

Fig. 1 - Raffaello da Bramante (?), interno del Pantheon (Firenze, GDSU 164 A).

RAFFAELLO, ROMA E L'ANTICO

di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Gli antefatti

Nessun artista rinascimentale fu un umanista più erudito e un conoscitore più profondo della Roma antica di Raffaello. Assieme ad Antonio da Sangallo il Giovane, dal 1516 suo vice come architetto papale, contribuì essenzialmente non solo a rinnovare la città, ma anche a trasformare lo studio dell'arte antica in una disciplina autonoma¹. Non soltanto allargò e perfezionò il suo repertorio, ma conservò e reintegrò anche la città antica nella vita del suo tempo. Benché non ancora uno storico nel senso analitico di un Winckelmann, Raffaello tentò, appassionatamente, di comprendere il carattere e l'evoluzione storica. Anche in questo fu virtualmente l'allievo più autentico di Leon Battista Alberti, e fu il suo maestro Bramante a introdurlo personalmente nel mondo romano. Sorpassando in pochi anni tutti i suoi predecessori, il giovane genio maturò, passo dopo passo, la propria coscienza storica per arrivare, nell'ultimo anno di vita, a una visione dell'antico unica in tutto il Rinascimento.

Il periodo pre-leonino (1500-1513)

Già da ragazzo Raffaello è in stretto contatto con la corte di Urbino, dove può ammirare le tante opere d'arte commissionate da Federico da Montefeltro e dove conosce probabilmente Francesco di Giorgio e Bramante². Nella ricca biblioteca può sfogliare gli autori antichi e il *De re aedificatoria* di Alberti. Diversamente da tanti giovani artisti non si reca però a Roma, dove Bramante s'era trasferito nel 1499, ma diviene allievo prima di Perugino e poi di Leonardo. Questi s'interessano molto meno della Roma antica ma gli insegnano, in maniera più suggestiva di qualsiasi statua, a rappresentare la figura umana animata e pervasa dalla luce in uno spazio senza limiti³. Nelle *Tre Grazie* Raffaello s'ispira al gruppo che aveva conosciuto nell'estate 1503 durante la sua collaborazione con Pinturicchio nella Libreria Piccolomini a Siena, sciogliendo i corpi in un grazioso sfumato leonardesco, poco affine al corporeo spirito antico. Durante i suoi anni fiorentini disegna le due vedute del Panthe-

on, le uniche rappresentazioni d'una architettura della Roma antica che risalgono a questo periodo⁴ (fig. 1), forse copiandole da alcuni disegni perduti di Bramante, che avrebbe potuto incontrare quando questi nel 1506-1507 accompagna il papa nella vicina Bologna. Già verso il 1508, e cioè ancor prima di trasferirsi a Roma, Raffaello s'ispira al Pantheon nell'«esedra della Madonna del Baldacchino» e nel disegno per una *Annunciazione*. Ne varia il linguaggio senza imitarlo e intuisce che con la sua tridimensionalità e i suoi ordini antropomorfici può ancora aumentare la dignità delle figure senza compromettere il loro movimento libero in un vasto spazio leonardesco. Come spesso nella carriera di Raffaello, una grande svolta della sua vita, il trasferimento a Roma nell'estate 1508, si annuncia quindi già qualche mese prima.

Appena arrivato diventa allievo di Bramante, come questi lavorando quasi esclusivamente per Giulio II, che con la sua persona, il suo pontificato e le sue conquiste vuol rinnovare la gloria trionfante della Ro-

ma antica⁵. Assistito non solo da Bramante ma anche da teologi umanisti come Tommaso Inghirami e Egidio da Viterbo, Raffaello ora concentra per la prima volta tutte le sue forze per penetrare nello spirito antico, evocando nella Stanza della Segnatura la grande tradizione in esso radicata, che sotto Giulio II sta raggiungendo un nuovo culmine⁶. Per Raffaello l'avvicinarsi all'antico non significa necessariamente imitazione testuale. Mentre Peruzzi nell'episcopio di Ostia Antica imita i rilievi della colonna Traiana⁷, Raffaello nelle figure della Stanza della Segnatura (1508-1511) s'ispira in primo luogo a Leonardo e nelle architetture a Bramante, per combinare il loro insegnamento nella rappresentazione di una vita ideale. Perfino nell'*Apollo* lapideo della *Scuola d'Atene* si misura con lo *Schiavo Addormentato* di Michelangelo – e non con l'*Apollo del Belvedere*⁸. Sin dall'inizio della sua carriera Raffaello ha compreso che meta dell'arte non è l'imitazione cieca dell'antico, ma la comprensione dei segreti della natura, e che alla riscoperta dell'antico spetta un ruolo essenziale ma non esclusivo in tale arduo processo. Giulio II, del resto, benché appassionato collezionista di scultura antica, non insiste su uno stile ancor più classicheggiante del suo pittore.

Raffaello non cambia tale suo atteggiamento neanche nei primi tre affreschi della successiva Stanza d'Eliodoro, che alludono direttamente alla crisi politica, religiosa e personale degli ultimi due anni di Giulio II⁹. Raffaello traduce in un linguaggio bramantesco la tipologia giustiniana delle tre campate a cupola di cui è composto il tempio di Gerusalemme della *Cacciata d'Eliodoro*, e varia nel carcere della *Liberazione* il bugnato di Bramante. Anche nelle contemporanee scuderie e nella cappella funeraria del ricchissimo Agostino Chigi a Santa Maria del Popolo, segue le tipologie, le proporzioni e il linguaggio di Bramante.

Benché verso il 1508-1509 s'innamori della «Donna Velata», non sembra che i due abbiano convissuto¹⁰. Trascorre invece buona parte dei suoi primi anni romani sui ponteggi delle Stanze, in immediata vicinanza del papa, che a ottobre 1511 lo nominato *Scriptor Brevium*. Già nella *Cacciata d'Eliodoro* Raffaello si rappresenta nella splendida divisa del curiale. Con la morte di Giulio II nel febbraio 1513 perde non solo il suo maggior committente, e quello più profondamente religioso, ma anche il suo critico più acuto, attento e severo.

Raffaello pittore e architetto di Leone X e l'avvicinamento all'antico

Già nell'angelo della *Liberazione* e nella *Madonna Sistina*, che risalgono probabilmente all'autunno 1512, s'intensifica però l'influsso dell'*Apollo del Belvedere*, la statua preferita di Giulio II. Nell'*Incontro di Leo-*



Fig. 2 - Raffaello, bozzetto per l'Incontro di Leone Magno e Attila (Paris, Louvre).

ne Magno e Attila sulla quarta parete della Stanza d'Eliodoro, che Raffaello realizza soltanto dopo la morte di Giulio II nel febbraio 1513, il dialogo con l'arte antica diventa dominante (fig. 2). Nelle corazze a scaglie, nella corona regale decorata da gioielli e nei corpi intrecciati in un denso rilievo, si sente lo studio della plastica e delle medaglie di Traiano, che ora, dopo aver dialogato per anni con gli affreschi di Michelangelo e aver studiato il corpo umano più intensamente di prima, può tradurre nel proprio mondo in maniera più autentica di Peruzzi. Già nel secondo bozzetto per l'affresco Raffaello riesce a liberare le figure dal dominio della prospettiva centrale, conferendo al corpo umano maggior libertà¹¹. Fa sorgere da uno sfondo nebbioso, come simboli della Mantova tardoantica, il Colosseo, il Teatro Castrense, un acquedotto, una piramide, una colonna trionfale e altri edifici semidistrutti, sostituendo anche nelle *Madonne* contemporanee i paesaggi idilliaci del periodo fiorentino con le rovine e le torri della Roma da cui è soggiogato. La sua crescente coscienza storica e antiquaria si manifesta anche nelle *grisailles* di papa Silvestro e della *Donazione di Costantino*, disegnate poco più tardi per gli intradossi delle finestre delle due prime Stanze¹². Per la prima volta le scene si svolgono davanti a ricostruzioni di templi antichi che però ricordano ancora il Tempio di Bramante e la chiesa di Sant'Aurea a Ostia di Pontelli.

Leone X non era solo di una generazione più giovane di Giulio II, ma discendeva anche da illuminati, colti banchieri e politici fiorentini¹³. Durante i venticinque anni del suo cardinalato aveva commissionato solo poche opere d'arte¹⁴: sia la musica che la letteratura e la scultura antica lo avevano interessato ancor più della pittura e dell'architettura. Dopo la sua elezione nel marzo 1513 s'interessò sempre più dell'architettura e della pittura¹⁵ – forse grazie anche alla capacità di Raffaello di fare della propria

arte un'espressione insolitamente mediana degli impulsi e delle tendenze del suo tempo e dei suoi maggiori committenti. Nelle sue commissioni Leone sembra essere stato ancor più attento di Giulio ai diretti riferimenti letterari e formali all'antico.

