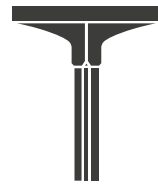




# I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

## I. Roma

**PUNTO  
FRANCO**



Collana dell'Archivio  
del Moderno diretta  
da Letizia Tedeschi  
e Nicola Navone



Archivio del Moderno  
Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana



Il presente volume è pubblicato dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura-Università della Svizzera italiana, dalla Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, dal Dipartimento di Studi Umanistici-Università degli Studi Roma Tre e dai Musei Vaticani nell'ambito del progetto di ricerca condiviso *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione*.

#### Comitato editoriale della collana "Punto Franco"

Claire Barbillon, École du Louvre, Parigi; Barry George Bergdoll, Columbia University, New York; Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Silvia Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre; Nicola Navone, Archivio del Moderno, USI; Bruno Reichlin, Université de Genève; Letizia Tedeschi, Archivio del Moderno, USI; Richard Wittman, University of California, Santa Barbara.

Ogni volume è soggetto a un procedimento di revisione fra pari.  
Il Comitato editoriale può svolgere anche funzione di Comitato dei referee.

Il volume è pubblicato in Open Access ed è liberamente scaricabile dalla piattaforma [officinalibraria.net](http://officinalibraria.net)  
DOI 10.48287/1005

Officina Libraria Open Access rispetta gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto; oltre a garantire il deposito nei principali archivi e repository internazionali OA.

Il volume in Open Access è stato pubblicato con il sostegno del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.



#### Archivio del Moderno

*Redazione*  
Marta Valdata  
Alessandra Pfister

#### Officina Libraria

*Direzione artistica, progetto grafico*  
Paola Gallerani

*Impaginazione*  
Elisabetta Mancini

*Ufficio stampa*  
Luana Solla

*Fotolito*  
Premani s.r.l., Milano

Officina Libraria  
Via dei Villini, 10  
00161 Roma  
[www.officinalibraria.net](http://www.officinalibraria.net)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

isbn: 978-88-3367-169-7  
© Officina Libraria, Roma, 2024  
© 2024 Fondazione Archivio del Moderno

Printed in Italy

# I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

## I. Roma

a cura di  
Silvia Ginzburg  
Letizia Tedeschi  
Vitale Zanchettin

Archivio del Moderno  
Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana



# Sommario

- VII **Presentazione**  
Letizia Tedeschi
- 1 Osservazioni sull'uso del disegno nei cantieri decorativi del Cinquecento  
Vittoria Romani
- 19 Raffaello e l'estetica del cantiere  
Vitale Zanchettin
- 39 Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello: la cappella di San Giovanni Battista nella villa papale alla Magliana e l'affresco di Santa Maria Assunta di Trevignano  
Cristina Conti
- 53 Una tomba e una chiesa. L'architettura e i cantieri di Giovanni Battista da Sangallo  
Francesco Benelli
- 63 Alle origini della decorazione della chiesa di San Giovanni Decollato: riscoperta di un cantiere trascurato  
Gloria Antoni
- 77 Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi  
Barbara Agosti, Maria Beltramini
- 93 «Pulcherrimam regiamque domum». Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la «setta sangallesca», l'eredità di Perino del Vaga, il trionfo dello stucco  
Serena Quagliaroli
- 109 L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio  
Grégoire Extermann
- 125 Testimonianze ligoriane dal cantiere vaticano. Tra Antonio da Sangallo e Michelangelo  
Carmelo Occhipinti

- 137 **Il «tempo della ruina». Il cantiere della basilica Vaticana visto da Tiberio Alfarano**  
Bianca Hermanin
- 147 **Lorenzo Sabatini e i cantieri di Gregorio XIII: metodo di lavoro e dinamiche di collaborazione**  
Valentina Balzarotti
- 163 **Architetti e maestranze nel secondo Cinquecento: il cantiere di Santa Maria in Traspontina**  
Maurizio Ricci
- 177 **Il cantiere sistino alla Scala Santa**  
Paolo Violini
- 193 **Domenico Fontana, un contributo all'affermazione di «nuove pratiche» di cantiere nella Roma di Sisto V**  
Letizia Tedeschi
- 209 **Giovanni e Domenico Fontana per la mostra dell'Acqua Felice: contributi individuali e collaborazione**  
Paola Carla Verde
- 225 **Le bronzes dans le décor architectural du transept de Saint-Jean-de-Latran sous Clément VIII (1592-1605)**  
Emmanuel Lamouche
- 241 **Rotture e continuità con il Cinquecento negli affreschi della galleria Farnese**  
Silvia Ginzburg
- 261 **Bibliografia**  
290 **Indice dei nomi**

# Raffaello e l'estetica del cantiere

Vitale Zanchettin

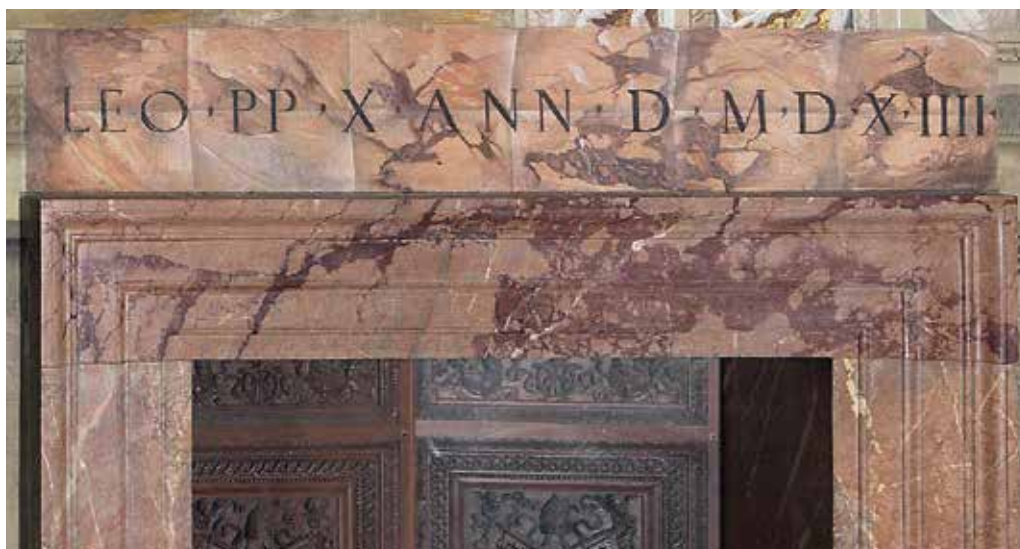
Da oltre mezzo secolo una mostra di marmo bianco orna un austero camino nella stanza dei Paramenti che si affaccia sulla prima loggia del palazzo Apostolico Vaticano.<sup>1</sup> (fig. 1) La sua collocazione non è quella originaria e non è neppure certo se sia stata inizialmente destinata a un camino non avendo cornici o profili che permettano di ricondurla a un contesto architettonico preciso.<sup>2</sup> Unico punto fermo è una raffinata iscrizione che fissa la sua realizzazione al pontificato di Leone X. Chi nei secoli ha deciso le sorti di questo monolite di dimensioni considerevoli, ma non straordinarie visto il luogo nel quale si trova, ha evidentemente compreso come il suo valore non risiedesse semplicemente nella qualità del materiale e nell'indiscutibile eleganza dell'iscrizione, bensì in un dettaglio poco evidente: una suddivisione a metà in orizzontale e in verticale in quattro parti, che a un'osservazione ravvicinata si rivela essere determinata dalla volontà di scolpire la sua superficie come fosse quella di una striscia di carta stesa su un piano dopo essere stata piegata. Una simulazione di materiale dunque, resa evidente alle estremità oggi leggermente deteriorate, che rappresentano i lembi arricciati dei margini di un foglio. Il ruolo di Raffaello come architetto dei Palazzi sotto Leone X lascia pochi margini di dubbio sulla paternità di questa invenzione, ma a togliere ogni incertezza sull'attribuzione sono altre due iscrizioni che si trovano nella stanza di Eliodoro. La prima fa da sovrapporta nella parete dell'affresco di Leone I e Attila.<sup>3</sup> (figg. 2-3) In questo celebre dettaglio, cruciale per la datazione del dipinto, l'artista rappresentò le venature e i clasti del calcare metamorfizzato, come se l'iscrizione fosse incisa su un blocco di pietra posto sopra stipite che introduce alla stanza della Segnatura. Analogamente all'iscrizione da cui



