

Cariatidi, telamoni e termini nelle Stanze di Raffaello

Christoph Luitpold Frommel

Originalveröffentlichung in: Frommel, Sabine ; Leuschner, Eckhard ; Droguet, Vincent ; Kirchner, Thomas (Hrsgg.): *Construire avec le corps humain : les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle = Bauen mit dem menschlichen Körper : anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Paris 2018, S. 123-139
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009114>

Nessun artista post-antico ha contribuito alla riscoperta, interpretazione e divulgazione delle cariatidi e dei telamoni classici come Raffaello, eppure finora quasi nessuno si è occupato di questo capitolo tutt'altro che marginale della sua opera¹.

Come erudito rinascimentale, Raffaello è desideroso di comprendere e risvegliare l'arte antica; come pittore, è affascinato dalla bellezza corporea; come architetto, è attratto dalla natura antropomorfa degli ordini architettonici e dal rapporto razionale tra peso e supporto; come artista universale, è interessato all'unione dell'architettura con le arti figurative e alle innumerevoli invenzioni degli antichi in questi campo.

Lo zoccolo della Stanza d'Eliodoro e le grottesche delle prime due Stanze

Solo a partire dal 1513/14 egli adotta nelle sue opere le figure di sostegno, di cui si erano già serviti Giuliano da Sangallo, Michelangelo e Peruzzi. Nelle cornici ornamentali delle due prime Stanze vaticane, affrescate tra il 1509 e il 1512 per Giulio II, Raffaello a differenza di Perugino, Peruzzi e Sodoma, evita le decorazioni a grottesche, nelle quali già alla fine del Quattrocento comparivano figure di sostegno (fig. 1). Questa scelta dipende forse dalla lettura di un passo del *De architectura* in cui Vitruvio condanna le grottesche come assurde e irrazionali e indegne².

Solo tra il 1513 – quando Leone X diventa committente di Raffaello – e il 1514 – quando egli sta per succedere a Bramante come architetto della Fabbrica di San Pietro – l'Urbinate inizia ad interessarsi a cariatidi, telamoni e termini. Infatti, l'idea di decorare le zone secondarie delle due Stanze, come gli intradossi delle finestre e delle porte e la superficie dello zoccolo, potrebbe risalire a Raffaello stesso³. In questo momento egli non è più soddisfatto dalla semplice sequenza di singole storie, ma aspira a uniformare tutte le decorazioni della Stanza d'Eliodoro entro un coerente sistema tridimensionale. Raffaello elimina ogni seconda costola della decorazione della volta, non solo per introdurre finti arazzi nelle vele, ma anche per rappresentare lo sviluppo tettonico del-

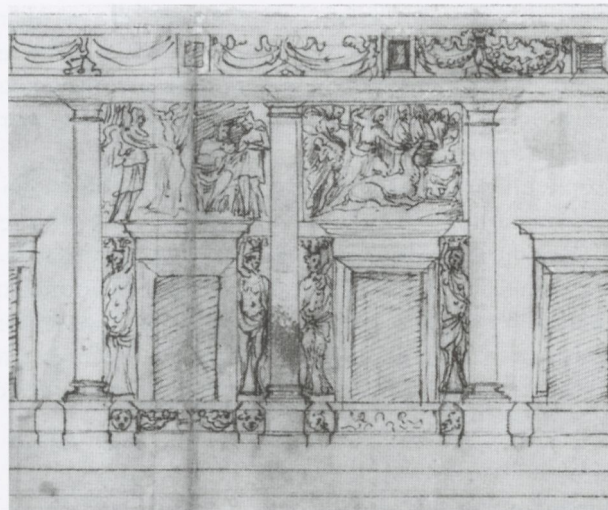
le costole angolari dai pilastri sottostanti, che sostengono anche le arcate degli affreschi e gli archi trasversali dei lati lunghi della Stanza. Questo sistema di archi costituisce quindi uno scheletro molto più coerente e architettonico rispetto a quello della Stanza della Segnatura.

Eminentemente architettonica è anche la decorazione dello zoccolo della Stanza d'Eliodoro (fig. 2, 4, 10). Su tre pareti dello zoccolo della Stanza della Segnatura sono in origine addossati gli scaffali e gli armadi intarsiati della biblioteca privata di Giulio II, a cui Raffaello dà continuazione illusionistica rappresentandoli anche sotto il *Parnaso*⁴. Invece nella Stanza dell'Eliodoro egli concepisce nello zoccolo una teoria di cariatidi e telamoni che sostengono i quattro "palchi" del registro superiore, su cui si svolgono le scene come in un teatro. Non a caso negli stessi anni l'invenzione della nuova scenografia prospettica si incontra con le commedie di Bibbiena, Machiavelli e Ariosto, che sono le prime opere valide del teatro post-antico.

Questo sistema è evidentemente influenzato dagli affreschi esterni della Farnesina, realizzati da Peruzzi verso il 1510/11: la decorazione del piano nobile, ormai perduta, presentava coppie di satiri canefori ispirati ai due famosi colossi conservati all'epoca nella collezione del cardinale Della Valle (fig. 3)⁵. Come le cariatidi e i telamoni della Stanza d'Eliodoro, così anche i satiri di Peruzzi erano di dimensioni superiori al naturale e fiancheggiavano le finestre. Inoltre, anch'essi sostenevano un registro superiore con storie affrescate, benché a soggetto mitologico ed erotico e di formato molto minore rispetto alle scene di Raffaello.

