

La prima architettura. Le Stanze di Raffaello al tempo di Giulio II

Abstract

The Early Architecture: The Stanze di Raffaello in the Age of Julius II

The essay proposes an interpretation of the architectures depicted in the frescoes of the Stanze di Raffaello (Vatican Palace) painted between the artist's arrival in Rome in 1509 and the death of Pope Julius II in 1513.

Starting from a concise description of the remodeling of the papal apartment, the study follows the progressive chronology of the execution of the frescoes and proposes a new reconstruction of the relationship between the preparatory cartoon in the Pinacoteca Ambrosiana and the architecture depicted in the *School of Athens*. Through an analysis of the architectures represented in the preparatory studies, their dimensions, and the graphic reconstructions of the buildings represented in them, the rapid development of the artist's ideas in the realm of architecture emerges with clarity.

A detailed analysis of the buildings represented in the paintings reveals their close connection to the Bramantesque building sites. The study of the relationship between actual constructions and painted architecture makes possible an understanding of the evocative function ascribed to architecture as an image of the aspirations of a papacy that considered the large-scale construction site as a metaphor for the renewal of the role of the Catholic Church.

The relationship between reality and representation, central to the culture of Humanism, appears at full strength in the first buildings designed by the young artist, preluding the extraordinary results of his later direct experience with the realities of constructing architecture.

Le più importanti imprese pittoriche di Giulio II, la volta Sistina e le Stanze di Raffaello, videro la luce quasi simultaneamente nell’ultimo quinquennio del suo pontificato, e pur rispondendo a precisi programmi iconografici, riflettono le ambizioni di un committente che aveva assegnato all’architettura un ruolo primario come mezzo di comunicazione¹. Entrambi i progetti, da tempo nella sua mente, furono avviati solo nel 1508 dopo il ritorno di Michelangelo da Bologna e quando la ristrutturazione del secondo livello del Palazzo Apostolico raggiunse uno stato di avanzamento sufficiente a consentire l’utilizzo di un insieme di ambienti come residenza, a patto di accettare di vivere nella precarietà e circondati da cantieri². Queste due imprese, che per i due artisti segnarono il passo definitivo verso il mondo dell’architettura, costituiscono una testimonianza delle capacità di un committente di comprendere e orientare personalità tanto differenti da apparire inconciliabili.

I dipinti delle Stanze, e quel che conosciamo dei relativi disegni preparatori, documentano una vera e propria formazione di Raffaello nella concezione dello spazio architettonico, nella definizione degli strumenti della progettazione e nel rapporto con l’antico. L’obiettivo di questo studio è tentare di confrontare gli edifici rappresentati nei primi affreschi delle Stanze con la realtà fisica della nuova architettura che stava sorgendo. Quando l’artista giunse a Roma, le opere di Bramante erano state appena avviate: per quanto magniloquenti, dovevano pertanto apparire come frammenti dal destino incerto. Raffaello seppe cogliere la forza di questi frammenti in costruzione, dimostrando di fatto la produttività positiva dell’immagine del cantiere edilizio. Entro tale immagine risiede forse il

* Questo testo è la rielaborazione di una conferenza tenuta in memoria di Christof Thoenes a pochi giorni dalla sua inattesa scomparsa. Sono grato a Tristan Weddigen per aver accolto in quella circostanza il mio primo tentativo di mettere a fuoco il passo decisivo di Raffaello verso l’architettura, e a Tanja Michalsky per il sostegno all’iniziativa concepita per ricordare uno studioso che ha interrogato con instancabile perseveranza temi e opere centrali nella storia dell’arte dell’Occidente. Il suo sguardo sempre fresco e disincantato ha aperto nuove penetranti prospettive di ricerca su temi antichi, dimostrando l’inesauribile attualità della ricerca storica. Sono grato al prefetto della Casa Pontificia Monsignor Georg Gänswein e a Barbara Jatta, Direttore dei Musei Vaticani, per aver concesso la pubblicazione delle immagini. Ringrazio Howard Burns per le sue penetranti considerazioni sull’architettura di Raffaello e ad Arnold Nesselrath che mi ha introdotto allo studio della sua opera in Vaticano. Sono grato a Guido Cornini, Angela Cerreta e Paolo Violini per i pareri e le discussioni scambiate nella quotidianità del lavoro. Ho portato a termine questo testo grazie all’aiuto di Sara Bova, che ringrazio anche per le importanti precisazioni, le verifiche e il supporto nell’aggiornamento della letteratura. Sono grato a Paola Benetto, che ha curato la raccolta delle immagini e realizzato parte dei disegni, e a Giulia Artizzu per i frequenti contributi nella fase conclusiva. Per la realizzazione delle ricostruzioni grafiche ringrazio Marco Gnesutta del laboratorio Mela dello Iuav di Venezia, senza le sue soluzioni sempre originali e la sua pazienza molte ipotesi qui espresse sarebbero più faticose da comprendere. Sono grato a Maddalena Scimemi, che ha rivisto il testo definitivo aiutandomi a precisarne le argomentazioni e a renderle più comprensibili. Senza il suo aiuto non avrei realizzato questo lavoro.

1 L’importanza dell’architettura per Giulio II fu chiara a pochi mesi dall’elezione. Nel primo anno furono avviati i lavori per il Belvedere, Ackerman 1954, pp. 41, 43; Frommel 1998, p. 21. La nuova Basilica Vaticana fu fondata nell’aprile 1506 a partire da idee consolidate nel triennio precedente. Allo stesso anno risale la prima notizia della volontà di realizzare via Giulia, Cicconi 2017, in particolare pp. 234–239.

2 Utilizzeremo in seguito le denominazioni attualmente in uso per le Stanze e per gli affreschi. Sulla destinazione si rimanda a Shearman (1971) 1983, in particolare pp. 84–85. Sulla denominazione dei dipinti cfr. Redig de Campos (1949) 1973, pp. 43–50. I lavori di Raffaello ebbero inizio negli ultimi mesi del 1508 nella Stanza oggi detta della Segnatura, molto probabilmente destinata sin dall’inizio a ospitare la biblioteca di Giulio II. La progressione dei lavori nel Palazzo Apostolico sotto Giulio II è descritta in Frommel 1984a, in particolare pp. 122–129. La necessità di intervenire sulla volta Sistina è legata a dissesti e ai conseguenti restauri del 1504. L’intenzione di affidarne la decorazione a Michelangelo è documentata dall’aprile 1506, *Il carteggio* 1965, p. 16.

più sorprendente ritratto dello spirito del committente, un pontefice senza paura di fronte alle difficoltà della storia.

Prima di addentrarci in un’analisi di dettaglio, è utile evidenziare alcuni aspetti di questa evoluzione. Nell’articolato programma decorativo delle Stanze, l’artista assegnò all’architettura dipinta almeno due finalità distinte. Da un lato la utilizzò per rendere esplicita la morfologia degli ambienti reali, rappresentando i grandi archi che seguono la configurazione delle volte a crociera realizzate sotto Niccolò V e modificate da Bramante; dall’altro la inserì fantasiosamente negli sfondati entro gli archi, realizzando spazi virtuali in cui ambientare le scene. Questi spazi appaiono come luoghi reali all’antica, che ereditano principi e convenzioni dalle più significative esperienze del Quattrocento e ne aggiornano il linguaggio alla luce delle più recenti architetture e soprattutto dei progetti più lungimiranti di Bramante, cui il giovane artista ebbe certamente accesso.

Tutti gli ambienti rappresentati nei primi affreschi delle Stanze della Segnatura e di Eliodoro fanno coincidere l’asse centrale dell’architettura reale con quello dello spazio virtuale, come avviene in larga parte degli affreschi di Perugino e di molti maestri del Quattrocento sui quali si era formato Raffaello³. Più tardi, nei dipinti realizzati per Leone X, tale insistenza sulla simmetria centrale venne abbandonata e tanto nella Stanza dell’Incendio quanto in quella di Costantino le architetture sono descritte in modo analitico, ma senza seguire gli assi di simmetria delle pareti.

La portata del processo di formazione di Raffaello architetto è evidente se si confronta il celebre bozzetto di Windsor per la *Disputa del Sacramento* con l’architettura della *Scuola di Atene* concepita poco tempo dopo. Nel primo l’immagine di un edificio leggero e fragile non sembra risentire in alcun modo dell’influsso delle massicce fabbriche bramantesche. Diversamente, nella zona sommitale della *Scuola di Atene* l’architettura appare solida, e l’avveniristica visione del tamburo della Basilica Vaticana – allora ancora lontano dall’essere concluso – dimostra da parte di Raffaello una comprensione profonda dei pensieri architettonici più avanzati del suo tempo. Nella parte inferiore della *Scuola di Atene*, l’immagine della Basilica Vaticana è suggerita dall’ordine binato, dalle masse murarie scavate da nicchie e dalla volta a lacunari. Altri dettagli possono essere riferiti a precisi corpi di fabbrica bramanteschi, come la Porta Julia del Belvedere, ma si tratta di rimandi eruditi, destinati agli occhi di pochi. Il riferimento esplicito a San Pietro rimarrà un caso isolato e a rigore l’unica citazione di un monumento riconoscibile si troverà in seguito soltanto nel ritratto di Roma incluso nell’affresco con *L’incontro di Leone I e Attila* completato sotto Leone X.

Nella parte inferiore della *Scuola di Atene* appaiono alcuni frammenti di edificio, un piedestallo di colonna in primo piano e alcuni blocchi marmorei poggiati sulla superficie del pavimento, che alludono a porzioni di un edificio in procinto di essere montate. Nella *Disputa* l’idea di un mondo in costruzione assume contorni più definiti grazie al pilastro marmoreo in primo piano sulla destra e al cantiere situato sul lato opposto dello sfondo.

In quest’ultimo l’artista descrisse un contesto reale di piccole case immerse nel paesaggio riprendendo un disegno di Fra Bartolomeo;⁴ nel riprodurre questo scorcio di campagna il suo sforzo fu duplice: da un lato egli modificò l’ambientazione del disegno originale ponendo le case in cima a un colle, dall’altro ne stravolse il senso di quiete trasformandolo in un cantiere moderno in piena

3 Se si esclude il *Parnaso* che è privo di architetture, l’unica parete nella quale non è rappresentato uno spazio prospettico è quella della *Giustizia*, dove è presente soltanto un fondale architettonico. In tutte le restanti pareti sono delineati spazi in prospettiva centrale; anche nel caso della *Messa di Bolsena*, nonostante la presenza della finestra decentrata, l’edificio di fondo è in asse con il cervello dell’arco della parete reale.

4 Si veda nota 86.

attività, proprio come quello del Belvedere posto sulla sommità del colle di Sant’Egidio, che egli poteva osservare proprio dall’impalcatura sulla quale stava dipingendo.

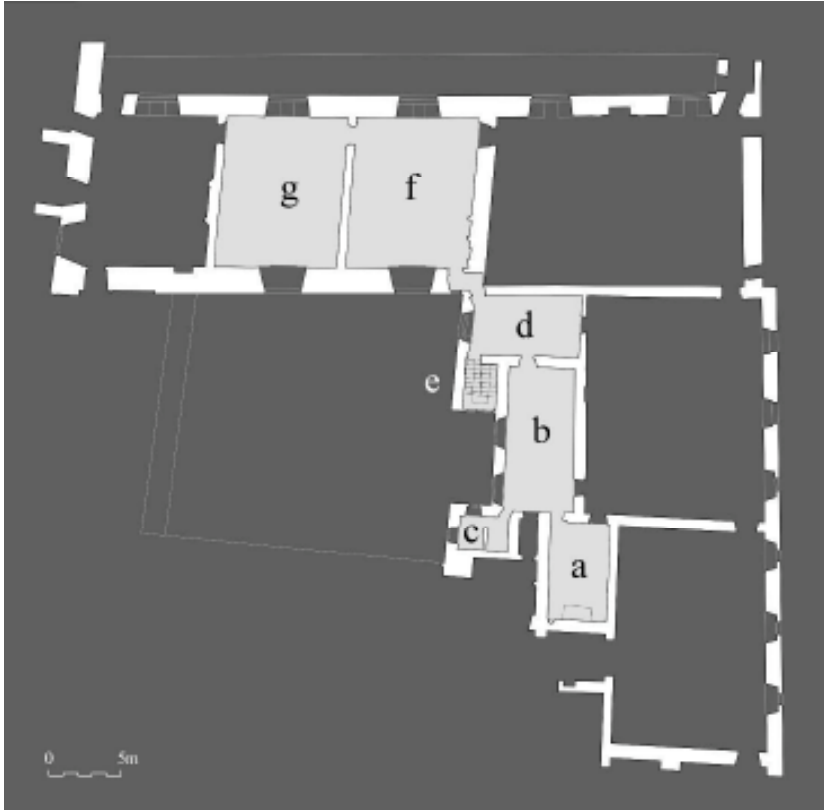
Il pilastro marmoreo che fa da sfondo alle figure sulla destra del dipinto è forse l’oggetto che più chiaramente dimostra come l’artista avesse interiorizzato la lezione bramantesca, mettendo in luce allo stesso tempo autonome capacità di invenzione nella combinazione di soluzioni differenti rispetto al nuovo linguaggio del suo maestro. Nei due dipinti che si fronteggiano, la *Disputa* e la *Scuola di Atene*, all’architettura è affidato il compito di trasmettere l’idea di un nuovo mondo in costruzione: è molto probabile che agli occhi dei contemporanei questa apparisse come una immagine eloquente delle aspirazioni di rinnovamento della Chiesa voluto dal papa; allo stesso tempo, essa restituisce il primo confronto di Raffaello con i problemi reali dell’edilizia.

Vista nel complesso, l’architettura dipinta per Giulio II nelle Stanze assume il significato di una promessa per il futuro, che si rende palese nel passaggio tra il solido edificio che ospita la rappresentazione della filosofia antica nella *Scuola di Atene* e l’allusione alla costruzione nel trionfo della teologia nella *Disputa*. Questo passaggio da immagine reale a pura evocazione di un concetto sembra dunque ribadire il ruolo programmatico dell’architettura come «problema». Negli anni seguenti essa sarà presente in tutte le pareti delle Stanze, salvo in quella del *Parnaso*, ma si tratta di un’assenza che conferma la centralità del problema. È infatti su questa parete che l’artista inserì delle figure che fuoriescono dal dipinto per invadere il telaio architettonico della finestra, annunciando una forma di interazione tra realtà e finzione pittorica destinata ad assumere un ruolo autonomo nella sua produzione artistica successiva. Sulle pareti realizzate dopo la *Disputa*, l’immagine della transitorietà del costruire lascerà spazio a sofisticate riprese dall’antico, cui sono affiancate rielaborazioni di idee desunte dai progetti più visionari di Bramante, come nel caso dello spazio interno nella *Cacciata di Eliodoro*.

Nessuno degli edifici rappresentati sotto Giulio II trasmette il senso della rovina o del degrado dovuti al tempo, mentre evidente è la promessa di un mondo in costruzione. Essi prospettano quindi un’architettura che non ritrae luoghi reali ma invenzioni di spazi, che nella loro monumentalità si configurano come luoghi liberati da precisi riferimenti cronologici. E solo in ambientazioni sovratemporali potrebbero convivere e dialogare personaggi provenienti da epoche distanti, siano essi spettatori di eventi miracolosi, narrazioni dalle Scritture, di filosofi o Padri della Chiesa. Diversamente da quel che accadrà nei suoi dipinti successivi, in particolare nell’*Incendio di Borgo* e nella Sala di Costantino, l’architettura sembra voler superare la relatività del tempo, come se la nitida chiarezza di un antico di invenzione fosse l’unico strumento in grado di veicolare concetti assoluti in senso letterale: sciolti, liberi dalla contingenza storica. È grazie a questa intuizione che l’architettura può ospitare sotto un unico tetto filosofia antica e Verità cristiana. In questo spazio dominato dalla ragione, o più precisamente da una specifica forma di razionalità, possiamo riconoscere i punti focali della sua attività successiva capace di mantenere la freschezza della rapida primavera che fece di Raffaello un architetto.

L’appartamento di Giulio II

Gli affreschi delle Stanze sono l’ultimo atto del rimodellamento architettonico del Palazzo Apostolico voluto da Giulio II⁵. Abbiamo notizia certa della volontà del papa di non risiedere nell’appartamento Borgia solo qualche anno dopo la sua elezione, ma è probabile che fosse un desiderio accarezzato da tempo⁶. L’avversità nei confronti del suo predecessore va intesa solo come una ragione secondaria, insufficiente a giustificare una modifica generale dell’edificio, frutto piuttosto dell’in-



1 Pianta dell'appartamento di Giulio II: a Cappella Niccolina, b Cubicolo, c Stufetta, d Anticamera, e Scala di accesso dal Cortile del Pappagallo, f Stanza delle Udienze (Stanza di Eliodoro), g Biblioteca privata (Stanza della Segnatura) (Disegno Paola Benetto e Marco Gnesutta, luav Venezia)

tuizione delle straordinarie qualità che potevano assumere i livelli superiori del palazzo papale ereditato dai suoi predecessori. Furono infatti considerazioni di natura funzionale quelle che indussero a concentrare le energie nella qualificazione di spazi che da almeno mezzo secolo erano stati destinati a ospitare i pontefici per brevi periodi, ossia nei mesi in cui il clima era più mite⁷. Per mettere in atto questo progetto furono necessari anni di lavoro, durante i quali Giulio II visse circondato da cantieri, estendendo gradualmente il perimetro delle stanze di sua pertinenza esclusiva.

Accettare di convivere con dei lavori in corso d’opera spesso di pesante impatto fu uno dei tratti distintivi di un papa in grado di sopportare condizioni di precarietà, indifferente agli agi almeno tanto quanto era concentrato sui suoi obiettivi più importanti, come dimostrava durante le sue campagne militari. Questo atteggiamento è alla base della lungimiranza delle sue più grandi imprese architettoniche, e anche dei suoi fallimenti, ed è la ragione per cui alla sua morte solo alcuni dei progetti av-

viati potevano considerarsi conclusi, mentre molti lavori apparivano sospesi sul labile confine che separa la rovina da una promessa per il futuro. Tra questi la decorazione pittorica delle Stanze, che alla sua morte era ancora lontana da vedere la conclusione; eppure i dipinti realizzati da Raffaello, forse ancor più esplicitamente dei cantieri reali, restituiscono l’immagine di una nuova architettura.

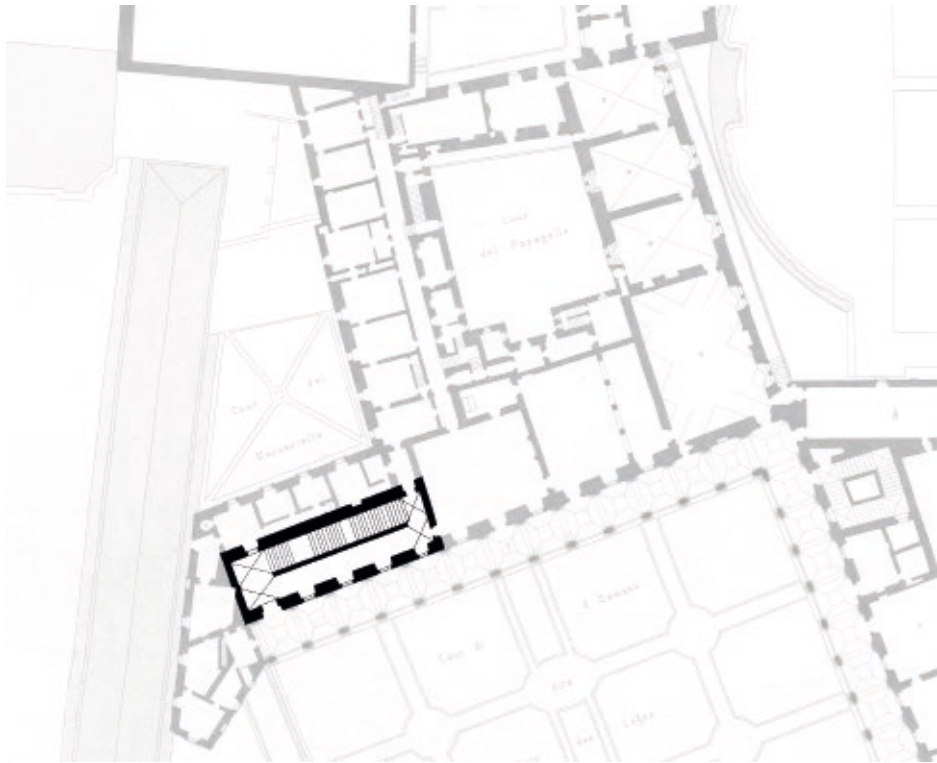
L’ala ovest del Palazzo Apostolico era stata edificata da Niccolò V, che, adattandosi alle quote dei pavimenti della fabbrica preesistente, ne aveva ricavato due appartamenti sviluppati su due piani sovrapposti. Quello superiore comprendeva la cappella Niccolina, gli ambienti ad essa adiacenti sul fronte est – oggi Sala Vecchia degli Svizzeri e dei Chiaroscuri – e le attuali Stanze di Raffaello (fig. 1)⁸. Questo appartamento, che in linea di massima riprende la configurazione degli spazi sottostanti, fu utilizzato da Giulio II con funzioni di rappresentanza alme-

5 Sui lavori compiuti, tra il 1507 e il 1508, al terzo livello del palazzo di Niccolò V su iniziativa di Giulio II, si vedano Powers 1982, pp. 120–126; Frommel 1981; Mancinelli 1982, p. 63, nota 1 (cui si rimanda per la bibliografia precedente); Frommel 1984a, pp. 122–127, 134, note 28–29. In merito all’appartamento, si rimanda in particolare a Redig de Campos 1966; Mancinelli 1982; Shearman 1984a, pp. 16–23; Pagliara 1998, p. 215.

6 Le parole di Giulio II nei confronti del proprio predecessore, Alessandro VI, sono riportate nel *Diario* di Paris de Grassis, maestro di cerimonie, alla data di domenica 17 maggio 1506: «Non solum non humanus, sed supra omnes bestias bestialissimus, inhumanissimus, invidiosissimus. Egit libros quos nemo intelligere potest, nisi diabolus, assertor ejus, aut saltem sibylla; sic enim gifaris, id est carachteribus obscurissimis pinxit, aut literis alteratis et oblitis figuravit, ut credam ipsum habuisse diabolum pro copista talis scriptura», Burckardus ed. 1911, p. 523, nota 3. Cfr. Pastor (1899) 1932, p. 669, nota 2; cfr. Klaczko 1898, p. 184–188.

7 La stagionalità dei tre livelli è descritta con chiarezza, nella *Vita di Nicolò V*, da Giannozzo Manetti, che indica l’uso estivo del livello inferiore, invernale di quello intermedio, mentre il piano superiore veniva usato in primavera e autunno, Manettus ed. 1999, p. 141; Dehio 1880, p. 246; Ehrle/Stevenson 1897, p. 14; Shearman (1971) 1983, pp. 196–197, nota 7.

8 Sulla cappella Niccolina, si vedano in particolare Fallani 1955; Greco 1980; *Il Beato Angelico* 2001; De Strobel 2008. Le dimensioni delle due sale adiacenti alla cappella e la decorazione pittorica che ne ornava le pareti, oggi sopravvissuta in limitati lacerti, dimostrano l’importanza attribuita già nel tardo Medioevo a questo livello del palazzo. Monciatti 2003, in particolare appendice finale pp. 295–311.



2 Palazzi Vaticani, pianta a quota della seconda loggia e corpo di fabbrica della rampa di accesso all'appartamento di Giulio II, da Letarouilly 1882, Tomo 1, pag. 144 (elaborazione grafica di Marco Gnesutta, luav Venezia)

no dal 1505 e poi ancora nell'aprile del 1506, quando vi tenne il Concistoro Segreto⁹. Fu forse allora che iniziò a preoccuparsi di dotare questa quota del palazzo di un accesso comodo e degno che potesse essere raggiungibile dai cortili sottostanti. Per farlo realizzò un sistema di rampe parallele attraverso il quale sarebbe stato possibile arrivare senza sforzi eccessivi presso le sue stanze private e gli ambienti adiacenti¹⁰. Un intero corpo di fabbrica costituito da quattro setti murari paralleli, che alla base raggiungono lo spessore di circa un metro, fu costruito all'estremità sud-orientale del preesistente palazzo pontificio (fig. 2). Questo corpo aggiunto, che ingloba una torre angolare del palazzo e costituisce la premessa alla costruzione delle Logge vaticane, fu impostato al più tardi a partire dal 1507, e alla morte di Giulio II doveva essere completato verosimilmente fino al livello della seconda Loggia, come si evince dalla presenza a questa quota di una maestosa porta d'ingresso dalla rampa con lo stemma di Giulio II¹¹. Indipendentemente da questa nuova via d'accesso, il papa decise in parallelo di procedere alla riqualificazione dell'appartamento superiore, utilizzato con più frequenza dal 1507¹². Per viverci sarebbe stato costretto a ridurre all'essenziale lo spazio di sua stretta pertinenza. Il nucleo più riservato dell'appartamento papale gravita intorno al Cubicolo con l'annessa stufetta, direttamente collegati alla cappella Niccolina e all'Anticamera. Parte integrante di questo sistema è una stretta scala, ascrivibile a Bramante, che conduceva alla quota dell'appartamento Borgia e al cortile del Pappagallo¹³. Il Cubicolo è illuminato da finestre all'antica relativamente ampie, inserite con difficoltà nelle ristrette dimensioni comprese tra il

⁹ Shearman (1971) 1983, p. 82.