**fig. 1**  
Camino nella stanza dei Paramenti presso la prima loggia del palazzo Vaticano.

**fig. 2**

Soprapporta della stanza di Eliodoro verso la stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



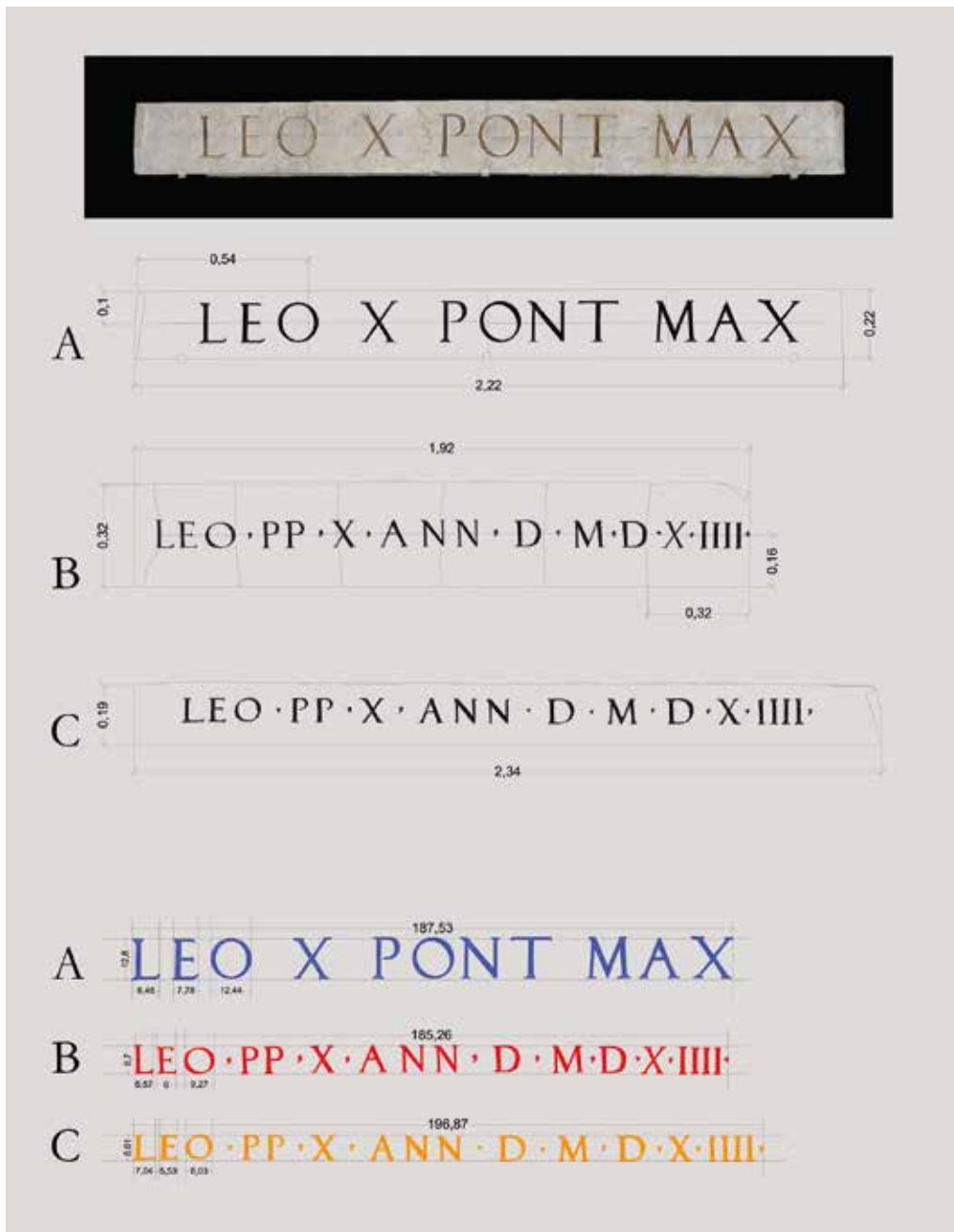
**fig. 3**

Soprapporta della stanza di Eliodoro verso la sala di Costantino; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



siamo partiti l'affresco simula un foglio piegato e adattato a un piano. Sul lato opposto della stanza, sotto la *Cacciata di Eliodoro* un simile soprapporta è coronato da un semplice foglio di carta dipinto, anch'esso con una dedica in lapidario. Le proporzioni e le forme delle lettere pressoché identiche nei diversi esempi testimoniano l'omogeneità delle fonti antiche dalle quali furono riprese a conferma dell'autografia della bottega dell'urbinate. (fig. 4) Queste due iscrizioni dipinte fanno pensare che il monolite di marmo dal quale siamo partiti dovesse sovrastare un architrave di una porta, la cui collocazione per ora ignota dovrà essere oggetto di specifiche indagini. Se tale ipotesi trovasse riscontro, data la singolare qualità di questo coronamento, dobbiamo immaginarla quale introduzione a un ambiente particolarmente speciale del palazzo e caro al pontefice. Inoltre divenendo a pieno titolo parte di un'architettura, essa avrebbe posto sopra uno stipite in forma di architrave a tre fasce, un'immagine inedita e sorprendente di fregio, che aggiunge un importante tassello nel campo dell'interpretazione nell'opera dell'artista.<sup>4</sup> Per il momento ci fermeremo ai dati certi e a quanto possiamo dedurre dall'aspetto delle pieghe di questo foglio trasferito sul marmo.





**fig. 4**

Confronto dimensionale tra le iscrizioni raffaellesche nel palazzo Apostolico.

**A.** Sala dei Paramenti alla prima loggia, iscrizione del camino.

**B.** Stanza di Eliodoro, iscrizione della porta di accesso alla stanza della Segnatura.

**C.** Stanza di Eliodoro, iscrizione della porta di accesso alla sala di Costantino.

(elaborazione grafica di Giordano Ocelli).

In pittura l'idea non è del tutto inedita e trova riscontri in ambienti vicini all'artista. È possibile infatti che nelle morbide linee curve delle prime due iscrizioni riemergano immagini legate alla giovinezza del pittore. Esse ricordano infatti i tessuti distesi alle spalle della Vergine dipinti decenni prima dal padre Giovanni Santi in due sacre conversazioni.<sup>5</sup> In questi casi la memoria delle piegature delle stoffe enfatizza per mezzo di un dettaglio realistico il carattere effimero di apparati ricercati nel disegno e nella ricchezza



dei riflessi delle filature di seta. (fig. 5) Non si tratta di casi isolati, ma di una precisa eredità della pittura del Quattrocento, in particolare quella di area veneta, frequentemente impegnata nell'attenta ricerca di restituire le caratteristiche fisiche dei materiali più sofisticati. Raffaello in seguito ne colse le potenzialità e attinse a piene mani a questa tradizione consolidata. Tanto nei suoi affreschi quanto nelle sue celebri tavole, la caratterizzazione della materia appare con forza e riguarda i marmi, le stoffe policrome e i metalli, tutti rappresentati fino a rendere le trasparenze e i riflessi, che permettono talvolta di riconoscere gli spazi nei quali sono ambientati i dipinti, come nel caso delle sfere di ottone del trono nel ritratto di Leone X nei quali si riflettono le finestre crociate delle stanze.