Egli incarica Raffaello di completare la Stanza d'Eliodoro e di cominciare la Stanza dell'Incendio. Nell'estate 1514 lo nomina successore di Bramante come primo architetto papale. I troppi incarichi costringono Raffaello ad affidare alla sua bottega la realizzazione di una buona parte delle pitture. Solo allora sembra aver cominciato la vita di un vero cortigiano e dipinge la *Donna Velata*. Le conferisce la bellezza sensuale e il lusso sfrenato caratteristico del nuovo pontificato, ma allo stesso tempo anche un tocco di malinconia che sembra annunciare la fine del rapporto, che arriva verso il 1514, quando s'innamora della Fornarina¹⁶. Nella lettera del luglio 1514 allo zio urbinato, Raffaello racconta della nomina e dell'intimo contatto con il papa: «Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabbrica di Santo Pietro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Pietro, ch'è il primo tempio del mondo, e che questa è la più gran fabbrica che sia mai vista [...] ha risoluto S. Santità darmelo Compagno [...] acciò ch'io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architettura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte, ha nome Fra Giocondo; et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabbrica [...]»¹⁷. Menziona soltanto il famoso ingegnere, umanista e commentatore di Vitruvio, la cui nomina corrisponde agli sforzi del papa di fare di Roma il centro della letteratura e delle scienze, ma non Giuliano da Sangallo, l'amico che per tanti anni era stato il vice di Bramante nella fabbrica di San Pietro – forse perché lo zio sapeva che questi



Fig. 3 - Raffaello, L'incendio di Borgo (Musei Vaticani).

più di un anno prima era già tornato a casa. Nello stesso 1514 Raffaello scrive a Baldassarre Castiglione che il suo modello per San Pietro è stato «lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi; né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti»¹⁸. Raffaello aveva incontrato il grande diplomatico e conoscitore d'arte probabilmente già nel 1503-1504 o ancor prima a Urbino, ma la loro amicizia deve essersi intensificata in questa nuova fase della loro vita, quando il conte era l'ambasciatore di Francesco Maria della Rovere presso il papa e usava trascorrere l'estate a Roma.

Già l'*Incendio di Borgo*, che Raffaello prepara dal 1513 e realizza nel 1514, riflette la nuova priorità che Roma acquista nel suo pensiero¹⁹ (fig. 3). Leone s'identifica con l'omonimo papa di età carolingia che pone fine alle guerre, allo scisma, all'eresia

e alla devastazione della città. Distrutti dai Goti i quartieri a sinistra e a destra del Borgo Vecchio, l'antica via Cornelia, essi vengono adibiti ad abitazioni d'emergenza. Dietro al tempio composito che fa angolo verso la basilica, e il cui muro di cella continua in un arco, si vede il Borgo in fiamme, e fiamme escono anche dal tetto del poco profondo colonnato ionico a destra. Incolumi sono solo la basilica costantiniana e la loggia delle benedizioni in fondo. Questa scenografia riflette le idee di Raffaello sulle tre fasi della storia dell'architettura: lo splendore materiale e decorativo dei colonnati decaduti contrasta con la povertà della basilica paleocristiana e con le costruzioni barbare a sinistra²⁰. La loggia delle benedizioni, sotto il cui intonaco danneggiato traspaiono i mattoni d'una costruzione economica, somiglia a un palazzo di Bramante.

Il giovane che, come Enea a Troia, salva il padre e il figlio dalle fiamme, allude alla

Fig. 4 - Raffaello, cartone (rovesciato) per la Predica di San Paolo (London, Victoria and Albert Museum).



Pietas Maiorum e alla liberazione dei Medici dalla Firenze ribelle. Ora però Raffaello evita l'anacronismo simbolico della Stanza d'Eliodoro e cerca un più conseguente realismo storico. Per la prima volta rispetta le unità di tempo, luogo e azione di Aristotele e del dramma antico, e dalla rinascita del teatro antico sembrano ispirate anche la forte presenza corporea delle poche figure in prima fila, la loro drammaticità e il loro vasto repertorio gestuale e fisionomico. Nel settembre 1513 Raffaello aveva probabilmente visto sul Campidoglio il *Poenulus* di Plauto nell'allestimento dell'amico Fedra Inghirami, e nel 1519 egli stesso disegnerà la scenografia per i *Suppositi* di Ariosto²¹. La tripartizione dello spazio in un poco profondo palcoscenico anteriore, una zona intermedia in scorcio prospettico e un fondo quasi piano ricorda la scenografia prospettica inventata da Bramante²², e anche le singole architetture di dimensioni troppo piccole e non inserite nel pavimento composto da mattoni a spina pesce e strisce di travertino rassomigliano a quinte di una scenografia contemporanea.

Nei cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina Raffaello continua la strada scelta nell'*Incendio*, ora però ricostruendo l'età d'oro dell'antico²³ (fig. 4). La storia degli apostoli richiedeva uno spirito più religioso delle Stanze e la gloria dinastica e personale doveva contentarsi delle scene marginali in finto rilievo che raccontano, accanto a scene bibliche, i principali eventi della vita del cardinalato di Giovanni de' Medici. Tra essi ci sono anche la sua espulsione da Firenze, con la rapina dei codici e delle sculture antiche da Palazzo Medici, e il suo ritorno trionfale nel 1512²⁴. Benché gli arazzi siano di circa un terzo più piccoli delle figure in prima fila sono altrettanto grandi, anche più di quelle degli affreschi quattrocenteschi sotto i quali furono appesi e che sono più distanti dall'occhio. Una buona parte delle storie sembra scelta per evocare lo splendore antico: potrebbero addirittura essere scambiate con eventi della storia pagana, se gli apostoli non fossero distinti da aureole. Essi sono belli, atletici, vestiti all'antica, si muovono con l'antica *gravitas*, e soltanto in poche scene soffrono o sono in contatto con il dio trascendente. Cristo appare tra i discepoli in un paesaggio paradisiaco e fa anch'esso parte di quell'età d'oro dalla quale Raffaello è sempre più affascinato. Questi rappresenta le figure essenziali con un'immaginazione da vero poeta drammatico e con una comprensione così convincente dei testi biblici da rimanere esemplare fino all'Ottocento.

Paolo si trova sull'Areopago di fronte al tempo rotondo e alla statua di Marte e predica ai filosofi ateniesi che Dio «non dimo-

ra in templi costruiti dalle mani dell'uomo» ma nel loro cuore²⁵. Ancor più che non nell'*Incendio* le architetture si avvicinano alle scenografie contemporanee. Solo in prima fila esse sono integre e, benché gli apostoli vivano in età imperiale e nessuna scena sia ambientata a Roma, i fondi lontani con rovine, cupole, torri ed obelischi non solo della *Predica* ma anche della *Pesca*, della *Consegna* e del *Sacrificio* ricordano quelli dell'*Attila*. Nel bugnato dell'edificio a sinistra e nel tempio rotondo della *Predica* Raffaello segue sempre Bramante. Rinuncia non solo ai triglifi del tempietto di San Pietro in Montorio, ma anche al tamburo, estranei al *tholos* antico, mentre con i fusti di cipollino aumenta ancora lo splendore classicheggiante delle snelle colonne, mantenendo i larghi intercolunni, la balaustra, l'illuminazione attraverso bocche di lupo e, per quanto sembra, anche la cupola emisferica. Solo nel tempio di Gerusalemme della *Guarigione delle storpio* si serve d'un identificabile elemento tardo antico: le colonne salomoniche dell'altare maggiore di San Pietro. Conferendo a tutto e tutti lo stesso splendore dell'età aurea, non distingue ancora tra architetture e costumi romani, greci o ebrei.

I suoi studi e le sue conoscenze sono ora arrivati al punto di permettergli di imitare l'arte antica in maniera ancora più diretta. Cambia almeno tre volte il progetto per San Pietro in modo da avvicinarsi alle «belle forme degli edifici antichi» e trasforma la *Seconda Loggia*, concepita già da Bramante come una galleria di statue, anche in una *pinakotheca*, decorandone le tredici volte a padiglione con cinquantadue finti quadri²⁶ (fig. 5). Decora le tredici volte a padiglione con cinquantadue quadri finti incorniciati che rappresentano storie del Vecchio e Nuovo Testamento, tutte ambientate nello

stesso universo antico come quelle degli arazzi, riuscendo ad armonizzare lo splendore antico e la sacra scrittura come in nessun'opera precedente. Nelle «historie che s'hanno a dipingere» nella *Loggetta* e nella *Stufetta* del cardinale Bibbiena, Raffaello segue il programma del committente ma s'ispira in maniera ancora più diretta alla *Domus Aurea* (fig. 6). A prima vista i motivi e i colori delle grottesche della *Loggetta* sembrano intercambiabili con i prototipi antichi, ma se ne distinguono nella loro composizione più architettonica e nel loro rapporto più sistematico con l'architettura dell'ambiente²⁷.