¹⁰ Shearman (1971) 1983, pp. 196–197, nota 7.

¹¹ La porta, che segna l'accesso all'appartamento alla quota della seconda Loggia e conduce alla Sala Vecchia degli Svizzeri, impone di pensare che la rampa fosse completata fino a questa quota entro il 1513. Hoogewerff 1945–1946, p. 265; Frommel 1984a, p. 128. Per una datazione posteriore cfr. Frommel 1981, pp. 116, 125, nota 61.

¹² Non è nota l'esistenza di un percorso di accesso oltre alle strette scale preesistenti. Si veda Shearman (1971) 1983, p. 200, nota 23. Dalle parole di Paris de Grassis sappiamo che il papa continuava a utilizzare il livello inferiore come stanza dei paramenti, Shearman (1971) 1983, p. 203, nota 34.



3 Città del Vaticano, Cortile del Pappagallo, finestre del Cubicolo di Giulio II (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)



4 Città del Vaticano, Cortile del Pappagallo, finestre crociate del lato nord (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

corpo delle scale e quello in cui è collocata la stufetta del Cubicolo (fig. 3). La volontà di rendere questi spazi agibili in modo indipendente dagli ambienti più privati del pontefice è testimoniata dal passaggio che dall'Anticamera conduce alla Stanza di Eliodoro, ornato da un portale con l'arma della Rovere¹⁴.

Mentre si svolgevano i lavori edilizi nelle Stanze, Giulio II poteva utilizzare alcuni ambienti posti a diretto contatto con la cappella Niccolina, in particolare il Cubicolo e l'Anticamera¹⁵. Le Sale degli Svizzeri e dei Palafrenieri e la futura Sala di Costantino durante gli ultimi anni del suo pontificato dovevano costituire un nucleo parallelo e in un certo senso indipendente da questi spazi più privati. Anche se il papa non poté vedere conclusa la decorazione della Stanza di Eliodoro, la sequenza di ambienti che va dalla cappella Niccolina alla Stanza della Segnatura è da intendersi come un nucleo unitario realizzato per sua volontà. Entro il 1508 Giulio II fece aprire due finestre crociate verso il cortile del Pappagallo nelle murature a sud delle Stanze centrali, in seguito dette rispettivamente della Segnatura e di Eliodoro. Non è escluso che esistessero già altre aperture in queste pareti, tuttavia per foggia, dimensioni e materiale queste nuove finestre evidenziano una ricerca di monumentalità con le loro mostre che ripetono le grandi finestre di epoca Niccolina sul lato nord (fig. 4)¹⁶. La loro posizione asimmetrica rispetto agli ambienti interni è dovuta alla curiosa scelta di metterle in asse con quelle della parete nord e non al centro dei muri che le ospitano. La soluzione va probabilmente riferita anche alle funzioni che dovevano assolvere questi ambienti e alla posizione prevista per il trono papale, che, sulla base della pavimentazione della Stanza della Segnatura, doveva trovarsi in corrispondenza dell'asse tra le due finestre¹⁷.

¹³ La scala, decorata da Simone Lagi sotto Urbano VIII, contiene un solo balaustro alla sommità, semplice e raffinato nel disegno. Sull'attribuzione a Bramante cfr. Frommel 1984a, p. 124; sui lavori in questi ambienti cfr. Frommel 1981, pp. 113–114.

¹⁴ Questo portale introduce a un breve passaggio ricavato con evidente sforzo nello spessore murario dell'edificio in un punto, peraltro, strutturalmente sensibile di collegamento tra due corpi di fabbrica di età differente.

¹⁵ Sul Cubicolo, si veda Mancinelli 1982. Cfr. De Strobel/Mancinelli 1993, in particolare pp. 120–123.

¹⁶ Il termine *ante quem* per il completamento di queste finestre è il 1508, quando furono avviati i lavori di decorazione della volta e delle pareti, Nesselrath 2012, pp. 93, 247, nota 71 (con bibliografia). Cfr. Frapiccini 2004, p. 78.

¹⁷ Shearman (1971) 1983, p. 95 e fig. 29.

Questa posizione determina un’asimmetria che avrebbe condizionato l’impaginato degli affreschi, nei quali Raffaello dimostrò tutta la sua abilità nel gestire l’equilibrio tra figure e architettura.

La scelta di avviare i lavori di decorazione a partire dai due ambienti centrali dell’ala di Niccolò V nasce certamente da un’intuizione della qualità architettonica raggiunta da queste stanze dopo l’apertura delle finestre a sud, conferendo ai due spazi quel carattere di aerea trasparenza che possiamo apprezzare ancora oggi. La loro collocazione inquadrava perfettamente in asse il colle di Sant’Egidio dove, come si è detto, stavano sorgendo le fabbriche del Belvedere, mettendo in diretto rapporto i cantieri reali e la futura architettura virtuale che Raffaello sarebbe stato chiamato a dipingere sulle pareti.

La Stanza della Segnatura, la cronologia degli affreschi e l'architettura al tempo di Giulio II

Quando Raffaello giunse a Roma, nella seconda metà del 1508, i cantieri di Bramante avevano aperto un nuovo capitolo per la storia dell’architettura. I lavori nella Basilica di San Pietro mostravano la consistenza massiccia dei piloni eretti entro le mura del transetto costantiniano, destinato a una lenta e inesorabile demolizione. Il Belvedere era impostato in due zone distinte nell’ala di levante: a nord con l’esedra che si stagliava nel cielo verso Monte Mario e a sud con il portico dorico attraversato dalla Porta Julia. Questi lavori, insieme alle nuove strade e ai cantieri di Bramante nel cuore della città, mostravano il posto assegnato da Giulio II all’architettura, di cui gli affreschi di Raffaello nell’appartamento papale sarebbero stati una tangibile conferma¹⁸. Nel realizzarli, l’artista mise in discussione le idee sull’architettura che avevano guidato la sua prima produzione pittorica, tanto che se confrontiamo l’architettura dipinta delle Stanze con quella che appare nelle sue opere precedenti, non è facile accettare che siano state ideate dalla stessa persona a pochi anni di distanza. Le prime architetture dipinte da Raffaello sono legate alla collaborazione con Perugino, mentre quelle affrescate a partire dai primi mesi in Vaticano sono evidentemente dotate di maggior forza e sono debitrici della concezione tettonica bramantesca, così come le figure umane dipinte risentiranno dell’effetto dei primi disvelamenti della volta Sistina¹⁹. Eppure, nonostante le differenze formali e sostanziali, in tutta la vasta produzione di Raffaello si può riscontrare la ricerca di una congruenza costruttiva. È grazie a tale congruenza che gli edifici da lui dipinti, inclusi quelli della giovinezza, risultano ricostruibili con precisione come se fossero fabbriche reali, essendo comprensibili le relazioni tra le parti che li compongono. Bramante ebbe certamente un ruolo di primo piano nel processo formativo di Raffaello, comunicandogli direttamente le proprie visioni e condividendo i propri studi sull’antico. Ma più di qualsiasi riflessione teorica, a colpire il giovane ar-

¹⁸ In San Pietro nel 1508 i lavori in muratura per il coro, per i pilastri della cupola e per lo zoccolo dei due primi pilastri della navata erano in corso da alcuni mesi e aveva avuto inizio la lavorazione di scalpello dei blocchi di travertino in corrispondenza degli angoli della tribuna e dei pilastri della cupola – probabilmente per le paraste del lato interno del coro – oltre che per l’esecuzione dei capitelli interni. Per una sintesi delle principali fasi del cantiere e i relativi riferimenti documentari, si veda Frommel (1976) 1994, pp. 27–28. Nello stesso anno, erano state avviate anche le attività per la costruzione del palazzo dei Tribunali sulla via *Iulia*, Bruschi 1969, pp. 946–947; Butters/Pagliara 2009, in particolare pp. 49–51. Sulla fondazione di via Giulia, si veda Cicconi 2017 (con bibliografia).

¹⁹ Raffaello aveva potuto conoscere l’opera pittorica di Michelangelo a Firenze tra il 1504 e il 1507, in particolare il cartone per la Battaglia di Cascina e forse il tondo Doni. L’influsso decisivo delle pitture della volta Sistina è descritto da Giorgio Vasari nelle *Vite* (1550–1568) 1994, vol. 4, pp. 175–176. Larga parte del lavoro era stato realizzato entro l’estate del 1510, *Il carteggio* 1965, p. 107. Il primo disvelamento certo è descritto da Paris de Grassis il 15 agosto 1511. BAV, Vat. lat. 12414, fol. 103v. Steinmann 1905, capp. 4–5, in particolare pp. 735–736, doc. 108.

tista dovette essere la monumentalità ottenuta dagli edifici di Bramante ancor prima che giungessero a compimento: in altre parole l’eloquenza intrinseca dei suoi cantieri. Seguire le tappe di quello che appare come un vero e proprio percorso di formazione, nel limitato arco temporale entro il quale furono realizzati gli affreschi delle Stanze sotto Giulio II, impone di rilevare mutamenti di sensibilità avvenuti con una rapidità sorprendente; un’attitudine nel recepire e assimilare -modelli che riflette quel che più in generale si riscontra nella sua pittura. Per questo motivo cercheremo di analizzare le fasi di ideazione e di realizzazione degli affreschi delle Stanze a partire dai pochi dati sicuri.

Il primo incarico documentato a Raffaello per lavori in Vaticano risale al gennaio 1509, quando fu assoldato «a buon conto» con un contratto la cui entità sembra riferibile alla realizzazione di un lavoro in comune con altri pittori coinvolti negli stessi mesi²⁰. Anche se i documenti che attestano il suo impegno in due ambienti diversi risalgono al 1511, è certo che fin dalle prime fasi Giulio II dovette concepire le Stanze centrali come un problema unitario²¹.

Sembra probabile che in questa prima fase fosse prevista la decorazione della volta dagli angoli smussati della Stanza della Segnatura, presumibilmente rimodellata da Bramante in concomitanza con la realizzazione delle finestre marmoree a sud verso il cortile del Pappagallo. L’idea di sostenere la volta con quattro grandi archi all’antica conferisce alla struttura primaria un carattere tettonico unitario, rispetto al quale gli sfondati delle pareti risultano come episodi indipendenti²². L’ornamento di questa struttura primaria dell’ambiente, seguendo consuetudini di fine Quattrocento, definisce lo spazio come un’architettura realistica sostenuta da paraste con specchiature azzurre decorate nei pilastri e da archi a tre fasce. Questo telaio architettonico appare simile nei colori e nella concezione a quello usato, ad esempio, nella Biblioteca Piccolomini a Siena, lavoro che aveva visto coinvolto lo stesso Raffaello²³.

In un primo momento gli artisti assoldati dovettero adattarsi a una ripartizione delle volte già decisa e nella Stanza della Segnatura venne mutata in corso

²⁰ Non è noto con esattezza quando Raffaello si spostò a Roma da Firenze, dove si trovava nell’aprile del 1508 e dove potrebbe essere stato impegnato fino alla tarda primavera, Caglioti 2000, vol. 1, pp. 337–339, nota 202. Il documento che attesta per la prima volta la sua presenza in Vaticano è un contratto del 13 gennaio 1509 per dipingere «ad bonum computum picture camere de medio eiusdem Santitatis testudinata», Shearman 2003, vol. 1, pp. 122–123. Trattandosi di un atto per lavori a buon conto, inserito in una serie di pagamenti analoghi corrisposti ad altri artisti già attivi dal febbraio del 1508, sembra verosimile pensare che il suo coinvolgimento non sia di molto antecedente. In proposito, si veda Shearman 2003, vol. 1, pp. 124–128.

²¹ Il 12 luglio1511 Gian Francesco di Luigi Grossi scriveva a Isabella d’Este che Giulio II «in Palazzo fa depinzer due camere a un Rafaelo da Urbino che ha gran fama de bon pictor in Roma, le quali son beletissime [...]», Shearman 2003, vol. 1, pp. 146–147. Non è pensabile che il papa intendesse limitare la decorazione alla sola Stanza della Segnatura lasciando priva di pitture quella di Eliodoro, probabilmente dedicata alle udienze e raggiungibile dall’esterno senza entrare in contatto con le aree più private del suo appartamento.

²² Shearman (1965) 2007, p. 32; Shearman 1993, pp. 22–23.

²³ Un esempio tardo-quattrocentesco che ha specifiche analogie nella decorazione delle membrature architettoniche è la cappella Carafa, eseguita da Filippino Lippi tra il 1488 e il 1493. Si vedano in merito Bertelli 1965; Geiger 1986; Catitti 2004. La diffusione del motivo ornamentale delle paraste con intrecci fitomorfi e candelabre aveva interessato anche le opere di scultura e architettura. Tra i modelli più celebri risalenti agli anni Ottanta del Quattrocento, certamente noti a Raffaello, si vedano il sepolcro di Cristoforo della Rovere e il vicino altare nella cappella del Presepio o di san Girolamo o il coevo altare nella cappella di Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo. Si tratta di interventi realizzati su committenza di cardinali appartenenti alla stessa famiglia del pontefice e attribuiti ad Andrea Bregno. In proposito, è interessante notare come la ghiera dell’arco delle due cappelle verso la navata presenti un’articolazione molto simile a quella introdotta da Raffaello negli archi che inquadrano le scene dipinte nella Stanza della Segnatura. Su Andrea Bregno, il suo rimando all’antico e i sepolcri da lui realizzati, si vedano in particolare Maddalo 1989; Kühnlethal 2002; Pöpper 2010, pp. 126–292.

d’opera solo la dimensione dell’oculo sommitale attribuito a Sodoma e a Bramantino²⁴. In quella di Eliodoro Raffaello ebbe probabilmente più libertà, e la mano di altri artisti è stata riconosciuta in particolare nelle decorazioni del telaio delle architetture dipinte²⁵. La concezione della volta comprendeva anche gli arconi che risultano dipinti almeno in parte nelle stesse giornate d’affresco²⁶. La cronologia e la successione degli affreschi nell’ultimo quadriennio di pontificato di Giulio II sono state da tempo ricostruite in modo attendibile, ma l’incipit dei lavori rappresenta una questione ancora dibattuta²⁷. In particolare, il punto in discussione è se il cantiere decorativo sia iniziato dalla parete della *Disputa* o da quella della *Scuola di Atene*. Non si tratta di sterile tecnicismo specialistico, soprattutto perché l’aggiornamento di Raffaello in campo architettonico fu repentino. Limitandoci a considerare questo aspetto, va rilevato che anche relativamente alle questioni tecniche la parte superiore della *Disputa* mostra analogie con cicli di fine Quattrocento dei Palazzi Vaticani²⁸. La composizione d’insieme riprende idee espresse nel bozzetto di Windsor e negli studi ad esso correlati, che certamente precedono la *Scuola di Atene*²⁹. Dal punto di vista architettonico, invece, gli edifici rappresentati sono in perfetta sintonia.

Per quanto riguarda i materiali, l’ipotesi più solida avanzata di recente si basa su un’analisi della composizione della malta con cui fu fatto l’arriccio della parte superiore della *Scuola di Atene*, nella quale l’artista usò proporzioni di legante dettate da consuetudini tipiche delle sue zone d’origine, comprendendo solo in un secondo tempo la straordinaria reattività della pozzolana in uso a Roma³⁰. Questo ha portato a pensare, in linea con quanto affermato da Vasari, che Raffaello abbia iniziato ad affrescare l’ambiente a partire da questo settore, forse prima ancora del completamento degli affreschi nella volta³¹. A sostegno di questa ipotesi sulla cronologia dei lavori esistono questioni stilistiche e deduzioni tratte dal *corpus* dei disegni autografi che appaiono tuttavia ragioni di secondo piano rispetto a questo macroscopico cambiamento di materiali³². Sembra invece indubbio che dopo queste prime pareti avrebbe visto la luce il *Parnaso* e infine la parete della *Giustizia*.

24 Le figure sono state ascritte a Bramantino su base stilistica, Redig de Campos (1949) 1973, p. 50. La modifica è attribuita a Sodoma in Nesselrath 2012, pp. 97–104; Nesselrath 2017, p. 97.

25 Sullo stato della Stanza di Eliodoro prima dell’intervento di Raffaello cfr. Nesselrath 2012, pp. 93, 247, nota 71. Sugli interventi attribuiti a Luca Signorelli cfr. Nesselrath 1999.

26 L’arcone nel lato della *Disputa* fu affrescato simultaneamente alla volta, fatto che ha indotto a ipotizzare che inizialmente si fosse pensato di realizzare per prima questa parete. Si veda Nesselrath 2004a, in particolare pp. 282–285.

27 La sequenza degli affreschi è un problema sollevato da tempo che non trova una soluzione definitiva, Fischel 1948, vol. 1, pp. 78–79. La successione ritenuta per lungo tempo più probabile vedrebbe come primo affresco la *Disputa*, seguito dalla *Scuola di Atene*. Per una diversa successione e una sintesi del problema, si veda Nesselrath 2004a, cui si rimanda per la bibliografia precedente. Cfr. inoltre Frommel 2012, in particolare pp. 24–27; Frommel 2017, p. 25. Ad oggi la questione non ha trovato una soluzione unanimemente condivisa e la *Disputa* continua ad essere considerata come la parete su cui avvenne il primo intervento in questa stanza. Cfr. Gnann 2020, p. 359.

28 Come Pinturicchio, Raffaello usò pastiglie di cera per rappresentare la luce dorata intorno a Cristo. Già Bellori attribuiva un carattere arcaico all’uso dell’oro nella parte superiore della *Disputa*, Nesselrath 2012, pp. 102–103. Sui debiti del dipinto verso la tradizione pittorica precedente, si veda Redig de Campos (1949) 1973, in particolare pp. 42–44.

29 Il foglio mostra una balaustra sul fondo che presuppone un’architettura analoga a quella presente nel bozzetto di Windsor, Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 280 e pp. 606–607. Si veda cap. 2.2.

30 La sequenza in relazione alla tecnica è sintetizzata in Nesselrath 2004b, p. 146. Sulle proporzioni tra inerte e legante, gli effetti sulle superfici e le conseguenti ricadute sulla datazione, si vedano Nesselrath 2004a, pp. 282–285; Violini 2017, p. 32.

31 Vasari (1550–1568) 1994, vol. 4, pp. 166–167.



5 Confronto dimensionale tra disegni preparatori per gli affreschi delle Stanze di Raffaello realizzati sotto Giulio II. (elaborazione grafica Paola Benetto e Marco Gnesutta, luav Venezia)

I disegni preparatori pongono un problema parallelo e in parte autonomo. Considerando nell’insieme fogli autografi e copie più o meno tarde, emergono con chiarezza alcuni caratteri comuni. Quasi tutti questi disegni, certamente databili in tempi diversi, risultano realizzati alla medesima scala, utilizzando archi di cerchio pressoché identici (fig. 5)³³. Tanto nei disegni autografi quanto nelle copie più tarde le finestre sono rappresentate seguendo sempre le stesse convenzioni: esse appaiono delimitate da cornici lisce di dimensioni molto simili, con la rappresentazione prospettica delle imbotti e degli spessi muri che ne definiscono il perimetro. Anche la rappresentazione delle ombre entro i vani delle finestre è la stessa tanto nei disegni certamente autografi quanto nelle copie. La parete nord con la *Liberazione di san Pietro* mostra l’ombra simmetrica, mentre i due fogli per i fronti sud – la copia di Battista Franco per la *Messa di Bolsena* e il disegno autografo per la *Scena apocalittica* – riportano l’ombreggiatura asimmetrica che simula l’insolazione mattutina dello stipite destro delle finestre rivolte a sud. Se, come sembra probabile, quest’ultimo foglio va riferito a una prima idea per la *Messa di Bolsena*, vi sarebbero indizi sufficienti per ritenere che sia esistita una fase di presentazione per entrambe le Stanze, e che i disegni per la *Disputa* e la *Scena apocalittica* precedano l’approccio alla parete della *Scuola di Atene*. Infine, limitandoci a considerazioni di natura strettamente architettonica, appare improbabile che il primo foglio per la *Cacciata di Eliodoro* sia successivo alla realizzazione degli affreschi della Stanza della Segnatura³⁴.

Tra il bozzetto di Windsor e la prima fase della *Scuola di Atene* sembra quindi probabile che Raffaello abbia presentato un’idea per entrambe le Stanze.

Vi sono elementi sufficienti per sostenere che l’architettura nella mente dell’artista abbia assunto nel tempo un peso sempre maggiore. Poiché appare alquanto probabile che le prime due pareti siano state realizzate almeno in parte simultaneamente, nella nostra analisi considereremo le architetture nelle due opere come frutto di una ideazione contemporanea.

32 In un foglio di studio per un’aggiunta successiva alla *Disputa* appare il primo disegno per il *Parnaso*, Nesselrath 2004a, pp. 285, 293, nota 45; Joannides 1983, p. 187, cat. 218 e cat. 219.

33 L’ampiezza del raggio varia tra circa 20,1 e 20,9 cm. Sono grato a Paola Benetto per la precisa valutazione fatta sulle immagini digitali dei fogli.

34 Sulla cronologia della Stanza di Eliodoro, si veda cap. 3.

Quel che sembra innegabile è il fatto che questi primi dipinti segnarono la definitiva affermazione in Raffaello di una concezione bramantesca dell’architettura e gradualmente di un nuovo ruolo dell’antico nella progettazione, gettando di fatto le basi per tutta la sua opera successiva.

La Stanza della Segnatura

La Scuola di Atene

Forse nessun dipinto nella storia dell’arte occidentale ha saputo rappresentare il sogno di una nuova architettura quanto la *Scuola di Atene* (fig. 6). Gettando lo sguardo oltre il presente, Raffaello tracciò un’immagine nitida di edifici che in quel momento erano ancora dei cantieri allo stato embrionale e allo stesso tempo affermò in modo eloquente l’attualità dell’antico non tanto come fonte di erudizione, quanto come strumento per concepire spazi e strutture inedite. Senza dubbio Bramante ebbe un ruolo determinante in questa fase di formazione del pittore nel campo dell’architettura e dobbiamo immaginare un flusso continuo di idee, pareri e disegni passati dall’architetto di San Pietro al giovane pittore. Nonostante ciò la concezione dell’architettura a nostro avviso non si può considerare come un’idea bramantesca applicata alle esigenze contingenti del dipinto, ma un’invenzione di Raffaello sulla base di alcuni concetti logici derivati dalla conoscenza dei disegni dell’architetto della nuova San Pietro, ai quali il giovane pittore ebbe certamente accesso³⁵. Ma più ancora delle parole, dei disegni e delle teorie architettoniche dovettero influire le fabbriche volute da Giulio II, che nella primavera del 1509 erano avviate e ben visibili. La rapidità da parte di Raffaello nel recepire e interiorizzare stimoli esterni, così evidente nella sua pittura di figura, appare altrettanto notevole nei confronti degli edifici. L’architettura della *Scuola di Atene* fa proprie alcune idee centrali del pensiero di Bramante, come la definizione degli spazi tramite corpi murari massicci e l’uso di membrature colossali, ma mostra al contempo differenze sostanziali e sottili aporie costruttive, la cui importanza è pari alle analogie e alle rare citazioni dirette³⁶.

La datazione del lavoro non è certa, ma è molto probabile che questa sia stata la prima parete della stanza a essere affrescata e che con questo dipinto l’artista abbia conquistato la fiducia del papa³⁷. Poiché è improbabile che l’operazione sia stata avviata senza che esistesse un’idea generale per le altre pareti, come abbiamo anticipato, dobbiamo ipotizzare che i bozzetti per la *Disputa* e per la parete della *Scena apocalittica* registrino idee precedenti al concreto avvio dei lavori per la *Scuola di Atene*. Un semplice confronto tra l’aerea architettura rappresentata nel bozzetto di Windsor per la *Disputa* e quella dipinta nella *Scuola di Atene* aiuta a comprendere il salto logico compiuto da Raffaello nei mesi che precedettero l’avvio dei lavori. Nella prima rappresentazione parziale della parete, le colonne sono prive di significato tettonico e il muro è scandito da semplici archi a scarso rilievo, quasi come corpi isolati di un’architettura effimera. Questa concezione di architetture fragili e rarefatte non troverà più spazio nelle pareti affrescate sotto Giulio II.