Diversamente dai tentativi di rendere in pittura la fisicità del materiale, le tre iscrizioni vaticane propongono immagini che vanno oltre il concetto di *mimesis*, collocandosi attraverso uno scambio di materiali sul filo tra realtà e finzione. Passando dal sistema marmo-carta alla doppia simulazione carta-marmo-affresco, esse presuppongono che chi le osserva sia in grado di cogliere al primo sguardo una sorta di sottile gioco delle parti.<sup>6</sup> Ricondurre la questione a una pura dimensione ludica appare riduttivo, poiché nell'opera di Raffaello, diversamente da quel che si riscontra in quella di alcuni suoi seguaci e allievi, la componente giocosa, ironica e i contenuti talvolta lascivi compaiono in contesti estremamente precisi e circostanziati.<sup>7</sup>

Potremmo anche riconoscere precedenti in altri fenomeni fuori dalla pittura, come alcuni cartigli marmorei realistici di fine Quattrocento, ad esempio quello inserito nella tomba del cardinale Cocha in Santa Maria sopra Minerva.<sup>8</sup> La specificità che più colpisce nelle tre iscrizioni vaticane è la restituzione altamente realistica di un materiale: la carta. Questa precisione dovette fissarsi nella memoria dei più sensibili osservatori come Francesco da Sangallo, che qualche decennio dopo la riprese tal quale nell'iscrizione della tomba di Pietro de' Medici nell'abbazia di Montecassino.<sup>9</sup> (fig. 6)

Inoltre, nel realizzare queste iscrizioni Raffaello poteva avere negli occhi cartigli diffusi nella tradizione pittorica veneta, come quello con lettere in lapidario antico dai connotati iperrealistici di Giovanni Bellini, oggi alle Gallerie dell'Accademia.<sup>10</sup> (fig. 7) Questo specifico utilizzo colloca queste tre iscrizioni nella storia della riscoperta della scrittura lapidaria su carta, che condusse tra l'altro alla definizione dello standard per i caratteri a stampa. Si tratta di un fenomeno di primo piano nella cultura umanistica come conseguenza alle ricerche epigrafiche, messo in luce da Poggio Bracciolini e da Luca Pacioli.<sup>11</sup>

Immagini problematiche dunque, che mettono in evidenza un rapporto giocato sul contrasto tra la fragile consistenza del foglio e l'idea di durevolezza del marmo. L'opera di Raffaello è costellata dal continuo accostamento di immagini che pongono interrogativi simili, le quali appaiono in modo sistematico nei paradossi tettonici nelle grottesche Vaticane, forse il luogo nel quale la retorica della contrapposizione risulta più evidente.<sup>12</sup> Nel caso di queste iscrizioni l'opposizione è forse meno palese, perché basata su un sottile scambio di materiali e si colloca in quel mondo intermedio tra architettura, scultura e pittura a fresco.

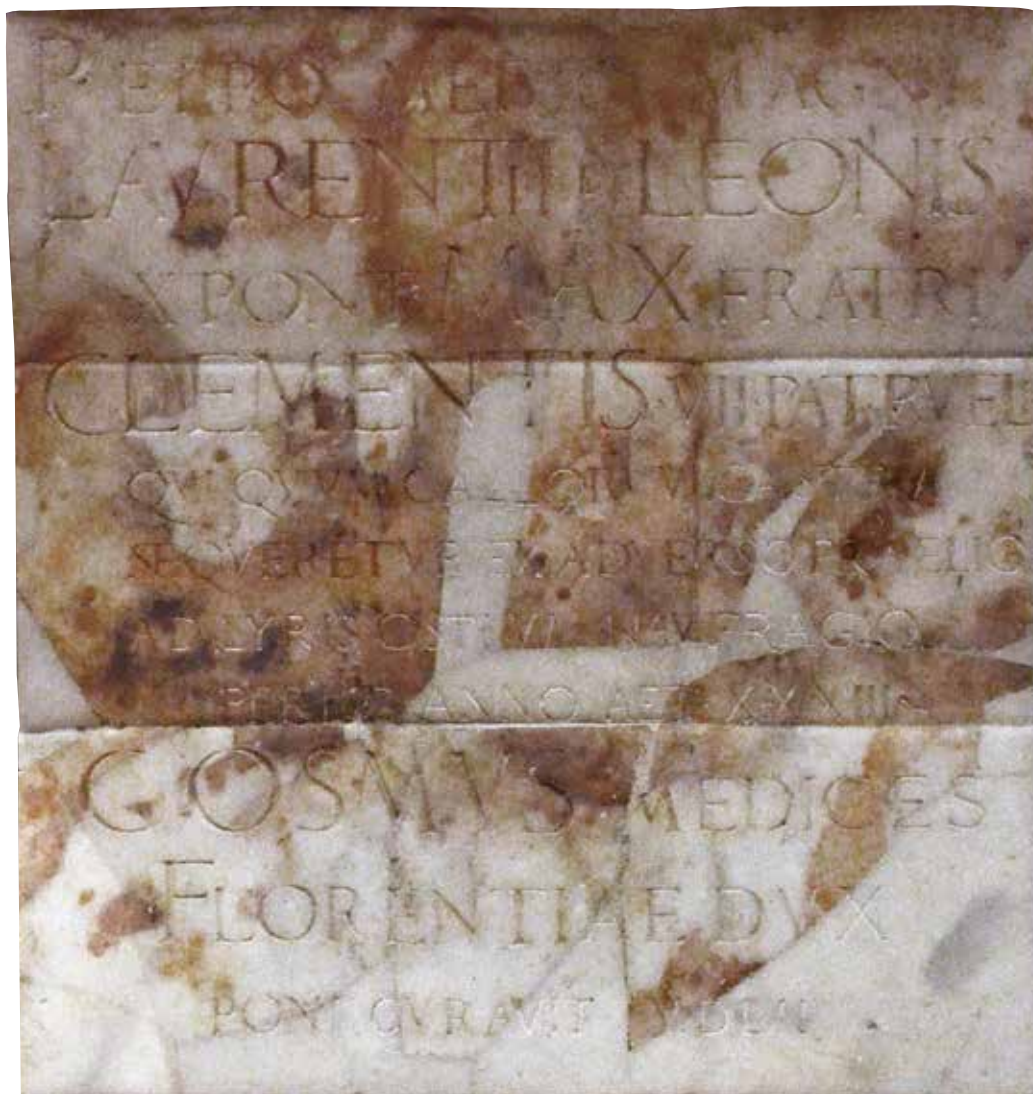
Forse lo studio antiquario potrebbe fornire una ragione di ordine pratico per spiegare queste simulazioni di materiali, in quanto il recupero della scrittura capitale antica

**fig. 6**

Tomba di Pietro il  
Fatuo nel monastero di  
Montecassino.

**fig. 7**

Giovanni Bellini, *Cartiglio*;  
Venezia, Gallerie  
dell'Accademia.



presuppone lo studio di iscrizioni superstiti attraverso la pratica di copia e di calco.<sup>13</sup> Non è inoltre escluso che anche brevi testi ufficiali come questi prevedessero l'elaborazione accurata di un disegno preparatorio da sottoporre a un'approvazione.

