Originalveröffentlichung in: Atti e studi / Accademia Raffaello, 2. ser.: 18. 2019 (2020), S. 35-56
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009180

Tradizione e rinascita nella genesi della Stanza della Segnatura di Raffaello

Christoph Luitpold Frommel

Fig. 1
Raffaello Sanzio e aiuti, *Stanza della Segnatura*.
Roma, Palazzi Vaticani

Fig. 2
Raffaello Sanzio e aiuti, *Volta della Stanza della Segnatura*.
Roma, Palazzi Vaticani

Nell'inverno del 1508-1509 Raffaello giunge a Roma per decorare il nuovo studiolo di Giulio II (fig. 1)[1]. Lungo lo zoccolo della stanza sono disposti originariamente i libri della biblioteca privata del papa, ordinati secondo le loro materie, quali giurisprudenza, teologia, poesia e scienze. L'artista deve affrescare la parte superiore delle pareti con scene corrispondenti alle varie discipline, ma nessuna delle fonti a noi note tramanda le specifiche volontà del papa in merito al programma iconografico[2]. A quell'epoca la decorazione della volta era stata già avviata dal Sodoma, nei cui tondi Raffaello introduce poi personificazioni allegoriche delle quattro discipline (fig. 2), identificate da iscrizioni su tavole sorrette da putti alati.

Gli enigmi della Disputa del Sacramento

Sulla tavola della figura allegorica della *Teologia*, corrispondente al sottostante affresco della *Disputa*, sono leggibili le parole DIVINARUM RERUM NOTITIA, che esprimono la conoscenza e l'esperienza del Divino. Tuttavia la *Disputa*, prima scena visibile a chi entra nella stanza, risulta di difficile interpretazione per l'osservatore (fig. 3). Sopra l'altare del Sacramento sorge la Trinità, collocata entro un cielo simile a un'abside. Dio Padre è affiancato solo da sei dei sette arcangeli, mentre Cristo è affiancato alla sua destra da Maria, in atto di venerarlo, e alla sua sinistra da Giovanni Battista, che lo indica. Ai lati dello Spirito Santo sotto forma di colomba raggiata si librano quattro angioletti che reggono i quattro Vangeli. Sui banchi di nuvole scure che dividono il cielo dalla terra siedono figure alternate dell'Antico e del Nuovo Testamento, tra cui compaiono i due protomartiri. Si tratta di una selezione di santi e martiri molto diversa da quelle offerte nelle precedenti rappresentazioni del Giudizio Universale. I quattro Padri della Chiesa compaiono ai lati dell'altare nel registro inferiore, mentre un gruppo di grandi teologi affolla la metà destra della scena. Alcuni di loro rivolgono lo sguardo o un gesto

[1] J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483 - 1602)*, I, New Haven-London, Yale University Press 2003, pp. 122-123. Ringrazio Luca Ciavarella per la traduzione dell'articolo dal tedesco e Claudio Castelletti per la revisione formale del testo.

[2] J. Shearman, *The Vatican Stanze. Functions and decorations*, London, Oxford University Press 1972 (*Proceedings of the British Academy*, LVII); J. Shearman, *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa 1993, pp. 15-37; C. L. Frommel, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni*, in F. Mancinelli (a cura di), *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della Mostra, Roma, Musei Vaticani, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985, Milano, Electa 1984, pp. 118-135.

Fig. 3
Raffaello Sanzio e aiuti, *Disputa del Sacramento*. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura

verso l'alto, ma dal loro atteggiamento è chiaro che non possono percepire le figure metafisiche che popolano il cielo soprastante. Se non si conoscesse la loro storia, ci si potrebbe domandare in che misura la loro conoscenza del Divino derivi da un'esperienza diretta e personale.
Giulio II non compare né con un ritratto né con uno stemma: egli è presente solo attraverso il nome, scritto due volte sull'antependio dell'altare, che testimonia il suo coinvolgimento nei segreti della fede. Tra i grandi teologi spiccano Tommaso d'Aquino e Bonaventura, ma in questo novero compaiono anche Dante Alighieri e Sisto IV, zio francescano di Giulio II. Si tratta di personaggi resi in atteggiamenti più passivi, meno animati rispetto alle figure anonime in primo piano nella metà sinistra che, pur non essendo identificate con teologi, sacerdoti o frati, sono tra i protagonisti della scena.
Il vegliardo sulla sinistra, appoggiato alla balaustra, tiene aperto davanti a sé un volume rilegato in pelle rossa e volge il capo a destra, verso un giovane di bellezza celestiale, così vicino che i due quasi si toccano. La figura angelica, con vesti giallo oro e azzurre, è resa nel gesto di indicare il Sacramento dell'altare. Il vecchio indica un passo del libro col mignolo sinistro e l'uomo barbato alle sue spalle, sulla destra, sembra essersi accorto di qualcosa e indica il giovane con aria interrogativa, mentre tenta di esaminare il testo senza riuscire a leggerlo. Un altro ragazzo imberbe si china sopra al braccio destro del vecchio, dà un'occhiata al suo volume e indica col dito il medesimo passo del testo.
Questo enigmatico gruppo, il più intimo dell'intero ciclo della Stanza, deve aver rappresentato un mistero già per i contemporanei, tanto che neppure Vasari ne fa menzione. Ma queste quattro figure sono così importanti che, per un occhio abituato a leggere da sinistra verso destra, in-