³⁵ In merito al rapporto tra Raffaello e Bramante e alle sue ricadute sulla decorazione delle Stanze, si vedano in particolare Vasari (1550–1568) 1994, vol. 4, pp. 159, 164, 328–329; Oberhuber 1983, pp. 67–77; Burns 1984, p. 382; Frommel 1984d, pp. 18–19; Shearman 1993, pp. 22–23; Nesselrath 2004a, pp. 282, 284.

³⁶ Per una lettura complessiva dell’architettura nell’affresco, si vedano Bruschi 1969, pp. 1036–1039; Oberhuber/Vitali 1972; Valtieri 1972; Oberhuber 1983, pp. 67–79, cui si rimanda per la bibliografia precedente. Cfr. anche Rocca 1919.

³⁷ La cornice architettonica dipinta della *Disputa* fu realizzata contestualmente alla decorazione della volta. Secondo Vasari – come detto – il primo affresco avviato fu quello della *Scuola di Atene*, ritenuto antecedente alla stessa decorazione della volta (Vasari [1550–1568] 1994, vol. 4, pp. 166–167).



6 Raffaello, *Scuola di Atene*. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

Non è noto attraverso quali fasi Raffaello sia giunto alla concezione dell’architettura della *Scuola di Atene*; il documento principale per la sua storia è il grande cartone preparatorio della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, nel quale è rappresentata la parte inferiore del dipinto (fig. 7)³⁸. La sua finalità principale è certamente quella di definire la composizione delle figure e va ovviamente riferito alla fase esecutiva. Dell’architettura, che compare solo in tracce, sembra essere accennato quel che basta per prevedere il modo in cui i personaggi dipinti entrano in contatto con l’edificio. Il cartone è composto da un gran numero di fogli e non permette una valutazione esatta del rapporto tra quel poco che rimane dell’architettura disegnata e l’opera reale³⁹. La sequenza delle linee verticali del cartone risulta in larga misura corrispondere a quella dell’affresco. Ciò conferma l’esistenza di un cartone dettagliato anche per la zona superiore. Forme e dimensioni dello spazio entro il quale si sarebbe inserita la scena sembrano del tutto simili a quelle poi riprodotte sull’affresco. In fase esecutiva Raffaello abbassò la linea d’orizzonte dell’architettura rispetto alle figure; in

³⁸ Sul cartone, si vedano Fischel 1913, vol. 1, pp. 351–355; Oberhuber/Vitali 1972; Oberhuber 1983, pp. 33–39.

³⁹ Secondo l’indicazione di Oberhuber, il cartone è composto da 210 fogli, Oberhuber 1983, p. 33.



questo modo, i piedestalli delle paraste risultarono a una quota inferiore rispetto al cartone preparatorio (fig. 8).

È noto da tempo come l'altezza dei gradini in primo piano sia più verosimile per una gradinata teatrale che per una scala⁴⁰. Konrad Oberhuber ha posto l'attenzione sui problemi di proporzione che esistono tra le figure e l'architettura dipinta, constatando come di fatto Raffaello, in particolare per le figure, non abbia seguito regole di riduzione legate allo spazio rappresentato in prospettiva⁴¹. Nel rendere l'architettura, egli adottò un sistema rigoroso e congruente che permette di ricostruirne la pianta con buona approssimazione (fig. 9). Nell'inserimento delle figure, invece, si affidò alla propria sensibilità e certamente alla verifica della rappresentazione al vero garantita dal cartone. Di fatto la dimensione delle figure fu rapportata alle possibilità di visione dell'osservatore nella stanza, mirando a dare massima evidenza ai personaggi che popolano la scena, con il risultato che se si tenta di ricostruire l'architettura in rapporto alle figure essa appare estremamente ridotta e lontana dal modello della Basilica Vaticana cui si ispira⁴². Queste incongruenze metriche rivelano l'atteggiamento elastico dell'artista verso la rappresentazione prospettica e i margini di variazione entro i quali riteneva di potersi muovere.

L'artista disegnò le parti basamentali in modo sintetico, in parte a stilo, senza fermarsi a delineare profili o modanature. Le basi dei piedestalli sono rese con semplici linee inclinate, dimostrando una certa confidenza con le convenzioni del disegno di architettura in alzato. Altrettanto avviene per la trabeazione: come appare chiaramente da immagini di dettaglio, Raffaello trasferì dal cartone all'intonaco solo questi segni, per poi dipingere direttamente le forme precise delle sagome (fig. 10)⁴³. Questo modo di procedere dimostra come Raffaello avesse

7 Raffaello, cartone preparatorio per la Scuola di Atene, linea rossa: disegni a stilo. Milano, Biblioteca Ambrosiana (foto © Biblioteca Ambrosiana; elaborazione grafica Marco Gnesutta, luav Venezia)



8 Raffaello, cartone preparatorio per la Scuola di Atene, dettaglio dell'architettura e linea di riferimento per la determinazione delle paraste. Milano, Biblioteca Ambrosiana (foto © Biblioteca Ambrosiana)

chiare le proporzioni degli ordini e la forma di basi e capitelli, che seguono canoni aggiornati in anni vicini ad opera di Bramante⁴⁴. È molto probabile che per il proporzionamento di queste parti utilizzasse semplici metodi analoghi a quelli testimoniati da disegni di Antonio da Sangallo di poco posteriori⁴⁵.

Un problema a sé stante è rappresentato da un insieme di segni a stilo e sanguigna sul cartone (fig. 7, linea rosse)⁴⁶. Sulla destra due archi contrapposti mostrano due costruzioni geometriche, che se considerate insieme appaiono come sperimentazioni per la suddivisione di una nicchia scandita da paraste. La soluzione quadripartita in particolare, con le pur evidenti incertezze nelle dimensioni attribuite alle paraste, risulta significativa in quanto pone un pilastro al centro di una nicchia, soluzione che rimanda a un bozzetto per la *Messa di Bolsena*. La pianta sulla parte inferiore sinistra del cartone definisce il fronte di un'architettura, scandita da paraste binate, che coincide con l'alzato di un lato dell'ambiente voltato a botte al centro del dipinto, come risulta chiaramente dal confronto con una sua ricostruzione complessiva (figg. 7, 9). Fatti salvi i minimi scarti dovuti alla composizione del cartone, l'unica differenza è data dal pilastro smussato che regge la cupola. Questo punto rappresenta l'incongruenza logica più significativa dell'architettura dipinta nella *Scuola di Atene*, per questo è rilevante che nello schema in pianta sia rappresentato solo a destra della cupola, vale a dire nel settore che sarebbe stato visibile da un osservatore idealmente posto al centro della stanza. L'attribuzione a Raffaello di questo disegno è ovviamente un problema aperto, ma è forse qui che si nasconde la testimonianza più autentica del contatto dell'artista con Bramante. Senz'altro è da escludere che questi segni siano stati tracciati dopo l'utilizzo del cartone per rappresentare le figure, che li rendono pressoché illeggibili. Essi vanno piuttosto messi in relazione alla costruzione dell'architettura nella parte superiore del dipinto e quindi con la parte perduta

⁴⁰ Förster 1867, p. 195; Oberhuber 1983, p. 67.

⁴¹ Oberhuber 1983, p. 118, nota 32.

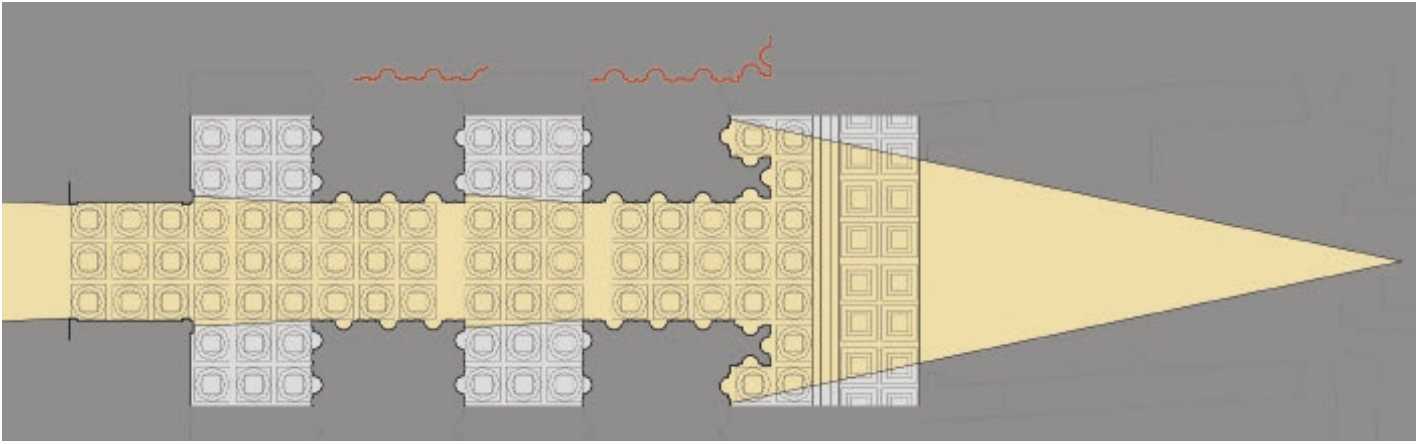
⁴² Sulla base delle proporzioni delle figure, Hülsen ha dedotto le contenute dimensioni dell'edificio, proponendo l'efficace analogia dimensionale con l'arco di Giano, Hülsen 1911, pp. 230–231; Ermers 1909, p. 35. Cfr. Oberhuber 1983, p. 70.

⁴³ La medesima convenzione, che rappresenta una consuetudine per gli architetti, è testimoniata in uno dei primi disegni noti di Raffaello per elementi architettonici. Si veda Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 33 e p. 585.

⁴⁴ Sulla portata dell'opera di Bramante nella nuova concezione degli ordini architettonici, si veda Denker Nesselrath 1990, pp. 68–77.

⁴⁵ Si veda l'uso della «regola della diagonale» nel disegno per il dimensionamento di una base di Antonio da Sangallo il Giovane del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 7976, Maurer 2004, pp. 178–180.

⁴⁶ I segni sono indicati da Fischel e interpretati nel dettaglio da Oberhuber. Fischel 1913, vol. 1, pp. 349–355, fig. 274; Oberhuber 1983, pp. 71–77. In fase di conclusione di questo lavoro, l'impossibilità di una verifica diretta di questi segni ha imposto di fare riferimento alla ricostruzione di Oberhuber.



del cartone⁴⁷. Per comprendere la funzione di questo schema planimetrico è necessario metterlo in relazione al cartone e tentare di immaginare le modalità esecutive dell'affresco emerse anche grazie agli ultimi restauri. La chiave della questione è contenuta nella linea orizzontale tracciata nel cartone all'altezza delle figure principali (figg. 8 e 11, linea 2). Come gli schemi sottostanti, anche questa linea fu certamente tracciata quando l'intero cartone era privo di disegni e potrebbe essere stato fissato alla parete, forse a una quota più bassa di quella poi utilizzata per realizzare le figure in seguito trasferite con lo spolvero. La pianta è collocata in una posizione tale da consentire di tracciare un fascio di linee che parte dagli spigoli delle paraste e si unisce in un punto fissato in alto a destra sulla parete, prima della stesura dell'intonachino per l'affresco. L'incidenza tra questo fascio di semirette e la linea orizzontale di riferimento definisce una serie di punti che restituiscono la riduzione progressiva della larghezza delle paraste che si sarebbero dovute dipingere in scorcio prospettico a destra dell'asse centrale del dipinto.

Tenuto conto dei margini di tolleranza dovuti alla deformazione e delle modifiche subite dal cartone, possiamo individuare due punti o, meglio, due aree ipotetiche nelle quali fissando altrettanti chiodi si sarebbero potute tracciare queste tacche sulla linea di base (fig. 11). La ricostruzione merita una più dettagliata verifica dimensionale, tuttavia la presenza di due punti dimostra che l'artista spostò il punto di riferimento per le paraste sul fondo del dipinto forse per ampliarne leggermente le dimensioni rendendole più visibili e non confonderne i bordi.

Una volta fissata queste serie di misure a destra dell'asse di simmetria verticale della parete, utilizzando il compasso o più semplicemente uno spago, quegli stessi riferimenti si potevano riportare a sinistra della mezzeria, sempre sulla medesima linea di riferimento. Questi punti, che possiamo riconoscere sulla linea di riferimento del cartone dell'Ambrosiana, furono sufficienti a tracciare con il regolo e il filo a piombo l'intera sequenza delle paraste. Per realizzare l'operazione sarebbe stato sufficiente utilizzare uno spago, il filo a piombo e un regolo di dimensioni adeguate. E di fatto, come ha dimostrato Paolo Violini nel corso dei recenti restauri, l'intera architettura delle pareti fu realizzata tramite incisione diretta con regolo e compasso⁴⁸.

Da un punto di vista logico la questione limita il problema della riduzione progressiva in una prospettiva centrale a tre variabili: le dimensioni della pianta, la sua distanza dalla linea di riferimento e la posizione del punto – in questo caso

9 Ricostruzione in pianta dell'architettura della Scuola di Atene. Area beige: settore visibile nel dipinto; area grigia: settori non visibili; linea rossa: schema a stilo nel cartone della Biblioteca Ambrosiana (disegno Marco Gnesutta, Iuav Venezia)

⁴⁷ Non è escluso che, come sostenuto da Nesselrath, il cartone fosse più alto di quanto conservato; non vi sono tuttavia prove che esistesse un disegno dettagliato per l'intera parte superiore del dipinto. Per realizzare le paraste di fatto sarebbe stato sufficiente conoscere le dimensioni riportate nella linea orizzontale di riferimento, Nesselrath 1996, pp. 15–16.



10 Raffaello, *Scuola di Atene*, particolare dell'architettura realizzata con incisione diretta. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

due punti – da cui far partire il fascio di linee che definiscono la graduale riduzione delle paraste. Si trattava di una progressione matematica lineare facilmente risolvibile con un semplice calcolo e persino con una riduzione graduale a occhio, ma che tuttavia con questo espediente geometrico pratico risultava immediata e semplice da realizzare. Non è escluso che la soluzione pratica offerta da questo metodo sia descritta da teorici della prospettiva o facesse parte del bagaglio dei pittori di affreschi a grande scala, ma è difficile non riconoscere in Bramante la figura capace di fornire un metodo geometrico ineccepibile e pratico per restituire un organismo intimamente legato alle fabbriche che egli stesso stava realizzando. Si spiegherebbe così l'atto di riconoscenza di Raffaello nel suo ritratto come maestro di geometria capace di far scendere sulla terra l'immagine di un edificio dal cielo delle idee. Altrettanto probabile è il suo contributo nella definizione della pianta ripresa fedelmente nel dipinto a meno dello smusso angolare che probabilmente sarebbe apparso confuso per la vicinanza delle linee in questo settore.

Il cartone non fornisce informazioni sulla configurazione della volta e sulle forme dell'edificio sullo sfondo. Dalle poche tracce possiamo dedurre soltanto che Raffaello all'avvio dei lavori aveva recepito pienamente il senso dell'architettura di Bramante pensando un'architettura costituita da masse murarie piene scavate da nicchie e scandita da paraste poco rilevate. Una struttura che rimanda in termini generali alla configurazione di San Pietro. Sempre dalle architetture di Bramante sembra derivare l'uso del binato di paraste

poco rilevate, che scandiscono le pareti attraverso un segno quasi grafico, una soluzione che ricorda i fronti del Belvedere superiore, in contrasto con il plastico chiaroscuro delle nicchie popolate da statue.

Possiamo analizzare il dipinto realizzato sulla base di un'ideale divisione in tre settori orizzontali, due inferiori dedicati alle figure, uno superiore interamente occupato dall'architettura. Quello in primo piano posto a una quota più bassa conferisce profondità all'intera composizione per mezzo di uno spazio libero da figure, nel quale la pavimentazione a riquadri bianchi e rossi mette in primo piano la fuga prospettica che governa l'intera scena. L'utilizzo di pavimentazioni geometriche policrome per sottolineare la tridimensionalità dello spazio pittorico è un espediente in uso dal primo Quattrocento, che trova numerosissimi esempi, persino nei rarefatti spazi delle celebri tavole di Berlino, Baltimora e Urbino⁴⁹. Forse per consentire una lettura migliore del dipinto anche in previsione della collocazione della biblioteca di Giulio II nella parte inferiore della stanza, Raffaello decise di porre una distanza virtuale tra osservatore e figure principali. Questa soluzione, applicata anche nella *Disputa del Sacramento*, non si riscontra nella pittura precedente di Raffaello. Dipinti nei quali la costruzione prospettica del pavimento conferisce profondità allo spazio, come la pala Oddi (1502–1503) o lo *Sposalizio della Vergine* a Brera (1504), mostrano infatti le figure in primo piano e uno spazio libero alle spalle. Questa configurazione seguiva

⁴⁸ Nell'intero settore scandito dalle paraste, le parti realizzate a spolvero sono le figure entro le nicchie e alcuni profili in prossimità della statua di Atena sulla destra. Le paraste e le trabeazioni sono realizzate con regolo e compasso. A spolvero e incisione diretta sono invece le volte cassettonate, gli oculi nei pennacchi e l'anello d'imposta della cupola. Si vedano gli schemi di Paolo Violini in Nesselrath 1996, pp. 99–100. Uno studio del rapporto tra figure di scorcio tra le paraste sta in Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 351.

⁴⁹ Sulle celebri tavole, e in particolare sull'architettura, cfr. Sanpaolesi 1949; Saalman 1968; Damisch 1994; Krautheimer 1994; Frommel 2006, pp. 351–363.



convenzioni sperimentate da decenni in celebri pitture, una per tutte la *Consegna delle chiavi* di Perugino (1481). Nella *Scuola di Atene*, invece, l'artista inizialmente lasciò libero il campo centrale inserendo due gruppi di figure ai lati e, come ben noto, solo in un secondo tempo dipinse la figura del filosofo pessimista in primo piano, ritenuto un ritratto di Michelangelo⁵⁰. Raffaello sembra aver compreso gradualmente le potenzialità di questo primo piano privo di figure. Forse per ragioni analoghe, a breve distanza di tempo ripropose questa soluzione nella *Disputa del Sacramento* e più tardi la sfruttò a pieno inserendo nello spazio libero la scena principale carica di *pathos* della *Cacciata di Eliodoro*.

Sopra la scala, oltre uno stretto piano orizzontale, sorge l'architettura vera e propria, impostata su un pavimento dai colori analoghi a quelli del piano inferiore, ma con una geometria più ricercata che combina ottagoni e quadrati⁵¹. La soluzione è ripresa da Perugino, che la rappresentò nell'*Annunciazione* (1496–1498) e che troviamo anche nell'anonima tavola dei *Miracoli di san Bernardino*⁵². Questa pavimentazione suddivide la superficie sotto la volta in tre settori in senso longi-

11 Ricostruzione della posizione del cartone sulla parete della *Scuola di Atene* e dei punti utilizzati per fissare lo scorcio delle paraste. 1 linea rossa: disegni a stilo (da Oberhuber 1983, pp. 72–73) 2 linea gialla: asse di riferimento sul cartone (vedi fig. 8) 3 arco tratteggiato: sistema di riporto delle misure a destra della mezzeria della parete A punto di vista ideale in pianta B e C punti di riferimento per le paraste. In bianco: struttura ipotetica dell'impalcato (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei; foto © Biblioteca Ambrosiana; disegno ed elaborazione grafica Marco Gnesutta, luav Venezia)

50 L'integrazione dell'affresco della *Scuola di Atene* in primo piano è evidente osservando l'aggiunta di intonaco sulla superficie della parete. La figura rappresentata è quella del *Pensatore*, intesa quale ritratto di Michelangelo in Redig de Campos (1965) 1983, p. 45. Una diversa interpretazione in Nesselrath 1996, pp. 20–21, figg. 85–90, 97–98; Nesselrath 2004a, pp. 285, 293, nota 46.

12 Ipotesi di pianta del fronte dell'edificio della *Scuola di Atene* (a) e del progetto di Raffaello per San Pietro dal codice Mellon (b). New York, The Morgan Library & Museum, Dept. of Drawings and Prints, Codex Mellon, fol. 72v (disegno Marco Gnesutta, luav Venezia)



tudinale e non riprende la ripartizione del pavimento più basso al di sotto dei gradini, con un pieno abilmente collocato nell'asse centrale del campo visivo.

Il fronte che l'organismo volge verso l'osservatore, tagliato dall'arco principale della stanza, mostra due grandi avancorpi che inquadrano lo spazio voltato principale. La presenza della scala in primo piano lascia immaginare ciò che vediamo come il segmento di un fronte sviluppato in larghezza con corpi aggettanti scavati da nicchie. Restituita in pianta, questa successione di avancorpi può ricordare il fronte della *natio* delle terme di Diocleziano⁵³. L'architettura antica fu certamente un punto di riferimento in questa fase, ma gli strumenti mentali utilizzati da Raffaello sembrano derivare direttamente dalle fasi più attuali della progettazione di San Pietro. La successione di pilastri che definisce rientranze con nicchie, pur appearing nei primi disegni bramanteschi per la Basilica, prenderà corpo in forma compiuta nel cantiere reale e compare nel documento principale del progetto raffaellesco nella pianta, certamente più tarda, del codice Mellon (fig. 12)⁵⁴.

Lo spazio voltato mostra un'articolazione delle pareti diversa da quella del fronte in primo piano, in particolare per l'assenza di corpi aggettanti. È probabile che la scelta di utilizzare paraste binate che inquadrano nicchie con statue sia dovuta alla volontà di dare importanza agli elementi strutturali posti in forte scorcio prospettico. La volta a botte, evidente evocazione della Basilica di Massenzio per la semplicità dei lacunari non decorati, si differenzia dal modello antico nell'accostamento di esagoni e quadrati.

La combinazione di figure semplici della volta riassume il rapporto tra geometria e architettura centrale nell'intero affresco, che trova una rappresentazione

51 Una peculiarità di questa ripartizione risiede nell'orientamento degli ottagoni con gli angoli al centro di ogni lato dei quadrati. Una soluzione con un rapporto molto simile tra ottagono esterno e interno si trova in uno studio geometrico sul verso di un disegno autografo dell'Ashmolean Museum, inv. 558, interpretato da Bentivoglio e Frommel come uno studio per la lanterna di Santa Maria del Popolo, Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 472 e p. 625; Frommel 1984c, p. 135, cat. 2.3.9.

52 Mercurelli Salari 2004, pp. 184–189, cat. I.9; Mancini 2004, pp. 236–237, cat. I.33.

53 L'attenta osservazione di questo fronte della *natio* delle terme di Diocleziano è comprovata dal rilievo contenuto nel codice di Fossombrone appartenente alla cerchia di Raffaello (Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone, Disegni, vol. 3, fol. 16v). Su questo si veda Nesselrath 1993a, pp. 137–138. Sul tema del rapporto di Raffaello con l'antico, si vedano in particolare Ray 1974; Burns 1984; Frommel 2014. Lo stato del sito dei «Bagni di Diocleziano» nel 1508 è documentato nel disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. A 104 recto. Si veda in merito anche Lanciani 1902, vol. 1, p. 168.

54 In merito ai disegni del codice Mellon si veda anche quanto riportato in seguito. Sul progetto di Raffaello per San Pietro nel codice Mellon, si veda Zanchettin 2013, pp. 269–270, cat. 4.25, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

specifica nel ritratto di Bramante in veste di maestro di disegno e geometria in primo piano⁵⁵. L'esegesi dello schema tracciato dal personaggio ha portato a complicate ipotesi e a sofisticate deduzioni⁵⁶. Anche se sono certi i suoi contatti con il matematico Paul von Middelburg, l'idea di una puntuale ripresa di teoremi geometrici da parte dell'artista è stata recentemente ridimensionata⁵⁷. Non possiamo escludere che Raffaello si sia ispirato a figure da manoscritti o da volumi a stampa di geometria antica, come quello un tempo conservato nell'archivio del capitolo di San Pietro e oggi alla Biblioteca Vaticana, che mostra peraltro suggestive assonanze con la progressione numerica rappresentata nella lavagnetta di fronte a Pitagora⁵⁸. Tuttavia, il messaggio centrale del dipinto doveva essere immediato e percepibile anche a chi non possedesse conoscenze così specifiche o erudite. Ciò che chiaramente traspare è legato al concetto di trasmissione della conoscenza⁵⁹. L'architetto di San Pietro è rappresentato come colui che era stato capace di trasferire l'astratta purezza di un mondo intellettuale del pensiero antico nella realtà della costruzione, la stessa costruzione che racchiude la scena e verso la quale sembra volgere lo sguardo uno degli allievi.

