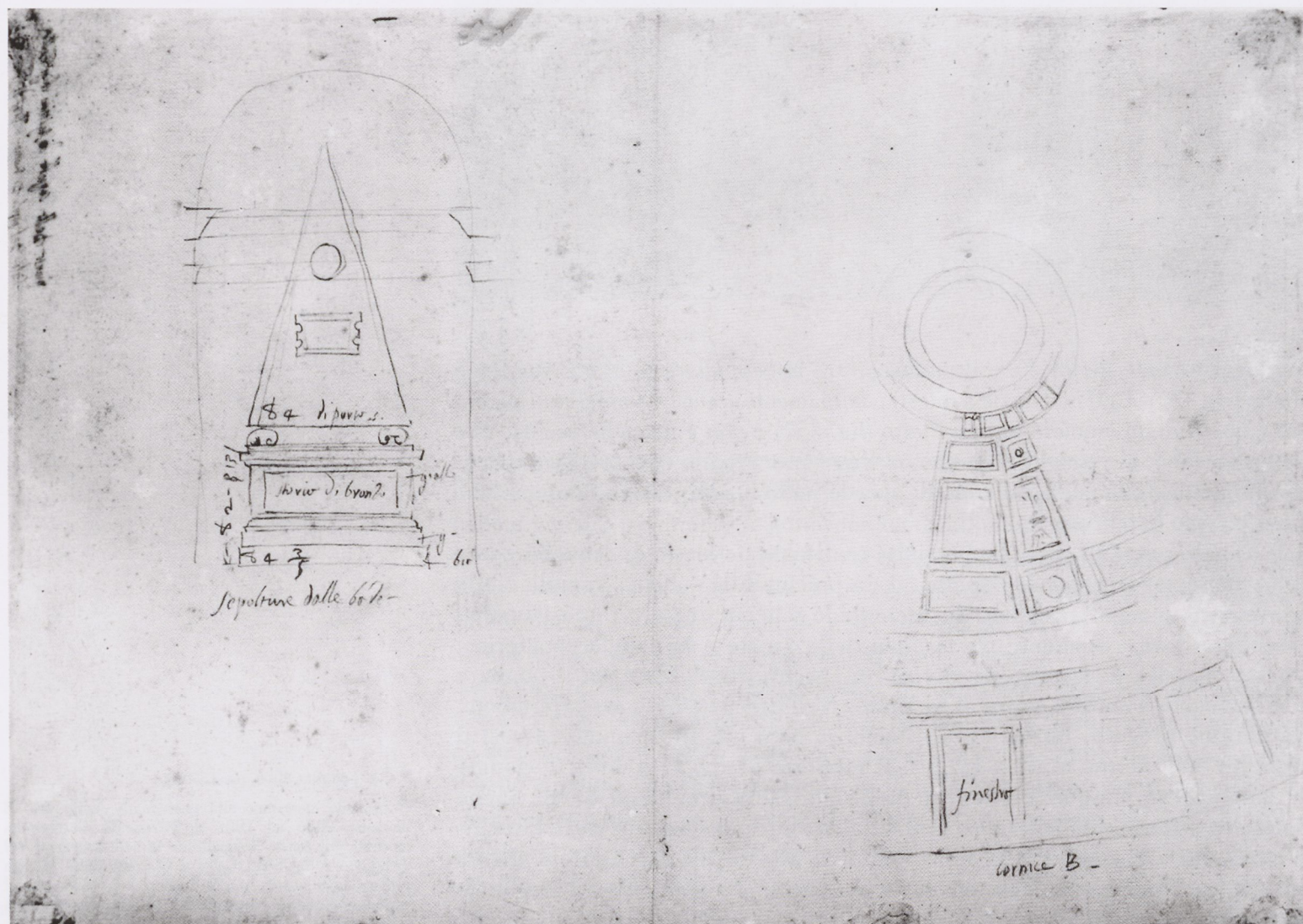






Fig. 359. F. Salviati, disegno per arazzo con rappresentazione dell'Inverno (Firenze, GDSU 1193 E), dettaglio.