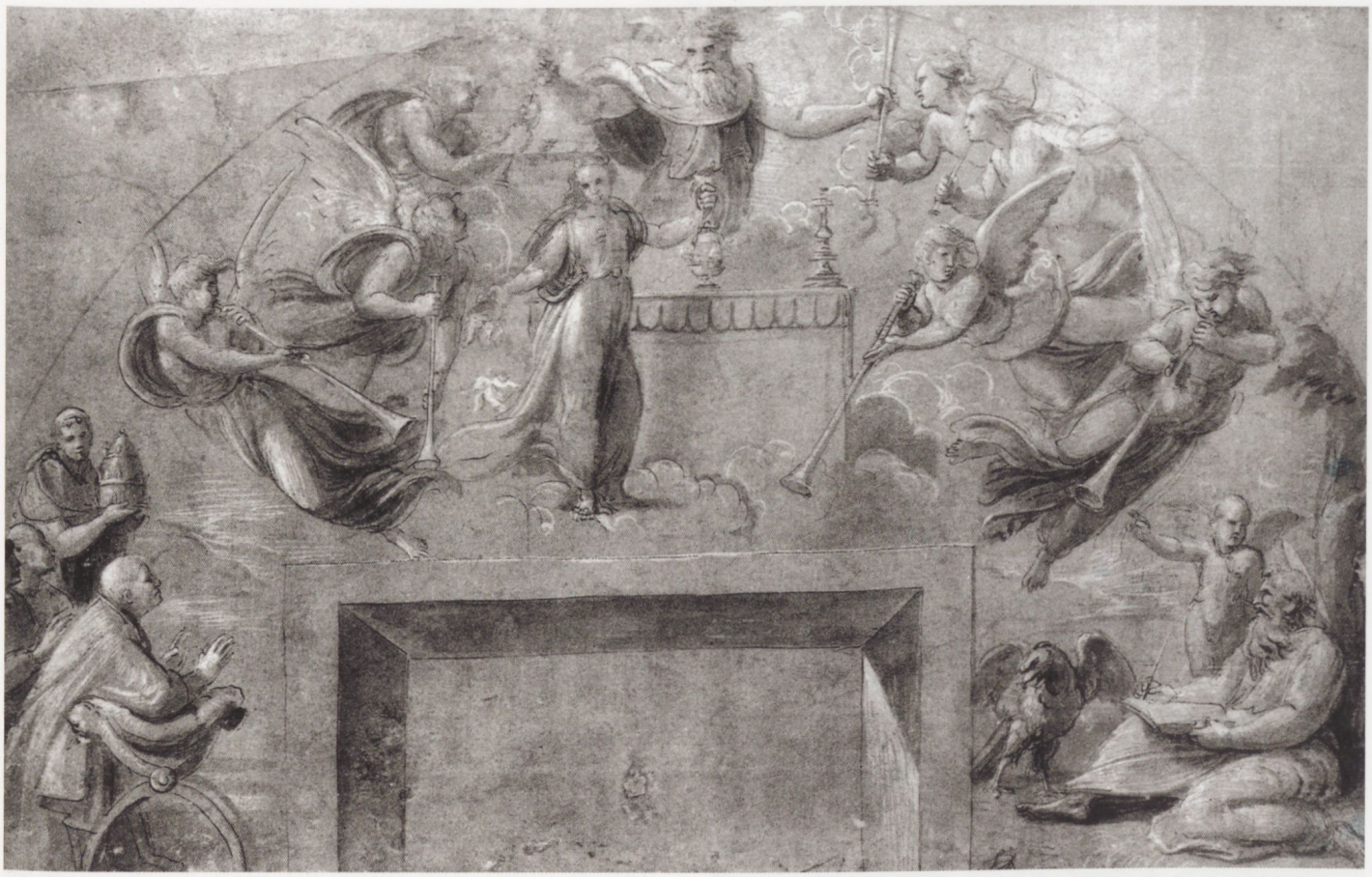

Fig. 4
Raffaello, *Progetto per la Visione Apocalittica*. Paris, Louvre (inv. 3860)

troducono la narrazione dell'affresco e possono persino indurre l'osservatore a cercare anch'egli la soluzione dell'enigma in un libro. Sullo sfondo del lato sinistro dell'affresco si affollano soprattutto dei religiosi. Alcuni sembrano ritratti di personaggi che oggi non riusciamo a identificare, ma che all'epoca devono essere stati riconoscibili dai contemporanei. Sono perlopiù francescani, come lo stesso Giulio II, e testimoniano la quantità di uomini che a quel tempo si dedicano allo studio della teologia.

La Visione apocalittica di Raffaello

Sarebbe stato più facile risolvere questi enigmi se il ciclo degli affreschi della Stanza fosse iniziato non con la *Disputa*, ma con la *Visione apocalittica* ideata da Raffaello nei suoi primi mesi romani (fig. 4)[3]. Nel disegno, la posizione asimmetrica della finestra e il tema della *Iustitia* rivelano che questa scena è originariamente concepita per essere affrescata sulla parete meridionale della Stanza. Il chiaroscuro leonardesco, il volume ancora relativamente ridotto delle figure, il palcoscenico poco profondo e lo stile del panneggio possono essere ricondotti al periodo delle prime idee per la *Disputa*, suggerendo una datazione del foglio ai primi mesi romani dell'artista. Esso però non raggiunge il livello artistico del disegno del 1512 per la parete meridionale della Stanza d'Eliodoro, di cui è talvolta considerato uno studio preliminare.
Il disegno di Raffaello traduce nel suo linguaggio formale la xilografia di Dürer che illustra quasi letteralmente i *Sette angeli con le trombe* descritti nell'*Apocalisse* di Giovanni.
Dopo il Diluvio il mondo stava ricadendo sempre più profondamente nel peccato e l'evangelista profetizza che Dio distruggerà il vecchio mondo per crearne uno nuovo: una catastrofe ancora più

[3] E. Knab-E. Mitsch-K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Firenze, Nardini 1983, n. 446; C. L. Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, Milano, Jaca Book 2017, pp. 35-36; C. L. Frommel, *Ut poesis pictura: Raffael als Dichter und Deuter*, in M. Faietti-A. Gnann (a cura di), *Raffaels Zeichnungen*, "Atti del Simposio Internazionale", Firenze, Gallerie degli Uffizi; Wien, Albertina, 21-22 novembre 2017, Firenze, Giunti 2019, pp. 3-30, qui pp. 6-8.

Fig. 5
Albrecht Dürer, *Sette trombe sono date agli angeli*.
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

radicale del Diluvio.
Senz'altro per volontà del papa, la *Visione apocalittica* si allontana dall'*Apocalisse* di Giovanni (fig. 5). Come nell'incisione di Dürer, Dio Padre si libra nel cielo al di sopra dell'altare ma, aprendo le braccia, solleva più in alto dalle bocche degli angeli le trombe consegnate per distruggere il mondo. Su ordine del giudice supremo, altri tre arcangeli hanno già deposto le trombe e ormai soltanto i due più in basso stanno suonando i loro strumenti, senza però causare danni visibili. A differenza dell'incisione di Dürer, nel disegno di Raffaello troviamo davanti all'altare un solo angelo aptero, che regge in una mano il turibolo e con l'altra versa dell'incenso da una patera.

Dio è rivolto verso Giulio II, inginocchiato sul faldistorio in basso a sinistra. Un giovane cardinale incorona il pontefice con la tiara, mentre alle sue spalle sono inginocchiati altri due prelati. Giulio non ha ancora la barba e appare come nel ritratto sulla medaglia coniata da Gian Cristoforo Romano nel 1509 per Loreto[4] ed è comunque più giovane rispetto ai ritratti del 1511-1512. Egli leva le mani al cielo e pare rivolgere lo sguardo verso il Signore, dimostrando di essere illuminato direttamente da Dio.
In basso a destra, sotto una palma di Patmos, è seduto l'anziano evangelista Giovanni, intento ad annotare ciò che gli sta mostrando nel cielo un piccolo angelo, poiché la scena che gli viene rivelata non corrisponde a quanto scritto nella sua *Apocalisse*. Ora l'aquila non piomba più dall'alto per distruggere, ma è atterrata al suolo, come simbolo dell'evangelista.
Con ogni evidenza, Dio ha scelto Giulio come pontefice che convertirà gli esseri umani alla pace e preparerà la nuova Gerusalemme. Giulio è quindi paragonabile a Noè, ma grazie alla sua vocazione egli sarà la guida di tutti i fedeli, presenti e futuri.
Nessun passo tanto importante delle Sacre Scritture è stato mai stravolto così esplicitamente dopo l'età imperiale per glorificare un papa: un fatto reso possibile solo grazie alla forte convinzione dello stesso Giulio di essere il prescelto da Dio[5].
È chiaro che il papa Della Rovere si identifichi con la figura di cui parla Amadeo de Silva nella sua *Apokalypsis Nova*[6], dove si profetizza la prossima elezione di un pontefice, chiamato *pastor angelicus*, che avrebbe riportato la pace, riformato la Chiesa e convertito gli infedeli. Amadeo, morto nel 1481, era stato confessore di Sisto IV e fondatore dell'ordine degli osservanti francescani, oltre che rifondatore e priore del convento di San Pietro in Montorio.
Molti indizi suggeriscono perciò che Giulio creda fermamente alla profezia dell'*Apokalypsis Nova*, già nota a qualcuno prima dell'estate del 1502, quando il testo viene rinvenuto nella grotta del beato Amadeo a San Pietro in Montorio dal car-