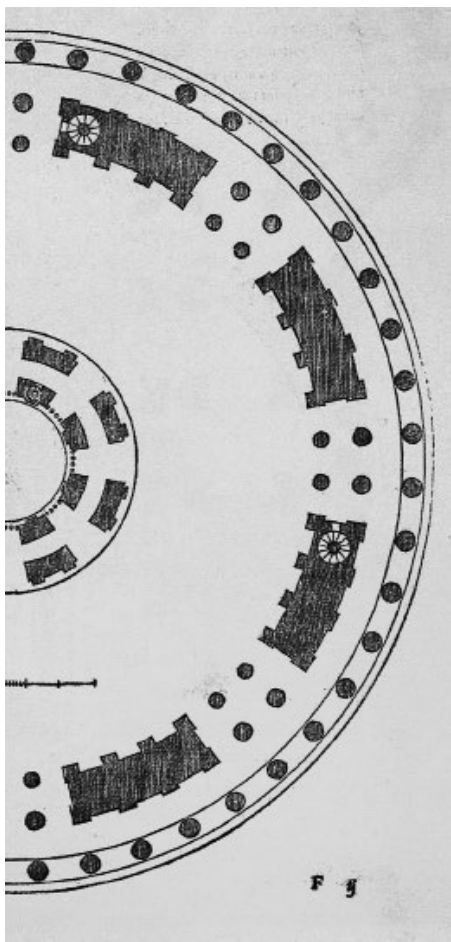
L'ambiente trasversale che divide sul fondo in modo simmetrico la volta a botte e genera la crociera su cui si imposta il tamburo risulta articolato da paraste non doppie ma singole, intervallate da nicchie come quelle del fronte in primo piano. Nonostante questa differenza rispetto allo spazio principale, Raffaello trattò quest'aula trasversale come una sorta di transetto e rappresentò sopra la crociera il tamburo che presuppone una cupola (fig. 13). Il rapporto tra l'affresco e il cantiere di San Pietro è ben noto e offre la dimostrazione più eclatante del debito contratto dall'allievo nei confronti del maestro⁶⁰. Tuttavia, la citazione appare come un episodio isolato e in un certo senso problematico proprio per la precisione con cui è riprodotto l'edificio cui si ispira. L'affresco della *Scuola di Atene* fu fatto quando la costruzione della crociera della Basilica era nel pieno dei lavori, ma la configurazione del tamburo non poteva essere nota se non a chi era a conoscenza del progetto⁶¹.

Nel definire i pennacchi con i tondi, Raffaello non può che aver attinto direttamente a disegni, schizzi o a notizie di prima mano relative al progetto di Bramante per San Pietro. Il disegno preparatorio a stilo nella parte inferiore del



13 Raffaello, *Scuola di Atene*, dettaglio dei pennacchi e del tamburo della cupola. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

14 Particolare della pianta del tamburo di San Pietro Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, libro III, 1540, p.40.



55 L'identificazione di Bramante nel maestro con il compasso in mano si trova già nella vita di Raffaello di Vasari (1550–1568) 1994, vol. 4, p. 167: «Èvvi similmente una figura che, chinata a terra con un paio di seste in mano, le gira sopra le tavole, la quale dicono essere Bramante architetto, che egli non è men desso che se e' fusse vivo, tanto è ben ritratto». Il primo a riconoscere in questo Euclide è Lloyd 1864, p. 62. Giovanni Reale vi individua in alternativa la figura di Archimede, Reale 1997, p. 35.

56 Tra queste si vedano in particolare Valtieri 1972 e Oberhuber 1983, pp. 57–59, cui si rimanda per la bibliografia precedente. Sullo schema si veda inoltre Fichtner 1984, pp. 13–22, 102. Un'interpretazione del disegno come studio dell'intersezione tra triangoli in una figura di stella è in Lauenstein 1998, in particolare pp. 19–28.

57 Robert Haas, che ha analizzato lo schema grafico dal punto di vista matematico, ha messo in dubbio che possa trattarsi di un puntuale riferimento a un teorema della geometria, Haas 2012, in particolare pp. 6–7. Sono grato a Isabeau Birindelli che mi ha segnalato questo studio. Cfr. Alexander-Skipnes 2017.

58 La progressione armonica dei numeri è ricorrente nei manoscritti con le traduzioni dell'opera di Euclide. Si veda ad esempio BAV, Arch. Cap. S. Pietro H.35, *passim*. Sullo schema nell'affresco già notato in Springer 1883, vol. 1, p. 253, si veda Lauenstein 1998, pp. 35–54.

59 Il più pertinente e certo riferimento al semplice insegnamento della geometria è indicato in Oberhuber 1983, p. 38.

60 Passavant 1839, vol. 1, p. 160; Ermers 1909, p. 37; Grimm 1941, p. 364.

61 Al 1511 risale la realizzazione delle centine per la costruzione degli archi maggiori realizzate da Antonio da Sangallo il Giovane, Frey 1910, p. 48.



15 Finestra bramantesca della Sala Regia (foto per gentile concessione della Prefettura Pontificia)

cartone dimostra che in una prima fase l'artista aveva pensato a un pilastro smusato, privo di nicchia verso la cupola, quindi a una soluzione più semplificata rispetto a quella ideata nella Basilica allora in costruzione. Lo stesso vale per la finestra sul tamburo retta da quattro colonne, due delle quali poco visibili poiché in forte scorcio prospettico, un'idea specifica del progetto di Bramante che conosciamo grazie a un'incisione di Sebastiano Serlio⁶². Tuttavia questa soluzione è legata alla scelta, centrale nel progetto bramantesco per la cupola, di circondare il tamburo come fosse un tempio periptero innalzato sopra la crociera (fig. 14). Raffaello dovette riflettere a fondo su questa concezione, che troviamo rappresentata con esattezza nello straordinario disegno di sintesi del codice Mellon, una delle poche fonti grafiche sul suo progetto per la Basilica⁶³. Ma anche in questo caso l'artista poteva avere in mente l'esempio concreto del gruppo tetrastilo di colonne dalla finestra bramantesca della Sala Regia (fig. 15).

Rispetto a questo inserimento così preciso, sorprende l'incongruenza più evidente del dipinto, da rilevare nei tratti di trabeazione sopra le paraste che reggono i pennacchi, rappresentati come perfettamente orizzontali e non in scorcio come dovrebbero essere per evidenti motivi di coerenza geometrica⁶⁴. La ricerca di una esatta corrispondenza tra le parti di un'architettura dipinta rappresenta una caratteristica specifica di Raffaello, rilevabile sin dalle sue prime pitture, nelle quali gli edifici sono sempre ricostruibili con precisione in pianta e sezione. In assenza di disegni preparatori, per il momento è possibile solo avanzare ipotesi basate sulla progressione dei lavori nell'affresco, verosimilmente eseguito in due fasi: la prima investe la parte superiore, grosso modo fino alla quota delle figure; la seconda tutta la parte sottostante. La sequenza delle giornate dell'affresco non lascia spazio a ipotesi di pentimento in corso d'opera nella zona sotto la cupola. Anche se non si può escludere che inizialmente Raffaello pensasse di realizzare i pennacchi in scorcio come rappresentato nel disegno di costruzione sul cartone preparatorio (fig. 7, linea rossa), dobbiamo dedurre che egli accettò deliberatamente di inserire questa incongruenza geometrica, forse per sempli-

62 Serlio 1559, fol. 66v.

63 Zanchettin 2013, pp. 269–270, cat. 4.25, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

64 Il problema che non è stato colto da Ermers è risolto senza tener conto del dipinto da Hofmann che rappresenta pilastri smussati. Ermers 1909, p. 36; Hofmann 1909, tav. XXIX. La questione è stata in seguito sollevata da Oberhuber e studiata nel dettaglio da Wolfgang Jung: Oberhuber 1983, p. 70; Jung 1997, pp. 98–108.



ficare e rendere più facilmente percepibili le paraste. È comunque sicuro che nella precisione micrometrica dell'architettura dipinta il problema dovesse apparirgli ben chiaro. Resta inoltre evidente un fatto: la ripresa del progetto di San Pietro appartiene alla prima fase di lavoro nelle Stanze, e tra tutti i dipinti fatti sotto Giulio II rappresenta l'unica puntuale citazione di un'architettura reale. Probabilmente ai suoi occhi doveva essere importante inserire una forma architettonica riconoscibile per le persone che frequentavano l'ambiente. Il tamburo assumeva quindi il senso di un'immagine avveniristica, una sorta di scommessa sulla riuscita del progetto più ambizioso di questo straordinario pontificato. In tutte le pitture successive il rimando a edifici precisi assume un carattere molto più sfumato, e solo dopo la morte di Raffaello i suoi allievi avrebbero inserito un'altra architettura reale: villa Madama nella *Battaglia di Ponte Milvio*⁶⁵.

La sequenza delle due volte nell'asse principale del dipinto si conclude in un settore a cielo aperto con l'efficace inserimento di un arco retto da paraste doriche con trabeazione scandita da triglifi e metope (fig. 16). Il fornice è posto in asse, quindi dialoga con l'organismo principale voltato, ma le due architetture non si possono considerare come parti di un unico edificio. Il carattere trionfale di questo corpo di fabbrica autonomo appare evidente e nel 1509–1510 l'utilizzo del dorico con triglifi e metope testimonia una scelta consapevole e ben calibrata. Le dimensioni del dipinto permettono di attribuire un significato preciso ad alcuni dettagli e ai rapporti proporzionali dell'ordine. I fusti delle paraste non sono visibili, ma è possibile immaginarne la dimensione sulla base dell'altezza dei capitelli, rispetto ai quali il fregio risulta sensibilmente alto e i triglifi allungati inquadrano metope rettangolari. La cornice poco rilevata che conclude la trabeazione è scandita da sottili mensole doriche rappresentate con precisione sopra ogni triglifo. In un unico dipinto Raffaello utilizzò il dorico con fregio liscio e con triglifi e metope, ossia le due declinazioni più celebri del Colosseo e del teatro di Marcello, dimostrando la consapevolezza raggiunta nell'impiego del lessico antico. E pare ancora più significativo che egli non abbia adottato il dorico moderno, e certamente più noto, del tempio di San Pietro in Montorio⁶⁶. Nello specifico l'edificio di fondo sembra dimostrare una ripresa filologica precisa, poiché appare come una versione semplificata della trabeazione della Basilica Emilia⁶⁷. Ma più che all'antico Raffaello doveva guardare a esempi contemporanei. Forse per scelta

16 Raffaello, *Scuola di Atene*, dettaglio del fornice di fondo. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

17 Città del Vaticano, cortile inferiore del Belvedere, Porta Julia (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

65 Sul contesto della rappresentazione di villa Madama nella Sala di Costantino, si veda Corini 1993, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

66 È noto come il primo edificio moderno nel quale troviamo tale soluzione sia proprio il tempio di San Pietro in Montorio (1502–1506). In merito si veda Cantatore 2017, pp. 155–157. Sugli ordini di Bramante, si rimanda a Denker Nesselrath 1990, in particolare sul dorico pp. 8–15, 37–44.

18 Donatello, *Resurrezione Drusiana*. Firenze, Sacrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo (foto Wikimedia commons)



autonoma, o più probabilmente appoggiato da Bramante – che aveva utilizzato parte di quella trabeazione antica in Palazzo Castellesi (1501–1503) – egli volse lo sguardo verso il dorico moderno che aveva raggiunto proporzioni monumentali⁶⁸. Anche questo esempio era molto vicino alle Stanze, poiché Bramante aveva usato quest'ordine con triglifi e mensole piatte al primo livello del Belvedere, e l'ampio fornice traforato coincide esattamente con la veduta interna della Porta Julia (fig. 17). È possibile che la dilatazione delle metope risponda all'esigenza di rendere più evidenti questi dettagli, dipinti sull'edificio più distante della scena. L'incertezza su questo particolare, centrale nella ricerca di una definizione precisa del lessico architettonico antico cui Bramante aveva dato un contributo fondamentale, appare come un indizio dell'autografia raffaellesca dell'architettura⁶⁹. Infine, la cornice della trabeazione potrebbe far pensare all'arcata di un portico che regge un corridore, proprio come quelli pensili del Belvedere allora in costruzione. Rispetto alla citazione pressoché letterale della crociera e del tamburo di San Pietro, questo rimando appare molto meno diretto e più difficile da decifrare ed è probabile, quindi, che fosse evidente solo a pochi tra i suoi contemporanei. Nel 1509 le fabbriche doriche di nuova costruzione erano in numero estremamente limitato e gli esempi antichi non fornivano un modello unico cui riferirsi. In questa sua prima architettura, Raffaello dimostra di non aver interpretato il lessico antico in termini di semplice precettistica restrittiva, ma come un patrimonio in grado di offrire ricchezza e possibilità di variazione, utilizzando il modello come fonte di invenzione⁷⁰. Altrettanta libertà si riscontra nella definizione degli spazi descritti dalla pittura, che non possiamo considerare né esterni né interni, ma come vasti vani coperti. Le strutture sono certamente ispirate alle rovine romane che l'artista aveva davanti a sé, ma nessuna mostra forme di corruzione dovute al tempo o agli uomini. Come ha riconosciuto Oberhuber, questi vani si aprono con grandi fornicati verso l'esterno, come quelli che Donatello aveva rappresentato nell'altare del Santo a Padova⁷¹. Lo scultore fiorentino era forse l'esempio che meglio rappresentava la forza attiva dello studio dello spazio architettonico antico e probabilmente Raffaello portava con sé un ricordo fresco dei tondi della Sacrestia Vecchia, in particolare di quello con la *Resurrezione di Drusiana*, che poteva aver visto durante il suo soggiorno fiorentino del 1508 e che appare come un precedente diretto data la presenza della grande apertura ad arco verso il cielo sullo sfondo (fig. 18)⁷².

Infine, i blocchi presenti nella sezione inferiore del dipinto non sono frammenti di fabbriche in rovina e non si possono considerare parti dell'edificio sul fondo, ma sono elementi in lavorazione o pronti per essere posti in opera. Esiste dunque un carattere progettuale esplicito nell'affresco, che va dalla rappresentazione di architetture future nella volta all'allusione a un cantiere «in potenza», come cristallizzato in una fase di pre-lavorazione. Di fronte a questo dipinto doveva sedere Giulio II, che in una simile visione proiettata verso il futuro poteva riconoscere lo spirito più autentico del suo pontificato⁷³.

67 Le analogie tra la soluzione dell'arcata sullo sfondo, retta da paraste doriche, e la Basilica Emilia, con archi inquadrati da semicolonnie, riguardano anche le proporzioni dei capitelli, che risultano più alti di quelli del teatro di Marcello. Ringrazio Sara Bova per la puntuale verifica delle proporzioni.

68 Sul riuso della trabeazione della Basilica Emilia in Palazzo Castellesi, si veda Ghisetti Giavarina 1983.

69 La chiara consapevolezza della forma quadrata delle metope deriva da una lettura precisa del *De architectura* di Vitruvio (Vitruvius ed. 1997, pp. 379–381).

70 Pagliara 1986, in particolare pp. 42–45.

71 Oberhuber 1983, pp. 37, 118, nota 36.

72 Sulla presenza di Raffaello a Firenze, si veda nota 20.



La Disputa del Sacramento

La fase di ideazione della *Disputa del Sacramento* è nota grazie a un insieme di disegni preparatori, tra i quali il più significativo per l'architettura è un bozzetto che mostra metà della composizione (figg. 19, 20). Non è possibile datarlo con esattezza, ma è verosimile che sia stato tracciato poco prima dell'avvio dei lavori per la *Scuola di Atene*; forse apparteneva a un insieme di fogli finalizzati a rappresentare il programma generale per la stanza. Tramite elaborati come questo, l'artista poteva fare proprie le dimensioni delle pareti, le relazioni tra le superfici piane e la volta in gran parte già decorata nonché stabilire la grandezza ottimale per le figure. Successivamente realizzò due disegni a una scala poco maggiore che sembrano abbandonare l'idea di inquadrare la scena con un'architettura, come poi avverrà nel dipinto⁷⁴. In essi la composizione risulta concepita su tre registri orizzontali, con la sezione più bassa popolata da figure storiche dai connotati realistici e riconoscibili, quella mediana dominata dalla figura di Cristo e la zona superiore, direttamente sotto il cervello dell'arco, con l'immagine di Dio Padre. La simultaneità di tali scene rimarrà un tratto ricorrente dell'opera pittorica dell'artista, ricomparendo in modo eclatante nella tavola della *Trasfigurazione*⁷⁵. Il

19 Raffaello, *Disputa del Sacramento*.
Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto
© Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

73 Sulla posizione del papa in relazione al disegno del pavimento, si veda Shearman (1971) 1983, p. 95 e fig. 29.



20 Raffaello, bozzetto per la *Disputa del Sacramento*. Londra, Royal Collection Trust, Windsor Castle, inv. 127312 (foto Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019)

bozzetto di Windsor dimostra che fin dalle prime fasi di elaborazione, Raffaello attribuì all'architettura un ruolo primario nella composizione del dipinto. Questo foglio mostra la veduta frontale di metà dell'arco tagliato alla sommità entro il quale appare ben definito il fianco sinistro di un ambiente scoperto. Per simmetria è possibile ricostruire l'intera scena come una superficie quadrangolare delimitata da quattro colonne libere e aperta verso uno sfondo di paesaggio oltre una balaustra⁷⁶. John Shearman ha riconosciuto nell'idea di rappresentare soltanto metà della composizione una convenzione tipica del disegno architettonico⁷⁷. L'ipotesi appare verosimile e si adatta bene all'idea che questa rappresentazione costituisse una delle possibili opzioni valutate prima dell'avvio del dipinto, e possiamo supporre che disegni analoghi siano esistiti anche per la *Scuola di Atene*. Le due pareti laterali comprese tra le colonne aggettanti suggeriscono l'architettura di una sorta di coro a cielo aperto, ma la balaustra sul fondo rivela che il piano nel quale si muovono le figure è un piccolo cortile pensile, affacciato sul paesaggio. L'architettura avrebbe avuto quindi la funzione di delimitare il piano e i muri laterali scanditi da archi avrebbero sottolineato, anche grazie a scorci di luce sulle figure, il carattere aperto e arioso della zona in cui si svolge la scena

74 Si tratta dei due fogli conservati a Oxford, Ashmolean Museum, e a Chantilly, Musée Condé, rispettivamente Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 281, cat. 282, e p. 607; Winner 1993, p. 256; Chapman 2004, pp. 231–243.

75 Sulla pala della *Trasfigurazione* (1517–1520) sono notoriamente rappresentate la scena vera e propria della *Trasfigurazione di Cristo* e quella dell'*Incontro degli Apostoli con il fanciullo ossesso*, entrambe corrispondenti a due episodi narrati nel Vangelo di Matteo. Tra i numerosi studi, si vedano, con particolare riferimento al rapporto tra le scene simultanee, Mancinelli 1979; Oberhuber 1982; De Vecchi 2003; Nova 2007, cui si rimanda per una più ampia bibliografia sull'argomento.

76 Winner 1993, p. 256 e tavola di ricostruzione non numerata.

77 Shearman (1968) 1983, pp. 27–28.

terrena. I due registri superiori del dipinto seguono una logica congruente con la struttura architettonica inferiore. Le nuvole che ospitano le figure di sinistra, probabilmente due evangelisti, sembrano infatti poggiare sulla colonna libera di fondo, conferendo all’insieme quasi il carattere di arco trionfale di una basilica paleocristiana. Le proporzioni dell’architettura sono slanciate, le colonne poggiano su alti piedestalli e sono coronate da una trabeazione sproporzionatamente bassa. L’arco sulla parete laterale sembra inquadrato da una parasta e coronato da un improbabile timpano triangolare posto sopra una trabeazione indefinita. Lo stemma papale in primo piano sembra relativizzare il carattere tettonico della colonna sulla quale è affisso e suggerisce l’idea di un allestimento occasionale. L’inserimento di stemmi con nastri simili sulle architetture reali e dipinte di fine Quattrocento è alquanto diffuso. Il posizionamento sulle colonne trova un precedente molto simile nell’affresco della Sala del Mappamondo in Palazzo Venezia, le cui pareti sono scandite da colonne corinzie (fig. 21, 22)⁷⁸. Ma allo stesso tempo l’ariosa spazialità entro cui si muovono le figure sembra risentire dell’influsso della tradizione pittorica veneta⁷⁹. Di certo questa soluzione non recepiva ancora nulla delle novità bramantesche ed è inconciliabile con quella della *Scuola di Atene* con cui fu avviata l’impresa delle Stanze.

Prima di questo momento, l’architettura era stata una componente importante nella pittura di Raffaello, ma nei suoi primi dipinti gli edifici sono debitori della concezione di Perugino e poco hanno a che fare con le novità romane del primo decennio del Cinquecento. Nel 1509, dopo i primi mesi di permanenza a Roma, tutta la sua opera precedente e anche la composizione di questo edificio dovettero apparire ai suoi occhi anacronistiche. Le proporzioni stirate delle colonne libere, l’alto piedestallo su cui si ergono e il ritmo debole dell’articolazione delle pareti, per quanto si possa dedurre dal primo bozzetto, non reggevano il confronto con la revisione radicale del linguaggio architettonico imposta da Bramante, così come l’ariosa leggerezza rappresentata nel bozzetto di Windsor era inconciliabile con la massiccia concezione degli edifici che stavano sorgendo sotto i suoi occhi.

Limitandoci a considerarne l’architettura, sembra evidente che il bozzetto di Windsor sia stato realizzato prima dell’avvio dei lavori e che – come si è anticipato – tra questo e la realizzazione dell’affresco della *Disputa* abbia visto la luce la *Scuola di Atene*, o quantomeno la zona superiore di questa parete, ovvero la porzione sulla quale appare gran parte dell’architettura dipinta. Non possiamo escludere che taluni elementi di questi due dipinti siano stati perfezionati simultaneamente. Di fatto, da un punto di vista puramente stilistico, alcune figure



21 Palazzo di Venezia, Particolare degli affreschi della Sala del Mappamondo prima del restauro. Fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma, inv. 270523 (foto Bibliotheca Hertziana)



22 Dettaglio di fig. 20

nella *Disputa* rimandano più all’opera giovanile dell’artista che alla modellazione muscolare dei corpi avviata nelle Stanze⁸⁰.

Nel foglio preparatorio, se si considera l’edificio come metafora della Chiesa, l’architettura sembra portatrice di un messaggio simbolico evidente: il cielo assume automaticamente il senso di una volta. Nel dipinto realizzato questo nesso non è del tutto scomparso, ma si manifesta attraverso una più sottile allusione. Eliminando il telaio architettonico che metteva in contatto la dimensione terrena con quella celeste dominata dalla figura di Cristo, Raffaello riportò la scena su due livelli. Come aveva fatto nella *Trinità* di San Severo a Perugia, egli sospese nel vuoto la schiera dei santi e nella nuova composizione lasciò completamente libero il settore intermedio che si apre sul paesaggio, inserendo un vero e proprio intervallo di sospensione tra terra e cielo⁸¹. L’eliminazione delle quinte architettoniche laterali dal registro inferiore permise di lasciare più spazio al centro della superficie delimitata dall’arco. È verosimile che questa scelta derivi dalla volontà di aumentare le dimensioni delle figure, che adottando la soluzione del bozzetto di Windsor sarebbero risultate nettamente più piccole. Questo potrebbe spiegare il contenuto salto di scala delle figure nei fogli dell’Ashmolean Museum e del Musée Condé⁸². Tuttavia, ciò non basta a motivare l’eliminazione *in toto* dell’architettura come strumento per conferire profondità al dipinto attraverso quel rapporto tra edificio in prospettiva e spazio della scena, da oltre un secolo un *topos* nella pittura a grande e piccola scala. Raffaello, tuttavia, non scelse di eliminare l’architettura, ma le conferì piuttosto un significato più profondo evocandone la presenza senza farla apparire in modo del tutto compiuto. Nel perimetro emiciclico entro il quale sono disposte le figure nei registri superiori dell’affresco è stata da tempo riconosciuta l’immagine di un catino absidale⁸³. È del tutto evidente che, nel raffigurare la Trinità e i santi in una composizione che suggerisce la geometria di una calotta sferica, Raffaello avesse in mente rappresentazioni ricorrenti da secoli e forse poté pensare ai cori angelici di alcune basiliche paleocristiane decorate a mosaico. A questa interpretazione sembra corrispondere la presenza dell’altare posto su tre gradini.