Come nella tomba di Ascanio Sforza nella cappella maggiore<sup>47</sup>, il posto d'onore (ovvero il lato sinistro della cappella visibile dalla crociera) deve essere stato riservato alla tomba del Chigi, mentre quello destro a quella di sua moglie: nel 1511 forse Margherita Gonzaga, ma non ancora Francesca Ordeaschi (figg. 350, 351). Nel 1552 viene riferito che il medaglione con la testa di Agostino è conservato nella casa di un impiegato della banca dei Chigi, ma mancano «quelle piastre di rame dorate di la testa de la donna»<sup>48</sup>, senza dubbio la testa di Francesca che Raffaello deve aver disegnato negli ultimi anni della sua vita. Quando Sigismondo usurpa il monumento di Francesca, potrebbe aver fatto sparire anche il suo ritratto.

Sulle due piramidi si vedono ancora i contorni in cui dovevano essere inserite le *tabulae ansatae* con i nomi dei due coniugi – prova che anche la parte superiore della seconda piramide nel 1552 è preparata. Anche dalle venature delle due piramidi e in particolare da quelle della zona bassa il cui andamento sinusoidale sembra disegnare fiamme o nuvole si evince che le lastre delle due tombe provengono da pochi blocchi di marmo «porta santa». Bernini colloca i ritratti di Agostino e di Sigismondo negli spazi previsti per i medaglioni di bronzo che Salviati accenna sul disegno dell'«Inverno» (fig. 359)<sup>49</sup>. Salviati deve aver tratto

<sup>47</sup> Vedi FROMMEL, *La cappella maggiore* in questo volume, pp. 388 sg.

<sup>48</sup> Vedi sopra p. 457.

<sup>49</sup> BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>, p. 134; SHEARMAN 2003, p. 1019.

Fig. 360. Raffaello e G.B. Penni, disegno per il Giona (Windsor Castle, Royal Library).



le sue informazioni sia dal modello ligneo, sia dai disegni conservati dagli eredi e forse anche direttamente da Raffaello da Montelupo, anche lui allora probabilmente attivo nella cappella.

Raffaello, portando le nicchie a circa 1 mx2,50 m, già nel 1511, prevede statue a grandezza naturale e, tra queste, accanto all'altare della Natività della Vergine, probabilmente anche i due altri santi titolari che altrimenti non sarebbero

presenti nella cappella: a sinistra dell'altare, sulla diagonale rispetto al giovane «Giona», probabilmente San Sebastiano, in posizione eretta e trafitto dalle frecce; a destra, Sant'Agostino, sulla diagonale corrispondente all'«Elia» – figure impegnative che Raffaello, probabilmente, per mancanza di tempo, non riesce più a disegnare. Il disegno per la statua del «Giona», schizzato solo con la matita e elaborato da Giovan Francesco Penni, risale agli anni 1516-1518, almeno cinque anni dopo il progetto architettonico (fig. 360) e la nicchia ora è troppo piccola. Raffaello quindi non rimane fedele in ogni dettaglio al progetto del 1511 e non lo è probabilmente neppure in altre parti del programma decorativo<sup>50</sup>. Mentre la grazia sensuale distingue il «Giona» come opera autentica, l'«Elia», benché anch'esso riconosciuto dal Vasari come opera del Sanzio, è più vicino allo stile di Lorenzetti, il quale si sarebbe basato su uno schizzo meno elaborato.<sup>51</sup> Agli anni 1516-1518 risalgono anche il disegno per la «Samaritana» e, forse, perfino quello definitivo per le piramidi. Anche per il sarcofago dell'altra tomba deve essere stato previsto un rilievo e per i due lati corti delle casse Geni con la torcia rovesciata, simboli della morte, di cui solo uno è conosciuto.

La stessa mancanza di tempo costrinse Raffaello a lasciare anche la pala d'altare al suo rivale Sebastiano Luciani, il quale fa inserire nella parete blocchi di peperino così da poter dipingere direttamente su pietra, ma neanche egli riesce di portare a termine l'opera.

Il disegno di Salviati, l'unica fonte che ci dia un'idea dello stato originario del paramento marmoreo, non è preciso in ogni dettaglio: la piramide è troppo bassa e manca la tavola ansata. Sembra però affidabile nella rappresentazione della lunetta dove la trabeazione è sintetica e dove le lastre rettangolari e leggermente sporgenti proseguono. L'altezza delle lastre diminuisce verso l'alto e sottolinea gli impulsi verticali. Esse chiudono le arcate ermeticamente come blocchi di un muro in modo che le piramidi sembrano incastrate nella parete e che la maggior parte del loro volume è nascosto – un'invenzione forse suggerita dalla piramide di Cestio.