Verso il 1518 l'affinità di Raffaello con il mondo antico tocca un nuovo apice nel palazzo suburbano di Agostino Chigi. La finita pergola continua i vasti giardini circostanti e incornicia le scene celesti di Amore e Psiche, frivola favola di Apuleio che Raffaello trasforma in un manifesto neoplatonico dell'amore coniugale: grazie all'amore l'anima della futura sposa del banchiere viene portata in cielo e immortalata²⁸. Per essere in grado di evocare l'ethos sereno, le passioni sfrenate e gli umori umani degli dei olimpici senza diminuire la loro onnipotenza immortale, Raffaello deve essersi ispirato anche ad Omero e Virgilio. Come già nella *Galatea* si sente poeta legittimato a cambiare il mito antico, assimilandolo alle proprie idee e alle circostanze della commissione. Nella presenza corporea e nella dolcezza sensuale della Venere si riflette la *Venere Medici*, e basta uno sguardo sulla *Galatea* del 1511 per rendersi conto di quanto Raffaello nel giro di quasi sette anni si sia più avvicinato alle forme e allo spirito dell'antico.

Questo è anche vero del contemporaneo *San Michele* del Louvre in cui riprende un soggetto giovanile, ma che ora rappre-

senta come *Apollo del Belvedere* nella veste d'un eroe romano²⁹. Con la drammaticità delle figure raffaellesche crescono i contrasti tra bello e brutto, forte e debole, divino e dannato, e con la corposità cresce pure la loro potenza e violenza fisica.

Nel marzo 1517 il cugino del papa Giulio de' Medici, appena nominato vicecancelliere, ha bisogno di una sede rappresentativa dove ospitare personaggi prominenti di tutto il mondo, volendo crearsi allo stesso tempo la cornice per una vita all'antica³⁰ (fig. 7). Nessuno ne è capace come Raffaello e già la scelta di un sito sul pendio di Monte Mario, con vista panoramica sulla valle del Tevere, è ispirata dalla villa dei Tusci. In una lettera dei primi mesi del 1519 Raffaello si mette nel ruolo di Plinio il Giovane e descrive all'amico Baldassarre Castiglione, quasi con le stesse parole, non solo la vista, gli accessi, i venti e il clima, ma anche l'ippodromo, le terme provviste di *frigidarium*, *tepidarium* e *calidarium*, le *cenationes*, le *diaethae* e il *xystus*³¹. Durante le rappresentazioni drammatiche la vista dalla cavea del teatro verso il paesaggio sarebbe stata impedita dalle quinte e ponte Milvio sarebbe sembrato far parte della villa. È il primo architetto post-antico a descrivere con ambizione letteraria il suo progetto in maniera così precisa e dettagliata; non si conosce una paragonabile *ekphrasis* architettonica in tutta la letteratura antica o rinascimentale. Leggendo la lettera non s'indovina subito come combini le funzioni imitabili dell'antico con quelle indispensabili del proprio tempo, e come eviti di parlare delle differenze essenziali che distinguono il progetto dalle ville informali di Plinio, Cicerone o Adriano. Non menziona gli aspetti caratteristici dell'architettura rinascimentale come la simmetria, la corrispondenza tra esterno e interno o la dominanza



Fig. 5 [A SINISTRA] Roma, palazzi Vaticani, seconda Loggia.

Fig. 6 - Roma, palazzi Vaticani, loggetta del cardinal Bibbiena.



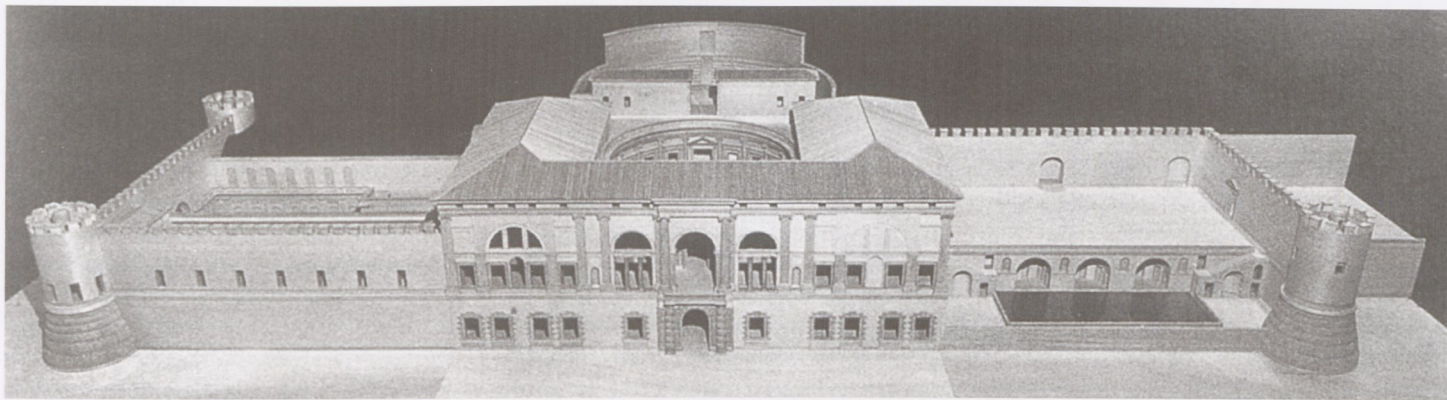


Fig. 7 - Modello ricostruttivo di Villa Madama (C.L. Frommel e G. Dewez, Roma, Ministero degli Affari Esteri).

degli assi longitudinale e trasversale, e non fa capire che la facciata culmina dinamicamente nel balcone della loggia centrale e che il suo piano nobile è articolato da un ordine gigante, cioè tutto quello che aveva imparato da Bramante. Non rivolge una parola di carattere personale all'amico, avendo probabilmente già destinato questo testo alla pubblicazione. Forse vi aveva addirittura collaborato Fabio Calvo e l'amico mantovano doveva conferirgli eleganza stilistica, come poi alla lettera a Leone X. Raffaello sta diventando uomo di lettere e riesce a perfezionare le sue conoscenze intellettuali a tal punto che secondo Vasari viene considerato perfino degno del cappello rosso. Gli umanisti si entusiasmano di villa Madama e della descrizione raffaellesca: lo testimonia la lunga descrizione poetica di Francesco Sperulo, cubiculario di Leone X, che reca la data del primo marzo 1519³². Questi evidentemente conosceva ma elogia anche il futuro splendore materiale e decorativo della villa, «nanque peregrino pars marmore nulla vacabit. Asumet nil vile domus», augurandosi che Raffaello decori gli ambienti con statue e pitture raffiguranti le gesta eroiche dei Medici³³.

Poco dopo l'inizio dei lavori Antonio da Sangallo il Giovane, ingegnere più esperto di Raffaello, viene chiamato per assicurare la statica minacciata della costruzione e coglie l'occasione per perfezionare anche la simmetria del progetto, conferire al cortile un formato tondo e correggere la pianta del teatro in senso vitruviano. Da quando verso il 1513 ha cominciato a progettare palazzo Farnese, Sangallo sta studiando le norme vitruviane in maniera ancora più conseguente di Raffaello³⁴. Già verso il 1516 questi s'era ispirato nel fondo dell'*Incoronazione di Carlo Magno*, il terzo affresco della Stanza dell'*Incendio*, al cortile di palazzo Farnese e aveva articolato il fregio dorico in modo molto più vitruviano che nella loggia delle Benedizioni dell'*Incendio*³⁵.

L'influsso del dorico di Sangallo è anche evidente nei progetti del 1518 per San Pietro, palazzo Branconio dell'Aquila e San Giovanni dei Fiorentini, ma, come a Villa

Madama, Raffaello si avvicina nelle tipologie ancora di più all'antico³⁶. Come nel Pantheon, il colonnato del pronao di San Giovanni dei Fiorentini doveva essere coronato da un largo frontone triangolare e dietro di esso doveva alzarsi l'emisferica cupola a gradini. Solo con gli alti campanili e le finestre del tamburo avrebbe caratterizzato il tempio come chiesa cristiana³⁷.

La ricostruzione della Roma antica

Già il 27 agosto 1515 il papa aveva autorizzato Raffaello a sorvegliare tutti gli scavi intrapresi a Roma e negli immediati dintorni e a poter elevare multe salate in caso di abuso dei reperti. La fabbrica di San Pietro esercitava il diritto di prelazione su tutte le pietre e i marmi rinvenuti, fatte salve le iscrizioni che servivano «ad cultum litterarum Romanique sermonis elegantiam excolendam». Mentre il papa continua a dare priorità all'aspetto letterario dell'arte antica, Raffaello s'assicura il controllo di tutti gli scavi, come conferma ancora Michiel dopo la sua morte³⁸. Nel luglio 1518 Raffaello fa trasferire le statue lasciate da Gabriele dei Rossi in Campidoglio «asserens habere commissionem a Sanctissimo domino nostro dictas antiquitates capere et asportare» – altra testimonianza della sua crescente responsabilità nei confronti delle antichità di Roma³⁹. Il suo influsso è però limitato e ancora nel 1519 si lamenterà con il papa della continua distruzione di capitelli, trabeazioni e interi monumenti⁴⁰.

