

I TEMPI E LE FORME / 10

ARTI VISIVE E NUOVI MEDIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,  
Cinzia Sicca, Giovanni Salmeri

Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

*Area antichistica.* MEMBRI INTERNI: Marilina Betrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrone; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università Roma Tre); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (CNRS); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

*Area medievale.* MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castañeiras Gonzalez (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne).

*Area moderna.* MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Farinella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris I-Sorbonne); Sabine Ebbesmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

*Area contemporanea.* MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischì; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Roma, La Sapienza); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47  
00161 Roma  
telefono 06 42 81 84 17

Siamo su:

[www.carocci.it](http://www.carocci.it)

[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)  
[www.twitter.com/carocceditore](https://www.twitter.com/carocceditore)

Vincenzo Farinella

# Raffaello pittore archeologo

Eguagliare e superare gli antichi

Carocci  editore

Il volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà  
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento  
di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca.

1ª edizione, settembre 2021  
© copyright 2021 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:  
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nel settembre 2021  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1181-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

Premessa	9
1. Il “paragone” con Apelle. Avvio allo studio di un problema critico	13
2. Dentro e fuori Urbino. I primi incontri con l’antico di Raffaello giovanissimo	46
3. Anni di apprendistato antiquario di un giovane artista	58
4. Studi antiquari a Roma, negli anni delle Stanze di Giulio II e di Leone X	94
5. I cartoni per gli arazzi vaticani della Scuola Vecchia	128
6. La Stanza dell’Incendio. Interessi virgiliani	142
7. La reinvenzione delle grottesche. Raffaello e Giovanni da Udine	157
8. Raffaello modernamente antico. Il <i>Trionfo di Bacco</i> , il <i>Giona</i> di Lorenzetto, la <i>Madonna della Quercia</i> e la <i>Fornarina</i>	178
9. Raffaello, Baldassarre Castiglione e la <i>Lettera a Leone X</i>	195
10. L’antichità rinata. La Sala di Costantino	210
11. Epilogo. Eredità di Raffaello “alter Apelles”	219
Riferimenti bibliografici	229
Indice dei nomi	257



Quando ammiri una statua antica, ringrazia Raffaello. È lui che t'ha spiegato nella tua lingua la bellezza di quella statua.

Ojetti, 1920, p. 2

L'esperienza folgorante dell'antico colpì Raffaello dal primo giorno e condizionò lo sviluppo del suo linguaggio artistico in maniera sempre più libera, grazie alla naturalezza con cui seppe sintetizzare il significato delle forme antiche entro la cornice del pensiero cristiano. È proprio l'incontro con l'antico conosciuto a Roma che gli consentì di formulare quello stile canonico "classico" che divenne un codice normativo almeno per i quattro secoli successivi.

Sylvia Ferino-Pagden in *Raffaello*, 2020, p. 14



## Premessa

Questo libro nasce da un corso universitario su *Raffaello e l'antico* (Storia dell'arte moderna in Italia e in Europa, Università di Pisa, a.a. 2019-20), pensato come introduttivo a due mostre programmate per l'anno del cinquecentenario (*Raffaello 1520-1483*, Roma, Scuderie del Quirinale; *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, Roma, Domus Aurea), gravemente messe in crisi dal Covid-19: anzi, si potrebbe dire che costituisce quasi un atto riparatorio per i problemi causati a tutti coloro (studenti, studiosi e appassionati d'arte) che avrebbero voluto visitare queste esposizioni e che si sono trovati impossibilitati o intralciati dall'emergenza sanitaria. D'altronde, devo ammettere che senza i due mesi di isolamento assoluto imposto da un evento così drammatico il libro non avrebbe assunto questa forma (o forse non sarebbe nemmeno stato scritto).

Il volume, all'interno del progetto di eccellenza del dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, 2018-22 – *I tempi delle strutture. Resilienze, accelerazioni e percezioni del cambiamento (nello spazio euromediterraneo)* –, intende mettere a fuoco un caso classico di metamorfosi stilistica di un artista a contatto con una serie di modelli culturali che impongono di trasformare radicalmente il proprio linguaggio, acquisito durante gli anni della formazione, per definirne uno completamente nuovo: il mondo antico offre a Raffaello degli *exempla* che da un lato lo obbligano a mettersi in crisi, abbandonando una serie di convenzioni tradizionali, dall'altro lo stimolano a inventare una nuova lingua figurativa, compiutamente classica, che sarà ritenuta per secoli esemplare.

Desidero in primo luogo ringraziare le tre studentesse che hanno raccolto e pazientemente trascritto gli appunti delle lezioni, consentendomi quindi di ripartire da lì per costruire questo volume: Alice Brocchini, Arianna Diroma e Ilenia Picciotto. Voglio quindi elencare tutti i seminari di approfondimento (sperando di non dimenticarne nessuno) realizzati dai singoli studenti che hanno seguito il corso, capaci di fornire spunti e suggerimenti preziosi per il libro, che può infatti essere sostanzialmente considerato un lavoro di gruppo (anche se mi assumo, ovviamente, la completa responsabilità di tutti gli errori eventualmente presenti): Simona Aielli, *Raffaello, la Scuola di Atene*; Caterina Arrighi, *Il Sodoma, Nozze di Alessandro e Rossane, Roma, Villa Farnesina*; Jacopo Attolini, *Le Muse di Giovanni Santi*; Fabrizia Bava, *Gli stru-*

menti musicali del Parnaso. Come Raffaello interpretò la musica degli antichi; Beatrice Bernardoni, *Valerio Belli e Raffaello: un amore condiviso per l'antico*; Bianca Berni, *La "Deposizione Borghese" di Raffaello e la "Deposizione" di Pontormo: due capolavori a confronto*; Ilaria Bizzozero, *L'aspetto naturalistico delle grottesche*; Marco Bronte, *Le Tre Grazie di Raffaello e la loro misteriosa origine*; Sara Cafissi, *Il Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*; Marta Caccia, *Didone e Lucrezia. Il primo incontro fra Raffaello e Marcantonio*; Nicolò Cannizzo, *Il San Giorgio e il San Michele del Louvre*; Letizia Capineri, *I "ninnoli" delle Logge di Raffaello: la fortuna delle monete romane negli stucchi*; Andrea Cartia, *La Galatea: fonti visive di lettura per l'antico*; Chiara Casazza, *La Battaglia di Ostia: tra storia, modelli antichi e arte rinascimentale*; Viola Colombini, *Raffaello e l'architettura dipinta*; Valentina Condò, *Il Giove Ciampolini: un'opera da collezionare e da imitare*; Maddalena Corbini, *Entello e Darete di Marco Dente*; Dario D'Amico, *La Libreria Piccolomini: l'incontro tra Raffaello e la pittura parietale antica tramite Pinturicchio*; Martina D'Antonio, *Raffaello e l'antico. La Battaglia di Costantino*; Arianna Diroma, *La collezione di antichità della famiglia de' Rossi: la Diana di Efeso e Raffaello*; Debora Folegnani, *Il San Giorgio di Washington*; Lucia Furia, *Raffaello e i modelli antichi. La Madonna della Quercia*; Sara Giovanneschi, *L'iconografia di Ercole in Raffaello*; Rachele Grandi, *Il San Giovannino degli Uffizi*; Giada Greco, *Le Tre Grazie o le Tre Esperidi?*; Maria Francesca Iannò, *Michelangelo, Raffaello e l'architettura antica*; Alessia Lorefice, *L'evoluzione del "braccio della morte". Dall'antichità fino ai nostri giorni*; Giovanni Lusi, *Un'idea di Raffaello: l'epitaffio del Bembo tra Folengo e Gadda*; Eleonora Magli, *Raffaello e Filostrato tra Villa Madama e la Sala di Costantino*; Sara Manfredi, *Il Giudizio di Paride (Marcantonio su disegno di Raffaello)*; Eleonora Marcello, *Raffaello e gli abiti all'antica*; Costanza Mazzei, *Raffaello e l'antico negli scritti di Bellori*; Stefania A. Merlino, *Le Grottesche di Leone X*; Cristina Nacchini, *Raffaello architetto: la Cappella Chigi*; Arianna Natale, *La Stufetta del cardinal Bibbiena*; Ilaria Notarangelo, *La Villa dei Papi alla Magliana. La cappella di San Giovanni e il Martirio di Santa Cecilia*; Elisabetta Palmas, *Raffaello giudice dell'antico: la scoperta del Laocoonte e le ipotesi sulla competizione bramantesca*; Gloria Chiara Palumbo, *Stucchi di Giovanni da Udine tratti da sarcofagi romani*; Chiara Pazzaglia, *"Antiche per forma, erotiche per il contenuto": le invenzioni raffaellesche nella Stufetta del cardinal Bibbiena*; Federica Perez de Vera, *Raffaello e Ambrogio Barrocci*; Linda Petrocchi, *Raffaello e Luca della Robbia*; Ester Romhein, *Le gemme come fonti dell'antico negli stucchi delle Logge di Raffaello*; Sara Rusconi, *Raffaello, Leone X e le bordure degli arazzi vaticani*; Gioele Scordella, *Rivivere Traiano. Lo scomparso Palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo Nuovo a Roma (1518-1520)*; Federica Schneck, *La raffigurazione di Mercurio nella Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*; Mirsada Shmidra, *Note su Raffaello e Mantegna*; Beatrice Sparavelli, *Il problema della Fornarina*; Chiara Turelli, *A partire dallo Stregozzo di Raimondi: streghe nordiche e cinema*; Giulia Turoni, *Raffaello e Vitruvio: un confronto con l'architettura classica*; Mattia Vasson, *L'Incontro tra Leone Magno e Attila*; Francesca Verdiani, *Raffaello, il "fegato" nel Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli*.

Tra le numerose persone che mi hanno aiutato nella realizzazione di questo volume, non posso non citare il nome di Sylvia Ferino-Pagden, che fin dall'inizio dei lavori per la mostra del cinquecentenario alle Scuderie del Quirinale ha voluto, insieme a Matteo Lafranconi, coinvolgermi nel progetto, chiedendomi di ripensare al problema di *Raffaello e l'antico*, perché occupasse una posizione di primo piano all'interno del percorso espositivo, e stimolandomi a riaffrontare dalle fondamenta un tema onnipresente nella bibliografia raffaellesca, ma mai più riconsiderato nella sua globalità a partire dal saggio, ancor oggi fondamentale ma ovviamente molto "invecchiato", di Giovanni Becatti del 1968. Un grazie di cuore per aver letto e corretto questo testo anche a Costanza Barbieri, Francesco Paolo Di Teodoro, Rolf Quednau, Sheryl Reiss, Salvatore Settis, Cinzia Sicca e Veronica Sofia Tulli. Ringrazio inoltre Virginia Magnaghi per avermi fatto conoscere l'articolo di Ugo Ogetti citato in apertura del volume.

Desidero infine ricordare che questo lavoro di sintesi sfiora solo tangenzialmente il problema del rapporto di Raffaello con l'architettura antica (per cui si rimanda ai lavori fondamentali di due amici: e cioè al saggio di Howard Burns nel catalogo della mostra *Raffaello architetto* del 1984 e agli studi recenti, in parte ancora in corso di pubblicazione, di Francesco Paolo Di Teodoro; per una recentissima sintesi sull'architettura di Raffaello si vedano l'introduzione e le schede di Francesco Benelli in *Raffaello a Roma*, 2020; sul caso fiorentino di Palazzo Pandolfini cfr. da ultimo *I Pandolfini e il palazzo*, 2020): l'attenzione, in questo caso, è stata puntata quasi esclusivamente sulla sua attività come pittore, disegnatore e ideatore di apparati decorativi, nella prospettiva di ricomporre in un'immagine organica e unitaria, anche se entro un percorso di perenne evoluzione e metamorfosi, la figura di Raffaello artista e antiquario. La bibliografia citata nelle note risulta improntata in linea di massima a criteri di selettività: privilegia fonti recenti o recentissime, da cui risulti possibile ricavare le voci bibliografiche più antiche.



## Il “paragone” con Apelle. Avvio allo studio di un problema critico

La prima consacrazione a stampa del nuovo ruolo assunto da Raffaello negli ultimi anni della sua vita – non solo eccelso pittore e grande architetto a cui era stata affidata dal pontefice la più importante fabbrica della cristianità, ma anche restauratore e conservatore, per così dire, delle arti fiorite nel mondo antico – compare nel 1525, in apertura del terzo libro delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo:

Questa città [Roma] [...] vede tutto il giorno a sé venire molti artificij di vicine e di lontane parti, i quali le belle figure di marmo e talor di rame [...] con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove [...]. Questo hanno fatto più che gli altri [...] i vostri Michele Angelo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi maestri sieno prossimi, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro<sup>1</sup>.

Il brano sembra essere stato composto dal letterato veneziano a Roma intorno al 1515<sup>2</sup>: nell'aprile del 1516 Raffaello e il Bembo, in compagnia di Baldassarre Castiglione e altri due umanisti, Andrea Navagero e Agostino Beazzano, si erano recati a Tivoli, per ammirare le bellezze antiche e moderne del luogo, e in particolare il celebre tempio della Sibilla (FIG. 1.1) e i ruderi allora visibili di Villa Adriana. Se in questo contesto il nome di Michelangelo può stupire, non essendo certamente l'artista fiorentino un campione del nuovo stile esemplato con filologica accuratezza sui modelli classici<sup>3</sup> (ma

1. Bembo, 2001, pp. 109-11; notevole l'analogia di questo brano con quanto si legge nell'introduzione al primo libro dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (redatti tra 1513 e 1519, pubblicati postumi nel 1531), dove Nicolò Machiavelli considera «quanto onore si attribuisca all'antiquità, e come molte volte [...] un frammento d'una antiqua statua sia suto comperato gran prezzo, per averlo appresso di sé, onorarne la sua casa e poterlo fare imitare a coloro che di quella arte si dilettono; e come quegli dipoi con ogni industria si sforzono in tutte le loro opere rappresentarlo» (Machiavelli, 1960, pp. 123-4; Franzoni, 1984, pp. 322-3; Barbieri, 2014, p. 184; Settis, 2020a, p. 26).

2. Bembo, 1966, p. 183, nota 1; Shearman, 2003, I, pp. 800-3, 1525/1.

3. *Michelangelo e l'arte classica*, 1987.

FIGURA 1.1

Cerchia di Raffaello, *Veduta di Tivoli*, Codice di Fossombrone, ff. 4v-5r, 1524-33 ca.



Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, Disegni vol. 4.

qui probabilmente Pietro Bembo pensava alla «contrafazione» del *Cupido* e al *Bacco* per il cardinale Riario, agli *Ignudi* della volta sistina, ideati variando il modello del *Torso del Belvedere*, o agli *Schiavi* per la sepoltura di Giulio II, concepita in origine come una sorta di ricostruzione del Mausoleo di Alicarnasso, dove risultava messa a frutto la lezione patetica del *Laocoonte*, ammirato di persona dall'artista nel momento stesso della sua riscoperta)<sup>4</sup>, la presenza del nome di Raffaello coglie perfettamente le intenzioni dell'artista in questo momento del suo percorso, intorno al 1515-16 circa, quando, risultando in corso di elaborazione l'invenzione grafica per il *Trionfo indiano di Bacco* destinato al "camerino delle pitture" di Alfonso I d'Este, quella che prometteva di diventare un'opera simbolo di quest'attitudine antiquaria (FIG. 1.2), l'Urbinate stava pubblicando, in collaborazione con Marcantonio Raimondi, un trittico di incisioni di

4. Romani, 2013a; Romani, 2013b, p. 47, nota 55. Per questa lettura antiquaria di Michelangelo si può ricordare anche che gli affreschi della volta della Cappella Sistina sono definiti nel 1527 da Andrea Fulvio, nelle *Antiquitates Urbis Romae*, «pictura heroica, antiquae perquam simillima» e cioè «pitture eroiche, sotto tutti gli aspetti simili a quelle dell'antichità» (cfr. Shearman, 1993, p. 16; Shearman, 1995, p. 215).

FIGURA 1.2

Raffaello, *Studio per il trionfo indiano di Bacco*, 1516-17 ca.



Vienna, Albertina, inv. 444. © The Albertina Museum, Vienna.

tema classico, ben presto canoniche per sapienza tecnica e per erudizione letteraria (il *Morbetto*, il *Quos Ego* e il *Giudizio di Paride*; FIGG. 1.3-1.5), e quando vengono ideati i sistemi decorativi, per la prima volta organicamente e compiutamente all'antica, della Stufetta e della Loggetta del cardinal Bibbiena (FIGG. 1.6-1.7)<sup>5</sup>.

In realtà, la prima volta che il nome di Raffaello compare citato accanto a celebri capolavori dell'arte classica, con un giudizio di qualità che implicitamente accomuna le creazioni degli antichi e quelle del nuovo pittore papale, è in una lettera del 12 luglio 1512 di Gian Francesco di Luigi Grossi, detto il Grossino, agente del marchese Francesco Gonzaga a Roma, indirizzata a Isabella d'Este, per informare la curiosissima marchesa di Mantova di tutte le novità artistiche che si accavallavano alla corte pontificia di Giulio II:

Il papa ha fato conzare in Belvedere un Apollo ch'è giudicato non mancho bello di Lauchonti, ch'è beletissimo, et è più inclinato Sua S.tà a fare fabbricare che fusse mai, e vol che si lavora a Santo Pietro. [...] Anchor in Palazzo fa depinzer due camere a un Rafaello da Urbino, che ha gran fama di bon pictor in Roma, qual son beletissime: [...]<sup>6</sup>.

5. Farinella, 2019a. Sul *Trionfo di Bacco*, sulle incisioni "virgiliane" di Marcantonio e sugli interventi raffaelleschi nell'appartamento del Bibbiena cfr. *infra*, pp. 142-81.

6. Shearman, 2003, I, pp. 146-7, 1511/1.

FIGURA 1.3

Marcantonio Raimondi (su disegni di Raffaello), *Il morbetto* (o *La peste cretese*), 1514-15 ca.



Bibliothèque des Arts Decoratifs, Paris, France. © Archives Charmet/Bridgeman Images.

Questa lettera privata, resa nota da Luzio nel 1886, rivela che la fama di Raffaello stava cominciando a crescere a Roma (anche se l'espressione "un Raffaello" dimostra che il Grossino evidentemente riteneva che l'artista non fosse ancora noto a Isabella)<sup>7</sup> e che i suoi affreschi nelle Stanze della Segnatura, quasi completati, e in quella di Eliodoro, solo avviati, potevano essere giudicati "beletissimi" (cioè bellissimi) come l'*Apollo del Belvedere* (FIG. 1.8) e il *Laocoonte* (FIG. 1.9) collocati nelle nicchie del bramantesco "antiquario delle statue".

Quando Paolo Giovio, alla metà del terzo decennio del Cinquecento, stenderà la sua *Raphaelis Urbinatis Vita*, il primo vero schizzo biografico dedicato all'Urbinate

7. La rapida crescita della fama di Raffaello a Roma è dimostrata dalla lettera del 16 agosto 1511 del Grossino a Isabella d'Este dove compare la celebre svista attributiva sulla decorazione della prima metà della volta della Cappella Sistina, riferita per errore all'Urbinate (ivi, I, pp. 148-9, 1511/2). Una serie di lettere (tra il 7 luglio e il 18 settembre 1516) informa che Isabella riuscì a entrare in possesso di due bacili d'argento dorato «de desegno e fogia antiqua» basati su invenzioni di Raffaello (Di Teodoro, Farinella, 2017, p. 425).

FIGURA I.4

Marcantonio Raimondi (su disegni di Raffaello), *Quos Ego*, 1515 ca.



Collezione privata. Elizabeth Harvey-Lee/Bridgeman Images.

FIGURA 1.5  
 Marcantonio Raimondi (su disegni di Raffaello), *Il Giudizio di Paride*, 1515-16 ca.



Yale University Art Gallery, New Haven (CT). Bridgeman Images.

FIGURA 1.6  
 Bottega di Raffaello (su disegni del maestro), *Stufetta del cardinal Bibbiena*, 1516



Città del Vaticano, Palazzo Apostolico. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

FIGURA 1.7

Bottega di Raffaello (su disegni del maestro), *Loggetta del cardinal Bibbiena*, 1516-17 ca.



Città del Vaticano, Palazzo Apostolico. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

(rimasto tuttavia manoscritto fino al Settecento), metterà in evidenza l’aspetto “archeologico” dell’artista, impegnato alla fine della sua vita nello studio sistematico delle rovine di Roma, ricordando la grande impresa della ricostruzione grafica, in pianta, alzato e sezione, dei principali monumenti della città antica, a cui si era dedicato negli ultimi anni della sua vita, assecondando i desideri del pontefice Leone x<sup>8</sup>:

Morì nel fiore dell’età, mentre per amore dell’architettura misurava i resti degli edifici di Roma antica con un nuovo e mirabile ritrovato, allo scopo di presentare agli occhi degli architetti, dopo averla studiata attentamente, una Roma reintegrata [*integram urbem*]. E a ciò riusciva con facilità tracciando sopra un piano della grandezza di un piede il luogo e le linee dei venti, a norma delle quali, come i marinai con la carta nautica e con la bussola identificano le zone del mare e le coste, così lui dagli avanzi delle fondamenta induceva con calcolo sicuro la forma dei lati e degli angoli<sup>9</sup>.

Già prima di questo passo, Giovio, che aveva potuto frequentare di persona l’Urbinate nella Roma di Leone x, aveva proposto un implicito paragone di Raffaello con il mi-

8. Sulla ricostruzione grafica di Roma antica cfr. CAP. 9.

9. Giovio, 1999, pp. 260-1; Shearman, 2003, I, pp. 807-12, 1525/15.

FIGURA 1.8

*Apollo del Belvedere*, copia romana del bronzo di Leochares



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cortile ottagonale. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

tico Apelle, celebrando proprio quella “grazia” («Del resto in ogni genere di pittura non venne mai meno alle sue opere quella particolare bellezza che chiamano grazia [*venustas*]») che Plinio il Vecchio giudicava tipica del sommo pittore greco («La grazia [*venustas*] della sua arte era inarrivabile, sebbene vivessero nella sua epoca pittori grandissimi: ma, anche ammirando le loro opere, dopo averli lodati tutti, diceva che mancava loro quella sua speciale grazia che i Greci chiamano *charis*»)<sup>10</sup>.

Il tema del rapporto di Raffaello con i modelli antichi ricompare anche in una let-

10. Gaio Plinio Secondo, 1988, p. 379.

FIGURA 1.9

*Laocoonte*, particolare della testa del sacerdote, prima metà del sec. I d.C.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cortile ottagonale. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

tera scritta da Giovio, nel 1534-35 da Roma, all’ amico napoletano Girolamo Scannapoco e pubblicata nel 1560, dove lo storico comasco, rispondendo a una critica ricevuta, espone le differenze tra l’ *encomio* e l’ *istoria*; il genere epistolare, con la sua leggerezza, consente di inserire un aneddoto ruotante intorno a uno scherzoso scambio di battute tra Raffaello e una gentildonna sul tema della nudità maschile, indicando anche – per la prima volta – uno specifico modello antico tenuto presente per una figura dipinta dall’ Urbinate:

E così di grazia vi prego [...] che non vogliate attaccarvi a così picciole e deboli fronde, quando leggerete le vite del magnanimo Leone [papa Leone X] e dello invitto marchese di Pescara [Francesco Ferdinando d’Avalos] [...] acciò che non si possa dir di voi quasi il simile di quello che disse Raffaello da Urbino a una bella gentil donna, la quale a caso una mattina entrò nel giardino d’Agostin Ghisi, ove esso pingeva il portico e vi aveva fatto molte figure delle dee e delle Grazie; e tra l’altre un Polifemo grandissimo e un Mercurio d’età di tredici anni in circa, a similitudine di quello di marmo, il quale ancor oggidì vediamo ne la Loggia di Leone; e mirandole e lodandole la gentil donna, come quella che faceva professione d’essere di svegliato ingegno disse: – Certamente tutte queste figure sono eccellentissime, ma desidererei che per

onestà faceste una bella rosa, ovvero una foglia di vite sopra la vergogna di quel Mercurio. Allora Raffaello sorridendo disse: – Perdonatemi, madonna, che io non aveva tanta considerazione; e soggiunse: – Ma perché non avete voi ancor detto che io faccia il simile a Polifemo, il quale dianzi tanto mi lodaste? – E a questa parola ognuno che v'era subito rise, eccetto la gentil donna, la quale, per avere nome di savia, come ancora oggidi la vediamo fresca e gioiosa vedova, soleva avere più acuto giudizio alle cose grandi che alle piccole. Né molto stette a discendere messer Agostino: il quale intendendo con grande spasso le parole passate con la gentil donna, come uomo di giudizio, non volle che si dipingesse né rosa né foglia al Mercurio; ma subito fe' pingere un velo azzurro sotto l'ombelico al Polifemo, come oggi di vediamo, acciò l'altre donne non s'offendessero allo scoperto, se bene non aveva offeso dianzi quella gentil donna. E così vi prego facciate [...]»<sup>11</sup>.

In questo brano, al di là del carattere anedddotico dell'episodio rievocato (che potrebbe anche essere stato inventato dallo storico comasco) e dei consueti *lapsus* di memoria del Giovio (che confonde il *Polifemo* affrescato da Sebastiano del Piombo nella Loggia di Galatea, ritenendolo un'opera del Sanzio e collocandolo nella Loggia di Psiche), colpisce il preciso ricordo di un'opera antica – un *Mercurio* marmoreo adolescente («d'età di tredici anni in circa») collocato in una delle nicchie in forma di edicola delle Logge di Leone X, un'opera dispersa come tutte quelle che i pontefici avevano voluto far collocare in questo ambiente raffaellesco concepito anche, in origine, come una galleria di sculture classiche<sup>12</sup> – ritenuta dallo storico lombardo la fonte precisa dell'invenzione dell'Urbinate per la figura di Mercurio, dio del commercio particolarmente caro al committente, impegnato nel finto arazzo di destra sulla volta con il *Convito degli dèi* a offrire a Psiche la coppa con il nettare dell'immortalità<sup>13</sup> (FIG. 1.10).

Anche la *Vita di Raffaello da Urbino pittore et architetto* di Giorgio Vasari si apre all'insegna della “grazia” (la virtù tipica di Apelle, come si è visto, secondo Plinio) di un artista quasi divino. L'edizione torrentiniana (1550) chiude il preambolo definendo l'artista «graziosissimo»: ma tutto il brano, anche nella riscrittura giuntina (1568), ruota intorno a questo concetto, in cui sembrano concentrarsi e fondersi l'umanità,

11. Giovio, 1999, p. 340; Shearman, 2003, I, pp. 884-6, 1534-35/1; Agosti, 2008, pp. 25-7.

12. Non convincono le proposte di identificazione di Shearman, 1964, p. 135, nota 107 (un pezzo antico non identificabile, in rapporto con il *Doriforo* di Policleteo, influenzato nel braccio destro dal *Bacco* di Michelangelo); di Becatti, 1968, p. 554 (l'*Antinoo Farnese* del Museo Archeologico di Napoli: cfr. anche Rovira Guardiola, 2013, p. 269, dove viene sottolineata l'implausibilità di questo rapporto); di Shearman, 2003, I, p. 886 (il cosiddetto *Antinoo o Hermes* del Belvedere, la cui data di rinvenimento è ancora incerta: cfr. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 62-3 cat. 10) e di Agosti, 2008, p. 27 (il *Mercurio* oggi agli Uffizi, che nel 1536 si trovava nel cortile del Belvedere). Probabilmente doveva trattarsi di una scultura non troppo dissimile dall'*Hermes Ludovisi* di Palazzo Altemps (noto solo dal Seicento), ma di medio formato (Denker Nesselrath, 1993, p. 50), adatta cioè a essere accolta nelle nicchie ricavate nelle finte finestre delle Logge dove era stata alloggiata una raccolta di statue antiche approntata in origine da Giulio II e ricordata dal Michiel nel 1519 (cfr. Shearman, 2003, I, pp. 491-3, 1519/66).

13. Per il disegno preparatorio a pietra rossa di Raffaello, databile attorno al 1517 e conservato alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, cfr. M. Procaccini in *Raffaello*, 2020, p. 264 cat. V.41.

FIGURA 1.10

Raffaello (e aiuti), *Convito degli dèi*, particolare con Mercurio che offre a Psiche una coppa d’ambrosia, 1517-18 ca.



Roma, Villa Farnesina, Loggia di Psiche. Ghigo Roli/Bridgeman Images.

l’affabilità e la piacevolezza di un carattere che, proprio grazie a questi “costumi”, poteva sembrare in grado di vincere perfino l’“arte” inimitabile di Michelangelo. Eppure, in Vasari, la “grazia” di Raffaello non è più la *venustas* di Apelle evocata dal Giovio: per l’aretino l’antico non costituisce più un termine di paragone paradigmatico per valutare e mettere alla prova il valore degli artisti moderni<sup>14</sup>. La visione antierudita di Vasari propone una rilettura del percorso dell’Urbinate che, se non può prescindere del tutto dal confronto con l’arte classica, certo non colloca questo elemento al centro dell’indagine critica: basti pensare che dalla *Vita* vasariana di Raffaello è scomparsa quasi qualsiasi traccia del grandioso progetto di ricostruzione grafica dei principali monumenti di Roma antica a cui l’artista-archeologo stava lavorando nello scorcio

14. Barocchi, 1958; Barocchi, 1968, p. 37; Agosti, 2005, p. 280.

della sua vita<sup>15</sup> (anche se l'aretino aveva avuto sicuramente modo di leggere una bozza della *Lettera a Leone X* redatta a quattro mani da Raffaello e Baldassarre Castiglione, ideata – come vedremo – intorno al 1519 come epistola prefatoria a questa ambiziosa impresa antiquaria)<sup>16</sup>. I riferimenti all'antico, nella *Vita* vasariana, risultano sporadici, non tali da caratterizzare la figura di questo artista in senso "antiquario", del tutto incapaci di cogliere l'ambizione raffaellesca, crescente negli anni e culminante nella sua ultima fase romana, di proporsi come unico vero restauratore dell'arte classica, il solo, tra i moderni, capace cioè di rievocare nella propria persona e nelle opere realizzate e progettate (pittoriche e architettoniche) i capolavori celebrati dalle fonti e, almeno in parte, ancora sopravvissuti, riemersi dagli scavi o sepolti nelle "grotte", realizzati dai grandi artisti classici.

All'interno del lungo passo dedicato alla Stanza della Segnatura viene notato l'incrementarsi della cultura archeologica di Raffaello, capace di rispettare i "partimenti" a grottesche del Sodoma sulla volta (FIG. 7.5), di dare un aspetto antiquario al trono su cui siede la personificazione della Filosofia («una sedia che ha per reggimento da ogni banda una dea Cibebe, con quelle tante poppe con che dagli antichi era figurata Diana Polimaste»)<sup>17</sup> e di porre in mano alla Poesia «un suono antico» (cioè uno strumento desunto dai modelli classici), di basare i ritratti dei poeti greci e romani «parte da statue, parte da medaglie e molti da pitture vecchie». È comunque nella fase in cui Raffaello si avvia a concludere i lavori nella Segnatura (intorno al 1511) che si colloca, per Vasari, un momento di svolta improvvisa e di decisiva crescita culturale:

Aveva acquistato in Roma Rafaello in questi tempi molta fama; et ancora che egli avesse la maniera gentile, da ognuno tenuta bellissima, e con tutto che egli avesse veduto tante anticaglie in quella città e che egli studiasse continovamente, non però aveva per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza e maestà che e' diede loro da qui avanti<sup>18</sup>.

Non sono quindi, per Vasari, le «anticaglie», ammirate e indagate con passione nei primi anni romani, quelli della Stanza della Segnatura, la causa di questa nuova maniera più grandiosa e maestosa, ma la possibilità di poter studiare in anteprima, di nascosto, grazie al Bramante, gli affreschi della volta sistina di Michelangelo, capaci di suggerire a Raffaello anche un nuovo modo di guardare all'antico, più monumentale e «magnifico»<sup>19</sup>: e così, per Vasari, l'opera "perfetta" di Raffaello sono i Profeti e le

15. Nesselrath, 1986, p. 357; Cerboni Baiardi, 2020, p. 30.

16. Jones, Penny, 1983, p. 204; Di Teodoro, 2003, pp. XXVI-XXVII, 4, II nota 1, 17; Agosti, 2013, p. 27.

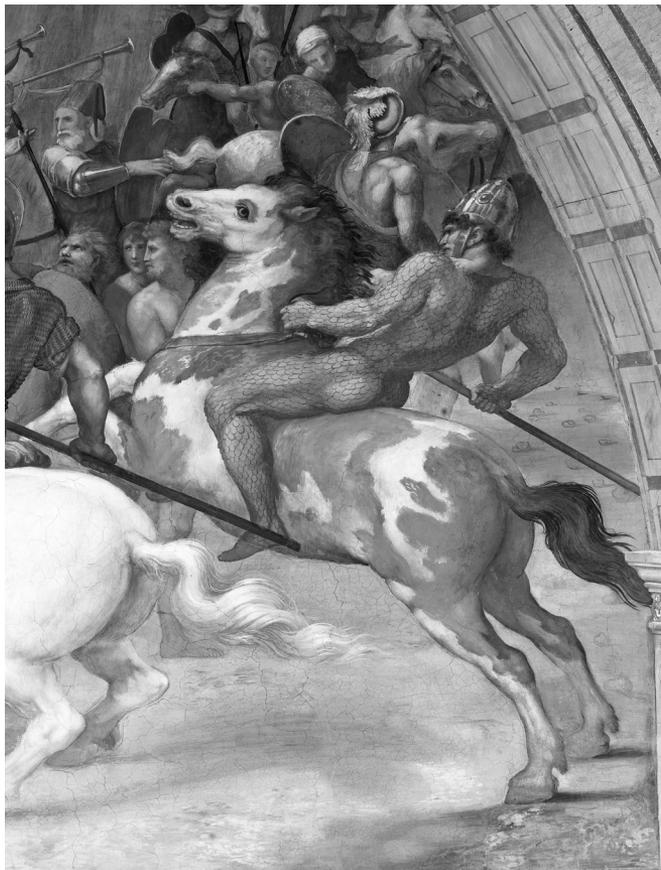
17. Per questo motivo tratto dal tipo dell'*Artemide Efesia* cfr. Becatti, 1968, p. 520; Bober, Rubinstein, 2010, p. 96. Sull'interesse mostrato da Raffaello per questa iconografia classica cfr. Genovese, 2016.

18. Vasari, 1550-68, IV, p. 175.

19. Ginzburg, 2013, pp. 31, 46. L'eco di questo passo vasariano si risente in *La spositione di M. Simon Fornari da Rbeggio sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*, stampata a Firenze nel 1549 (ma il *colophon* cita il giugno del 1550): «Studiò [...] in Roma sopra le cose del medesimo [Michelangelo], e degli antichi, sì che ne divenne perfetto et eccellente» (Shearman, 2003, II, pp. 967-8, 1549-50/1; Nesselrath, 2020b, p. 20).

FIGURA 1.11

Raffaello, *Incontro tra Leone Magno e Attila*, particolare del cavaliere sulla destra con la corazza squamata, 1513



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

Sibille affrescati nella cappella di Agostino Chigi a Santa Maria della Pace, un affresco dove risalta la capacità di assimilare, senza sforzo e senza eccessiva ostentazione, in modo non univoco ma già “universale”, anche il titanismo anatomico dell’artista fiorentino<sup>20</sup>.

Il primo riferimento a una specifica opera antica, nella *Vita* vasariana di Raffaello, compare nella descrizione dell’*Incontro tra Leone Magno e Attila*, all’interno del lungo brano dedicato alla Stanza di Eliodoro (FIG. 1.11):

20. L’eccellenza di quest’opera di Raffaello, eseguita nel 1511 in collaborazione con Timoteo Viti, è ribadita due volte da Vasari: cfr. Vasari, 1550-68, IV, pp. 177, 207.

FIGURA 1.12

Raffaello, *La visione di Ezechiele*, 1516-17 ca.



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, inv. 174. Bridgeman Images.

Sonvi cavalli bellissimi, e massimamente un gianetto macchiato che è cavalcato da una figura, la quale ha tutto lo ignudo coperto di scaglie a guisa di pesce: il che è ritratto da la colonna Traiana, nella quale son i popoli armati in quella foggia, e si stima ch'elle siano arme fatte di pelle di cocodrilli<sup>21</sup>.