Anche il disegno di G.A. Dosio, per lungo tempo attivo nella bottega di Raffaello da Montelupo e, forse, addirittura coinvolto nei lavori degli anni 'Cinquanta, conferma che la trabeazione nelle arcate cieche era ridotta a profili lineari e che un bassorilievo copriva il sarcofago della tomba del Chigi<sup>52</sup>. La composizione della «Samaritana» deve essere letta da sinistra a destra – altro argomento per ipotizzare che la tomba di Agostino si trovasse sul lato sinistro della cappella. Anche i diversi marmi indicati dal Dosio corrispondono allo stato attuale: bianco nel basamento della tomba, giallo per i sarcofagi, «porta santa» nelle piramidi e nel fregio della trabeazione e africano sopra la nicchia (figg. 350, 351). Per il pavimento potrebbero essere state previste mattonelle smaltate come nelle cappelle quattrocentesche e nella seconda Loggia del Vaticano.

#### IL PROGRAMMA E LA SUA INTERPRETAZIONE FORMALE

Già dall'entrata si percepisce che la cappella deve rivaleggiare con il Pantheon, il più ammirato monumento antico. Raffaello cerca però una combinazione ancora più raffinata di materiali e di colori, un'articolazione ancora più sintattica e coerente, un maggiore rilievo corporeo delle colonne «quadrangolari» e degli archi e una decorazione ancor più ricca con festoni, meandro, trecce e grottesche. Nessuno poteva dubitare, come Michelangelo fece nel caso del Pantheon, che tutto fosse opera di un unico maestro.

Già da lontano è visibile una delle due tombe, la cui forma piramidale non viene distorta neppure nella prospettiva diagonale e il cui marmo rosso contrasta con

<sup>50</sup> Vedi sotto.

<sup>51</sup> NOBIS 1979, pp. 70-114.

<sup>52</sup> BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>, p. 130. Solo il rilievo GDSU 3204 A che è misurato in braccia fiorentine, sembra attribuibile a Dosio.

Fig. 361. Cappella Chigi, Dio Padre.



quello bianco dell'ordine corinzio. Avvicinandosi ci si accorge del terzo colore dominante: l'oro presumibile dei rilievi e delle *tabulae ansatae* e l'oro dei mosaici, anch'essi senza pari nei monumenti di quest'epoca. Benché Raffaello si lamenti verso il 1519 con papa Leone X che le continue guerre non permettono di raggiungere lo splendore degli imperatori romani, già molto prima Agostino Chigi gli aveva dato occasione di realizzare un'opera d'arte perfetta.

Entrando nella cappella i veri intenditori devono aver subito colto che il prototipo non era il Pantheon, ma la crociera della nuova basilica vaticana, mausoleo di San Pietro e palcoscenico delle cerimonie papali dove l'ottagono gradualmente si trasforma in un'emisfero perfetto, il microcosmo, specchio dell'Universo. Nella Cappella Chigi l'evocazione dell'Universo è ancora più suggestiva. La cupola sembra aprirsi sul cielo, grazie non solo all'occhio centrale come nel Pantheon, ma anche alle otto finestre del tamburo e alle costole dorate della cupola attraverso le quali penetra l'azzurro infinito del cielo.



Fig. 362. Raffaello, disegno per il Dio Padre (Oxford, Ashmolean Museum, Parker II, 566 verso).

Il supremo Dio somiglia piuttosto a Giove e il suo manto dorato sostituisce l'aura luminosa (fig. 361). Con il suo corpo massiccio non sembra volare, ma piuttosto ergersi su una piattaforma accennata dalle mensole orizzontali. Egli riempie, dalle ginocchia fino alle due braccia alzate, tutto il tondo e il suo potere sovrumano è ulteriormente sottolineato dal contrasto con gli angioletti, uno dei quali sorregge scherzosamente il suo braccio eternamente sollevato. Anche due altri angioletti ricordano nel loro tentativo di guardare oltre il parapetto lo spirito giocoso della *Camera Picta* di Mantegna. Dio alza le pesanti braccia in un atto non solo di benedizione e di accoglimento, ma anche di creazione, come si evince dal disegno, in cui il gesto è ancora più direttamente ispirato alla «Creazione» di Michelangelo (fig. 357). In un secondo disegno Raffaello cambia l'orientamento del gesto e della testa, ma nasconde il braccio destro nelle nuvole (fig. 362).