È in contatto amichevole con i maggiori umanisti del tempo e nell'aprile 1516 visita in compagnia di Castiglione, Bembo, Beazzano e Navagero i monumenti antichi di Tivoli⁴¹. Il suo interesse per l'antico sta acquistando un carattere talmente scientifico da ospitare nella sua casa addirittura Fabio Calvo, per comprendere ancora meglio gli autori antichi e in primo luogo il trattato non sempre chiaro di Vitruvio⁴². Contribuisce personalmente con glosse marginali all'interpretazione dell'umanista e intende probabilmente pubblicare la sua traduzione italiana di Vitruvio con un proprio commento e illustrazioni.

Da quando vive a Roma Raffaello esegue ogni sorta di disegni dall'antico, tra i quali anche quelli prospettici delle rovine, come pure frammenti d'architettura che ritornano nelle pitture sue e del giovane Giulio Romano⁴³. Secondo Vasari «teneva disegnatori per tutta l'Italia, a Pozzuoli, e fino in Grecia; ne restò d'avere tutto quello che di buono per questa arte potesse giovare»⁴⁴. Finora l'unico disegno di un'opera greca collegabile con Raffaello è costituito dall'incisione dello stilobate della colonna di Marciano a Costantinopoli, copia di Agostino Veneziano da un disegno che, come scrive nel commento, era stato «mandato a Rafelo de urbino»: ma non sembra essere stato eseguito da un suo disegnatore⁴⁵.

Penetrando sempre più in profondità nei segreti dell'arte antica, soffre maggiormente del vandalismo e delle difficoltà quasi insuperabili di porvi un freno. È testimone della distruzione della «Meta Romuli, dell'arco che era alla entrata delle Therme Dioclitiane», del «tempio di Cerere» al Foro e d'una parte del «Foro Transitorio»⁴⁶. Deve essere convinto che per salvare non solo i singoli monumenti, ma anche l'identità della città antica, bisogna farla coincidere il più possibile con quella nuova e conoscerne quindi anche il contesto urbano. Da tempo tanti artisti stavano facendo rilievi dei grandi monumenti, ma i criteri, i metodi di rappresentazione e i sistemi di misura erano diversi. Egli deve essere conscio della responsabilità di essere l'unico in grado di superare questa confusione babelica, di riunire le forze di tanti talenti in un'impresa comune e di arrivare a una visione più precisa e completa della città antica.

Questa circostanze e questa responsabilità gli fanno concepire la mappatura di tutta la Roma antica. Se n'è conservata solo la lettera dedicatoria a Leone X, il cui primo abbozzo, evidentemente frutto di lunghe conversazioni in comune, è scritto e corretto dalla mano di Castiglione. Risale probabilmente al periodo tra la fine di maggio e i primi di novembre del 1519, quando il conte è tornato a Roma dopo una lunga pausa, vi si trattiene per più di cinque mesi e Raf-

faello lo ritrae per la seconda volta⁴⁷.

I continui riferimenti concreti della lettera alla sua intenzione di studiare e misurare l'architettura della città, devono risalire a Raffaello, anche se Castiglione l'assiste nei pensieri e nella loro formulazione. Le tre diverse versioni della lettera e l'attenzione con cui i due amici controllano ogni frase si spiegano solo con la sua prevista pubblicazione. Una lunga serie di rilievi devono documentare le rovine in pericolo, ma anche sollecitare gli architetti a costruire la città nuova su quella vecchia e a imitare i grandi monumenti romani. Benché ristretto a Roma e ai suoi dintorni, l'atlante sarebbe stato senz'altro un compendio molto più completo e preciso dei libri successivi di Serlio e Palladio.

Nell'introduzione Raffaello afferma che il papa lo ha incaricato del progetto – informazione non solo retorica, in quanto richiedeva molto tempo e inoltre l'aiuto di tanti assistenti⁴⁸. Ancora più appassionato di autori precedenti come Flavio Biondo, lamenta la rovina della Roma antica e s'identifica con la «patria universale de tutti e Cristiani». A questa egli si tiene «obligato de esponere tutte le piccole forze e per questa ognuno deve la pietate come verso li parenti e la patria». Della «patria» antica e «antica madre de la gloria e grandezza italiana» parla ancora più avanti. Raffaello si vanta di essere «assai studioso di queste antiquitati e havendo posto non piccola cura de cercharle minutamente e misurarle con diligentia e legendo i boni authori e conferendo (confrontando) l'opere con le scritte». Diversamente da tanti scrittori che avrebbero parlato in maniera alquanto favolosa dei monumenti, egli crede di riconoscere anche negli scarni scheletri di questi «la divinitate de quelli animi antichi». Ammira l'altissimo livello tecnico degli ingegneri antichi, ai quali «molte cose a noi paiono impossibili che ad essi erano facilissime». Elogia il sapiente Leone X che, diversamente da tanti predecessori, s'opponne alla rovina della città antica. Gli spiega come intenda non solo rilevare i monumenti conservati, ma ricostruire anche quelli semidistrutti: «si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutti ruinati, né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e se veggono».

Già prima della morte di Raffaello Tiberio Calcagni ricorda i suoi scavi e le sue meravigliose ricostruzioni: «Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis, neque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi caelitus demissum numen ad aeternam Urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suscipiant»⁴⁹. E Girolamo Alean-

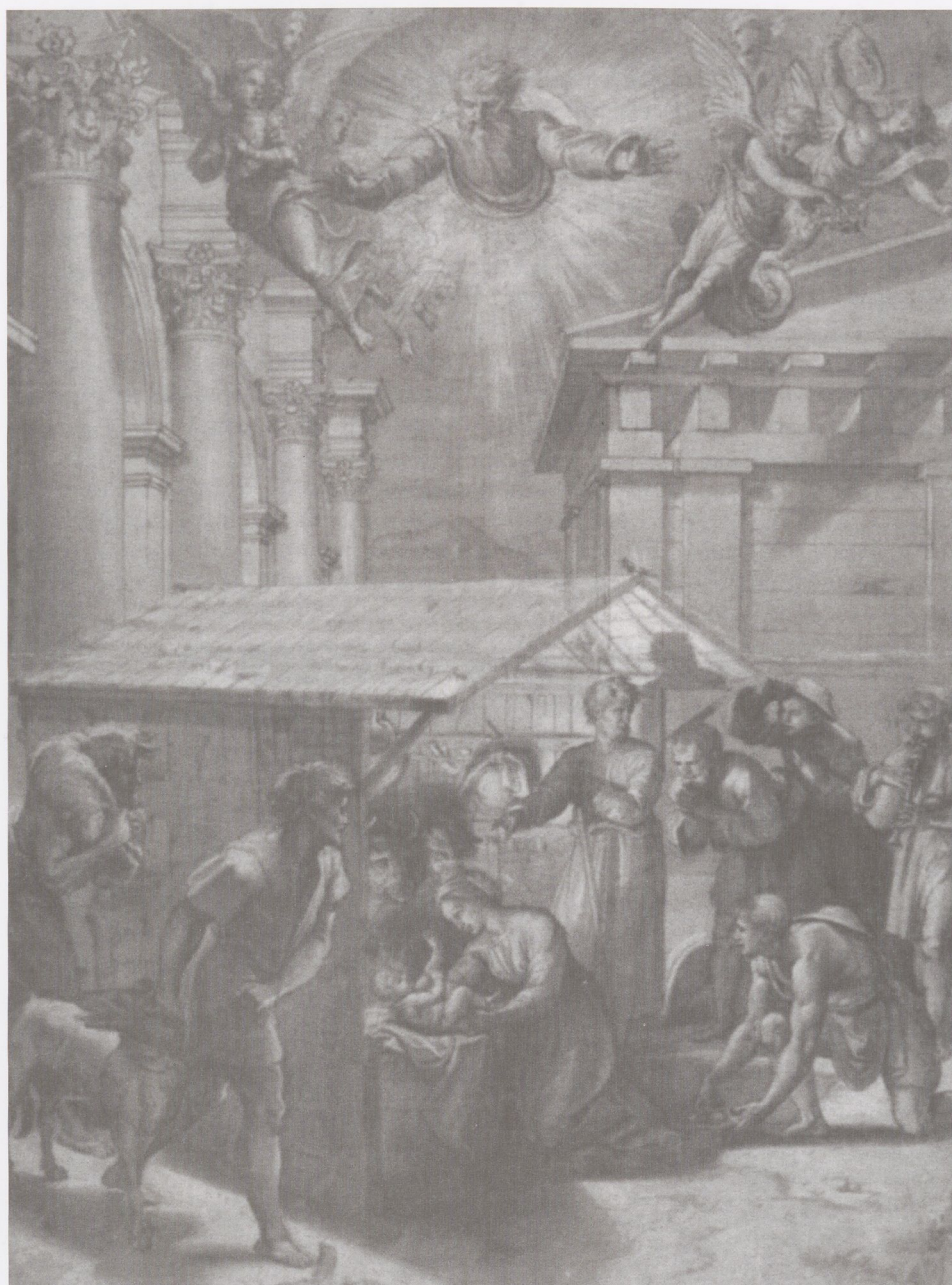
dro, dal luglio 1519 bibliotecario del papa, elenca in un poema contemporaneo tutte le tipologie che dovevano far parte dell'atlante: «arcus, circi, fora, balnea, thermae, horrea, nymphaea, signa, sepulchra, lacus [...] aquaeductus, regiones, moenia, portas, castra, domos, colles, templa, theatra, vias»⁵⁰. Dopo la morte di Raffaello nell'aprile 1520, umanisti e letterati lamentano non a caso in primo luogo il fallimento di quest'impresa gigantesca paragonabile alla restituzione filologica dei testi antichi⁵¹. Nel 1543 Claudio Tolomei, il fondatore dell'Accademia delle Virtù, riprenderà l'idea dell'atlante raffaellesco e incaricherà Vignola e Ligorio di alcuni rilievi⁵²: ma neanche nei secoli successivi sarà realizzato un progetto simile.