Oltre a questa allusione, come abbiamo anticipato, l’idea di architettura appare in due immagini significative: un piccolo cantiere in alto a sinistra e un pilastro basamentale, posto in secondo piano in basso a destra, al di sopra della porta d’accesso alla stanza. Il primo rappresenta un edificio in costruzione di non facile identificazione e probabilmente almeno in parte di invenzione, nel quale Frommel ha riconosciuto una rappresentazione del cantiere delle Logge vaticane al primo livello⁸⁴. Da un punto di vista architettonico l’edificio caratterizzato da arcate chiuse rende il paragone plausibile. Quel che è sicuro è che se Raffaello avesse voluto rimandare a un edificio o a un contesto esistente, lo avrebbe fatto con precisione e con caratteri di riconoscibilità, come succederà più tardi sullo sfondo dell’affresco di *Leone I e Attila* nella Stanza di Eliodoro e nella Stanza dell’*Incendio*. Va comunque rilevato che la parete dell’incontro tra il pontefice e il re barbaro resta comunque un caso isolato, motivato dall’esigenza di rappresentare la città di Roma; solo più tardi, nella Sala di Costantino, sarebbero com-

78 Gli affreschi della Sala del Mappamondo di Palazzo Venezia sono stati attribuiti per via ipotetica a Mantegna. La soluzione ricorda il primo livello del Settizonio, con la differenza che nel dipinto quattrocentesco le pareti sono scandite da paraste. Si vedano, in particolare, in merito alla questione dell’attribuzione e al restauro novecentesco, Hermanin 1948, pp. 103–133; Casanova 1992, pp. 154–157, 248–252. Un cenno sul carattere della sala e sull’influenza degli affreschi sulla pittura di Perugino si trova in Gualdi 2010, p. 392. Sono grato a Sara Bova per l’aiuto nell’inquadramento del problema e nell’individuazione della bibliografia in particolare in merito a questo tema.

79 Raffaello ebbe modo di confrontarsi con la cultura pittorica veneta già a partire dagli anni di formazione con il padre Giovanni Santi, il quale apprezzava e conosceva direttamente molti tra i dipinti di Giovanni Bellini, come risulta dalla sua opera cronachistica in rima dal titolo *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro* (Santi ed. 1985. Si vedano in proposito anche Joannides 1983, p. 165, cat. 132v; Henry 2004; Plazzotta 2004). Sull’ipotesi di un viaggio di Raffaello a Venezia e nella terraferma veneta tra il 1504 e il 1505, si vedano Ronen 1978; Mulazani 1983, in cui si fa riferimento ad analogie riscontrate tra alcuni degli affreschi delle Stanze di Giulio II – la *Scuola di Atene*, la *Disputa* e la *Cacciata di Eliodoro* – e le scene rappresentate da Donatello sull’altare del Santo a Padova o da Mantegna nella cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani. Sull’eventualità di un viaggio di Raffaello a Mantova nel 1505, si veda Shearman 1970, p. 77.

80 Si veda ad esempio l’evidente foggia quattrocentesca della figura all’estremità sinistra del dipinto, Redig de Campos 1967, p. 44.

81 L’affresco della *Trinità*, nella cappella di San Severo dell’omonima chiesa a Perugia, fu probabilmente avviato da Raffaello tra il 1505 e il 1507. La data «MDV» posta al di sotto del registro superiore in una iscrizione è stata integrata in occasione del suo completamento, nel 1521, da parte del Perugino. L’opera era infatti rimasta incompiuta per via del trasferimento di Raffaello a Roma. Si vedano, in particolare, Mancini 1987, pp. 53–56; Borgia 2007, cui si rimanda per una più ampia bibliografia sull’argomento.

82 Si veda nota 74.

83 Biermann 1957, p. 36; Schöne 1958, p. 14; Nesselrath 2012, p. 109.

84 Frommel 1981; identificazione ribadita in Frommel 2017, p. 29.



28 Perin del Vaga, Belvedere Vaticano con scena di naumachia, ca. 1540. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala dei Festoni, inv. III/42 (foto su concessione del polo museale del Lazio – Archivio Fotografico)



parsi sistematicamente riferimenti a edifici reali (fig. 23). L'ambito nel quale è inserito e la costruzione a ridosso di piccole case permettono di formulare delle ipotesi alternative. È molto probabile che l'assetto delle preesistenze e del contesto sia tratto da un paesaggio reale che troviamo anche in un disegno di Fra Bartolomeo, poi ripreso sullo sfondo della *Sacra Famiglia con Bambino e san Giovanni Battista* oggi al Rijksmuseum di Amsterdam, nel *Padre Eterno fra le sante Maria Maddalena e Caterina* (1509) del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca e da Domenico Beccafumi in uno schizzo di paesaggio (figg. 24–27)⁸⁵. Questa trasposizione architettonico-cantieristica non pone l'accento sulla monumentalità dell'antico, ma serve a rappresentare con sorprendente precisione un processo in divenire: una persona che porta pesi su una rampa, una che impasta calce, un'impalcatura lignea aperta, che permette di leggere nel dettaglio i fronti dell'edificio in costruzione. La raffigurazione del lavoro è meticolosa fino a mostrare l'ombra del carico sollevato dall'argano sulle murature del corpo estremo di sinistra. Il dipinto rappresenta il rimodellamento architettonico di un edificio preesistente e anche l'architettura è definita con altrettanta precisione. Il fronte reso di scorcio mostra due arcate forse aperte, quello di fronte quattro la cui misura si restringe leggermente verso sinistra. Si tratta dunque di una trasformazione di un irregolare agglomerato di case in un edificio ordinato e razionale: l'immagine della riforma dell'architettura attraverso l'imposizione di strutture logiche e misurate su complessi edilizi accidentali nati per aggregazione. L'architettura come metafora di razionalità – di una certa idea di razionalità – è tema centrale dell'Umanesimo. Le ricadute concrete di questa concezione a Roma si vedevano ovunque, ma sotto Giulio II il processo di trasformazione conobbe un'accelerazione del tutto inedita. Questa immagine rappresenta dunque la condizione reale dell'edilizia romana e, allo stesso tempo, il ritratto dei principi di un pontificato che stava affidando all'architettura il ruolo di comunicare la vo-

23 Raffaello, *Disputa del Sacramento*, particolare. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)



⁸⁵ Richards 1962; Fischer 1990, pp. 393–394; Fischer 2016, pp. 119–122, cat. 6.10. Certamente i due furono in contatto intorno alla fine del 1513, anno in cui l'artista aveva iniziato un *San Pietro* entro una nicchia, cui doveva corrispondere un omologo *San Paolo* di Raffaello per la chiesa di San Silvestro al Quirinale. Città del Vaticano, App. pontificio, inv. 356. Si veda in merito Henry/Joannides 2012, pp. 44–45, 49. L'ipotesi più probabile è che il disegno riprenda un paesaggio noto a entrambi e che Raffaello abbia potuto vedere il foglio dell'amico prima della partenza da Firenze nel 1508. Sono grato a Francesca Mari per le informazioni e per l'indicazione degli studi più recenti su questo disegno.

⁸⁶ Il frammento di edificio è stato interpretato in diverse occasioni come un pilone della Basilica Vaticana, Springer 1883, vol. 1, p. 234; Bode 1906, p. 72; Ermers 1909, pp. 54–55; Grimm 1941, p. 318. Redig de Campos vede nel basamento il riferimento generico a un edificio ecclesiastico, cui corrisponderebbe l'Ecclesia come corpo vivo al centro del dipinto. Si veda Redig de Campos (1965) 1983, p. 13, ripreso poi in Reale 1998, pp. 76–77.

²⁴ Bartolomeo della Porta (Fra Bartolomeo), veduta con gruppo di case in collina, ca. 1508. Cleveland Museum of Art, inv. 1957.498 (foto Cleveland Museum of Art)

²⁵ Bartolomeo della Porta (Fra Bartolomeo), *Sacra Famiglia con Bambino e San Giovanni Battista*, particolare di un gruppo di case sulla riva di un fiume. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 3376 (foto Rijksmuseum Amsterdam)

²⁶ Bartolomeo della Porta (Fra Bartolomeo), *Padre Eterno fra le Sante Maria Maddalena e Caterina in estasi*, particolare di un gruppo di case sulla riva di un fiume, 1509. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi

²⁷ Domenico Beccafumi, dettaglio di paesaggio con gruppo di case. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 399 P (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

lontà di riformare la realtà. L'ambientazione sulla sommità di un colle ricorda la condizione di ciò che lo stesso Raffaello poteva vedere dall'impalcatura della *Disputa*: volgendo lo sguardo oltre la finestra crociata a nord, verso il colle di Sant'Egidio, si distingueva il Belvedere superiore in costruzione, che cresceva inglobando fabbriche preesistenti, esattamente come appare nel famoso dipinto di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo (fig. 28). Quindi Raffaello realizzò un'immagine molto vicina a quella che avrebbe visto Giulio II dall'interno della sua biblioteca. Quel che è certo è che Raffaello non volle ritrarre un preciso cantiere; se questa fosse stata la sua volontà, il rimando sarebbe stato diretto e inequivocabile. Egli volle piuttosto evocare l'immagine di un progetto in fase di realizzazione.

Altrettanto significativo appare il basamento marmoreo posto sul lato destro dell'affresco (fig. 29). Si tratta di una struttura incompleta, definita con chiarezza nel dettaglio e priva di segni di corruzione, che rappresenta anche in questo caso un edificio in costruzione, come dimostra l'assenza di un blocco alla sua estremità superiore⁸⁶. La sua configurazione indica che si tratta del pilone portante di un edificio marmoreo con membrature all'antica con due paraste per lato sostenute da alti plinti. Le sue cornici sono definite con esattezza da profili che si trasformano in una fascia piatta sul lato più corto rivolto verso chi guarda l'affresco. La raffinata semplificazione testimonia un'osservazione penetrante del Pantheon, dunque un interesse verso l'architettura e l'antico già nei primi mesi di permanenza romana dell'artista⁸⁷. Nel concepire questo pilone Raffaello mise insieme due modelli tratti dall'architettura di Bramante. L'ordine binato su piedestalli, i cui modani superiori sono collegati da una fascia piatta, vede una formulazione completa nel cortile superiore del Belvedere (fig. 30)⁸⁸. In questo caso però la fascia è presente solo tra i plinti delle campate minori, non sui piedritti degli archi. Nel Belvedere inferiore, invece, al livello dorico troviamo una soluzione analoga a quella del dipinto. Oggi possiamo riconoscere questo dettaglio con difficoltà a causa della presenza degli archi di rinforzo inseriti da Antonio da Sangallo il Giovane e dei contrafforti aggettanti realizzati nel Settecento⁸⁹. Un disegno di Antonio agli Uffizi mostra chiaramente questa soluzione presente nei pilastri bramanteschi. L'utilizzo della fascia piatta che inter-

⁸⁷ Come ha evidenziato in più occasioni Howard Burns, nel Pantheon la cornice delle edicole prosegue lungo le murature come una fascia piatta, semplificazione che di fatto appare concettualmente simile, Burns 1984, pp. 394–397.

⁸⁸ La costruzione del livello superiore del Belvedere è databile alla prima fase di attività a partire dal 1504–1505, Ackerman 1954, pp. 41–50. Un disegno di Bernardo della Volpaia di un decennio posteriore ne documenta la configurazione nel dettaglio, Soane Museum, codice Coner, fol. 44.

⁸⁹ Sul rinforzo dei piloni ad opera di Sangallo e Peruzzi, si veda Ackerman 1954, pp. 60–72.



rompe i piedritti degli archi e dei pilastri angolari comparirà pochi anni più tardi nel portico di Santa Maria in Domnica, un edificio dall'attribuzione dubbia ma certamente riconducibile per linguaggio a Bramante o ai suoi più stretti collaboratori, e non è forse un caso se per lungo tempo è stato attribuito proprio a Raffaello (fig. 31)⁹⁰.

Nonostante tutte le analogie sinora riscontrate nei dettagli, per forma e monumentalità il basamento della *Disputa* trova confronto soprattutto con i pilastri della Basilica Vaticana e per un osservatore contemporaneo rimandava senza dubbio al ritmo scandito da doppie paraste e nicchie della sua travata ritmica⁹¹.

Il riferimento a questo edificio rende manifesta l'immagine della rifondazione di una chiesa di pietra, come metafora della Chiesa vivente. La struttura è di marmo bianco, come certifica la lacuna del blocco all'estremità superiore destra. Raffaello definisce con la pittura l'orizzonte ideale per la costruzione attraverso un materiale, il marmo, che sarà al centro della sua riflessione quando sarà chiamato a ideare edifici reali. Anche in questo ambito le architetture di Bramante dovevano aver lasciato un segno indelebile tanto nei preziosi esempi di piccola dimensione quanto nelle grandi fabbriche come il Belvedere, dove il marmo non era utilizzato e veniva surrogato nell'immagine della bianchezza notata con chiarezza dai contemporanei: «plures Porticus pulcherrimis columnis, ac niveo lapide quadrato complectitur ad deambulationem extructos»⁹².

⁹⁰ Vari autori a partire dal Seicento hanno riferito l'opera a Raffaello. Stefano Ray ha rigettato l'attribuzione pur riconoscendo assonanze con l'architettura di Bramante, Ray 1974, pp. 234, 240–241, 335–336. Frommel ha ricostruito in un'efficace sintesi le dinamiche della commissione di Leone X – dopo l'elezione – per il rinnovamento della chiesa, riconoscendo il modello per le scelte di dettaglio nel primo livello delle Logge bramantesche in Vaticano, Frommel 1996, p. 315. L'estraneità del linguaggio all'opera di Andrea Sansovino è palese. Allo stesso tempo sono molti i dettagli, in particolare i profili dell'ordine e la problematica soluzione d'angolo, che possiamo ricondurre con difficoltà all'opera tarda di Bramante.

⁹¹ Jung 1997, p. 129.

⁹² Laurentius Parmenius, *De operibus et rebus gestis Julii II*, ms. 1507. Trascritto in BAV, Vat. lat. 3702, fol. 4r.

²⁹ Raffaello, *Disputa del Sacramento*, dettaglio del basamento marmoreo. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

³⁰ Piedestalli del cortile superiore del Belvedere Vaticano (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

31 Roma, Santa Maria in Domnica, particolare del basamento del portico (foto Bibliotheca Hertziana)



Nelle Stanze, e in particolare nella *Disputa*, Raffaello sembra impostare le basi di una riflessione profonda sul significato dei materiali da costruzione che troverà spazio nella ricchezza del marmo della cappella Chigi ma anche nella concezione perfetta, ancorché con materiali più semplici, di villa Madama. Viste nell'insieme, le immagini e le idee legate all'architettura nella *Disputa* si riducono a semplici suggerimenti o promesse di edifici all'atto di nascere. Il problema dell'edificare appare quindi messo in luce più da un'assenza che da una presenza fisica, e forse per questo motivo racchiude in modo ancor più eloquente il sogno di una nuova architettura.

Parnaso e Giustizia

Nei lati nord e sud della Stanza della Segnatura la presenza delle grandi finestre a croce impose a Raffaello uno studio specifico per ogni parete, calibrando di volta in volta il rapporto tra scene e architetture. Forse per questa ragione si manifestano qui le prime tracce di una riflessione profonda intorno al rapporto tra realtà e finzione, destinato ad assumere un ruolo specifico nelle sue opere successive. Le finestre sul lato nord delle Stanze realizzate sotto Niccolò V sono perfettamente inquadrare al centro delle pareti⁹³. Come abbiamo visto sul lato opposto, invece, tanto nella Stanza della Segnatura quanto in quella di Eliodoro, le aperture sono leggermente decentrate poiché poste in asse con quelle del tempo di Niccolò V sul lato nord. La scelta del papa può essere compresa semplicemente considerando l'opprimente atmosfera delle stanze corrispondenti al piano inferiore nell'appartamento Borgia con le finestre aperte su un solo lato. Lo straordinario equilibrio di luce e aria raggiunto dalle due stanze superiori è probabilmente l'intuizione più felice di questa ristrutturazione, che si coglie non appena le finestre sono aperte sui due lati, offrendo una buona illuminazione da sud e

⁹³ Sugli interventi di Niccolò V nel Palazzo Apostolico, si vedano Ehrle/Egger 1935, pp. 93–100; Magnuson 1958, pp. 115–141; Redig de Campos 1967, pp. 44–48.

valorizzando la vista, come sempre avviene grazie alle aperture rivolte a nord. L'affresco non contiene architettura, ma mette in luce l'attento rapporto stabilito da Raffaello tra il tema del dipinto, la sua composizione e le condizioni reali della parete, realizzando uno sfondo che doveva allora somigliare al paesaggio reale (fig. 32). La parete è suddivisa orizzontalmente in tre livelli; in quello inferiore è rappresentato un rivestimento ligneo, scandito da una struttura architettonica che reca simboli di Leone X e si lega al cambio di funzione della stanza sotto questo papa⁹⁴. Questo settore più basso, articolato come una vera e propria struttura, pone questioni architettoniche di primo piano: la relazione con l'antico, il significato dell'ordine, la riflessione sui materiali e ancora una volta il rapporto tra realtà e rappresentazione nell'architettura dipinta. La sua datazione lo colloca oltre i limiti cronologici a cui la nostra analisi si riferisce, ma potrebbe aver mantenuto una memoria, quantomeno nell'altezza dello zoccolo, del mobilio della libreria segreta di papa della Rovere⁹⁵. La zona mediana della parete dedicata all'affresco vero e proprio mostra due riquadri la cui altezza è determinata dalla quota dell'architrave mediano della finestra crociata, introducendo un dialogo tra realtà materiale e finzione pittorica fin dall'impostazione generale del dipinto. Nei due riquadri ai lati della finestra, Raffaello dipinse due scene monocrome inquadrare da sottili profili, che rappresentano *Augusto che salva l'Eneide dalla distruzione* e *Alessandro Magno che fa porre i libri omerici nella tomba di Achille*. Per il primo è noto un disegno preparatorio dettagliato, per il secondo un rapido schizzo⁹⁶. Questi riquadri, il cui significato rimanda alla funzione della stanza come libreria privata del pontefice, furono dipinti in un secondo tempo; inizialmente, dunque, l'affresco doveva fermarsi alla quota del traverso della finestra crociata. Un'incisione di Marcantonio Raimondi, molto vicina a quanto realizzato, potrebbe contenere tracce di disegni perduti di Raffaello per la parte superiore della parete⁹⁷.

Non possiamo escludere che l'alberatura alle spalle delle figure alluda, o si riferisca per via simbolica, a un sistema architettonico, ma in assenza di riscontri certi non orienteremo l'analisi verso questa interpretazione, che poteva risultare comprensibile solo a una cerchia ristretta di osservatori. Questa finestra, proprio perché rivolta a settentrione, gode di una vista controluce che mette in ombra il dipinto ed evidenzia il paesaggio reale, trasformandolo in una sorta di quadro sospeso su una parete controluce. L'esperienza si può compiere ancora oggi, ma diversamente dalla vista attuale, dominata dalle fabbriche del Belvedere, l'apertura allora si rivolgeva al colle di Sant'Egidio con ancora poche fabbriche alla sommità, inquadrare dal profilo di Monte Mario sullo sfondo. È evidente che l'affresco del *Parnaso* intendesse dialogare con questo fondale allora dominato dalla natura. Shearman ha ipotizzato l'esistenza di una stretta relazione tra la biblioteca privata del pontefice e il significato attribuito al *Mons Vaticanus*⁹⁸. In seguito, Frommel ha individuato una relazione diretta tra il *Parnaso* e l'edera superiore del Belvedere, utilizzata per declamare poesie⁹⁹. Le due ipotesi non sono in

94 Shearman (1971) 1983, pp. 89, 219, nota 97.

95 Shearman (1971) 1983, pp. 89, 217–218, note 92–93. In merito alla Biblioteca che Giulio II aveva istituito per uso privato, si vedano Albertini 1515, l. III, fol. Z IIr; Grimm 1872, pp. 206–207; Springer 1883, vol. 1, pp. 149, 158; Wickhoff 1893; Sulla destinazione d'uso della Stanza della Segnatura, si veda Dietrich-England 2006, pp. 229–230, in particolare note 1116, 1117. Sulle tarsie, cfr. Bagatin 2000; Angelini/Fagiani 2015.

96 Plomb, in Gnann/Plomb 2012, p. 83, cat.17; *Raphael* 2017, pp. 162–163, cat. 62–63.

97 Manchester, Whithworth Art Gallery, inv. P.4897 e inv. P.20420, incisioni. Bloemacher 2016, pp. 244–245. Cfr. Shearman (1965) 2007, p. 35; Frommel 2017, p. 32.

98 Shearman (1971) 1983, pp. 91, 220, nota 105. In realtà le finestre delle stanze inquadrano il colle di Sant'Egidio, una propaggine del colle principale sul quale si sviluppava la Civita Leonina.

99 Frommel 2017, p. 32.



32 Raffaello, Parnaso. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

contraddizione, ma vi sono elementi ulteriori per ritenere che esistesse una fitta serie di rimandi che legavano il dipinto alla realtà, raggiungendo un livello di sofisticazione inedita, che anticipa quello che sarà uno dei cardini dell'invenzione architettonica successiva di Raffaello¹⁰⁰. La struttura inquadra la scena come fosse un'apertura su un muro, suggerendo l'idea che la realtà si estendesse fuori dai limiti imposti dalle misure del telaio architettonico primario¹⁰¹. La vita delle figure storiche rese come ritratti reali identificabili con una certa precisione non sembra dialogare dunque con la cornice architettonica che delimita il luogo della loro azione. A mettere in crisi questa impostazione sono la sagoma di Saffo, a sinistra, e quella del vecchio poeta laureato sulla destra, i quali invadono il telaio della finestra mettendo in evidenza il labile confine tra realtà e finzione (fig. 32).

100 Sulla relazione tra la realtà e l'ambientazione naturalistica del dipinto cfr. Schröter 1977, pp. XVIII–XX; Winner 2000; Reale 2010, pp. 2–16.

101 L'interesse della scena con gli alberi non tagliati appare nella copia del progetto raffaellesco fatta da Marcantonio Raimondi. Cfr. *supra*.



Raffaello propone un gioco tra la materialità dei profili dipinti analoghi a quelli della finestra crociata e le eleganti figure, che traggono la propria ragion d'essere dal mondo tutto interno alla scena. Si tratta di un dettaglio assente nell'incisione di Marcantonio Raimondi, unico documento noto sulle idee preliminari per questa parete, che tuttavia risponde a esigenze legate alla stampa e non è dunque del tutto affidabile per un dettaglio come questo. Appare tuttavia molto probabile che questa soluzione sia stata adottata in fase di realizzazione, una scelta estemporanea capace di raccogliere l'eredità di una riflessione secolare, centrale nel pensiero dell'Umanesimo, che pone in primo piano il rapporto tra l'essere e l'apparire delle cose¹⁰². La soluzione ha dirette relazioni con le convenzioni teatrali, e non è forse un caso che questo binomio realtà – finzione compaia proprio sulla parete dedicata al teatro nella sua forma più elevata. Come personaggi che abbandonino la scena nel pieno della rappresentazione tentando di comunicare

33 Raffaello, Giustizia. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

102 Una trattazione esemplare e sufficiente a descrivere l'importanza del problema sta in Tafuri 1992, pp. 3–32.

con il mondo reale, queste figure aprono la strada a quello che sarà un tema centrale nell'opera futura di Raffaello, in particolare nell'architettura. Come nella *Scuola di Atene* e nella *Disputa*, anche qui il dialogo tra le figure avviene in un tempo indefinibile, fuori dalla storia, ma con un piccolo gesto questo tempo sospeso sembra rivendicare la pretesa di entrare nel presente. Non è facile immaginare una raffigurazione più eloquente dell'attualità dell'antico; proprio nel mondo del rigore musicale della metrica, dove la ricerca filologica sembra assumere un carattere prescrittivo ineludibile, Raffaello indica la strada verso l'antico senza residui di nostalgia, individuando in questo il più autentico e profondo significato dell'Umanesimo.

Dal punto di vista compositivo la parete sud, dedicata alla rappresentazione della *Giustizia*, è la più articolata dell'intera Stanza della Segnatura (fig. 33). La posizione asimmetrica della finestra indusse l'artista a studiare uno specifico equilibrio che anticipa la magistrale soluzione poi escogitata nella *Messa di Bolsena*. Le idee iniziali per questa parete sono state a lungo riconosciute in un bozzetto che rappresenta una scena apocalittica¹⁰³. Oltre a questo foglio, Oberhuber ha identificato alcune idee per la parete in uno schizzo architettonico di interpretazione incerta¹⁰⁴. Il primo sembra databile in un momento precedente all'estate 1510, come si evince dall'assenza della barba in Giulio II¹⁰⁵. L'oggetto e la destinazione di questo disegno non sono certi, in particolare perché da un punto di vista dimensionale si adatterebbe anche alla parete della *Messa di Bolsena*¹⁰⁶. A prescindere dalla sua destinazione, tuttavia, il foglio sembra riferibile a una fase di ideazione non lontana dal bozzetto di Windsor, prima che l'architettura assumesse un ruolo centrale in tutte le pareti delle Stanze. Il bozzetto comunque definisce il rapporto tra figure e parete registrato con chiarezza e precisione. La figura del Padre Eterno, posta al centro in asse con il cervello dell'arco, e quella femminile immediatamente al di sotto, quasi perfettamente in asse con la finestra, sembrano rispondere alla volontà di equilibrare la composizione in questa superficie asimmetrica. Come in altri fogli analoghi, l'ombra netta del sole è rappresentata in prospettiva tenendo conto dell'orientamento a sud dell'apertura sul cortile del Pappagallo. Nell'affresco realizzato, l'architettura occupa un posto di primaria importanza: un fronte continuo scandito da paraste corinzie che scorrono sul fondo del dipinto. La quota della trabeazione coincide grosso modo con l'altezza della finestra, la cui sottile cornice si sovrappone alla prima fascia di architrave (fig. 33). Le scene in primo piano sfruttano lo spazio libero pavimentato a losanghe bianche e verdi, che non permette di stimare la profondità di campo. Sopra questa struttura una fascia continua denuncia la presenza di un basso muro con un dado sommitale che forma una sorta di piramide gradonata popolata da tre delle quattro virtù cardinali. L'arcone taglia la struttura in modo apparentemente indipendente dalla scansione delle paraste sullo sfondo. È quindi lecito chiedersi se il dipinto rispetti il ritmo nella successione dei sostegni o se invece essi rispondano piuttosto a esigenze di equilibrio di quel che è

103 Sulle dimensioni del bozzetto e le possibili relazioni con gli altri fogli corrispondenti, si veda fig. 5. Cfr. inoltre Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 446 e p. 622.