Ma si tratta, in questo caso, di un'osservazione antiquaria, di un semplice dettaglio erudito tratto dal chilometrico fregio traiano (i cavalieri Sarmati con la tipica corazz-

21. Ivi, IV, p. 184.

FIGURA 1.13

*Il giudizio di Paride*, fronte di sarcofago romano collocato sulla facciata di Villa Medici a Roma

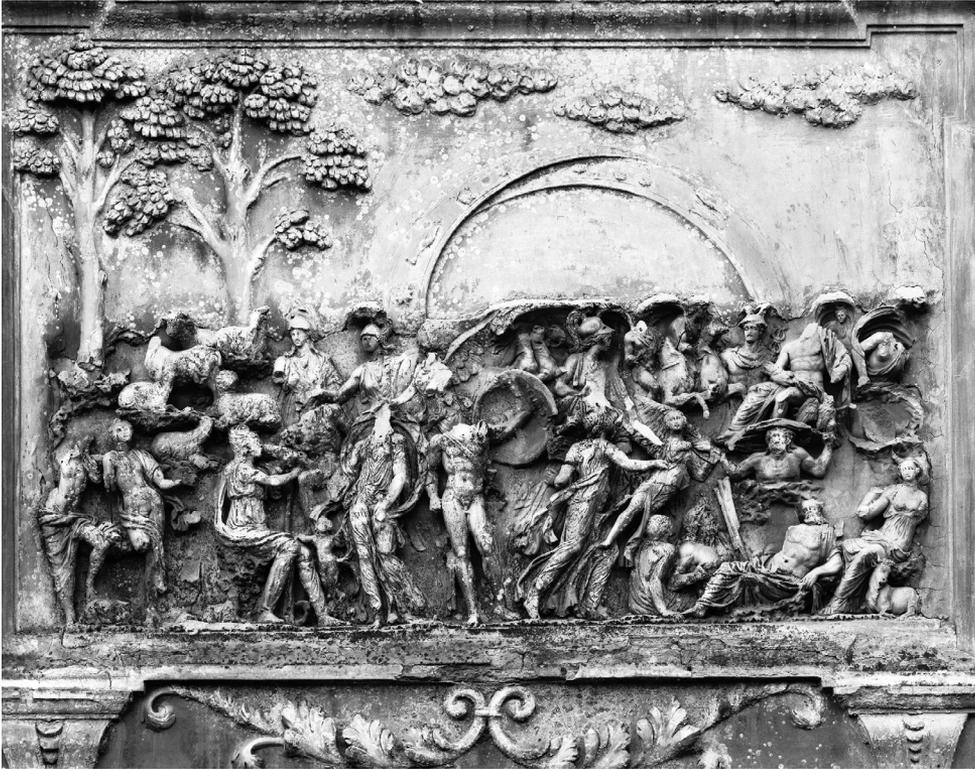


Foto: Fratelli Alinari, 1920-30. Archivi Alinari, Firenze.

za squamata)<sup>22</sup>, che non incide sulla lettura stilistica dell'affresco, tutta puntata sulla celebrazione delle capacità narrative dell'artista, della sua originalità e libertà nel confrontarsi con le fonti letterarie. Se nella *Visione di Ezechiele* dipinta per gli Ercolani a Bologna (FIG. 1.12) la figura del profeta poteva apparire a Vasari dipinta «ad uso di Giove» (e cioè basata sull'iconografia tipica del dio antico, forse edotto del rapporto che lega questa invenzione a un celebre sarcofago con il *Giudizio di Paride*; FIG. 1.13)<sup>23</sup>, l'*Incendio di Borgo* evoca alla mente dell'aretino un confronto non con specifiche opere antiche, ma con un celebre passo del secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio<sup>24</sup> (FIG. 1.14).

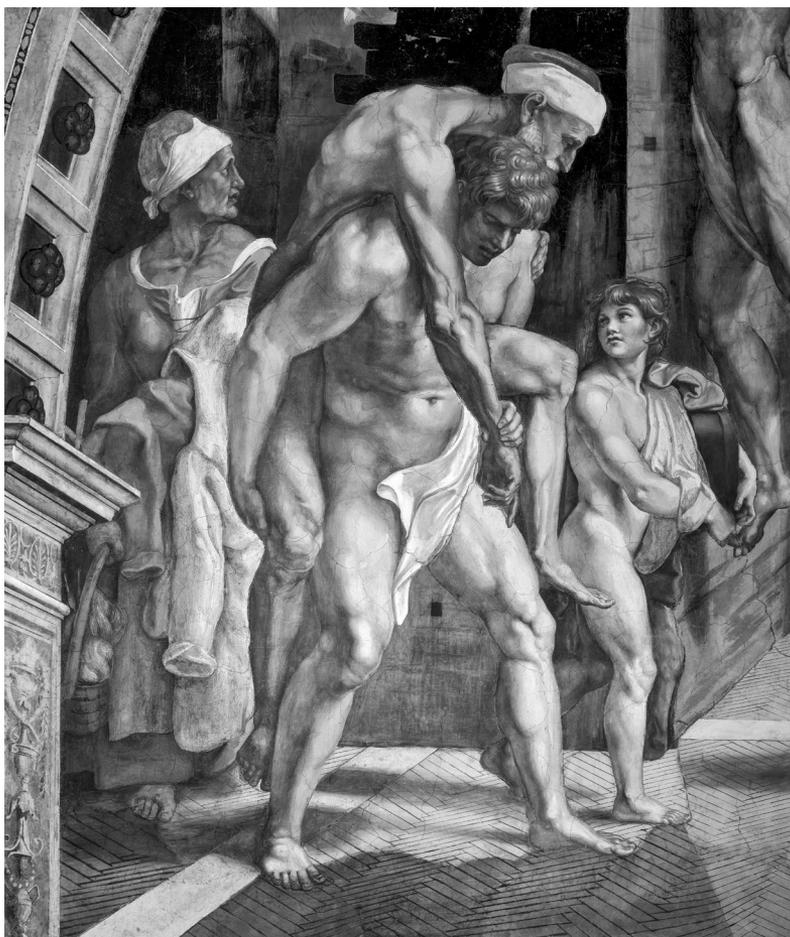
22. *La Colonna Traiana*, 1988, p. 297.

23. Sul rapporto tra la *Visione di Ezechiele* – la cui autografia raffaellesca è stata di recente messa in dubbio (ma con motivazioni che non mi convincono) – e il sarcofago di Villa Medici cfr. *infra*, pp. 151-3; secondo Jones, Penny, 1983, p. 189, l'osservazione vasariana andrebbe piuttosto messa in relazione con le figure di Giove affrescate nella Loggia di Psiche alla Farnesina.

24. Come vedremo *infra*, p. 142.

FIGURA I.14

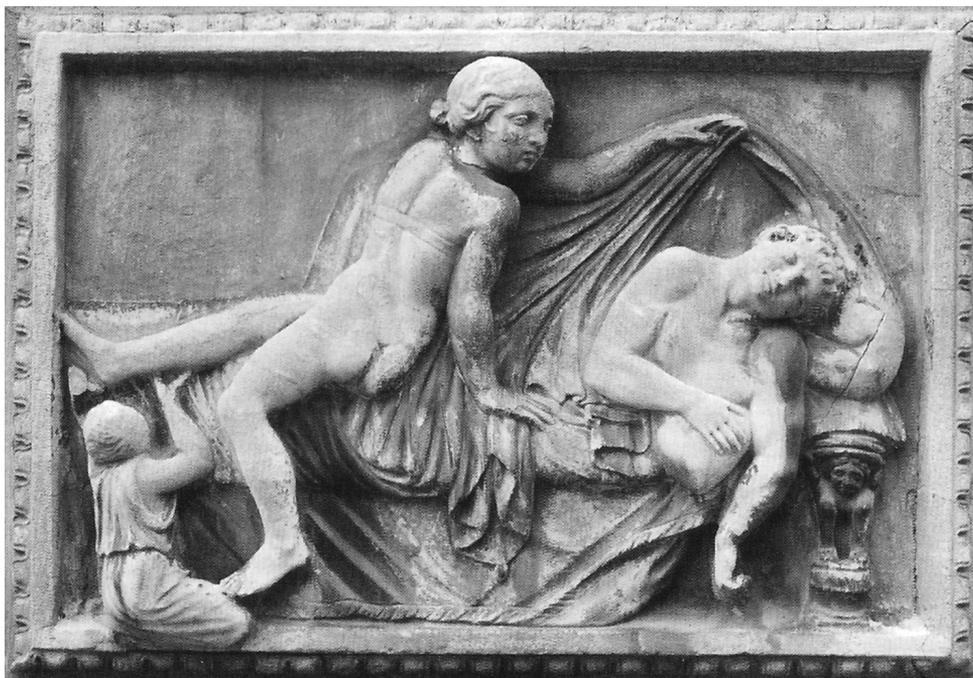
Raffaello, *Incendio di Borgo*, particolare con il gruppo “virgiliano” sulla sinistra, 1514 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

Quando il discorso si avvicina alla grande impresa antiquaria delle Logge, Vasari ricorda i disegnatori di antichità inviati da Raffaello non solo «per tutta Italia», ma anche «a Pozzuolo e fino in Grecia» e le tante stanze del palazzo vaticano abbellite di «grottesche e tanti partimenti» (senza tuttavia citare esplicitamente le clamorose rievocazioni della pittura antica realizzate nella Stufetta e nella Loggetta del cardinal Bibbiena, importante committente dell'Urbinato evocato solo per l'affare matrimoniale della nipote offerta in moglie all'artista): per le Logge di Leone X l'aretino attribuisce all'invenzione di Raffaello «i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero», riferendo tuttavia a Giovanni da Udine la responsabilità pratica

FIGURA I.15

Anonimo scultore quattrocentesco, *Letto di Policleto*

Roma, Palazzo Mattei di Giove.

«quanto allo stucco et alle grot[t]esche» (giungendo – come vedremo – nella biografia dell'artista friulano ad attribuirgli una quasi completa autonomia dal maestro in questi generi più specificatamente antiquari, quasi fosse stato Giovanni, intorno al 1515, a «menare» Raffaello nelle «grotte» della Domus Aurea e a guidarlo in questa nuova emozionante avventura archeologica)<sup>25</sup>.

È solo nel passo dedicato alla Loggia di Amore e Psiche nella Farnesina di Agostino Chigi, dopo l'aneddoto dedicato alla fanciulla amata da Raffaello al punto che l'«amico suo caro» gli avrebbe concesso di tenerla sempre con sé anche durante i lavori di decorazione della villa suburbana sul Tevere, che spunta il motivo delle forme, dei motivi e degli abbigliamenti «cavati da lo antico», ma senza insistervi troppo e prescindendo da confronti specifici (anche se alcune figure presentano, come vedremo, evidenti riprese da modelli classici che Vasari doveva conoscere perfettamente, come ad esempio il celebre *Letto di Policleto*; FIGG. I.15-I.16):

25. Vasari, 1550-68, IV, p. 197; per il legame di Raffaello con Giovanni da Udine in Vasari cfr. CAP. 7. Per il giudizio di Vasari sulle Logge di Raffaello, presentate nella Torrentiniana come «il monumento più importante della nuova generazione di inizio secolo» e «l'inizio della quarta età», ma «intese soprattutto come opera di Giovanni da Udine», cfr. Ginzburg, 2013, p. 34.

FIGURA 1.16

Raffaello (e aiuti), *Convito degli dèi*, particolare con la figura di Ebe di schiena, 1517-18 ca.



Roma, Villa Farnesina, Loggia di Psiche. Ghigo Roli/Bridgeman Images.

E nella volta fece il concilio degli Iddei in cielo, dove si veggono, nelle loro forme, abiti e lineamenti cavati da lo antico, con bellissima grazia e disegno espressi; e così fece le nozze di Psiche con ministri che servon Giove, e le Grazie che spargono i fiori per la tavola<sup>26</sup>.

Nella “giunta” inserita nella *Vita* del 1568 sullo stile composito e multiforme di Raffaello, definito «ottimo universale» perché capace di fare «di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria», nei passaggi stilistici da Perugino a Leonardo

26. Vasari, 1550-68, IV, p. 200.

a Michelangelo e a Fra Bartolomeo, l'esperienza dell'antico non ha nessuna parte, rimuovendo quindi dall'universo raffaellesco una delle molle fondamentali che hanno determinato la sua incessante evoluzione stilistica. Saranno gli epitaffi stampati in calce alla biografia vasariana a rievocare, ma solo per accenni, il ruolo di artista-archeologo incarnato da Raffaello negli ultimi anni romani e celebrato dai suoi contemporanei: i versi di Pietro Bembo, riportati da Vasari, lo esaltano infatti come «Veterum aemulus», rievocando un motivo topico delle celebrazioni poetiche in morte dell'artista, mentre quelli di Baldassarre Castiglione accennano alla grande impresa della ricostruzione di Roma antica, a cui il letterato mantovano aveva attivamente collaborato, riportata in vita dalle formidabili competenze antiquarie di Raffaello (un'opera frequentemente ricordata e compianta dopo la morte dell'artista, clamorosamente ignorata invece da Vasari!).

Questa rilettura "antiarcheologica" del percorso di Raffaello è sottolineata anche dal fatto che le poche osservazioni puntuali offerte da Vasari su questo aspetto, centrali della scelta artistica dell'Urbinate, compaiono non nella *Vita di Raffaello da Urbino* ma all'interno di altre biografie o nel cruciale *Proemio della terza parte delle Vite*, in un passo che rimane identico nelle due redazioni del 1550 e del 1568:

Ma più di tutti [dopo aver ricordato Leonardo, Giorgione e Fra Bartolomeo] il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure d'Apelle e Zeusi, e più, se si potesse dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone<sup>27</sup>.

Se nella *Vita* di Timoteo Viti (1568) Vasari ritorna su questo paragone con Apelle, sottolineando come il pittore di Urbino aveva saputo prendere «una assai vaga maniera e molto simile a quella del nuovo Apelle [Raffaello] suo compatriota»<sup>28</sup>, è nella *Descrizione dell'opere di Jacopo Sansavino scultore fiorentino* che compare il passo più significativo in questo contesto, capace di rendere conto della competenza antiquaria che veniva accreditata a Raffaello, giudicato talmente esperto di arte antica da poter essere eletto, probabilmente già nel 1510<sup>29</sup>, a giudice di una gara avente come oggetto il gruppo scultoreo del *Laocoonte*:

Bramante [...] gli ordinò [a Jacopo Sansovino] che dovesse ritrarre di cera grande il Laocoonte, il quale faceva ritrarre ancora da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè da Zaccheria Zachi da Volterra, Alonso Berugetta spagnolo e dal Vecchio da Bologna; i quali, quando tutti furono finiti, Bramante fece vederli a Raffael Sanzio da Urbino per sapere che si fusse d'i quattro portato meglio. Là dove fu giudicato da Raffaello che il Sansovino, così giovane, avesse passato tutti gli altri di gran lunga<sup>30</sup>.

27. Ivi, IV, pp. 8-9.

28. Ivi, IV, p. 266.

29. Per la più probabile cronologia di questa competizione artistica cfr. *infra*, p. 105.

30. Vasari, 1550-68, VI, p. 178.

Nell'*Italia* di Leandro Alberti (1550), l'eccellenza di Urbino si identifica con quella dei suoi cittadini e ovviamente, tra questi, in particolare di Raffaello, capace con i suoi dipinti di eguagliare la fama della pittura antica celebrata nelle fonti letterarie:

Sono usciti di essa città huomini che per le sue vertuti l'hanno fatta nominare, tra i quali è stato Raphael ottimo pittore che si potea raguagliare a quegli antichi pittori dai litterati nominati et essaltati, come chiaramente si può dar giuditio dall'opere da lui fatte per Italia, e massimamente in Roma nel Palagio de'l Papa presso S. Pietro [...]»<sup>31</sup>.

Nel *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino* di Ludovico Dolce (1557) il paragone tra Raffaello, secondo solo a Michelangelo, e Apelle, come sempre basato sull'autorità di Plinio, è ormai diventato canonico:

[*Fabrini*] So che molti hanno scritto honoratissimamente di Rafaello, come il Bembo che lo mette uguale a Michel'Agnolo, e scrisse ciò a tempo che Rafaello era giovanetto, il Castiglione che gli dà il primo luoco, e Polidoro Virgilio che lo aguaglia ad Apelle; et il simile fa il vostro Vasari Aretino nelle Vite de' pittori. [...] [*Aretino*] Confesserete, adunque, che i nudi di Rafaello hanno ogni bella e perfetta parte, perché egli di rado fece cosa nella quale non imitasse il vivo, o l'antico. [...] Ma non s'invaghì molto di questa maniera, a guisa di quello che haveva posto ogni suo intento (come parte principalissima del pittore) in dilettere, ricercando più tosto nome di leggiadro che di terribile, e ne acquistò insieme un altro che fu chiamato gratioso; perciocchè oltre la inventione, oltre al disegno, oltre la varietà, oltre che le sue cose tutte movono sommamente, si trova in loro quella parte che havevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle, e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne' pittori, come ne' poeti [...]»<sup>32</sup>.

Nel *Libro VII dell'antichità* di Pirro Ligorio, redatto dall'antiquario napoletano dopo il suo arrivo a Ferrara (1568), si afferma che Raffaello e Giovanni da Udine avrebbero saputo imitare perfettamente le grottesche antiche nelle Logge di Leone X (FIG. 1.17), traendo ispirazione da questi dipinti anche per gli affreschi eseguiti nella Farnesina di Agostino Chigi:

Per tale cagione, simile grottesche erano venute ad una somma eccellenza, e da esse l'eccellente Raphaele d'Urbino e Ioan da Udina, pittori degni d'immortale nome, imitando l'antichità, con molta arte ornarono la loggia del sacro Palazzo Apostolico, e con tal sorte di pittura molto vagamente e con stucchi legarono le historie del Vecchio e Nuovo Testamento [...]. Laonde gli antichi, per simili modi che ha fatto Raphaele a loro imitatione, così haveano ligati di figure grottesche [...]. In altre simili pitture havemo visto l'opere di Volcano, l'amori che haveano spogliate l'arme agli dèi e le portavano per l'aria, ch'erano dipinte in una stanza nelle Esquilie,

31. Shearman, 2003, II, p. 1008, 1550/5.

32. Ivi, II, pp. 1062, 1067, 1557/5. Non sono riuscito a capire a quale passo di Polidoro Virgilio (l'umanista di Urbino detto anche Polydore Vergil dopo il trasferimento in Inghilterra) il Dolce faccia riferimento: nel *De inventoribus rerum* elogia il conterraneo Raffaello come restauratore dell'arte della pittura, ma senza fare il nome di Apelle (ivi, I, pp. 314-5, 1517-21/1).

FIGURA I.17

Bottega di Raffaello (su disegni del maestro), *Logge di Leone X*, 1517-19 ca.



Città del Vaticano, Palazzo Apostolico. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

la quale da scelerati pittori furono guastati. Onde Raphaelae prese la istessa invenzione nelle nozze di Hebe con Hercule [*sic*] dipinti nella loggia di Augustin Ghisi in Transtibore incontra a Roma; e ne fece con nobile pittura [...]”<sup>33</sup>.

In questo passo, dove Ligorio evidentemente confonde il soggetto della scena dipinta sulla volta della Loggia di Psiche, raffigurante il banchetto nuziale di Amore e Psiche (e non di Ercole ed Ebe), l’invenzione raffaellesca viene posta direttamente in rapporto con un preciso modello antico, riscoperto dal maestro nelle “grotte” dell’Esquilino e riutilizzato per la decorazione della villa suburbana del banchiere senese<sup>34</sup>.

33. Dacos, 1969, pp. 163, 170; Shearman, 2003, II, p. 1202, 1568/9.

34. Brunetti, 2020, pp. 36 e 197, dove si pensa a una delle scene originariamente dipinte sulla “vol-

FIGURA 1.18

*Dioscuri del Quirinale*, particolare con il cavallo dell' *Opus Praxitelis*, copia romana del sec. II d.C. da un modello greco di epoca classica



Roma, piazza del Quirinale. Bridgeman Images.

Cipriano Piccolpasso, nella sua *Narrazione* posta prima del 1574 in appendice a *Le piante et i ritratti delle città e terre dell' Umbria sottoposte al governo di Perugia*, esalta Raffaello, Michelangelo e Tiziano come artisti moderni capaci di superare gli antichi (evocando in questo caso i nomi di Fidia e Prassitele, gli "autori" dei *Dioscuri del Quirinale*; FIG. 1.18):

Rafaelle d' Urbino di pitture et architettura non avanzò gli antichi e non hebbe pari al suo tempo? Michelagnolo Bonaroti in pittura, in scoltura et in architettura si lasciò di gran lunga gli antichi adrieto, i moderni lontanissimi e stupefatti? Come anco il gran Titiano [...] <sup>35</sup>.

Il paragone di Raffaello con Apelle, sempre più canonico, emerge anche, nel 1587, dalle *Rime* di Giovanni Paolo Lomazzo (*Libro secondo dei grotteschi*):

ta dorata" della Domus Aurea. Probabilmente in questo passo, abbastanza confuso, il riferimento agli «amori che haveano spogliate l'armi agli dèi e le portavano per l'aria» va messo in rapporto con la serie di amorini raffaelleschi negli spicchi della volta della Loggia di Psiche raffigurati in volo con gli attributi delle divinità antiche.

35. Shearman, 2003, II, p. 1238, 1574/1.

Conferenza de' Pittori Antichi e moderni.  
 Furon già sette gl'antichi pittori,  
 Cinti la fronte d'immortal alloro  
 Come soprani agl'altri, e in mano loro  
 Altre corone havean di verdi allori.  
 Per i nostri adornar c'havean i cori  
 Conformi a loro, e suoi emuli foro.  
 Onde da Apelle primo in tanto choro  
 Fu cinto Rafaello in grandi honori. [...]

Lodi d'Apelle e d'altri Pittori.  
 La gratia e venustà ch'al pittor grande  
 Fu concessa in formar sembianti egregi,  
 È risorta con chiari e illustri fregi  
 Nel raro Santio, come fama spande<sup>36</sup>.

Questo lato "antiquario" della personalità di Raffaello, capace di immedesimarsi talmente con l'arte degli antichi da voler addirittura celare gli esempi di prestiti puntuali da specifiche opere classiche, risulta evidente, nella prima metà del Seicento, nelle *Considerazioni sulla pittura* del medico senese Giulio Mancini, il trattato redatto tra il 1617 e il 1622 e poi continuamente aggiornato fino alla morte (1630). Nella pagina rivolta a stendere un consuntivo dell'interesse manifestato dagli artisti cinquecenteschi per i dipinti riscoperti nelle "grotte" romane, viene riportata anche la voce leggendaria secondo cui quelle reliquie sarebbero state distrutte affinché non fosse rivelato il "furto" dei pittori moderni:

Hor perché di questa casa [la Domus Aurea] se ne vedono fragmenti, et in essi pitture di detti artefici [Amulio, cioè Fabullus o Famulus], le quali, quando furono ritrovate, furono studiate da Jacomo Ripanda bolognese molto studioso dell'antichità [...] le considerò ancor e studiò Raffaello, Michelangelo et ultimamente il Zuccari. Anzi aggiungono alcuni vecchi che questi, dopp'haverle studiate e copiate, acciò non si riconoscesse il lor furto, gli dessero di martello; pur ne sono restate alcune poche delle quali si proporrà la copia<sup>37</sup>.

Una leggenda che riecheggia anche nelle pagine dedicate da Gaspare Celio, nelle riscoperte *Vite degli artisti* (*Compendio delle Vite del Vasari con alcune aggiunte*) redatte nel 1614 e riviste fino al 1640, dove si ricorda l'ammirazione di Michelangelo e di Raffaello per affreschi antichi visibili nelle Terme di Diocleziano, in un passo teso a rimarcare, nell'ottica di questo pittore puntata sull'assoluta centralità di Roma, sia la

36. Ivi, II, pp. 1350-1, 1587/9.

37. Mancini, 1957, pp. 164-5 (il passo già compare, con minimi aggiustamenti, nella prima parte del trattato: cfr. ivi, p. 102). Sulle *Considerazioni* di Mancini cfr. Maccherini, 1997; Maccherini, 2004; Gage, 2015. Secondo Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy sarebbe stato proprio Raffaello a far interrare alcuni ambienti della Domus Aurea, per nascondere agli occhi degli altri artisti la fonte dei suoi studi di grottesche (Quatremère de Quincy, 1829, p. 81).

FIGURA 1.19  
Raffaello, *Isaia*, 1513 ca.



Roma, Sant'Agostino.

dipendenza dell'artista fiorentino dai modelli classici (in particolare per quanto concerne le «figure [...] grandi, oltre misura»), sia l'ispirazione non michelangiotesca, ma antiquaria e quindi romana, di un'opera nodale nel percorso dell'Urbinate come l'*Isaia* di Sant'Agostino (FIG. 1.19):

Ma la prima opera dove Sanzio mostrò la grandezza del fare, fu il Profeta in un pilastro dentro S. o Agostino, con doi putti che tengano in collo un festone, che regge una cartella fatto a secco. Havendo visto ancora lui, sì come il Buonaruoti, le pitture nelle Terme Diocleziane se bene poi guaste a sommo studio. [...] Ma [Michelangelo] andava a disegnare, e vedere le fabbriche antiche. Dove nelle Terme Diocleziane, in una nicchia grande, vidde alcune figure dipinte anticamente, che erano grandi, oltre misura, ei il Celio giovanetto le ha vedute tutte malconcie, et era fama che Michele dopo haverle disegnate le haveva anco con una picca in tal modo ridutte.

Si veggono le machie delli colori, e qualche poco di dintorno, ancora oggi di in essa tribuna, la quale sta entrando nella porta del convento alla destra<sup>38</sup>.

Nella *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano* di Giovan Pietro Bellori (Roma 1695)<sup>39</sup>, il confronto dell'artista moderno con Apelle, già accennato nella giovanile canzone *Alla pittura* premessa nel 1642 alle *Vite* del Baglione (dove Raffaello viene presentato come l'«industre Apelle» rinnovatore dell'arte)<sup>40</sup>, diventa un motivo ricorrente, già a partire dalla lettera prefatoria rivolta «a gli studiosi di Raffaello», dove è la pittura dell'«Urbinate Apelle» a essere proposta come esempio «per dar ristoro all'arte languente nella sua caduta dalla più suprema altezza all'età nostra»<sup>41</sup>. Nella descrizione degli affreschi della Sala di Costantino, ideati e disegnati da Raffaello anche se poi in massima parte realizzati da Giulio Romano e dal Penni, la lode della *Battaglia di Costantino* (FIG. 1.20) riprende il confronto vasariano con i rilievi delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio, ma per sottolineare la superiorità del dipinto moderno, confrontabile solo con le mitiche creazioni dei grandi pittori greci celebrati dalle fonti:

E se bene il maestro Raffaello, e Giulio, e gli altri suoi discepoli posero grandissimo studio nell'imitare i marmi degli archi, e delle colonne, contuttociò più azzione, e più ampio campo si contiene in questa battaglia, che nell'Antonina, e nella Trajana, ove sono scolpite le guerre, e vittorie di Traiano, e di Antonino. Onde la presente battaglia resta da paragonarsi solo alla fama di Polignoto, di Apelle, e degli altri Greci più celebri, di cui solo rimane il grido<sup>42</sup>.

Nel saggio dedicato da Bellori a *La Favola di Amore e Psiche dipinta da Raffaello d'Urbino nella loggia detta de' Chigi*, viene riproposto il confronto con Apelle e con Timante:

Raffaello nel effigiare questi tre fratelli [Giove, Nettuno e Plutone nel *Convito degli dèi* sulla volta della Loggia di Psiche], emulò l'ingegno, e la gloria degli antichi Pittori più illustri, e dell'istesso Timante, che ne' concetti della mente avanzò ciascun'altro, e l'istesso Apelle [...] <sup>43</sup>.

38. Gandolfi, 2021, pp. 176-7, 271; cfr. ivi, pp. 218-9, dove si sottolinea che anche Giulio Romano avrebbe disegnato «molte cose antiche», studiando in particolare «le pitture antiche che si vedevano per le ruine delle fabbriche antiche, e massime in le Terme Diocleziane, et a Tivoli in villa Adriana». In realtà, secondo quanto affermato nella *Lettera a Leone X*, Raffaello non aveva un'alta considerazione delle decorazioni pittoriche ancora visibili nelle rovine delle Terme di Diocleziano, ritenute anzi un esempio della decadenza della pittura romana e giudicate «di malissima maniera» (cfr. *infra*, p. 201).

39. In realtà il volume, che comprende una raccolta di scritti sparsi su Raffaello, anche se reca la data 1695, fu pubblicato nel 1696, dopo la morte di Bellori: cfr. G. Previtali, *Introduzione*, in Bellori, 1976, pp. XXVII, nota 1, LXIV, LXXX e 8, nota 4.

40. Perini, 2000, p. 157.

41. Bellori, 1695, p. 2; cfr. anche Bellori, 1664, p. 65: «Chi desidera vedere le pitture antiche le ammiri pure negli ornamenti delle Logge del Palazzo Vaticano condotti da Giovanni da Udine e dagli altri discepoli di Raffaello, l'Apelle moderno».

42. Bellori, 1695, p. 59.

43. Ivi, p. 73.

FIGURA 1.20

Giulio Romano (su disegni di Raffaello), *Battaglia di Costantino*, 1520-24 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala di Costantino. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

Un intero saggio di questo volumetto belloriano postumo, voluto da Carlo Maratta e dal cardinal Albani, è dedicato al confronto dei due massimi pittori del mondo antico e moderno (*Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Rafaele comparato ad Apelle*)<sup>44</sup>. In questo testo il “paragone” di Raffaello con Apelle, ruotante intorno al concetto della «grazia inestimabile, e divina», si risolve a favore del pittore cinquecentesco, vero artista universale capace di esprimersi in tutte le tecniche (indicato come modello fondamentale di Nicolas Poussin, l’“Apelle di Francia”):

Se noi vorremo paragonare gl'ingegni de' nostri secoli à gli Antichi, troveremo che Rafaele non fu punto dissimile ad Apelle, e che s'inalzò al pari di esso con la grazia, che sopra ogni altro infuse ne' suoi colori, nel modo che per natura egli era graziosissimo nell'aspetto, e ne i costumi, e con essa ne' suoi dipinti ritraea se stesso, onde il grazioso Rafaele venne chiamato. [...] Ma se Apelle incontrò al suo tempo chi gli andò da pari, e l'avanzò ancora in alcune altre parti fuori della grazia, per questo pare che Rafaele palesasse meglio il suo sublime ingegno,

44. Maffei, 2009.

poiché oltre la grazia nella disposizione, o componimento delle figure, andò avanti a ciascuno de' moderni, e ne riportò la palma<sup>45</sup>.

Il paragone con Apelle, sempre di più *tòpos* retorico nella bibliografia raffaellesca, ricorre anche nella *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* di Luigi Lanzi (1792-1809); il brano dedicato alla cultura antiquaria dell'Urbinate, dopo la presa d'atto della fondamentale attribuzione a Raffaello della *Lettera a Leone X* a opera del Francesconi (1799), culmina nella lode della sua "grazia", equiparata a quella del sommo pittore ellenico:

Ma il suo studio maggiore in Roma furono gli esemplari greci, che misero il colmo al suo sapere. [...] Osservava le antiche sculture, e ne traeva non pure i contorni, e il piegare, e il muovere, ma lo spirito e i principi direttivi di tutta l'arte. [...] Un'altra qualità, ed è la grazia, ha posseduta Raffaello eminentemente; dono anche questo, che in certo modo la bellezza condisce e la fa più bella. Apelle, che ne fu dotato sovranamente fra gli antichi, n'era così vano che perciò preferivasi a ogni altro artefice. Raffaello lo emulò fra' moderni; e ne sortì il cognome di nuovo Apelle<sup>46</sup>.

Non è qui possibile, ovviamente, ripercorrere in modo sistematico l'immensa bibliografia raffaellesca, per ritrovare le tracce e le metamorfosi di questa immagine "archeologica" di Raffaello: ne verrebbe fuori, per vastità, un altro libro, incentrato non tanto, come questo, sulle opere dell'artista, ma sulla storia della critica raffaellesca (ancora in gran parte da ricostruire nelle sue infinite diramazioni, in particolare a partire dall'anno 1603, quando si interrompe la preziosissima antologia di Shearman)<sup>47</sup>. Basterà, in questa occasione, citare solo alcune voci novecentesche che si sono rivelate decisive per orientare il nostro modo, superato ormai il traguardo del cinquecentesimo anniversario della morte dell'Urbinate, di ricostruire un lato indubbiamente decisivo della sua personalità artistica e della sua figura di intellettuale.

Nel 1961 Ernst Gombrich presentò, al XX Congresso internazionale di storia dell'arte di New York, un contributo dal titolo *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*: un testo pubblicato a Londra nel 1966 nella raccolta *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (tradotto quindi in lingua italiana nel 1973)<sup>48</sup>. Si tratta di un saggio che ha avuto una grandissima fortuna, orientando per decenni quel campo di studi rinascimentali che si occupa del debito degli artisti (e dei letterati) quattro e cinquecenteschi verso l'arte antica: un testo che, pur trattando del caso Raffaello – come vedremo – solo in modo indiretto, ha avuto delle notevoli ricadute anche sugli studi dedicati alle propensioni antiquarie dell'Urbinate<sup>49</sup>.

45. Bellori, 1695, pp. 93-4.

46. Lanzi, 1968-74, I, pp. 291-2, 306. Anche nel disegno di Pelagio Palagi (1802 ca.) dedicato a celebrare Raffaello la personificazione dell'Immortalità tiene tra le mani una targa dove spicca il nome di Apelle: cfr. Sgarbozza, 2020, pp. 29-30.

47. Solo un primissimo punto di partenza è offerto da Golzio, 1968.

48. Gombrich, 1961.

49. Cfr. ad esempio Burns, 1984, p. 394.

FIGURA 1.21

Bertoldo di Giovanni, *Battaglia equestre*, 1480-85 ca.



Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

La distinzione tra due tipologie alternative nel rapportarsi ai modelli classici, evidente già nel titolo (“imitazione” *versus* “assimilazione”), è ribadita dalla lunga citazione dalle *Familiari* di Francesco Petrarca posta in apertura del saggio: in questo caso viene esposta una teoria della pratica umanistica dell’imitazione («chi imita deve badare a che ciò ch’egli scrive sia simile, non identico al modello»), dove, contrapponendo la somiglianza presente nel genere dei ritratti («ove l’artista è tanto più lodato quanto la somiglianza è maggiore») a quella del figlio rispetto al padre («sebbene spesso le membra siano molto dissimili fra loro, un’ombra però, un’aria [...] produce quella somiglianza che ci richiama alla mente il padre non appena abbiamo visto il figlio»), viene rimarcata la necessità di servirsi dello «spirito altrui e dei suoi toni, ma evitarne le parole». Petrarca ribadisce questa distinzione tra due tipi diversi di imitazione, uno nobile e produttivo (celato e percepibile solo «con la silenziosa ricerca della mente»), l’altro volgare e ripetitivo, con un’affermazione che non lascia spazio a dubbi o a discussioni ulteriori: «La prima somiglianza rimane infatti nascosta, l’altra balza agli occhi, e l’una fa dei poeti, l’altra delle scimmie».

Come esempio estremo di un’imitazione «fedele al punto da rasentare la copia» Gombrich cita il rilievo bronzeo con una battaglia all’antica realizzato da Bertoldo di Giovanni per decorare la cappa di un caminetto di Palazzo Medici<sup>50</sup> (FIG. 1.21), posto idealmente a confronto con un’altra raffigurazione bellica, realizzata una quarantina d’anni più tardi, «nella fase di piena maturazione dello stile *all’antica*»: la *Battaglia di Costantino*, questa «ambiziosissima rievocazione di una battaglia romana», riferita *tout court* da Gombrich a Giulio Romano sulla scia della monografia del 1959 di Frederick Hartt (trascurando il fatto che, almeno a livello ideativo, l’invenzione della

50. Sulla *Battaglia* di Bertoldo cfr. *infra*, pp. 65-6.

scena non può non essere riferita al maestro Raffaello, come per altro sottolineato da tutte le fonti cinquecentesche; cfr. FIG. 1.20). L'individuazione dei numerosi modelli archeologici manipolati e rifusi per ideare la composizione di questa scena (non solo i rilievi delle colonne coclidi romane, citati da Vasari, ma anche l'arco di Costantino e alcuni sarcofagi di battaglia, come quello "piccolo" Ludovisi o quello Grimani con una scena bellica attorno alle navi, proposto da Gombrich; FIGG. 1.22-1.24), variati con sapienza, ad esempio con il metodo dell'inversione della formula iconografica, verificati dal vero per mezzo di modelli in carne e ossa, contaminati con fonti moderne (come ad esempio le figure michelangiolesche della *Battaglia di Cascina*), e quindi alla fine "migliorati", risulta pienamente convincente<sup>51</sup>, se solo si volesse – come è necessario – sostituire al nome di Giulio, che almeno in questo caso fu quasi solo l'esecutore materiale dell'affresco, quello di Raffaello, vero ideatore di una composizione che rimane l'ultima sua grande invenzione, anzi il suo punto d'arrivo nel percorso di ricreazione dell'arte classica ostinatamente perseguito in particolare negli ultimi anni di vita<sup>52</sup>.