Ispirandosi a modelli letterari Raffaello distingue l'età d'oro dell'architettura, i cui monumenti devono essere salvati a tutti i costi, e che giunge fino all'arco di Costantino, dal degradato periodo che segue la distruzione barbarica – concetto già rispecchiato nell'*Incendio*⁵³. Con il gotico la vera architettura si risveglia, benché gli archi ogivali

siano meno graziosi di quelli semicircolari e «goffo» il loro dettaglio. Però solo nella versione di Monaco Raffaello lamenta la mancanza dell'antico splendore materiale e decorativo nell'architettura contemporanea⁵⁴: «Che avenga che a' di nostri l'architettura sia molto svegliata et ridutta assai proxima alla maniera degli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante, niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come li antichi che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che immaginano et che solo el lor volere rompesse ogni difficultate [...]». Basandosi sicuramente su un concetto di Raffaello, il suo allievo G.F. Penni illustra nel bozzetto per un'*Adorazione dei pastori* l'evoluzione dalla capanna primitiva, dove è nato Cristo, a una struttura lignea senza aperture, che rappresenta le origini del tempio dorico, all'architettura trionfale dei romani⁵⁵ (fig. 8). Diversamente da Vitruvio, Raffaello non vede il culmine dell'evoluzione nell'architettura greca ma in quella dell'Impero.

L'atlante doveva comprendere una pianta della città divisa nei rioni antichi cor-

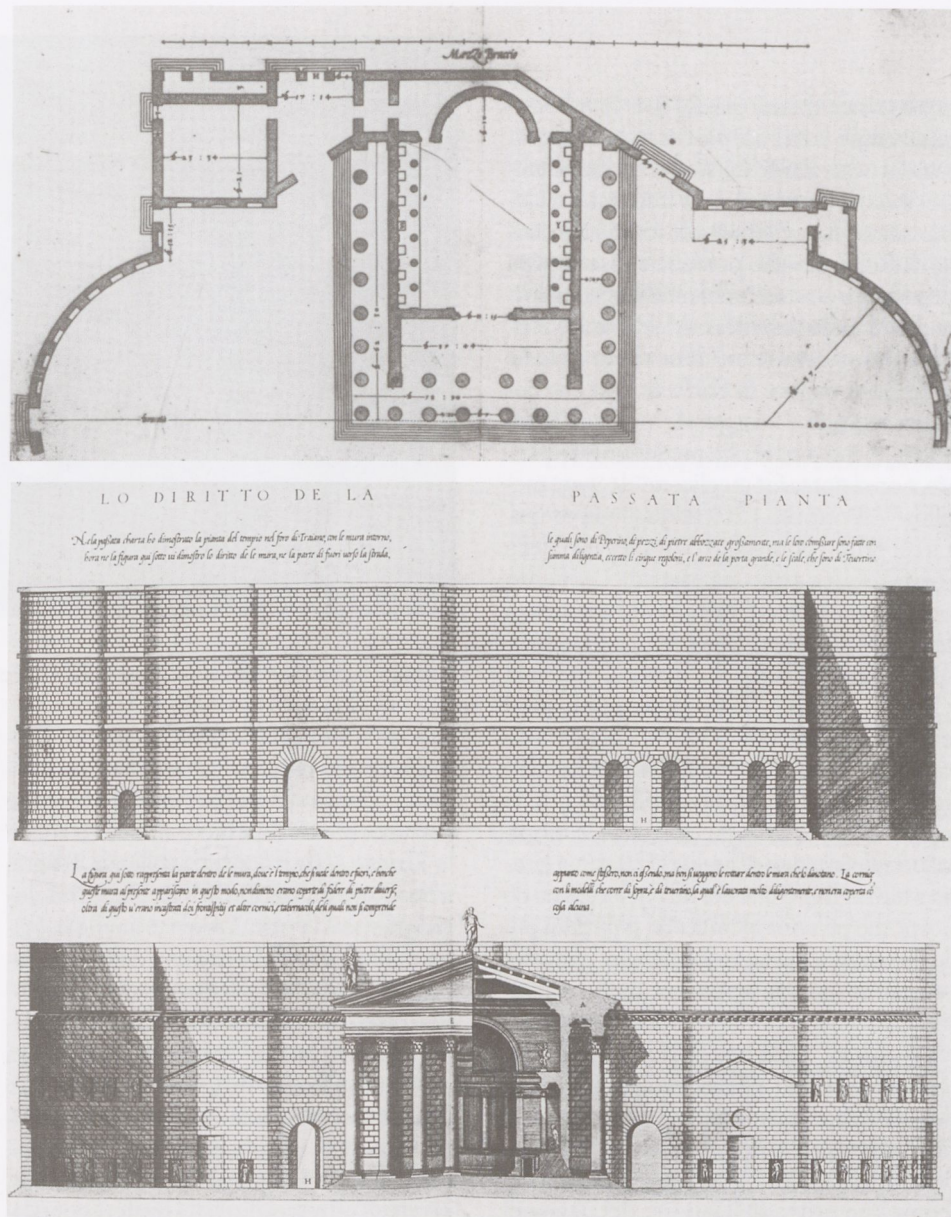
Fig. 8 - Raffaello e G.F. Penni, Adorazione dei pastori (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins).



redata da rilievi dei maggiori monumenti, composti da piante comprensive di tutte le irregolarità del sito, alzati e le corrispondenti sezioni. Il confronto tra alzato e sezione, con cui già Villard de Honnecourt aveva illustrato la corrispondenza tra esterno ed interno, «dimostra la metà dello edificio dentro come se fosse diviso per meggio» – un metodo sicuramente già conosciuto nell'antico, senz'altro ripreso e ulteriormente sviluppato da Brunelleschi, Alberti e Piero della Francesca⁵⁶. Raffaello lo riprende da progetti di Bramante, come quello per la cupola di San Pietro riprodotta da Serlio, e se ne serve nei progetti per Sant'Eligio del 1514 e per San Pietro e San Giovanni dei Fiorentini del 1518, mentre Antonio da Sangallo il Giovane lo usa soltanto negli anni di collaborazione con Raffaello⁵⁷. Stranamente finora non sono stati scoperti disegni destinati con qualche probabilità all'atlante e nemmeno presumibili copie⁵⁸. L'unica ricostruzione di un monumento romano che corrisponde quasi perfettamente al metodo descritto nella lettera, e che comprende non solo l'alzato e la sezione confrontati nelle due metà dello stesso foglio, ma anche la pianta individuata con la bussola, precisi dettagli e un breve commento, è quello del Tempio di Marte Ultore che si trova nel *Libro d'architettura* di Antonio Labacco pubblicato nel 1552⁵⁹ (figg. 9 e 10). Nella terza versione della lettera Raffaello parla anche di vedute prospettiche⁶⁰, della quale Labacco si serve per esempio nel rilievo del tempio dorico del Foro Olitorio⁶¹. Labacco era allievo di Antonio da Sangallo il Giovane, nonché collaboratore di Bramante e probabilmente anche di Raffaello, e da essi aveva imparato questi metodi di rappresentazione⁶².

Già Bramante aveva tentato di costruire la nuova Roma sui resti dell'antica città e di marcare alcuni punti strategici con fabbriche classicheggianti. Quando nel 1508 era stato incaricato di ristrutturare i Banchi, continuò l'asse di ponte Sant'Angelo in un tratto dell'antica *Porticus Maxima*, e potrebbe aver previsto di ripristinare anche la via Recta collegandola di nuovo con il ricostruito ponte Trionfale⁶³. Tra piazza di Ponte e l'angolo dei due tracciati cominciò a ricostruire San Celso in forma d'un *quincunx*, che considerava come una delle tipologie del tempio antico⁶⁴. Per fornire a Raffaello l'occasione di distinguersi come il candidato più adatto alla sua successione nella Fabbrica di San Pietro, verso il 1512 Bramante potrebbe aver spinto perché questi ottenesse la commissione di palazzo Alberini all'angolo opposto di San Celso.