Possiamo dunque leggere le raffinate invenzioni di Raffaello come conseguenza del processo di conoscenza e di produzione dell'oggetto: sta a noi scegliere se considerarle immagini di un calco su carta di un'iscrizione antica o di un foglio preparatorio per la realizzazione di una lapide. L'idea di pietrificare un istante del processo di produzione, fissando nel marmo un'immagine inalterabile di un materiale preparatorio, fornisce dunque un indizio sulla genealogia delle forme che risulterebbero così ispirate dalle modalità di realizzazione.

Non può sfuggire come soltanto chi possieda una profonda consapevolezza costruttiva possa aver concepito una simile rappresentazione. Cultura della materia, precisione nel disegno, filologia epigrafica antiquaria e persino riflessioni di natura strutturale sembrano condensate in un solo blocco marmoreo. In altre parole questa mostra lapidea nascosta nel cuore del palazzo Apostolico impone una riflessione sull'interpretazione della materia e il significato del lavoro nella costruzione.

Il cantiere edilizio è probabilmente il luogo che raccoglie in sé in modo più esteso l'idea di processo costruttivo, ovvero di un'attività finalizzata a trasformare la materia. Esso non è semplice mezzo per il raggiungimento dell'obiettivo costituito dall'edificio finito, ma fonte di immagini e suggestioni che quasi sempre condizionano il progetto. Obiettivo di questo contributo è cercare di comprendere se esista nell'opera di Raffaello un esplicito controllo dell'immagine del cantiere edilizio e, in caso affermativo, come tale immagine abbia potuto influire sulle forme dell'architettura, sulla valutazione di chi la osserva e sulla fortuna delle sue opere nel tempo.

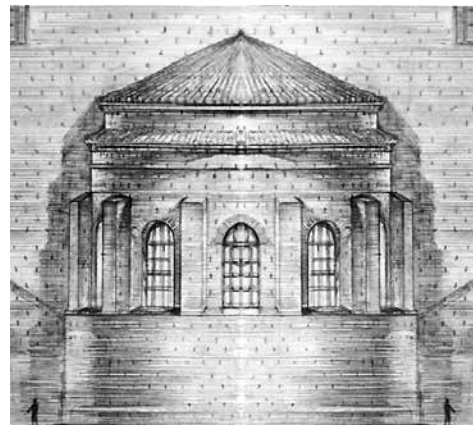
Anche se la sensibilità di Raffaello per l'architettura si può rintracciare sin dalla prima attività di pittore, soltanto dopo lo spostamento a Roma sul finire del 1508 appare chiaro il suo interesse per la concretezza del costruire.<sup>14</sup> Le celebri architetture dipinte nei quadri della giovinezza, come il tempietto nello *Sposalizio della Vergine* di Brera e quelli presenti nella predella della *Pala Oddi*, sono chiari, quasi perfettamente congruenti nell'articolazione delle membrature e nei rapporti tra le parti, ma non forniscono indizi a proposito delle loro strutture e dei materiali con i quali potrebbero essere realizzati.<sup>15</sup> Sporadiche



**fig. 8**  
Raffaello, *Madonna Esterházy*, 1598, particolare; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 71.



**fig. 9**  
Raffaello, *Madonna della Quercia*, 1516-1517/  
1519-1521 ca., particolare;  
Madrid, Museo Nacional del Prado.

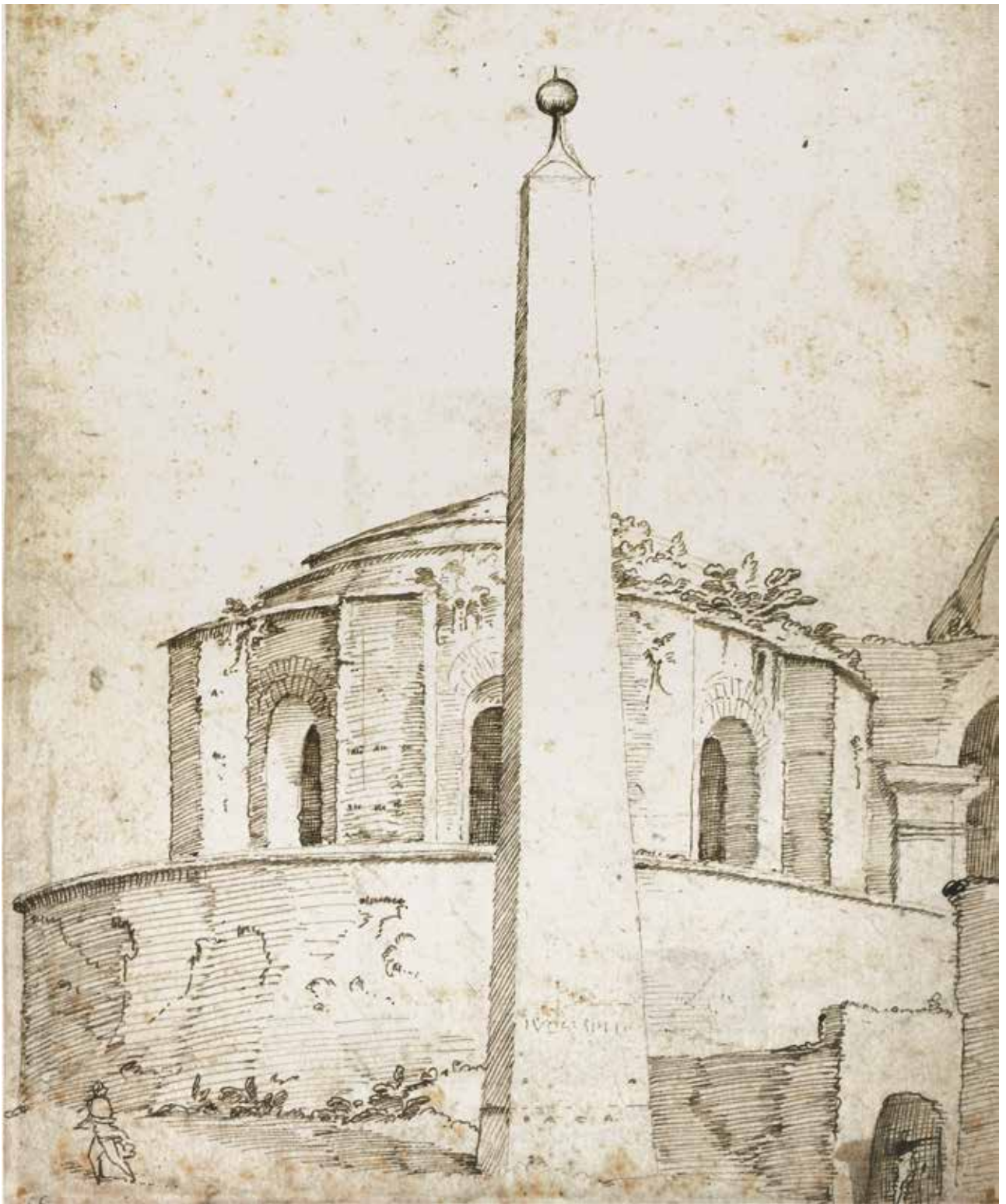


**fig. 10**  
Ricostruzione dell'esterno dell'abside della basilica costantiniana (da A.C. Carpicci, R. Krautheimer, *Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano*, "Bollettino d'Arte", 1995-1996).

**fig. 11**  
Marten van Heemskerck, veduta dell'obelisco Vaticano e della rotonda di Santa Maria della Febbre, 1532 ca.; Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, f. 22v.