Nella superficie dello zoccolo, egli crea l'illusione di un massiccio paramento marmoreo, articolato da campi ciechi affiancati dalle figure di sostegno: una soluzione analoga a quella adottata in origine nell'attico del Foro di Augusto⁶. Le cariatidi, i telamoni e i termini della Stanza d'Eliodoro sostengono invece una trabeazione sulla quale si imposta la pavimentazione delle quattro storie soprastanti. I capitelli dorici con astragalo e ovoli di tutte queste figure, come anche la trabeazione abbreviata e perfino i suoi piccoli dischi sono direttamente ispirati alla Tribuna delle *korai* dell'Eretteo dell'Acropoli di Atene

1. Raffaello e allievi, *Stanza d'Eliodoro* (da nord-ovest), 1511/14, Roma, Palazzi Vaticani
2. Raffaello e allievi, *Parete est della Stanza d'Eliodoro*, 1512, Roma, Palazzi Vaticani
3. Artista franco-fiammingo, *Fronte principale della villa Farnesina a Roma*, 1560 ca., New York, Metropolitan Museum of Art (particolare)
4. Raffaello e allievi, *Telamone dello zoccolo della Stanza d'Eliodoro*, 1513/14, Roma, Palazzi Vaticani
5. Raffaello e Giulio Romano, *Adlocutio di Costantino*, 1520, Roma, Palazzi Vaticani, Sala di Costantino (particolare)



(fig. 5)⁷. Quei dischi sono ciò che rimane delle rosette decorative lasciate incompiute a causa dell'originaria interruzione dei lavori⁸ e quindi compaiono per la prima volta nel prototipo ateniese. Pertanto, Raffaello deve aver tratto questi dettagli dall'Eretteo e ciò conferma il racconto di Vasari, secondo cui il Sanzio aveva fatto disegnare gli antichi monumenti della Grecia. Infatti, quei dischi sono assenti dalla trabeazione delle *korai* del Foro di Augusto, che sono copie di quelle ateniesi (fig. 6 ; tav. I)⁹

e che non sostengono una trabeazione continua, ma solo i suoi aggetti¹⁰. Raffaello realizza quindi una sintesi tra un'invenzione decorativa di Peruzzi, una semplice trabeazione greca e un'architettura parietale romana. Nel concepire le figure, invece, egli si affranca da ogni modello antico e moderno per offrire una creazione del tutto nuova. Esse sono rese come statue di marmo e perciò contrastano con la trasparenza e la morbidezza pittorica delle scene principali, ma saltano subito all'occhio

6. Tribuna delle korai dell'Eretteo,
fine del V sec. a.C.,
Acropoli d'Atene



poiché sono di dimensioni superiori al naturale e poste allo stesso livello del visitatore. I loro attributi, dipinti con colori realistici, risultano più veri e concreti delle figure lapidee che li esibiscono. Esse non sono tutte frontali, non lasciano cadere le braccia sui fianchi e non mostrano segni di sforzo fisico poiché, come nel Foro di Augusto ma diversamente dalla Loggia delle *korai* dell'Eretteo, la trabeazione è sostenuta dalla parete posteriore, non dalle sculture. Si tratta di donne e uomini rilassati e

liberi, padroni di sé stessi, non schiavi o prigionieri come le donne di Caria e i persiani descritti da Vitruvio¹¹. Il giovane guerriero al di sotto del papa nella *Cacciata d'Eliodoro* o la ragazza con l'ancora gesticolano con vivacità e potrebbero idealmente cessare il loro compito, abbandonare lo zoccolo e presentarsi come statue autonome. Raffaello evita ogni monotonia e, diversamente dalle *korai* dell'Eretteo e dalle loro copie nel Foro di Augusto e a Villa Adriana¹², non ripete le stesse figure, con le stes-

7. *Cariatide e clipeo con testa di Giove Ammone*, Ricostruzione dell'attico del Foro di Augusto, fine del I sec. a.C., Rome, Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano
8. Raffaello, *Disegno per una cariatide della Stanza d'Eliodoro*, 1513/14, Oxford, Ashmolean Museum



se vesti e fisionomie, ma mette insieme cariatidi, telamoni e termini e tra ragazzi giovani e belli di entrambi i sessi inserisce una brutta vecchia.

Le posture e i gesti delle figure non imitano neanche i prototipi classici, ma attingono ad un vasto repertorio sviluppato da Raffaello negli anni precedenti grazie al dialogo con Leonardo e Michelangelo e allo studio dell'Antico. Infatti, una serie di figure più o meno stereotipate non si sarebbe accordata bene con le storie movimentate del registro superiore. Offrendo una grande varietà di invenzioni altamente plastiche, Raffaello aspira ad essere riconosciuto anche come scultore e perfino come rivale di Michelangelo, con cui compete già quando

dipinge le statue della *Scuola d'Atene* e tornerà a competere con lui poco dopo, quando realizzerà i disegni per le sculture e i rilievi delle due cappelle di Agostino Chigi. Infatti, alla pittura e alla finta architettura della Stanza d'Eliodoro, egli aggiunge la finta scultura delle figure di sostegno, creando così un'opera d'arte universale, una *Gesamtkunstwerk*, proprio come la contemporanea Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo.

Sul suo primo schizzo autografo, la cariatide è ancora simile ai modelli antichi (fig. 8)¹³: ella, coronata dal capitello dorico, è resa frontalmente mentre assume la posa del contrapposto, con la gamba sinistra piegata sotto la veste e il braccio sinistro che cade sul fianco. Raffaello

9. Raffaello e allievi, *Stanza d'Eliodoro* (da nord-est), 1512/14, Roma, Palazzi Vaticani

10. Raffaello e allievi, *Personificazioni allegoriche della Vittoria, della Fede e della Speranza sotto la scena di Leone Magno che respinge Attila*, 1513/14, Roma, Palazzi Vaticani, Stanza d'Eliodoro

però trasforma l'abito greco in una *palla*, o mantello romano, che copre anche la testa ed aggiunge un bastone, che la cariatide stringe con la mano destra. Nello zoccolo, le vesti cambiano quasi da figura a figura e solo la personificazione della *Fede*, posta sotto Leone X, indossa il mantello che copre la testa (fig. 10). Anche lo schizzo per il termine nudo sul *verso* dello stesso foglio risulta più vicino ai prototipi classici. Egli però solleva il braccio sinistro, anticipando così i termini della Stanza dell'Incendio.