Già questi due progetti evidenziano però che le tradizioni e funzioni della Roma cinquecentesca non permisero di seguire ciecamente le tracce e i prototipi della Roma antica. Si potevano conservare ma non



Figg. 9 e 10 - A. Labacco, pianta (sopra), alzato e sezione del foro di Augusto e del tempio di Marte Ultore (dal Libro appartenente all'architettura).

ricostruire i fori, i templi, le terme, gli ippodromi e i mausolei, e solo di pochi monumenti come il Pantheon poteva essere cambiata la funzione. Un cambio di funzione rappresenta anche la proposta di Raffaello di trasportare uno degli obelischi trovati davanti alla tomba di Augusto a piazza del Popolo o piazza San Pietro, dopo che il progetto di Nicolò V e Paolo II di spostarvi l'obelisco del circo di Nerone era fallito – idee che furono riprese poi solo da Sisto V⁶⁵. Perfino nella sua cappella funeraria Raffaello trova occasione di contribuire alla rinascita dei monumenti antichi: fa restaurare una delle edicole del Pantheon e vi mette una statua della Madonna ispirata a una *Vittoria* antica dei Musei Vaticani⁶⁶.

Presto altri architetti seguono l'esempio di Bramante e Raffaello. Nel 1516-1517 Baldassarre Peruzzi propone di trasformare le terme di Agrippa, senza intaccarne la sostanza, in un palazzo doppio per gli Orsini. Sotto Adriano VI comincia a ristrutturare per i Savelli il teatro di Marcello e, assieme a Sangallo, presenta progetti per Sant'Adriano nel foro Romano più conformi

alla Curia che non la vecchia chiesa in essa inserita⁶⁷. Quando Sangallo verso il 1521 viene incaricato dal cardinale Bernardino de Carvajal di ristrutturare la sua basilica titolare di Santa Croce in Gerusalemme, crede di avervi scoperto un *templum etruscum* e riesce a conservarne la sostanza antica⁶⁸. Ancora Pio IV, l'ultimo dei papi rinascimentali, incaricherà Michelangelo di trasformare il *calidarium* delle terme di Diocleziano nella sua chiesa sepolcrale, una delle poche sale termali di cui si erano conservate anche le volte.

La Sala di Costantino e l'immagine della Roma antica (1519-1520)

Contemporaneamente alla redazione della lettera a Leone X, Raffaello progetta la decorazione della sala di Costantino in Vaticano, che serviva per le feste più intime del papa⁶⁹ (fig. 11). Lunga più del doppio delle adiacenti stanze e più simmetrica, era stata coperta tra il settembre 1518 e il marzo 1519 da Antonio da Sangallo il Giovane con un splendido soffitto ligneo: l'idea di farne uno degli ambienti più ricchi del Va-

ticano risale quindi già al 1518. Santi pontefici erano stati rappresentati nelle decorazioni precedenti della sala, ma la decisione di farne protagonista l'imperatore Costantino era così affine alle ultime tendenze di Raffaello che potrebbe essere stata una sua proposta. Pochi mesi dopo la morte di Raffaello Sebastiano del Piombo scrive: «Queste istorie me disse el Papa che le voleano (i ragazzi di Raffaello), et che costoro avevano e' disegni de mano de Raffaello [...] A me pare che per letione de istorie, non si possa far meglio, ne eleggere meglio»⁷⁰. A ottobre 1519 Raffaello fa preparare il primo ponteggio. Vuol servirsi della stessa tecnica a olio già usata da Leonardo nell'*Ultima Cena*, l'unica che gli permetta la pittura raffinata e la grazia pre-parmigianesca con cui forse egli stesso comincia la *Giustizia*. Ma poiché in questi ultimi quasi cinque mesi della sua vita sta dedicando molto tempo ai progetti di San Pietro e della Roma antica e dipinge soltanto poche opere di mano propria, gli allievi la terminano solo ai primi di luglio 1520: «una figura a olio in muro che era una bella cossa, de sorta che persona alcuna non guarderà più le camere che ha facto Raphaello; che questa salla stupefaria ogni cossa, et che non sarà la più bella opera facta de li antichi in qua de pictura»⁷¹. Alla fine del 1520 il papa decide però che gli allievi devono tornare alla più veloce, economica e sicura tecnica dell'affresco, che ne diminuisce considerevolmente l'effetto, e con tale tecnica sono compiute prima della morte del papa nel dicembre 1521 l'*Adlocutio di Costantino* e la *Battaglia al ponte Milvio*.

Queste scene sono inserite in un sofisticato sistema illusionistico. Originariamente il finto architrave del pesante soffitto ligneo sembrava sostenuto da fragili cariatidi, ermafroditi e giovani di ambedue i sessi, parte nudi parte vestiti, sorreggenti le imprese di Leone X. Si ergono su pilastri anteposti a blocchi scavati da nicchie a conchiglia. In essi troneggiano i santi pontefici vivacemente gesticolanti in *cathedra* e sotto baldacchini fastosi, le uniche figure in grandezza sopra-naturale. Il prezioso marmo grigio-viola è decorato da dorate iscrizioni – tre colori che tornano anche nelle due *Virginità* dipinte ad olio che originariamente dovevano probabilmente continuare in una zona basamentale più tettonica di quella poi realizzata dagli allievi. Su classicheggianti seggi anteposti ai pilastri sono sedute le *Virginità*. In questo virtuoso gioco con figure estremamente realistiche e volumi quasi astratti Raffaello traduce nel suo linguaggio ancora più classicheggiante e fastoso il sistema della volta della *Cappella Sistina*⁷².

Era uno dei pochi luoghi in Vaticano dove poteva contrapporre al mondo biblico di Michelangelo la grandezza dell'impero romano. Come Peruzzi poco prima nella



Fig. 11 - Raffaello e allievi, Visione della Croce (Musei Vaticani).

Sala delle Prospettive della Farnesina, Raffaello apre la parte centrale delle due pareti sulla città e sul paesaggio. Basa le storie sul racconto di Eusebio e ambienta anche la *Visione della croce* nella valle del Tevere, a nord-ovest della città di Roma. Cronologicamente è la prima scena e anche la prima visibile per chi proviene dall'appartamento papale nelle Stanze: la composizione è direttamente ispirata da un rilievo della Colonna Traiana⁷³. Nel bozzetto, ancora più vicino alle idee di Raffaello, Costantino guarda verso la croce e la profezia «en touto nika» prevista al centro dell'alto cielo, ove puntano lo sguardo due soldati⁷⁴ (fig. 12). Nell'affresco gli allievi conferiscono all'imperatore e al suo vice le proprie fisionomie, facendoli guardare piuttosto verso il dragone; sostituiscono i soldati con un nano osceno e alcuni ragazzi armati, indebolendo quindi il miracolo della cristianizzazione dell'imperatore e lo stupore dei marziali romani con dettagli aneddotici. Nel fondo del bozzetto si estende il campo dell'esercito e, nell'angolo a destra, si vede l'ansa del Tevere, la ricostruzione del mausoleo d'Adriano e, sull'altra riva, una colonna trionfale e una rotonda forse identificabile con il mausoleo di Augusto. Evidente-

mente Raffaello aveva già previsto di ricostruire il panorama romano di questa zona, ma gli allievi evocano la Roma antica in maniera più dettagliata benché topograficamente non corretta: il mausoleo di Adriano e il ponte Sant'Angelo proseguono a destra nel mausoleo di Augusto con l'obelisco trovato nell'estate 1519, a sinistra nella *Meta Romuli* e nel Circo di Traiano, mentre la colonna trionfale, la piramide e le rovine in fondo non sono documentate per quest'area⁷⁵. In queste ricostruzioni gli allievi sembrano essersi serviti dei disegni e delle ricostruzioni del maestro e forse addirittura di qualcuno destinato per l'atlante. S'erano probabilmente anche ispirati alla di poco precedente *Risurrezione di Lazzaro* di Sebastiano, e simili rappresentazioni dettagliate della Roma antica ritornano, infatti, anche in contemporanei quadri di Giulio Romano, come la *Lapidazione di Stefano* e la *Madonna della Perla*⁷⁶.