104 Lo schizzo è poco leggibile, tuttavia sembra più probabile l'ipotesi formulata da Shearman, secondo il quale esso ritrae l'architettura della *Cacciata di Eliodoro*: Shearman (1965) 2007, pp. 41–42; Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, p. 357.

105 Giulio II si lasciò crescere la barba alla fine del 1510, Pastor (1899) 1932, p. 631 La mutazione d'aspetto potrebbe non essere dirimente per la datazione del dipinto, Gnann 2020, p. 366.

106 In tempi recenti Frommel ha riferito il disegno alla parete della *Giustizia*, Frommel 2017, pp. 35–36, 211–212, nota 81. Cfr. anche Frommel 2012 (con bibliografia). Michael Rohlmann ha sostenuto l'ipotesi che lo schizzo fosse ideato per la parete poi destinata alla *Messa di Bolsena*, Rohlmann 1996, pp. 6–8. L'ipotesi è stata accolta di recente da Gnann 2020, p. 415, cat. IX.13 (con bibliografia).



rappresentato a sinistra e a destra della finestra¹⁰⁷. Se si immagina il binato come il raddoppio angolare di un fronte a paraste singole il sistema appare congruente e una lesena cadrebbe al centro della finestra, dove nella realtà esiste il piedritto marmoreo, con un'evidente rispondenza tettonica tra sostegno reale e architettura virtuale. Potremmo addirittura immaginare il raddoppio come un rinforzo angolare del ritmo di un edificio isolato o di un cortile scandito da nicchie, ma in merito a tale soluzione non esistono indizi ulteriori (fig. 34).

La parete della *Giustizia* testimonia un passo fondamentale compiuto da Raffaello nel mondo della ricerca filologica dell'antico nel campo dell'architettura, ma mostra al contempo ampi margini di interpretazione dei modelli conosciuti nelle forme e nelle proporzioni. Le paraste, se immaginate nella loro interezza, risultano evidentemente tozze. L'altezza della trabeazione appare di dimensioni ridotte rispetto ai capitelli e il fregio decorato è particolarmente schiacciato. La trabeazione con il fregio decorato trovava precedenti di dimensioni colossali nell'architettura imperiale, come il tempio della Concordia o il tempio di Adriano. Le paraste a sette scanalature seguono modelli antichi ben noti, prima di tutti l'esterno del Pantheon, che nel pronao forniva peraltro un esempio di contrazione del ritmo delle paraste. L'architrave a due fasce era visibile nel tempio di Antonino e Faustina, tuttavia la presenza di una fascia a forma di gola decorata a fogliette nel suo limite inferiore è una soluzione del tutto inedita e fuori dalla logica antica. Tutto ciò sembra nascere dall'esigenza di assottigliare la trabeazione per lasciare più spazio alla parte superiore dell'affresco.

I capitelli corinzi a foglia doppia non rispondono alle soluzioni che a quella data Bramante aveva perfezionato, in particolare se si considera il Belvedere superiore (fig. 35)¹⁰⁸. Le foglie intrecciate al centro dell'unico rappresentato per intero sono una chiara citazione del tempio dei Castori (fig. 36)¹⁰⁹. Le nicchie con doppia cornice diverranno una costante nell'architettura costruita di Raffaello, comparando nella stufetta del cardinal Bibbiena e in villa Madama (figg. 37, 38). La decorazione della volta con lacunari a losanghe riprende puntualmente quella

34 Raffaello, *Giustizia*, ricostruzione del ritmo delle paraste. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (rielaborazione grafica Paola Benetto, luav Venezia)

107 Le paraste binate presenti all'estremità destra suggerirebbero un ritmo costante su tutto il fronte, ma se così fosse dovremmo immaginare un'impostazione incongruente dei sostegni sui due lati del dipinto.

108 Sul corinzio di Bramante, si veda Denker Nesselrath 1992.

109 Burns ha notato le forme atipiche di questi capitelli, vedendo come motivo ispiratore, tra l'altro, un capitello a Tivoli, Burns 1984, pp. 382–383, 400, nota 23.

110 Traeger 1986, p. 103.

35 Raffaello, *Giustizia*, dettaglio di un capitello. Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

36 Roma, Foro Romano, capitello del Tempio dei Castori (Tempio dei Dioscuri) (foto Wikimedia Commons)



37 Particolare da fig. 33



38 Roma, Villa Madama, dettaglio di nicchia della loggia (foto autore)

del tempio di Venere e Roma¹¹⁰. I catini absidali di questo tempio antico, probabilmente risalenti alla ristrutturazione durante la tetrarchia, colpiscono certamente l'immaginazione di Raffaello oltre i confini dell'architettura dipinta, come dimostra il loro impiego in una volta a vela nella prima Loggia dei Palazzi Vaticani decorata per Leone X sotto la guida di Giovanni da Udine (fig. 39)¹¹¹.

La soluzione dipinta costituisce quindi l'interpretazione di diversi modelli, molti dei quali di dimensioni monumentali, applicati a un edificio di misure contenute con accomodamenti proporzionali determinati con una certa dose di pragmatismo. È probabile che Raffaello si sia dedicato allo studio sistematico del patrimonio archeologico di Roma alcuni anni più tardi. La parete della *Giustizia* dimostra tuttavia la sua capacità di ripresa di raffinate soluzioni e decorazioni, preludio alla sofisticata perfezione della cappella Chigi, ma anche

111 La prima Loggia risulta in lavorazione dopo la conclusione della seconda nell'estate del 1519, Golzio 1936, pp. 98–99. Vasari attribuisce a Giovanni da Udine i dipinti, ma la definizione degli stucchi va considerata opera condivisa con Raffaello, Vasari (1550–1568) 1994, vol. 6, p. 450.



39 Città del Vaticano, volta nella prima loggia del cortile di San Damaso (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

l'erudizione filologica desumibile dai dettagli di edifici antichi risalenti a diverse epoche. La pluralità del modello antico anticipa dunque le straordinarie considerazioni espresse in parole nella celebre analisi filologica contenuta nella Lettera a Leone X¹¹².

La Stanza di Eliodoro

La decorazione della Stanza di Eliodoro, originariamente destinata alle udienze papali, fu avviata nella seconda metà del 1511. L'ambiente era già ornato da decorazioni pittoriche, una parte delle quali fu conservata¹¹³. Diversamente dal procedimento adottato nella Stanza della Segnatura, Raffaello affrontò per primo il lato sud, sostituendo un affresco di Piero della Francesca già in gran parte compromesso dall'apertura della finestra crociata sul cortile del Pappagallo; la parete successiva fu quella nord con la *Cacciata di Eliodoro*, poi quella con la *Liberazione di san Pietro* a est e infine la parete ovest con l'*Incontro di Leone I e Attila*, conclusa sotto Leone X¹¹⁴.

Le pareti furono delimitate da un telaio architettonico simile a quello realizzato nella prima stanza, definito da quattro arconi e dai rispettivi piedritti; la differenza principale consiste nello spessore degli archi dipinti, in questo caso definiti da due file di specchiature per conferire maggiore profondità alla struttura che inquadra le scene. Inoltre, gli affreschi furono realizzati a partire da una quota più alta rispetto alla Stanza della Segnatura, che coincide con la sommità dei portali, ornati in seguito sotto Leone X con marmo di Portasanta.

112 Si vedano in particolare le considerazioni dedicate all'arco di Costantino, Di Teodoro (1994) 2003, p. 83.

113 Sulla decorazione della volta attribuita a Luca Signorelli e su quanto realizzato prima dell'intervento di Raffaello, si veda Nesselrath 2012, pp. 93, 247, nota 71.

114 Per la datazione e la progressione dei lavori, si veda Nesselrath 1993b; Nesselrath 2012, pp. 111–118.

115 Traeger 1970, pp. 290–291; Traeger 1971, pp. 34–36.

116 Si veda *supra*, cap. 2.3. Cfr. Oberhuber 1972, pp. 87–92 (con bibliografia); Rohlmann 1996, pp. 6–10.

117 Sul foglio si vedano Shearman (1965) 2007, pp. 39–40; Oberhuber 1972, pp. 87–88; *Raffaello e i suoi* 1992, pp. 160–163.

La Messa di Bolsena

Dal punto di vista della composizione della scena in relazione alla parete che la ospita e della concezione dell'architettura, la *Messa di Bolsena* è probabilmente l'affresco più significativo dell'intera opera delle Stanze (fig. 40). La scelta del tema si spiega con la devozione di Giulio II per il miracolo avvenuto nella città a nord di Roma¹¹⁵. Non è escluso che un bozzetto per una scena apocalittica fosse pensato per questa parete¹¹⁶. Per l'ideazione dello spazio risulta più significativo un foglio di attribuzione incerta che certamente precede l'affresco (fig. 41)¹¹⁷. È probabile siano esistite altre idee parallele o precedenti a quella tracciata su questo disegno, tuttavia dobbiamo ritenere che l'affresco sia stato realizzato dopo la chiusura dei lavori nella Stanza della Segnatura. Questo foglio dimostra come inizialmente Raffaello avesse deciso di integrare la grande apertura asimmetrica nella composizione generale, superando l'idea di dividere orizzontalmente in due la superficie disponibile all'altezza dell'imbotte della finestra, come aveva fatto nella parete della *Giustizia* nella Stanza della Segnatura. Nel tracciare il disegno originale Raffaello dovette partire da un accurato rilievo della parete e della finestra. Come nel bozzetto per la scena apocalittica, la finestra mostra l'ombra netta nell'imbotte rivolta a sud. Lo spazio entro il quale è ambientato il miracolo gravita intorno all'altare, che appare isolato e raggiungibile da scalinate su quattro lati. L'aspetto più sorprendente è che la sagoma della finestra non è rappresentata come un telaio estraneo al dipinto, ma come se fosse un corpo reale che emerge dalla scalinata proiettando un'ombra accuratamente delineata sui gradini a destra. Il disegno non lascia dubbi sulle intenzioni del pittore. Sfruttando abilmente l'asimmetria della parete, Raffaello collocò il papa sul settore sinistro sottolineando in questo modo la gerarchia esistente tra il committente e la ristretta cerchia di persone a lui vicine, verso le quali si rivolge

40 Raffaello, parete della *Messa di Bolsena* (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)





41 Raffaello (Battista Franco?), studio per la *Messa di Bolsena*, ante giugno 1511. Parigi, Louvre, Dep. Arts Graphiques, inv. 3866v

il celebrante. L'architettura sullo sfondo si presta a interpretazioni diverse poiché mostra un fondale architettonico emiciclico delimitato a sinistra da un pilastro e a destra da due colonne (o forse semicolonne) addossate a una scala. La peculiarità principale dell'emiciclo è la sua ripartizione in quattro campate con pilastri che raddoppiano alle estremità (fig. 42). Si tratta di una suddivisione del tutto improbabile se immaginata come un'architettura reale, poiché pone un pilastro al centro dell'emiciclo, esattamente dove l'occhio dell'osservatore attenderebbe un fuoco prospettico. Una soluzione analoga è visibile in uno degli schemi di costruzione tracciati a stilo sul cartone dell'Ambrosiana per la *Scuola di Atene*, che rappresenta un emiciclo con quattro nicchie e una scalinata evidentemente ispirata al Belvedere bramantesco¹¹⁸. La collocazione del pieno in asse rappresenta un espediente diffuso nella pittura tra Quattro e Cinquecento. In questo caso la costruzione della scena sembra determinata da una raffinata ricerca di equilibrio tra realtà della parete e architettura virtuale dello sfondo, evitando di porre al centro l'asse focale in perfetta simmetria. Il punto di fuga prospettico leggermente decentrato del disegno pone un'apertura sull'asse di simmetria dell'arco, mentre l'oggetto della rappresentazione, ossia l'altare dove si compie il miracolo, è posto in asse con la finestra della stanza e con uno dei pilastri del loggiato curvilineo superiore. La curiosa soluzione di una loggia emiciclica suggerisce l'idea di un edificio aperto. La combinazione tra questo bozzetto e lo schema del cartone dell'Ambrosiana ricorda le strutture dipinte più tardi dagli allievi di Raffaello nelle imbotti delle finestre della Sala di Costantino, realizzata anni dopo per Clemente VII (fig. 43)¹¹⁹. L'architettura non viene raffigurata in dettaglio, poiché non è chiaro come risvoltino le paraste dell'ordine inferiore dell'emiciclo, e non possiamo neppure essere certi che le soluzioni a destra e a sinistra siano vere e proprie alternative, o se invece non rappresentino un'idea abbozzata per un edificio a sviluppo longitudinale nel quale parti colonnate si alternano a parti scandite da paraste, come sarebbe poi avvenuto nel dipinto.

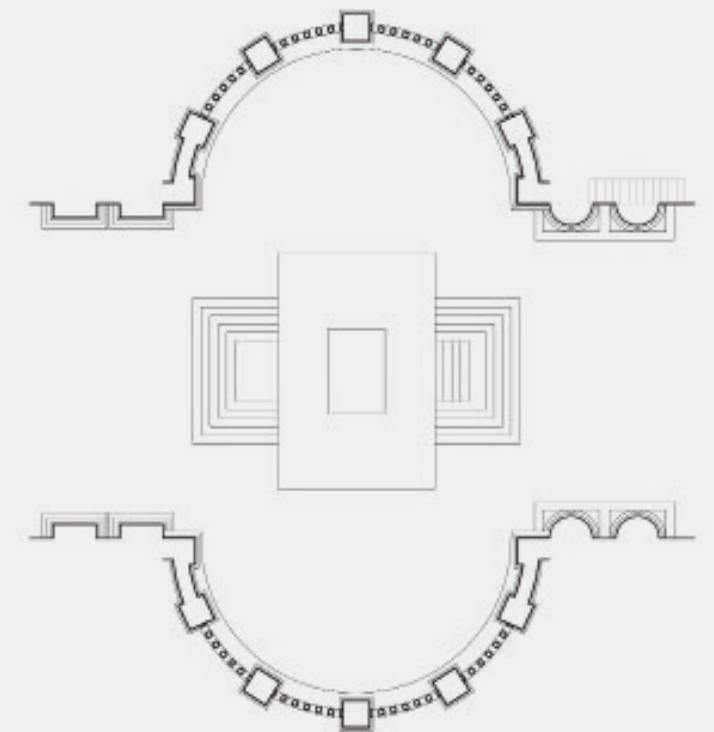
Nell'affresco, Raffaello fece tesoro di alcuni principi sperimentati in questo foglio preparatorio, collocando l'altare in asse con il cervello dell'arco che inquadra la scena, dietro il quale sullo stesso asse è posto l'ambiente voltato sullo sfondo. La scala risulta semplificata tramite l'eliminazione della rampa frontale. Sopra di essa la memoria dell'edificio emiciclico del bozzetto resta soltanto nella struttura lignea che fornisce uno sfondo scuro su cui si stagliano le figure del

¹¹⁸ Si veda *supra* e fig. 10. Cfr. Fischel 1913, vol. 1, p. 355, fig. 274; Oberhuber/Vitali 1972, pp. 40–41; Oberhuber 1983, pp. 71–77.



42 Affresco di uno sguincio di una finestra della Sala di Costantino ispirato al cortile superiore del Belvedere. Città del Vaticano, Musei Vaticani (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

43 Raffaello?, bozzetto per la *Messa di Bolsena* e ricostruzione in pianta dell'architettura (elaborazione grafica Paola Benetto e Marco Gnesutta, luav Venezia)



papa e del celebrante. Rispetto a una situazione normale, il gruppo principale dei personaggi risulta quindi ruotato di 90 gradi.

Il vano oltre l'altare non è definito con esattezza in tutte le sue parti, ma si lascia immaginare come un grande ambiente voltato a botte concluso da una volta a crociera retta da colonne ioniche oltre la quale si apre un ampio arco ribassato sovrastato da una finestra tagliata dal profilo dell'arco che inquadra la scena. Il riferimento all'architettura termale antica, in particolare alle terme di

¹¹⁹ Si tratta di una somiglianza generica, che tuttavia dimostra il riverbero della soluzione bramantesca al tempo di Clemente VII. Su questi dipinti Quednau 1979, pp. 494–496; cfr. Cornini 1993.

Diocleziano riconosciuto da Howard Burns, è chiaro data la presenza della volta a crociera e la forma della finestra superiore¹²⁰. Così come la suggestione di uno spazio aperto da due grandi finestre appare quasi una citazione letterale dalle terme di Caracalla, in cui Raffaello aveva certamente sperimentato, in scala monumentale, l'efficacia in termini di trasparenza e luce costituita dalla soluzione a doppie aperture sovrapposte (fig. 44).

La Cacciata di Eliodoro

È probabile che i lavori per la decorazione della Stanza di Eliodoro siano stati avviati mentre quelli della Segnatura erano in fase di conclusione. Se come sembra inizialmente il papa non aveva affidato al giovane pittore l'intera impresa, poco tempo dopo i due dovettero concordare il programma complessivo per le due Stanze come problema unitario. Di sicuro nell'estate del 1511 la decisione di affidare a Raffaello l'intero lavoro era già stata presa¹²¹. A questa contingenza dobbiamo ipotizzare sia esistito un gruppo di disegni con le prime idee, eseguiti verosimilmente tutti alla stessa scala¹²². Dal punto di vista architettonico, vi sono soluzioni in alcuni di questi bozzetti preparatori che risultano inconciliabili con la consapevolezza linguistica raggiunta da Raffaello negli affreschi della Stanza della Segnatura. È il caso di un foglio conservato all'Albertina, certamente non autografo, ma riferibile con sicurezza alla *Cacciata di Eliodoro* (figg. 46, 47)¹²³. Il disegno contiene alcune componenti che saranno puntualmente riprese nel dipinto realizzato: l'ambiente della Sinagoga è aperto sul fronte e permette di vedere il sommo sacerdote Onia in preghiera di fronte alla Menorà secondo la descrizione biblica in un ambiente separato dalla scena carica di *pathos* che avviene all'esterno¹²⁴. John Shearman ha riferito questo foglio alla fase preparatoria dell'affresco, riconoscendo le sue fonti nella tarda pittura di Ghirlandaio, che Raffaello aveva potuto vedere poco tempo prima a Firenze¹²⁵. L'edificio risulta composto da due ambienti adiacenti addossati a un quadriportico con una



44 Roma, Terme di Caracalla (foto autore)



45 Particolare da fig. 40



47 Raffaello, *Cacciata di Eliodoro*. Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)



terrazza alla sommità. Anche in questo caso l'architettura dipinta appare congruente e ricostruibile in pianta come un edificio reale. Lo spazio in primo piano si configura come un vano quadrato cupolato con due brevi recessi sui lati voltati a botte, il secondo anch'esso quadrato è deducibile solo per la presenza di due absidi ai lati e si può immaginare come un ambiente addossato a un quadriportico (fig. 48). Benché l'ordine architettonico sia soltanto accennato, tanto l'edificio quanto il portico retrostante sembrano integralmente retti da un ordine corinzio. Gli archi che delimitano lo spazio in primo piano sono privi di cornice e si impostano sui semplici profili dei piedritti che continuano nelle murature esterne. Questi archi piatti ricordano l'interno di San Bernardino a Urbino, la chiesa evocata da Raffaello nel paesaggio della Piccola Madonna Cowper, riconosciuta da Burns come modello dello spazio dell'*Annunciazione* di Stoccolma¹²⁶. Il disegno sintetizza i particolari e non sembra del tutto affidabile nei dettagli architettonici: le cornici all'interno degli archi, infatti, sono differenti dai piedritti all'esterno. Il parapetto della terrazza di fondo, invece, appare identico a quello che troviamo in alcuni cartoni per gli arazzi¹²⁷. Il disegno infine risulta particolarmente attento a rendere l'effetto delle ombre. Sono queste, infatti, più che le linee a definire le forme dell'architettura. La finestra sul fondale, che riprende chiaramente modelli bramanteschi poi ricorrenti nelle sue architetture successive, anticipa altresì quelle aperte verso il cielo sullo sfondo che ricorrono negli affreschi delle Stanze, dalla *Messa di Bolsena* all'*Incoronazione*

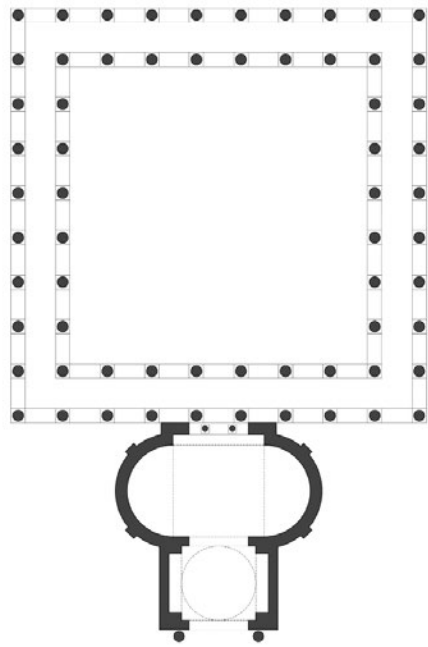
120 Howard Burns riferisce l'esempio alle terme di Diocleziano, Burns 1984, p. 382.
121 Il riferimento a due camere in lavorazione nel luglio 1511 si trova in una lettera di Gian Francesco di Luigi Grossi a Isabella d'Este. Si veda nota 21. Il termine *ante quem* per il completamento della Segnatura sulla base delle iscrizioni sulle finestre è 26 novembre 1511, Shearman 2003, vol. 1, p. 156.
122 Si veda *supra*, e fig. 5.
123 Oberhuber 1972, pp. 84–85. Per una lettura dell'architettura abbozzata nel foglio, si veda Shearman (1965) 2007, in particolare fig. 26. Si veda, inoltre, Nesselrath 2017, pp. 212, 337, cat. IV.3 e cat. IV.4 (cui si rimanda per la bibliografia precedente).
124 2 Mac, 3, 15–28.
125 Dirimente – anche in merito all'autografia dell'originale da cui è tratto il disegno in esame – è la relazione messa in luce da Shearman con il foglio conservato a Zurigo, Kunsthhaus, inv. F-O 397, Shearman (1965) 2007, pp. 41, 57 note 41, 42, 192 fig. 27.
126 Burns 1984, pp. 381, 399, nota 7.
127 Si vedano i parapetti rappresentati nel cartone della *Morte di Anania* e quello che corona il tempio della *Predica di san Paolo ad Atene*, rispettivamente in Shearman 1972, figg. 21, 39.

46 Copia da bozzetto di Raffaello per la *Cacciata di Eliodoro*. Vienna, Albertina, inv. 24734 (foto Albertina, Vienna)

di Carlo Magno nella Stanza dell’Incendio. Rispetto al bozzetto di Windsor per la *Disputa*, questo disegno sembra segnare una maturazione, ma la consistenza materiale dell’edificio rappresentato e il lessico dell’architettura sono ancora lontani dalle forme massicce della *Scuola di Atene* e dalla ricerca antiquaria della parete della *Giustizia*. Dal punto di vista architettonico sembra quindi probabile che la concezione dell’originale, da cui fu tratta questa copia, si possa collocare in una fase di elaborazione che precede i lavori della Stanza della Segnatura, in un tempo in cui, come ha dimostrato Howard Burns, la memoria di Urbino e l’opera di Francesco di Giorgio erano ancora riferimenti imprescindibili per il giovane pittore¹²⁸.

A una fase successiva è stato da tempo collegato un secondo disegno conservato al Louvre e attribuito a Battista Franco¹²⁹. In questo foglio l’architettura corrisponde nella sostanza a quella dell’affresco e la presenza del papa senza barba indica che la sua fonte non poteva essere che un disegno preparatorio realizzato prima dell’estate 1510¹³⁰. A quella data, quindi, l’architettura era stata definita nelle forme in cui fu resa in affresco. Un rapido schizzo, nel quale Shearman ha riconosciuto l’architettura della *Cacciata di Eliodoro*, restituisce con esattezza l’impostazione delle membrature e può essere considerato come una rapida spiegazione indirizzata ad altre persone, come ad esempio dei collaboratori che fossero al corrente del problema generale dell’impostazione del dipinto.