[4] Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 29, fig. 16; C. L. Frommel, *L'architettura del santuario e del palazzo apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, Loreto, Edizioni Tecnostampa 2018, pp. 51-52 con fig. 53.

[5] H. Pfeiffer, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, Università Gregoriana Editrice 1975, pp. 233 segg.; C. L. Frommel, *Il dialogo di Giulio II con gli artisti*, in F. Cantatore *et al.* (a cura di), *Giulio II e Savona*, "Atti del convegno *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Savona, 7 novembre 2008", Roma, Roma nel Rinascimento 2009, pp. 5-28.

[6] G. G. Merlo, s.v. *Menes Silva, Amadeo de*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani 2009, pp. 461-463; D. L. Dias (a cura di), A. de Silva, *Apokalypsis Nova*, Tesi di Dottorato, Lisboa, Universidade Aberta 2004, pp. 41-43, 65-66; vedi *infra* p. 55.

Fig. 6
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*. Chantilly, Musée Condé (inv. F.R. (55) 45)

Fig. 7
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*. Oxford, Ashmolean Musem (inv. P II 542)

Fig. 8
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*.
Windsor Castle, Royal Library (inv. 127312)

dinale Carvajal, dal dotto francescano Dragišić e da altri frati. Juraj Dragišić (1446/1448-1520) il cui nome viene italianizzato in Giovanni Benigno[7], risiede dal 1500 nel convento francescano dei SS. Apostoli, costruito da Giulio II prima della sua elezione. Nel 1506 è proprio il papa Della Rovere a sostenere la sua chiamata a professore di teologia e filosofia allo *Studium Urbis*, nominandolo poi vescovo di Cagli nel 1507. A Benigno il papa affida negli anni successivi missioni politiche e con lui deve aver parlato anche dell'*Apokalypsis Nova*.

Nel suo disegno Raffaello rappresenta l'incoronazione di Giulio II nel 1503, ovvero l'inizio della nuova età dell'oro, ma lo esegue all'inizio del 1509, quando il papa ha appena riconquistato una buona parte delle provincie settentrionali dello Stato della Chiesa e prima del ritorno dei Bentivoglio a Bologna nel 1511. Giulio non tradisce la promessa della pace ma quella di essere il pacificatore del proprio Stato.

Neppure un anno dopo, Michelangelo comincia ad affrescare il *Diluvio*, che è la seconda scena visibile a chi entra nella Cappella Sistina, ma la penultima del ciclo che inizia con la *Creazione del mondo* e che culmina nella *Creazione di Eva*. Dunque nella parte più intima dello studiolo papale, Raffaello contrappone al *Diluvio* e alla minaccia della fine lo splendore del nuovo pontificato e della nuova età dell'oro, peraltro già annunciato dai tanti angeli apteri e nudi e dai festoni rovereschi che decorano la finta architettura della Cappella Sistina. È però indubbio che il ciclo pittorico della Sistina e quello della Stanza della Segnatura siano complementari e debbano essere visti insieme.

Se i visitatori avessero potuto iniziare la lettura del ciclo degli affreschi nella Stanza della Segnatura partendo dalla *Visione apocalittica*, sarebbero riusciti più facilmente a cogliere il significato della *Disputa*. Così sarebbe stato chiaro a tutti che Dio aveva prescelto Giulio come il papa che avrebbe rinnovato il genere umano e avrebbe instaurato una nuova età dell'oro.

I primi studi per la Disputa del Sacramento

Tra i tanti disegni per la *Disputa* sopravvissuti, i primi studi dovrebbero essere più o meno contemporanei alla *Visione apocalittica* e il più antico di essi è oggi diviso nei due fogli di Chantilly e Oxford (figg. 6, 7)[8]. Sembra che Raffaello abbia qui definito soprattutto le figure richieste dal papa, ovvero Cristo, la Madonna e il Battista, oltre alla gerarchia celeste con gli evangelisti, i due principi degli apostoli e vari altri santi. I Padri della Chiesa, al centro del registro inferiore, hanno raccolto intorno a loro uno stuolo di devoti, tra i quali spicca Dante, unico esponente dell'epoca post-antica a poter essere identificato con certezza.

Il foglio di Windsor, come tutti i successivi studi dedicati alla *Disputa*, mostra soltanto la metà sinistra della scena (fig. 8)[9]. Sebbene questa parte della rappresentazione abbia la priorità nel processo creativo, il disegno non deve essere completato in modo puramente simmetrico, come conferma anche la composizione dell'affresco eseguito. Raffaello introduce nel disegno il portale del palazzo papale con lo stemma ancora privo delle insegne, che due angioletti stanno legando sotto il capitello di una colonna del portale stesso: il foglio rappresenta quindi un momento di poco successivo all'elezione di Giulio II, profetizzata nella *Visione apocalittica*, a cui questa composizione si ricollega quindi più direttamente

[7] C. Vasoli, *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Milano, Morano 1974, 21-26; Merlo, s.v. *Menes Silva*, cit.; G. Ernst-P. Zambelli, s.v. *Dragišić, Juraj*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani 1992, pp. 644-651; Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., pp. 19, 29, 31; C. L. Frommel, *Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XLI, 2013-2014, pp. 111-164, qui pp. 124-128.

[8] Knab-Mitsch-Oberhuber, *Raffaello*, cit., nn. 281-282; Frommel, *Ut poesis*, cit. pp. 4-6.

[9] Knab-Mitsch-Oberhuber, *Raffaello*, cit., n. 27.