Non bastava il miracolo per superare i pagani, ci voleva anche una vittoria militare come nell'*Iliade*, nell'*Eneide* o sui rilievi storici. Con il realismo storico dei suoi ultimi anni Raffaello concepisce una strage sanguinosa e crudele. Con quasi tredici metri la *Battaglia* è forse la storia più lunga fi-

Fig. 12 - Raffaello e allievi, bozzetto per la Visione della Croce (Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement).



no allora dipinta nel Rinascimento. Come Peruzzi nella *Sala delle Prospettive*, Raffaello vuol creare l'illusione di un panorama che continua anche dietro i pilastri angolari, e che l'esercito della *Visione* si sia mosso dal campo imperiale verso ponte Milvio. Trasformando le storie in finti arazzi, che Raffaello aveva inventato per evitare le distorsioni degli scorci nelle volte della stanza d'Eliodoro e della Farnesina, gli allievi distruggono però questo spazio continuo. Nel bozzetto per la *Battaglia* si vedono ancora frammenti della *Giustizia*, poi tagliati per incorniciare i finti arazzi con bordi decorati dalle imprese di Leone⁷⁷. Sul bozzetto, anch'esso in scala di circa 1:33, due terzi dell'altezza, e quindi molto più che nell'affresco, sono riservati ai combattenti. Questi si estendono più in fondo e il fiume con il ponte più verso destra. Un cadavere e un nuotatore arrivano fino al margine inferiore e l'intreccio dei corpi è ancora più denso e più simile ai rilievi traianei dell'Arco di Costantino. L'imperatore non porta una corona e, avanzando dietro agli ultimi difensori di Massenzio, minaccia quest'ultimo più direttamente con la lancia. Raffaello lo rappresenta come trionfatore giovane e bello in corazza dorata, volendo forse distinguere solo lui con un cavallo bianco. L'eroe antico, successore del *San Michele* del Louvre, ora trionfa, mentre i papi, benché in scala molto più grande, lo fiancheggiano passivamente. Nel suo largo e lungo seguito si vedono corni, trombe e insegne ora incoronate da croci. Nell'affresco uno dei tre angeli-vittorie che rinforzano il suo impeto, si dirige con la spada su Massenzio, come se Costantino avesse bisogno del suo aiuto. A destra gli arcieri e i cavalieri stanno già conquistando il lontano ponte Milvio.

Raffaello prepara le due scene con la stessa acribia archeologica che voleva dedicare all'atlante della Roma antica. La maggior parte delle figure e delle forme risale direttamente ai rilievi storici dell'Impero, non a caso prima di tutto a quelli dell'arco di Costantino, al quale dedica tanto spazio nella lettera dedicatoria senz'altro perché lo stava studiando anche per le scene della sala di Costantino. Nella lettera aveva ben distinto l'eccellenza dei rilievi traianei da quelli «scicchissime» del tempo di Costantino, e non a caso s'ispira anche alla colonna di Traiano. Non imita le composizioni

poco prospettive di questi rilievi, ma estende lo spazio ancora più di prima e s'ispira nel gruppo centrale ancora alla *Battaglia di Anghiari*⁷⁸. Per non rimpicciolire l'imperatore in un lontano punto di fuga della prospettiva centrale, di cui s'era servito nella Stanza della Segnatura e nell'*Incendio*, sceglie la diagonale che porta l'occhio verso i ponti del Tevere. Le citazioni dall'antico sono ora più ovvie di quelle da Michelangelo, ma grazie anche all'insegnamento di Leonardo e Michelangelo, e allo studio su modelli delle figure in prima fila, riesce a rendere le scene più vive non solo dei prototipi romani, ma anche degli affreschi di Peruzzi nell'episcopio di Ostia o di altri tentativi paragonabili di questi anni. Questi studi scientifici non solo di prospettiva, luce, anatomia, fisionomia e mimetica, ma anche di storia e arte antica, di zoologia e botanica, servono alla grande empatia e immaginazione poetica del maestro nell'evocare il passato glorioso della Roma antica in maniera ancora più realistica e suggestiva dei suoi predecessori.

Secondo la lettera di Sebastiano, il programma della sala doveva essere completato con la *Presentazione dei prigionieri davanti a Costantino* e il *Rifiuto di Costantino di farsi sanare con il sangue dei bambini innocenti*: «degli preparamento de l'incendio del sangue di quei putti, che li intravengono done assai et puttini et manigoldi per amazarli, per fare el bagno de l'imperatore» — una scena che doveva rassomigliare alla strage degli innocenti e controbilanciare la *Battaglia*⁷⁹. Si è conservato uno schizzo per la *Presentazione* probabilmente prevista per la parete di fronte alla *Visione*, anch'essa ispirata ai rilievi imperiali e senza nessuna allusione ai pontefici⁸⁰ (fig. 13). L'imperatore doveva essere l'eroe incontestabile, il rappresentante cristiano di quei romani che nella lettera dedicatoria descrive come «quelli animi, che col sangue loro parturirono tanta gloria al mondo, et a questa patria et a noi», e che avevano creato il mondo antico e i suoi monumenti⁸¹. Leone X non si oppone a questa glorificazione dell'imperatore, benché l'onnipotente Carlo V non fosse il suo candidato, e si comprende perché Clemente VII sostituirà le due ultime scene con la *Donazione* e il *Battesimo*, dove Costantino si sottomette a papa Silvestro e agli interessi della Chiesa. Nei prece-

denti dodici anni romani Raffaello aveva glorificato gli eruditi e i poeti illuminati, i papi e gli eroi della Bibbia e della Chiesa, ma solo nella Sala di Costantino e nel progettato libro la Roma antica diventa il suo soggetto principale. A questa s'era avvicinato passo dopo passo, e nessuna figura più di Costantino era adatta ad evocare la sua visione di tale grande passato.

NOTE

1. H. BURNS, *Raffaello e "quell'antiqua architettura"*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 381-404; A. NESSELRATH, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, *ibidem*, pp. 405-415; ID., *Raphael's archaeological method*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 357-369, con bibliografia; H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 318-327, con bibliografia; K. OBERHUBER, *Raffaello l'opera pittorica*, Milano 1999; P. DE VECCHI, *Raffaello*, Milano 2002; B. TALVACCHIA, *Raphael*, London 2007; J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raffaello*, München 2010.

2. *Raffaello: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009. Una delle opere giovanili influenzata da Mantegna è la *Deposizione* di Villa Borghese: K. OBERHUBER, *Raffaello*, cit., p. 44.

3. C.L. FROMMEL, *Raffaello nella Libreria Piccolomini*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento, per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 53-63.

4. E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, pp. 115-116, 213, 566, 576; J. SHEARMAN, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, in «Master drawings», 15, 1977, pp. 107-146; ID., in *Raffaello architetto*, cit., p. 418; A. NESSELRATH, *ibidem*, pp. 419-421; ID., in *Raphael's*, cit., pp. 358-360; H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., p. 324; F. MARIAS, *Sobre el castillo de la Calabora y el Codex Escorialensis*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti («Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20), Roma 1990-92, pp. 539-553; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven, London 2003, pp. 100-101, 384-385. Recto e verso sono copiati nel *Codice Escorialense*, che, già prima del trasferimento di Raffaello a Roma, si trovava in Spagna; C.L. FROMMEL, *Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante*, in «Opus Incertum», 5, 2010, pp. 39-55.

5. L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 voll., 1955-60, III, pp. 872-895; C.L. FROMMEL, *Il dialogo di Giulio II con gli artisti*, in *Giulio II e Savona*, Sessione inaugurale del Convegno *Metafore di un pontificato Giulio II (1503-1513)*, a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano, A. Modigliani, Roma 2009, pp. 5-28.

6. M. WINNER, *Disputa und Schule von Athen*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 29-45; C.L. FROMMEL, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 18-19; ID., *Raffaello e Giulio II*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dall'umanesimo all'età barocca*, Milano s.a., pp. 267-287; ID., *Bramante e Raffaello*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, p. 101. Marcantonio Raimondi sembra essersi servito di una veduta del *Codice Escorialense* per lo sfondo della *Strage degli Innocenti* incisa verso il 1510 dal disegno di Raffaello; G. MORELLO, in *Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, pp. 345-347.

7. C.L. FROMMEL, *Nuovi contributi al primo e all'ultimo Peruzzi*, in *Scritti per i 70 anni di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, in corso di stampa.

Fig. 13 - Raffaello e allievi, bozzetto per la Battaglia di Costantino (Paris, Louvre).