Similmente a certe figure di sostegno dell'Antichità e del Rinascimento, anche le cariatidi, i telamoni e i termini di Raffaello potrebbero non esprimere sempre un particolare significato allegorico, benché stabiliscano perlopiù un rapporto simbolico con i personaggi delle storie del registro superiore. Il giovane guerriero posto al di sotto del papa nella *Cacciata d'Eliodoro* stringe nella sinistra un bastone che termina con una piccola gabbia, sulla quale è posato un uccellino, forse un cucciolo d'aquila, esibito anche da un soldato di Costantino nella scena dell'*Adlocutio* (fig. 5, 22). Sembra sia tratto da un rilievo storico e forse allude al potere imperiale¹⁴. Il maestoso gesto che compie questa figura col braccio destro inaugura l'intero ciclo dello zoccolo, così come parallelamente Giulio II sulla lettiga nella *Cacciata* apre il ciclo delle storie. Al gesto attivo del giovane si contrappone la postura rilassata, con braccia e gambe incrociate, della ragazza accanto, che stringe nella mano un bastone senza apparente significato. All'angelo che caccia Eliodoro corrisponde nel registro inferiore una cariatide con scudo e *gorgoneion* di Minerva e Bellona. Ai ladri del tesoro corrisponde una cariatide vecchia e brutta, che forse rappresenta l'Avarizia.

La personificazione della *Prosperitas* con la cornucopia sotto la *Messa di Bolsena* è posta in corrispondenza del cardinale Raffaele Riario che, come camerlengo, è responsabile del benessere dello Stato della Chiesa (fig. 9). Lo spazio tra la porta angolare e la grande finestra è appena sufficiente per un termine di profilo, che torna in posizione frontale dall'altro lato della finestra. I due termini collocati sotto la *Messa di Bolsena* rappresentano il dio Terminus, divinità della morte e della rinascita, a cui



alludono anche i termini della tomba di Giulio II¹⁵, come sembra confermato dalla loro collocazione in corrispondenza dell'ostia sanguinante della *Messa* e del *Sacrificio di Isacco* nel finto arazzo della volta. Altri termini compaiono, forse con lo stesso significato, anche ai lati della finestra sotto la *Liberazione di san Pietro*, che potrebbe simboleggiare la liberazione del papa morente dal carcere terreno del corpo.

Agli angoli dello zoccolo le figure di sostegno sono sostituite da finti pilastri marmorei decorati a grottesche, ma privi di capitelli e basi e quindi poco vitruviani. Essi coprono e non continuano quelli precedenti delle arcate, in una soluzione poco tettonica ma pressoché inevitabile.

11. Raffaello e allievi, *Parete nord della Stanza d'Eliodoro*, 1512/14, Roma, Palazzi Vaticani



Sotto la figura del papa nella scena di *Leone Magno che respinge Attila* sono collocati il telamone che esibisce la statuetta della Vittoria e la cariatide che gli mostra il vaso da cui fuoriescono le fiamme della Fede (fig. 10 ; tav. IX). La figura che stringe l'ancora, con gesto imponente quanto quello del guerriero sotto Giulio II, è posta al centro dello zoccolo, nel punto di maggior equilibrio della Stanza. Ella è simmetrica alle figure dei santi Pietro e Paolo che assistono il papa nella scena superiore. Nella lettera agli ebrei san Paolo parla della fede che è ferma come l'ancora nel fondo del mare e un'ancora simboleggia la speranza anche per Cesare Ripa¹⁶.

La cariatide con cesto ricolmo di uva, posta al di sotto dei soldati dell'invasore unno, suggerisce una ricca vendemmia ed allude forse alla liberazione della Lombardia. L'ultima cariatide di questa parete e la prima di quella settentrionale sono provviste di remi con cui aiutare la navigazione in acque agitate, mentre altre figure stringono solo un bastone.

Si è conservato un disegno autografo per la cariatide destra sotto la *Liberazione di san Pietro* (fig. 11 ; tav. VIII), che è molto più maturo ed esplicito del primo schizzo e sembra databile ai mesi dell'esecuzione dell'affresco (fig. 12)¹⁷. È l'unico disegno di Raffaello per una cariatide con attributo e dimostra la cura con cui egli, ancora nel 1513/14, prepari le singole figure anche di zone secondarie degli affreschi. Alcune vengono poi realizzate con una perfezione tale da suggerire che il maestro abbia partecipato direttamente all'esecuzione. La cariatide dipinta corrisponde all'apostolo liberato nel registro superiore e il suo sacco a tracolla potrebbe alludere alla migrazione del martire dal mondo terreno a quello ultraterreno.

Comunque non è facile stabilire un rapporto verticale tra ogni singola figura dello zoccolo e i personaggi degli affreschi superiori. A differenza dello zoccolo della Stanza dell'Incendio, sembra che qui non vi sia un programma prestabilito e coerente, come conferma anche la mancanza di iscrizioni e spiegazioni¹⁸; ma la scelta di lasciare l'osservatore nell'incertezza sul senso di alcune figure è tipica di Raffaello. Egli induce l'osservatore a riflettere sul loro significato che, come quello di tante altre immagini delle Stanze e di tante famose poesie, non è di facile



13. Raffaello e allievi, *Grottesca*
nell'intradosso della finestra sotto la
Liberazione di san Pietro, 1513/14,
Roma, Palazzi Vaticani, Stanza d'Eliodoro



comprensione. Però è indubbio che almeno alcune figure dello zoccolo rappresentino un sostegno non solo fisico, ma anche morale e spirituale, alle quattro scene delle storie.

Nelle decorazioni più o meno contemporanee degli intradossi delle due finestre della Stanza, Raffaello si serve per la prima volta delle grottesche, qui addirittura bianche su fondo azzurro (fig. 13)¹⁹. Ne aumenta però le dimensioni per renderle più leggibili e ne articola i singoli elementi con maggior cura. Invece di ripetere un motivo minuscolo più volte nello stesso campo, come facevano i pittori precedenti, Raffaello riunisce gli elementi monumentalizzati in un'unica composizione armoniosa. Nella decorazione sotto la *Liberazione di san Pietro*, egli si ricorda perfino del motivo dei due putti che sostengono una tavola, ricorrente nei pilastri della Libreria Piccolomini e in altri affreschi di quegli anni. Evitando le fragili strutture irrazionali, egli però salva le sue grottesche dalla critica di Vitruvio: infatti, i due putti inferiori sono veri atlanti, capaci di sostenere il peso della tavola e degli altri due putti seduti lì sopra. Questi ultimi stringono cornucopie e festoni, che pendono fino a due levrieri seduti accanto all'altarino, su cui si ergono i putti telamoni. Anche nella nicchia di fronte tornano, in scala monumentale, le tradizionali grottesche quattrocentesche.