Nelle otto finestre finte della cupola compaiono le stelle fisse e le sette divinità planetarie, anch'esse in piedi e guidate, come nel «Paradiso» di Dante, da angeli. Gli angeli sono seduti su una larga ruota con i segni zodiacali dei relativi pianeti (fig. 342). In un disegno preparatorio, l'angelo si trova sopra una sfera analoga a quella che rappresenta le stelle fisse – idea ancora più suggestiva, ma meno adatta per indicare i segni zodiacali (fig. 363).

Il ciclo inizia con il feroce Saturno, continua in senso orario, è interrotto solo dalle stelle fisse e finisce con Diana. Il primo posto nella gerarchia spetta a Giove che è posizionato sull'asse principale tra Dio Padre e l'altare; con una mano trattiene l'aquila e con l'altra appoggiata sul parapetto stringe il fulmine. Il

Fig. 363. Raffaello, disegno per l'angelo di Giove (Oxford, Ashmolean Museum).



suo angelo richiama con le due braccia alzate l'autorità suprema di Dio Padre. In un disegno, dalla critica collegato con Giove, l'angelo alza le braccia verso sinistra e potrebbe invece essere stato destinato a Saturno (fig. 363). Per il mosaico realizzato Raffaello si servirà dello stesso disegno rovesciato.

Benché Giove domini il Sagittario, appena visibile nello Zodiaco davanti al piede del suo angelo, sembra che Apollo, rappresentato come Sagittario stesso e incoronato dall'angelo con l'aura del sole fiammante, dovesse risaltare sopra la tomba del Chigi (fig. 342). Egli non punta la freccia su un essere umano ma su Marte, dio della discordia, a lui vicino e la cui spada, che egli brandisce minacciosamente, viene fermata dall'angelo che guarda verso Dio Padre. Anche Venere, che si sta coprendo con gesto civettuolo i seni seducenti, il piccolo Amore che con la fiaccola alzata sta innanzi a lei, e perfino l'angelo sono orientati verso Apollo (fig. 345). Sul lato opposto, probabilmente sopra la posizione originaria della tomba della moglie di Agostino, vi è Diana, sorella di Apollo e dea della morte delle donne; è rappresentata nel momento in cui estrae una freccia dalla faretra e segue l'indicazione dell'angelo nella ricerca

della preda. Benché il suo arco non sia ancora teso e non minacci Mercurio, questo per paura oppure in qualità di messaggero degli dei inizia a correre verso destra. Viene però fermato dall'angelo che gli tocca i capelli e gli ricorda con l'indice alzato l'autorità di Dio Padre.

Caratterizzando ogni divinità, Raffaello unisce dunque per la prima volta in un sacello crisitano, Dio Padre con le sette divinità pagane e, addirittura, con una Venere in parte svestita. Anche in questo programma egli segue il prototipo del Pantheon che Dione Cassio aveva descritto con queste parole: «Ha questo nome, forse perché ricevette tra le immagini che lo decoravano le statue di molti dei, inclusi Marte e Venere, ma la mia opinione sul nome è che, dal momento che ha una copertura a volta, rassomiglia al cielo. Agrippa da parte sua, voleva collocarvi una statua di Augusto [...]»<sup>53</sup>. Si sapeva, da Plinio il Vecchio, che il primo Pantheon era una memoria della famiglia di Augusto e si credeva nel Medioevo che i sette altari fossero dedicati agli dei planetari, mentre l'ottavo fosse consacrato al dio ignoto identificato con Cristo<sup>54</sup>. Per Raffaello il Pantheon deve aver rappresentato il luogo per eccellenza dove l'Antico e il Cristianesimo erano inseparabilmente uniti e, non a caso, egli si fa seppellire sotto una Vittoria trasformata nella Vergine Maria<sup>55</sup>.

Il concetto di Dio Padre che crea l'Universo e che domina le sette divinità planetarie risale al «Timeo» di Platone, l'unico testo non cristiano che descriveva la creazione in maniera simile alla Bibbia<sup>56</sup>. Già verso il 1509 Raffaello aveva rappresentato nella «Scuola di Atene» Platone come massima autorità scientifica, con il «Timeo» nelle mani. Secondo il «Timeo» (34a) l'Universo è una sfera in continuo movimento circolare, come lo aveva rappresentato lo stesso Raffaello sopra la «Scuola d'Atene», anticipando le stelle fisse della cappella Chigi. Secondo il «Timeo» (37c-40d) Dio ha creato, con i sette dei planetari e con la stella mattutina, i giorni, i mesi e gli anni e, quindi, ha scandito il tempo<sup>57</sup>. Questo procedere del tempo, simbolo della fugacità della vita terrestre, viene anche rappresentato dalle quattro stagioni nei pennacchi e, con esse, forse anche i quattro elementi con i quali è stato creato il mondo («Timeo», 39e-40a).