8. ID., *La tomba di Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in *La tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli*, a cura di C.L. FROMMEL, Milano 2014, in corso di stampa.
9. J. SHEARMAN, *The expulsion of Heliodorus*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 73-83; C.L. FROMMEL, *Raffaello e Giulio II nella comune ricerca del divino*, in «Atti e Studi/Accademia Raffaello», n.s., 1, 2012, pp. 21-48.
10. C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, II, p. 25.
11. K. OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 199-202, 208.
12. O. FISCHER, K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen, Abt. IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12-1520*, Berlin 1972, pp. 83, 103-104; J. TRAEGER, in *Raffaello a Roma*, cit., tav. 34, figg. 8, 9; per Sant'Aurea vedi C.L. FROMMEL, *Roma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, p. 410.
13. W. ROSCOE, *The life and the pontificate of Leo the tenth*, London 1846; L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, cit., IV, pp. 19-22, 609.
14. C.L. FROMMEL, *'In pristinum formam': die Erneuerung von S. Maria in Domnica durch Leo X.*, in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di J. Poeschke, München 1996, pp. 309-328.
15. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., p. 459.
16. K. OBERHUBER, *Raffaello*, cit., pp. 199-209.
17. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 180-184.
18. *Ibidem*, pp. 734-741, con bibliografia. La lettera non sembra né falsa né inventata da Castiglione, quanto piuttosto stilisticamente rielaborata da quest'ultimo.
19. K. BADT, *Raphael's Incendio del Borgo*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22, 1959, pp. 35-59; F. MANCINELLI, A. NESSELRATH, *La Stanza dell'Incendio*, in N.N., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II*, Milano 1983, pp. 293-337; J. JACOBY, *Bildform und Rechtsnorm: Raphael in der Stanza dell'Incendio im Vatikanischen Palast*, München 2007, con bibliografia.
20. Le finestre erano state finanziate dai Medici; C.L. FROMMEL, *Il San Pietro di Niccolò V*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 2005), a cura di F.P. Fiore, Milano 2005, pp. 103-111.
21. C.L. FROMMEL, *Scenografia*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 225-228; G. POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, p. 289; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 394-395, 396-397.
22. G. POCHAT, *Theater*, cit., pp. 278-282.
23. J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons...*, London 1972; R. HARPRATH, *Raphaels Teppiche in der Sixtinischen Kapelle*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 117-126.
24. *Ibidem*, p. 123, tavv. 37-42.
25. *Atti degli Apostoli*, 17, 24-25.
26. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 491-493; N. DACOS, *Le Logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la forma*, Milano 2008, con bibliografia; C.L. FROMMEL, *Loggia e galleria nel Rinascimento italiano*, in *Europäische Galeriebauten. Galleries in a comparative european perspective (1400-1800)*, a cura di C. Strunck, E. Kieven, München 2010, pp. 93-97.
27. N. DACOS, *La Loggetta del Cardinal Bibbiena. Décor à l'antique et rôle de l'atelier*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 225-236.
28. C.L. FROMMEL, in *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. Frommel, 2 voll., Modena 2003, I, pp. 99-121, con bibliografia.
29. *Raphael. Les dernières années*, catalogo della mostra (Paris, 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Ioannides, Paris 2012, pp. 129-134, con bibliografia.
30. C.L. FROMMEL, *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 311-357.
31. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 405-413.
32. *Ibidem*, pp. 414-438.
33. *Ibidem*, p. 424.
34. C.L. FROMMEL, *Antonio da Sangallo il Giovane e i primi cinque anni della progettazione di Palazzo Farnese*, in «Annali di architettura», 23, 2011, pp. 59-72; ID., *Sangallo and antiquity*, in *The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, III, a cura di C.L. Frommel, G. Schelbert, in corso di pubblicazione.
35. Carlo Magno.
36. C.L. FROMMEL, *Bramante e Raffaello*, cit., pp. 113-117, 121-123.
37. ID., *L'uomo e l'architettura nell'opera di Raffaello*, in «Atti e Studi/Accademia Raffaello», N.S., 1, 2002, pp. 7-34.
38. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 207-211. Michiel racconta che Raffaello «haveva ottenuto un breve dal Papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire» (*ibidem*, pp. 581-583).
39. *Ibidem*, pp. 353-355.
40. *Ibidem*, p. 519; vedi sotto nota 46.
41. *Ibidem*, pp. 238-240.
42. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 397-404.
43. Cfr. A. NESSELRATH, *Raphael's*, cit., pp. 366-369; S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 65-95.
44. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 581-583.
45. A. NESSELRATH, in *Raffaello architetto*, cit., cat. 3.2.13, p. 423.
46. P. LEISCHING, *Roma restauranda*, in *Römische Kurie, kirchliche Finanzen, Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg*, a cura di E. Gatz, 2 voll., Roma 1979, I, pp. 425-443; C. THOENES, *La "lettera" a Leone X*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 373, 380; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., p. 519.
47. *Ibidem*, pp. 478-479.
48. C. THOENES, *La "lettera" a Leone X*, cit., pp. 373-381; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 500-545; F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*, seconda edizione, Bologna 2003, con bibliografia; le citazioni seguenti seguono la trascrizione di Di Teodoro della versione mantovana.
49. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 546-550.
50. *Ibidem*, pp. 257-259.
51. *Ibidem*, pp. 572-586.
52. H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., pp. 63-64; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 543-544.
53. Cfr. sopra p. 107.
54. Secondo I. ROWLAND, *Angelo Colocci e i suoi rapporti con Raffaello*, in «Res publica litterarum», 14, 1991, pp. 217-221, la calligrafia è quella dell'umanista Angelo Colocci, anch'egli forse consulente di Raffaello dopo la partenza di Castiglione; F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., pp. 117-145.
55. O. FISCHER, K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., p. 47; *Raphael. Les dernières années*, cit., p. 63.
56. Cfr. W. LOTZ, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956, pp. 193-226. C. THOENES, *La "lettera"*, cit., pp. 376, 381; C.L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 101-102.
57. S. SERLIO, *Il Terzo Libro*, Venezia 1540, f. 65 v; S. VALTIERI, *Sant'Eligio degli Orefici*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 148-150; B. SCHÜTZ, *San Giovanni dei Fiorentini*, *ibidem*, p. 224; C.L. FROMMEL, *San Pietro*, *ibidem*, pp. 270-271.
58. Gli schizzi RIBA XIII/1 r-v del Pantheon, copiati da un collaboratore di Raffaello nel Codice di Fossombrone, risalgono probabilmente ai primi anni romani di Raffaello, mentre i disegni delle Terme di Diocleziano nello stesso codice e il rilievo dell'arco di Tito del maestro C non rappresentano ricostruzioni complete; cfr. A. NESSELRATH, *Raphael's*, cit., figg. 3, 4, 16, 17, 21, 22; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 100-101, 542. Le piante frammentarie GDSU 1107 A e 1122 A del teatro di Marcello sono databili a dopo il Sacco di Roma; C. THOENES, *La "lettera"*, cit., pp. 376, 380; H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., pp. 254, 265, 307-308, 377; A. CERUTTI FUSCO, in *The drawings*, cit., III, in corso di pubblicazione.
59. A. LABACCO, *Libro appartenente all'architettura*, a cura di A. Bruschi, Milano 1992, pp. 7-15; i dettagli a pp. 11-15. La pianta GDSU 790 A del tempio è copiata da un disegno del 1518-19 circa di Antonio da Sangallo il Giovane, misurata con la bussola e così precisa da corrispondere ai criteri di Raffaello; H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., p. 254; C.L. FROMMEL, *Sangallo and antiquity*, cit. (GDSU 790 A).
60. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., p. 526.
61. H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., pp. 280-287, fig. 55; C.L. FROMMEL, *La nascita del disegno architettonico*, cit., p. 102.
62. H. GÜNTHER, *Das Studium*, cit., pp. 275-276, figg. 39-40.
63. C.L. FROMMEL, *Il Palazzo Alberini a Roma*, Roma 2010, pp. 26-43.
64. *Ibidem*, pp. 43-65.
65. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 464-466.
66. T. BUDDENSIEG, *Raphaels Grab*, in *Munuscula discipulorum (Festschrift Hans Kauffmann)*, Berlin 1968, pp. 45-70.
67. C.L. FROMMEL, *"Ala maniera e uso del boni antiqui"*. Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliara, Venezia 2005, pp. 35-38, 48-49.
68. C.L. FROMMEL, *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*, in *Roma, centro della cultura e dell'antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 382-389.
69. O. FISCHER, K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., pp. 184-207; R. QUEDNAU, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim, New York 1979; ID., *Aspects of Raphael's "ultima maniera" in the light of the Sala di Costantino*, in *Raffaello a Roma*, cit., pp. 245-257, con bibliografia.
70. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 606-608.
71. *Ibidem*.
72. Nei disegni preparatori perfino i balaustrati dei troni ricordano quelli dei profeti michelangioleschi; O. FISCHER, K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, cit., pp. 192-194.
73. *Ibidem*, p. 252.
74. *Ibidem*, pp. 200-201.
75. R. QUEDNAU, *Aspects*, cit., p. 251, nota 25.
76. S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano*, cit.; C.L. FROMMEL, *Gian Matteo Giberti e Giulio Romano*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, a cura di M. Agostini, G.B. Molli, Cittadella (PD) 2012, pp. 131-133; *Raphael. Les dernières années*, cit., pp. 154-158, 200-207; C.L. FROMMEL, *Recens. a Raphael. Les dernières années*, cit., in «Kunstchronik», 66, 2013, p. 255.
77. Cfr. R. QUEDNAU, *Aspects*, cit., pp. 250-251.
78. R. QUEDNAU, *Die Sala*, cit.
79. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 615-616.
80. R. QUEDNAU, *Die Sala*, cit., pp. 247-248, n. 5, fig. 1.
81. *Ibidem*, p. 519.