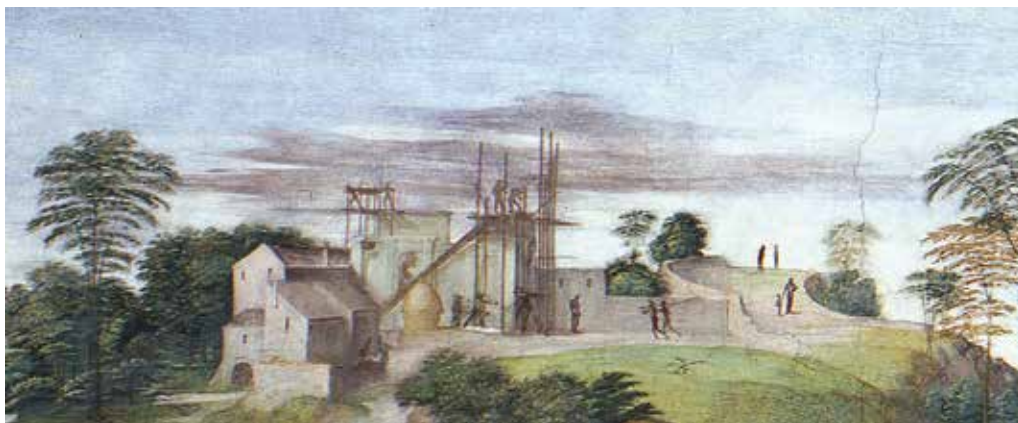
tracce di qualche attenzione nel campo della costruzione sono rintracciabili nelle architetture presenti nei piccoli centri urbani dei suoi sfondi di ispirazione nordica: si tratta comunque di immagini frammentarie e quasi mai di cantieri in costruzione.<sup>16</sup> Analogamente il consistente gruppo di disegni attribuiti alla sua mano o a quella di persone a lui vicine testimoniano talvolta un interesse puntuale per dettagli architettonici, ma in genere non dimostrano una specifica attenzione per i metodi costruttivi o le soluzioni strutturali.<sup>17</sup> Certamente prima dello spostamento a Roma la sua pratica di pittore lo aveva condotto entro cantieri di dimensioni importanti dove acquisì i rudimenti della pratica edilizia in quel terreno intermedio tra costruzione e pittura rappresentato dall'affresco.<sup>18</sup> Se dunque non mancarono all'artista occasioni di apprendere tecniche e modalità tipiche del cantiere edilizio, solo il confronto con Roma orientò le sue inclinazioni verso l'architettura reale. Probabilmente i suoi primi sforzi di guardare oltre le forme degli edifici per scoprire tecniche e materiali sono legati allo studio dell'antico. Gli edifici sullo sfondo della *Madonna Esterházy* sono una delle prime manifestazioni di questo approccio.<sup>19</sup> (fig. 8) In questo minuscolo dettaglio, che mostra fabbriche antiche in rovina ed edifici moderni, compaiono monumenti riconoscibili come il celebre frammento del foro di Augusto e il colonnato privo di copertura che ricorda la condizione del tempio di Antonino e Faustina, nei quali sono messi in piena evidenza gli spessori murari delle massicce murature composte da blocchi, che anticipano la testata del colonnato in primo piano nell'*Incendio di Borgo*, forse ispirato dal tempio di Marte Ultore.<sup>20</sup> Negli anni seguenti l'immagine dell'antico nei dipinti di Raffaello avrebbe continuato a dimostrare uno specifico interesse per la rovina spesso evidenziandone lo stato di incompletezza. Gli edifici collocati dietro le scene sacre come quelli nella *Sacra Famiglia* del Prado (*La Perla*), ma soprattutto la rotonda con contrafforti radiali alle spalle della Vergine nella *Madonna della Quercia* si spiegano solo con un'osservazione attenta di strutture allora esistenti, nel secondo caso l'esterno dell'abside di San Pietro costantiniana o la rotonda della *Madonna della Febbre*.<sup>21</sup> (figg. 9-11)

Nella prima decade del Cinquecento l'architettura antica non poneva soltanto questioni di puro recupero filologico, ma rappresentava una fonte di soluzioni e un termine di confronto rispetto alla nuova stagione edilizia inaugurata da Bramante. All'arrivo di Raffaello a Roma nessuno degli edifici voluti da Giulio II aveva raggiunto una condizione di



**fig. 12**

Raffaello, rappresentazione di cantiere edilizio nella *Disputa del Sacramento*, 1509, particolare, stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



completezza. Negli affreschi delle stanze Vaticane egli seppe cogliere le potenzialità delle nuove idee osservando frammenti di progetti incompiuti. In altre parole non furono tanto i progetti bramanteschi, che certamente conobbe, a formare la sua idea di architettura, bensì i cantieri aperti.

Nel concepire la *Scuola di Atene*, molto probabilmente con l'aiuto di Bramante, Raffaello realizzò la celebre visione della crociera di San Pietro.<sup>22</sup> Anche se certamente meno evidente, l'arco sullo sfondo del dipinto è una citazione dell'interno della porta Julia del Belvedere inferiore,<sup>23</sup> Raffaello quindi rappresentò come fossero compiuti edifici che in quel momento erano in costruzione e forse fornì addirittura un'allusione al mondo delle costruzioni nei blocchi rappresentati ai piedi del dipinto.

Due rappresentazioni nettamente più chiare dell'atto di costruire si trovano nella parete opposta della stanza della Segnatura in prossimità dei limiti destro e sinistro della *Disputa del Sacramento*. Nella prima Raffaello realizzò una veduta, probabilmente ispirandosi a un contesto reale del quale conosciamo disegni molto simili di Beccafumi e Fra Bartolomeo. A differenza dei suoi modelli egli decise di rappresentarli come un cantiere edilizio fatalmente simile a quello che poteva vedere dall'impalcatura attraverso la finestra verso nord: il Belvedere bramantesco. (fig. 12) In una superficie di poche decine di centimetri possiamo leggere chiaramente tutte le operazioni che compiono le minuscole figure: in primo piano si impasta grassello di calce, sull'impalcatura e per mezzo di un piano inclinato si innalzano carichi, mentre alla sommità alcuni uomini sono intenti a murare. Tra tutte queste lavorazioni non vi sono allusioni alla costruzione in pietra. Quindi sembra che l'artista abbia voluto rappresentare un cantiere di trasformazione con materiali dell'edilizia ordinaria.

Sul lato opposto della *Disputa* troviamo una seconda immagine di un edificio incompleto. (fig. 13) Si tratta di un massiccio pilastro con due piedestalli che definiscono un ordine binato vicino alla travata ritmica bramantesca della nuova San Pietro e forse ancor più al sistema di doppie paraste del Belvedere superiore, un cantiere che poteva vedere affacciandosi alla finestra aperta a settentrione proprio in quella stanza.<sup>24</sup>

Le visioni inserite nella *Scuola di Atene* rendevano dunque comprensibile a tutti il futuro dei progetti di Bramante rappresentando in questo modo le aspirazioni di una





**fig. 13**

Raffaello, rappresentazione di pilastro marmoreo nella *Disputa del Sacramento*, 1509, stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.

committenza, quelle nella *Disputa* erano invece quasi fotografie istantanee di cantieri edilizi. In seguito l'architettura dipinta nelle stanze non avrebbe perso connotati di sperimentalismo, al contrario nelle pareti successive Raffaello attinse ancora ai pensieri più attuali della ricerca antiquaria e ai progetti più visionari di Bramante. Compagno però i primi riferimenti precisi a edifici riconoscibili, come il tempio di Venere e Roma, le terme di Caracalla, e scompare quasi del tutto l'immagine epifanica di una nuova architettura che riscontriamo nei primi. È necessario chiedersi per quale motivo edifici soltanto impostati potessero avere il potere di ispirare nuove architetture in modo così significativo. Ruedi antichi e cantieri moderni offrivano la possibilità di vedere l'architettura dall'interno e a questi l'artista sembra aver dedicato un'attenzione specifica in un tempo nel quale non poteva prevedere quale sarebbe stato di lì a poco il proprio futuro di architetto.<sup>25</sup>