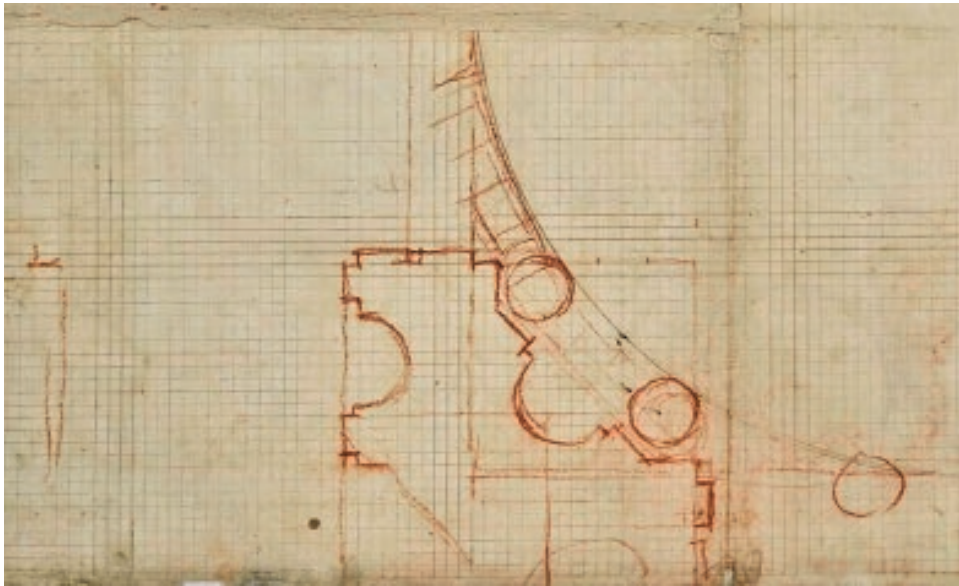
La soluzione realizzata nell’affresco eredita dalla prima proposta della copia anonima l’assialità centrale dell’edificio in primo piano e l’idea di rappresentare uno spazio interno aperto verso un’area lastricata. L’architettura descritta dal dipinto risulta tuttavia inconciliabile con quella della prima ipotesi. Si tratta infatti di una sequenza di tre spazi cupolati e intervallati da doppi archi, cui sono affiancati sui due lati ambienti a sviluppo longitudinale assimilabili a navatelle di un organismo unitario. È possibile che nell’impostare questa soluzione Raffaello avesse ancora in mente lo spazio quadrangolare con colonne ai



48 Ricostruzione dell’architettura rappresentata nel bozzetto per la *Cacciata di Eliodoro* (disegno Marco Gnesutta, luav Venezia)



49 Urbino, interno della Chiesa di San Bernardino (foto Wikimedia Commons)



50 Donato Bramante, dettaglio di studio per la crociera della Basilica Vaticana. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 7945 A r (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

51 Raffaello, studio in pianta per la crociera della Basilica Vaticana. Vienna, Albertina, inv. 237v (foto Albertina, Vienna)

vertici di San Bernardino. E allo stesso modello possiamo far risalire la soluzione del doppio arco impostato su semplici piedritti che divide gli spazi voltati (fig. 49). Ma la purezza del nucleo centrale della chiesa urbinata, cui si lega anche la soluzione presente nel disegno per il bozzetto dell’Albertina, risente forse della sequenza di volte ideate da Fra Giocondo per San Pietro, come ha da tempo messo in luce Howard Burns¹³¹. John Shearman ha riconosciuto nelle tre cellule coperte da calotte sferiche su colonne la conseguenza di una soluzione bramantesca per San Pietro rimasta sulla carta¹³². Che tra i progetti per la Basilica Vaticana questa meditazione si collochi ai limiti più estremi, e certamente più visionari, appare chiaro sin dal foglio Uffizi A 20 e nella sua verifica nel foglio Uffizi A 7945 (fig. 50). Questi studi grafici di Bramante testimoniano la ricerca di rispondere all’aporia tettonica costituita dalla visione dell’imposta di una cupola sul cervello degli archi anziché su solide membrature che partono da terra. Tra i pochi disegni architettonici attribuiti a Raffaello, uno schizzo a sanguigna mostra esattamente questa soluzione applicata alla crociera di San Pietro (fig. 51). Ancor più esplicitamente che nella *Scuola di Atene*, lo schizzo fornisce una prova inequivocabile della conoscenza diretta dei progetti bramanteschi da parte di Raffaello, ma al contempo dimostra la profondità della ricezione, poiché si tratta di una rielaborazione da ritenersi in gran parte autonoma, in un tempo che precede di almeno due anni il suo coinvolgimento diretto nelle vicende della Basilica¹³³. La soluzione non fu realizzata, ma ebbe un’eco prolungata nel tempo: ne troviamo traccia in alcuni disegni di Sangallo per spazi centralizzati, nella ripresa del motivo della colonna mutata in pilastro da

128 Shearman ha visto nel bozzetto qualità architettoniche molto vicine a Sant’Eligio degli Orefici; tuttavia, lo spazio in primo piano è distante dalla chiesa costruita. Sull’influsso di Francesco di Giorgio sul giovane Raffaello, si veda Burns 1984, pp. 381–382.

129 *Raffaello e i suoi* 1992, p. 167, cat. 59.

130 Si veda *supra*, cap. 3.2, nota 105.

131 Sul rapporto dell’edificio della *Cacciata di Eliodoro* con il progetto per San Pietro di Fra Giocondo, si vedano Ermers 1909, pp. 59–61; Burns 1984, pp. 382, 400, nota 20.

132 La soluzione doveva essere chiara nella mente di Raffaello già prima dell’arrivo a Roma, come sembra dimostrare uno schizzo con uno studio per la Madonna del Cardellino (ca. 1506), nel quale Shearman ha riconosciuto l’eco di San Bernardino: Shearman (1965) 2007, p. 79; Shearman (1968) 1983, p. 24; Shearman 1984b, p. 116, cat. 2.1.7.

133 Sul foglio di Vienna, Albertina, SR 287.R 116, inv. 237, si veda Gnann, in Gnann/Plomb 2012, pp. 164–167, cat. 57. Sono grato ad Achim Gnann per le informazioni su questo foglio e le sue relazioni con l’architettura della Basilica Vaticana. Cfr. Klodt 2007.

parte di Baldassarre Peruzzi, nella crociera della Collegiata di Carpi concettualmente analoga¹³⁴.

Particolare interesse riveste la scelta dei materiali assegnati all'edificio, concepito come se fosse di marmo e bronzo con dorature sulle parti dell'architettura, richiamando la ricchezza dei templi antichi. È possibile che in una prima fase fosse prevista la decorazione degli archi, come suggerisce l'attacco al di sopra del piedritto di destra in primo piano. L'ordine composito interno, perfettamente proporzionato su modelli antichi come l'arco di Tito, potrebbe avere un precedente molto più vicino che si prestava a un'imitazione diretta nel transetto della San Pietro costantiniana¹³⁵. La perfetta conoscenza del vocabolario antico non impedì all'artista di rappresentare un'inedita trabeazione con una cornice dentellata posta su una fascia piatta. La soluzione, che potrebbe essere stata dettata dall'esigenza di rendere più chiare e leggibili le imposte delle cupolette più distanti, dimostra la disinvolta capacità di Raffaello nell'interpretare l'architettura antica e nel cogliere le possibilità di variazione che questa offriva.

La Liberazione di san Pietro

Il fronte nord della Stanza di Eliodoro fu trattato da Raffaello in modo del tutto diverso rispetto alla parete omologa del *Parnaso*. Il campo disponibile è diviso in tre parti per ospitare scene distinte, che seguono con precisione la sequenza descritta negli Atti degli Apostoli (fig. 52)¹³⁶. Il riquadro centrale mostra l'episodio principale con le guardie addormentate e l'angelo nell'atto di prendere per mano l'Apostolo immerso nel sonno. Sulla destra il santo è appena condotto fuori dal carcere e a sinistra una guardia rappresentata da tergo incita un sottoposto alla ricerca. L'affresco ha quindi un chiaro carattere narrativo. Definendo tre azioni in

52 Raffaello, *Liberazione di San Pietro dal carcere*. Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)



53 Giovan Francesco Penni?, *Liberazione di San Pietro*. Rio De Janeiro, Biblioteca Nacional do Brasil

sequenza, l'architettura svolge la funzione di separare altrettanti tempi distinti in un'ambientazione notturna finalizzata a mitigare l'effetto di controluce della parete¹³⁷. Non sono note le fasi attraverso le quali Raffaello giunse a questa soluzione, ma disponiamo di un disegno molto vicino a quanto realizzato e di un secondo foglio, molto probabilmente una copia dal primo, che fornisce informazioni sulle parti superiori andate perdute nel disegno originale (fig. 53)¹³⁸. La differenza più evidente tra i disegni e l'affresco consiste nel trattamento della muratura sui fianchi della cella dell'Apostolo, a bugne più piccole e al rustico nei disegni, più grandi e squadrate nel dipinto.

La cella è configurata come un massiccio sacello isolato su tre lati con un fronte completamente aperto. Appare evidente la volontà di Raffaello di conferire all'architettura il carattere di un volume compatto per trasmettere l'idea dell'edificio carcerario. L'esigenza di rendere chiara la sequenza delle scene lo indusse a rappresentare questo sacello con due porte e una grata sul fronte. Due parapetti ai lati della grata sembrano indicare la presenza di un vuoto sotto la cella che coincide con la finestra reale. Si tratta del primo dipinto in cui Raffaello sostituì l'ordine architettonico con due piedritti definiti da grosse bugne. La ragione di questa scelta potrebbe essere stata determinata dalla volontà di evitare ogni riferimento a un'architettura romana per un fatto avvenuto a Gerusalemme, cui dovrebbe alludere la città sullo sfondo nella campitura di sinistra. Proprio per quest'assenza di ordini, l'affresco rappresenta un traguardo significativo in termini di assimilazione del linguaggio architettonico. Dopo aver sondato le possibilità di conferire monumentalità e rigore logico all'architettura attraverso la precisa conoscenza del linguaggio antico, egli sembra chiedersi quali siano gli strumenti minimi capaci di attribuire un senso tettonico alle parti che costituiscono un edificio. Con questo dipinto, probabilmente l'ultimo che Giulio II poté vedere concluso, Raffaello dimostrò di potersi muovere su tutti i registri dell'architettura.

134 Su questa soluzione, riconosciuta da Burns, si veda Svalduz 2016, cui si rimanda per la bibliografia precedente. In forme e dimensioni differenti, l'idea progettuale venne adottata da Andrea Palladio a Maser, realizzata però con archi in curva. Come riconosciuto da Shearman, la soluzione più convincente basata su questa impostazione si trova nella Basilica di Superga di Filippo Juvarra, Shearman (1968) 1983, pp. 24, 186 nota 4.

135 Bartsch 2019, p. 288, cat. 210.

136 At, 12, 1-19.

137 Redig de Campos 1946, pp. 73-80; Oberhuber 1972, pp. 93-95; De Vecchi 1986, p. 90.

138 Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, cat. 448 e p. 623; Ferino Pagden 1984, pp. 287-288.

ra, dalla ricercata citazione di dettagli di precisi monumenti della Roma imperiale alle forme essenziali dell'edilizia funzionale. Anche in questo la stagione architettonica aperta dagli affreschi per Giulio II offre una chiave per comprendere altri vertici della sua opera successiva, come dimostreranno la raffinatezza dei dettagli della cappella Chigi e l'astratta purezza di Sant'Eligio degli Orefici.

Leone I e Attila

Alla morte di Giulio II probabilmente la parte più alta dell'affresco con *Leone I e Attila* era compiuta, e certamente la sua composizione generale era concepita nella totalità (fig. 54). L'architettura dipinta in questo caso costituisce un sostanziale salto di scala, spingendo la rappresentazione oltre la dimensione urbana a quella di un intero territorio. Per i visitatori ammessi nella Stanza delle Udienze la pittura non doveva lasciare spazio a fraintendimenti: la parete doveva rappresentare la penisola italiana e doveva essere chiaro il riferimento al ruolo del papa che si era fatto paladino della sua difesa dai barbari. La rappresentazione simultanea di campagne e città in fiamme sullo sfondo di destra e la sfumata immagine della città di Roma a sinistra forniscono un'idea chiara sulla funzione di arbitro dei destini della penisola per cui Giulio II aveva lottato con tutte le forze. Il tema del dipinto si sarebbe prestato anche al messaggio pacificatorio lanciato da Leone X nei mesi a ridosso dell'elezione, ma se consideriamo il tema primario del dipinto nel suo insieme riconosceremo ancora il sogno di egemonia perseguito da Giulio II, confermato nella parte superiore del dipinto dalle figure dei santi Pietro e Paolo armati di spada. Questo messaggio si sviluppa su due registri: quello a sinistra con il corteo papale e la città di Roma, contrapposto all'immagine a destra con l'esercito barbaro sconvolto e il territorio devastato dell'Italia settentrionale¹³⁹. Il paesaggio collinare e le indistinguibili città in fiamme dovevano ricordare le ripetute campagne militari di eserciti stranieri. Forse per questo motivo Roma, rappresentata a sinistra nel dipinto, costituisce l'unico contesto cittadino riconoscibile con certezza tra tutti gli affreschi nelle Stanze realizzati sotto Giulio II. La mole del Colosseo non lascia adito a dubbi, e altrettanto chiara è la sagoma curvilinea del teatro di Marcello con i forni superiori tamponati¹⁴⁰. La guglia in primo piano potrebbe essere un chiaro ed erudito riferimento archeologico alla scoperta allora attuale della *Meta Romuli* presso l'Anfiteatro Flavio¹⁴¹. La posizione della colonna Traiana sullo sfondo è anch'essa un riferimento preciso, benché privo di corrispondenza topografica. Raffaello non mostra l'antico in una situazione di idealizzata perfezione, ma in uno stato verosimile che vede convivere architetture vecchie e nuove. In primo piano compaiono persino sagome di edifici con spioventi molto inclinati dal carattere nordico che ricordano i fondali dei suoi primi dipinti¹⁴².

La parete apre la strada a una nuova fase nella rappresentazione dell'architettura, nella quale Raffaello sembra liberarsi dalla prospettiva centralizzata ereditata dalla sua formazione. Da quel momento appariranno con più insistenza contesti architettonici riconoscibili. Possiamo forse legare questa tendenza alla parallela attività di progettista e di costruttore, che prese corpo dopo l'elezione di Leone X. Fu solo allora che le visioni del futuro proiettate sulle pareti delle

¹³⁹ Sulla politica di Leone X prima della congiura, si vedano Prodi (1982) 2006; Nititi 1892; Pastor (1906) 1926, pp. 23–108; Gattoni 2000.

¹⁴⁰ Sulla condizione del teatro di Marcello prima degli interventi di Baldassarre Peruzzi cfr. Tessari 2005, pp. 267–271; Cerutti Fusco 2012, pp. 101–103.

¹⁴¹ Cfr. Traeger 1986, pp. 102–103.

¹⁴² I piccoli centri edificati sugli sfondi dei quadri di Raffaello sono chiaramente influenzati dalla pittura del nord Europa. L'influsso di Jan Van Eyck su alcuni paesaggi è stato rilevato da tempo. Cfr. Pope-Hennessy 1970, p. 180. Per un'analisi più dettagliata, si vedano Nuttall 2004; Lane 2007. Sono grato a Francesca Mari per le informazioni in merito.

¹⁴³ Shearman (1971) 1983, p. 82.

54 Raffaello, *Incontro di San Leone Magno con Attila*, particolare. Musei Vaticani, Sala di Eliodoro, (foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)



due prime Stanze dovettero confrontarsi con la realtà, producendo esiti altrettanto sorprendenti.

Il 21 febbraio 1513 Giulio II moriva nella Sala del Pappagallo, a pochi passi dalla Stanza di Eliodoro ancora incompleta¹⁴³: una stanza che aveva le impalcature alle pareti, le imbotti delle finestre con le malte grezze in attesa di essere affrescate e lo zoccolo allora privo di decorazione¹⁴⁴. I due ambienti erano i primi di un progetto più ampio, volto a dotare di un affaccio a nord l'appartamento papale nell'ala di Niccolò V. L'inquietudine delle giornate che videro l'ennesimo peggioramento della salute del papa indussero Raffaello a lasciare ogni impegno¹⁴⁵. Non poteva sapere che lo attendeva un pontificato che gli avrebbe letteralmente aperto le porte verso l'architettura a tre dimensioni, non più solo quella dipinta. Sarebbe stato il pontificato della sua architettura, sette anni, un mese e quindici giorni straordinari durante i quali avrebbero visto la luce capolavori come villa Madama, le Logge, la cappella Chigi e i palazzi. Questi impegni non avrebbero eliminato l'architettura dipinta dai suoi interessi, ma ciò che prese corpo nell'età aurea – o meglio, nell'età del marmo – dell'architettura medicea avrebbe perso il carattere quasi profetico delle Stanze di Giulio II: le architetture sognate e dipinte avrebbero lasciato il posto a realtà riconoscibili come Ostia, il Borgo e persino ad architetture più deboli, come quella dell'*Incoronazione di Carlo Magno* nella Stanza dell'Incendio. Un radicale mutamento di senso che dimostrava nella mente dell'artista l'avvenuto compimento del programma annunciato nelle prime pareti, la raggiunta autonomia linguistica e la conquista di una consapevolezza costruttiva. Ovviamente non vogliamo sostenere che in questi anni egli trascurasse la componente sperimentale del suo pensare l'architettura.

¹⁴⁴ La decorazione delle murature delle finestre fu in gran parte realizzata dopo il 1513. Paolo Violini ha dimostrato, durante i recenti restauri, che sotto l'architrave della finestra situata alla base della *Messa di Bolsena* era stata inizialmente predisposta e realizzata un'iscrizione dedicatoria a Leone X, poi sostituita evidentemente per volontà di quest'ultimo con il nome di Giulio II, che aveva portato a compimento gran parte della decorazione. Si veda Violini 2017, p. 39. Sullo stato prima della realizzazione del registro inferiore delle pareti, si veda Dietrich-England 2006, pp. 39–40.

¹⁴⁵ Il 19 febbraio 1513 Gian Francesco di Luigi Grossi *alias* Grossino scriveva a Francesco Gonzaga a Mantova: «Aviso la S. V. como il Papa è molto pegiorato e sta malle e li medici dichonon non po' cunpire tri di, e non c'è più rimedio salvo se Dio non facesse miraculii [...] Messer Raffaello da Urbino me ha restituito el saion et altre robe dil S. Federico per ritrarlo ch'avea. Dice che la S. V. li perdona per adesso; non saria posibile che'l gie avesse cervello a retrarlo [...]», in Shearman 2003, vol. 1, p. 170.

ra, una componente che al contrario risulta rafforzata, come dimostrano le decorazioni e l’architettura dipinta nelle Logge, così come quella intessuta degli arazzi, in cui si manifesta una creatività inesauribile. È tuttavia evidente che dopo il 1513 l’architettura bidimensionale divenne un’attività parallela alla costruzione di architetture reali e che per forza di cose passò in secondo piano.

Per il nostro tempo risulta impressionante riconoscere in un uomo di 24 anni – perché a quell’età si è uomini se si è trattati come tali – il sogno di interpretare millenni di pensiero filosofico occidentale e la capacità di rappresentarlo raccogliendo l’eredità di un secolo di architettura dipinta e di studi prospettici. Come nel pavimento del Duomo di Siena, che Raffaello certamente aveva potuto vedere poco prima di recarsi a Roma, la sapienza di Ermete in veste di profeta mette in accordo «pia philosophia» e «docta religio»¹⁴⁶, così nella Biblioteca di Giulio II le architetture della *Scuola di Atene* e della *Disputa* traducono in forme e frammenti l’idea di uno spazio assoluto, fuori dal tempo e per questo in grado di contenere due mondi che si riflettono l’uno nell’altro, in una rappresentazione destinata a non aver pari nell’arte dell’intero Occidente.

Abbreviazioni

BAV

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

Bibliografia

Ackerman 1954

James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Roma 1954 (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano 3).

Albertini 1515

Francesco degli Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Roma 1515.

Alexander-Skipnes 2017

Ingrid Alexander-Skipnes, «Mathematical Imagination in Raphael’s *School of Athens*», in *Visual Culture and Mathematics in the Early Modern Period*, a cura di Ingrid Alexander-Skipnes, New York et al. 2017, pp. 150–176.

Angelini/Fagiani 2015

Alessandro Angelini e Marco Fagiani, «Raffaello, fra’ Giovanni da Verona e Giovanni Barili «maestri di tarsia e d’intaglio»», in *Raffaello: il sole delle arti* (catalogo della mostra Venaria), a cura di Gabriele Barucca e Sylvia Ferino Pagden, Milano 2015, pp. 95–105.

Bagatin 2000

Pier Luigi Bagatin, *Preghiere di legno: tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000.

Bartsch 2019

Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck*, Monaco di Baviera 2019 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 44).

Il Beato Angelico 2001

Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina: storia e restauro, a cura di Francesco Buranelli, Novara 2001.

Bentivoglio 1984

Enzo Bentivoglio, «La Cappella Chigi», in *Raffaello architetto* 1984, pp. 125–142.

Bertelli 1965

Carlo Bertelli, «Appunti sugli affreschi nella Cappella Carafa alla Minerva», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 35 (1965), pp. 116–130.

Biermann 1957

Hartmut Biermann, *Die Stanzen Raffaels: Versuch einer Gestaltanalyse*, Monaco di Baviera 1957.

Bloemacher 2016

Anne Bloemacher, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlino et al. 2016.

Bode 1906

Wilhelm von Bode, *Meisterwerke der Malerei. Alte Meister*, Berlino 1906.

Borgia 2007

Ilaria Borgia, «Raphael in Perugia: the Fresco of San Severo, the Baglioni Altarpiece and the Gonfalone of Città di Castello», in *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, a cura di Ashok Roy e Marika Spring, Firenze 2007 (Kermes Quaderni), pp. 35–43.

Bruschi 1969

Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.

Burckardus ed. 1911

Johannis Burckardi, *Liber notarum: ab anno 1483 usque ad annum 1506*, a cura di Enrico Celani, vol. 2, Città di Castello 1911 (Rerum Italicarum scriptores 32).

Burns 1984

Howard Burns, «Raffaello e <quell’anti-qua architettura>», in *Raffaello architetto* 1984, pp. 381–404.

Butters/Pagliara 2009

Suzanne B. Butters e Pier Nicola Pagliara, «Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia. Strategie politiche e urbane di Giulio II», in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, a cura di Gábor Hajnóczy e László Csorba, Soveria Mannelli 2009, pp. 29–279.

Cacciari 2016

Massimo Cacciari, «Ripensare l’Umanesimo», in *Umanisti Italiani. Pensiero e*

destino, a cura di Raphael Ebgi, Torino 2016, pp. 7–101.

Cafà 2007

Valeria Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi: storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia 2007.

Caglioti 2000

Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000 (Studi / Fondazione Carlo Marchi per la Diffusione della Cultura e del Civismo in Italia 14).

Cantatore 2017

Flavia Cantatore, «Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni», in *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, a cura di Flavia Cantatore, Roma 2017, pp. 153–184.

Il carteggio 1965

Il carteggio di Michelangelo, ed. postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 5 voll., Firenze 1965–1983, vol. 1, 1965.

Casanova 1992

Maria Letizia Casanova, *Palazzo Venezia*, Roma 1992.

Catitti 2004

Silvia Catitti, «L’architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma», *Annali di architettura*, 16 (2004), pp. 25–43.

Cerutti Fusco 2012

Annarosa Cerutti Fusco, ««Ubi nunc est domus Sabellorum fuit olim Theathrum Marcelli»: il Coliseo de’ Savelli da domus munita a palatium columnatum al tempo di Baldassarre e Salvestro Peruzzi», *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, 55–56 (2010–2011) [2012], pp. 101–110.

Chapman 2004

Hugo Chapman, «Studies for the <Disputa> about 1508–9», in *Raphael: from Urbino to Rome*, a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta, Londra 2004, pp. 231–243.

¹⁴⁶ Cacciari 2016, pp. XXII–XXXV, fig. 3.

Cicconi 2017
Maurizia Cicconi, «E il papa cambiò strada. Giulio II e Roma: un nuovo documento sulla fondazione di via Giulia», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 41 (2013–2014) [2017], pp. 227–259.

Cornini 1993
Guido Cornini, «La Sala di Costantino», in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Milano 1993, pp. 167–201.