Negli intradossi delle finestre della Stanza della Segnatura, le grottesche sembrano essere leggermente successive e attribuibili piuttosto a un collaboratore, come Giovanni da Udine. Quelle sotto la *Giustizia* sono simili alle grottesche della Stanza d'Eliodoro, mentre quelle sotto il *Parnaso* sono sorrette da un intero ordine costituito da quattro erme con capitelli ionici e trabeazione (fig. 14).²⁰ Tali erme fiancheggiano un altare centrale e due vasi laterali, da cui fuoriescono fiamme. Un altare fiammeggiante compare anche tra i putti apteri lì seduti. Essi sono gli unici ad esibire imprese medicee, ma l'intera composizione risulta poco equilibrata e troppo rigida per essere un'invenzione di Raffaello. Comunque, in breve tempo le figure di sostegno arrivano a sedurre anche i collaboratori, i quali addirittura tentano di offrire interpretazioni ancora più classicheggianti di quelle del maestro.



Il telamone egittizzante e lo zoccolo della Stanza dell'Incendio di Borgo

Nell'estate del 1514 Raffaello comincia ad affrescare la Stanza dell'Incendio di Borgo (fig. 15)²¹. Già prima del 1510, il Perugino aveva realizzato la decorazione della volta e aveva iniziato anche quella della parete meridionale: tra le grottesche dei pilastri della grande arcata compaiono anche le ghiande della rovere araldica di Giulio II e Raffaello continua lo stesso sistema anche nelle altre tre arcate²². Diversamente dalle due Stanze precedenti, gli archi della volta e delle arcate non sorgono dallo stesso fascio di pilastri, ma nell'angolo sudorientale le arcate sono separate da un telamone di finto granito rosso (fig. 16), quasi identico a quelli egittizzanti rinvenuti probabilmente a Villa Adriana (fig. 17; tav. IV). Le due statue vengono scoperte nel Quattrocento e installate all'entrata del Palazzo Arcivescovile di Tivoli in un momento imprecisato, ma sicuramente sono visibili già all'inizio del Cinquecento²³. Raffaello vede queste sculture di granito rosso sicuramente durante la sua visita a Tivoli con Bembo e Castiglione nell'aprile 1516²⁴. Come Giuliano da Sangallo, che le aveva già disegnate²⁵, anche Raffaello le interpreta come telamoni e ne cita una quasi testualmente nella Stanza, conferendole la funzione di sostegno della volta: si tratta perciò del primo telamone del Rinascimento ad assumere, ancorché nella finzione pittorica, un vero carattere tettonico. Le due statue originarie sono coronate da capitelli, mentre sulla testa del telamone dipinto compare una mensola riccamente decorata, probabilmente disegnata da Raffaello stesso. Esso è di grandezza pari a quella delle figure delle storie ed è collocato in posizione diagonale, davanti a un vano ombreggiato che divide le due storie ancor più che nelle due Stanze precedenti. Questa antica figura, ispirata all'arte dei sovrani egizi e proveniente forse dalla villa dell'imperatore Adriano, rafforza ancora il carattere imperiale della Stanza dell'Incendio. In questo momento l'ordine antropomorfo in scala monumentale è diventato ormai un elemento indispensabile del repertorio di Raffaello. Adesso lo zoccolo appartiene integralmente al programma iconografico della Stanza, benché il suo progetto po-



15. Raffaello e allievi, *Parete sud della Stanza dell'Incendio di Borgo*, 1514, Roma, Palazzi Vaticani

16. Raffaello e allievi, *Telamone egittizzante nell'angolo sud-est*, 1516/17, Roma, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo

17. *Telamone egittizzante da Tivoli*, Inizio del I secolo d.C., Roma, Musei Vaticani

18. Giulio Romano, *L'imperatore Lotario sotto la scena del Giuramento di Leone III*, 1517, Roma, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo

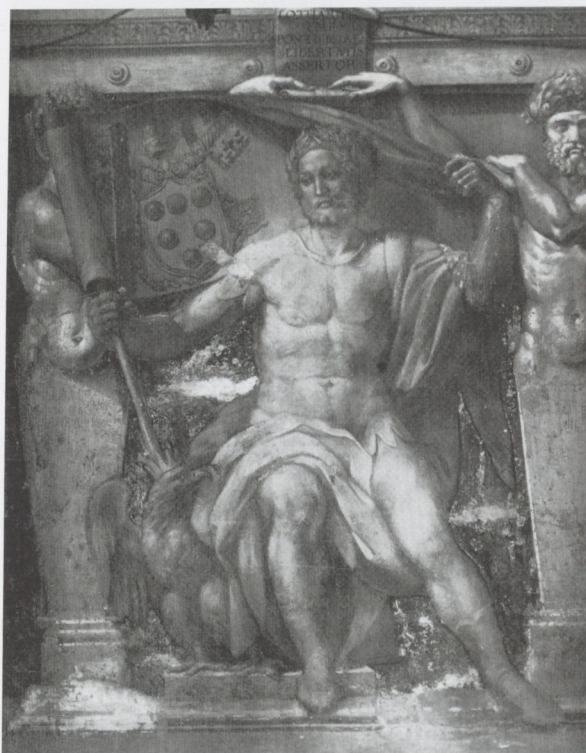
trebbe aver subito delle variazioni poco prima dell'esecuzione nel 1517. Gli affreschi si erano deteriorati così rapidamente che già Paolo III affida il compito di ridipingerne buona parte a Salviati, che però sembra apportare pochi cambiamenti essenziali. Della raffinata superficie originaria dell'affresco si è conservata solo la figura dell'imperatore Lotario, dipinta sotto la *Battaglia di Ostia* da Giulio Romano, che segue il modello concepito da Raffaello in un disegno autografo (fig. 18)²⁶.