Dopo la morte di Giulio II l'architettura dipinta nelle stanze, in particolare quella dell'Incendio, assunse toni diversi e iniziarono a comparire riferimenti precisi a edifici reali, come la basilica Vaticana e la Rocca di Ostia. Per trovare propriamente la rappresentazione di un cantiere dovremo attendere l'opera degli allievi di Raffaello, che inseriranno la famosa immagine di villa Madama in costruzione sullo sfondo della *Battaglia di Ponte Milvio*. (fig. 14)

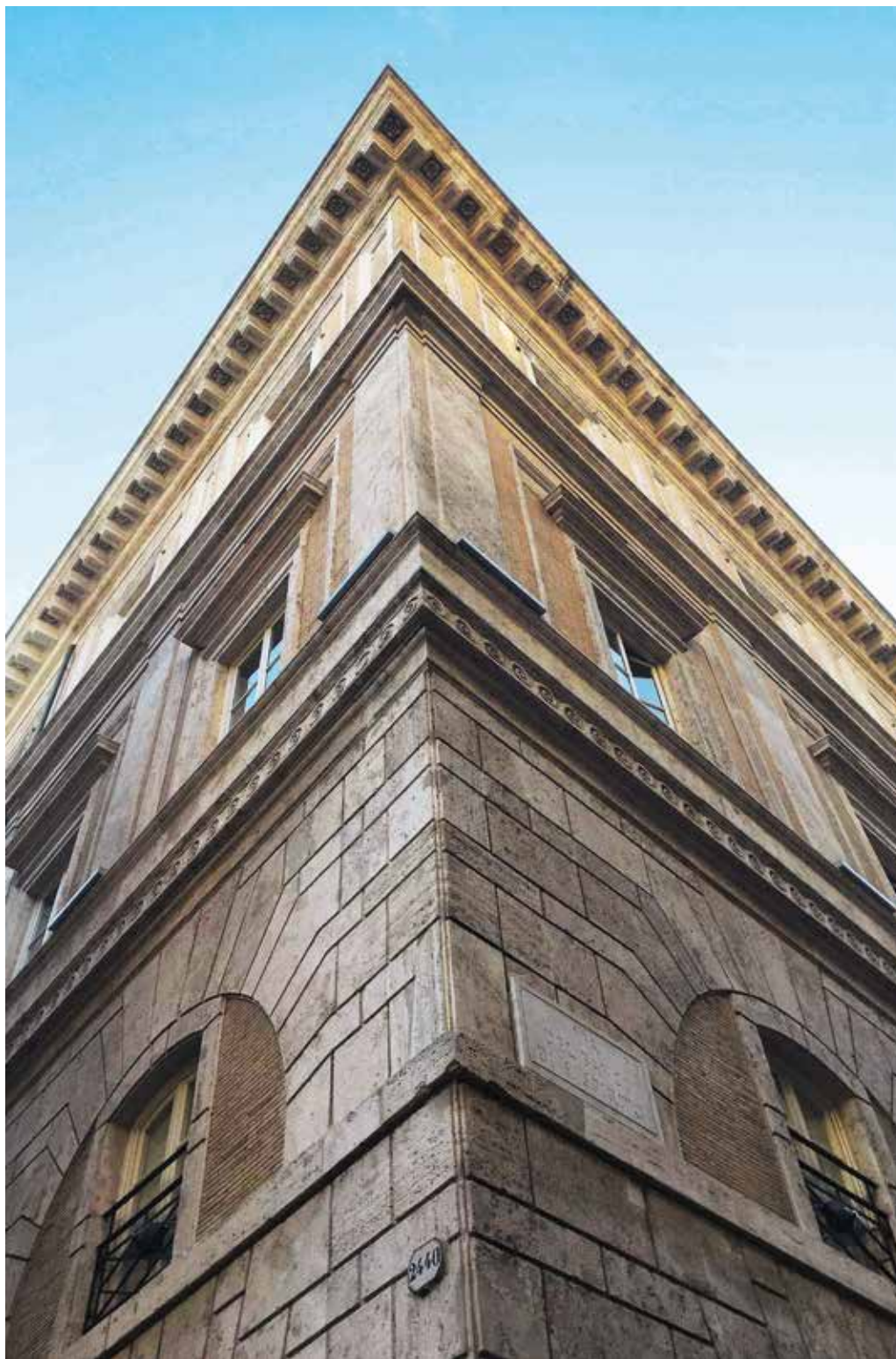
Questa relazione diretta con la realtà prese corpo quando Raffaello iniziò a confrontarsi con l'attività effettiva di architetto, come se i cantieri reali avessero sostituito le visioni di progetti in lavorazione. Gran parte degli edifici di Raffaello rimase incompleta dopo



**fig. 14**

Bottega di Raffaello, sala di Costantino, 1520-'21, rappresentazione di villa Madama sul fondale della *Battaglia di Ponte Milvio*; Città del Vaticano, Musei Vaticani.

**fig. 15**  
Raffaello, spigolo di  
palazzo Alberini a Roma.





la sua morte. Possiamo chiederci ad esempio come dovesse apparire la cappella Chigi tra il 1516, quando ebbe inizio la decorazione musiva della volta, e il 1526, data alla quale dovrebbe risalire l'avvio dei lavori per il dipinto di Sebastiano del Piombo a olio su blocchi di peperino.<sup>26</sup> Certamente l'immagine doveva essere ben diversa dalla perfetta compiutezza dell'edificio attuale. Allo stesso modo possiamo interrogarci sull'immagine che poteva offrire Sant'Eligio degli Orefici, iniziata intorno al 1514 e rimasta senza lanterna per oltre vent'anni. È molto probabile che il suo aspetto, che alternava muratura a vista e pilastri a stucco, si avvicinasse a quello che possiamo vedere oggi dal Lungotevere.<sup>27</sup> Un problema diverso, anche se con qualche punto di tangenza, è posto dai principali palazzi. Nel caso di palazzo Alberini, nonostante il cambio del progetto da cinque a sette campate, la parte angolare realizzata doveva mostrare una compiutezza grazie alla perfetta definizione delle parti in travertino alternate a cortina muraria a vista. L'avanzamento dei lavori in questo caso avvenne portando a perfezione settori dell'edificio destinati ad essere di fatto modelli al vero per le parti da realizzare. (fig. 15) Non si tratta di una specificità del cantiere raffaellesco, ma di una costante nell'edilizia romana già prima del Cinquecento, soprattutto nei palazzi caratterizzati dalla ripetizione di campate seriali.