Nel saggio di Gombrich il nome dell'Urbinate risulta evocato esplicitamente solo quando ci si pone la domanda fondamentale: «Come fa un artista a compiere questo passo decisivo dal *pastiche* alla libera padronanza di uno stile? Che cosa poté rendere Raffaello e i suoi allievi capaci di trarre principi dalla conoscenza di pochi monumenti dell'antichità e di creare l'abbagliante varietà delle Logge?». A questo punto non è tanto la risposta (inevitabilmente provvisoria) proposta dallo studioso viennese (e cioè la capacità di trarre dallo studio dei monumenti antichi l'«illusione della vita e del movimento», di liberare «la scintilla della vita» celata persino in «taluni sarcofagi antichi di scadente qualità») a interessarci, ma la centralità del caso Raffaello in questa importante discussione sui principi e sugli obiettivi dello stile all'antica rinascimentale.

L'influsso del saggio di Gombrich si coglie chiaramente, pochi anni più tardi, in quella che rimane, a oggi, la più ampia riflessione e l'analisi più approfondita sul tema dei debiti di Raffaello verso l'arte e la cultura classica: il saggio dell'archeologo Giovanni Becatti pubblicato nel 1968 nei due monumentali volumi dedicati a una riconsiderazione d'insieme di tutti i problemi che ruotano intorno alla figura dell'Urbinate, alle sue opere (pittoriche, grafiche, architettoniche) e alla sua fortuna critica<sup>53</sup>.

A conclusione di un percorso che riprende in considerazione l'intera attività dell'artista, Becatti sottolinea la peculiarità dell'approccio raffaellesco all'antico, garantito da un «innato classicismo» che «non è imitazione ma ricreazione autonoma d'un linguaggio formale classico congeniale al suo temperamento», tale da distinguere sia dagli artisti quattrocenteschi che l'hanno preceduto in questa appassionata riscoperta dell'arte antica, sia dai suoi allievi e collaboratori:

51. Gombrich, 1961, pp. 181-3.

52. Sulla *Battaglia di Costantino* cfr. *infra*, pp. 211-6.

53. Becatti, 1968; cfr. anche Becatti, 1969; per la polemica scaturita intorno a questi temi con Nicole Dacos, cfr. anche Becatti, 1971.

FIGURA 1.22

*Sarcofago di battaglia (Piccolo sarcofago Ludovisi), sec. III d.C.*



Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps. Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano. Foto n. 459946: E. Monti.

FIGURA 1.23

*Ricostruzione del Grande Fregio di Traiano, 107-13 ca. d.C.*



Fornice centrale  
(lato ovest)



Attico  
(lato est)



Fornice centrale  
(lato est)



Attico  
(lato ovest)

Roma, Arco di Costantino.

Ripercorrendo tutta l'opera di Raffaello vediamo come la sua personalità ponga su nuove basi rispetto agli artisti precedenti l'avvicinamento all'antico, che con lui per la prima volta diviene un'assimilazione profonda ed intima per particolari consonanze con il suo temperamento. [...]

FIGURA 1.24

*Frammento di sarcofago con battaglia presso le navi, inizi del sec. III d.C.*



Venezia, Museo Archeologico Nazionale. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze.

Se Giovanni da Udine o Giulio Romano scopriranno, anche nelle opere più impegnative, più palesemente le fonti della loro ispirazione alla tradizione antica, questa nel Maestro è sempre trasformata in sostanza nuova. Il classicismo raffaellesco non è riposto in alcuni elementi singoli ma investe tutta la forma, per cui l'artista ha saputo ricreare nella sua dolcissima maniera rinascimentale la *charis* ellenica e la *dignitas* romana<sup>54</sup>.

54. Becatti, 1968, pp. 501, 569. Nel saggio di Becatti si coglie, oltre all'influsso della conferenza di Gombrich, anche un'eco delle riflessioni compiute su questi temi nel 1889 da Adolfo Venturi: «Nell'imitazione raffaellesca, il classicismo non penetra per tutto, si ferma alla superficie [...]. Raffaello [...] rappresenta l'assimilazione dell'antichità, senza l'eclettismo; lo studio con la libera scelta; la interpretazione soggettiva, non la imitazione obbiettiva» (Venturi, 1889, p. 101).

Secondo John Shearman, in un saggio pubblicato anch'esso nel 1968, come lo studio di Becatti, ma molto meno noto e citato in questo contesto (forse perché dedicato al tema, più specialistico, dell'attività architettonica di Raffaello), il decisivo superamento della cultura antiquaria di fine Quattrocento, riscontrabile nelle opere dell'Urbinate, avviene sul duplice binario della cultura archeologica, più profonda e più moderna di quella dei suoi predecessori, e al tempo stesso della nuova libertà creativa concessa da questa acquisita consapevolezza di aver ormai eguagliato, se non superato, la grandezza degli artisti classici:

Fu merito dell'Urbinate l'aver raggiunto per primo, attraverso questa padronanza della grammatica classica, una piena comprensione del funzionamento della licenza architettonica del mondo antico. [...] Dobbiamo prima notare che il suo modo di affrontare l'antico fu tanto colto quanto ambiguo, il che equivale a dire che fu un modo creativo. [...] Eppure, mentre osservò con una parte della sua personalità il mondo antico da un punto di vista archeologico, come artista non lo guardò oggettivamente secondo l'uso dell'archeologia, ma in modo soggettivo. [...] Se non riconosciamo che questa personale interpretazione dell'antico è accompagnata dalla sua originaria licenza sarebbe difficile comprendere la libertà delle sue invenzioni stilistiche più originali<sup>55</sup>.

Si tratta di osservazioni fondamentali<sup>56</sup> per evitare di cadere nella trappola di intendere Raffaello come un predecessore di Caylus e di Winckelmann o un anticipatore del metodo archeologico moderno<sup>57</sup>: un antiquario capace, nel momento della sua

55. Shearman, 1968, pp. 32-4.

56. Cfr. ad esempio Burns, 1984, p. 396: «Spesso, come abbiamo visto, il giudizio dell'artista è presente nella scelta e nell'adattamento dei motivi antichi, e in questo senso egli può essere considerato un seguace di Vitruvio più autentico di quanto saranno i suoi successori; un vitruviano cioè che seguiva lo spirito dello scrittore antico, ma che non riteneva fosse sempre necessario seguirne anche la lettera».

57. Nesselrath, 1984, pp. 405, 497: «Lo studio dell'antico di Raffaello costituisce una svolta nella storia delle ricerche sull'antichità anticipando il metodo che circa due secoli dopo verrà sviluppato di nuovo dal conte Caylus e da Winckelmann e che ancora oggi è in uso nelle ricerche archeologiche. [...] Il metodo scientifico applicato dal Sanzio [...] si può giustamente definire archeologico nel senso moderno della parola, diversamente dal metodo antiquario dei suoi predecessori e, curiosamente, per quasi due secoli anche dei suoi successori»; Nesselrath, 1986, pp. 357-8: «This paper will focus precisely on this aspect of Raphael: his activity not as an artist, but as a scholar and an archaeologist in the modern sense of the word. That is I shall discuss his archaeological method, as it can be seen to anticipate the modern academic discipline, as opposed to the more general antiquarian interests which are common practice among students of the antique of his own and later times»; per la necessità, se si vuole comprendere organicamente la figura di Raffaello, e cioè il suo "doppio statuto" di artista e antiquario, di non tenere separati questi due lati, in realtà complementari, della sua personalità, cfr. Farinella, 1992, pp. 196-7. Il tema del rapporto con l'antico è toccato in tutte le monografie su Raffaello, ma mai in modo approfondito: l'unica eccezione è costituita da Jones, Penny, 1983, pp. 175-205 (un accenno da ultimo anche in Pfisterer, 2019, pp. 227-31, e in Bussagli, 2020, pp. 88-92). Recentemente, tra i contributi specifici più significativi su questo tema, si segnalano Nesselrath, 1993b (per l'edizione del *Codice di Fossombrone*); Perini, 1995 (per l'individuazione di nuove fonti letterarie); Gasparri, 2010 (per le precisazioni su alcune fonti archeologiche); Karafel, 2016 (per i problematici ma affascinanti "grotteschi" di Leone X); Nesselrath, 2020a (dove, a p. 78, compare un'implicita palinodia rispetto alle affermazioni "attualizzanti" sul metodo ar-

attività come archeologo, di spegnere la propria creatività, di dimenticare la sua natura di artista e di intellettuale a tutto tondo che si sentiva in grado, in realtà, non solo di ricreare i perduti o smembrati capolavori dell'arte classica, ma di superare qualsiasi artista antico, perfino il mitico Apelle.

cheologico di Raffaello contenute nei saggi sopra citati del 1984 e del 1986, confrontandolo non più con Caylus o con Winckelmann, ma con le metodologie affinate dai contemporanei studi umanistici: «Quando Raffaello nella Lettera a Leone X analizzava stilisticamente, solo sulla base dell'osservazione, i rilievi dell'arco di Costantino in mancanza di informazioni nelle fonti scritte antiche o ricostruiva le modanature dell'arco di Tito, che nel corso dei secoli si erano perse ed erano andate distrutte, applicava visivamente un metodo critico adottato dai filologi come Fra Giocondo nella ricostruzione del testo originario di Vitruvio»). Per evitare rischiosi fraintendimenti, bisognerà ripartire dal catalogo della mostra del cinquecentenario alle Scuderie del Quirinale (*Raffaello*, 2020), sempre tenendo ferma la bussola d'orientamento offerta da Shearman, 2003, in attesa della sintesi promessa da Silvia Ginzburg sui rapporti di Raffaello con il pensiero e il metodo filologico degli umanisti (per un accenno al dibattito umanistico sulla teoria dell'imitazione in rapporto al metodo di Raffaello, cfr. Karafel, 2016, pp. 107-8, con bibliografia precedente). Sul tema *Raffaello e l'antico* si segnala anche l'intervento di sintesi di David Ekserdjian al Convegno internazionale *Raffaello 1520-2020* (Napoli, 1°-3 luglio 2021).

## Dentro e fuori Urbino. I primi incontri con l'antico di Raffaello giovanissimo

Nascere a Urbino nella primavera del 1483, per chi era destinato dalle proprie inclinazioni e dalla tradizione familiare a diventare artista, costituiva uno straordinario colpo di fortuna: la piccola città marchigiana si era trasformata, grazie a mecenati d'eccezione come i duchi Federico e Guidobaldo da Montefeltro, in un centro luminosissimo del Rinascimento, capace di attirare pittori, scultori, architetti, miniatori, scrittori e umanisti da ogni parte d'Italia (e d'Europa). Federico, scomparso l'anno precedente, era stato un committente talmente fuori dall'ordinario da poter ancora essere ricordato dalla voce di Michelangelo, nella finzione letteraria dei *Dialoghi sulla pittura* di Francisco de Hollanda (ambientati a Roma nel 1538 e pubblicati a Lisbona dieci anni più tardi), addirittura come un «mezzo pittore»<sup>1</sup>. Passeggiare per le strade ventose di Urbino voleva dire spalancare gli occhi di fronte a intagli marmorei mai visti, come il fregio dell'Arte della Guerra o i «mirabili fogliami» che fasciavano il Palazzo Ducale, e alle lucenti invetriature della lunetta di Luca della Robbia sopra il portale di San Domenico, quasi una metafora della *lux mundi* che si spargeva dalla nuova arte rinascimentale. Nelle chiese e negli oratori della città si potevano scoprire le stremate eleganze decorative dei fratelli Salimbeni insieme alle moderne architetture albertiane ideate e dipinte da Fra Carnevale, incrostate di marmi classici ma pronte ad accogliere mendicanti straccioni accanto a elegantissimi levrieri sbucati da una cappella del Tempio Malatestiano. Fare una gita fuori porta e spingersi fino alla chiesa di San Bernardino permetteva di perdersi nelle magie prospettiche e luminose ideate da Piero della Francesca nella pala oggi a Brera. Salire le scale che conducevano all'interno dell'immensa residenza ducale, accompagnando il padre Giovanni impegnato nella realizzazione delle tavole per il «Tempietto delle Muse», voleva dire, per il piccolo Raffaello, penetrare in un mondo di meraviglie artistiche senza pari: caminetti che ricreavano mitologiche nudità tratte da sarcofagi romani, tarsie prospettiche che

1. Francisco de Hollanda, 2003, p. 112 (qui evidentemente Francisco de Hollanda confonde le figure di due duchi di Urbino, Federico da Montefeltro e Francesco Maria Della Rovere, che per altro non pare aver mai avuto particolari inclinazioni per le arti figurative). Nella *Disputa de la pictura* Giovanni Santi definisce Federico da Montefeltro «solemne opifice», celebrando in particolare la sua capacità di apprezzare la qualità delle opere di Andrea Mantegna (cfr. Farinella, 2018, p. 22). Per le parole di Vespasiano da Bisticci sulle competenze di Federico in campo architettonico, cfr. Eriksson, 2020, p. 179.

spalancavano mondi virtuali, dove per un attimo si era in dubbio se gli oggetti e gli animali intarsiati fossero reali o fantastici, città ideali, silenziose e metafisiche, dove la nuova architettura quattrocentesca sembrava trovare una perfetta consacrazione pittorica, ritratti dipinti con la lenticolare attenzione al dettaglio tipica dei maestri fiamminghi, ma accompagnati da trionfi ispirati a un tempo a Petrarca e al mondo classico, cicli di uomini illustri dove la tradizione medievale dei Nove Prodi era riletta alla luce dei nuovi studi umanistici, ritratti di sapienti che sembravano dispiegare, quasi come in un consuntivo enciclopedico, l'intera storia della cultura antica, medievale e moderna. E poi, scendendo giù di corsa nelle sale della biblioteca ducale, quante meraviglie si dispiegavano di fronte agli occhi del giovane figlio d'arte, che ancora sicuramente ignorava i fondamenti del latino, ma sapeva apprezzare la qualità senza pari delle miniature commissionate per una vita da Federico! Nella cittadina marchigiana era venuta a concentrarsi una straordinaria sintesi della più raffinata e moderna cultura artistica quattrocentesca, che Raffaello poteva non solo ammirare a occhi sgranati, ma anche comprendere e assimilare grazie a un cicerone d'eccezione: il padre, pittore e scrittore, Giovanni Santi<sup>2</sup>.

Urbino, tuttavia, non poteva vantare, come tanti altri centri italiani, un prestigioso passato romano o etrusco: il municipio di *Urvinum Mataurense* aveva lasciato infatti scarsissime tracce. Le rare antichità visibili in città erano modesti pezzi di spoglio, una dozzina di cippi e iscrizioni collocati davanti alla facciata del duomo, oltre alla testa "orrenda" (cioè capace di suscitare un moto di orrore in chi la ammirava) di Bellona donata a Federico da Montefeltro dall'umanista napoletano Porcellio Pandoni e oggi perduta<sup>3</sup>. Non ha lasciato tracce l'«infinità di statue antiche di marmo e di bronzo» che, secondo Baldassarre Castiglione, Federico da Montefeltro avrebbe collocato «per ornamento» nel Palazzo Ducale di Urbino: nasce tuttavia il legittimo dubbio che si tratti di un'affermazione retorica, all'interno della lode sperticata dell'edificio giudicato «secondo la opinione di molti il più bello che in tutta Italia si ritrovi»<sup>4</sup>. Certamente la corte urbinata e gli artisti attivi nel Palazzo Ducale e nelle chiese della città consentivano di toccare con mano, quasi a ogni passo, quel culto per l'arte e la cultura antica che aveva trasformato il mondo quattrocentesco<sup>5</sup>: ma per studiare pezzi significativi di scultura classica Raffaello doveva forzatamente guardare fuori dalla

2. Sull'importanza per Raffaello della figura di Giovanni Santi (definito da Goffen, 2002, p. 172, con qualche esagerazione, «the first painter-poet of the Renaissance») cfr. Butler, 2009a; Farinella, 2018, pp. 19-25; Perini Folesani, 2020, pp. 46-7.

3. Londei, 1989; Ceriana, 2004, p. 299; cfr. anche Clough, 1973, p. 137; Jones, Penny, 1983, p. 1; Luni, 1992a; Luni, 1992b (dove la testa di Bellona, antica dea latina della guerra, talvolta ritenuta la consorte di Marte, viene ritenuta una «testa di Minerva»); Bussagli, 2020, pp. 88-9 e 92, nota 16 (dove non risulta condivisibile l'affermazione secondo cui sarebbero state «proprio le radici urbinati a permettere a Raffaello di bruciare le tappe nella comprensione dell'importanza dell'antico»).

4. Castiglione, 2002, p. 14; le parole di Castiglione, prive di qualsiasi riscontro, vengono ritenute affidabili da Luni, 1992b, p. 65.

5. Secondo Burns, 1984, p. 381, «è probabile che Raffaello avesse sviluppato l'ammirazione per l'architettura antica già a Urbino, dove il palazzo Ducale offriva un'antologia di motivi antichi», studiando

sua patria<sup>6</sup>. Nel silenzio dei documenti e delle fonti, tracce preziose dei primi incontri dell'artista con l'arte antica compaiono tra i fogli del *Libretto veneziano* o *Libretto di Raffaello*, il taccuino di disegni conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia dove un anonimo membro della bottega dell'Urbinate, nei primissimi anni del Cinquecento, ha replicato in bella copia una serie di disegni che il giovanissimo maestro doveva aver realizzato nel corso dei suoi viaggi di formazione<sup>7</sup>.

Su tre fogli di questa fondamentale testimonianza grafica (9r, 14r e 16r; FIG. 2.1) compare una serie di riprese, da variati punti di vista, di uno dei più celebri bronzetti quattrocenteschi, presente anche nelle raccolte medicee del palazzo di via Larga<sup>8</sup>: il cosiddetto *Ignudo della paura*, opera di un artista fiorentino (Giovanni o Maso di Bartolomeo?)<sup>9</sup>, dove era stata replicata in piccolo formato l'invenzione presente in una scultura antica oggi perduta (FIG. 2.2)<sup>10</sup>. In questi tre disegni la figura classica, copiata scegliendo dei punti di osservazione inconsueti, viene indagata con un'acuta curiosità per l'anatomia del nudo eroico, fissato in una posa eccentrica. Colpisce, tuttavia, già in questi fogli, la capacità rivelata dal giovane Raffaello di guardare all'antico con un'attenzione non da semplice artista, affascinato da puri motivi formali, ma con l'acribia di un antiquario: scansata la suggestiva definizione di "ignudo della paura", scaturita evidentemente dall'intenzione di interpretare la posa della figura imbavagliata come

i disegni antiquari di Francesco di Giorgio, definito da Giovanni Santi «restaurator delle ruyne antiche / e delle spente un supremo inventore».

6. Non convincono le riprese da celebri sculture antiche (uno dei *Dioscuri di Montecavallo* e il *Galata morente* in collezione Grimani) ipotizzate da Gualdi, 2009 nella *Resurrezione di Cristo* di San Paolo del Brasile, confermate da La Malfa, 2020b, pp. 55-6, e da Bussagli, 2020, p. 89. In realtà la presunta ripresa dal *Dioscuoro* del Quirinale risulta troppo generica; per quanto riguarda invece il *Galata*, il confronto, pur apparendo a prima vista più puntuale, si scontra con varie difficoltà: non solo la scultura antica (cfr. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 199-200 cat. 149), alla data in cui fu realizzato questo dipinto giovanile di Raffaello (probabilmente collocabile a monte della sua prima opera documentata, la *Pala di san Nicola da Tolentino*, 1500-01: cfr. Farinella, 2018, p. 29, nota 54; Farinella, 2020c, p. 468), non risulta ancora nota con certezza; non si conosce infatti il momento della scoperta (secondo Stewart, Korres, 2004, p. 90, fissabile «almost certainly» al 1514) e le più antiche testimonianze sono fornite, prima del trasferimento del pezzo a Venezia nel 1523, dalla *Creazione di Adamo* di Mariotto Albertinelli presso la Courtauld Institute Gallery, databile intorno al 1514 (per i rapporti di Mariotto con Raffaello intorno al 1514 cfr. Shearman, 2003, I, pp. 189-90, 1514/9, e 293-5, 1517/15), e dalla scena con *Giosuè che arresta il sole e la luna* nelle Logge di Raffaello, 1517-19 ca., ma la figura del soldato romano caduto a terra accanto al sarcofago con il braccio sollevato verso la figura di Cristo ricompare frequentemente nelle scene di *Resurrezione* (e in particolare nelle *Trasfigurazioni* di Perugino, come quella nel Collegio del Cambio a Perugia), da cui Raffaello potrebbe aver tratto questo motivo senza ricorrere a fonti antiche.

7. Sul *Libretto veneziano* cfr. da ultimo V. Farinella in *Raffaello e l'eco*, 2018, pp. 152-9 cat. 9. Come riconosciuto da John Shearman, «una delle maggiori acquisizioni di quest'anno [1983-84] è la riabilitazione compiuta da Sylvia Ferino-Pagden del "taccuino" veneziano, di cui io almeno sono completamente persuaso; dobbiamo prendere sul serio queste numerose testimonianze di disegni perduti di Raffaello giovane» (Shearman, 1984a, p. 10).

8. Ferino-Pagden, 1984, pp. 22, 49, 59, 63.

9. Caglioti, 2008, p. 94; Bell, 2019, pp. 56-7.

10. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 79-80 cat. 30; da ultimo cfr. P. Frau in *Raffaello e l'eco*, 2018, pp. 160-1 cat. 10.

FIGURA 2.1

Anonimo collaboratore di Raffaello, *Studio dall'Ignudo della paura*



*Libretto veneziano* o *Libretto di Raffaello*, f. 16r, 1500-05 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe.  
© Gallerie dell'Accademia di Venezia, Ministero della Cultura.

una reazione di sorpresa o di terrore, almeno due di queste riprese grafiche copiate nel *Libretto veneziano* (ff. 14r e 16r) rivelano che Raffaello aveva compreso perfettamente il senso originario del gesto compiuto nell'originale antico, e cioè di stringere tra le mani un doppio flauto (*diaulòs*), chiarendo così anche il senso e la funzione della fascia di pelle (*phòrbeia*) che cingeva le gote per proteggere le labbra. Il giovane artista aveva cioè capito di avere di fronte un bronzetto all'antica che non rappresentava una figura che alza le mani al volto per un moto istintivo di sgomento (come si pensava

FIGURA 2.2

Giovanni o Maso di Bartolomeo (?), *Ignudo della paura*, 1457 ca.



Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Foto: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

solitamente nel Quattrocento, almeno in area fiorentina), ma un flautista, forse un satiro del seguito di Dioniso, colto nell'atto di suonare il doppio *aulòs*<sup>11</sup>.

Un altro foglio del *Libretto veneziano* (6v; FIG. 2.3)<sup>12</sup> mostra una copia tratta da una celebre scultura antica, il *Marsia rosso* degli Uffizi (FIG. 2.4), la figura marmorea

11. Non è condivisibile l'affermazione di Frommel, 1984, p. 18: «Finché si era mosso nel mondo del Perugino, Raffaello aveva quasi negato l'antichità classica»; cfr. per contro Oberhuber, 1999a, p. 169: «Fin dalla giovinezza Raffaello fu attirato dall'antichità classica».

12. Ferino-Pagden, 1984, pp. 23, 43-4, 55.

FIGURA 2.3

Anonimo collaboratore di Raffaello, *Studio dal Marsia rosso*



*Libretto veneziano o Libretto di Raffaello*, f. 6v, 1500-05 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe.  
© Gallerie dell'Accademia di Venezia, Ministero della Cultura.

visibile nel Quattrocento nel giardino del palazzo medico di Michelozzo in via Larga, restaurata nella parte superiore da Mino da Fiesole<sup>13</sup>, che verrà utilizzata da Raffaello per la scena dello scorticamento di Marsia sulla volta della Stanza della Segnatura: la ripresa, in questo caso, si concentra sulla porzione originale della scultura, e in particolare sull'anatomia esasperata della muscolatura del busto, delle gambe e delle ginocchia, costrette in una posa innaturale dalla sospensione del corpo del satiro, appeso a un albero per essere scorticato vivo dall'assistente di Apollo. Interessante è che, in questo

13. Caglioti, 1993-94.

FIGURA 2.4

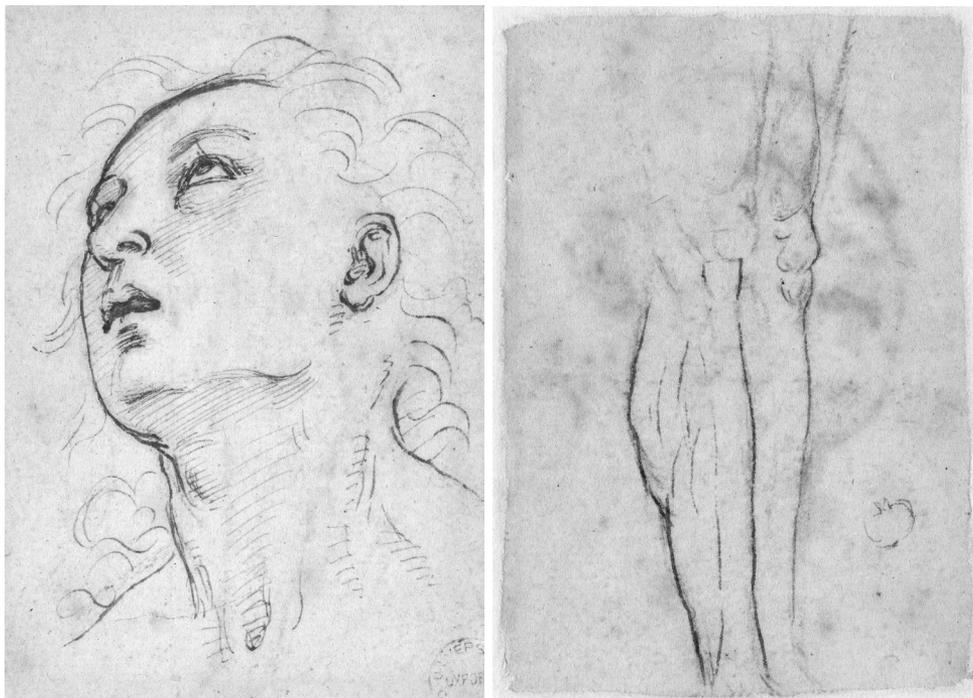
Copista romano di età imperiale, *Marsia rosso*, sec. II d.C., poi Mino da Fiesole (1465 ca.) e poi Giovan Battista Foggini (ultimi anni del Seicento)



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Corridoio di Ponente. Foto: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

FIGURA 2.5

Raffaello, *Studio per la testa dell'apostolo Giacomo e dal Marsia rosso*, 1502-03 ca.



Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.156r-v. © Ashmolean Museum/Bridgeman Images.

caso, si conservi, all'Ashmolean Museum di Oxford (FIG. 2.5)<sup>14</sup>, un foglio originale di Raffaello tratto dalla medesima scultura (focalizzando la ripresa, in questo caso, sulle ginocchia e sui polpacci di Marsia), evidentemente schizzato di getto di fronte all'originale classico durante uno di quei rapidi soggiorni fiorentini dell'artista che hanno sicuramente preceduto il trasferimento nella città toscana, avvenuto con ogni probabilità alla fine del 1504: un foglio che permette di immaginare Raffaello impegnato a visitare, e probabilmente anche a disegnare, i tesori artistici, antichi e moderni, raccolti dai Medici nel loro palazzo (pur depredata dopo il cosiddetto "sacco" del 1494)<sup>15</sup>.

L'ultimo pezzo antico che compare sui fogli del *Libretto veneziano* (28r; FIG. 2.6)<sup>16</sup> è costituito dalle *Tre Grazie* conservate oggi nella Libreria Piccolomini del duomo di Siena (FIG. 2.7): il celebre gruppo, visibile fino al 1502 nel palazzo romano di Fran-

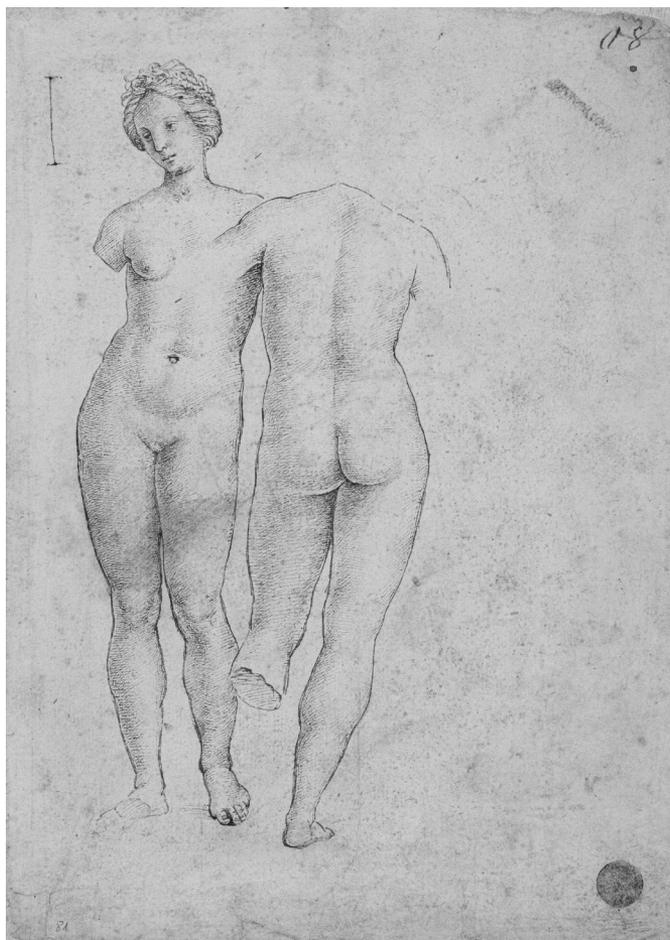
14. KMOF-P, 1983, p. 585 cat. 41-42; Joannides, 1983, p. 44 cat. 45r e 45v; sul *recto* è presente uno studio per la testa dell'apostolo Giacomo in rapporto con *l'Incoronazione della Vergine* dei Musei Vaticani, che permette di datare il foglio al 1502-03 circa.

15. Fulton, 2006; Fusco, Corti, 2006. Sul cosiddetto "sacco" del 1494, probabilmente enfatizzato dai Medici per motivi propagandistici, cfr. Romeo, 1990, p. 56.

16. Ferino-Pagden, 1984, pp. 23, 87-8.

FIGURA 2.6

Anonimo collaboratore di Raffaello, *Studio dalle Tre Grazie Piccolomini*



*Libretto veneziano o Libretto di Raffaello*, f. 28r, 1500-05 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe.  
© Gallerie dell'Accademia di Venezia, Ministero della Cultura.

cesco Todeschini Piccolomini, trasportato quindi nella città toscana per occupare il centro dell'ambiente affidato, per la decorazione pittorica, al Pinturicchio<sup>17</sup>. Raffaello, a queste date, con ogni probabilità non era ancora stato a Roma: sappiamo invece che, tra il 1502 e il 1503, collaborò con Pinturicchio proprio alla decorazione della Libreria Piccolomini, affiancando l'artista umbro nell'ideazione e nella progettazione grafica degli affreschi dedicati al racconto di una serie di episodi della vita di Enea Silvio

17. A. M. Riccomini in *La Libreria Piccolomini*, 1998, pp. 396-402; *Antiquarie*, 2004, pp. 52-3; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 106-7 cat. 60; Christian, 2010, pp. 347-50. Sulle *Tre Grazie* Piccolomini si vedano anche, da ultimo, i saggi raccolti in *La grazia è bellezza*, 2020.

FIGURA 2.7

*Le Tre Grazie*, sec. II d.C.

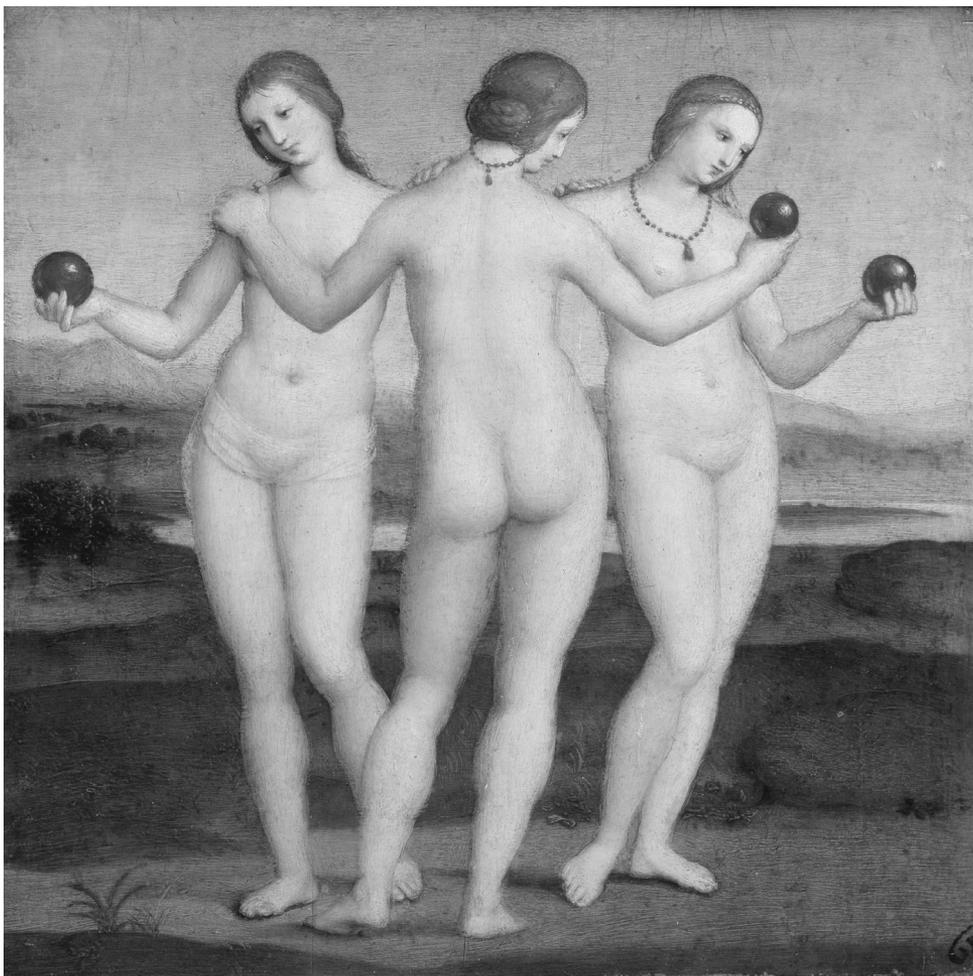
Siena, Museo dell'Opera Metropolitana. Foto: Opera Metropolitana Siena/Scala, Firenze.

Piccolomini, papa Pio II<sup>18</sup>. La ripresa del gruppo classico deve quindi essere avvenuta con ogni probabilità a Siena, nel momento in cui si stava realizzando il prestigioso allestimento della Libreria destinata ad accogliere i manoscritti della famiglia Piccolomini, ideata all'antica, come chiarito dal contratto del 29 giugno 1502, dove viene esplicitamente nominata la decorazione della volta «a la forgia et disegni che hoggi

18. Secondo La Malfa, 2020b, pp. 73-4, «il coinvolgimento di Raffaello a Siena si può collocare dopo l'estate del 1503», presupponendo che il vero inizio dei lavori nella Libreria Piccolomini da parte di Pinturicchio non possa essere avvenuto prima del giugno 1503; d'altronde, la progettazione grafica delle storie di Enea Silvio Piccolomini potrebbe essere stata avviata anche nei mesi precedenti, all'indomani della firma del contratto (giugno 1502).

FIGURA 2.8

Raffaello, *Tre Grazie* (*Le Esperidi con i pomi d'oro*), 1504-05 ca.