Fig. 9
Raffaello Sanzio e aiuti, *Volta*. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura (particolare)

rispetto al disegno precedente, benché l'influsso di Amadeo de Silva sia meno percepibile.
La scena è ambientata ora su una terrazza del palazzo pontificio, da cui si può ammirare una veduta della valle del Tevere. Solenni figure incedono dal sontuoso portale verso i Padri della Chiesa, assisi al centro della scena: si tratta forse dei teologi di Giulio II, sebbene nessuno di loro sia indicato come tale. Giulio II, appena insediato e padrone di casa, riveste quindi il ruolo di ospite dell'intera comitiva.
Su una nuvola è disceso un angelo aptero di dimensioni maggiori del naturale che si protende verso il basso con l'indice puntato verso l'alto, in maniera leonardesca, per indicare sia lo stemma che il cielo stesso: si tratta senz'altro dell'arcangelo Gabriele, messaggero prediletto di Dio, che decenni prima aveva profetizzato ad Amadeo de Silva l'imminente elezione di un *pastor angelicus*. Infatti, l'attributo di *angelicus* non avrebbe potuto essere meglio rappresentato da Raffaello che attraverso i tre angeli.
L'artista fa uso di simili angioletti nell'apertura ottagonale della volta della Stanza (fig. 9)[10]. Benché dipinti da un altro pittore, essi derivano certamente da un'invenzione di Raffaello e risalgono agli stessi mesi. Gli angeli sostengono con funi lo stemma di Niccolò V con la tiara e le chiavi incrociate, che simboleggiano anche l'istituzione stessa del papato, la cui caduta è minacciata dai Borgia, ma viene scongiurata dall'elezione di Giulio II. Il chiaroscuro, le figure e i loro gesti nel foglio di Windsor permettono di riconoscere Raffaello come allievo di Leonardo. Egli si serve di un numero ancora inferiore di figure, componendole in una piramide suddivisa in ranghi gerarchici, senza far contrastare cielo e terra. I singoli gruppi sono ancora più isolati rispetto all'affresco. In questi disegni mancano non solo la Trinità e l'altare con il Sacramento, ma anche i tanti discepoli e teologi contemporanei.
Raffaello prosegue questa fase progettuale fino agli studi dei modelli, per poi preparare l'esecuzione della *Disputa*. Egli inizia ad affrescare, ma interrompe il suo lavoro all'improvviso quando l'allegoria della *Teologia* nella volta è terminata e la decorazione dell'arcone intorno alla *Disputa* è già iniziata, come è stato accertato nel corso dei recenti restauri[11].

La Scuola di Atene

Nei suoi primi mesi romani Raffaello propone anche i primi disegni per gli affreschi delle due altre pareti, così da creare un contesto dell'intero ciclo che sia armonico e coerente nella forma e nel contenuto.
Sembra che il primo progetto per il *Parnaso* sia stato adottato da Marcantonio Raimondi per una sua incisione (fig. 10)[12], mentre non si conoscono disegni preparatori per la *Scuola di Atene* analoghi a quelli per la *Disputa*[13].
Probabilmente Raffaello interrompe l'esecuzione della *Disputa* quando, dopo vari tentativi non soddisfacenti, viene folgorato all'improvviso da un'idea per la *Scuola di Atene*, che evidentemente riveste per lui un'importanza superiore a quella delle rappresentazioni delle altre tre discipline.
La nuova scena è dedicata alla RERUM CAUSARUM COGNITIO, come recita l'iscrizione del corrispondente tondo allegorico sulla volta, ed esprime quindi l'analisi razionale delle cause del mondo. Al vertice della composizione piramidale della *Scuola* compaiono le figure di Platone e Aristotele che stanno uscendo dal tempio, circondati dai loro allievi. Il cartone di Raffaello non prevede ancora il tempio poi dipinto nell'affresco, le cui nicchie esterne ospitano statue di Apollo e Minerva, divinità protettrici rispettivamente delle arti e delle scienze. Queste sculture e le statue di altri dèi rappresentano nell'insieme l'universo e suggeriscono l'interpretazione del tempio come nuovo Pantheon. La cupola è colma di luce divina e illumina i pensatori.
In un mondo di uomini di scienza che esplorano i

[10] FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 17; FROMMEL, *Ut poesis*, cit., pp. 3-4.

[11] A. NESSELRATH, *Raphaël et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan 2012, pp. 100-101.

[12] Vedi *infra*, p. 53-55.

[13] K. OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels "Schule von Athen"*, Stuttgart, Urachhaus 1983, pp. 10-13; M. WINNER, *Progetti ed esecuzione nella Stanza della Segnatura*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa 1993, pp. 247-291; M. B. HALL, *Raphael's "School of Athens"*, Cambridge, Cambridge University Press 1997; G. REALE, *La "Scuola di Atene" di Raffaello. Una interpretazione storico-ermeneutica*, Milano, Bompiani 2010 (ed. or. 2005); A. NESSELRATH, *Die Ausstattung der päpstlichen Privatgemächer, der Stanzen*, in P. KRUSE (a cura di), *Hochrenaissance im Vatikan, 1503-1534. Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, Catalogo della Mostra, Bonn, 11 dicembre 1998-11 aprile 1999, Ostfildern-Ruit, Hatje 1998, pp. 245-247; M. ROHLMANN, *Raffaels vatikanisches "Bilderzeremoniell". Grenzüberschreitungen in der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen*, in T. WEDDIGEN, S. DE BLAAUW, B. KEMPERS (a cura di), *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, "Atti del Convegno, Roma, 3-4 aprile 2000", Turnhout, Brepols 2003, pp. 95-113; C. L. JOOST-GAUGIER, *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and invention*, Cambridge, Cambridge University Press 2002; K. OBERHUBER, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, Electa 1999; FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, cit., pp. 20-25; FROMMEL, *Ut poesis*, cit., pp. 8-12.

Fig. 10
Marcantonio Raimondi, *Copia dal primo progetto perduto di Raffaello per il Parnaso*. Manchester, Whitworth Art Gallery

segreti dell'universo, Raffaello lascia libero sfogo al vortice della prospettiva centrale, culminante in un arco trionfale che distingue i due filosofi. La prospettiva gli permette di aumentare il numero delle figure, di cui ha bisogno per evocare la vita spirituale e umana di una comunità platonica. I grandi maestri sono circondati da allievi di bell'aspetto e Socrate conversa con Alcibiade. Raffaello deve anche aver pensato all'eros pedagogico di Platone, Ficino, Pico della Mirandola e altri neoplatonici e deve essersi perfino ricordato delle sue esperienze personali: nel Perugino, ma soprattutto in Leonardo e Bramante, egli aveva trovato eminenti maestri e divenuto egli stesso un grande maestro, viene seguito da una moltitudine di allievi che, in seguito, contribuiranno a diffondere il suo linguaggio in tutta Europa.

Non a caso è Euclide, unico tra tutti ad avere nell'affresco allievi preadolescenti, a mostrare i tratti di Bramante, suo venerato maestro d'architettura, come se in lui rinascesse l'antico indagatore delle figure e dei corpi. Sul lembo del mantello di Euclide, Raffaello appone persino la propria firma, vicino alla quale sono scarsamente leggibili delle cifre romane che, se fossero MDVIIII, rappresenterebbero la data dell'esecuzione della *Scuola di Atene*.