L'idea di fissare un progetto attraverso la definizione di alcuni settori vincolanti ovviamente trova un'applicazione sistematica nel cantiere di San Pietro. In questo caso la cura della definizione di particolari quali capitelli e profili, quando larga parte dell'edificio

**fig. 16**

Marteen van Heemskerck  
veduta della basilica  
Vaticana, 1532 ca.; Berlino,  
Staatliche Museen,  
Kupferstichkabinett,  
Heemskerck-Album I, f. 13r.

era soltanto impostata si spiega con l'intenzione di determinare il destino dell'edificio nei dettagli decisi dal suo primo architetto, come di fatto avvenne nel caso dei primi corpi di fabbrica bramanteschi.<sup>28</sup> (fig. 16)

Questa rapida rassegna è sufficiente ad inquadrare il nostro tema e a proporre un'ipotesi. Nel primo Cinquecento la condizione endemica degli edifici di nuova costruzione era di restare a lungo come macchine incomplete con alcuni settori definiti per parti lasciando intuire anche nei particolari il progetto generale. Ciò non costituisce un'anomalia di questa specifica contingenza storica, ma una condizione diffusa dal medioevo all'età moderna. Solo nei due secoli a noi più vicini l'edilizia ordinaria, come anche quella monumentale, hanno visto più diffusamente la conclusione dei cantieri, con eccezioni significative. Il punto è che l'architettura dei primi decenni del Cinquecento sarebbe stata destinata a cambiare radicalmente la storia, diffondendo idee, ribaltando convenzioni ed esportando forme di fatto in tutto il pianeta. Può forse sembrare paradossale che ciò sia avvenuto grazie a edifici incompleti rimasti con le impalcature e al rustico per lungo tempo e in molti casi incompiuti fino ad oggi. L'influsso secolare che ebbero le fabbriche di Raffaello è una delle dimostrazioni più efficaci di questo fenomeno. Sono queste componenti che vincolano la prosecuzione di un edificio secondo le forme fissate nella prima fase di impostazione, talvolta decisa con singole campate o poco più. La chiarezza della geometria determina le regole dell'architettura come macchina nella quale gli ingranaggi sono legati dalle regole della ragione e ciò permette di immaginare l'edificio nella sua compiutezza anche di fronte a un cantiere soltanto impostato.

Dobbiamo perciò riconoscere che esiste una produttività in termini di immagine del cantiere non soltanto in quanto lascia immaginare la fabbrica conclusa, ma anche per la suggestione delle murature al rustico ben apparecchiato, le quali comunicano l'ordine di un processo di lavorazione.

Per comprenderlo è sufficiente considerare brevemente l'edificio che forse più di ogni altro ha giustamente suscitato l'interesse di architetti e artisti: villa Madama. Uno degli aspetti sorprendenti del manufatto allo stato attuale emerge dal confronto tra la perfetta finitura delle parti a stucco all'interno della loggia e la ruvida definizione dell'edificio privo di finiture all'esterno. Le ricerche degli ultimi decenni hanno dimostrato l'importanza delle soluzioni costruttive antiche per l'edificio raffaellesco.<sup>29</sup> È il caso delle celebri piattabande della trabeazione o dell'*opus listatum* che troviamo nelle paraste verso la loggia. (fig. 17) Ovviamente nelle intenzioni dell'artista tutti questi dettagli sarebbero stati destinati ad essere coperti da uno strato di intonaco. Come spiegare allora la cura nella posa dell'apparecchiatura muraria in laterizio del cortile circolare? (fig. 18) Senza dubbio la precisione della costruzione era un punto chiave nel cantiere raffaellesco e colpisce riscontrarla in modo sistematico in un architetto pittore. La scelta risponde certamente a esigenze materiali, tecnico-costruttive e anche di resistenza strutturale, ma esiste indubbiamente un'estetica della costruzione, vale a dire una ricerca di ordine nel non finito. Come la *Scuola d'Atene* doveva rendere l'immagine delle aspirazioni del suo committente così il cantiere di villa Madama doveva ritrarre le speranze di un interlocutore esperto e raffinato come il cardinale Giulio de' Medici non solo quando ultimata, ma anche in corso

d'opera. Sappiamo che villa Madama assolve la sua funzione ricettiva e di rappresentanza a pochi anni dalla costruzione dei corpi di fabbrica che noi oggi conosciamo.<sup>30</sup> In tali circostanze doveva apparire indispensabile che anche il cantiere in corso d'opera restituisse l'immagine di un ordine interiore. In altre parole anche se le modanature e il telaio dell'ornamento non erano giunti a termine, la fabbrica doveva trasmettere l'idea di un sistema ordinato all'interno delle murature. La fortuna dell'architettura di Raffaello sta in larga parte in questa capacità di stimolare l'immaginazione proiettata verso l'idea finale e allo stesso tempo di apparire magniloquente anche nella condizione di cantiere. È forse per questa ragione che l'edificio attuale, che possiamo ancora in un certo senso considerare come un fermo immagine di un cantiere del Cinquecento, assolve una funzione di massima rappresentanza dello Stato. E forse questo è un caso più unico che raro nel mondo attuale.

L'immagine del cantiere va dunque oltre le evocazioni più o meno esplicite che troviamo nei dipinti di Raffaello. È il cantiere in sé a fornire visioni eloquenti, esso è produttivo per come appare oltre che per ciò che costruisce materialmente, con tutti i pericoli che le immagini portano con sé. Sappiamo infatti che ci sono cantieri che danno speranza e altri che portano sconforto, talvolta disperazione. Per comprenderlo basta tentare di immaginare con quali aspirazioni si dovette guardare per decenni la frustrante lentezza del cantiere di San Pietro dalle finestre del palazzo Apostolico. (fig. 15)

Non è un caso se le più penetranti interpretazioni recenti di questo cantiere si debbano a Christof Thoenes, il quale ha riconosciuto in esso sottili analogie con vedute di rovine antiche.<sup>31</sup> È in linea con questa lettura che deriva la constatazione della produttività della demolizione, vista peraltro quale componente intimamente legata al pensiero economico moderno e contemporaneo.<sup>32</sup> Ma se esiste *produktive Zerstörung* esiste anche una fecondità in termini visivi del cantiere in progressione. Cosa distingue allora un cantiere immobile per decenni da una rovina? In primo luogo la progressione del lavoro nel tempo, in seconda istanza l'ordine nel costruire, ovvero ciò che favorisce la leggibilità dell'architettura durante l'atto edificatorio.

Ma più di tutto a distinguerlo sono gli occhi di chi lo guarda. Quello dell'uomo del nostro tempo, che vive larga parte del giorno nel mondo virtuale di un monitor è spesso turbato dalla presenza di un cantiere, di un lavoro incompleto, di un'impalcatura che ostruisce la vista. Quest'uomo, costantemente affetto dall'ansia dovuta alla ricerca di completezza, difficilmente può immaginare la percezione di papi come Giulio II e Leone X, che scelsero deliberatamente di vivere in cantieri permanenti. Le loro vite trascorse nella continua transizione che caratterizza l'azione del costruire ci pongono di fronte a interrogativi attuali e in fondo inquietanti, soprattutto per aver cambiato la storia lasciando quasi



**fig. 17**  
Roma, villa Madama,  
trabeazione principale del  
fronte verso il giardino.

**fig. 18**  
Roma, villa Madama,  
particolare dell'*opus*  
*listatum* nell'emiciclo del  
cortile.



soltanto fabbriche non portate a termine. Esse inducono a chiedersi cosa sopravvivrà di un mondo che fatica a convivere con il cantiere, concentrandosi a brindare per la conclusione di un edificio, replicando senza chiedersi perché fotografie delle sue forme messe a lustro sulla carta patinata di riviste di genere e nelle pagine effimere del web.

Abbiamo esordito considerando la mostra marmorea del palazzo Vaticano come immagine di un cantiere micrometrico, nel quale si condensano i termini estremi della riflessione di un artista intorno alla sostanza e la trasformazione della materia. Simulazione, dissimulazione e scambio di materiali in un oggetto di straordinaria fattura non si spiegano senza un'alleanza, rara nella storia umana, «tra teoria e pratica, studi classici e razicinio tecnologico».<sup>33</sup> Questo gioco delle parti tradotto in immagine marmorea, come ogni immagine, mette in discussione la percezione della realtà e ci interroga sulle nostre reali possibilità di cogliere con lo sguardo la vera essenza delle cose. La cultura dell'umanesimo è attraversata dall'inquietante domanda se ciò che l'uomo percepisce sia realtà oggettiva o pura impressione di chi la osserva.<sup>34</sup> La questione ha origini antiche, ma è anche di stringente attualità in un tempo, il nostro, dominato dalla mistificante moltiplicazione seriale di rappresentazioni di oggetti, persone e vedute del mondo.