Chantilly, Musée Condé. Foto © Photo Josse/Bridgeman Images.

chiamano grottesche»<sup>19</sup>, riscoperte da Pinturicchio ormai da un quarto di secolo. Il disegno di Raffaello, che in questo caso non conosciamo in originale, ma solo attraverso la replica veneziana, si concentra su due Grazie (la figura centrale e quella di sinistra), rispettando tuttavia accuratamente lo stato di conservazione del pezzo, anche le sue lacune più antiestetiche, evitando cioè qualsiasi integrazione grafica, per studiare la scultura antica frammentaria con la massima precisione possibile. Ma, come affermato da Adolfo Venturi, «Raffaello non poteva essere un semplice riproduttore dell'antico:

19. *La Libreria Piccolomini*, 1998, p. 254.

la originalità vinceva la osservazione paziente»<sup>20</sup>. È infatti da disegni come quello replicato nel *Libretto veneziano*, così accurati dal punto di vista archeologico<sup>21</sup>, che qualche tempo più tardi Raffaello prenderà le mosse per elaborare, con una libertà creativa concessagli proprio dalla profondità e dall'acribia della propria comprensione dell'arte antica, quello che a oggi rimane il suo primo dipinto di tema classico: le meravigliose *Tre Grazie* del Musée Condé di Chantilly (FIG. 2.8), dove i corpi delle figure femminili nude (raffiguranti forse le tre mitiche Esperidi colte nell'atto di porgere a Ercole i pomi d'oro del loro giardino)<sup>22</sup>, perse la rigidità e la freddezza della pietra, rilette con assoluta libertà mentale, senza alcun timore reverenziale per la canonicità del prestigioso modello classico, sembrano davvero vibrare, caldi e seducenti, nell'atmosfera<sup>23</sup>.

20. Venturi, 1889, p. 106.

21. E non dallo specchio bronzeo in collezione di Lorenzo Ghiberti proposto in Carl, 2019, p. 286: una raccolta antiquaria per altro sicuramente visitata da Raffaello, come vedremo (*infra*, pp. 68-73), negli anni fiorentini.

22. Per il probabile significato iconografico delle *Tre Grazie* di Chantilly, cfr. anche *infra*, pp. 58-63, sul cosiddetto *Sogno del cavaliere*.

23. Secondo Becatti, 1968, p. 503, Raffaello sarebbe stato in grado, intuitivamente (per «una sostanziale affinità di temperamento»), di riscoprire il «perduto originale pittorico ellenistico» ipotizzabile alle spalle della «traduzione in marmo degli scultori romani»; Oberhuber, 1999a, p. 35, sottolinea come i corpi «sottilmente ondulanti» delle *Tre Grazie* risultano «tanto più vivi del loro prototipo classico, il gruppo delle Tre Grazie di Siena, che Raffaello certamente conosceva».

## Anni di apprendistato antiquario di un giovane artista

La più antica opera pittorica di Raffaello di tema profano nasce quindi dal confronto con una celebre scultura antica, ammirata e studiata durante i mesi trascorsi a Siena, tra 1502 e 1503, a fianco dell'affermato maestro umbro. Proprio Pinturicchio era stato il primo pittore moderno a riscoprire e a riattivare, calandosi sottoterra come uno speleologo nelle "grotte" romane del colle Oppio, le partiture decorative della pittura antica, in un luogo dimenticato da mille e quattrocento anni come era la mitica Domus Aurea di Nerone<sup>1</sup>. In questo momento aurorale della propria carriera, tuttavia, le grottesche non sembrano ancora sedurre Raffaello: l'ornato all'antica che a lungo verrà privilegiato nelle opere dell'Urbinate non sarà la scatenata fuga nel fantastico e nell'irrazionale costituito dall'universo apparentemente senza regole delle grottesche, ma il più controllato sistema decorativo appreso nei fregi decorativi ideati e intagliati da Ambrogio Barocci, protagonista dell'ornamentazione lapidea del Palazzo Ducale di Urbino a partire dagli anni di Francesco di Giorgio, un amico del padre Giovanni Santi che, non a caso, lo aveva consacrato nel suo poema come vero e proprio riscopritore dell'ornato classico (autore di «mirabili fogliami», e cioè tralci vegetali all'antica, «ond'egli aguaglia / gli antichi in ciò»)<sup>2</sup>.

Le *Tre Grazie* del Musée Condé di Chantilly facevano sicuramente parte, in origine, di un dittico insieme al cosiddetto *Sogno del cavaliere* della National Gallery di Londra (FIG. 3.1), come dimostrato, oltre che dalla provenienza, dalle misure e dallo stile, anche dal fatto che i due supporti lignei sembra siano stati ricavati dal medesimo blocco di legno<sup>3</sup>. Non sappiamo, tuttavia, come fossero montate le tavolette: probabilmente non "a libro", considerando il forte scarto proporzionale tra le figure delle due scene, tale da rendere poco soddisfacente una visione simultanea. L'ipotesi più verosimile, anche considerando il nesso iconografico che – come vedremo – sembra collegare gli episodi mitologici raffigurati, è che si trattasse di due immagini ideate per

1. La Malfa, 2000; La Malfa, 2009; Farinella, 2019a.

2. Farinella, 2018, pp. 23-5. Su Ambrogio Barocci cfr. Ceriana, 2004; secondo J. Shearman in *Raffaello architetto*, 1984, p. 112 cat. 2.1.1, Barocci avrebbe costituito anche «la più probabile guida del giovane Raffaello verso l'architettura».

3. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 486-7 cat. XI.8.

FIGURA 3.1

Raffaello, *Il sogno del cavaliere (La scelta di Ercole)*, 1504-05 ca.



Londra, National Gallery. © 2021. The National Gallery, London/Scala, Firenze.

essere osservate in sequenza, una dopo l'altra, come i due lati di una medaglia<sup>4</sup>, capaci di illuminarsi a vicenda in una visione consecutiva.

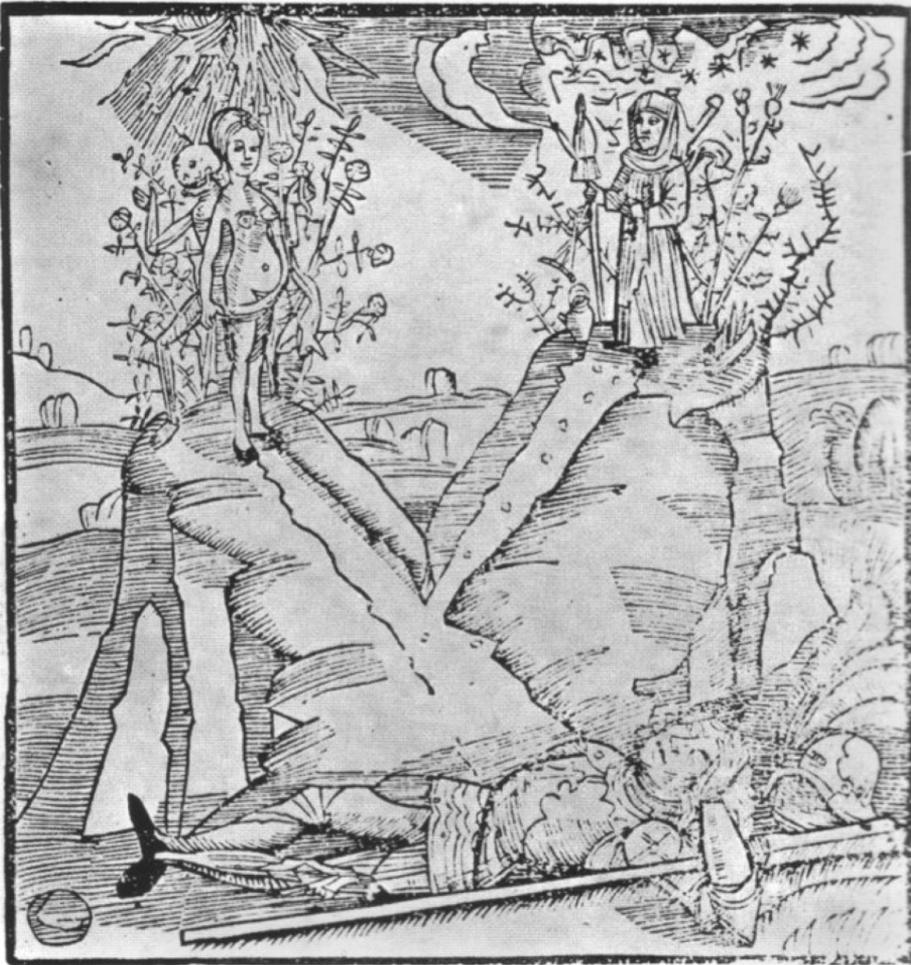
Il soggetto si è prestato a indebite sovrainterpretazioni, a partire dagli eruditissimi studi di Erwin Panofsky del 1930 e di Edgar Wind del 1958<sup>5</sup>, che hanno suggerito di collegare la tavola londinese all'episodio del *Sogno di Scipione* narrato nei *Punica* di

4. Wind, 1958, pp. 103-4.

5. Panofsky, 1930; Wind, 1958, pp. 101-19; la lettura di Wind è stata da ultimo riproposta da Busagli, 2020, pp. 83, nota 108, e 136-9.

FIGURA 3.2

*Concertatio virtutis cum voluptate* (xilografia con la *Scelta di Ercole*)



J. Locher, *Stultifera Navis*, 1497, carta 103v. Cornell University Library, Digital collections.

Silio Italico (xv, 18-131) e nel commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone (II, xvii, 183): proposte che hanno conosciuto una grande fortuna, anche per l'altissimo prestigio dei due studiosi, ma che si rivelano, a ben guardare, molto fragili (basti pensare che si tratterebbe di un assoluto *unicum* iconografico, privo di qualsiasi confronto). In realtà l'accertata dipendenza da un'anonima xilografia nordica di fine Quattrocento (apparsa nella versione latina della fortunatissima *Nave dei folli* di Sebastian Brant, la *Stultifera navis* di Jacob Locher pubblicata a Basilea nel 1497) che raffigura il ben noto episodio della *Scelta di Ercole*, l'eroe posto a un bivio tra la Virtù e il Vizio (FIG. 3.2), costituisce un indizio sufficiente per interpretare così anche il

cosiddetto *Sogno del cavaliere*, mentre le tre figure femminili nude nella tavoletta di Chantilly, impegnate a offrire dei pomi d'oro, pur ispirate – come si è visto – al celebre gruppo antico delle *Tre Grazie* collocato nel 1502 al centro della Libreria Piccolomini del duomo di Siena (cfr. FIG. 2.7), intendevano probabilmente raffigurare le tre mitiche sorelle Esperidi nell'atto di porgere a Ercole, dopo la sua scelta virtuosa, i frutti del loro giardino – dove si svolse una delle ultime fatiche dell'eroe – che donavano l'immortalità<sup>6</sup>. D'altronde il tipo iconografico dell'*Hercules pomarius*, con in mano cioè i mitici pomi delle Esperidi, era molto diffuso nell'arte antica e risulta ben noto anche nel Quattrocento<sup>7</sup>: il famoso *Ercole capitolino* in bronzo dorato, ad esempio, scoperto negli anni di Sisto IV, si trovava già in Campidoglio prima del 1484<sup>8</sup>; l'*Ercole in riposo* di Antonio Pollaiuolo, databile intorno al 1480, calpesta la testa del leone nemeo, ma tiene già nella mano sinistra puntata sul fianco i pomi d'oro raccolti nel giardino delle Esperidi, riassumendo così in una sola immagine la prima e l'ultima delle sue canoniche fatiche<sup>9</sup> (FIG. 3.3).

L'originario dittico costituito in origine dal *Sogno del cavaliere* (la *Scelta di Ercole*) e dalle *Tre Grazie* (le *Esperidi*), è quindi un'opera raffinatissima, capace di utilizzare fonti figurative disparate: una ruvida ma espressiva incisione tedesca, dove un Ercole nordico in armatura è raffigurato addormentato in primo piano, mentre una sensuale *Voluptas* contrapposta a una severa *Virtus* gli sta porgendo un fiorellino, e un seducente gruppo scultoreo classico (senza dimenticare che il paesaggio "moralizzato" del *Sogno* deriva puntualmente da quello presente nell'*Annunciazione di Cestello* del Botticelli)<sup>10</sup>: un dipinto pensato per un committente che doveva conoscere l'episodio della scelta di Ercole attraverso il racconto morale di Prodicò, tramandato da varie fonti letterarie antiche (tra cui Senofonte), e che poteva identificarsi nell'eroe greco impegnato in un percorso di purificazione morale, raffigurato come un "cavaliere" rivestito dalle armi fabbricatigli da Efesto (secondo il racconto dello *Scudo di Eracle pseudo-esiodico*)<sup>11</sup>. Purtroppo non abbiamo nessun indizio concreto capace di illumi-

6. Un rilievo antico raffigurante Ercole nel giardino delle Esperidi, oggi a Villa Albani, è documentato a Roma a partire dalla prima metà del Quattrocento: cfr. Bober, Rubinstein, 2010, p. 189 cat. 138. Secondo Wind, 1958, p. 105, nota 11, «sostenere che, in considerazione di queste mele erculee, il quadro delle Grazie di Raffaello dovrebbe avere un qualche rapporto con le Esperidi è sicuramente senza fondamento, specie se la figura dell'altra faccia del quadro è quella di Scipione e non quella di Ercole». La nuova lettura iconografica del dittico come raffigurante *La scelta di Ercole* e *Le Esperidi* risulta accolta da Acidini, 2020, pp. 77-8.

7. Un bronzetto antico raffigurante un *Hercules pomarius* si trovava forse nella raccolta di antichità del Ghiberti (nell'inventario è ricordato come «lo gnudo del peso»): cfr. Carl, 2019, pp. 281-2.

8. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 178-9 cat. 129. Per l'Ercole con i pomi delle Esperidi disegnato sul f. 80r del *Codice di Fossombrone*, cfr. Nesselrath, 1993b, pp. 182-3.

9. D. Gasparotto in *Pollaiuolo*, 2014, pp. 228-30 cat. 21.

10. Gould, 1978.

11. Secondo Shearman, 1977, p. 68, la figura maschile addormentata sarebbe stata ripensata da Raffaello sulla «posa di un dio fluviale»; secondo La Malfa, 2020, p. 78, la figura della *Virtù* in questa tavoletta sarebbe «ripresa quasi alla lettera» da un'*Artemide* della Gliptoteca di Monaco (ivi, fig. 16).

FIGURA 3.3

Antonio Pollaiuolo, *Ercole in riposo*, 1480 ca.



Berlino, Skulpturensammlung und Museen für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 3043.

narci sul problema della committenza: sappiamo solo che le due tavolette, agli inizi del Seicento, si trovavano a Roma, in collezione Borghese<sup>12</sup>. Recentemente è stata rilanciata l'ipotesi che il dittico sia stato realizzato, nel marzo del 1505, in occasione delle nozze per procura tra Francesco Maria Della Rovere ed Eleonora Gonzaga<sup>13</sup>: proprio

12. La fortunata ipotesi di Panofsky, che puntava su uno Scipione Borghese senese, si è rivelata a ben guardare poco convincente; in alternativa, anche tenendo presente quello che parrebbe il vero soggetto della tavoletta londinese, ci si potrebbe orientare su un committente di nome Ercole: indubbiamente un personaggio come Ercole I d'Este risulterebbe un candidato ideale, considerando la ben nota passione del duca di Ferrara per il mitico eroe e i rapporti intrattenuti dal giovane Raffaello con la famiglia estense (documentati, in questi primi anni dal Cinquecento, dal *Ritratto di giovane* di Budapest che, come è stato suggerito, potrebbe raffigurare il cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I: cfr. Ballarin, 2010).

13. Ginzburg, 2019b, p. 106.

Francesco Maria potrebbe infatti essere il raffinato aristocratico ritratto da Raffaello nel *Giovane con la mela* degli Uffizi, con un frutto dorato tra le mani (contenente forse una nuova allusione ai mitici pomi delle Esperidi)<sup>14</sup>.

La materia pittorica, tenera, fluida e luminosa, in particolare nella scena con i tre nudi femminili tremanti nell'aria, sembra invocare le suggestioni che le opere di Leonardo e Fra Bartolomeo stavano esercitando sul giovane Raffaello, suggerendo una datazione in prossimità del trasferimento del giovane artista a Firenze, avvenuto probabilmente nell'autunno del 1504. Un trasferimento causato, quasi imposto, dalla necessità, già percepita da Raffaello mentre si trovava a Siena a collaborare con il Pinturicchio, come sottolineato da Vasari, di confrontarsi con una serie di opere rivoluzionarie in corso di realizzazione tra il 1503 e il 1504: si parlava molto, in quel momento, di un nuovo linguaggio artistico, di una nuova "maniera" che stava nascendo nella città toscana, a causa del corto circuito avvenuto, in un luogo strapieno di artisti e di capolavori tre e quattrocenteschi, tra alcuni maestri rientrati a Firenze da Roma e da Milano (come Michelangelo e Leonardo) o ritornati a dipingere dopo anni di volontario silenzio (come Fra Bartolomeo)<sup>15</sup>. Ovviamente, per il giovane Raffaello, Firenze non era solo il luogo dove sognare a occhi aperti e appuntare la matita davanti ai cartoni e ai disegni per le *Battaglie* di Anghiari e di Cascina, dove sbalordirsi al cospetto delle proporzioni gigantesche del *David* (capace di riportare in vita, per la prima volta dopo la fine del mondo antico, le dimensioni dei colossi marmorei presenti nelle piazze romane, come i *Dioscuri di Montecavallo* o il *Marforio*), di perdersi nelle complicazioni psicologiche della nuova ritrattistica leonardesca (oggi, infatti, siamo certi che la *Gioconda* era già in corso di esecuzione nell'ottobre del 1503), ma anche di ripercorrere a ritroso la storia delle arti fiorentine, alla ricerca di maestri che avessero saputo riproporre, all'antica, la propria lingua figurativa moderna: e non solo tra gli scultori<sup>16</sup>. Se Donatello e Luca della Robbia, agli occhi di Raffaello, potevano apparire i campioni della nuova scultura umanistica del Quattrocento, i due poli – come nelle celebri cantorie accoppiate e affrontate – dove mettere alla prova le infinite risonanze espressive dei modelli antichi, capaci di svariare da un massimo di enfasi patetica e dinamica, nei tiasi dionisiaci scatenati dal primo, a un estremo di compassato e aulico classicismo, negli assorti cori angelici cesellati dal secondo<sup>17</sup>, anche la cappella Brancacci poteva diventare un luogo dove toccare con mano quella rinascita delle arti, in un senso di riscoperta di una lingua antica e a lungo dimenticata, che stava

14. M. Braghin in *Raffaello*, 2020, p. 456 cat. X.1.

15. Per una recente proposta di revisione dell'attività di Fra Bartolomeo in questi presunti anni di "silenzio" artistico (1500-04 ca.) cfr. Padovani, 2019.

16. Butler, 2009b; Nova, 2020.

17. Per un probabile caso di ripresa da un rilievo marmoreo della cantoria di Luca della Robbia nella *Madonna Sistina* cfr. *infra*, pp. 116-9. Per la presenza, a Urbino, di un rilievo in terracotta invetriata di Luca che potrebbe aver precocemente colpito Raffaello, cfr. *supra*, p. 46. Roberto Longhi ha più volte insistito sul legame tra Luca della Robbia e Raffaello all'insegna di «una educata tradizione di classicismo» (cfr. Farinella, 2018, p. 15).

entusiasmando gli artisti. Le figure di Masaccio, pittore «puro e senza ornato», privo di qualsiasi ostentazione antiquaria, rivolto, almeno ai nostri occhi, più a recuperare la *gravitas* giottesca che non quella presente nei marmi antichi, potevano apparire, agli occhi di Raffaello, un esempio di *dignitas* romana, seria e grandiosa come quella presente sui marmi scolpiti nei sarcofagi, negli archi di trionfo o nelle colonne coclidi: i corpi maestosi avvolti da sintetici panneggi degli apostoli masaceschi, o dei cittadini della Firenze contemporanea effigiati nella *Sagra*, potevano suonare non troppo dissimili dagli eroici legionari protetti dalle loro armature o dai senatori chiusi in toghe monumentali e architettoniche. E infatti, quando Raffaello, nei cartoni per gli arazzi vaticani, dovrà – come vedremo – mettere a punto una nuova lingua drammatica di possente e aulica tragicità, capace di gareggiare con la sublime volta michelangiolesca, farà ricorso, allo stesso tempo, alle figure presenti nei marmi antichi e a quelle ideate quasi un secolo prima da Masaccio, sentendole evidentemente come fonti consentanee, non conflittuali, maestre entrambe di naturalistica e severa grandezza<sup>18</sup>.

Ma quali pezzi antichi, o all'antica, dovettero colpire Raffaello in questi anni fiorentini?<sup>19</sup> Certamente l'artista ebbe modo di tornare a visitare, probabilmente grazie alle relazioni intrattenute con il Soderini, le collezioni di Palazzo Medici, straordinarie, anche se in parte depauperate, dopo il cosiddetto «sacco» del 1494 e dopo che, nell'ottobre del 1495, alcuni pezzi prestigiosi – come i bronzi donatelliani e i dipinti erculei dei Pollaiuolo – erano stati trasferiti a Palazzo Vecchio (mentre il tesoro, conservato in origine nello «studio», con le gemme e le monete antiche, tra cui la «schodella», cioè la *Tazza Farnese*, valutata nell'inventario del 1492 l'iperbolica cifra di 10.000 fiorini, era stato messo al sicuro dai fuggitivi lontano da Firenze)<sup>20</sup>: un luogo dove già – come si è visto – poteva aver ammirato, in un precedente soggiorno, l'*Ignudo della paura*, e cioè il bronzetto quattrocentesco ispirato a un antico satiro musicante (cfr. FIG. 2.2)<sup>21</sup>, e il *Marsia rosso* restaurato da Mino da Fiesole oggi agli Uffizi (cfr. FIG. 2.4). Sicuramente Raffaello dovette sostare e meditare, dopo essere

18. Per le riprese da Masaccio nei cartoni per gli arazzi sistini cfr. *infra*, p. 139. Già Luigi Lanzi ricordava che una scena delle Logge vaticane, quella con la *Cacciata di Adamo ed Eva* nella volticella della seconda campata, rivelava lo studio degli affreschi della cappella Brancacci da parte di Raffaello (Lanzi, 1968-74, I, p. 289): sul disegno preparatorio di Windsor per questa scena cfr. M. Procaccini in *Raffaello*, 2020, pp. 263-4 cat. V.39.

19. Per le sculture antiche conservate a Palazzo Medici negli anni di Lorenzo cfr. Fittschen, 1996; *Le antichità*, 2000; *Volti di marmo*, 2001; Saladino, 2009. Poco puntuali risultano i riferimenti a «immagini tratte dall'arte classica» presenti in alcuni disegni raffaelleschi di questi anni fiorentini, «desunti dalla statuaria antica, dai fregi dei sarcofagi, dalle terrecotte etrusche, dai vasi attici, dalle gemme preziose e dalle monete antiche che durante il Quattrocento erano state raccolte a Firenze dai Medici, dalle facoltose famiglie della città, dai letterati e dagli artisti», in La Malfa, 2020b, p. 87.

20. Ventuno vasi intagliati in pietra dura furono invece fatti portare da Palazzo Medici a San Marco, per volere della Signoria, il 26 settembre 1495 e il 1° dicembre furono scelti degli artisti per una valutazione economica (Fulton, 2006, p. 195, nota 185).

21. Ivi, p. 239, dove è citata la lettera del Caradosso del 9 febbraio 1495 a Ludovico il Moro: «De le cosse de bronzo tute sono andate [a] sacho e così tutti li marmi. Solo è restato una figura che si dimanda el nudo de la paura, ch'è bono».

tornato nel giardino di Palazzo Medici ad ammirare le sculture classiche lì allestite (tra cui l'altro *Marsia*, quello scorticato, restaurato dal Verrocchio e oggi disperso)<sup>22</sup>, anche nel cortile, davanti al ciclo di dodici medaglioni lapidei realizzati nella bottega di Bertoldo di Giovanni (probabilmente assecondando progetti di Donatello)<sup>23</sup>, dove alcune delle principali gemme della raccolta erano state replicate in grande formato e adattate al nuovo contesto decorativo: un ciclo realizzato intorno al 1460-65, dove il tema principale sembra proprio la celebrazione di alcuni capolavori dell'arte classica entrati a far parte della collezione medicea (il ruolo della famiglia è esaltato dai quattro medaglioni raffiguranti emblemi araldici dei Medici), o comunque disponibili in ambiente fiorentino (come il sarcofago proveniente dal battistero e oggi al Museo dell'Opera del Duomo), e la capacità degli artisti moderni di integrare, ricreare e riproporre quelle reliquie nel mondo contemporaneo.

A Palazzo Medici Raffaello poteva sentire di trovarsi di fronte a una sorta di consacrazione su grande scala di quella "rinascita dell'antico" avvenuta nel Quattrocento, di cui Firenze era ritenuta una delle capitali, se non il centro propulsore: in quest'ottica, probabilmente un'altra opera che dovette incontrare l'interesse e il favore del giovane Raffaello fu la *Battaglia equestre* ideata da Bertoldo intorno al 1480-85 (cfr. FIG. 1.21) come integrazione, "restauro" e vera e propria riesumazione di un sarcofago romano che allora si poteva vedere a Pisa, presso la chiesa abbaziale di San Zeno (oggi conservato in Camposanto)<sup>24</sup>. In questo caso lo scultore di casa Medici si era messo alla prova, volutamente, davanti a un sarcofago gravemente frammentario, squarciato al centro da una profonda lacuna che aveva fatto perdere interi gruppi, e con molte altre figure conservate solo in parte: uno dei pezzi più lacunosi tra tutti quelli che si potevano ammirare nelle chiese pisane. Ebbene, l'abilità dell'artista moderno doveva spiccare, in questo caso, non solo nella traduzione della composizione in una materia più nobile e "perfetta" come il bronzo, ma anche nella ricomposizione, in una lingua fedelmente esemplata su quella antica, di tutte le figure lacunose o mancanti: un'operazione che, alla fine, consentiva di ammirare, su un camino di Palazzo Medici, una battaglia antica rinata a nuova vita, una scena classica e allo stesso tempo contemporanea, perché dominata al centro da un inedito *Hercules florentinus* a cavallo (un Ercole con clava e pelle di leone, ma anche con un elmo alato, forse per alludere a Mercurio protettore del commercio) e chiusa ai lati da due Vittorie alate basate su un bronzetto antico presente nella collezione di Ghiberti<sup>25</sup>. Penso che Raffaello si sia ricordato di questo *tour de force* antiquario, ammirato nel palazzo degli spodestati signori della città, quando, quindici anni più tardi, dovette affrontare il compito di ideare a sua volta, per il primo papa della

22. Andrà ricordato anche il rilievo di marmo murato sopra l'ingresso dello «schrittoio chon cinque figure antiche» di problematica identificazione (ivi, p. 195, nota 186), forse tenuto presente – come vedremo (cfr. *infra*, p. 87) – tra le fonti antiche della *Pala Baglioni*.

23. Caglioti, 2019.

24. Bober, Rubinstein, 2010, p. 203 cat. 157.

25. Carl, 2019, p. 281.

FIGURA 3.4  
Michelangelo, *Centauromachia*, 1491-92 ca.



Firenze, Casa Buonarroti. Foto: Scala, Firenze.

famiglia Medici, una battaglia all'antica, la *Battaglia di Costantino* (la sua ultima grande invenzione antiquaria; cfr. FIG. 1.20), in questo caso tuttavia non limitandosi – come vedremo – a replicare e integrare filologicamente un solo modello, ma con l'ambizione di riassumere in un'unica composizione tutte le principali battaglie a sua conoscenza prodotte dall'iconografia antica e moderna.

Non sappiamo invece se Raffaello, in questi anni, abbia potuto vedere anche la *Centauromachia* di Michelangelo (FIG. 3.4), realizzata dal giovane scultore intorno al 1491-92, con la consulenza letteraria fornita dal Poliziano, come un omaggio al tempo stesso al suo mecenate, Lorenzo, e alla battaglia archeologica di Bertoldo: il rilievo, incompiuto per la scomparsa del Magnifico e conservato presso la famiglia Buonarroti, avrebbe sicuramente colpito Raffaello, come una sorta di *Battaglia di Cascina* scultorea "in piccolo", ma forse lo avrebbe anche sconcertato, per la totale autonomia mostrata da Michelangelo, già in un'opera così aurorale, verso l'autorevolezza dell'antico (come rivela, ad esempio, il rapporto liberissimo con un gruppo scultoreo appena

riscoperto a Roma, i *Tre faunetti in lotta con un serpente*, entrati in quel momento nella collezione Medici e oggi all'Art Institute di Chicago)<sup>26</sup>, sfidata senza riserve da un artista giovanissimo, ma già privo di ogni deferenza verso la presunta perfezione dell'arte classica.

Un altro ciclo di opere, già presenti a Palazzo Medici, che con ogni probabilità non lasciarono indifferente Raffaello, fu quello delle *Fatiche di Ercole* realizzato nel 1460 su commissione di Piero il Gottoso dai fratelli Pollaiuolo<sup>27</sup>: una serie di tre tele monumentali, poste in origine a decorare un salone (la "sala grande") della residenza medicea<sup>28</sup> e poi trasportate, nell'ottobre del 1495, a Palazzo Vecchio per decorare la Sala dei Dugento, con tre imprese dell'eroe greco (le lotte con l'Idra, con Anteo e con il leone nemeo), uno dei primi segni clamorosi della capacità dei pittori fiorentini moderni di ricreare, a grandi dimensioni (misuravano infatti 360 × 360 cm), celebri episodi del mito classico, anche in questo caso con un evidente collegamento "politico" con la realtà contemporanea offerto dal tema erculeo: d'altronde la raccolta dei Medici, come rivelato dall'inventario steso nel 1492 in morte di Lorenzo, era piena di immagini, antiche e moderne, di Ercole, vero e proprio simbolo civico di Firenze<sup>29</sup>. Probabilmente Raffaello, quando si trovò di fronte a questi capolavori (oggi perduti, ma noti da repliche in diverse tecniche e di ridotte dimensioni, come le due più tarde tavolette "tascabili" degli Uffizi)<sup>30</sup>, probabilmente già ammirati in precedenti visite a Firenze (come suggerisce il f. 43r del *Libretto veneziano*; FIG. 3.5)<sup>31</sup>, dovette ricordarsi di una tarsia ammirata da bambino in una porta del palazzo di Federico da Montefeltro, dove un'invenzione pollaiolesca raffigurante la lotta furibonda di Ercole con il leone di Nemea, in rapporto con quelle di Palazzo Medici, era stata tradotta negli intarsi lignei urbinati (FIG. 3.6). La serie di disegni realizzati da Raffaello verso la fine del suo soggiorno fiorentino e raffiguranti, a grandi dimensioni, alcune *Fatiche di Ercole*, ancora misteriosi (dal momento che ne ignoriamo committenza e funzione)<sup>32</sup>, rivelano comunque quanto abbiano pesato queste prestigiose opere di committenza medicea, come le tele del Pollaiuolo, rilette ora alla luce della nuova misura eroica dei nudi michelangioleschi, nate per decorare il palazzo di via Larga: un luogo magico per il Sanzio, anche perché voluto e progettato dai Medici come una *domus* imperiale

26. Zöllner, 2017, pp. 7-9.

27. Galli, 2005, p. 15; Wright, 2005, pp. 75-86, 535-6 cat. 92 a-c; Galli, 2014, pp. 60-4.

28. Bulst, 1993.

29. Caglioti, 2000, pp. 260-5; Fulton, 2006, p. 156; *Dal Giglio al David*, 2013, pp. 20, 156 cat. 23 e 241-9 cat. 62-64; Paolucci, 2016.

30. C. Gulli in *Dal Giglio al David*, 2013, pp. 244-7 cat. 63; F. Siddi in *Pollaiuolo*, 2014, pp. 192-6 cat. 12.

31. Knab, 1983, p. 65; Ferino-Pagden, 1984, pp. 117-8. Secondo Vasari, un grande amico di Raffaello in questi anni fiorentini, e cioè Ridolfo del Ghirlandaio, avrebbe realizzato delle copie dei tre quadroni medicei del Pollaiuolo per Giovan Battista della Palla, «che le mandò in Francia» (cfr. Vasari, 1550-68, V, p. 441).

32. KMOF-P, 1983, p. 602 cat. 229-232; Joannides, 1983, p. 179 cat. 188-190; J. Graul in *Raffaello*, 2020, pp. 459-60 cat. X.13-X.14a-b.

FIGURA 3.5

Anonimo collaboratore di Raffaello, *Ercole e il leone nemeo*



*Libretto veneziano o Libretto di Raffaello*, f. 43r, 1500-05 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe. Archivi Alinari, Firenze/Bridgeman Images.

all'antica, capace di rievocare le meraviglie ammirate da bambino nel Palazzo Ducale di Urbino<sup>33</sup>.

Sicuramente a Firenze Raffaello dovette avere modo di visitare anche la prestigiosa raccolta di antichità allestita nella prima metà del Quattrocento da Lorenzo Ghiberti, passata poi nelle mani del figlio Vittore (celebrato, non a caso, enfaticamente nel

33. Clough, 1973, p. 139 (dove il Palazzo Ducale viene definito «the ideal princely habitation» per il giovane Raffaello). Il collegamento tra Urbino e Firenze era rimarcato anche dalla presenza, nella raccolta medica del palazzo di via Larga, di un ritratto di Federico da Montefeltro, alleato storico dei Medici, opera di Piero del Pollaiuolo o di Domenico Ghirlandaio: cfr. Fulton, 2006, pp. 167-8.

FIGURA 3.6

Anonimo intagliatore (da Antonio del Pollaiuolo), *Ercole e il leone nemeo*, 1470 ca.



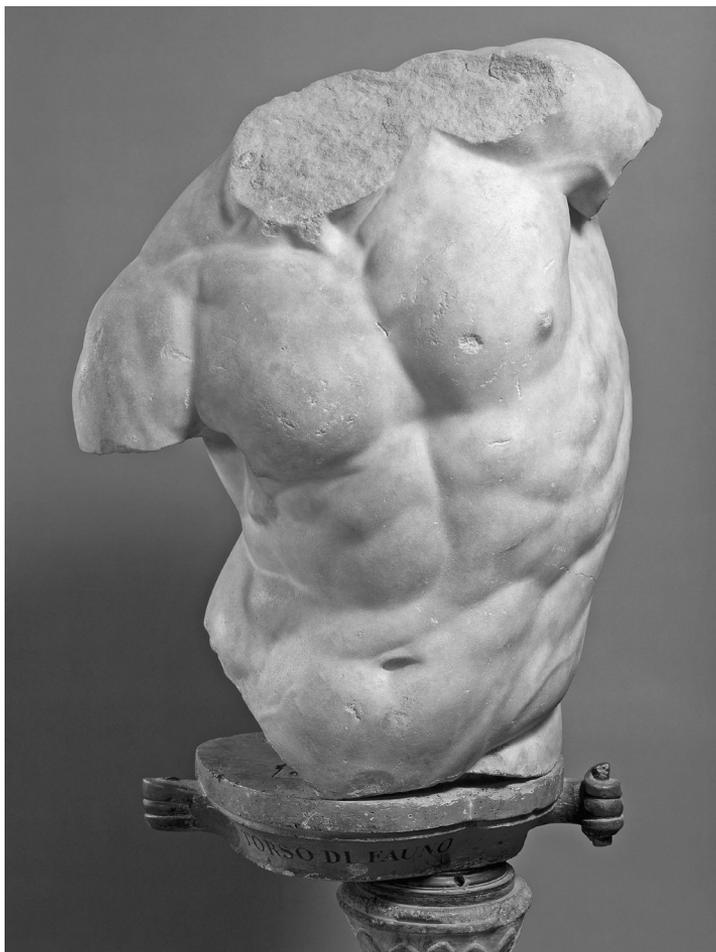
Urbino, Palazzo Ducale. Galleria Nazionale delle Marche, Ministero della Cultura.

poema di Giovanni Santi)<sup>34</sup> e quindi, a partire dal 1496, in quelle del nipote Bonaccorso (che era stato nominato erede dal nonno Lorenzo nel testamento del 1455): una collezione di pezzi antichi, soprattutto di bronzo (ma comprendente anche alcuni importanti rilievi marmorei), di cui solo recentemente è stato possibile conseguire una conoscenza più dettagliata, grazie al rinvenimento e alla pubblicazione di importanti documenti che gettano finalmente una luce più chiara sulla sua consistenza originaria<sup>35</sup>. Questa raccolta comprendeva un «grandissimo numero di figure antiche,

34. Farinella, 2018, p. 23.

35. Carl, 2019.

FIGURA 3.7  
*Torso Gaddi*, sec. II a.C.