Nello zoccolo Raffaello perfeziona il sistema della Stanza d'Eliodoro (fig. 10). Ora i protagonisti sono rappresentati dai principi che hanno avuto per la Chiesa meriti eccezionali. Sono figure di dimensioni superiore al naturale, più grandi dei personaggi nelle storie del registro superiore e rese come statue di bronzo dorato fiancheggiate da termini di finto marmo. Invece di isolare i personaggi, Raffaello crea triadi di larghezza flessibile e adattabile al ritmo irregolare delle aperture delle pareti. Egli ora si esibisce perfino come scultore virtuale di statue di bronzo e rivaleggia di nuovo con Michelangelo, che in questi anni intende decorare la facciata marmorea di San Lorenzo a Firenze proprio con sculture di bronzo dorato. Non è poi escluso che lo stesso Raffaello abbia avuto idee simili durante la progettazione delle facciate di San Lorenzo, San Pietro e San Giovanni dei Fiorentini.

Egli rende più profondo lo spazio sotto la trabeazione per permettere ai principi di troneggiare e colloca i termini, come colonne alveolate, davanti a vani ombreggiati. Questi separano i grandi blocchi marmorei che, dietro i principi, sostengono i quattro "palchi" su cui si svolgono le scene nel registro superiore.

I principi si muovono e si atteggiavano in modo tale da sembrare vivi. I termini sostengono con la testa la trabeazione abbreviata, mentre distendono e sollevano le braccia per stringere con le mani, sopra la testa del rispettivo principe, un cartiglio su cui è scritto il suo elogio. Questo sistema permette di superare l'isolamento delle figure nello zoccolo della Stanza d'Eliodoro – un gioco, tipico di Raffaello, in cui si oscilla tra figura viva e finta scultura.

Mentre nelle quattro storie dipinte con i fatti di Leone



19. Bottega di Raffaello e Salviati (?), *Zoccolo sotto la scena dell'Incendio di Borgo*, 1517, Roma, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo
20. Raffaello, *Disegno per il telamone centrale sotto la scena dell'Incendio di Borgo*, 1516/17, Haarlem, Teylers Museum



III e Leone IV – i due omonimi di Leone X – compaiono sempre riferimenti alle ambizioni dinastiche e nepotistiche del papa Medici, nello zoccolo, affrescato solo nel 1517, risulta dominante l'idea della crociata contro gli infedeli. Qui sono raffigurati i principi – da Pipino e Carlo Magno fino al re cattolico Ferdinando – che hanno maggiormente contribuito alla riconquista dei Paesi occupati da arabi e turchi. Il rapporto delle singole figure con le rispettive storie è evidente: Carlo Magno è posto sotto la sua incoronazione; Astolfo sotto il gruppo di

Enea in fuga nell'*Incendio*, che allude alla fuga dei Medici da Firenze; Lotario, sotto la *Battaglia di Ostia*, stringe una bandiera con lo stemma di Leone X e il cartiglio sopra la sua testa lo celebra come “pontificae libertatis assertator”. Non una divinità, come nella Stanza d'Eliodoro, ma un imperatore è il garante della libertà pontificia. Ferdinando, re di Spagna, può essere stato inserito tra i principi solo dopo la sua morte, avvenuta a fine gennaio 1516. Egli esibisce i trofei della vittoria di Granada e viene elogiato nel cartiglio come “imperii propagator”, quindi anche come difensore della successione di Carlo V a Massimiliano d'Austria, suo altro nonno. Il posto d'onore che gli viene riservato sotto i ritratti di Leone X e dei suoi nipoti nella *Battaglia di Ostia* si spiega probabilmente con il cambiamento della sua politica, che nell'*Incoronazione di Carlo Magno* era ancora chiaramente filofrancese, ma non più nel *Giuramento di Leone III*, l'ultima delle quattro grandi storie della Stanza. Per due termini sotto l'*Incendio* si sono conservati disegni autografi di Raffaello (fig. 20)²⁷, che forse sceglie di nuovo queste figure per rappresentare ancora il dio Terminus, signore della morte e della rinascita: infatti, i principi dello zoccolo sono tutti morti, ma al tempo stesso vivi grazie alla gloria eterna delle loro imprese eroiche.

La riscoperta della grottesca antica nella Loggetta del cardinal Bibbiena

Negli anni tra il 1513 e il 1520, Raffaello ottiene sempre più commissioni e incarichi. Oltre ad essere responsabile delle architetture del papa e dei monumenti antichi, egli disegna la Stanza dell'Incendio, gli arazzi della Cappella Sistina, le decorazioni delle due Logge vaticane e quelle della Sala dei Palafrenieri e della Sala del Papagallo ed inoltre lavora per Agostino Chigi, per Francesco I e per cardinali, vescovi e amici. Uno di loro è il cardinal Bibbiena, vicecancelliere potente e vicinissimo a Leone X, che gli permette di abitare nell'appartamento situato sopra al suo nei Palazzi Vaticani. Verso il 1516, ancor prima della conclusione della Stanza dell'Incendio, il Sanzio affresca la Stufetta e la Loggetta di Bibbiena con una decorazione che dimostra la sua maggiore comprensione

delle caratteristiche e della complessa struttura della grottesca antica rispetto agli artisti precedenti. Egli aspira a far rivivere, se non addirittura a superare, la grandezza degli antichi anche nelle grottesche, trovando in Giovanni da Udine un collaboratore capace di riprodurre per la prima volta quasi testualmente²⁸. Due anni dopo aver reso tettonica in senso vitruviano la grottesca, ne imita ora anche la fragilità irrazionale e bizzarra, del tutto opposta alle leggi fisiche di sostegno e peso, che però restano fondamentali per la sua architettura.