Il cielo della cappella quindi non è essenzialmente diverso da quello della Loggia di Galatea, dove la costellazione dei pianeti e i segni zodiacali corrispondono al momento astrale della nascita di Agostino e, ancor meno, differisce da quello della Loggia di Amore e Psiche dove l'anima, dopo aver superato le prove, viene sollevata dall'amore divino alla vita eterna. La composizione dell'accoglimento di Psiche da parte di Giove e dagli altri dei è infatti direttamente paragonabile all'episodio della Samaritana con Cristo e i discepoli oggi collocato sul paliotto dell'altare. Perfino in Santa Maria della Pace Raffaello tenta di superare l'antagonismo tra Cristianesimo e mondo pagano facendo annunciare anche alle Sibille la salvezza dell'anima attraverso Cristo<sup>58</sup>.

Secondo il «Timeo», gli dei planetari formano i corpi delle anime da loro dominate che, se degne, tornano dopo la morte alla loro origine. Il «Timeo» (42a-48e, 77a, 90d-92c) descrive la creazione non solo delle stelle, ma anche dell'uomo, della donna, degli animali e delle piante – scene che, probabilmente, già Raffaello avrebbe dovuto dipingere tra le finestre del tamburo.

Ancora nel «Timeo» (54d-55a) la piramide – composta da quattro triangoli –, è il primo corpo elementare e piramidi simili a questa compongono la sfera dell'Universo. Quindi anche l'anima umana potrebbe somigliare ad una piramide e quella rappresentare il suo desiderio di tornare alla dimora eterna. Il neoplatonico Origene, che parla estesamente del ritorno dell'anima a Dio, non a caso descrive l'Arca di Noè, una delle prime forme articolata dall'uomo, come pirami-

<sup>53</sup> CASSIO DIONE, LIII,7; «[...] dedicatum erat Iovi ultori et Cybeli et omnibus diis: nunc vero deo aeterno et Mariae Virgini et omnibus Martiribus» (ALBERTINI 1510-1886).

<sup>54</sup> BUDDENSIEG, in R.R. BOLGAR (a cura di), *Classical influences on European culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 259-267.

<sup>55</sup> BUDDENSIEG 1968, pp. 45-70.

<sup>56</sup> SHEARMAN 1961, p. 142; per il programma iconografico vedi WEIL-GARRIS BRANDT 1968, pp. 129-140.

<sup>57</sup> Seguendo schemi astrologici del suo tempo Raffaello sostituisce la stella mattutina con le stelle fisse (*Ibidem*, pp. 134 sg.).

<sup>58</sup> HIRST 1961, pp. 161-185.

Fig. 364. Nella pagina a fronte: *Sebastiano del Piombo, disegno per un'Assunta (Amsterdam, Rijksprentenkabinet)*.

de, e Ghiberti la rappresenta, infatti, nella «Porta del Paradiso» come piramide il cui vertice sparisce nel cielo<sup>59</sup>. Le piramidi snelle e rosse della cappella non sono piramidi pure, ma una sintesi tra piramidi e obelischi. Le venature di colore rosso più acceso che come nuvole ne occupano la parte inferiore, ricordano forse le fiamme del Purgatorio che, secondo Origene e altri, preparano l'ascesa dell'anima.

Non solo singoli elementi della cappella come le piramidi, i pennacchi, il tamburo e la cupola, ma anche il sistema proporzionale sembra strettamente collegato al concetto cosmologico del «Timeo» (35 a,b). Probabilmente Raffaello aveva basato in uno schema iniziale le misure principali sul modulo di 1 palmo e moltiplicato in maniera esponenziale (fig. 353)<sup>60</sup>. L'unico diametro percepibile della cupola e cioè quello della cornice superiore del tamburo è quasi esattamente 27 volte il modulo iniziale di 1 palmo, il settimo e più alto grado del sistema proporzionale del «Timeo».

Giustamente è stato osservato che il realismo alquanto cupo della pala d'altare non corrisponde allo spirito platonico del resto del programma e che, prima della morte del Chigi, Sebastiano e forse già Raffaello potrebbero aver previsto un'«Assunta» (fig. 364)<sup>61</sup>. La Natività era la festa principale sia della chiesa che della cappella dedicata alla Madonna di Loreto, ma questo titolo non escludeva la rappresentazione di un evento della vita mariana che era meglio collegabile con lo spirito di risurrezione dei due presumibili santi ai suoi lati e di tutta la cappella.