Firenze, Gallerie degli Uffizi. Foto: Scala, Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura.

cioè figure di marmo et di bronzo et teste tonde et di mezzo rilievo e di basso rilievo»: l'elenco che possediamo, redatto nel 1537, enumera e descrive i 14 pezzi più importanti della collezione, ricordando poi più genericamente la presenza di molte «altre figure e teste antiche».

È stato così possibile appurare che una scultura famosa come il *Torso Gaddi*, oggi agli Uffizi (FIG. 3.7), ben nota a Raffaello (come dimostra la ripresa, in controparte, nel tardo *San Giovannino* anch'esso agli Uffizi)<sup>36</sup>, in realtà, diversamente da quanto

36. F. Mari in *Raffaello*, 2020, pp. 252-3 cat. v.7.

ipotizzato, non faceva parte delle antichità di casa Ghiberti. Sicuramente in questa raccolta, invece, Raffaello dovette avere modo di ammirare e studiare un rilievo antico che riapparirà più volte, in varie forme, nelle sue opere: il famosissimo *Letto di Policleteo* («una historia anticha di marmo decta il lecto di Pulicleto di mezo rilievo che v'è dentro uno ignudo che dorme et una femina nuda»), oggi perduto, ma di cui conosciamo almeno due repliche marmoree moderne, una quattrocentesca, a Palazzo Mattei a Roma, e una cinquecentesca, in collezione privata (cfr. FIG. 1.15)<sup>37</sup>. Negli anni romani Raffaello ritornerà più volte a riflettere su questa scultura, caratterizzata dal netto contrasto tra la figura maschile, colta in una posa che vuole raffigurare un sonno talmente profondo da evocare l'abbandono assoluto del corpo, quasi fosse colto nel momento della morte, e quella femminile, fissata in una posa scattante e forzata, con una torsione a centottanta gradi del corpo, talmente artificiosa da risultare innaturale: nelle Logge gli stucchi modellati da Giovanni da Udine, ma basati con ogni probabilità – come vedremo – su disegni dall'antico presenti nella bottega raffaellesca o su veri e propri progetti grafici del maestro, più volte rielaborano e variano questo modello, ritagliando le due figure per isolarle nei pennacchi della seconda campata, oppure trasformando il nudo femminile in una ninfa impegnata a giocare con un faunetto (sottarco II.A)<sup>38</sup>. Nella Loggia di Psiche alla Farnesina la figura nuda diventa il modello per Ebe, l'atletica divinità femminile colta di schiena nel *Convito degli dèi* in onore dei due sposi, sul finto arazzo della volta (cfr. FIG. 1.16; studiata e probabilmente verificata dal vivo, facendo posare una modella, nella sanguigna del Teylers Museum di Haarlem)<sup>39</sup>, ma offre anche lo spunto, molto rielaborato, per una delle Tre Grazie (quella di schiena), nella scena dove Cupido indica la fanciulla mortale alle dee del corteggio di Venere<sup>40</sup>.

Con ogni probabilità, invece, diversamente da quanto recentemente ipotizzato<sup>41</sup>, non è nella raccolta di Ghiberti che Raffaello ebbe l'opportunità di studiare l'iconografia classica delle Tre Grazie: lo specchio bronzeo antico con il celebre gruppo

37. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 139-40 cat. 94. Non condivido l'ipotesi che il rilievo oggi a Palazzo Mattei sia l'originale *Letto di Policleteo* appartenuto a Lorenzo Ghiberti a partire dal 1415 circa, presupponendo quindi che questo rilievo celebratissimo non fosse un'opera antica, ma una scultura moderna all'antica (Carl, 2019, pp. 292-6): continuo a ritenere più convincente che il pezzo nella collezione Ghiberti, oggi perduto, fosse un originale classico di alta qualità, varie volte replicato (in marmo, in bronzo, in gesso) in epoca moderna.

38. Dacos, 1986, pp. 210-2, 223.

39. Per questo disegno raffigurante Ebe e Proserpina, ritenuto in Shearman, 1964, p. 126, «davvero vicino alla linea di separazione tra Giulio e Raffaello», e in Shearman, 1983b, p. 94, «una perfetta imitazione dello stile di Raffaello», opera di «una personalità inferiore ma ben individuata» che «somiglia molto a Giulio Romano», cfr. KMOF-P, 1983, p. 635 cat. 552; Joannides, 1983, p. 235 cat. 402 (come «Omphale»); per il riferimento a Raffaello cfr. M. C. Plomp in *Raphael and His School*, 2017, cat. 40.

40. Shearman, 1964, p. 135, nota 135. Un'eco del *Letto di Policleteo* comunque già compare sulla volta della Stanza della Segnatura: nel tondo con la *Giustizia*, infatti, il putto di schiena a sinistra rivela una prima ripresa della fanciulla nuda di schiena in questo rilievo.

41. Carl, 2019, pp. 284-7.

FIGURA 3.8

*Specchio bronzeo con le Tre Grazie, secc. I-II d.C.*



New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.

mitologico presente in questa collezione («Tre dee, cioè tre femine antiche in un tondo di bronzo di basso rilievo *facte di getto*»), caratterizzato dal classico schema simmetrico con la figura centrale di schiena e le due laterali di fronte, e oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (FIG. 3.8), è stato sicuramente la fonte della medaglia di Giovanna Tornabuoni, opera di Niccolò Fiorentino (1486 ca.), e con ogni probabilità anche delle *Tre Grazie* affrescate nell'*Aprile* di Palazzo Schifanoia (1469-70 ca.) da Francesco Del Cossa (che ebbe modo di studiare le antichità del Ghiberti durante il suo soggiorno a Firenze, avvenuto intorno alla metà degli anni Sessanta), ma non delle *Tre Grazie* di Chantilly (cfr. FIG. 2.8): se infatti confrontiamo attentamente il dipinto di Raffaello, il bronzo antico e il gruppo scultoreo della Libreria Piccolomini è possibile giungere alla conclusione che l'Urbinate abbia basato la propria invenzione mitologica sulla scultura ammirata a Siena nel 1502-03 (e studiata – come si è visto – in un foglio perduto, poi replicato nel *Libretto veneziano*; cfr. FIGG. 2.6-2.7), quindi prima del soggiorno fiorentino, non tenendo

conto delle piccole ma sensibili varianti presenti nel pezzo appartenuto a Ghiberti (come in particolare la posizione dei volti delle due Grazie laterali, colti di profilo nello specchio bronzeo, mentre risultano raffigurati di tre quarti sia nel dipinto di Raffaello sia nel gruppo senese).

Se l'archeologismo appassionato, accumulatorio e "barocco" di Filippino Lippi, apprezzabile a Firenze nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella, dovette forse apparire eccessivo e sregolato agli occhi del giovane Raffaello (che pur, appena giunto a Roma nel 1508, non evitò di studiare e disegnare gli affreschi di Filippino nella cappella Carafa di Santa Maria sopra Minerva), il Sanzio, insieme all'amico coetaneo e sodale Ridolfo del Ghirlandaio, deve avere avuto modo, in questi anni fiorentini, di apprezzare il gusto antiquario del padre Domenico, scomparso nel 1494 come Giovanni Santi<sup>42</sup>. Possiamo tranquillamente immaginare le reazioni del giovane Raffaello, guidato da Ridolfo<sup>43</sup>, di fronte a quello che costituiva il ciclo di dipinti più spettacolare realizzato da Domenico Ghirlandaio a Firenze: la decorazione ad affresco della cappella Tornabuoni nel coro di Santa Maria Novella (1486-90)<sup>44</sup>. In queste storie della Vergine e del Battista<sup>45</sup> doveva ancora colpire, a una quindicina d'anni di distanza dalla loro conclusione, il continuo sfoggio di cultura antiquaria messo in campo dal Ghirlandaio: in quasi tutte le scene del ciclo e nelle partiture decorative si susseguono infatti finti rilievi classici, ripresi da sarcofagi e archi di trionfo, motivi ispirati all'ornato all'antica, precoci omaggi alla nuova moda romana delle grottesche (nella *Natività della Vergine*), con una coloratura archeologica onnipresente, basata sugli studi condotti dal maestro in prima persona a Roma (durante i soggiorni del 1475 e del 1481), tradotti in disegni e libri di modelli che potevano essere consultati nella bottega fiorentina dei Ghirlandaio, come quel «suo libro di ritratti, nel qual eran dipinti pastori con sue pecorelle e cani, paesi, fabbriche, rovine, e simiglianti cose»<sup>46</sup> che, secondo Ascanio Condivi, Michelangelo ragazzino avrebbe voluto consultare (ma gli fu proibito):

Dicono che [Domenico Ghirlandaio] ritraendo anticaglie di Roma, archi, terme, colonne, colisei, aguglie, amfiteatri e acquidotti, era sì giusto nel disegno che le faceva a occhio senza regolo o seste e misure; e misurandole dapoi fatte che l'aveva, erano giustissime come se e' l'avesse misurate. E ritraendo a occhi il Coliseo, vi fece una figura ritta appiè, che misurando quella, tutto l'edificio si misurava: e fattone esperienza da' maestri dopo la morte sua, si ritrovò giustissimo<sup>47</sup>.

42. Per i rapporti di Raffaello con Ridolfo del Ghirlandaio cfr. Natali, 2008 e Natali, 2020.

43. Natali, 2008, p. 32.

44. L'influsso di questi affreschi sulla concezione della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* è ipotizzato da Shearman, 1986, p. 68; più in generale, per l'interesse mostrato da Raffaello per Domenico Ghirlandaio, cfr. Shearman, 1965, pp. 34, 42-3; KMOF-P, 1983, p. 600 cat. 207; Shearman, 1984b, p. 259; Nesselrath, 2020b, pp. 164-5.

45. Kecks, 1995, pp. 126-44 cat. 15; Cadogan, 2000, pp. 67-90, 236-43 cat. 17.

46. Condivi, 1998, p. 10.

47. Vasari, 1550-68, III, p. 492.

FIGURA 3.9

Domenico Ghirlandaio, *Strage degli Innocenti*, 1490-94 ca.



Firenze, Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni. Foto: Scala, Firenze.

In particolare Raffaello dovette essere colpito (come più tardi anche Vasari, là dove ricorda la «baruffa bellissima di femmine e di soldati e cavalli che le percuotono ed urtano»)<sup>48</sup> dalla *Strage degli Innocenti*, con quel grande arco di trionfo sullo sfondo, ispirato dall'arco di Costantino, e le figure in primo piano dei soldati di Erode, capaci di rimettere in vita, non più in *grisaille* ma in carne e ossa, i rilievi classici: in particolare il cavaliere a sinistra, impegnato a colpire una madre in primo piano, dedotto dal Traiano che travolge i Daci scolpito in una lastra murata sotto al fornice centrale, da cui è tratto anche il gruppo drammatico dell'altro cavaliere che piomba a terra travolto dal proprio cavallo (FIGG. 3.9-3.10)<sup>49</sup>. L'arco di Costantino, nuovamente citato dal Ghirlandaio in altre due scene della cappella Tornabuoni (l'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*, dove è il Tempio di Gerusalemme a essere ripensato all'antica, tutto incrostato da rilievi desunti da quel monumento e da sarcofagi con tiaso marino, che debordano nella scena accanto, quella famosa con la *Visitazione*)<sup>50</sup>, sarà uno dei *mirabilia* romani più studiati e ammirati da Raffaello – come vedremo – e costituirà il punto di partenza su cui fondare le sue ultime grandi invenzioni antiquarie, quelle per gli affreschi della

48. Ivi, III, p. 486.

49. Warburg, 1966, p. 301; Agosti, 1983-84, p. 50.

50. Troy Thomas, 1980, pp. 121-30.

FIGURA 3.10

Traiano a cavallo travolge i Daci, 107-13 ca. d.C.



Roma, Arco di Costantino, fornice centrale. colaimages/Alamy Foto Stock.

Sala di Costantino. Nella monumentale pala d'altare (conclusa dalla bottega ghirlandaiasca dopo la morte di Domenico, oggi smembrata e divisa tra vari musei)<sup>51</sup>, poi, è un altro dei monumenti romani che saranno più cari a Raffaello, e cioè la Colonna Traiana, ad aver offerto a Ghirlandaio un prezioso spunto antiquario: come notato da Aby Warburg<sup>52</sup>, una delle figure di soldati romani in fuga dal sepolcro di Cristo, nella scena della *Resurrezione* oggi a Berlino, deriva puntualmente da un dettaglio del fregio traiano (scena XXVII) con un gruppo di Daci in ritirata, proprio la scena disegnata su un foglio del *Codice Escorialense* (f. 63r).

Un tempo questo celebre libro di modelli dall'antico veniva avvicinato all'ambiente di Domenico Ghirlandaio<sup>53</sup>: oggi si preferisce ritenerlo un prodotto di quella cerchia di artisti (tra questi anche Raffaello) che si riunivano nella bottega fiorentina dell'architetto Baccio d'Agnolo<sup>54</sup>, in particolare, come ricorda Vasari, nelle «vernate», quando la luce pomeridiana non permetteva di lavorare o di girare per le chiese e

51. Kecks, 1995, pp. 144-8 cat. 16 (per il rapporto con la *Madonna di Foligno* di Raffaello cfr. ivi, p. 146); cfr. anche Cadogan, 2000, pp. 264-8 cat. 38; Takuma, 2014.

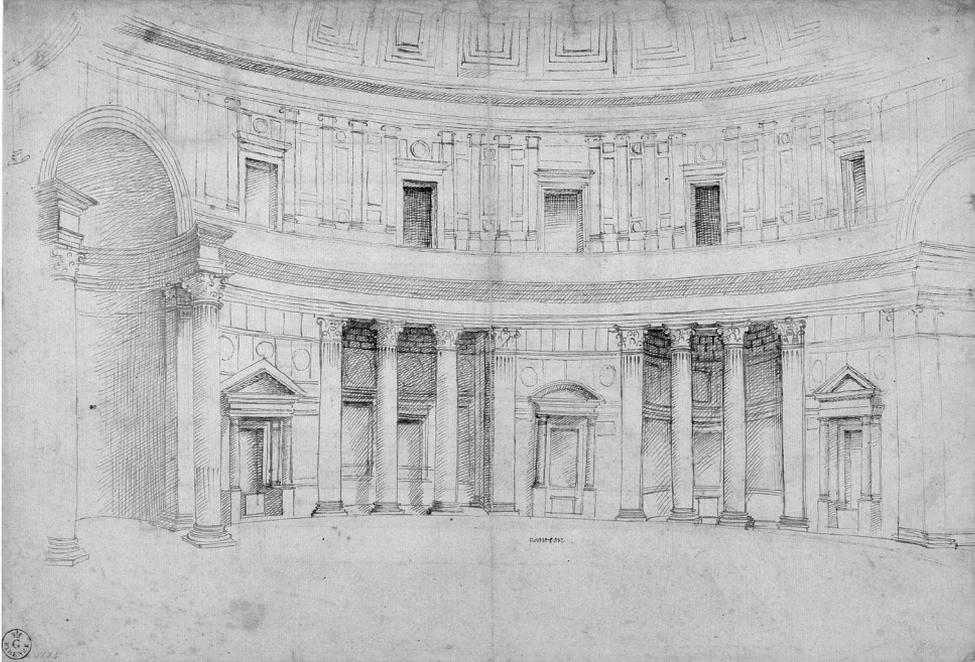
52. Warburg, 1966, pp. 302-3; Warburg, 2019, pp. 164-5 tav. 45.

53. Egger, 1905-06.

54. A. Nesselrath in *Raffaello*, 2020, p. 120 cat. II.21; Nesselrath, 2020d, p. 116.

FIGURA 3.11

Raffaello (e artista anonimo), *Veduta dell'interno del Pantheon*, 1507-08 ca.



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 164°. Foto: Scala, Firenze.

i palazzi cittadini in cerca di capolavori da copiare e studiare e quando si trascorrevano lunghe ore, in questa bottega dietro l'abside del duomo, a confrontarsi e a discutere insieme, tra artisti, umanisti e committenti<sup>55</sup>. Un libro di disegni dall'antico assemblato prima del 1508-09 per un nobile spagnolo in visita a Firenze, don Rodrigo de Mendoza, come un *souvenir* del suo viaggio in Italia, ma anche come un repertorio di modelli da riutilizzare, negli anni successivi, per l'allestimento all'antica della sua residenza spagnola nei pressi di Granada, La Calahorra<sup>56</sup>.

Il rapporto del giovane Raffaello con il nucleo di disegni originali, opera di diversi artisti, che furono replicati da una mano anonima (il cosiddetto Anonimo Escorialense) nel *Codice Escorialense* è dimostrato dalle vedute dell'interno e del pronao del Pantheon ricostruito nel suo presunto stato originario<sup>57</sup>, presenti in un famoso foglio degli Uffizi (FIG. 3.11): un rarissimo disegno dall'antico degli anni fiorentini dell'Urbinate (integrato in un secondo momento da un'altra mano, più insicura), probabilmente

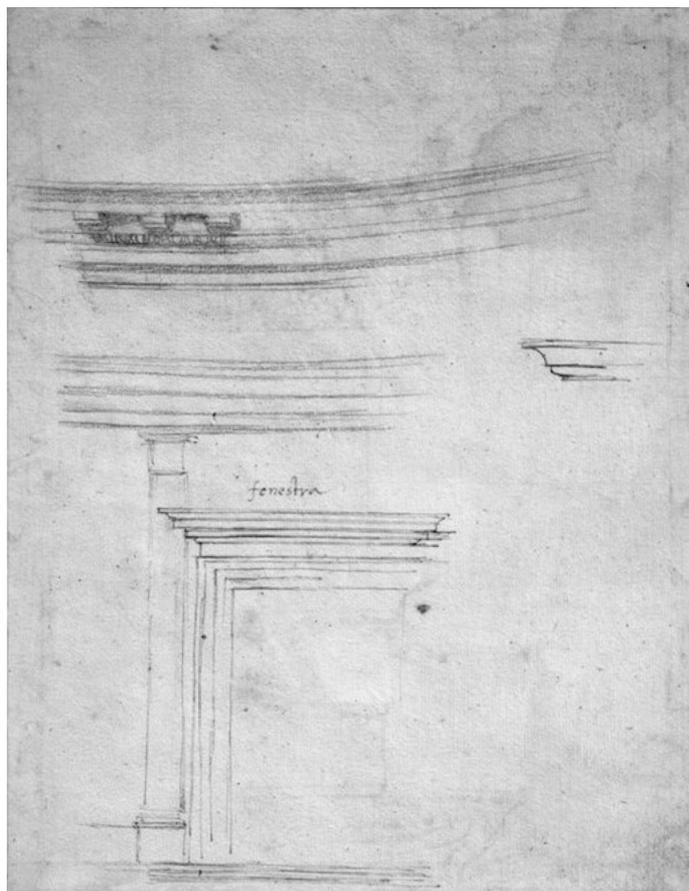
55. Nesselrath, 1986, p. 359.

56. Sul *Codice Escorialense* cfr. anche Cadogan, 2000, pp. 306-9 cat. 114 e Marias, 2005; secondo La Malfa, 2020b, pp. 126 e 180, «il possessore del *Codex Escorialensis* prima che nel 1509 fosse portato in Spagna» sarebbe stato (ma non capisco sulla base di quali fonti) il cardinale Raffaele Riario.

57. Shearman, 1977; Nesselrath, 2015; Nesselrath, 2020d, pp. 117-20.

FIGURA 3.12

Raffaello, *Dettagli architettonici dell'interno del Pantheon*, 1512-15 ca.



Londra, RIBA Drawings & Archives Collections, XIII/IP, Victoria and Albert Museum.

non desunto direttamente dal monumento durante un precoce (e non documentato) soggiorno romano, ma copiato a Firenze intorno al 1507-08 dallo stesso prototipo (perduto) replicato anche nel codice spagnolo e in altri disegni cinquecenteschi<sup>58</sup>. Dal vero, invece, sembra tratto il bellissimo studio a pietra rossa di una finestra e della trabeazione dell'ordine inferiore del tempio adrianeo presente sul *verso* di un foglio londinese del RIBA (FIG. 3.12), databile negli anni romani (1512-15 ca.), quando Raffaello, ormai assunta a pieno titolo anche la qualifica di architetto, stava ideando progetti per edifici cupolati circolari, quali la cappella Chigi di Santa Maria del Popolo e la basilica di San Pietro<sup>59</sup>.

58. A. Aceto in *Raffaello*, 2020, p. 351 cat. VIII.1 a-b.

59. F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, pp. 351-2 cat. VIII.2 a-b.

FIGURA 3.13

Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni*, 1506 ca.

Firenze, Gallerie degli Uffizi. Bridgeman Images.

Nei due celebri *Ritratti di Agnolo Doni e Maddalena Strozzi*, eseguiti con ogni probabilità nel 1506, un paio d'anni dopo il matrimonio della coppia (celebrato il 31 gennaio del 1504; FIGG. 3.13-3.14), nello stesso momento in cui anche Michelangelo stava verosimilmente dipingendo il *Tondo* per la casa della famiglia fiorentina in corso Tintori, senza rinunciare, nella sfilata di nudi sullo sfondo, a ingaggiare una nuova gara con le sculture antiche<sup>60</sup>, i versi monocromi, dedicati al mito del diluvio decretato da Giove e di Deucalione e Pirra (narrato da Ovidio nel primo libro delle *Metamorfosi*, vv. 253-415; FIGG. 3.15-3.16), non sono stati realizzati da Raffaello, ma da un pittore molto più modesto (il Maestro di Serumido?)<sup>61</sup>, che si è basato fedelmente sulle xilografie presenti nell' *Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, la prima fonda-

60. Natali, 2014, pp. 29-57.

61. Natali, 1995, pp. 151-2 (la proposta di identificare il Maestro di Serumido con Ruberto, il figlio di Filippino Lippi nato nel 1500, imporrebbe di espungere i due monocromi ovidiani dal *corpus* dell'eccentrico fiorentino e di riportarli a un «anonimo pittore di inizio Cinquecento»); Padovani, 2005 (dove viene riproposta l'attribuzione al Maestro di Serumido, forse identificabile con Aristotele da Sangallo).

FIGURA 3.14

Raffaello, *Ritratto di Maddalena Strozzi Doni*, 1506 ca.

Firenze, Gallerie degli Uffizi. Bridgeman Images.

mentale edizione volgarizzata e illustrata del poema<sup>62</sup>. Sul *verso* del ritratto di Agnolo compare la scena del giudizio degli dèi dell'Olimpo, indetto da Giove per decretare lo sterminio del genere umano, colpevole di iniquità, mediante un diluvio che sommerge le terre e affoga tutte le creature viventi: sullo sfondo si intravede la barchetta che consente a Deucalione e Pirra, soli ad aver ottenuto di salvarsi grazie alla loro virtù («Non c'era uomo migliore di lui, né più amante del giusto, né donna più timorata di lei»), di approdare alla cima del Parnaso su cui sorgeva un tempio di Temi. Sul *verso* di quello di Maddalena, invece, è raffigurato il momento successivo del mito, quando i due coniugi, scoperto il significato delle parole enigmatiche dell'oracolo («gettatevi dietro le spalle le ossa della grande madre»), stanno lanciando le pietre trovate sul terreno alle loro spalle, per ridare vita, in una sorprendente metamorfosi, al genere umano.

Come si spiega questa clamorosa differenza di mani, e di qualità, nei ritratti dei

62. *Repertorium*, 2014, Bildteil, pp. 14, 16; Pesavento, 2018.

FIGURA 3.15

Maestro di Serumido (?), *Concilio degli dèi e diluvio universale*, 1507-08 ca.



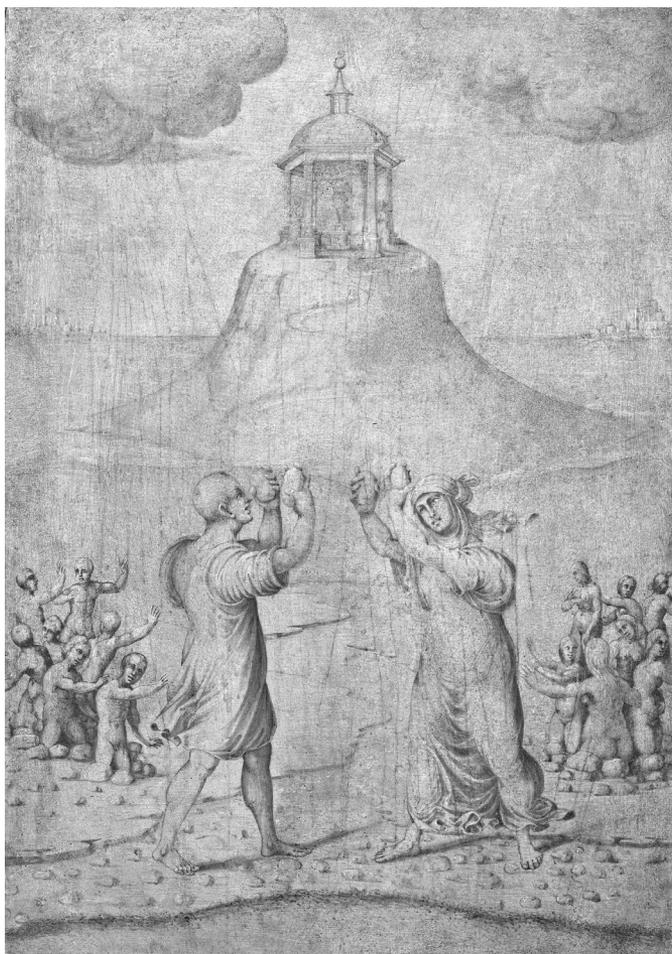
Firenze, Galleria Palatina. Foto: Scala, Firenze.

Doni? L'ipotesi più verosimile è che, nel momento in cui finalmente Maddalena riuscì a partorire felicemente (dopo vari parti sfortunati, a quanto pare, con quattro neonati morti subito dopo il parto) la prima figlia l'8 settembre del 1507 e il primo figlio il 21 novembre del 1508<sup>63</sup>, si sia voluto, in famiglia, esaltare la fecondità della coppia mediante l'apposizione, sui versi, di due scene ovidiane intese a celebrare, in senso procreativo, la rigenerazione dell'umanità: Maddalena e Agnolo, come i mitici Pirra e Deucalione, stanno dando vita a una nuova progenie, destinata, almeno nelle aspettative, a un grande futuro. I due monocromi, quindi, non andrebbero intesi, come so-

63. Franceschini, 2010, pp. 154-5; Franceschini, 2017, p. 219.

FIGURA 3.16

Maestro di Serumido (?), *Deucalione e Pirra*, 1507-08 ca.



Firenze, Galleria Palatina. Foto: Scala, Firenze.

litamente si fa, come raffigurazioni augurali e propiziatorie «per la coppia di giovani sposi, presumibilmente ancora senza figli alla data di esecuzione dei due ritratti»<sup>64</sup>, ma come la celebrazione dell'avvenuta nascita dei primi figli dei Doni, qualche tempo dopo la realizzazione dei due ritratti. Nel 1507-08, probabilmente, Raffaello era troppo impegnato da varie commissioni, umbre e fiorentine, finalmente pubbliche (la *Pala Baglioni* per San Francesco al Prato a Perugia, la *Pala Dei* per Santo Spirito a Firenze, una *Madonna col Bambino* per la Sala dell'Udienza dei Nove in Palazzo Vecchio), e dai preparativi della prossima partenza per Roma per avere il tempo di tornare a inter-

64. *Raffaello a Firenze*, 1984, pp. 108, 117; Farinella, 2004, p. [45], tavv. 10-11.

venire sui versi dei ritratti dei Doni<sup>65</sup>: e così il completamento all'antica, mitologico e monocromo, della coppia di dipinti venne affidato a un altro pittore, meno dotato ma più disponibile.

L'opera fiorentina dove il "paragone" con gli antichi (e allo stesso tempo con Michelangelo) diventa davvero centrale è la *Pala Baglioni*: un dipinto concluso nel 1507 (come dichiara l'iscrizione apposta sul gradino di roccia a sinistra, accanto al simbolico fiore di tarassaco, il fragilissimo "soffione", pronto a dissolversi al vento), per la cappella dedicata a San Matteo, vero e proprio mausoleo della famiglia Baglioni, nella chiesa perugina di San Francesco al Prato: si tratta di un'opera lungamente meditata da Raffaello, come dimostrato dalla cospicua messe di disegni preparatori che si sono conservati (più di una quindicina)<sup>66</sup>, capaci di farci seguire, passo passo, le riflessioni dell'artista e i mutamenti di progetto, notevolissimi, che devono essere intercorsi dal momento iniziale, quando Atalanta Baglioni si rivolse all'Urbinate (probabilmente nel corso del 1506)<sup>67</sup> chiedendogli un *Compianto sul corpo di Cristo* di tradizione peruginesca, a quello conclusivo, quando la pala, con la sua predella, le sezioni decorative e la cimasa, fu spedita da Firenze in Umbria<sup>68</sup>.

Se il rapporto della scena centrale, quella conservata oggi alla Galleria Borghese e raffigurante il *Trasporto di Cristo al sepolcro* (FIG. 3.17), con alcune opere di Michelangelo (il *David*, ammirato e disegnato in piazza della Signoria, il *Tondo Doni*, studiato in casa Doni probabilmente nel 1506, quando Raffaello realizzò i ritratti dei padroni di casa, la *Pietà Vaticana*, vista nella cappella di Santa Maria della Febbre annessa a San Pietro durante un precoce, e non documentato, soggiorno romano<sup>69</sup> oppure conosciuta attraverso una mediazione grafica) è stato sostanzialmente chiarito, la relazione intessuta con i modelli antichi, e in particolare in questo caso con i sarcofagi raffiguranti la morte di Meleagro, presenta ancora degli aspetti controversi.

Che la *Pala Baglioni* volesse, nelle intenzioni di Raffaello, proporsi come un'opera perfettamente aggiornata sul pervasivo gusto antiquario di inizio Cinquecento lo dimostrano anche le porzioni sussidiarie, conservate oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia e alla Pinacoteca Vaticana, dove motivi decorativi tipici dell'arte romana sono stati tradotti, nelle sezioni monocrome, con esibita correttezza antiquaria. Se il motivo dei grifoni pacificati, incoronati e nutriti da eroti risulta pun-

65. Forse la realizzazione dei versi monocromi dei *Ritratti Doni* potrebbe essere stata compiuta dopo l'autunno del 1508, quando nacque l'erede maschio della famiglia e quando Raffaello era già partito per Roma, non riuscendo a concludere nemmeno l'importante *Pala Dei* (la *Madonna del Baldacchino*); per Padovani, 2005, pp. 9-10, le due storie ovidiane invece sarebbero state «dipinte più o meno in contemporanea con i due ritratti Doni».

66. KMOF-P, 1983, pp. 598-600 cat. 187-210; Joannides, 1983, pp. 163-7 cat. 124-141.

67. In realtà i disegni preparatori sembrano databili al 1506-07, ma la commissione potrebbe anche essere antecedente: Vasari addirittura la pone prima del trasferimento a Firenze, appena conclusa la *Pala Oddi* per la stessa chiesa perugina (Cooper, 2010, p. 19).

68. Sulla *Pala Baglioni* cfr. *Raffaello. La Deposizione*, 2010 e da ultimo R. Sassi in *Raffaello*, 2020, pp. 458-9 cat. X.8 a-b, X.9, X.10, X.11 e X.12.

69. Nesselrath, 2020d, pp. 117, 121.

FIGURA 3.17

Raffaello, *Trasporto di Cristo al sepolcro* (dalla *Pala Baglioni*), 1507

Roma, Galleria Borghese.

tualmente derivato dalle lastre che facevano parte di un fregio nel Foro Traiano<sup>70</sup>, un putto privo di ali della predella, quello a sinistra della michelangiolesca allegoria della *Carità* con un canestro di fiamme sulle spalle, risulta liberamente desunto da un rilievo antico appartenente alla serie dei *Troni* ravennati (il *Trono di Saturno* conservato oggi a Venezia)<sup>71</sup>.

70. Bober, Rubinstein, 2010, p. 102 cat. 55.

71. Nesselrath, 2010, p. 61; il rapporto invece del putto di destra, quello impegnato a versare un piatto pieno di monete d'oro, con il *Trono di Nettuno* oggi a Ravenna mi sembra molto più incerto:

Nel caso della *Pala Baglioni*, tuttavia, le ambizioni antiquarie di Raffaello non si sono limitate a conferire una patina all'antica a parti secondarie della macchina d'altare, ma hanno invaso anche la grande tavola sacra centrale con la scena raffigurante prima il compianto sul (e poi il trasporto del) corpo di Cristo; una composizione che, nella sua redazione finale "dinamica", pur essendo intessuta di citazioni e richiami michelangioleschi, in un'ostentata volontà di dimostrare l'aggiornamento "moderno" condotto in questi anni dall'Urbinate, risulta fundamentalmente basata su un'invenzione compositiva che deve moltissimo non solo a una celebre stampa di Mantegna (non a caso attentamente replicata su due pagine – ff. 32r e 32v – del raffaellesco *Libretto veneziano*)<sup>72</sup>, ma anche allo studio dei sarcofagi antichi, in particolare a quelli raffiguranti la morte e il funerale di Meleagro, probabilmente assecondando lo stimolo della prestigiosa citazione presente nel *De pictura* dell'Alberti (dove, alla data 1435, uno di questi sarcofagi romani<sup>73</sup> risulta puntualmente descritto e suggerito come modello esemplare per l'articolazione dei *membri* in un'*istoria*), un testo che difficilmente un artista curioso come Raffaello doveva essersi lasciato sfuggire, in particolare durante questi anni fiorentini<sup>74</sup>:

Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato aggrava quelli che portano il peso e in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dito e capo, ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto. Qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso sarà ottimo artefice<sup>75</sup>.

Un saggio del 2002 di Salvatore Settis<sup>76</sup> ha fatto chiarezza su quali sarcofagi di Meleagro Raffaello potesse effettivamente conoscere (in modo diretto o mediato da intermediari grafici) nel momento della realizzazione della *Pala Baglioni*: un rilievo oggi ai Musei Capitolini, ad esempio, noto nel Settecento come *Pietà militare* per la presenza

cf. Herrmann Fiore, 2010, p. 150 (riferendo un'ipotesi di Mauro Lucco). Sui *Troni* e la loro fortuna cfr. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 99-100 cat. 52A-B; un'eco compare anche sulla volta della Stanza della Segnatura, nel putto a sinistra della personificazione della *Filosofia*. Ugualmente poco stringente mi sembra il rapporto tra la figura di Giuseppe d'Arimatea, impegnato a sinistra a sorreggere il corpo di Cristo nel lenzuolo, e il *Laocoonte* (Herrmann Fiore, 2010, p. 85, dove però questa figura è paragonata anche al *Pasquino*). Il *Laocoonte* è stato ipotizzato come fonte per «la testa barbata con la capigliatura folta e mossia, dietro il corpo di Gesù» in Natali, 2014, p. 35 («Mi chiedo, anzi, se non sia stato proprio questo gruppo ellenistico, con il suo gioco di contrappunti, di tensioni emotivamente risentite e bilanciate, a influenzare l'impostazione stessa delle figure intorno al Deposito esanime»): in effetti, come mi suggerisce Costanza Barbieri, lo studio di Chantilly per la testa di Nicodemo senza barba (КМОФ-Р, 1983, p. 600 cat. 208; Joannides, 1983, p. 135 cat. 131v), è difficilmente comprensibile senza presupporre una conoscenza del patetismo del *Laocoonte*.

72. Ferino-Pagden, 1984, pp. 95-6.

73. Con ogni probabilità quello un tempo a palazzo Della Valle-Capranica, con la scena della caccia al cinghiale calidonio effigiata sulla cassa, ora a Villa Medici, e il corteo funebre sul coperchio, già a Palazzo Sciarra e oggi a Althorp House, Northamptonshire: cfr. Carl, 2019, p. 293, nota 142.