All'estrema destra dell'affresco, Raffaello introduce discretamente il suo ritratto, accanto a quello di un illustre maestro con aspirazioni simili alle sue, probabilmente Giuliano da Sangallo, secondo architetto papale[14]. Nel cartone milanese

[14] Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 22.

invece i due non compaiono ancora, così come manca all'estrema sinistra la figura di Tommaso Inghirami, amico erudito di Raffaello che gode di grande fama come attore, regista, poeta e filosofo e collabora probabilmente all'ideazione del programma iconografico degli affreschi[15].
Anche nei successivi disegni per la *Disputa*, Raffaello continua a lasciare liberi gli spazi ai margini della composizione per figure di carattere personale.
I gradoni che collegano i due livelli della scena evidenziano la posizione gerarchica degli spiriti *magni* e delle loro dottrine. Come poi nella *Disputa* e nella metà destra del *Parnaso*, le figure poste agli angoli inferiori risultano più animate delle altre.
Sanzio non si limita a introdurre ritratti sui due lati e a dare a Euclide le sembianze di Bramante, ma arriva a identificare Platone con Leonardo, grande conoscitore dei segreti della natura. La figura di Leonardo, che all'epoca ha cinquantasette anni, sembra più giovane dell'autoritratto di Torino. Raffaello ne ricorda la fisionomia ma non lo ritrae fedelmente e già allora questa somiglianza deve essere stata riconosciuta da pochi osservatori.
Nelle figure di Bramante-Euclide e Leonardo-Platone, l'artista urbinate rappresenta in maniera quasi criptica, come certi poeti, due dei grandi protagonisti della Rinascita, capaci di realizzare le moderne aspirazioni di rinnovamento delle scienze e delle arti. Il papa stabilisce senz'altro uno stretto rapporto e un continuo scambio di idee con Raffaello, che all'epoca sta lavorando nel suo appartamento privato, tanto che dopo l'inaugurazione della prima metà della volta della Cappella Sistina nell'estate del 1511 gli chiede di introdurre nella *Scuola di Atene* la figura di Michelangelo, non come alter ego di un antico sapiente o come personaggio marginale, ma come ritratto fedele dello scultore, vestito con abiti e stivali dell'epoca e posto al centro del primo livello del tempio. Sanzio lo dipinge nella grandiosa maniera dello stesso Michelangelo, in una postura tutt'altro che classicheggiante, mentre è seduto, isolato e assorto in pensieri profondi davanti a un blocco di marmo, che non sta scolpendo ma che usa come scrittoio per appuntare forse qualche verso poetico.
L'amico Inghirami, grande conoscitore di Cicerone, deve aver spiegato a Raffaello che per l'antico pensatore romano l'idea non è solo un concetto metafisico, ma anche una realtà interiore dei profeti e dei grandi poeti[16]. Raffaello vede se stesso come un poeta ispirato dalle idee divine, tanto che nel *Parnaso* introduce il suo autoritratto accanto alle figure di Omero, Virgilio e Dante. Inoltre, egli deve aver riconosciuto l'ispirazione poetica non solo nei versi del Michelangelo lirico, ma anche negli affreschi della Cappella Sistina, che sono il suo primo ciclo epico[17], il cui programma, risalente alla primavera del 1508, deve essere stato noto a Raffaello. La sensazione di un unico spazio senza limiti, la continuità del racconto e dei protagonisti e la permanente presenza di Dio potrebbero addirittura aver influenzato il programma della Stanza della Segnatura. Il ruolo dominante di questi grandi artisti nella *Scuola di Atene* non dipende esclusivamente dal loro mestiere, considerato a buon diritto una scienza, giacché essi dedicano una buona parte del loro tempo allo studio delle proporzioni, della prospettiva, dell'anatomia, della luce, delle tecniche costruttive o dell'antico. Gli stessi affreschi vaticani testimoniano le straordinarie conoscenze del ventiseienne Raffaello, ma la presenza degli artisti contemporanei tra i grandi eruditi del passato si giustifica solo con la loro ispirazione divina.
Sanzio riesce perciò a portare la tradizione degli spiriti illuminati, da Pitagora e Platone, fino all'epoca di Giulio II, così come nella *Disputa* e nel *Parnaso* nel 1510-1511 circa. Per Raffaello, sono Leonardo, Bramante, Michelangelo ed egli stesso a rappresentare i veri fondatori di una nuova epoca di rinascita e splendore, non Cusano, Copernico o Vespucci. Questa nuova età è fondamentalmente diversa dall'Antichità, come dimostra già l'architettura del tempio della *Scuola di Atene*.
Raffaello è il primo a rappresentare una tradizione che dura per più di duemila anni, dall'età classica al suo presente; una tradizione ridestata soprattutto dall'intenso dialogo con i testi e i monumenti antichi. Evocando questa che è la tradizione per eccellenza, egli conferisce al ciclo di affreschi della Stanza della Segnatura un'importanza ancora maggiore ed esprime con una forza visiva senza precedenti l'aspirazione del papa a instaurare una nuova età dell'oro.

Le successive fasi progettuali della Disputa del Sacramento

Risulta ora evidente che la *Scuola di Atene* comporti la necessità di rappresentare sulla parete antistante una scena più significativa di quella

[15] P. Künzle, *Raffaels Denkmal für Fedro Inghirami auf dem letzten Arazzo*, Roma, Biblioteca Vaticana 1964 (*Mélanges Eugène Tisserant*, VI).
[16] Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 34.
[17] C. L. Frommel, S. Frommel, *Michelangelo. Zeichnungen*, vol. I, Stuttgart, Belser, in corso di pubblicazione.

Fig. 11
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*. Paris, Louvre (inv. 3684)

disegnata sul foglio di Windsor, perciò Raffaello, poco dopo aver concluso l'affresco della *Scuola*, inizia a rivedere le bozze per la *Disputa del Sacramento*. Tra i disegni risalenti a questa prima fase elaborativa, si conserva purtroppo solo lo studio di modello immediatamente precedente all'esecuzione (fig. 11)[18].

Come nel disegno di Windsor e nei successivi schizzi compositivi per la *Disputa*, la metà destra della scena è destinata ad accogliere gli altri due Padri della Chiesa e i maggiori dignitari restanti. Lo spazio del cielo deve essere stato disegnato dall'artista su un altro foglio. La maggior parte degli elementi che distinguono questo studio dai disegni precedenti era già stata anticipata o preparata nella *Scuola di Atene.* Raffaello si serve qui allo stesso modo della prospettiva centrale per ampliare la scena figurativa, facendone risaltare la parte centrale e subordinando a essa la collocazione dei Padri della Chiesa, posti su un basamento. Essi sono ora seduti l'uno di fronte all'altro, ai fianchi dell'altare, appena accennato con una linea verticale, che diventa il centro compositivo e simbolico della scena, a cui viene così attribuito un valore che va oltre quello di una semplice adunanza di grandi teologi. Come nella *Visione apocalittica*, nella *Cacciata di Eliodoro* e nella *Messa di Bolsena*, anche nella *Disputa* l'altare viene introdotto da Raffaello anche e soprattutto per volontà del papa.

Le figure sono disposte a maggiore distanza le une dalle altre ma, siccome manca il margine, non sembrano più numerose di quelle nei disegni precedenti.