Damisch 1994
Hubert Damisch, «Le tavole della Città ideale», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra Venezia), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 539–540.

De Strobel 2008
Anna Maria De Strobel, «Beato Angelico: la cappella Niccolina», in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, 2 voll., Milano 2008, vol. 1, pp. 149–159.

De Strobel/Mancinelli 1993
Anna Maria De Strobel e Fabrizio Mancinelli, «Le camere <secrete>: anticamera, cubicolo e cappella», in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Milano 1993, pp. 119–165.

De Vecchi 1986
Pierluigi De Vecchi, «La liberazione di San Pietro dal carcere», in *Raffaello a Roma* (atti del convegno Roma 1983), a cura di Bibliotheca Hertziana et al., Roma 1986, pp. 89–96.

De Vecchi 2003
Pierluigi De Vecchi, *Raffaello: la Trasfigurazione*, Cinisello Balsamo 2003.

Dehio 1880
Georg Dehio, «Die Bauprojecte Nicolaus des Fünften und L. B. Alberti», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3 (1880), pp. 246–257.

Denker Nesselrath 1990
Christiane Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990.

Denker Nesselrath 1992
Christiane Denker Nesselrath, «Bramante e l'ordine corinzio», in *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* (atti del convegno Tours 1986), a cura di Jean Guillaume, Parigi 1992, pp. 83–96.

Dietrich-England 2006
Flavia Dietrich-England, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro: ein Entwurf Raffaels*, Weimar 2006.

Di Teodoro (1994) 2003
Francesco Paolo Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, 1a ed. 1994, Bologna 2003.

Dressen 2008
Angela Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008.

Ehrle/Stevenson 1897
Franz Ehrle e Henry Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1897.

Ehrle/Egger 1935
Franz Ehrle e Hermann Egger, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Città del Vaticano 1935 (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano 2).

Ermers 1909
Max Ermers, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen*, Strasburgo 1909.

Fallani 1955
Giovanni Fallani, *Il Beato Angelico: la Cappella di Niccolò V*, Città del Vaticano 1955 (Visioni di fede e d'arte 4).

Ferino Pagden 1984
Sylvia Ferino Pagden, «I disegni», in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine* (catalogo della mostra Firenze), a cura del Comitato <Raffaello>, Firenze 1984, pp. 278–369.

Fichtner 1984
Richard Fichtner, *Die verborgene Geometrie in Raffaels <Schule von Athen>*, Monaco di Baviera 1984.

Fischel 1913
Oskar Fischel, *Raffaello, Sanzio: Raffaels Zeichnungen*, 7 voll., Berlino 1913.

Fischel 1948
Oskar Fischel, *Raphael*, 2 voll., Londra 1948.

Fischer 1990
Chris Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance*, Rotterdam 1990.

Fischer 2016
Chris Fischer, «After the Visit to Venice», in *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance*, a cura di Albert J. Elen e Chris Fischer, Rotterdam 2016, pp. 111–133.

Förster 1867
Ernst Förster, *Raphael. Mit einem Bildnis Raphael's*, Lipsia 1867.

Frapiccini 2004
David Frapiccini, «I cantieri giuliani presso il Palazzo Apostolico in Vaticano. 2. Elementi per una presenza fiorentina (seconda parte)», *Ricerche di storia dell'arte*, 84 (2004), pp. 71–84.

Frey 1910
Karl Frey, «Zur Baugeschichte des St. Peter: Mitteilungen aus der Rev. Fabbrica di S. Pietro», *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 31 (1910), pp. 1–95.

Frommel (1976) 1994
Christoph Luitpold Frommel, «Die Peterskirche unter Papst Julius II im liches neuer Dokumente», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* (1976), pp. 57–136 (trad. it. [con modifiche] in *San Pietro che non c'è*, a cura di Cristiano Tessari, Milano 1994, pp. 23–84).

Frommel 1978
Christoph Luitpold Frommel, «<Disegno> und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figurelem Œuvre», in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, a cura di

Werner Busch e Reiner Haussherr, Berlino 1978, pp. 205–250.

Frommel 1981
Christoph Luitpold Frommel, «Eine Darstellung der <Loggien> in Raffaels <Disputa>? Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508/09», in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, a cura di Justus Müller Hofstede e Werner Spies, Berlino 1981, pp. 103–127.

Frommel 1984a
Christoph Luitpold Frommel, «Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X: strutture e funzioni», in *Raffaello in Vaticano*, a cura di Fabrizio Mancinelli, Milano 1984, pp. 118–135.

Frommel 1984b
Christoph Luitpold Frommel, «Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano», in *Raffaello architetto* 1984, pp. 357–378.

Frommel 1984c
Christoph Luitpold Frommel, «Raffaello. Progetto per la cupola (cappella Chigi?)», in *Raffaello architetto* 1984, p. 135.

Frommel 1984d
Christoph Luitpold Frommel, «Raffaello e la sua carriera architettonica», in *Raffaello architetto* 1984, pp. 13–46.

Frommel 1996
Christoph Luitpold Frommel, «<In pristinam formam>: die Erneuerung von S. Maria in Navicella durch Leo X», in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di Joachim Poeschke, Monaco di Baviera 1996, pp. 309–328.

Frommel 1998
Christoph Luitpold Frommel, «I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere», in *Il Cortile delle Statue* (atti del convegno Roma 1992), a cura di Matthias Winner e Bernard Andreae, Magonza 1998, pp. 17–66.

Frommel 2003
Christoph Luitpold Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003 (Documenti di architettura 148).

Frommel 2006
Christoph Luitpold Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006 (Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti <Mantova> 8).

Frommel 2010
Christoph Luitpold Frommel, «La scultura funeraria a Roma fra Andrea Bregno e Michelangelo», in *La forma del Rinascimento: Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento* (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Soveria Mannelli 2010, pp. 87–93.

Frommel 2012
Christoph Luitpold Frommel, «Raffaello e Giulio II nella comune ricerca del divino», *Atti e studi / Accademia Raffaello*, 1 (2012), pp. 21–48.

Frommel 2014
Christoph Luitpold Frommel, «Raffaello, Roma e l'antico», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 60–62 (2013) [2014], pp. 105–114.

Frommel 2017
Christoph Luitpold Frommel, *Raffaello: le stanze*, Milano 2017 (Monumenta Vaticana Selecta).

Gattoni 2000
Maurizio Gattoni, *Leone X e la geopolitica dello Stato Pontificio (1513–1521)*, Città del Vaticano 2000 (Collectanea Archivi Vaticani 47).

Geiger 1986
Gail L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*, Kirksville 1986 (Sixteenth Century Essays & Studies 5).

Ghisetti Giavarina 1983
Adriano Ghisetti Giavarina, «La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento», *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 29 (1983), pp. 7–36.

Gnann/Plomb 2012
Achim Gnann, «Sketches for the Ground Plan of St Peter's», in *Raphael and his School*, a cura di Achim Gnann

e Michael C. Plomb, Haarlem 2012, pp. 164–167.

Gnann 2020
Achim Gnann, «L'attività di Raffaello sotto papa Giulio II», in *Raffaello 1520–1483* (catalogo della mostra Roma), a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi, Milano 2020, pp. 359–421.

Golzio 1936
Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.

Gosebruch 1958
Martin Gosebruch, «Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 8 (1958), pp. 63–193.

Greco 1980
Antonella Greco, *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*, Roma 1980.

Grimm 1872
Herman Grimm, *Das Leben Raphael's*, Berlino 1872.

Grimm 1941
Herman Grimm, *Raphael*, Berlino 1941.

Gualdi 2010
Fausta Gualdi, «Influenze iconografiche mantegnesche inedite su alcune pitture umbre del Rinascimento», in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, a cura di Teresa Calvano, Claudia Cieri Via e Leandro Ventura, Roma 2010 (Biblioteca del Cinquecento 148), pp. 383–419.

Haas 2012
Robert Haas, «Raphael's School of Athens: A Theorem in a Painting?», *Journal of Humanistic Mathematics*, 2, 2 (2012), pp. 2–26.

Henry 2004
Tom Henry, «Giovanni Santi (about 1440/5–1494). The Dead Christ Supported by Two Angels, about 1485–94», in *Raphael: from Urbino to Rome*, a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta, Londra 2004, pp. 75–76.

Henry/Joannides 2012

Tom Henry e Paul Joannides, «Raphael and his Workshop Between 1513 and 1525», in *Late Raphael*, a cura di Tom Henry e Paul Joannides, Madrid 2012.

Hermanin 1948

Federico Hermanin, *Il palazzo di Venezia*, Roma 1948.

Hofmann 1909

Theobald Hofmann, *Raphael in seiner Bedeutung als Architekt*, vol. 2, Zittau 1909.

Hoogewerff 1945–1946

Godefridus Johannes Hoogewerff, «Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 12 (1945–1946), pp. 253–268.

Hülsen 1911

Christian Hülsen, «Die Halle in Raffaels <Schule von Athen>», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1 (1908–1911) [1911], pp. 229–236.

Joannides 1983

Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue*, Oxford 1983.

Jung 1997

Wolfgang Jung, *Über Szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama*, Braunschweig 1997.

Klodt 2007

Olaf Klodt, «Raffael oder Bramante? Kritische Anmerkungen zur St. Peter-Forschung», in *Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers. Festschrift für Fritz Jacobs zum 70. Geburtstag*, a cura di Karen Buttler e Felix Krämer, Weimar 2007, pp. 73–86.

Klaczko 1898

Julian Klaczko, *Jules II. Rome et la Renaissance: essais et esquisses*, Parigi 1898.

Knab/Mitsch/Oberhuber 1983

Eckhart Knab, Erwin Mitsch e Konrad Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stoccarda 1983 (ed. it. *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983).

Krautheimer 1994

Richard Krautheimer, «Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell’architettura* (catalogo della mostra Venezia), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 233–258.

Kühlenthal 2002

Michael Kühlenthal, «Andrea Bregno in Rom», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32 (1997–1998) [2002], pp. 179–272.

Lanciani 1902

Rodolfo Amedeo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 3 voll., Roma 1902.

Lane 2007

Barbara G. Lane, «Memling’s Impact on the Early Raphael», in *Cultural Exchange Between the Low Countries and Italy (1400–1600)*, a cura di Ingrid Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 179–192.

Lauenstein 1998

Hajo Lauenstein, *Arithmetik und Geometrie in Raffaels Schule von Athen: Die geheimnisvolle Schlüsselrolle der Tafeln im Fresko für das Konzept harmonischer Komposition und der ungeahnte Bezug zum Athenatempel von Paestum*, Francoforte sul Meno 1998.

Lloyd 1864

William Watkiss Lloyd, «Raphael’s School of Athens», *The Fine Arts Quarterly Review*, 2 (1864), pp. 42–68.

Maddalo 1989

Silvia Maddalo, «Andrea Scarpellino antiquario: lo studio dell’antico nella bottega di Andrea Bregno», in *Roma, centro ideale della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma, 1417–1527*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 229–236.

Magnuson 1958

Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stoccolma 1958.

Mancinelli 1979

Fabrizio Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro: la Trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979.

Mancinelli 1982

Fabrizio Mancinelli, «Il cubicolo di Giulio II», *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 3 (1982), pp. 63–103.

Mancini 1987

Francesco Federico Mancini, *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia 1987.

Mancini 2004

Francesco Federico Mancini, «Pietro Vannucci detto Perugino, *Annunciazione*», in *Perugino: il divin pittore* (catalogo della mostra Perugia), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 236–237.

Manettus ed. 1999

Iannotius Manettus, *Vita di Nicolò V*, a cura di Anna Modigliani, Roma 1999 (Inedita 22).

Maurer 2004

Golo Maurer, *Michelangelo – Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004.

Mercurelli Salari 2004

Paola Mercurelli Salari, «Bottega del 1473, *Miracoli di san Bernardino da Siena*», in *Perugino: il divin pittore* (catalogo della mostra Perugia), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 184–189.

Monciatti 2003

Alessio Monciatti, «Funzione e decorazione dell’architettura nel palazzo di Niccolò III Orsini», in *Functions and Decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di Tristan Weddigen, Sible de Blaauw e Bram Kempers, Turnhout 2003, pp. 27–39 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta 9).

Mulazzani 1983

Germano Mulazzani, «Raphael and Venice: Giovanni Bellini, Dürer, and Bosch», in *Raphael Before Rome* (atti del convegno Washington 1983), a cura di James H. Beck, Hannover 1986, pp. 149–153 (Studies in the History of Art 17).

Nesselrath 1986a

Arnold Nesselrath, «I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia», in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1986 (Biblioteca di storia dell’arte 3), vol. 3: Dalla tradizione all’archeologia, pp. 87–147.

Nesselrath 1986b

Arnold Nesselrath, *Raphael’s Archaeological Method*, in *Raffaello a Roma* (atti del convegno Roma 1983), a cura di Bibliotheca Hertziana et al., Roma 1986, pp. 357–371.

Nesselrath 1993a

Arnold Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, Londra 1993 (Studies of the Warburg Institute 41).

Nesselrath 1993b

Arnold Nesselrath, «La Stanza d’Eliodoro», in *Raffaello nell’appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Milano 1993, pp. 202–245.

Nesselrath 1996

Arnold Nesselrath, *Raphael’s School of Athens*, Città del Vaticano 1996.

Nesselrath 1999

Arnold Nesselrath, «Werkstatt Luca des Signorelli. Grotteskenornament 1504. 1508/09», in *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I 1503–1534* (catalogo della mostra Bonn), a cura di Petra Kruse et al., Ostfildern-Ruit 1999, pp. 534–535.

Nesselrath 2004a

Arnold Nesselrath, «Raphael and Pope Julius II.», in *Raphael: from Urbino to Rome*, a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta, Londra 2004, pp. 280–293.

Nesselrath 2004b

Arnold Nesselrath, *Vaticano. La Cappella Sistina. Il Quattrocento*, Parma 2004.

Nesselrath 2012

Arnold Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio: les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Parigi et al. 2012.

Nesselrath 2017

Arnold Nesselrath, «Scheda filologica del disegno Wien Albertina, inv. 24734», in *La Menorà: culto, storia e mito* (catalogo della mostra Città del Vaticano), a cura di Francesco Leone, Milano 2017.

Nitti 1892

Francesco Nitti, *Leone X e la sua politica secondo documenti e carteggi inediti*, Firenze 1892.

Nova 2007

Alessandro Nova, «La <Trasfigurazione> di Raffaello tra teoria dell’arte e filosofia», *Atti e studi / Accademia Raffaello*, 1 (2007), pp. 75–92.

Nuttall 2004

Paula Nuttall, *From Flanders to Florence: the Impact of Netherlandish Painting: 1400–1500*, New Haven 2004.

Oberhuber/Vitali 1972

Konrad Oberhuber e Lamberto Vitali, *Raffaello: il cartone per la <Scuola di Atene>*, Milano 1972.

Oberhuber 1972

Konrad Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlino 1972.

Oberhuber 1982

Konrad Oberhuber, *Raphaels <Transfiguration>. Stil und Bedeutung*, Stoccarda 1982.

Oberhuber 1983

Konrad Oberhuber, *Polarität und Synthese in Raphaels <Schule von Athen>*, Stoccarda 1983.

Pagliara 1986

Pier Nicola Pagliara, «Vitruvio da testo a canone», in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1986 (Biblioteca di

storia dell’arte 3), vol. 3: Dalla tradizione all’archeologia, pp. 5–85.

Pagliara 1998

Pier Nicola Pagliara, «Der Vatikanische Palast», in *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I 1503–1534* (catalogo della mostra Bonn), a cura di Petra Kruse et al., Ostfildern-Ruit 1999, pp. 207–226.

Passavant 1839

Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi: in zwei Theilen*, 2 voll., Lipsia 1839.

Pastor (1906) 1926

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 17 voll., Roma 1908–1934, vol. 4/1: Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento dall’elezione di Leone X alla morte di Clemente VII (1513–1534) (1906), Roma 1926.

Pastor (1899) 1932

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 17 voll., Roma 1908–1934, vol. 3/2: Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento dall’elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II (1484–1513) (1899), Roma 1932.

Plazzotta 2004

Carol Plazzotta, «Giovanni Santi (about 1440/5–1494). The Virgin and Child, 1480s», in *Raphael: from Urbino to Rome*, a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta, Londra 2004, pp. 73–74.

Pöpper 2010

Thomas Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum: Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Lipsia 2010.

Pope-Hennessy 1970

John Wyndham Pope-Hennessy, *Raphael*, Londra 1970.

Powers 1982

Richard Joseph Powers, *Bramante and Raphael at the Vatican: a Loggia for Pope Julius*, Urbana (Illinois) 1982.

Prodi (1982) 2006

Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale*

nella prima età moderna, 1a ed. 1982, Bologna 2006.

Quednau 1979

Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast: zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim 1979 (Studien zur Kunstgeschichte 13).

Raffaello architetto 1984

Raffaello architetto, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri, Milano 1984.

Raffaello e i suoi 1992

Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia (catalogo della mostra Roma), a cura di Dominique Cordellier e Bernadette Py, Roma 1992.

Ray 1974

Stefano Ray, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Roma 1974.

Raphael 2017

Raphael. The Drawings (catalogo della mostra Oxford), a cura di Catherine Whistler e Ben Thomas con Aachin Gnann e Angelamaria Aceto, Oxford 2017.

Reale 1997

Giovanni Reale, *Raffaello. La <Scuola di Atene>: una nuova interpretazione dell'affresco, con il cartone a fronte*, Milano 1997.

Reale 1998

Giovanni Reale, *Raffaello. La <Disputa>; una interpretazione filosofica e teologica dell'affresco con la prima presentazione analitica dei singoli personaggi e dei particolari simbolici e allegorici emblematici*, Milano 1998.

Reale 2010

Giovanni Reale, *Raffaello. Il Parnaso e il trionfo della poesia*, Milano 2010.

Redig de Campos 1946

Deoclecio Redig de Campos, *Raffaello e Michelangelo: studi di storia e d'arte*, Roma 1946.

Redig de Campos 1965

Deoclecio Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze*, Milano 1965.

Redig de Campos (1965) 1983

Deoclecio Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze*, 1a ed. 1965, Firenze 1983.

Redig de Campos (1949) 1973

Deoclecio Redig de Campos, *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani*, 1a ed. 1949, Roma 1973.

Redig de Campos 1966

Deoclecio Redig de Campos, «L'appartamento pontificio di Giulio II», *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, 9 (1966), p. 29.

Redig de Campos 1967

Deoclecio Redig de Campos, *I palazzi Vaticani*, Bologna 1967 (Roma cristiana 18).

Richards 1962

Louise S. Richards, «Three Early Italian Drawings», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 49 (1962), pp. 172–175.

Rocca 1919

Alberto Rocca, *Il Raffaello dell’Ambrosiana. In principio il Cartone*, Milano 1919.

Rohlmann 1996

Michael Rohlmann, ««Dominus mihi adiutor». Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d’Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X.», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 1 (1996), pp. 1–28.

Ronen 1978

Avraham Ronen, «Raphael and Mantegna», *Storia dell’arte*, 32–34 (1978), pp. 129–133.

Saalman 1968

Howard Saalman, «The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli», *The Burlington Magazine*, 110, 784 (1968), pp. 376–383.

Sanpaolesi 1949

Piero Sanpaolesi, *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Baltimora e di Berlino*, Roma 1949.

Santi ed. 1985

Giovanni Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d’Urbino: poema in terza rima*, Codice Vat. ottob. lat 1305, Città del Vaticano 1985.

Schöne 1958

Wolfgang Schöne, *Raphael*, Berlino et al. 1958.

Schröter 1977

Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael: die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1977.

Serlio 1559

Sebastiano Serlio, *D’architettura. Il terzo libro, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d’Italia; con nove additioni, come ne la tavola appare*, Venezia 1559.

Shearman (1965) 2007

John K.G. Shearman, «Raphael’s Un-executed Projects for the Stanze», in *Festschrift für Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Ein Festgabe seiner europäische Schuler, Freude und Ver- eher*, a cura di Georg Kaufmann e Willibald Sauerländer, Berlino 1965, pp. 158–180 (ed. it. in John Shearman, *Studi su Raffaello*, a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani, Milano 2007, pp. 29–63).

Shearman (1968) 1983

John K.G. Shearman, «Raphael as Architect», *Journal of the Royal Society of Arts*, 116 (1968), pp. 388–409 (trad. it. in *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano 1983, pp. 19–41).

Shearman 1970

John K.G. Shearman, «Raphael at the Court of Urbino», *The Burlington Magazine*, 112, 8 (1970), pp. 72–78.

Shearman (1971) 1983

John K.G. Shearman, *The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, Londra 1972 (Italian Lecture 1971; ed. it. «Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione», in *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano 1983, pp. 77–98, 194–228).

Shearman 1972

John K.G. Shearman, *Raphael’s Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Londra 1972.

Shearman 1984a

John K.G. Shearman, «Raffaello e la bottega», in *Raffaello in Vaticano, a cura di Fabrizio Mancinelli, Milano 1984*, pp. 258–263.

Shearman 1984b

John K.G. Shearman, «Raffaello. Progetti per un edificio non identificato, e per Madonne», in *Raffaello architetto* 1984, p. 116.

Shearman 1986

John K.G. Shearman, *The Expulsion of Eliodorus*, in *Raffaello a Roma*, Roma 1986.

Shearman 1993

John K.G. Shearman, «Gli Appartamenti di Giulio II e Leone X», in *Raffaello nell’appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Milano 1993, pp. 14–37.

Shearman 2003

John K.G. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources: 1483–1542*, New Haven et al. 2003 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 30).

Springer 1883

Anton Springer, *Raffael und Michelangelo: mit Illustrationen*, 2 voll., Lipsia 1883.

Steinmann 1905

Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 voll., Monaco di Baviera 1905.

Svalduz 2005

Elena Svalduz, ««Bellissime investigazioni»: su alcuni progetti di Baldassarre Peruzzi per Alberto Pio da Carpi», in *Baldassarre Peruzzi, 1481–1536* (atti del convegno Vicenza 2001), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Venezia 2005, pp. 181–197.

Svalduz 2016

Elena Svalduz, «Baldassarre Peruzzi e il duomo di Carpi», in *Costruire il tempio. Alla ricerca del progetto di Baldassarre Peruzzi per il duomo di Carpi*, a cura di Andrea Giordano, Manuela Rossi ed Elena Svalduz, Carpi 2016, pp. 15–23.

Tafuri 1992

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

Tessari 1995

Cristiano Tessari, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell’antico*, Milano 1995.

Tessari 2005

Cristiano Tessari, «Baldassarre Peruzzi e il palazzo Savelli sul Teatro di Marcello», in *Baldassarre Peruzzi, 1481–1536* (atti del convegno Vicenza 2001), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Venezia 2005, pp. 267–271.

Traeger 1970

Jörg Traeger, «Zum theologischen Programm der Stanza d’Eliodoro», *Kunst-chronik*, 23 (1970), pp. 290–291.

Traeger 1971

Jörg Traeger, «Raffaels Stanza d’Eliodoro und ihr Bildprogramm», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13 (1971), pp. 29–100.

Traeger 1986

Jörg Traeger, «Die Begegnung Leos des Grossen mit Attila: Planungsphasen und Bedeutungsgenese», in *Raffaello a Roma* (atti del convegno Roma 1983), a cura di Bibliotheca Hertziana et al., Roma 1986, pp. 97–116.

Valtieri 1972

Simonetta Valtieri, «La scuola d’Atene: «Bramante» suggerisce un nuovo metodo per costruire in prospettiva un’architettura armonica», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16 (1972), pp. 63–72.

Vasari (1550–1568) 1994

Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550–1568), a cura di Paola Barocchi e Sonia Maffei, 9 voll., Pisa 1994.

Violini 2017

Paolo Violini, «Raffaello in Vaticano tra il 1508 e il 1514: progresso e maturazione della tecnica artistica», in *Raffaello a Roma: restauri e ricerche*, a cura di Antonio Paolucci, Barbara Agosti e Silvia Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 29–39.

Vitruvius ed. 1997

Vitruvius, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, Torino 1997.

Wickhoff 1893

Franz Wickhoff, «Die Bibliothek Julius II.», *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 14 (1893), pp. 49–64.

Winner 1993

Matthias Winner, «Progetti ed esecuzione nella Stanza della Segnatura», in *Raffaello nell’appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Milano 1993, pp. 247–291.

Winner 2000

Matthias Winner, «Lorbeerbäume auf Raffaels Parnaß», in *L’Europa e l’arte italiana* (atti del convegno Firenze 1997), a cura di Max Seidel e Frank Fehrenbach, Venezia 2000, pp. 186–209.

Zanchettin 2013

Vitale Zanchettin, «Prospetto e sezione del Progetto di Raffaello per San Pietro nel Codice Mellon», in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento* (catalogo della mostra Padova), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Adolfo Tura, Venezia 2013, pp. 269–270.