74. Traeger, 1997, p. 151.

75. Alberti, 2011, p. 271.

76. Settis, 2000.

FIGURA 3.18

*Sarcofago con la morte e il funerale di Meleagro*, sec. II d.C., particolare con il trasporto del corpo di Meleagro



Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria.

in primo piano di un elmo e di uno scudo, comprende sia il diffusissimo motivo del “braccio della morte”<sup>77</sup>, sia il gesto del pedagogo che prende tra le proprie una mano dell'eroe defunto, fonte dell'analogo gesto compiuto dalla Maddalena nella *Pala Baglioni*<sup>78</sup>. Risulta quindi confermato che Raffaello, per rinnovare così drammaticamente l'iconografia della scena, per passare cioè dallo statico *Compianto* al dinamico *Trasporto* del Cristo morto, si sia basato, oltre che sull'invenzione mantegnesca, sullo studio di un antico sarcofago di questo tipo (anche se il carattere seriale dei sarcofagi antichi rende difficile giungere a una precisa e univoca identificazione)<sup>79</sup>. Per altro

77. Pellegrini, 1993; Settis, 2020b, p. 77; andrà sottolineato che questo motivo compare già in un disegno giovanile di Raffaello in rapporto con la predella della Pala Colonna (ΚΜΟΦ-Ρ, 1983, p. 583 cat. 25).

78. Questo vale anche per il sarcofago conservato alla Galleria Doria Pamphilj (qui il corteo funebre è sul coperchio): cfr. Herrmann Fiore, 2010, p. 129.

79. Andrà anche ricordato, come possibile fonte, il sarcofago proveniente dall'abbazia di Farfa nella Sabina presso Rieti, e oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria (Perugia), citato da Shearman, 1971a, p. 156; Shearman, 1977, p. 69; Ferino-Pagden, 1986, p. 20 (FIG. 3.18). Comunque, come sottolineato da Pinelli, 2009, p. 51, al di là della individuazione dello specifico modello studiato da Raffaello o prima di lui dall'Alberti, conta soprattutto confermare il rapporto con una classe di sarcofagi dove «la ripetizione – con o senza varianti – delle invenzioni iconografiche più riuscite era, com'è noto,

FIGURA 3.19

*Rilievo con scena dionisiaca*, prima metà del sec. I d.C.



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala 33. Foto: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

va sottolineato che non c'è certezza che Raffaello, o la sua committente, potessero riconoscere con una qualche sicurezza in questi sarcofagi proprio la scena della morte di Meleagro e non una generica scena di sepoltura antica; l'ipotesi, spesso ripetuta, che Atalanta Baglioni, spingendo Raffaello a questa derivazione iconografica, avesse voluto alludere a una privata tragedia familiare (essendo Atalanta anche il nome della mitica cacciatrice amata dall'eroe greco, involontaria causa dell'uccisione degli zii), e cioè alla morte del figlio Grifonetto, non trova, in realtà, appigli concreti<sup>80</sup>.

una pratica quanto mai diffusa». Andrà anche tenuta presente la possibilità che Raffaello sia stato influenzato, nel passaggio dall'iconografia del *Compianto* a quella del *Trasporto* e nel rapporto con le scene della morte di Meleagro, dall'affresco di Signorelli nella cappella delle Reliquie nel duomo di Orvieto (1503-04 ca.), dove il finto bassorilievo monocromo sul sarcofago alle spalle del Cristo depresso è stato interpretato come una scena raffigurante proprio il trasporto di Meleagro (Nair James, 2003, pp. 126-7; Henry, 2014, p. 193).

80. Settis, 2000, p. 153: «Del resto, anche l'idea che la Pala Baglioni sia stata commissionata per commemorare la morte di Grifonetto Baglioni, data in genere per scontata, è in realtà più che dubbia, non solo per i sette anni che separano l'evento dal quadro, ma anche perché Grifonetto non è elencato dall'unica fonte seicentesca fra i Baglioni sepolti nella cappella in cui si trovava il quadro. Di fatto, la connessione tra la morte di Grifonetto e la commissione della Pala Baglioni non è che un'ipotesi un po' romanzesca di Burckhardt (1860), un'ipotesi che, sebbene fosse e resti senza appoggi documentari, ha avuto troppa fortuna»; l'unico concreto indizio, a supporto di questa ipotesi "romanzesca" sostenuta da

Tra le possibili fonti antiche utilizzate da Raffaello per la *Pala Baglioni* andrà valutato anche un trascurato rilievo dionisiaco oggi agli Uffizi, proveniente dalle raccolte di Palazzo Medici (FIG. 3.19): si è infatti supposto che proprio questo fosse il rilievo con «cinque figure» murato sopra all'ingresso dello studio e ricordato nell'inventario steso nel 1492 in morte di Lorenzo<sup>81</sup>. La figura della Menade di destra, svenuta tra le braccia di un compagno, presenta infatti sia il "braccio della morte", sia il motivo della mano destra sospesa nel vuoto, come nei sarcofagi di Meleagro: si tratta di una fonte antica fiorentina, che l'artista potrebbe aver notato durante le sue visite a Palazzo Medici e utilizzato nel momento di elaborazione della scena del *Trasporto*, in particolare, considerando che la composizione risulta in questo caso speculare rispetto al consueto andamento della scena nei sarcofagi, per il foglio di Oxford con la cosiddetta *Morte di Meleagro* (noto dal Settecento come *Morte di Adone*; FIG. 3.20)<sup>82</sup>.

Partendo da una riflessione sui modelli antichi avviene, quindi, nella mente di Raffaello, anche il recupero dell'eroismo anatomico michelangiolesco, sentito dall'Urbinate a queste date non come conflittuale, ma in sintonia con le soluzioni presenti nei marmi classici: la figura del giovane atletico necroforo con i sandali all'antica (Nicomedeo?) che sorregge nel lenzuolo le gambe del Cristo, ad esempio, con i capelli mossi dal vento e l'espressione vitale, quasi selvaggia, risente sì della clamorosa autoconsapevolezza del *David*, ma fondendo l'invenzione michelangiolesca con il suo principale modello antico, e cioè uno dei *Dioscuri di Montecavallo*, nudo e trionfante sul cavallo riottoso (cfr. FIG. 1.18)<sup>83</sup>. E così la figura dell'ancella che si avvita nello spazio per accogliere tra le braccia il corpo della Madonna svenuta, come la Vergine nel *Tondo Doni*<sup>84</sup>, potrebbe essere stata stimolata dall'analogia (anche se in controparte) figura di schiava presente nel *Letto di Policleto*, ai piedi della figura femminile nuda, colta nel gesto di ruotare nello spazio e sollevare le braccia verso la padrona<sup>85</sup> (cfr. FIG. 1.15): anche le invenzioni più originali e idiosincratiche di Michelangelo vengono quindi

Burckhardt sulla base della cronaca del Maturanzio (pubblicata nel 1850), potrebbero essere i grifoni monocromi presenti nel fregio decorativo all'antica, ipoteticamente allusivi al nome del figlio di Atalanta Baglioni, Grifonetto, assassinato nel luglio del 1500. Ma la presenza dei grifoni potrebbe essere spiegata anche come un'allusione al nome del marito di Atalanta, Griffone Baglioni, morto nel 1477. Secondo Cooper, 2010, p. 23, una «forte indicazione» sul fatto che anche Grifonetto fosse stato sepolto nella cappella di San Francesco al Prato si desume da un documento del 15 giugno 1508, dove i frati francescani, in cambio di una dotazione finanziaria, si impegnavano a celebrare messe in memoria del giovane ucciso otto anni prima; andrà comunque ricordato che è stato messo in dubbio che la *Pala Baglioni* fosse stata realizzata proprio per la cappella funebre di famiglia, e non per un altro altare (quello del Sacramento nel transetto meridionale) della chiesa perugina (ivi, p. 24).

81. Fulton, 2006, p. 195, nota 186.

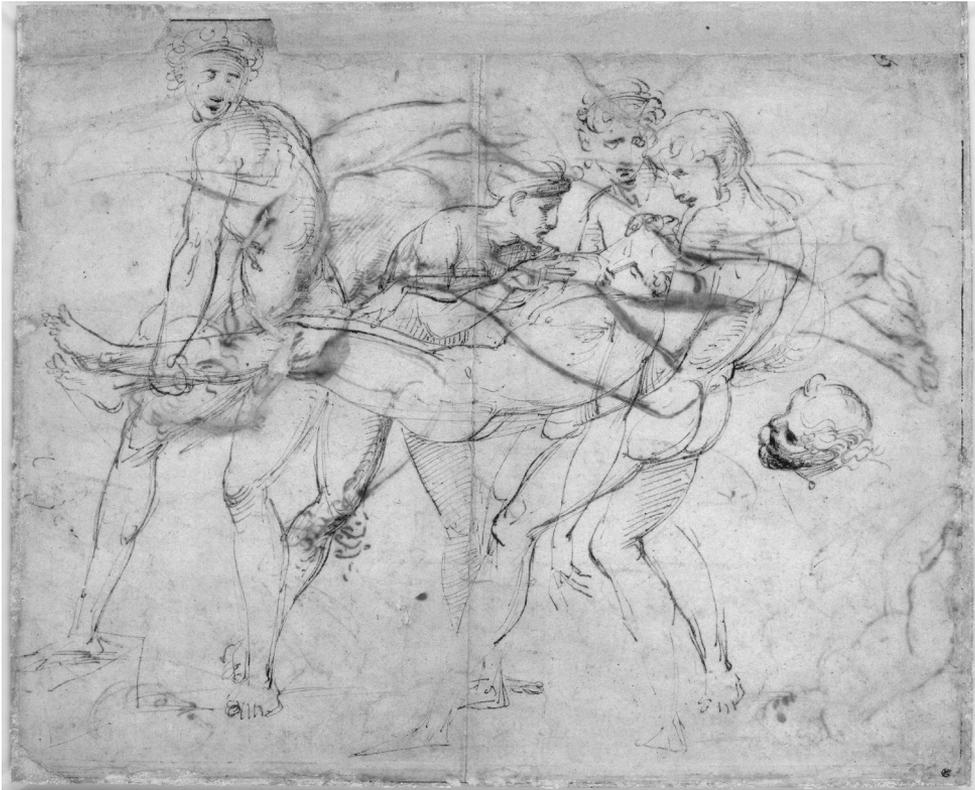
82. R. Sassi in *Raffaello*, 2020, pp. 458-9 cat. x.9 (dove il foglio viene ritenuto una libera rielaborazione di un antico sarcofago, analogo a quello oggi conservato alla Galleria Doria Pamphilj); Goffen, 2002, p. 211, cita invece quello conservato oggi presso il Museo Archeologico di Perugia.

83. Herrmann Fiore, 2010, pp. 87, 90.

84. Forlani Tempesti, 1983, pp. 144-5.

85. Per questa figura anche Antonio Natali pensa a una fonte antica, puntando tuttavia su una scultura a tutto tondo, sul tipo del cosiddetto *Ilioneo* della Gliptoteca di Monaco (Natali, 2014, p. 30).

FIGURA 3.20

Raffaello, *La morte di Meleagro*, 1506-07 ca.

Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.180r. © Ashmolean Museum/Bridgeman Images.

rilette e tradotte, nella mente del Raffaello fiorentino, attraverso la mediazione decisiva dell'antico.

Secondo Becatti, nella *Santa Caterina* di Londra (FIG. 3.21) si può cogliere «un indubbio ricordo del panneggiare classico, delle trasparenze del chitone con fitte increspature e del plastico rotolo di un *himation* girato intorno ai fianchi nella precisa rispondenza dell'articolazione ritmica della figura appoggiata a un sostegno laterale, ben nota in Afroditi della seconda metà del v secolo e sviluppata fino all'ellenismo»<sup>86</sup>. Un confronto suggestivo, per questo dipinto basato sullo schema della *Leda* stante leonardesca e databile intorno al 1507<sup>87</sup>, può essere offerto da una consunta e frammen-

86. Becatti, 1968, p. 508.

87. Cosgriff, 2019; J. Graul in *Raffaello*, 2020, p. 460 cat. X.15; secondo La Malfa, 2020b, p. 108, è nella *Sacra Famiglia Canigiani* che «Raffaello introduce una novità assoluta nel suo linguaggio pittorico rivestendo la Vergine del chitone degli antichi, fatto di stoffa morbida appuntata al seno, che ricade in mille pieghe dalla cinta, portata alta, appena sotto il petto».

FIGURA 3.21

Raffaello, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1507 ca.



Londra, National Gallery. Bridgeman Images.

taria statuetta già in collezione Grimani e oggi conservata al Museo Archeologico di Venezia raffigurante un'Afrodite acefala<sup>88</sup> (FIG. 3.22): anche in questo caso, tuttavia, rimane senza risposta il quesito se Raffaello abbia potuto studiare proprio questa scultura a Roma, in un non documentato soggiorno prima del 1508, oppure qualcosa di simile a Firenze, attraverso l'eventuale mediazione di un intermediario grafico.

88. E. Noto in *Museo Archeologico*, 2004, p. 40 cat. 1.15; cfr. anche La Malfa, 2020b, p. 118, dove il confronto è con la *Venere Ciampolini* conservata nel Palazzo Ducale di Mantova (cfr. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 64-5 cat. 12).

FIGURA 3.22

*Statuetta acefala di Afrodite, seconda metà del sec. II a.C.*



Venezia, Museo Archeologico Nazionale, Direzione nazionale Musei Veneto. Su concessione del Ministero della Cultura.

Un'opera "cerniera" tra il periodo fiorentino e quello romano è la *Madonna del Baldacchino*, un dipinto nato e concepito a Firenze (commissionato da Rinieri di Bernardo Dei nel 1506 per la cappella di famiglia nella brunelleschiana basilica di Santo Spirito, e lasciato quindi incompiuto, in avanzato stato di esecuzione, alla partenza di Raffaello per Roma nell'autunno del 1508)<sup>89</sup>, ma già "romano" per concezione e sfoggio di motivi antiquari (FIG. 3.23): la sacra conversazione, collocata davanti a un'abside con catino a lacunari e rosette, paraste e semicolonne corinzie, è come se fosse stata ambientata in una monumentale nicchia del Pantheon, l'edificio romano su cui si sta-

89. S. Padovani in *I dipinti della Galleria Palatina*, 2014, pp. 331-42 cat. 70.

FIGURA 3.23

Raffaello, *Madonna del Baldacchino*, 1508

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

FIGURA 3.24

*Giove Ciampolini*, copia romana di un originale ellenistico



Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

vano appuntando gli interessi architettonici dell'artista (come dimostrato dal celebre disegno degli Uffizi con riprese dell'interno e del pronao; cfr. FIG. 3.11)<sup>90</sup>. Il gruppo della Madonna col Bambino è collocato su un trono ispirato a quello del *Giove Ciampolini*, la monumentale scultura antica frammentaria visibile nella collezione romana di Giovanni Ciampolini che ben presto sarebbe passata a decorare il giardino di Villa Madama, come dimostra il motivo caratteristico dei braccioli a forma di doppia lira rovesciata<sup>91</sup> (FIG. 3.24). I due angeli accanto al baldacchino, con i panneggi e i capelli

90. Cfr. *supra*, pp. 76-7.

91. *Le sculture Farnese I*, 2009, pp. 20-2 cat. 1; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 55-6 cat. 1; secondo Shearman, 1977, pp. 63-5, il disegno della scultura presente nel *Codice Escorialense*, f. 56r, deriva da un perduto studio originale di Raffaello, eseguito a Roma durante un precoce e non documentato soggiorno

liberamente svolazzanti nell'aria, prototipi di quelli che ricompariranno a Roma, nella decorazione della cappella Chigi di Santa Maria della Pace, sembrano Nikai volate via da un arco di trionfo: probabilmente Raffaello aveva potuto studiare a Firenze, oltre ai disegni del Pantheon, anche delle riprese grafiche da altri monumenti romani, come ad esempio l'arco di Tito, dove compare il motivo delle Vittorie alate collocate entro i pennacchi del fornice<sup>92</sup>, compresse nell'angusto spazio architettonico, ma immaginate dagli scultori romani come liberamente immerse nell'aria e nel vento.

no romano (si tratta di un'ipotesi che, tuttavia, ha sollevato dubbi: cfr. ad esempio Christian, 2010, p. 305); Nesselrath, 2020d, p. 122. Il motivo antiquario del bracciolo a doppia lira ritorna in alcune opere raffaellesche degli anni romani (la *Lucrezia* incisa da Marcantonio e la *Madonna del Pesce*): inoltre l'immagine di Giove in trono entro una nicchia nel *Martirio di santa Cecilia* ideato da Raffaello intorno al 1513-14 per la decorazione della villa papale della Magliana e poi inciso da Marcantonio tra il 1516 e il 1519 (A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 76 cat. 13; Cavallaro, 2005, pp. 77-89) presenta una ricostruzione di questa scultura antica. Anche l'*Isaia* di Sant'Agostino (su cui cfr. Ginzburg, 2020b) è stato messo in rapporto, oltre che con i *Profeti* michelangioleschi della volta sistina, con il *Giove Ciampolini*: cfr. S. Ginzburg in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 72, n. 20. Per l'ipotesi, che non ritengo convincente, di vedere il *Giove Ciampolini* come modello delle figure di Cristo presenti nella *Trinità* di Perugia e nella *Disputa del Sacramento* cfr. Bober, Rubinstein, 2010, p. 56 e Karafel, 2016, p. 91; poco persuasivo mi sembra anche l'ipotizzato rapporto di questa scultura classica con la figura di Apollo nel *Parnaso* della Segnatura (cfr. Culotta, 2020, p. 36).

92. Andranno ricordati i due disegni "raffaelleschi" con copie dalle Vittorie dell'arco di Tito all'Ashmolean Museum di Oxford (Gere, Turner, 1983, pp. 128-30 cat. 104; KMOF-P, 1983, pp. 626-7 cat. 486-487; Joannides, 1983, p. 219 cat. 343v); per la ricostruzione raffaellesca dell'arco di Tito, documentata dai disegni del Maestro C del 1519 conservati all'Albertina e a Chatsworth, cfr. Nesselrath, 1986, pp. 366-8.

## Studi antiquari a Roma, negli anni delle Stanze di Giulio II e di Leone X

L'arrivo a Roma, con ogni probabilità nell'autunno del 1508, finalmente fornì a Raffaello (che forse già conosceva l'Urbe, ma solo in modo frammentario, come conseguenza di uno o più rapidi soggiorni precedenti, per altro non documentati)<sup>1</sup> l'opportunità di immergersi profondamente in quello straordinario "mondo sommerso" costituito dalle rovine della Roma antica: un mondo che riemergeva prepotentemente a ogni angolo di strada, in ogni chiesa o palazzo, passeggiando nelle aree spopolate della città o visitando i cortili degli edifici più frequentati, incrostati di rilievi, epigrafi e decorati da sculture a tutto tondo, di marmo e di bronzo, salendo la scalinata del Campidoglio e affacciandosi sull'area dei Fori, aguzzando la vista per decifrare i rilievi degli archi di trionfo e delle colonne coclidi... Un mondo affascinante e perduto, che, agli occhi di Raffaello, sembrava solo attendere chi fosse capace di riportarlo magicamente in vita, di ricomporre pazientemente le sue membra disperse, coniugando passione e metodo, filologia e creatività, regola e licenza, norma e invenzione: all'arrivo di Raffaello a Roma, alla fine del 1508, questa esigenza doveva sembrare ancora più attuale, proprio perché l'Urbinata poteva confrontarsi con i tentativi, sostanzialmente falliti o solo in parte coronati da successo, che vari pittori, scultori e architetti, a partire dai decenni finali del Quattrocento, avevano messo in atto per dare vita a una nuova figura di artista-archeologo, capace di coniugare organicamente in sé l'anima dell'antiquario, che studia e cataloga con metodo sistematico le reliquie dell'antichità, e quella dell'artefice, capace di reinventare in modo originale il mondo antico, partendo proprio da quel *corpus* di certezze faticosamente allestito in un secolo di studi da umanisti e artisti<sup>2</sup>. L'esempio più evidente, agli occhi di Raffaello appena approdato nell'Urbe, era probabilmente costituito dalle opere di un artista bolognese che, nei primissimi anni del Cinquecento, aveva conosciuto a Roma un notevole successo, sicuramente superiore ai suoi reali meriti e capacità, ottenuto in gran parte proprio grazie a una assoluta, totalizzante scelta antiquaria: Jacopo Ripanda, il pittore che per merito dei propri innovativi studi archeologici, condotti con una nuova ambizione di sistematicità e completezza (come nel caso della clamorosa ripresa, per la prima volta

1. Shearman, 1977; Nesselrath, 2020d.

2. Farinella, 1992.

integrale, del chilometrico fregio della Colonna Traiana, immediatamente celebrata dagli umanisti romani, o quella, meno nota, dell'apparato scultoreo presente nell'arco di Costantino, che si può ricostruire a partire da un gruppo di fogli, conservati e perduti, del Taccuino di Oxford)<sup>3</sup>, aveva ottenuto commissioni prestigiose, come la realizzazione del grande ciclo di affreschi nel Palazzo dei Conservatori, dedicato a rievocare in varie sale la storia della Roma repubblicana, o il (perduto) ciclo di storie monocrome di Traiano e di Cesare, nel salone del palazzo del cardinal Fazio Santoro (l'attuale palazzo Doria Pamphilj). Agli occhi di Raffaello queste opere, in corso di realizzazione o appena concluse, dovevano costituire un esempio e una sfida: una sfida ambiziosa da emulare, per quanto riguardava l'ampiezza degli studi antiquari che ne avevano costituito le premesse, un esempio da superare, per l'evidente incapacità mostrata dal pittore bolognese di spiccare il volo, di liberarsi – per così dire – dalle fonti archeologiche, dopo averle metabolizzate, al fine di inventare una lingua figurativa che riproponesse il patrimonio di conoscenze antiquarie romane secondo i nuovi principi della “maniera moderna” che l'Urbinate aveva appreso durante gli anni trascorsi a Firenze. Un rapporto, quindi, dapprima di interesse e quindi di rifiuto, che dovette legare Raffaello a Ripanda, analogo a quello che si creò tra il pittore bolognese e Marcantonio Raimondi: l'incisore, infatti, appena arrivato a Roma, intorno al 1510, venne subito attratto dalle opere del suo conterraneo, come dimostra la traduzione mediante il bulino, nel *Trionfo di Scipione*, di un suo eruditissimo e affastellato disegno oggi conservato al Louvre, probabilmente preparatorio per una sala poi non affrescata nel ciclo dei Conservatori<sup>4</sup> (FIG. 4.1), per poi rapidamente rifiutare quel linguaggio così dotto ma al tempo stesso così arcaizzante e ingolfato dal desiderio di esibire ossessivamente la propria cultura antiquaria, ammirato di fronte alle nuove folgoranti invenzioni del Raffaello romano, ben presto tradotte nella mirabile *Strage degli Innocenti* (1511-12 ca.), dove, quasi per consacrare questo nuovo sodalizio, compaiono entrambi i nome degli autori: RAPH./URBI./INVE./MA<sup>5</sup>.

Lo stimolo a calarsi completamente nel mondo antico, a sottoporsi a una prima sistematica campagna di studi grafici delle infinite reliquie della classicità presenti a Roma, dovette scaturire anche dai temi degli affreschi che, ben presto, dopo aver stupefatto il pontefice con la *Disputa del Sacramento* per le sue modernissime scelte figurative, gli vennero affidati all'interno della Stanza della Segnatura: un ciclo dove le scelte ideologiche e di politica culturale di Giulio II<sup>6</sup> si erano incarnate in una

3. Ivi, p. 175.

4. Ivi, pp. 71-3.

5. Pon, 2004, pp. 118-36; V. Farinella in *Dosso Dossi*, 2014, pp. 76-7 cat. 10; A. Gnann in *Raffaello* 2020, pp. 177-8 cat. IV.20; E. Rossoni in *La fortuna visiva*, 2020, pp. 71-2; Nesselrath, 2020d, pp. 122-4.

6. Per una rilettura “politica” degli affreschi di Raffaello nella Stanza della Segnatura, in rapporto con l'ideologia di Giulio II, cfr. Farinella, 2003; Farinella, 2014, pp. 352-65; qui viene riproposta l'ipotesi che la funzione originaria della Stanza della Segnatura non fosse, come solitamente si sostiene, di accogliere la biblioteca privata del papa Della Rovere, quella *biblioteca julia* ricordata dall'Albertini nel 1509 come situata ai piani superiori del palazzo e decorata da affreschi astrologici, ma il suo studio (ipotesi

FIGURA 4.1

Marcantonio Raimondi (su disegno di Jacopo Ripanda), *Trionfo di Scipione l'Emiliano*, 1510 ca.



Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) UK. © Leeds Museums and Galleries/Bridgeman Images.

serie di affreschi che comprendevano, oltre ai riquadri della volta con *Il supplizio di Marsia* (FIG. 4.6) e *Il giudizio di Salomone* (dove Raffaello utilizza e contamina – come vedremo – varie fonti antiche), due grandi scene (la *Scuola di Atene* e il *Parnaso*) progettate come vere e proprie ricreazioni a tutto tondo del passato greco e romano. Il mondo degli studi filosofici antichi, pacificato dalla *concordia Platonis et Aristotelis*, ambientato in un'immensa aula classica (e al tempo stesso bramantesca), incrostata di rilievi e sculture antiche<sup>7</sup>, popolata di figure di pensatori e scienziati impegnati in

accolta da Angelini, Fagiani, 2015, p. 97; Angelini, 2020, p. 76). Recentemente si è pensato che «in questo ambiente egli [Giulio II] già svolgesse le sue mansioni di capo del tribunale della Segnatura»: cfr. F. Mari in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 18. Il dibattito storiografico sulla funzione originaria della Stanza della Segnatura è utilmente riassunto in Agosti, 2017.

7. Garin, 2021. Per l'Apollo nella nicchia di sinistra è canonico il confronto con la figura del dio cesellata nella celebre gemma medicea con Apollo e Marsia (il cosiddetto *Sigillo di Nerone*, su cui cfr. Caglioti, Gasparotto, 1997; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 80-2 cat. 31; Barbieri, 2014, pp. 15 e 92, dove si sottolinea che la gemma in quegli anni poteva trovarsi a Roma, nelle mani di Agostino Chigi, come pegno a garanzia del prestito concesso dal banco Chigi a Piero di Lorenzo de' Medici): cfr. ad esempio Becatti, 1968, p. 521; Yuen, 1979, p. 266; Quednau, 1987, p. 426; Echinger-Maurach, 1999, pp. 438-48; Malaguzzi, 2020, p. 494; Barbieri, c.d.s.; cfr. anche Bober, Rubinstein, 2010, pp. 82, 162 cat. 120, dove

infinite conversazioni, dispute e discussioni (dove quasi solo il caratteristico ritratto di Socrate risulta basato su precisi modelli antichi)<sup>8</sup>, e il mondo della poesia greca e romana, messa a confronto e a paragone con quella medievale e contemporanea<sup>9</sup>, sulle pendici del colle dedicato ad Apollo e alle Muse: fu proprio la progettazione di queste due impegnative composizioni che dovette imporre a Raffaello un primo decisivo confronto a tutto campo con le antichità romane, tradotto con ogni probabilità in una vasta campagna di rilevamento grafico dei principali monumenti classici presenti in città, in una serie di fogli che si è solo in minima parte conservata<sup>10</sup>.

Una delle rare tracce sopravvissute di questi studi antiquari realizzati da Raffaello negli anni della Stanza della Segnatura è un foglio del Palais des Beaux-Arts di Lille dove sono state appuntate, probabilmente disegnando dal vero, diverse impressioni desunte da due sculture antiche<sup>11</sup> (FIG. 4.2): una testa pileata di dace prigioniero, raffigurata di fronte e di profilo, e la figura di un sileno probabilmente ebbro, seduto e con il braccio destro frammentario (integrato come se fosse sollevato sopra la testa), schizzata per due volte al centro del foglio, insistendo in particolare sulla pinguedine del busto e del ventre flaccido. Si tratta di due sculture antiche che fino a oggi hanno eluso precisi tentativi di identificazione<sup>12</sup>: la testa del dace trova chiari confronti in una serie di pezzi di epoca traianea che tuttavia, per la ripetitività del motivo, presentando caratteristiche molto omogenee, rendono estremamente difficoltosa una più precisa identificazione<sup>13</sup>. Il sileno sembrerebbe desunto da un sarcofago dionisiaco raffigurante un trionfo di Bacco, ma nessuno dei pezzi conosciuti e disegnati nel Rinascimento sembra presentare esattamente questo motivo: probabilmente Raffaello ha disegnato un'opera poco nota, forse oggi non più conservata. Per farci un'idea del rilievo da cui l'artista deve aver tratto questa figura possiamo riferirci a una lastra frammentaria del Museo Chiaramonti, varie volte disegnata nel corso del Cinquecento (da Battista Franco, da Girolamo da Carpi e nel Codice Coburgense)<sup>14</sup>,

invece, in modo poco plausibile, viene proposto come modello una figura di ninfa del sarcofago con il *Giudizio di Paride* oggi a Villa Doria Pamphilj (ipotesi condivisa da Karafel, 2016, pp. 92 e 159, nota 12). Secondo La Malfa, 2020b, p. 176, si tratterebbe invece di una «puntuale citazione» dell'*Apollo citaredo* dei Della Valle o di Casa Sassi.

8. Becatti, 1968, p. 522; Reale, 1997, pp. 22-6.

9. Casadei, Farinella, 2017.

10. Secondo La Malfa, 2020b, p. 167, «la partizione geometrica della volta a riquadri e grottesche della Stanza della Segnatura riprende, quasi alla lettera, quella della *Volta dorata*, come viene chiamata nel Rinascimento la Sala di Achille a Skiros [*sic*] della Domus Aurea di Nerone»: in realtà la partizione geometrica della Stanza della Segnatura, probabilmente ideata dal Sodoma e non da Raffaello (dal momento che del Sodoma sono sia l'oculo centrale illusionistico, sia le otto scenette radiali monocrome e policrome, sia le partiture con le grottesche), rivela una somiglianza solo generica con quella celeberrima della «volta dorata».

11. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 173-4 cat. IV.9.

12. Secondo La Malfa, 2020b, p. 23, questo foglio riprodurrebbe «una delle teste dei daci e una piccola statuetta di Sileno ebbro, oggi in Vaticano».

13. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 174 cat. IV.10.

14. La Monica, 2015, pp. 88-94.

FIGURA 4.2

Raffaello, *Studi da due sculture antiche (la testa di un Dace e la figura di un Sileno)*, 1509-11 ca.



Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. PI.484. RMN-Grand Palais/Dist. Foto: Scala, Firenze.

che presenta, nella porzione sinistra, la figura del vecchio Ercole (ma con tratti che chiaramente lo assimilano a un sileno), seduto sul dorso di un asino: la figura rivela forti analogie con quella disegnata da Raffaello, in particolare per la posa abbandonata del corpo, come se anche l'anziano eroe avesse ceduto al piacere del vino, e per la resa realistica della pinguedine del ventre, ma non può essere quella studiata nel foglio di Lille, per la diversa posizione del braccio destro frammentario, che nel rilievo Chiaramonti, in origine, non risultava sollevato, ma portato davanti al petto, e per la diversa inclinazione della testa.

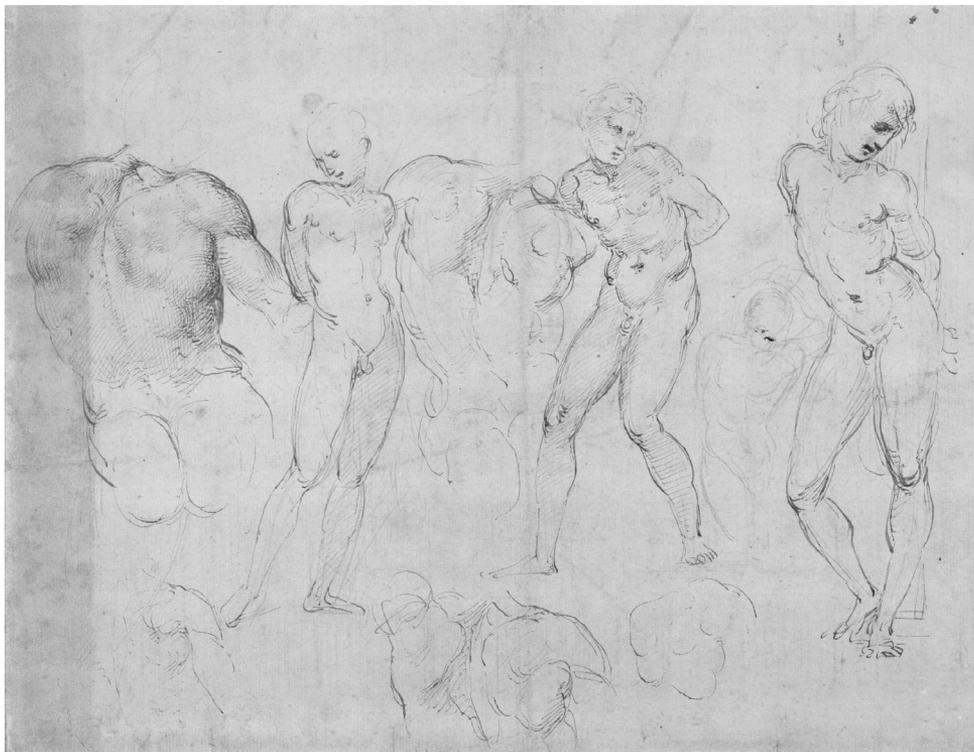
Secondo Oskar Fischel lo studio frontale dalla testa di un dace sarebbe stato utilizzato da Raffaello per la testa virile barbata che decora il bracciolo del trono, immaginato come un trapezoforo antico, della personificazione della Poesia, sulla volta della Stanza della Segnatura<sup>15</sup>: ma si tratta di un confronto poco puntuale, troppo generico per aiutarci a comprendere come Raffaello utilizzasse in questi anni i propri studi antiquari<sup>16</sup>. La ripresa dalla figura di sileno sembra invece che sia stata tenuta presente nella concezione del *Baccanale* ideato da Raffaello (o da Giulio Romano) e inciso da

15. Fischel, 1913, p. 363 cat. 345.

16. Secondo Becatti, 1968, p. 520, questa testa barbata potrebbe derivare o da un Asclepio ellenistico o da un Tritone su un sarcofago con tiaso marino.

FIGURA 4.3

Raffaello, *Studi di nudi (con il Torso Sassi)*, 1509-10 ca.



Vienna, Albertina, inv. 195v. © The Albertina Museum, Vienna.

Agostino Veneziano intorno al 1520-25<sup>17</sup>, dove il sileno ebbro sull'asino sorretto da due satiri rivela, nella posizione abbandonata e nella resa del ventre e del busto, una chiara relazione con questo modello antico.

Un disegno dell'Albertina, databile anch'esso intorno al 1509-10, rivela invece un'affascinante compresenza di studi, tipica di un vero e proprio foglio di lavoro, capace di suggerire la varietà delle ricerche raffaellesche negli anni della decorazione della Stanza della Segnatura<sup>18</sup> (FIG. 4.3): sul *recto* del foglio compare l'abbozzo di un' *Ultima Cena* dove Raffaello sembra interessato a confrontarsi, ma con orgogliosa autonomia mentale, con il celeberrimo modello leonardesco<sup>19</sup>, mentre sul *verso* si susseguono diversi studi di nudo, tratti alternativamente dall'antico e dalla natura.

Raffaello ha disegnato il *Torso Sassi* (FIG. 4.4) quando si trovava nel cortile di Casa

17. *Engravings*, 1981, pp. 202-3 cat. 70; *Raphael Invenit*, 1985, pp. 247-8 cat. 213; per il piatto di Deruta del 1525 ca. ispirato da questa incisione cfr. *Raphael Ware*, 2019, p. 62 cat. 19.

18. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 173 cat. IV.6.

19. Aceto, 2019.

FIGURA 4.4

*Torso di Apollo (Torso Sassi)*, seconda metà del sec. I d.C.



Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Sassi, un palazzo romano in via del Governo Vecchio n. 47 oggi non più esistente, collocato in una nicchia della parete di fondo, a sinistra dell' *Apollo seduto* passato nel 1546 in collezione Farnese<sup>20</sup>, e presentato di spalle, anche per celare i danni molto gravi subiti dalla superficie marmorea sul lato frontale della figura<sup>21</sup>: il suggestivo allestimento di questa prestigiosa collezione romana ci è noto attraverso un foglio anonimo già attribuito a Maarten van Heemskerck (Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 2783) e una

20. Bober, Rubinstein, 2010, p. 85 cat. 36.

21. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 173 cat. IV.8.