Tra Girolamo e l'altare compare un monaco, reso nell'atto di salire all'altare stesso mentre rivolge lo sguardo a un altro personaggio chinato verso di lui. Le figure alle spalle dei Padri della Chiesa sembrano concentrate non tanto sulle Sacre Scritture quanto sull'altare e sul miracolo della

[18] S. Ferino-Pagden, *Iconographic demands and artistic achievements: the genesis of three works by Raphael*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, "Atti del Convegno, Roma, 21-28 marzo 1983", Roma, Edizioni dell'Elefante 1986, pp. 13-29; Knab-Mitsch-Oberhuber, *Raffaello*, cit., n. 290.

Fig. 12
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (inv. 379)

transustanziazione, non ancora disegnati.
Puramente spaziale è soprattutto il rapporto che lega le quattro figure a sinistra dei Padri della Chiesa. Quella di schiena è posta dinnanzi ad altre due, ritratte frontalmente, mentre indica i personaggi dietro i Padri della Chiesa a una quarta figura, resa di profilo, ed è forse per avvicinarsi a loro che entrambi hanno posto un piede sul gradino.
Ma Raffaello non è soddisfatto di queste soluzioni, perciò inizia una terza fase dell'ideazione (fig. 12)[19]. La figura di schiena si volge ora verso destra, ma guarda il compagno dietro di sé e diventa il punto di partenza di una catena dinamica che si conclude con Girolamo. Essa indica ancora i personaggi dietro i padri della Chiesa, contribuendo notevolmente alla coerenza della composizione.
Sia il banco di nuvole che l'altare del Sacramento e lo Spirito Santo sono abbozzati sommariamente. Sanzio contrappone al vortice prospettico della *Scuola di Atene* l'asse della Trinità, posto più vicino e sviluppato in verticale sopra il Sacramento, su cui l'ostia costituisce il punto di fuga dell'intera composizione, così da elevare la *Disputa* al rango più alto del mistero della fede. A differenza della *Scuola di Atene*, ma a somiglianza del *Cenacolo* leonardesco, l'infinitamente lontano e l'infinitamente vicino arrivano a coincidere.
Nell'ultimo studio compositivo giunto fino a noi, Raffaello sposta davanti a Gregorio Magno la figura di schiena, che ora tende il suo braccio verso la Bibbia di Girolamo (fig. 13)[20]. Laddove egli si trovava precedentemente, compare ora un giovane che rivolge anch'egli lo sguardo all'indietro e prolunga la catena delle figure. Sembra quasi identico all'angelo leonardesco del disegno di Windsor e forse rappresenta ancora Gabriele, come pare confermare la presenza di sei arcangeli su sette ai fianchi di Dio Padre nell'affresco poi eseguito. La sua veste non è più rigonfia dal vento. Egli non indica lo stemma papale e il cielo, in alto a destra, né l'altare e i Padri della Chiesa,

[19] Knab-Mitsch-Oberhuber, *Raffaello*, cit., nn. 287, 289.

[20] Ivi, n. 295.

Fig. 13
Raffaello Sanzio, *Studio per la Disputa del Sacramento*. Wien, Albertina (inv. 224)

ma i personaggi dietro di loro. Egli quindi non rispetta un programma definito punto per punto, ma stabilisce una composizione e, introducendo di volta in volta nuove figure come l'angelo, cambia il significato dell'intera scena. Ma solo nell'affresco viene infine rivelata la direzione verso cui l'angelo rivolge lo sguardo.

La Disputa del Sacramento

Sembra che solo da questo momento in poi il programma figurativo della *Disputa* inizi a risentire dell'influsso dell'*Apokalypsis Nova*[21], dove Amadeo de Silva descrive con la massima accuratezza la sua visione della tripartita piramide celeste. Sul lato sinistro del cerchio inferiore sono assisi Abele, Noè, Abramo, Mosè, Samuele, Davide, Isaia, Geremia, Daniele ed Ezechiele, tratti dal Vecchio Testamento, mentre sulla destra compaiono Pietro e gli altri apostoli. Al centro sono posti Giovanni Battista e Giuseppe, insieme a numerosi altri santi, e sopra tutti Girolamo.

A un'epoca di poco successiva alla *Disputa* è databile la rappresentazione pittorica dell'*Apokalypsis Nova* di Amadeo de Silva, attribuita al pittore spagnolo Pedro Fernández de Murcia (fig. 14)[22]. Le evidenti analogie con la *Disputa* suggeriscono che il pittore e il suo committente, forse lo stesso Giovanni Benigno, vedano la *Disputa* come autentica interpretazione della visione di Amadeo. Il quadro illustra un paesaggio roccioso in cui Gabriele, dopo aver condotto Amadeo su un banco di nuvole attraverso una scala di legno, mostra le gerarchie celesti al francescano, inginocchiato in adorazione davanti all'arcangelo. Nella *Visione apocalittica* di Raffaello, solo Giulio può osservare il volto del Padre Eterno, così nel dipinto solo ad Amadeo è concesso il privilegio di vedere con i propri occhi le gerarchie celesti.

[21] Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., pp. 26-32; A. de Silva, *Apokalypsis*, cit., pp. 58-59.

[22] M. Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milano, Leonardo Arte 1997; Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 31; Frommel, *Ut poesis*, cit., pp. 18-19.

Fig. 14
Pedro Fernández de Murcia (attr.), *Visione di Amadeo de Silva*. Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini

Come nella *Disputa*, anche nel dipinto di Murcia i personaggi dell'Antico Testamento si alternano agli apostoli e ai santi. Mosè e Davide compaiono rispettivamente a sinistra e a destra, mentre al centro sono rappresentati Giovanni Battista e lo stesso Girolamo, che sorvegliano l'ascesa dei sei arcangeli posti sul livello intermedio, in adorazione di Cristo e della Vergine Maria. Questi sono assisi in trono sulla più alta delle tre terrazze poligonali. Il pittore trae evidentemente ispirazione dalla *Disputa* di Raffaello, soprattutto nella resa dei gesti del Battista.

Nella *Disputa*, la scelta dei personaggi seduti sul banco di nuvole in basso è un'altra e alcuni personaggi biblici sono diversi. Queste figure sacre personificano la *divinarum rerum notitia*, ovvero la conoscenza delle cose divine, e bilanciano la lunga serie dei filosofi della *Scuola di Atene*.
Per Giulio e per i suoi consiglieri francescani, nessun veggente dell'epoca ha accesso ai misteri della religione più di Amadeo de Silva, tanto che il francescano che sta salendo verso l'altare, vicino a Girolamo, potrebbe essere proprio Amadeo[23]. Invece il vescovo francescano in piedi,

[23] Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 29.