In questi due ambienti egli non decora più solo le paraste e le vele delle volte con grottesche, ma intere pareti. Seguendo i prototipi classici, adotta per la prima volta nell'età post-antica un fondo bianco, che suggerisce uno spazio illimitato su cui si stagliano le grottesche, la cui fragilità risulta così ancora più perspicua. Quando Raffaello disegna la Loggetta, deve aver già pensato alla sua decorazione, in cui esprime ancora la sua natura di architetto, come dimostra la sua distinzione delle superfici di fronte ai pilastri da quelle delle arcate. Le strutture fragili, con sostegni e travi sottilissime, sono dipinte solo nelle zone dei pilastri, in cui anche le piccole finestre ad arcate dei pilastri vengono rispecchiate da finte nicchie con statue. Solo accanto alla parte bassa di queste finte nicchie sono visibili singole figure minute che sostengono la struttura delle grottesche e con essa la cornice d'imposta e la volta. Le superfici dirimpetto alle grandi arcate della Loggetta sono invece decorate da un mero ornamento privo di strutture tettoniche: una distinzione che difficilmente può essere stata anticipata dall'arte antica.

Si tratta di una decorazione leggera e piacevole, adatta a divertire uno spiritoso autore di commedie come Bibbiena, che insieme ai suoi ospiti deve essersi dilettrato a scoprire i mille artifici e segreti di questo labirinto di forme e figure che, non a caso, culmina con la fucina degli amorini nella lunetta. Raffaello comprende ora che l'irrazionale appartiene alla natura umana, che è complementare alla classicità apollinea dell'arte antica e che cerca da sempre il suo posto nell'arte.

Le grandi erme che si alternano a campi ciechi di formati diversi nello zoccolo della Loggetta risultano troppo

snelle e incastrate per suggerire il rapporto tra peso e sostegno, caratteristico dei telamoni e delle cariatidi di Raffaello²⁹.

Verso il 1516-17, Giovanni da Udine deve aver disegnato anche una buona parte delle analoghe grottesche che rivestono le paraste e le volte della Seconda Loggia vaticana, antistante l'appartamento papale, così come le figure di sostegno negli stucchi della volta centrale.

Telamoni e cariatidi nella Sala di Costantino

Raffaello non può essersi sentito soddisfatto del risultato della Stanza dell'Incendio, dove egli interviene solo parzialmente e quindi si avverte la mancanza del suo pennello, ma dove manca anche l'unità formale e iconografica raggiunta nella Stanza d'Eliodoro.

Nel 1519 Leone X incarica il Sanzio di affrescare la Sala di Costantino, che è l'ambiente destinato alle feste più intime del papa. Si tratta di una sala molto più grande e regolare delle altre stanze del palazzo, già coperta sotto Giulio II da un soffitto di legno dorato a cassettoni (fig. 21)³⁰. Battezzata in origine "Sala dei pontefici" poiché già decorata dai ritratti di papi esemplari.

Nella finzione architettonica della sua decorazione, Raffaello vuole creare l'illusione di un belvedere situato sopra la valle del Tevere. Massicci pilastri angolari sostengono il soffitto che, sopra le larghe aperture, grava sul suo architrave ligneo (fig. 22). Benché non articolati da



22. Raffaello e allievi, *Pilastro sud-ovest*, 1520, Roma, Palazzi Vaticani, Sala di Costantino
23. Raffaello e allievi, *Progetto per pilastro angolare della Sala di Costantino*, 1519/20, Paris, Musée du Louvre



ordini vitruviani, questi pilastri angolari con le loro larghe nicchie ricordano quelli posti all'inizio della navata centrale nel primo progetto di Raffaello per la basilica di San Pietro. L'idea originaria è quella di mostrare, attraverso le quattro aperture illusionistiche sul paesaggio di Roma e dei suoi immediati dintorni, le storie in cui Costantino rese Roma capitale dell'impero cristiano. Raffaello quindi continua e sviluppa qui due aspetti essenziali della Stanza dell'Incendio: la rappresentazione in serie di figure chiave della storia cristiana e l'inclusione in questo novero dei grandi principi europei.

Il progetto iniziale della Sala di Costantino viene stravolto dopo la morte del Sanzio: gli allievi chiudono le aperture con finti arazzi e dopo aver dipinto due personificazioni allegoriche con la tecnica brillante e curata a olio voluta dal maestro, preferiscono continuare con la tecni-

ca più rapida dell'affresco. Essi possono attenersi a schizzi dettagliati di Raffaello solo nel pilastro di papa Urbano ed infatti già le figure del pilastro sulla sinistra della *Battaglia* risultano più deboli³¹.

Per rappresentare Costantino con realismo storico, Raffaello studia i rilievi degli archi e delle colonne trionfali e in una lettera a Leone X si lamenta del fatto che la Roma del suo tempo non riesca a raggiungere lo splendore materiale e formale di quella antica³². Il ricco banchiere Agostino Chigi era stato l'unico che già verso il 1511/12 aveva dato a Raffaello l'occasione di decorare la sua cappella funeraria a Santa Maria del Popolo con la magnificenza del Pantheon, ma nessun altro dei suoi tanti committenti si sarebbe potuto permettere un tale lusso. Infatti, nella Sala di Costantino egli imita questo sfarzo attraverso la finzione pittorica, servendosi di preziosi mar-

mi di diversi colori esclusivamente nei pilastri angolari. Nel disegno preparatorio, il soffitto è sostenuto da angeli alati, posti sui pilastri che fiancheggiano le nicchie con i papi (fig. 23). Così questi angeli-telamoni avrebbero raggiunto il livello gerarchico di quelli del Sacello carolingio di San Zenone nella basilica di Santa Prassede. Il papa potrebbe però aver mosso una critica, dicendo che il sostegno di un soffitto non è degno degli angeli. In un disegno di Raffaello, l'angelo viene trasformato in un'erotica cariatide seminuda, poi realizzata dagli allievi nel pilastro dedicato a papa Urbano I ed è l'unica ad essere priva di imprese medicee (fig. 24)³³. Col consenso del pontefice, gli allievi rendono ancora più sensuali le figure, che esibiscono il giogo mediceo e il motto "soave" di Leone X: le imprese medicee decorano anche i bordi degli arazzi e l'autoglorificazione del papa committente diventa più dominante. Raffaello voleva invece superare lo spirito dinastico e nepotistico della Stanza dell'Incendio, così da far prevalere il divino, che non doveva essere posto tanto in rapporto col papa committente quanto con le origini cristiane della Roma antica.