FIGURA 4.5

Anonimo (da Maarten van Heemskerck), cortile di Casa Sassi

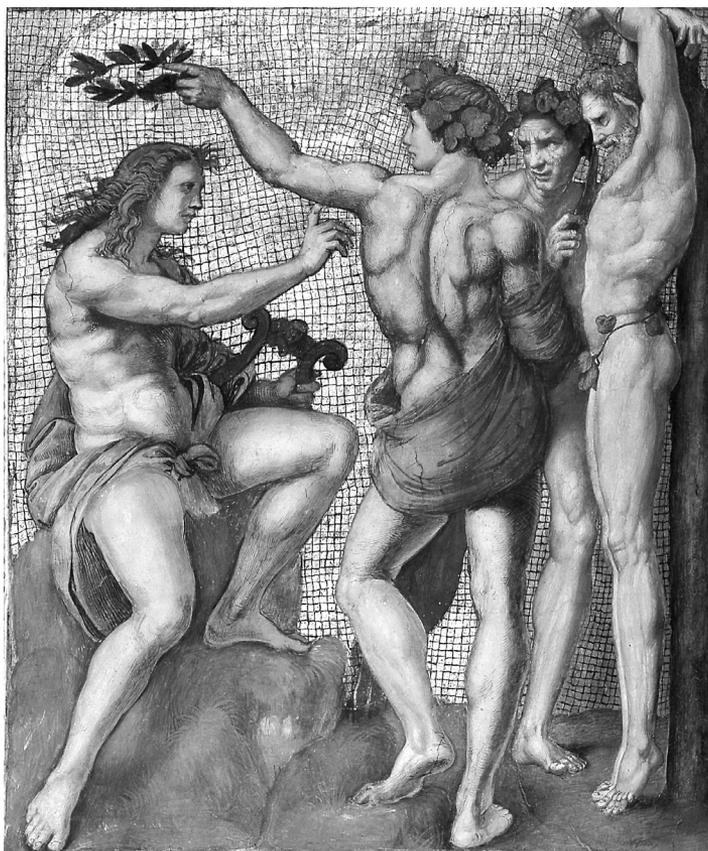


Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlino, Germania. Foto: Joerg P. Anders, Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

replica della Biblioteca Reale di Torino<sup>22</sup> (FIG. 4.5); con ogni probabilità entrambi questi disegni derivano da uno studio di van Heemskerck, oggi perduto, replicato nel 1553 anche in un'incisione di Dirck Volkertszoon Coornhert. Nel foglio dell'Albertina il marmo antico è studiato per tre volte (più sommariamente per due volte al centro e con una resa più attenta al gioco delle masse muscolari a sinistra), insieme a una serie di altre figure nude riprese da modelli in posa, preparatorie forse per un san Sebastiano

22. Christian, 2010, pp. 206, 374-9; V. Farinella in *Raffaello 2020*, p. 173 cat. IV.7.

FIGURA 4.6

Raffaello, *Supplizio di Marsia*, 1508-09 ca.

Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

o un Cristo alla colonna<sup>23</sup>. Lo schema sinuoso presente nella figura frammentaria di questo *Apollo Sauroctono* sembra che sia stato ristudiato dal vero, con una procedura di verifica naturalistica del motivo antiquario che verrà spesso messa in atto dal Sanzio, facendo posare un giovane atletico secondo lo schema iconografico appreso dal marmo antico<sup>24</sup>.

23. Becatti, 1968, p. 516; Shearman, 1977, p. 71 (con una datazione del foglio, che ritengo però troppo anticipata, intorno al 1506-07); KMOF-P, 1983, p. 620 cat. 420 (dove però viene erroneamente citato il *Torso del Belvedere*); Joannides, 1983, p. 198 cat. 264; Gasparri, 2010, p. 18. Un torso antico simile al *Torso Sassi* è disegnato sul f. 13r del *Codice di Fossombrone*: cfr. Nesselrath, 1993b, p. 114.

24. Secondo Quednau, 1987, p. 418, «nel nudo di spalle di un disegno dell'Albertina non abbiamo più un'autentica riproduzione del *Torso* di Casa Sassi, bensì un tentativo di adattamento a un contesto di azione».

Raffaello, che anche altrove rivela di aver frequentato il cortile di Casa Sassi, dove ad esempio ha sicuramente disegnato, come rivelato da vari stucchi delle Logge, il rilievo dionisiaco con la *Visita di Icaro*, anch'esso transitato in collezione Farnese e oggi al Museo Archeologico di Napoli<sup>25</sup>, è ricorso al suo antico disegno o a nuovi studi tratti dal *Torso Sassi* per ideare il possente Apollo di spalle nella scena del *Convito degli dèi* nella Loggia di Psiche alla Farnesina<sup>26</sup>: in questo caso, però, come rivela anche il disegno preparatorio all'Albertina<sup>27</sup>, potenziando la figura classica con iniezioni di terribilità michelangiolesca. Tuttavia il primo caso di riutilizzo del motivo del *Torso Sassi* nell'opera di Raffaello si incontra proprio in un affresco della Stanza della Segnatura: nel *Supplizio di Marsia* (FIG. 4.6) sulla volta (la scena ideata per affiancare e commentare narrativamente la personificazione della Poesia), se la figura di Marsia riprende gli studi giovanili effettuati a Firenze sul *Marsia rosso* degli Uffizi (cfr. FIG. 2.4), allora nel giardino di Palazzo Medici in via Larga, tenendo presente anche i sarcofagi con la sfida musicale tra Apollo e il satiro (per la collocazione di profilo di Marsia, al margine estremo della scena)<sup>28</sup>, la possente figura di spalle dell'aiutante del dio mostra chiaramente una puntuale ripresa della struttura anatomica fissata nel marmo antico. Analogamente, nel riquadro con il *Giudizio di Salomone*, la figura del soldato di schiena con la spada in pugno cita puntualmente il nudo eroico di uno dei due atletici domatori di cavalli nei *Dioscuri del Quirinale*<sup>29</sup> (cfr. FIG. 1.18).

La grande libertà di Raffaello nell'utilizzo delle fonti antiche, anche le più prestigiose e canoniche, è rivelata invece da un celebre disegno di Windsor<sup>30</sup> (FIG. 4.7); su questo foglio, preparatorio per l'affresco del *Parnaso* nella Stanza della Segnatura e quindi databile al 1510-11 ca., Raffaello ha studiato tre teste di poeti: nell'angolo superiore sinistro Omero cieco rivolto verso l'alto con la bocca aperta, in basso a sinistra Dante laureato fissato nel suo tipico profilo, nell'angolo superiore destro un volto maschile colto nell'atto di girarsi per guardare dietro le spalle (che, con buona probabilità, può essere identificato con quello del poeta lirico Pindaro)<sup>31</sup>. Sul *verso* compare un altro studio per la figura di Dante, panneggiata e con un volume tra le mani.

25. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 134-6 cat. 90.

26. Shearman, 1964, p. 135, nota 107, e Becatti, 1968, p. 554, pensano invece che il modello sia un *Apollo citaredo* in collezione Grimani, oggi al Museo Archeologico di Venezia.

27. KMOF-P, 1983, p. 636 cat. 565; Joannides, 1983, p. 234 cat. 401; A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 129 cat. 71; A. Gnann in *Raffaël Vienna*, 2017, pp. 368-9 cat. 122.

28. Becatti, 1968, p. 520.

29. Per lo studio di Raffaello dai *Dioscuri* cfr. *infra*, pp. 155-6; la figura del domatore di schiena è ripresa anche su un foglio degli Uffizi con una *Venere pudica* (KMOF-P, 1983, p. 607 cat. 284; Joannides, 1983, p. 183 cat. 202; S. Ferino-Pagden in *Raffaello a Firenze*, 1984, pp. 359-61 cat. 45). Questo disegno è messo in rapporto con l'*Ercole e Anteo* del Belvedere in La Malfa, 2020b, pp. 23, 146, 255.

30. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 178-9 cat. IV.23.

31. Casadei, Farinella, 2017, p. 62; andrà tuttavia ricordato che secondo Ferino-Pagden, 1984, pp. 341-2 cat. 33, questo studio di testa non andrebbe messo in rapporto con il poeta lirico in primo piano, ma con la figura di Virgilio accanto a Omero che si volta verso Dante.

FIGURA 4.7

Raffaello, *Studio di teste di poeti per il Parnaso: Omero, Pindaro (?) e Dante*, 1510-11 ca.



The Royal Collection/HM Queen Elizabeth II, inv. RL 12760. Bridgeman Images.

Particolarmente interessante risulta il volto di Omero, indubbiamente basato sul modello notissimo del volto di Laocoonte nel gruppo scultoreo antico scoperto a Roma nel gennaio del 1506, ben presto acquistato da Giulio II<sup>32</sup> (cfr. FIG. 1.9). Raffaello doveva conoscere benissimo il *Laocoonte*, anche se, diversamente da Michelangelo, non risulterà mai profondamente commosso dall'altissimo patetismo di questo capola-

32. Venturi, 1889, p. 101; Forlani Tempesti, 1968, p. 384; Becatti, 1968, p. 527; KMOF-P, 1983, pp. 613-4 cat. 369; Joannides, 1983, p. 192 cat. 2.41v; Bober, Rubinstein, 2010, p. 166; Vicci, 2019-20.

voro del barocco pergameno: nel tardo *San Giovannino* degli Uffizi, ad esempio, viene evocata la posa diagonale del corpo di Laocoonte, ma svuotandolo di ogni drammaticità e contaminandolo con altre fonti classiche, meno patetiche<sup>33</sup>; nella *Morte di Laocoonte*, incisa intorno al 1520 da Marco Dente traducendo con ogni probabilità un'invenzione raffaellesca, il modello del *Laocoonte* viene messo a confronto con una miniatura del *Virgilio Vaticano* creando una scena originale, volutamente distante dalla canonica soluzione del capolavoro ellenistico. Nel 1510, quando potrebbe essere stato realizzato questo disegno di Oxford, Raffaello, come racconta Vasari<sup>34</sup>, era stato chiamato a giudicare l'esito di una gara artistica tra quattro giovani artisti (il volterrano Zaccaria Zacchi, il bolognese Domenico Aimo detto il Varignana, lo spagnolo Alonso Berruguete e il fiorentino Jacopo Sansovino), promossa da Bramante, avente come oggetto proprio il *Laocoonte*<sup>35</sup>.

La ripresa del volto di Laocoonte nella testa di Omero del *Parnaso* colpisce in particolare per due motivi: da un lato sorprende l'«inversione energetica» (come avrebbe detto Aby Warburg) della formula patetica antica messa in atto da Raffaello. L'espressione drammatica del sacerdote troiano, provocata da un incontrollabile dolore fisico e morale (per le ferite causate dai serpenti e per l'afflizione provocata dalla morte dei figli), viene trasformata nell'espressione esaltata di un poeta folgorato da una travolgente ispirazione, proveniente dal cielo, nel momento in cui sta dettando i propri versi al giovane scriba (Ennio?) seduto alla sua destra: «un uomo invaso da uno spirito superiore», che «sembra parlare e vaticinare insieme»<sup>36</sup>. Un'immagine negativa e dolorosa si trasforma quindi, quasi per magia, in un'immagine positiva ed esaltante<sup>37</sup>: «il gemito del sacerdote troiano si muta nell'espressione dell'entusiasmo, del sacro furore che invade il cantore divino»<sup>38</sup>.

D'altronde, per apprezzare fino in fondo l'operazione messa in atto da Raffaello, dovremo tenere presente il pubblico a cui era rivolto il *Parnaso*: non solo il commit-

33. Ferino-Pagden, 2020, p. 186; tra le fonti utilizzate in questo caso da Raffaello andranno ricordati il *Torso Gaddi* (cfr. *supra*, pp. 70-1) (cfr. FIG. 3.7) e modelli più giovanili, come il *Torso di efebo* di Palazzo Massimo alle Terme (su cui cfr. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 253 cat. v.9).

34. Cfr. *supra*, p. 31.

35. Per la più probabile cronologia di questa competizione artistica cfr. Farinella, 2014, p. 133; cfr. anche Nesselrath, 2020a, pp. 78-9, Nesselrath, 2020b, pp. 101, 214 e Nesselrath, 2020d, p. 120, dove viene ribadita la data 1506 o 1507 (improbabile per molti motivi: basti pensare che, al di là del fatto che il soggiorno romano di Raffaello in quell'anno, ipotizzato da Shearman, 1977, pur risultando per molte ragioni verosimile non è certo, sarebbe davvero difficile supporre che a quella data Bramante potesse eleggere a giudice della gara l'Urbinate, artista allora a Roma praticamente sconosciuto e certamente non ancora accreditato delle competenze antiquarie necessarie per svolgere un tale ruolo).

36. Lanzi, 1968-74, I, p. 294.

37. Una metamorfosi ancor più radicale, dove la maschera tragica del sacerdote troiano si trasforma nell'immagine di un grottesco protagonista di un esercizio erotico, compare in un racconto di Pietro Aretino, *Il ragionamento della Nanna e della Antonia*, dove è addirittura un uomo di chiesa, impegnato in una scena orgiastica nella cella di un convento, a replicare, durante l'amplesso, «quel viso arcigno che a Belvedere fa quella figura di marmo ai serpi che l'assassinano» (Aretino, 1988, pp. 89-91).

38. Venturi, 1889, p. 101.

tente, Giulio II, ma soprattutto la cerchia di umanisti, scrittori e poeti che gravitava intorno alla corte papale (non è un caso, ad esempio, che questo sia l'unico affresco della Stanza della Segnatura a essere ricordato nella vita di Raffaello stesa da Paolo Giovio intorno al 1525)<sup>39</sup>. Ebbene, questo pubblico colto doveva essere perfettamente in grado di apprezzare il senso della citazione raffaellesca nei confronti del *Laocoon-te*<sup>40</sup>: un vero e proprio esempio di "arte allusiva"<sup>41</sup>, capace di colpire l'osservatore per la libertà dimostrata dal giovane artista nel citare riconoscibilmente un capolavoro classico che chiunque doveva conoscere, ribaltandone tuttavia il significato espressivo.

Come dicevamo, sono pochi i disegni dall'antico conservati tra tutti quelli che Raffaello probabilmente realizzò in questi suoi primi tempi romani, quando in realtà dovette sottoporsi a un primo sistematico tirocinio antiquario in vista dei compiti postigli dalla corte pontificia: qualche lume sulle copie dall'antico dell'Urbinato realizzate negli anni della Stanza della Segnatura, andati quindi perduti o dispersi, può provenire da quei fogli catalogati come "raffaelleschi" in molti Gabinetti Disegni e Stampe, stilisticamente prossimi alla grafica del Sanzio ma non all'altezza della sua qualità, sempre elevatissima, opera di allievi o collaboratori o seguaci che hanno replicato disegni originali, oggi non più esistenti, del maestro<sup>42</sup>. Un foglio di questo tipo, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (FIG. 4.8), è stato catalogato da Parker nel 1956 come opera di un «dotato artista contemporaneo di Raffaello»<sup>43</sup>: in precedenza era stato attribuito direttamente alla mano del maestro solo da Passavant nel 1858<sup>44</sup>.

Sul *recto* di questo foglio compare la ripresa di due statue antiche frammentarie raffiguranti Venere<sup>45</sup>: il torso a sinistra, appartenuto a Giovanni Ciampolini, nei primi anni del Cinquecento poteva essere visto e disegnato nella sua abitazione romana<sup>46</sup>.

39. Cfr. *supra*, pp. 16-9.

40. Così come il significato dell'evocazione della *Cleopatra* allora in collezione Maffei nella musa Calliope nel *Parnaso* (particolarmente evidente nel disegno preparatorio dell'Albertina): cfr. Becatti, 1968, p. 525, e da ultimo Miletta, Tuccinardi, 2017, pp. 14, 19, nota 94.

41. Si parla di "arte allusiva" secondo la celebre teorizzazione in campo letterario di Giorgio Pasquali (1942): cfr. Conte, 1974.

42. Forlani Tempesti, 1968, p. 307: «Che fra schizzi, studi, modelli e cartoni essi [i disegni autografi di Raffaello] dovessero essere molti di più [di quelli oggi conservati], risulta dalle varie copie rimasteci di originali ora non più noti».

43. Parker, 1956, II, p. 334 cat. 626; V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 313 cat. VII.7; su questo foglio e sulle altre riprese della *Venere Mazzarino* in rapporto con Raffaello, cfr. anche Barbieri, 2014, pp. 231-45.

44. Passavant, 1891, p. 207 cat. 529. Sul *verso* compare uno studio di un michelangiolesco nudo maschile di schiena, che potrebbe rappresentare o una variante sul modello del *Torso del Belvedere* o una copia tratta da un sarcofago con Gigantomachia (analogo a quello conservato nel Museo Pio Clementino e raffigurante una scena di Gigantomachia alla presenza di Artemide ed Ecate).

45. Bober, Rubinstein, 2010, p. 66.

46. Fusco, Corti, 1991, p. 32 cat. 5; Christian, 2010, p. 305. Giovanni Ciampolini muore nel 1518 (e non nel 1505, come spesso si ripete: cfr. ad esempio Bober, Rubinstein, 2010, p. 201 cat. 154), il suo erede Michele Ciampolini scompare invece alla fine del 1519 o agli inizi del 1520, quando la raccolta viene acquistata da Giulio Romano, da suo padre Pietro Pippi e da Giovan Francesco Penni.

FIGURA 4.8

Cerchia di Raffaello, *Studi da due sculture antiche acefale raffiguranti Venere (la Venere Ciampolini e la Venere Mazzarino)*, 1510-20 ca.



Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.2617. © Ashmolean Museum/Bridgeman Images.

La figura acefala a destra può invece essere identificata con una *Venere al bagno* ancora conservata, la cosiddetta *Venere Mazzarino* oggi al J. Paul Getty Museum (FIG. 4.9): la scultura, scoperta a Roma all'aprirsi del Cinquecento (come testimoniato da un'iscrizione di Giovanni Antonio da Brescia che la raffigura con l'iscrizione *ROME NOVITER REPERTUM*)<sup>47</sup>, transitata forse dalla raccolta di Agostino Chigi e ricordata da Ulisse Aldrovandi negli anni Cinquanta in collezione Rustici, venne acquistata intorno alla metà del Seicento per la raccolta parigina del cardinal Mazzarino<sup>48</sup>.

47. Zucker, 1984, pp. 343-5 cat. 022.

48. Passata alla metà dell'Ottocento nella collezione di Sir Francis Cook, a Richmond, alla metà

FIGURA 4.9

*Venere Mazzarino*, copia romana di una variante ellenistica da un prototipo del sec. IV a.C.



Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 54. aa.11. Per gentile concessione del Paul Getty Museum – Open Content Program.

Un disegno di Vienna, attribuito da Oberhuber a Marcantonio Raimondi, espunto quindi dal catalogo dell'incisore bolognese e avvicinato alla scuola di Raffaello<sup>49</sup>, molto vicino al foglio di Oxford anche se probabilmente non della stessa mano<sup>50</sup>, rappresenta la *Venere Mazzarino* da un diverso punto di vista<sup>51</sup>, ribassato e slittato verso sinistra (FIG. 4.10): anche in questo caso, considerando il linguaggio raffaellesco del foglio viennese, potremmo trovarci di fronte a un'altra copia da uno studio perduto

del Novecento ritornò in Francia, per essere infine venduta nel 1954 al museo californiano (Bober, Rubinstein, 2010, p. 66 cat. 15).

49. Oberhuber, 1970, fig. 4; M. Faietti in *Bologna e l'umanesimo*, 1988, p. 210, nota 3; Birke, Kertész, 1997, pp. 2570-1 cat. 36046v.

50. Come amichevolmente mi suggerisce Angela Aceto.

51. Un'ulteriore ripresa, questa volta frontale, della *Venere Mazzarino*, è conservata a Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 2551 (cfr. Barbieri, 2014, p. 233, fig. 82; Pfisterer, 2019, p. 149).

FIGURA 4.10

Cerchia di Raffaello, *Studi dalla Venere Mazzarino*, 1510-20 ca.



Vienna, Albertina, inv. 36046v. © The Albertina Museum, Vienna.

del Sanzio<sup>52</sup>. Dopo aver ripreso la scultura antica nel disegno oggi a Oxford riportando tutte le lacune con acribia archeologica, nel foglio dell'Albertina si assiste a un

52. La presenza di un disegno perduto di Raffaello si può ipotizzare anche alle spalle della copia, davvero molto raffaellesca, tratta dal *Pan e Dafni* di Agostino Chigi, conservata al British Museum (Department of Prints and Drawings, 1861.0810.33): cfr. Barbieri, 2014, pp. 203-6; Pfisterer, 2019, p. 163.

FIGURA 4.11

Sebastiano dal Piombo e Raffaello, *Polifemo e Galatea*, 1511-12 ca.

Roma, Farnesina, Loggia di Galatea. Ghigo Roli/Bridgeman Images.

tentativo di restauro grafico, rivolto alla ricomposizione del braccio destro mancante: se Giovanni Antonio da Brescia lo aveva immaginato abbandonato lungo il fianco e i restauratori successivi lo integreranno sollevato, nell'atto di sorreggere il mantello, nel disegno viennese è stato invece ipotizzato piegato e portato al seno, nel gesto tipico di un' *Afrodite pudica*.

«Raffaello non buttava mai via niente»<sup>53</sup>; dopo aver probabilmente disegnato da vari punti di vista la *Venere Mazzarino*, è più volte ricorso a questo modello antico: ne ha sottilmente variato la posa per la figura di *Venere pudica* presente su un disegno degli Uffizi (496 Ev)<sup>54</sup>, ha riutilizzato il motivo del delfino che morde il polpo nella *Galatea* (FIG. 4.11) e, vari anni dopo, potrebbe averne tratto ispirazione – come vedremo – anche per la posa delle mani della *Formarina*, una abbassata a coprire il pube, l'altra sollevata per schermare il seno, che velano e allo stesso tempo sottolineano l'erotica nudità della figura (FIG. 4.12).

53. Shearman, 1965, p. 30.

54. Cfr. *supra*, nota 29.

FIGURA 4.12

Raffaello, *Fornarina (Ritratto di donna nei panni di Venere)*, 1519-20 ca.



Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 2333. Bridgeman Images.

Nel momento in cui Raffaello, in via di conclusione i lavori nella Stanza della Segnatura, stava avviando il nuovo cantiere decorativo in quella di Eliodoro, si colloca anche il suo primo intervento pittorico nella Farnesina di Agostino Chigi, la villa suburbana in Trastevere detta il Palazzo del Giardino, popolata da ottanta statue antiche (più un numero imprecisato di altri pezzi classici nei giardini)<sup>55</sup>: siamo, con ogni probabilità, nei mesi finali del 1511, quando il ricchissimo banchiere senese decide, con un vero e proprio colpo di scena, di chiedere a Raffaello di intervenire nella decorazione della Loggia dei Pianeti (detta anche, dopo l'intervento dell'Urbinate, di Galatea). Questo ambiente aveva già visto avvicinarsi, sulla volta, Baldassarre Peruzzi, architetto

55. Cremona, 2010; Barbieri, 2014.

dell'edificio e iniziatore della decorazione pittorica della villa (nelle facciate monocrome, decorate con un vasto ciclo di oltre cinquanta storie mitologiche, e nella Sala del Fregio, con una sequenza di scene per lo più di tema ovidiano)<sup>56</sup>, che in questo caso aveva raffigurato un vero e proprio oroscopo del committente, traducendo sulla volta la mappa astrologica del suo giorno di nascita, e poi Sebastiano del Piombo, autore, a partire dall'agosto-settembre del 1511, degli affreschi nelle lunette, con una serie di miti anche in questo caso ovidiani, ispirati al tema dell'aria e del volo<sup>57</sup>. La decorazione delle pareti, in una serie di scene scandite da monumentali paraste monocrome all'antica, prevedeva come *incipit* un dittico dedicato al tema degli amori di Polifemo e Galatea (cfr. FIG. 4.11): un tema erotico forse in rapporto con le trattative matrimoniali in corso in quel momento con la corte mantovana (nell'agosto-settembre del 1511 infatti Agostino Chigi aveva avanzato ufficialmente la richiesta della mano di Margherita Gonzaga, tramontata solo alla fine dell'anno successivo). La scelta sorprendente del committente, in questo caso, fu di affidare le due parti di questo dittico (che, come andrà ribadito, costituiscono un solo episodio mitologico, da leggersi all'unisono come una scena unitaria), a due artisti diversi: il Polifemo innamorato, che sta cantando la sua passione per la bella ninfa marina, con la rustica zampogna e accanto il cane da caccia, alla mano di Sebastiano, il pittore veneto ancora imbevuto della sua originaria formazione giorgionesca; la Galatea che trascorre sulla superficie dell'acqua circondata da un corteggio di naiadi, ippocampi e tritoni, su un carro a forma di conchiglia, mosso da una bizzarra ruota meccanica a pale («a sort of super-shell», probabilmente per evocare un tipo di propulsione antico)<sup>58</sup>, e da alcuni amorini che dal cielo scoccano invano i loro dardi, al pennello di Raffaello<sup>59</sup>. Un dittico ecfrastico, ispirato a fonti letterarie antiche e moderne che descrivevano opere d'arte classiche – le *Immagini* (II, 18) di Filostrato Maggiore<sup>60</sup> e le *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano*

56. Grantham Turner, 2015; Farinella, 2017.

57. Barbieri, 2015a; Barbieri, 2015b.

58. Meiss, 1974.

59. Farinella, 2004, pp. 27-8, [47] tavv. 25, 120.

60. Frau, 2013-16, pp. 174-6. L'interesse di Raffaello per Filostrato comprende un'invenzione grafica ispirata alla sesta *eikon*, perduta ma tramandata da varie copie in disegni e incisioni della prima metà del Cinquecento e riecheggiata anche nei venti arazzi con i *Giocchi dei putti* basati su cartoni di Tommaso Vincidor per la Sala di Costantino (per una sintesi cfr. Gnann, 1999, p. 33 e Frau, 2013-16, pp. 160-71): un'invenzione da porsi probabilmente in rapporto con la decorazione di Villa Madama (e quindi databile intorno al 1519, quando si colloca il fregio mitologico nella Sala delle Prospettive alla Farnesina, dove anche Peruzzi, ideatore delle scene, si confronta con la medesima descrizione di Filostrato). Ma un disegno di Raffaello del periodo fiorentino (1507 ca.), conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (Parker, 1956, II, 528v; KMOF-P, 1983, p. 598 cat. 178; Joannides, 1983, p. 169 cat. 14.6r; Cordellier, Py, 1992, p. 336), parrebbe già rivelare, a date molto precoci, la conoscenza di questo testo filostrato da parte dell'Urbinate, anche se i possibili tramiti rimangono ancora da chiarire (il primo volgarizzamento, opera dello spartano Demetrio Mosco, fu infatti prodotto a Mantova intorno al 1508 per Isabella d'Este; inoltre una circolazione del testo e un suo utilizzo come fonte iconografica risultano documentabili a Mantova e a Ferrara nel corso del primo decennio del Cinquecento): bisognerebbe presupporre, anche in questo caso, la mediazione di un umanista capace di rendere accessibile il testo greco a Raffaello (d'altronde,

di Piero de' Medici del Poliziano (st. 118) – nato con l'idea di ricreare visivamente un capolavoro perduto della pittura greca, grazie alla consulenza letteraria dell'umanista viterbese Cornelio Benigno, e diventato, almeno nei desideri di Agostino Chigi, un luogo dove mettere a confronto, a "paragone" (si sarebbe detto con la terminologia dell'epoca), due lingue figurative della pittura moderna: quella della scuola veneta, che doveva aver folgorato il committente durante i primi mesi del 1511 trascorsi per motivi diplomatici in Laguna (al punto da convincerlo a riportare con sé a Roma, oltre a colei che sarebbe diventata negli anni successivi la nuova compagna della sua vita, Francesca Ordeaschi, anche uno dei principali "creati" di Giorgione e probabilmente una serie di opere esemplari di quella maniera pittorica), e quella della nuova scuola romana, che vedeva in Raffaello, reduce dal grande successo ottenuto nella Stanza della Segnatura, uno dei suoi principali protagonisti<sup>61</sup>. Il risultato fu una sorta di "braccio di ferro" tra due artisti che, pur dovendo forzatamente collaborare, almeno a livello iconografico, sembrano far di tutto per distinguersi sul piano linguistico: Sebastiano, infatti, dipinge un Polifemo che, pur cominciando già a risentire del nuovo eroismo anatomico michelangiolesco che si irradiava dalla volta sistina (la cui prima porzione venne svelata nell'agosto del 1511, quando furono smontati i ponteggi), risulta ancora immerso in un lussureggiante scenario naturale, interpretato con quella stessa freschezza cromatica che risplende nelle bellissime lunette del registro superiore, piene di vento, di cieli e di luce; Raffaello invece interpreta la scena marina riducendo al minimo lo sfondo paesaggistico ed esaltando il protagonismo delle figure mitologiche, rileggendo il nuovo titanismo michelangiolesco (ma anche l'invenzione messa a punto da Leonardo a Firenze per la *Leda*) alla luce dei marmi antichi, in particolare dei sarcofagi con tiaso marino (senza trascurare, per la figura del tritone che abbraccia una ninfa sulla sinistra, le esasperazioni anatomiche del *Torso del Belvedere*)<sup>62</sup>; l'erote che tiene tra le mani il morso di uno dei due delfini che trainano il carro di Galatea potrebbe derivare da uno dei figli di Medea, in un sarcofago studiato da Raffaello in un disegno degli Uffizi sempre in rapporto con le committenze di Agostino Chigi<sup>63</sup>; e il motivo erudito del delfino che divora il polpo, che secondo gli *Halieutica* di Oppiano

la conoscenza a Firenze delle *Immagini* di Filostrato è documentata sicuramente almeno nel caso di Poliziano, che, per descrivere le porte del tempio di Venere raffiguranti Galatea e Polifemo nelle *Stanze per la giostra*, si basa proprio sull'*ékfrasis* del retore greco che verrà poi utilizzata anche da Raffaello).

61. Ballarin, 2002, pp. 241-59.

62. Becatti, 1968, p. 531; F. Mari in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 66, n. 17; sulle fonti antiche della *Galatea* cfr. da ultimo Barbieri, c.d.s. Sul *Torso*, che in questi anni non era ancora approdato in Belvedere (dopo il passaggio nella raccolta di Andrea Bregno, doveva essere tornato in possesso dei Colonna), cfr. *Antiquarie*, 2004, pp. 47-9; Christian, 2010, pp. 313-5. Un disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford con due studi del *Torso* è attribuito a Raffaello in Gere, Turner, 1983, pp. 154-5 cat. 128.

63. Sul disegno degli Uffizi 1474E con due studi di un fanciullo su un delfino e sul *verso* studi architettonici per le stalle Chigi cfr. S. Ferino-Pagden in *Raffaello a Firenze*, 1984, pp. 314-5 cat. 19: il motivo del figlio di Medea tratto dal sarcofago oggi ad Ancona (Bober, Rubinstein, 2010, pp. 153-4 cat. 110) risulta svolto in modo analogo a quanto realizzato da Michelangelo nel *Tondo Taddei* della Royal Academy (cfr. Panofsky, 1939, p. 238, nota 3).

rappresentava il trionfo dell'amore puro su quello carnale<sup>64</sup> (alludendo al trionfo della bellissima Galatea sul rozzo e barbaro Polifemo e forse anche, ironicamente, a quello auspicato dell'affascinante e nobilissima Margherita Gonzaga sul non avvenente ma ricchissimo Agostino Chigi)<sup>65</sup>, fu probabilmente desunto – come si è visto – dalla *Venere Mazzarino* (cfr. FIGG. 4.8-4.10).

Un segno della radicalità questo “paragone”, interpretato dai due protagonisti non come un dialogo e un confronto emulativo, ma come un vero e proprio duello artistico<sup>66</sup>, si può cogliere in un dettaglio apparentemente secondario, ma in realtà clamoroso: l'orizzonte marino interrotto dalla parasta monocroma, che avrebbe dovuto correre alla stessa altezza nelle due parti di questo dittico, dato che narrativamente, come abbiamo visto, la scena è una sola, risulta invece spezzato e collocato a due altezze diverse, a ribadire l'opposizione e l'incomunicabilità che deve avere contrapposto i due maestri<sup>67</sup>. La scelta del committente, coraggiosa, forse troppo audace in questo caso, avrà conseguenze radicali: Sebastiano di lì a poco comincerà a prendere le distanze da Agostino Chigi, entrando a far parte in modo sempre più convinto del giro di Michelangelo (a partire dalla memorabile *Pietà* di Viterbo, avviata intorno al 1512, quindi subito dopo la delusione patita alla Farnesina)<sup>68</sup>, il ciclo di affreschi previsto nella Loggia di Galatea verrà sospeso (e mai più ripreso, lasciando per tutto il Cinquecento le pareti bianche, forse anche per il fallimento delle trattative matrimoniali con i Gonzaga), mentre la decorazione degli altri ambienti della Farnesina sarà affidata, qualche anno più tardi, nuovamente a Raffaello e a un artista meno problematico, come il Sodoma, che con l'Urbinate si era già trovato a condividere senza conflitti una commissione agli inizi dei lavori nella Segnatura<sup>69</sup>.

Quando ormai erano già avviati i lavori nella Stanza di Eliodoro si colloca anche la realizzazione del ritratto del pontefice (FIG. 4.13): dopo lo scontro con Sebastiano sui muri della Farnesina, dopo questo primo momento in cui la reazione con le novità scaturite dalla rivoluzione giorgionesca appare di tipo competitivo e agonistico, ora Raffaello comincia a fare i conti davvero, nel campo della ritrattistica, con le scelte stilistiche tipiche della maniera veneta<sup>70</sup>.

64. Kinkead, 1970; andrà ricordata anche la *Venere e Cupido* in collezione Grimani con un delfino che morde un calamaro, inteso da Valeriano e Colocci come un simbolo della saldezza di Amore (Christian, 2010, pp. 203, 323).

65. D'altronde, che davanti a questi affreschi si potesse anche scherzare e avanzare commenti “leggeri” ed ironici è dimostrato dalla lettera citata di Paolo Giovio (cfr. *supra*, pp. 20-2).

66. Goffen, 2002, p. 230: «Perhaps Chigi intended to set the two painters to work not with but against each other, in the kind of rivalrous situation memorialized in the unrealized plans for the decoration of the Sala del Gran Consiglio in Florence».

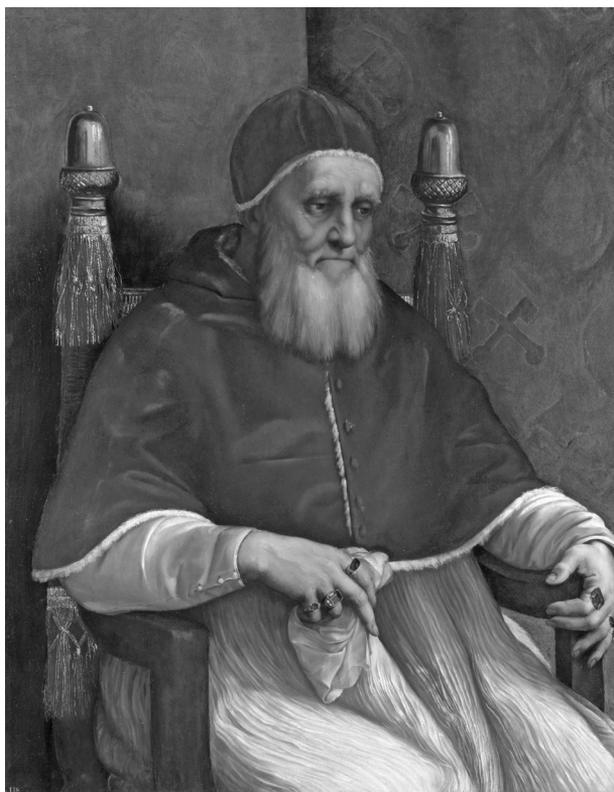
67. Oberhuber, 1999a, p. 170: «È singolare che Raffaello abbia concepito quest'opera come fosse un'entità indipendente; neppure l'orizzonte corrisponde a quello di Sebastiano del Piombo»; Ballarin, 2002, pp. 246-7; cfr. anche Barbieri, 2015a, p. 209; Wivel, 2017, p. 21; La Malfa, 2020b, pp. 209-10.

68. M. Wivel e P. Joannides in *Michelangelo & Sebastiano*, 2017, pp. 117-23 cat. 11.

69. Bartalini, 2014.

70. Sul *Ritratto di Giulio II* e sulle ragioni che suggeriscono una cronologia *ante* marzo 1512 cfr. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 412 cat. IX.1.

FIGURA 4.13  
Raffaello, *Ritratto di Giulio II*, 1511-12 ca.



Londra, National Gallery. Bridgeman Images.