Fig. 15
Raffaello Sanzio e aiuti, *Disputa del Sacramento*. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura (particolare)

Fig. 16
Raffaello Sanzio e aiuti, *Disputa del Sacramento*. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura (particolare)

dietro Gregorio Magno, può essere identificato con Giovanni Benigno, conoscitore ed esegeta di Amadeo che Giulio nomina vescovo nel 1507 (fig. 15)[24]. Benigno potrebbe aver collaborato con Raffaello all'ideazione del programma iconografico della *Disputa*, ma è probabile che sia stato lo stesso Giulio a scegliere le figure destinate a popolare il cielo della scena.
Soltanto con la rielaborazione delle ultime idee progettuali e con l'esecuzione stessa, Raffaello fa della *Disputa* un contrappeso significativo della *Scuola di Atene.* Infatti, anche la Disputa rappresenta una tradizione millenaria, che va dalle origini giudaico-cristiane fino al pontificato di Giulio II. Si può forse spiegare così la particolare scelta dei personaggi raccolti sul banco di nuvole inferiore, da Adamo, Davide, Mosè, l'evangelista Giovanni, Pietro e Paolo, fino ai protomartiri Stefano e Lorenzo, ovvero tutti coloro che in vita o attraverso il martirio, ebbero l'esperienza di incontrare Dio o il Figlio, di cui condivisero le sofferenze. Invece i Padri della Chiesa rappresentano l'inizio della teologia, che domina il registro terrestre.
Sorprende però la grande libertà accordata da Giulio a Raffaello per le figure in primo piano nella parte sinistra (fig. 16). Il vecchio appoggiato alla balaustra presenta i tratti di Bramante e non a caso alludono a Bramante anche le Logge Vaticane in costruzione sulla collina, il cui cantiere era stato avviato dall'architetto verso il 1508.
Raffaello veste Bramante con abiti classicheggianti che lo allontanano dalla contemporaneità. Dietro il gruppo dei teologi della metà destra si alza perfino il frammento di un pilastro della navata del San Pietro bramantesco.
Il libro rosso nelle mani di Bramante è senz'altro la *Divina Commedia* di Dante, di cui l'architetto è grande conoscitore e commentatore, tanto che il papa stesso arriva a chiedergli di interpretarla per lui durante il suo passaggio in Italia del nord nel 1510-1511.
La figura allegorica della *Poesia* sulla volta, infatti, mostra lo stesso libro rosso, identificabile perciò con la *Divina Commedia* e non con la Bibbia, che all'epoca quasi nessun laico porta con sé. In ogni caso, Giulio deve aver approvato la posizione così eminente dell'architetto della nuova basilica tra i conoscitori delle cose divine nella *Disputa*.
Bramante indica col mignolo un passo del libro

Fig. 17
Copista da Raffaello Sanzio, *Studio di modello per il Parnaso*.
Oxford, Ashmolean Museum (inv. 541)

il quale viene indicato con l'indice anche da un ragazzo, che è chiaramente Raffaello stesso, fidato allievo di Bramante e anch'egli ammiratore di Dante, come appare evidente dai suoi dipinti. Non a caso, il maestro e il suo allievo sono posti dirimpetto all'autoritratto di Raffaello e all'Euclide bramantesco nella *Scuola di Atene.*
Già nella seconda fase progettuale, l'artista potrebbe aver destinato la propria figura e quella di Bramante al margine sinistro della scena. Ma è solo poco prima dell'esecuzione, alla luce di riflessioni anche a carattere compositivo, che Sanzio introduce l'angelo come elemento di connessione con l'altare, indicato a Bramante come unica risposta a tutti i suoi quesiti. Ma che cosa si cela dietro l'incontro tra Bramante e l'angelo?
Seguendo Platone e i neoplatonici, Raffaello deve essere stato persuaso che il divino si rispecchi nella bellezza terrena[25]. Secondo i neoplatonici fiorentini, nessun essere umano può eguagliare la bellezza di un angelo che appaia, come nella Bibbia, in forma umana. Da Cicerone egli trae la convinzione che i grandi poeti siano ispirati dal divino (*numine afflatur*) e che i grandi artisti imitino nell'arte le idee immanenti nella loro mente[26]. Ma i grandi artisti, capaci di rappresentare 'poesie mute', sono essi stessi simili ai poeti[27] e per questo soggetti anche all'ispirazione divina che, proprio come i poeti, possono arrivare a conoscere nella bellezza terrena – perfino meglio dei teologi nei loro studi speculativi. Forse solo dopo l'introduzione dell'angelo nella *Disputa*, Raffaello decide di rendere le nuvole che separano la terra

[24] Ivi, pp. 19, 29, 31.
[25] Ivi, p. 25.
[26] Ivi, p. 34; Cicerone, *Orator*, 2, 7-3, 10.
[27] Orazio, *Ars poetica*, 361. Cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni 1974 (ed. or. ing., New York, Norton 1967).

Fig. 18
Raffaello Sanzio e aiuti, *Parnaso*, Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura

dal cielo più dense e più scure, così da trasformarle in una barriera impenetrabile allo sguardo umano. Egli potrebbe aver pensato anche alla terzina dantesca in cui si narra che quando Gabriele porterà il decreto della pace, il cielo tornerà ad aprirsi. Così Raffaello, con un'interpretazione ardita e quasi polemica, contrappone la metà sinistra alla metà destra dell'affresco.
Come conferma anche la storia dell'incarico della Cappella Sistina, il papa Della Rovere nutre grande rispetto per l'autonomia dei suoi artisti, arrivando perfino ad accettare l'aperta predilezione dimostrata da Raffaello nella *Disputa* e nella *Scuola di Atene* per Bramante e per i pochi altri artisti e architetti di pari grandezza.
La scena della *rerum divinarum notitia* viene estesa a una rappresentazione della tradizione religiosa che va da Adamo fino a Bramante e Raffaello stesso, nel clima di piena rinascenza sotto Giulio II. L'interpretazione del rapporto tra umano e divino offerta dal neoplatonismo fiorentino non è in contrasto con la fede di molti cristiani del Rinascimento. Questo è l'inizio di un'epoca del tutto nuova, come dimostrano anche i due cantieri raffigurati nella *Disputa*: gli edifici non sono architetture vitruviane, ma progetti concepiti da Bramante con un linguaggio non conforme alla regola e con scopi e funzioni che rispettano le esigenze e le abitudini individuali del papa.