Così, dietro l'istrionica ironia di un raffinato scambio di materiali, si nasconde in fondo la constatazione dell'impossibilità dell'uomo di conoscere davvero la sostanza delle cose, la sua distanza da quel che crede di vedere, del quale percepisce solo forme ingannevoli. Come un foglio di carta trasformato in marmo.

1 La stanza dei Paramenti alla quota della prima loggia si trova nel nucleo di Niccolò III del palazzo Apostolico Vaticano. Rendiconti 22-24, pp. 35-37. Redig De Campos 1967, p. 29; Monciatti 2005, pp. 131-132. Questo livello era riservato originariamente ad appartamento invernale. La presenza della canna fumaria fa pensare che questa destinazione risalga alla prima designazione d'uso del palazzo. Dehio 1880, p. 246; Manetti 1999, p. 141

2 Nel secolo passato è stata spostata almeno due volte e utilizzata come sopraporta. Redig De Campos 1967, p. 182.

3 Benché parte dell'affresco di Attila e Leone I sia da attribuire agli allievi di Raffaello la paternità dell'invenzione è certamente dell'artista, il lavoro si rese probabilmente necessario per la ripresa dell'intonaco dopo la realizzazione degli stipiti marmorei in marmo di Portasanta.

4 La ricostruzione esatta dei corpi di fabbrica nel palazzo Vaticano realizzati sotto la guida di Raffaello è ancora lontana dall'essere definita, tuttavia a una prima valutazione dimensionale l'iscrizione non è compatibile con le porte delle stanze. Per

formulare ipotesi fondate saranno necessari confronti precisi ai tre livelli del palazzo, tenendo conto che restano ampie incertezze sulla condizione esatta dei cantieri alla morte di Bramante e che non sappiamo con precisione la condizione dei portali e delle ampie finestre delle porte quando Raffaello prese in carico il cantiere delle logge. Resta fondamentale in merito Frommel 1984a, in particolare pp. 128-135.

5 La precisione nella resa pittorica dei tessuti è un interesse diffuso nella pittura della fine del Quattrocento che si riscontra chiaramente nell'opera del padre di Raffaello, cfr. Peri 1999. Nello specifico le piegature delle stoffe negli sfondi di Giovanni Santi nella *Vergine col Bambino* della National Gallery (1480) e nella *Pala Matterozzi* oggi al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, sono analoghe a quelle presenti nello stipite marmoreo del camino nella sala dei Paramenti. Marchi 2018; Mezzolani 2018.

6 Il legame tra pratica artistica e arte teatrale è fissato nella *Poetica* di Aristotele (1, 15-25). Auerbach 1946; Id. 1971. In merito cfr. Balke 2016, pp. 13-88, in particolare pp. 76 e sgg.

7 L'opera di Raffaello è costellata in ambiti differenti da traslazioni di significati dagli evidenti connotati ludici, che vanno dai paradossi tettonici che popolano le grottesche di Giovanni da Udine fino alle decorazioni floreali dai connotati erotici nelle decorazioni della Farnesina. È ben nota la proliferazione di immagini simili nell'opera di Giulio Romano, il quale raggiunge toni triviali che sembrano lontani dai raffinati scarti linguistici presenti nell'arte del suo maestro. Su quest'ultimo cfr. Tafuri 1989, in particolare pp. 49-53, 94.

8 Petrucci 1986, pp. 27-28.

9 Sono grato a Maria Beltramini che mi ha ricordato l'esistenza di questa soluzione del tutto analoga nel monumento cassinese. In proposito si veda Donetti 2018, p. 152.

10 Cerasuolo, Santucci, Villa 2016.

11 Il legame tra epigrafia e stampa nel Quattrocento è sostenuto da Poggio Bracciolini e riaffermato in seguito da Luca Pacioli in *De divina proportione* (1509). Ullman 1960, pp. 54-55; Casamassima 1966, pp. 17-19; Petrucci 1986, pp. 21-25, 30-33.

12 Hansen 2018, si veda in particolare pp. 15-33, 325-344.



13 Sono grato a Rosanna Barbera per le utili informazioni sulle tecniche di rilievo epigrafico, sulle quali si veda Di Stefano Manzella 1987, pp. 29-31.

14 Sul rapporto dell'edificio della *Cacciata di Eliodoro* con il progetto per San Pietro di Fra Giocondo, si vedano Ermers 1909, pp. 59-61; Wolff-Metternich 1975, pp. 40-41; Burns 1984, pp. 382, 400, nota 20; Shearman 1986a; Wolff-Metternich-Thoenes 1987, pp. 98-99.

15 Le incongruenze nel tempietto dello *Sposalizio* di Brera consistono in particolare nel rapporto tra capitelli delle colonne e quelle che sostengono le volte. Su questo si veda Shearman 1986b.

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

17 Ferino-Pagden 1984, pp. 103, 108-111.

18 L'unica esperienza diretta sicura in questo campo prima di Roma è

rappresentata dalla *Trinità con Santi* nella chiesa di San Severo a Perugia (1505).

19 La datazione della *Madonna Esterházy* è stata oggetto di diverse ipotesi che oscillano tra il 1505 e il 1508. Ferino-Pagden 1984, pp. 356-357; Meyer zur Capellen, vol. I, 2001, pp. 254-257. L'insieme di architetture rappresentate sullo sfondo mostra alcune analogie con un disegno del *Codex Escorialensis* (f. 29), ricondotte da Shearman al foro Transitorio, Shearman 1972, p. 52. Gli edifici sembrano piuttosto ritrarre il foro di Augusto visto dalla zona del colle Oppio, con la Torre delle Milizie e il campanile del convento basiliano esistente oltre il muro della Suburra. Di fronte a questo la rovina in primo piano ricorda i fronti di edifici quali il tempio di Antonino e Faustina o di Sant'Angelo in Pescheria (portico di Ottavia) con il fornice laterale murato, anche se la composizione potrebbe essere ripresa da un'incisione. Garas 1983, pp. 41-53. La veduta va comunque considerata un'elaborazione autonoma di un contesto reale.

20 Crowe, Cavalcaselle 1884-1891, p. 295. Cfr. Becatti 2011; Ead. 2014.

21 Sullo sfondo della *Madonna della quercia* cfr. Buddensieg 1968, p. 68; Meyer

zur Capellen 2005, vol. II, pp. 190-194.

22 Una descrizione del metodo pratico adottato sta in Zanchettin 2017-2018, pp. 381-383; per una descrizione più precisa cfr. Id. 2020b.

23 Zanchettin 2017-2018, pp. 388-390.

24 Ivi, 2020a, pp. 397-399.

25 Pagliara 2007, pp. 63-64.

26 Sul dipinto Shearman 1961; Hirst 1981, pp. 88-89.

27 Valtieri 1984, pp. 143-145, 150.

28 Burns 1995, pp. 317 e sgg.

29 Pagliara 2007, si veda in particolare pp. 25-74.

30 Nel 1523 la villa accolse la delegazione fiorentina. Frommel 1984b, p. 317.

31 Thoenes [2002].

32 Bredekamp 2008, si veda in particolare pp. 41-57. Sulla teoria generale cfr. Schumpeter [2010], pp. 37-47.

33 Thoenes 1997, p. 198.

34 Pur toccando solo per tangenza il nostro tema specifico, resta esemplare la toccante lettura del problema in Tafuri 1992, pp. 3-24. Sul rapporto tra arte e materia resta attuale la sintesi in Focillon 1987, pp. 51 e sgg.