I telamoni e le cariatidi diventano qui per la prima volta una presenza in carne e ossa, come sicuramente nelle originarie intenzioni di Raffaello – uno sviluppo quasi prevedibile osservando l'evoluzione delle precedenti figure di sostegno, sempre più vivaci. Quindi non si tratta più di membrature antropomorfe dell'architettura, quanto piuttosto di figure vive come i papi e come le personificazioni delle loro virtù, benché di dimensioni minori e anche in posizione gerarchica inferiore.

Con questi giovani ragazzi e ragazze, Raffaello supera la distinzione tra storia e cornice decorativa, rendendoli elementi inseparabili di un'unica composizione. Come nelle due Stanze precedenti, neppure qui essi assumono una funzione veramente tettonica, poiché è la parete dietro di loro a sostenere il peso della struttura sovrastante. Essi non mostrano attributi allegorici e non esprimono un significato evidente. Sostituendo gli angeli con figure vive, gli allievi seguono le intenzioni di Raffaello, ma le circondano delle imprese di Leone X: quindi esse incarnano il presente ancor più degli altri personaggi, che sono testimoni di secoli passati. Inoltre, sostenendo il sof-



fitto, rappresentano le future generazioni su cui si fonderà il potere secolare dei papi. Esse costituiscono anche una “decorazione umana” che, come tale, appare anche nelle feste più intime dell’epoca: infatti, i pilastri su cui compaiono sembrano allestiti per una festa effimera e nessuna figura potrebbe essere mossa senza disturbare l’armonioso equilibrio dell’insieme. A questa sacra festa dei papi partecipano non solo gli angeli e le personificazioni allegoriche delle loro virtù, ma anche i seducenti giovani nudi o seminudi: è una celebrazione effimera, ma resa eterna dalla memoria e dalla fede.

Gli angeli assistono non solo i papi, ma anche l’imperatore nell’*Adlocutio* e nella *Battaglia di Ponte Milvio* e forse erano stati previsti anche nella *Presentazione dei prigionieri a Roma*, che Raffaello avrebbe voluto affrescare sulla parete occidentale, mentre sulla quarta parete sarebbe dovuta apparire la scena dei due apostoli Pietro e Paolo che guariscono Costantino dalla peste. Gli angeli sono però assenti dal *Battesimo* e dalla *Donazione di Costantino*, che gli allievi dipingeranno per Clemente VII nel 1523/24.

Solo negli ultimi sei anni della sua vita Raffaello integra la figura di sostegno nel suo repertorio e la interpreta di volta in volta nelle sue opere in modo nuovo e differente. Egli la riscopre nel 1513/14 nello zoccolo della Stanza d’Eliodoro, dove offre una sintesi tra il sistema della decorazione esterna della Farnesina, quello del Foro di Augusto e quello della Tribuna delle *korai* dell’Eretteo. Inizialmente anch’egli pensa ancora a una serie di figure stereotipate, ma poi non solo varia sesso, età, vesti e gesti, ma inserisce anche dei termini e trasforma una buona parte delle figure in personificazioni allegoriche che stabiliscono un rapporto di significato con le storie del registro superiore. Sfrutta questa occasione anche per esibirsi come scultore virtuale e per gareggiare con i maestri dell’Antichità e con Michelangelo. In questo momento Raffaello comincia anche a dedicarsi alla decorazione a grottesca, a cui dà una nuova interpretazione in senso tettonico e vitruviano, conferendo un ruolo dominante alle figure veramente capaci di sostenere un peso. Risale solo al 1516/17 il suo progetto definitivo per lo zoccolo della Stanza dell’Incendio, che adesso è parte inte-

grante del programma. I prototipi antichi e rinascimentali assumono ora un’importanza minore, mentre cresce la sua ambizione di essere, al pari di Michelangelo, pittore e scultore, come risulta evidente dalla combinazione di statue di bronzo dorato e termini marmorei, iconograficamente più adatti ad affiancare i grandi principi cristiani rispetto ai telamoni e alle cariatidi. Con un ritmo quasi musicale, Raffaello armonizza le figure in triadi, laddove è possibile. Come nella Stanza d’Eliodoro, le figure di sostegno sono ancor più concrete dei personaggi nelle storie soprastanti e più vicine all’occhio del visitatore.

Le figure di sostegno rivestono invece un ruolo minimo nelle contemporanee grottesche della Loggetta del cardinal Bibbiena e nelle due Logge vaticane, ma nel 1519/20 tornano ad assumere dimensioni naturali nella Sala di Costantino. Esse non sono più relegate alle cornici e alle zone secondarie, come quelle degli zoccoli e delle grottesche, né sono più vincolate a ruoli minori, ma appartengono ad una composizione unica. Inoltre, esse sono ora vive e perfino più belle degli altri personaggi. Questa aspirazione ad armonizzare, unificare ed integrare ogni figura in un grande contesto in cui domina la bellezza umana è una delle cifre che distingue Raffaello da tutti gli altri artisti della storia, precedenti e successivi.

NOTE

¹ Ringrazio Claudio Castelletti per la revisione del testo e delle note. Tra i pochi studi, si veda DIETRICH-ENGLAND 2006 (con ampia bibliografia). Per il tema delle *Stützfiguren* nelle Stanze di Raffaello, si veda già FROMMEL 2017, p. 52-53, 66, 68-69.

² Vitruvio, *De architectura*, 7, 5, 3-4 (VITRUVIO 1997, vol. 2, p. 1044-1047).

³ FROMMEL 2017, p. 41-54.

⁴ FROMMEL 2017, p. 39, 54.

⁵ FROMMEL 2003, p. 34. Sui cosiddetti “Satiri Della Valle” (in verità due figure speculari del dio Pan), si veda C. Castelletti, in questo volume.

⁶ *Infra*, nota 12.

⁷ Le figure di sostegno, datate al 415 a.C. ca., sono chiamate *korai* dall’iscrizione marmorea del 408-09 a.C., che tramanda il rapporto di costruzione: IG I³, 474, fr. II, col. I, 86 (tras. e trad. ing. in CASKEY *et al.* 1927, p. 290-291).