Il Parnaso e la parete con la Iustitia

Dopo aver concluso gli affreschi della *Scuola di Atene* e della *Disputa*, Raffaello deve aver cambiato anche il suo progetto originario per il *Parnaso*, noto grazie all'incisione di Marcantonio Raimondi. Questo progetto è ancora stilisticamente simile alla *Visione apocalittica* e ai primi disegni per la *Disputa* (fig. 10)[28], come dimostrano il numero ridotto delle figure, la loro ripartizione in piccoli gruppi, il loro scarso rapporto spaziale e lo sfondo piatto. Anche i tre putti angelici che si librano con dieci corone destinate ai futuri poeti sono paragonabili agli angeli della *Visione apocalittica*, ma tra le figure non è ancora possibile riconoscere poeti dell'epoca di Giulio II.
Nell'affresco, Raffaello rende lo scenario più profondo, soprattutto negli angoli inferiori. A sinistra aggiunge poi le figure di Saffo suicida e di altri poeti dell'Antichità e a destra ritratti di poeti viventi come Ariosto e Beroaldo e più in basso tre poeti anonimi (fig. 18): il poeta assiso indica la parete di fronte, all'epoca destinata ancora ad accogliere la *Visione apocalittica*, mentre un secondo poeta è reso nel gesto del *signum harpocraticum*, cioè pone l'indice sulla bocca. Egli compie quel gesto per invitare gli altri due a mantenere il segreto, rappresentato probabilmente dalla Grazia concessa da Dio Padre al *pastor angelicus* e dalla profezia di una nuova età dell'oro, annunciata da Amadeo de Silva nel suo libro apocalittico, noto solo a pochi.
Ora Apollo non suona più la lira antica ma una più attuale viola, disegnata già nello studio di modello (fig. 17), in cui anche la figura di Urania è già resa di spalle, mentre mancano le fasce laterali. La mobilità delle figure e il loro reciproco rapporto spaziale rappresentano un'evoluzione rispetto agli ultimi studi per la *Disputa*, quindi il disegno potrebbe risalire già all'inizio del 1511, cioè poco prima dell'esecuzione.
Nell'affresco Raffaello aggiunge ai tre poeti epici il proprio autoritratto, ora molto più virile benché ancora imberbe, dimostrando così di volersi autorappresentare non più come la figura marginale della *Scuola di Atene* o come l'allievo di Bramante nella *Disputa*, ma come un poeta epico che nei suoi dipinti e soprattutto negli affreschi delle Stanze Vaticane raggiunge la grandezza dei tre poeti epici e si eleva al di sopra di Ariosto e degli altri contemporanei. Egli si presenta come uno dei massimi innovatori, portando le invenzioni del grande pittore allo stesso livello di quelle del grande poeta. Poco dopo assegnerà a Michelangelo un ruolo altrettanto dominante nella *Scuola di Atene*, raffigurandolo nell'atto di scrivere forse una poesia.
Ancora una volta per Raffaello il concetto di rinascita non equivale a quello di ritorno all'antico, ma assume il significato di inizio d'una nuova civiltà che, crescendo dalle stesse radici, fiorisce in tutte le sfere dell'esistenza umana. Anche nel *Parnaso* egli evoca quindi una grande tradizione che dalle origini arriva fino a Giulio II e a Raffaello stesso, che è l'unico a comparire in tre dei quattro affreschi, arrivando sempre di più ad autorappresentarsi come uno dei principali fondatori della nuova età dell'oro.
Nel *Parnaso* si celebra non solo la poesia ma an-

[28] E. Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms 1977 (*Studien zur Kunstgeschichte*, VI); G. Reale, *Raffaello. Il "Parnaso" e il trionfo della poesia*, Milano, Bompiani 2010; Winner, *Progetti*, cit.; M. Winner, *Disputa und Schule von Athen*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, "Atti del Convegno, Roma, 21-28 marzo 1983", Roma, Edizioni dell'Elefante 1986, pp. 29-45; Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, cit., pp. 32-35; cfr. Frommel, *Ut poesis*, cit., pp. 20-26.

Fig. 19
Raffaello Sanzio e aiuti, *Gregorio IX, Giustiniano e tre personificazioni allegoriche di virtù*. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura

che la musica e nella *Scuola di Atene* non solo la filosofia e tante altre scienze, ma anche l'arte e l'architettura, cosicché gli affreschi della Stanza della Segnatura rappresentano per la prima volta la tradizione culturale dell'Occidente nella sua totalità.

Gli affreschi di tre delle quattro pareti della Stanza della Segnatura sono ormai completati nel giugno del 1511, quando Giulio II torna a Roma dopo la sfortunata campagna nell'Italia del nord e dopo circa dieci mesi di assenza. Ora però la situazione del papa risulta mutata e compromessa, al punto di voler cambiare il programma figurativo dell'affresco destinato alla parete meridionale (fig. 19)[29]. Egli non può più compiacersi nella convinzione di godere d'un illimitato favore divino e di portare la pace col suo pontificato, ma è costretto a difendere la propria legittimità. Così egli si fa ritrarre ormai barbato, col suo stemma pontificio, mentre è assiso in cattedra col ruolo di Gregorio IX che riceve le Pandette, il codice del diritto ecclesiastico. La sua figura è posta allo stesso livello di quella dell'imperatore Giustiniano col codice del diritto romano, perciò a quell'epoca il papa deve aver accettato la divisione tra potere spirituale e potere temporale. Invece degli angeli e degli altri segni della grazia divina, il papa fa ora dipingere nella lunetta le virtù del buon governo con il rovere araldico.

Nel frattempo Raffaello, sotto l'influsso michelangiolesco della prima metà della volta della Cappella Sistina, inizia a cambiare il suo stile, tanto che l'affresco con la *Iustitia* arriva a interrompere sotto molti aspetti l'unità e la continuità della Stanza della Segnatura. Al tempo stesso quell'affresco introduce al ciclo della Stanza d'Eliodoro, di cui già allora Giulio va sollecitando la realizzazione.[30]

In questa Stanza il tema è di nuovo la Grazia, non tanto per il ruolo di papa come *pastor angelicus* eletto da Dio quanto per essere salvato da gravi pericoli. Nella Stanza d'Eliodoro Raffaello non rappresenta una tradizione paragonabile a quella della Stanza della Segnatura, ma illustra episodi esemplari della vita dei predecessori di Giulio. L'autoritratto dell'artista compare ora nella *Cacciata di Eliodoro*, nel ruolo di un portatore di lettiga nella cerchia degli intimi del papa e indossa l'abito dello Scrittore Apostolico, che testimonia il suo nuovo titolo, risalente a qualche mese prima e indizio del suo debutto nella carriera curiale. Negli ultimi venti mesi della vita di Giulio II, Raffaello lo ritrae così tante volte da suggerire un interesse particolare a tramandare alla posterità soprattutto il suo aspetto e la sua incrollabile fede, più che la sua attività culturale, che aveva rappresentato il tema dominante della Stanza della Segnatura. Fino alla sua morte, Giulio si identifica sia col *pastor angelicus* profetizzato da Amadeo. Lo testimoniano gli angeli della scala che sale verso il cielo nel *Sogno di Giacobbe*, dipinto da Raffaello nella volta sopra la *Liberazione di San Pietro*, dove l'arcangelo Gabriele libera l'apostolo dal carcere terreno.

[29] FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, cit., p. 35.

[30] Ivi, pp. 41-49.

C. L. Frommel – Abstract
How the iconographic plan changed as work progressed from the preparatory drawings to the final paintings in the Stanza della Segnatura. The walls in the Stanza della Segnatura are analyzed in relationship both to the transformation of the pictorial structure as witnessed by the drawings and how they were carried out following Pope Julius II's instructions, who is present in the paintings in several portraits and represented as founder of the new Golden Era. The theological reference is The Apokalypsis Nova *by Amadeo de Silva and the cycle of paintings may be considered to be the first representation of the entire tradition of Western culture between classicism and the contemporary.*