Questo spirito di risurrezione si sente anche nel «Giona», l'unica delle statue autenticamente raffaellesca. Non è il ribelle gigantesco e disperato di Michelangelo, Raffaello lo priva perfino della mestizia che lo caratterizza ancora nel suo progetto (fig. 347). Il braccio alzato con il panno ricorda la Venere della cupola e la sua nudità seducente richiama quella di Amore e di Ganimede nella Loggia di Amore e Psiche. La sua testa ricorda Antinoo, il giovane deificato da Adriano, il costruttore del Pantheon che aveva dedicato una poesia alla propria «*animula, vagula, blandula*» e il suo futuro «*in loca pallida, rigida, nudula*». Il «Giona» non è quindi semplicemente un pretesto per la rappresentazione di un giovane all'antica, ma incarna anche l'anima salvata dopo l'Ultimo Giudizio e allude alle idee di Adriano sull'immortalità dell'anima. Secondo il *De civitate dei* del neoplatonico Agostino (XXII, 4, 19), patrono di Chigi e della cappella, l'anima si riappropria nel Paradiso del corpo nel suo stato più perfetto, benché il santo mai avrebbe approvato né i demoni, né un Giona così erotico in una chiesa.

Diversamente dal programma tradizionale e generico della cappella maggiore, lo spirito classicheggiante, platonico e sensuale della cappella Chigi deve aver suscitato grande interesse fra i contemporanei di Raffaello, anche se le fonti non ne parlano<sup>62</sup>. Questo spirito non è così manifesto nelle opere che il Sanzio realizza per i papi e per le istituzioni religiose e deve essere stato anche il risultato di una rara intesa con Agostino Chigi.

Benché negli angeli e nelle finestre della cupola si senta l'influenza degli affreschi loretani di Melozzo, neanche nel linguaggio figurativo e nell'illusionismo della cupola Raffaello segue esclusivamente prototipi inconfondibilmente religiosi. L'oculo centrale, gli scorci e i giocosi angioletti sono piuttosto ispirati alla «Camera Picta» di Lodovico Gonzaga che Mantegna aveva trasformato in una memoria a testimonianza della fede del marchese<sup>63</sup>. Questa commistione di elementi cristiani e pagani caratterizza anche le singole figure. Solo dopo aver visto la seconda metà della volta della Cappella Sistina, Raffaello è in grado di avvicinarsi ulteriormente alla corposità dinamica della scultura antica e di con-

<sup>59</sup> KRAUTHEIMER 1970, p. 177. Sulla simbologia e la tipologia di tombe piramidali e dell'obelisco SHEARMAN 1961, pp. 133 sgg.

<sup>60</sup> Vedi sopra pp. 461 sgg.

<sup>61</sup> SHEARMAN 1961, pp. 148, 156, tav. 24b, d, 25b). Il suo schizzo per un'«Assunta» a Oxford (Ashmolean Museum, Parker II, 549; *Ibidem*, tav. 24a) si trova sul verso di uno schizzo per la «Disputa» e risale quindi agli anni 1508-1509.

<sup>62</sup> Vedi sopra.

<sup>63</sup> FROMMEL 2008, (in corso di stampa).





ferire una tale potenza e un tale gesto imperiale a Dio e posizioni così complesse agli angeli. Assistito da Lorenzetti egli tenta poi di far rinascere lo stesso spirito nel «Giona», una scultura ancor più classicheggiante di quelle di Michelangelo e dei due Sansovino. Ma, come nella Loggia di Amore e Psiche, l'erotismo del «Giona» è troppo sensuale per corrispondere esattamente all'idea metafisica del ritorno dell'anima alle sue origini. Raffaello deve essere stato conscio di questa contraddizione e aveva cercato, nella contemporanea «Trasfigurazione», di contrapporre alla sfera nettamente terrestre il Cristo dissolto in luce.

Nella Cappella Chigi la gerarchia dei significati, formale e materiale si fonde in un unico contesto, come forse in nessuna opera precedente. Architettura e arti figurative, forma e contenuto, individualità del committente e dell'artista, platonismo e fede cristiana, insieme a un edonismo lussuoso e giocoso, sono armoniosamente presenti in un nuovo Pantheon che, nonostante la scala ridotta, per tanti versi supera perfino quello dell'imperatore Adriano.