⁸ Come testimonia l’iscrizione: IG I³, 474, fr. II, col. I, 90-92 (tras. e trad. ing. in CASKEY *et al.* 1927, p. 290-291).

⁹ Cfr. BURNS 1984; GNANN 1999.

¹⁰ Una è illustrata a mezzobusto in un'incisione di Marcantonio Raimondi, che la trae da un disegno di Giuliano da Sangallo; BORSI 1985, pp. 87-88. Lo stesso busto di cariatide augustea compare nel Codice Coner a Londra, f. 88v, attribuito a Bernardo della Volpaia (ASHBY 1904, n. 118, p. 58-59, 87-88; BUDDENSIEG 1975) e nel Codice Destailleur a Berlino, f. 2v (ASHBY 1904, p. 58, fig. 5).

¹¹ VITRUVIO, *De architectura*, 1, 1, 5; (VITRUVIO 1997, vol. 1, p. 14-17).

¹² Per le cariatidi del Foro di Augusto e quelle di Villa Adriana, si veda SCHMIDT 1973, p. 7 seg.; tav. 1-5, p. 19 seg.; tav. 6-32, p. 27 seg.

¹³ KNAB/MITSCH/OBERHUBER 1983, cat. 490-491.

¹⁴ FROMMEL 2017, p. 74.

¹⁵ FROMMEL 2014, p. 25-26.

¹⁶ RIPA 2012, n. 368.3, p. 553.

¹⁷ KNAB/MITSCH/OBERHUBER 1983, cat. 493.

¹⁸ Si veda *infra*.

¹⁹ FROMMEL 2017, p. 53, fig. 51a-b.

²⁰ FROMMEL 2017, p. 53, fig. 26a-b.

²¹ FROMMEL 2017, p. 55.

²² FROMMEL 2017, p. 54-66.

²³ CURRAN 2007, p. 202-203. I due telamoni egittizzanti scoperti a Tivoli restano in loco fino al 1779, quando vengono presentati a Pio VI per essere poi installati nel Museo Pio-Clementino in Vaticano (1780-82 ca.): inv. n. 196-197.

²⁴ Come testimonianza una lettera del Bembo al cardinal Bibbiena, scritta il 3 aprile 1516: SHEARMAN 2003, vol. 1, p. 238-240.

²⁵ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. lat. 4424, f. 41r. BORSI 1985, p. 207-208; CURRAN 2007, p. 204; p. 205, fig. 75.

²⁶ OBERHUBER 1972, p. 118-120; FROMMEL 2017, p. 66.

²⁷ OBERHUBER 1972, cat. 434-435.

²⁸ OBERHUBER 1972, p. 141-158.

²⁹ OBERHUBER 1972, p. 142-147

³⁰ FROMMEL 2017, p. 67.

³¹ OBERHUBER 1972, cat. 477.

³² DI TEODORO 2003; SHEARMAN 2003, vol. 1, p. 500-545.

³³ OBERHUBER 1972, cat. 481.

della Mostra (Roma, 1984), a cura C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, Milano, 1984, p. 435.

CASKEY *et al.* 1927: Lacey Davis CASKEY, Harold North FOWLER, James Morton PATON e Gorham Phillips STEVENS, *The Erechtheum. Measured, Drawn, and Restored by Gorham Phillips Stevens*, Cambridge, 1927.

CURRAN 2007: Brian CURRAN, *The Egyptian Renaissance. The afterlife of ancient Egypt in early modern Italy*, Chicago/London, 2007.

DIETRICH-ENGLAND 2006: Flavia DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro. Ein Entwurf Raffaels*, Weimar, 2006 (ed. or., Dissertazione, Universität Passau, 2003).

DI TEODORO 2003: Francesco Paolo DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X. "…con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morte quel poco che resta…"*. *Con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, San Giorgio di Piano, 2003 (ed. or., Bologna, 1994).

FROMMEL 2003: Christoph Luitpold FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, 2 voll., Modena, 2003.

FROMMEL 2011: Christoph Luitpold FROMMEL, *Raffaello nella Libreria Piccolomini*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di M. G. AURIGEMMA, Roma, 2011, p. 53-63.

FROMMEL 2014: Christoph Luitpold FROMMEL, *La tomba di papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in C.L. FROMMEL, *Michelangelo. Il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, a cura di R. CASSANELLI, Milano, 2014, p. 19-69.

FROMMEL 2017: Christoph Luitpold FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, Milano, 2017.

GNANN 1999: Achim GNANN, cat. 55 «Facciata con cariatidi», in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, Catalogo della Mostra (Mantova/Wien, 1999), a cura di K. OBERHUBER, Milano, 1999, p. 116.

KNAB/MITSCH/OBERHUBER 1983: Eckhart KNAB, Erwin MITSCH e Konrad OBERHUBER, *Raffaello. I disegni*, a cura di P. DAL POGGETTO, Firenze, 1983 (ed. or. ted., Stuttgart, 1983).

OBERHUBER 1972: Konrad OBERHUBER, *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, in *Raphaels Zeichnungen*, a cura di O. FISCHER, vol. 9, Berlin, 1972.

RIPA 2012: Cesare RIPA, *Iconologia*, ed. S. MAFFEI, Torino, 2012 (ed. or., Roma, 1593).

SCHMIDT 1973: Erika E. SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheion Koren*, Berlin, 1973 (*Antike Plastik*, 13).

SHEARMAN 2003: John SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483 - 1602)*, 2 voll., New Haven/London, 2003

VITRUVIO 1997: VITRUVIO, *De architectura*, ed. P. GROS, 2 voll., Torino, 1997.

BIBLIOGRAFIA

ASHBY 1904: Thomas ASHBY, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, London, 1904 (*Papers of the British School at Rome*, 2, 1904).

BORSI 1985: Stefano BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

BUDDENSIEG 1975: Tilmann BUDDENSIEG, «Bernardo Della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo», *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, p. 89-108.

BURNS 1984: Howard BURNS, cat. n. 3.4.5 «Facciata con ordini di Persiani e di Cariatidi», in *Raffaello architetto*, Catalogo