Il 12 settembre 1513 il *Ritratto di Giulio II* venne presentato per otto giorni sull'altar maggiore di Santa Maria del Popolo, una chiesa di patronato roveresco che aveva ricevuto in dono il dipinto dal pontefice; si trattò di una pubblica esposizione capace di provocare un grande clamore: Marin Sanudo, infatti, riferisce che il ritratto era giudicato molto somigliante a Giuliano Della Rovere e che «tutta Roma corre a vederlo; par uno jubileo, tanta zente vi va»<sup>71</sup>. Giulio II era scomparso solo da qualche mese, ma evidentemente la sua immagine suscitava ancora grande interesse: in particolare un ritratto come quello di Raffaello, così spettacolare da un punto di vista formale. Come Alessandro Magno aveva scelto per i propri ritratti il pennello di Apelle, confe-

71. Shearman, 2003, I, pp. 171-2, 1513/13; le parole del Sanudo ricordano quelle di Giovanni Sabadino degli Arienti, in una lettera a Isabella d'Este del 31 gennaio 1506, in merito alla scoperta del *Laocoonte*: «Tutta Roma die noctuque concorre a quella casa [di Felice de Fredis] che li pare el jubileo» (cfr. Maffei, 1999, p. 105, II.3).

rendogli «con un editto» una sorta di esclusiva (secondo la testimonianza di Plinio: *N. H.* xxxv, 85), così ora il pontefice elegge il nuovo Apelle moderno, e cioè Raffaello, come l'unico artista capace di interpretare la sua complessa psicologia e le motivazioni ideologiche che lo sostengono.

Il *Ritratto di Giulio II*, sorprendentemente, mostra un personaggio lontanissimo dalla “terribilità” sottolineata dalle fonti, come svuotato di quella formidabile energia dominatrice che doveva caratterizzarlo, ad esempio, nel colossale bronzo realizzato qualche anno prima da Michelangelo a Bologna. Ma non dobbiamo lasciarci ingannare: non ci troviamo infatti davanti a un uomo sconfitto, a un vecchio piegato nel corpo e nello spirito dagli eventi sfavorevoli che aveva vissuto nel 1511 (nel maggio aveva subito a Bologna una grave sconfitta dai Francesi, che lo avevano attaccato anche con il concilio scismatico indetto prima a Milano e poi a Pisa). Al contrario Giulio II, in un momento molto difficile del suo papato, vuole offrire una nuova immagine della propria persona, facendosi cogliere nella realtà quotidiana della missione pontificale, assiso su una sedia camerale sormontata da roversche ghiande dorate, come se si trovasse nell'anticamera delle visite impegnato nel concedere udienza: non certo il papa energico e battagliero, l'“orso” che con la spada in pugno aveva scalato d'inverno le mura di una fortezza nemica, non il papa criticato per gli eccessi carnali del proprio comportamento, per i tremendi appetiti, per un'iracondia che atterrava gli ambasciatori e i postulanti, ma un pontefice anziano, fragile e umano, rivolto finalmente a valori spirituali, con lo sguardo acceso da una luce interiore, colto in un momento di introspettiva meditazione. Un uomo che si era lasciato crescere la barba nell'ottobre del 1510, come un voto, dopo una sconfitta subita dai Francesi, promettendo di non radersela finché il barbaro straniero non fosse cacciato dall'Italia: un papa che, proprio nel momento in cui il re di Francia aveva indetto un concilio per deporlo, sembra voler combattere, almeno in questo “ritratto etico”, con le armi dello spirito e della forza morale.

Anche la *Madonna Sistina* (FIG. 4.14) è un dipinto realizzato da Raffaello per Giulio II, sempre nel suo “momento veneto”, solo pochi mesi dopo il memorabile ritratto del pontefice (post giugno 1512-ante marzo 1513)<sup>72</sup>. Un'opera che apparentemente prescinde, per una volta, dal confronto con l'antico<sup>73</sup>: in realtà anche in questo caso Raffaello ha cercato un'equilibrata misura classica nella fusione, apparentemente impossibile, di dettagli “iperrealistici” (come la celebre tenda verde che scivola sugli anelli metallici, piegando con il suo peso la stanga, con feriale e prosaica naturalezza) e di una visione metafisica, con la Vergine che appare come un'apparizione ultrater-

72. Di Teodoro, Farinella, 2017, p. 422; Farinella, c.d.s.

73. Non condivido l'osservazione di Frommel, 2017, p. 48, secondo cui «nel corpo e nel contrapposto di Maria» si coglierebbe «l'influenza dell'*Apollo del Belvedere*», e nemmeno il confronto di La Malfa, 2020b, p. 194, con una scultura antica visibile presso San Pietro e disegnata sul *Codice Escorialense* (f. 51v): in realtà la Madonna col Bambino che incede sulle nuvole è una citazione piuttosto precisa dalla Madonna con il Bambino in un disegno di Michelangelo oggi al Metropolitan Museum of Art di New York che è stato giudicato un primissimo studio per la Tomba di Giulio II, collocabile quindi intorno al 1505 (Hirst, 1988, p. 113; Bambach, 2017, pp. 94-5, 296 cat. 69).

FIGURA 4.14  
Raffaello, *Madonna Sistina*, 1512-13 ca.



Dresda, Gemaeldegalerie Alte Meister. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Bridgeman Images.

rena – una vera e propria *parusia* – avanzando sul letto di nuvole. Sono proprio i due celeberrimi angioletti aggiunti *in extremis* dall'artista («i due angeli più famosi del mondo») <sup>74</sup>, disinvolatamente appoggiati al parapetto ligneo del proscenio in primo piano – una tra le immagini raffaellesche più usurate, banalizzate e violentate dalla incontrollabile diffusione, a partire almeno dalla fine dell'Ottocento, nei mass media – a rivelare un insospettato rapporto con uno di quegli artisti quattrocenteschi che l'Urbinate aveva potuto studiare a fondo durante gli anni fiorentini, affascinato

74. Nesselrath, 2020b, pp. 17, 144-5, 150.

FIGURA 4.15

Raffaello, *Madonna Sistina*, particolare dei due angeli, 1512-13 ca.



Dresda, Gemaeldegalerie Alte Meister. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Bridgeman Images.

FIGURA 4.16

Luca della Robbia, *Cantoria: giovani cantori con rotulo*, particolare della testa del cantore nell'angolo superiore destro, 1431-38



Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: Scala, Firenze.

dalla loro istintiva capacità di riflettere alcune caratteristiche fondamentali dell'arte classica: il grande Luca della Robbia, già sicuramente ammirato da Raffaello nei primissimi anni urbinati, quando – come si è visto – percorreva a occhi sgranati le strade della sua città<sup>75</sup>. Ebbene, se volessimo indicare un possibile modello capace di stimolare, nella mente di Raffaello, l'invenzione bellissima dei due angioletti stanchi e un po' annoiati, come spesso sono i bimbi costretti a fare i chierichetti durante le funzioni sacre, quando nascondono uno sbadiglio o pensano ad altro<sup>76</sup>, alcuni dettagli dei rilievi della Cantoria di Santa Maria del Fiore, realizzata da Luca negli anni Trenta del Quattrocento, conseguendo in virtuosa competizione con quella donatelliana un apice di assorto classicismo "senza retorica", potrebbero risultare significativi<sup>77</sup> (FIGG. 4.15-4.16): in particolare nelle scene dove sono semplici bambini senz'ali a cantare e suonare le note sacre, come ad esempio nel rilievo con cinque giovani cantori impegnati a intonare le voci seguendo le note vergate su un rotolo, dove si scorgono dei volti trasognati, eppure realistici, delle pose contemplative e quotidiane (come il ragazzino in secondo piano sulla destra, con il volto appoggiato alla mano destra e lo sguardo perso nel vuoto, distratto da un pensiero melanconico), che sembrano davvero aver offerto un modello a Raffaello, costituendo l'antefatto più convincente dei celeberrimi angioletti sistini<sup>78</sup>.

Negli anni della Stanza di Eliodoro (la camera dell'Udienza di Giulio II, decorata a partire dall'estate del 1511 e conclusa con la ridipintura della volta, ormai sotto Leone X, nei primi mesi del 1514) continua l'appassionato e metodico tirocinio grafico di Raffaello di fronte alle opere antiche: nella scena dipinta tra il 1512 e il 1513 e raffigurante la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, ad esempio, il gruppo dell'emissario del re macedone Seleuco travolto dagli angeli all'interno del Tempio di Salomone (FIG. 4.17) rivela la conoscenza di un monumento classico che, d'ora in avanti, costituirà un costante punto di riferimento e di studio per l'Urbinate, e cioè l'arco di Costantino, con il suo ricchissimo corredo scultoreo, quasi ci trovassimo di fronte a un'antologia della migliore scultura storica romana del II secolo d.C. E in effetti uno dei rari disegni dall'antico autografi di Raffaello, un consunto foglio su carta preparata in grigio della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera databile intorno al 1512<sup>79</sup>, riprende con puntuale accuratezza il rilievo traiano di battaglia equestre contro i Daci murato nel lato est dell'attico di questo arco di trionfo (FIG. 4.18): una scena che verrà

75. Per la conoscenza, da parte di Raffaello, della lunetta di Luca a Urbino cfr. *supra*, p. 46.

76. Secondo Gnann, 2020, p. 373, «gli angioletti in basso somigliano sì a due monelli poggiati al parapetto come fossero su un banco di scuola, ma non sono esseri umani, bensì messaggeri celesti»; secondo Acidini, 2020, p. 172, sono stati dipinti come «bambini impertinenti, spazientiti per l'attesa. Sono arrivati troppo presto e ora devono attendere».

77. Longhi, 1955, p. 23; Petrucci, 2008, pp. 85-97 (dove il confronto è con un dettaglio del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca).

78. Devo questo suggestivo confronto al seminario di Linda Petrocchi.

79. *Italienische Zeichnungen*, 1977, pp. 109-10 cat. 75; KMOF-P, 1983, p. 624 cat. 454; Joannides, 1983, p. 220 cat. 348; su questo disegno cfr. anche *infra*, p. 215.

FIGURA 4.17

Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, particolare del gruppo a destra con l'attendente di Seleuco travolto dagli angeli, 1512-13 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

utilizzata per ben due volte da Raffaello nelle bordure monocrome degli arazzi vaticani<sup>80</sup>. Nell'affresco della *Cacciata* è invece il rilievo murato sotto il fornice centrale, con Traiano a cavallo che impetuosamente travolge i nemici, ad aver offerto un modello per due figure raffaellesche (cfr. FIG. 3.10)<sup>81</sup>: l'angelo con l'armatura d'oro che irrompe a cavallo, con il mantello svolazzante dietro alle spalle<sup>82</sup>, ripete infatti quel celebre mo-

80. La ripresa più evidente compare, in controparte, nella scena bellica effigiata nella bordura sottostante la *Conversione di Saulo*, ma anche la scena raffigurante la cattura del cardinale Giovanni de' Medici durante la battaglia di Ravenna è basata in parte su questo rilievo dell'arco di Costantino (cfr. *Raphael Cartoons*, 2010, pp. 86-7, 101-2).

81. Becatti, 1968, p. 535. Secondo Shearman, 1986, p. 70, lo «splendido cavallo che balza» sarebbe stato derivato non da una fonte antica, ma dalla leonardesca *Battaglia di Anghiari*.

82. In questa figura, impegnata a punire l'avarizia dei principi terreni che non rispettano i beni della Chiesa (alludendo probabilmente a Luigi XII, il grande nemico di Giulio II), rivestita di blu e oro (i colori dei Della Rovere), secondo Shearman, 1986, p. 79, si potrebbe cogliere un'allusione a Francesco

FIGURA 4.18

Raffaello, *Il rilievo traiano di battaglia murato sull'attico est dell'Arco di Costantino*, 1512 ca.



Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2460.

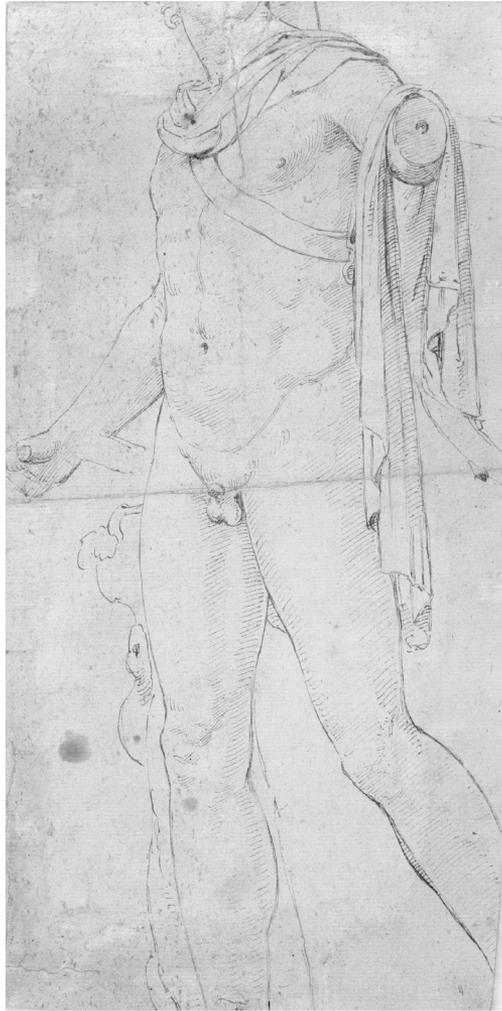
dello, variato solo leggermente ruotando nello spazio di pochi gradi la figura equestre dell'imperatore; il soldato alle spalle di Eliodoro, con la testa volta verso il centro della scena e il braccio girato di scatto in direzione opposta, in un gesto di terrore e di fuga, riprende invece la posa di un dace a cavallo schiantato a terra dall'epifania imperiale<sup>83</sup>.

Altri disegni degli anni di passaggio tra la Stanza di Eliodoro e quella dell'Incendio di Borgo, capaci di rivelare il continuo tirocinio antiquario di Raffaello, comprendono un foglio dove compare l'*Apollo del Belvedere*, pubblicato da Konrad Oberhuber

Maria Della Rovere, nell'autunno del 1511 assolto dall'accusa di aver assassinato il cardinal Alidosi e nel marzo del 1512 posto a capo dell'esercito pontificio nella lotta contro i Francesi; cfr. anche Nesselrath, 1993a, p. 226.

83. Non convincono in questo caso né i confronti con le sculture dei *Galati* scoperte nell'agosto-settembre 1514, né le conseguenti ipotesi cronologiche sostenute da La Malfa, 2019; La Malfa, 2020a; La Malfa, 2020b. Secondo Venturi, 1889, p. 101, in questa figura si noterebbe anche una «reminiscenza del Laocoonte», che non riesco a ravvisare; per Shearman, 1965, pp. 41-2 e Shearman, 1986, p. 67, nel primo progetto per l'affresco, documentato da un disegno dell'Albertina che costituisce la copia di un perduto studio compositivo di Raffaello (KMOF-P, 1983, p. 621 cat. 428; Joannides, 1983, p. 216 cat. 332), si coglierebbe l'influsso di una scultura antica raffigurante Niobe che protegge una delle sue figlie (secondo Barbieri, c.d.s. questo gruppo raffaellesco potrebbe essere stato ispirato dalla *Psiche* di Agostino Chigi).

FIGURA 4.19  
Raffaello, *Apollo del Belvedere*, 1513-15 ca.



Vienna, Albertina, inv. 22.449r. © The Albertina Museum, Vienna.

come di Giulio Romano<sup>84</sup> e attribuito da Arnold Nesselrath all'anonimo autore del *Codice di Fossombrone* (che avrebbe copiato, dopo il 1524 e prima del 1538, un disegno raffaellesco)<sup>85</sup>, solo recentemente ricondotto nel catalogo dell'Urbinate<sup>86</sup> (FIG. 4.19).

84. Oberhuber, 1972; cfr. anche H. Burns in *Giulio Romano*, 1989, pp. 228, 265.

85. Nesselrath, 1993b, pp. 11, 38, 41-2, 48, 50 e 209-10; A. Nesselrath in *Bonacolsi l'Antico*, 2008, p. 213 cat. v.8.

86. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 89 cat. 29 (riportando un parere orale di K. Oberhuber); V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 174-5 cat. IV.11.

Raffaello è ricorso più volte allo schema di questa figura antica: intorno al 1516, ad esempio, per la figura di Alessandro Magno nella sanguigna sempre all'Albertina con *Le nozze di Alessandro e Rossane*<sup>87</sup>, l'invenzione per la ricostruzione ecfrastica, basata su un passo di Luciano di Samosata, di una pittura greca progettata per una sala della Farnesina di Agostino Chigi poi dipinta dal Sodoma<sup>88</sup>.

La statua celeberrima di Apollo (cfr. FIG. 1.8), scoperta con ogni probabilità nel 1489, appartenuta a fine Quattrocento a Giuliano Della Rovere e collocata «nel orto disapiero invinhola» (come indicato sul *Codice Escurialense*, f. 53r), e cioè nel giardino della palazzina del cardinale di San Pietro in Vincoli presso i Santi Apostoli, trasferita quindi nel 1508 per volontà di Giulio II in Vaticano e collocata nel 1511 in una nicchia del bramantesco cortile del Belvedere<sup>89</sup>, viene studiata in questo foglio dell'Albertina da un punto di vista inconsueto (lo stesso, per altro, prescelto anche dall'autore – probabilmente Baccio Bandinelli – di un disegno della Biblioteca Ambrosiana)<sup>90</sup>, evitando la classica visione di profilo e ruotando il punto di vista sulla destra, per enfatizzare la tridimensionalità della posa, con il braccio teso frammentario puntato verso l'osservatore. Il foglio, mutilo lungo i margini (fatto che rende ragione del taglio inconsueto della figura, privata della testa e dei piedi), rivela anche in questo caso una ripresa fedelissima dello stato di conservazione della scultura, indagata con scrupolosa precisione antiquaria, anche nelle sue caratteristiche meno “gradevoli”, visibili fino al restauro di Montorsoli del 1532-33 (il puntello che collega il braccio destro abbassato al fianco, le dita frammentarie della mano destra e il brusco taglio del marmo sull'avambraccio sinistro).

Sul *verso* del foglio compare una ripresa parziale dall'interno della scala a chiocciola bramantesca adiacente alla palazzina del Belvedere, che costituiva l'accesso al cortile delle statue dove erano esposti i capolavori antichi (e tra questi anche l'*Apollo*), nel punto in cui l'ordine ionico delle colonne trapassa nel composito: anche se il primo documento in relazione alla costruzione a questa scala è solo del febbraio 1512, sappia-

87. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 140-1 cat. 81.

88. Per una convincente riconsiderazione del ruolo di Raffaello, nella prima fase della decorazione della Sala di Alessandro e Rossane alla Farnesina, intorno al 1516, prima dell'intervento di Sodoma, cfr. Bartalini, 2014, pp. 39-48; l'interesse di Raffaello per le ricostruzioni ecfrastiche di pitture antiche è dimostrato, oltre che da quanto discusso intorno alla *Galatea* (cfr. *supra*, pp. 110-4), dall'invenzione per la *Calunnia di Apelle*, perduta e nota da varie repliche più tarde (cfr. Massing, 1990, pp. 292-310 cat. 12.A-12.E; nella *Scuola di Apelle* di Jean Broc, 1800, Musée du Louvre, il grande artista greco sta mostrando agli allievi il disegno della propria celebre *Calunnia*, immaginata dal pittore neoclassico ripetendo puntualmente quella ideata da Raffaello, a rimarcare il rapporto che lega i due sommi maestri della pittura antica e moderna; rapporto sottolineato anche da Ingres nell'*Apoteosi di Omero* del Louvre, 1827; cfr. Viccei, 2019-20, p. 225): deve probabilmente trattarsi di un'invenzione raffaellesca, stimolata dal desiderio di confrontarsi con un capolavoro perduto del grande pittore greco, collocabile cronologicamente intorno al 1514, come dimostra l'interpretazione “luministica” del dipinto di Apelle descritto da Luciano, paragonabile alle invenzioni della *Liberazione di San Pietro* nella Stanza di Eliodoro e del *Morbetto* (su cui cfr. *infra*, pp. 144-8).

89. *Antiquarie*, 2004, pp. 49-51.

90. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 198 cat. 132; Bober, Rubinstein, 2010, p. 77.

FIGURA 4.20

Raffaello, *Studi di figura e architettonici*, 1514 ca.

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1973 Fr. Foto: Scala, Firenze.

mo che il complesso del Belvedere fu pianificato subito dopo l'elezione di Giulio II e che si cominciò a realizzarlo già nei primi anni del suo pontificato<sup>91</sup>.

Un altro disegno raffaellesco collocabile in questo momento cronologico è l'affascinante foglio, recuperato al catalogo di Raffaello nel 1966 da Konrad Oberhuber (in precedenza era infatti tradizionalmente riferito al Parmigianino)<sup>92</sup>, dove l'Urbinate ha appuntato, probabilmente nell'estate del 1514, tutta una serie di studi<sup>93</sup> (FIG. 4.20): le due creature angeliche che sembrano spalancare le nuvole per favorire un'apparizione divina ricompaiono anche, con qualche variazione, in un disegno

91. Denker Nesselrath, 1996. Per altro Marco Di Salvo, autore di una recente tesi di dottorato sulla scala del Bramante (condotta sotto la supervisione di Francesco Paolo Di Teodoro), mi fa presente che, ricostruendo le diverse fasi in cui la scala a chiocciola fu realmente costruita, sembra molto difficile poter datare questa ripresa prima degli anni Trenta del Cinquecento: ovviamente, se questa conclusione risultasse confermata, l'unico modo per ribadire l'autografia raffaellesca della ripresa dell'*Apollo del Belvedere* (che sicuramente precede il restauro del 1532-33) sarebbe distinguere, dal punto di vista dell'esecuzione e/o della cronologia, il *recto* dal *verso* di questo foglio.

92. Oberhuber, 1966.

93. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 172 cat. IV.4.

FIGURA 4.21

*Rilievo di sarcofago con Nova nupta, 150-70 d.C.*



Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. 380999. Foto © Stefano Baldini/Bridgeman Images.

dell'Ashmolean Museum di Oxford preparatorio per una delle scene bibliche effigiate nei finti arazzi della volta della Sala di Eliodoro<sup>94</sup>; lo schizzo architettonico di una navata sul *recto* va messo in rapporto, con ogni probabilità, con la nomina di Raffaello ad architetto della fabbrica di San Pietro, avvenuta nell'aprile del 1514 (così come altri studi architettonici e geometrici presenti sul *verso* del foglio)<sup>95</sup>; la figura femminile seduta e affacciata al parapetto di una finestra o di un balcone, con la testa poggiata alla mano sinistra come se stesse meditando o dormendo e con un cane acciambellato sotto ai piedi, risulta invece ispirata a un rilievo antico che aveva conosciuto a Roma una certa notorietà: la cosiddetta *Nova Nupta* (FIG. 4.21) (la suggestiva intitolazione, attestata dalla fine del Seicento, dipende probabilmente da un verso di un celebre carme epitalamico di Catullo: LXI, 106)<sup>96</sup>, disegnata già a fine

94. KMOF-P, 1983, p. 626 cat. 485; Joannides, 1983, p. 219 cat. 3437.

95. C. L. Frommel in *Raffaello architetto*, 1984, p. 260 cat. 2.15.5; Aceto, Di Teodoro, 2020, pp. 321-2.

96. Catullo, 2018, pp. 130-1: «Sed abit dies: / prodeas nova nupta» («Ma il dì va via: fatti avanti, sposina»); ma cfr. anche la definizione di Euridice nel x libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, vv. 9-10, come «nupta [...] nova», «la sposa novella» (Ovidio, 2000, pp. 428-9). In questo caso il riferimento a Euridice, la sposa che muore subito dopo le nozze perché morsa da un serpente, che Orfeo dovrà tentare

Quattrocento da un artista mantegnesco in un foglio oggi all'Albertina, quando si trovava nella raccolta Della Valle<sup>97</sup>.

La figura più enigmatica tra quelle disegnate sul *recto* del foglio degli Uffizi è sicuramente quest'ultima, sotto alla quale si legge, in un inchiostro antico (anche se non identico a quello del disegno)<sup>98</sup>, DANAE, il nome della mitica principessa ellenica rinchiusa nella torre dal padre e fecondata da Giove tramutatosi in pioggia d'oro: un'identificazione non impossibile, anche se l'affascinante fanciulla è abbigliata con vesti contemporanee, dal momento che l'iconografia di Danae prima di Raffaello spesso raffigura l'eroina non nuda ma vestita<sup>99</sup>, affacciata a una finestra (nelle xilografie del *Polifilo*, 1499) o addormentata (nel fregio peruzziano della Farnesina, 1508 ca.). L'artista è partito dal rilievo antico, non comprendendo il significato originario della figura, ma evidentemente attratto dalle potenzialità emotive di questo schema iconografico: abolita la scena del lavacro dei piedi e quindi la presenza dell'ancella, la fanciulla è stata isolata, eliminando anche il gesto dolente di portarsi il mantello al volto, e colta in un momento di assorto abbandono fisico e psicologico.

Se la fonte archeologica da cui è partito Raffaello in questo caso è sicura, molto più incerto risulta comprendere cosa l'artista avesse in mente variando in modo così marcato il modello antico per disegnare questa figura. Un possibile indizio, probabilmente, proviene dall'uso che di questo disegno è stato fatto nell'ambiente degli incisori raffaelleschi: un'anonima stampa della cerchia di Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, 460), infatti, utilizza la figura femminile per una scena dedicata al tema della visione della croce da parte di sant'Elena (FIG. 4.22). In questo caso la madre di Costantino, assopitasi accanto a una grande finestra, vede in sogno l'apparizione divina di un angelo che porta in trionfo la croce di Cristo: visione che spingerà la santa a recarsi in Terrasanta per ritrovare la preziosa reliquia. Questa stampa raffaellesca ha goduto di una certa fortuna<sup>100</sup>: è stata variata da altri anonimi incisori cinquecenteschi<sup>101</sup> e soprattutto è stata presa come punto di partenza per un capolavoro del Veronese, la tela con la *Visione di Sant'Elena* oggi alla National Gallery di Londra.

Se torniamo a guardare il disegno degli Uffizi, nasce quindi il sospetto che Raffaello avesse in mente non una fanciulla raffigurante Danae<sup>102</sup>, ma proprio una scena

inutilmente di strappare dall'Ade, potrebbe conferire un'aura patetica a questo celebre rilievo, come se la fanciulla fosse già addolorata per il suo infelice destino.

97. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 249-50 cat. 198; G. Salvo in *Raffaello*, 2020, pp. 172-3 cat. IV.5.

98. Faietti, 2012, p. 21; cfr. anche Faietti, 2020a, p. 34, dove la scritta, «anche se eseguita con un inchiostro un poco diverso da quello, modulato in due tonalità differenti, con cui sono stati realizzati i disegni», è ritenuta autografa.

99. Faietti, 2012, pp. 21-2.

100. Cordellier, Py, 1992, pp. 258-9.

101. *Raphael Invenit*, 1985, pp. 217 e 763.

102. La scritta DANAE andrebbe quindi riferita a una mano posteriore: Francesco Paolo Di Teodoro, in effetti, mi conferma che in questa iscrizione non si colgono punti di contatto con la grafia autografa documentata di Raffaello. Sul problema della scritta Marzia Faietti è nuovamente intervenuta al convegno *Raffaello in Vaticano* (27-29 settembre 2021).

FIGURA 4.22

Cerchia di Marcantonio Raimondi, *La visione della Croce*, 1520 ca.



Berlino, Staatliche Museen.

con la *Visione della Croce* e che quindi la giustapposizione del motivo della figura femminile alla finestra e dell'apparizione angelica nel cielo non fosse casuale, ma motivata dall'invenzione di una precisa iconografia sacra, con sant'Elena colta nel momento in cui le appare in sogno la visione degli angeli che le mostrano la croce di Cristo (in effetti, nel disegno fiorentino, almeno due angeli stanno guardando verso il basso, come se fossero rivolti verso una figura collocata in una posizione inferiore). In un secondo momento Raffaello avrebbe rielaborato il motivo angelico, nel foglio di Oxford dove si coglie con maggiore evidenza l'impatto sul suo stile grafico di alcune celebri xilografie di Dürer, riutilizzandolo per la scena con Dio che appare a Mosè in un tripudio di fiamme e di nuvole sulla volta della Stanza di Eliodoro. L'Urbinate avrebbe infine affidato a un collaboratore il compito di divulgare tramite il *medium* incisorio l'immagine della mistica visione di sant'Elena addormentata, completandola con una scena meno elaborata raffigurante un angelo che, come una Nike classica, trasporta trionfalmente la croce in volo.

## I cartoni per gli arazzi vaticani della Scuola Vecchia

La commissione per i dieci monumentali cartoni preparatori per gli arazzi detti della Scuola Vecchia, destinati da Leone X alla Cappella Sistina, probabilmente ricevuta già sullo scorcio del 1514 (dal momento che il primo pagamento documentato, quando questo impegnativo lavoro doveva già essere piuttosto avanzato, è del giugno 1515)<sup>1</sup>, costituisce per Raffaello un'occasione straordinaria: finalmente l'artista, proprio in un momento di rinnovato entusiasmo per Michelangelo (come rivelato dalle figure nude di esasperata ostentazione anatomica programmaticamente inserite nell'*Incedio di Borgo*, quei nudi censurati in modo esplicito da Vasari nel 1568 – «ancora che siano buoni, non sono in tutto eccellenti» – perché troppo univocamente michelangeloeschi, privi cioè di quella “dolcezza” con cui l'Urbinate aveva saputo altrove temperare prestiti altrimenti troppo esibiti; FIG. 1.14)<sup>2</sup>, ha l'occasione di fare i conti, una volta per tutte si potrebbe dire, con l'artista fiorentino. Per Raffaello i cartoni per gli arazzi sistini sono una commissione memorabile, non solo per il prestigio e il valore economico – eccezionali – delle opere da tessere, in lana, seta e argento dorato, nella più celebre officina di arazzieri delle Fiandre (quella di Pieter van Aelst a Bruxelles), non solo perché gli consentiva di imprimere una svolta epocale al genere degli arazzi, sottraendolo, per così dire, agli specialisti nordici e imponendo una nuova concezione pittorica<sup>3</sup> anche a queste opere, finalmente e compiutamente “italiane” almeno nell'invenzione se non nella realizzazione tecnica, non solo perché poteva assecondare l'evidente volontà del pontefice di imprimere un marchio ideologico mediceo in un luogo come la Cappella Sistina da sempre connotato come integralmente roversesco, ma soprattutto perché gli permetteva di confrontarsi con la decorazione pittorica dell'edificio realizzata in due fasi, negli anni di Sisto IV e di Giulio II: con le storie

1. Shearman, 2003, I, pp. 205-6, 1515/6.

2. Vasari, 1550-68, IV, p. 207.

3. Shearman, 1972, p. 135: «Raphael's tapestries were not, of course, the first to aspire to the condition of painting. That is an innovation for which he should be neither credited nor – as some would wish – blamed. [...] Nevertheless it appeared to a friend of Raphael's, Pietro Aretino, that the innovation was effectively made in the Leonine tapestries», riportando quindi le parole dell'Aretino in una sua lettera del 1537: «Veramente si cominciò a mutar verso tosto che si videro i panni di Leone in Capella lavorati da la seta e da l'oro sopra i cartoni disegnati e coloriti da Rafaello. Non si usano più fiori piccoli in damaschi né in razzi»; cfr. anche Campbell, 2002, p. 187.

di Cristo e di Mosè, dove si erano impegnati artisti che avevano avuto un grande peso negli anni della sua formazione (Perugino *in primis*, vero e proprio regista e capofila ideale del ciclo sistino, ma anche Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Signorelli)<sup>4</sup>, ma soprattutto con la terrificante volta michelangiotesca<sup>5</sup>. Raffaello ricordava bene lo shock provato, probabilmente nel 1510, quando, grazie ai buoni uffici di Bramante, gli fu consentito di accedere ai ponteggi e di confrontarsi, prima di qualsiasi altro, con quelle invenzioni (rese pubbliche solo nell'agosto del 1511, quando furono smontati i ponteggi della prima metà della volta), quasi che le figure monocrome del cartone di Cascina, ammirato e studiato a lungo negli anni fiorentini, fossero state tradotte a colori e affrescate su un'immensa superficie pittorica: un mondo nuovo per la pittura, che andava meditato, metabolizzato, tradotto, spogliato dei suoi lati più personali, ossessivi e idiosincratici, per essere assimilato e divulgato come base e fondamento della nuova pittura moderna. Così si spiega anche la volontà di Raffaello nel 1511, a conclusione dei lavori per la stanza della Segnatura, di inserire in primo piano della *Scuola di Atene* una figura assente nel cartone oggi all'Ambrosiana<sup>6</sup>: un personaggio raffigurante probabilmente Eraclito, seduto e immerso in profonde riflessioni, dove con ogni probabilità appare nel volto melanconico del filosofo greco un criptoritratto di Michelangelo "pensieroso", l'altro grande artista di Giulio II (con Bramante e Raffaello, anch'essi presenti nella scena), omaggiato clamorosamente dall'Urbinato e dal suo committente. Ora, trascorsi pochi anni, ma con alle spalle molte fondamentali esperienze artistiche (in particolare la "crisi veneta" del 1511-12, un rinnovato confronto con Leonardo, indotto dall'arrivo in Belvedere nell'autunno del 1513 del venerato maestro, sempre più "filosofo" e sempre meno pittore, e una più profonda capacità di assimilare il multiforme linguaggio dei marmi antichi), Raffaello si sente pronto a guardare alla volta michelangiotesca in modo nuovo, senza più alcuna sudditanza culturale, anzi con un ambizioso desiderio di emulazione, considerandosi ormai pari, se non superiore, perfino nei confronti di Michelangelo. E il "paragone" con il maestro fiorentino, ostinatamente rinchiuso nel suo studio romano di Macel de' Corvi, impegnato nella titanica impresa delle sculture per la sepoltura di Giulio II e sempre più lontano dalla pratica della pittura (demandata all'amico Sebastiano del Piombo), non poteva che giocarsi sul piano dell'antico: se per Michelangelo i marmi classici – quelli più patetici, "barocchi" ed espressivi, come il *Laocoonte* ormai approdato nell'"antiquario delle statue" bramantesco o il *Torso* che ancora non era diventato *del Belvedere* – costituivano dei vertici artistici da sfidare e sconfiggere, in

4. Il rapporto dei cartoni e degli arazzi raffaelleschi con la preesistente decorazione quattrocentesca della Cappella Sistina è chiarito da Shearman, 1972, pp. 131-4 (anche se ovviamente andrà nuovamente sottoposto a verifica, quando si potrà ricostruire con sicurezza l'originaria disposizione dei due cicli di arazzi).

5. Goffen, 2002, p. 237 («Installed on the lower register of the chapel walls, Raphael's cycle of Saints Peter and Paul would now compete directly with Michelangelo's ceiling»); cfr. anche Campbell, 2002, p. 190.

6. Rocca, 2019; sul significato della presenza di Eraclito nella *Scuola di Atene* cfr. Garin, 2021, p. 174.

un “paragone” violentemente competitivo, come in una sorta di drammatico braccio di ferro con i maestri classici, per Raffaello l’antico era una lingua figurativa da ricreare in tutti i suoi infiniti aspetti, un mondo perduto da ricostruire, frammento dopo frammento, un universo di immagini (e di forme architettoniche) in cui calarsi con studiosa e filologica passione, in compagnia dei letterati, degli umanisti e degli antiquari più in vista della sua epoca, nel tentativo di compiere un viaggio nel tempo, per ricomporre creativamente i frammenti di un corpo smembrato e disperso al fine di riportarlo compiutamente in vita.

Se torniamo a guardare i cartoni e gli arazzi vaticani, prescindendo dall’annoso problema (ancora non definitivamente risolto) della filologica ricostruzione dell’originario progetto decorativo all’interno della Cappella Sistina e quindi della disposizione delle due serie di panni con le storie dei principi degli Apostoli<sup>7</sup>, colpisce il desiderio raffaellesco di sfidare Michelangelo<sup>8</sup> evocando, all’interno di un ciclo coerente, diverse modalità di confronto con l’arte classica. Se nelle bordure monocrome – certamente ideate da Raffaello, anche se non sembra che siano sopravvissuti disegni autografi del maestro<sup>9</sup> – prevale un’intenzione organicamente antiquaria, a causa del formato a fregio e della simulazione di una tecnica (il bassorilievo bronzeo) tipici dell’arte classica, nelle grandi scene policrome dedicate a Pietro e Paolo si coglie l’ambizione di evocare, evitando per lo più puntuali e riconoscibili citazioni (frequenti invece nelle bordure), una diversa antichità: non quella dei fregi storici e dei rilievi mitologici, ma quella incarnata dalle grandi sculture classiche a tutto tondo, capaci di insegnare una monumentale naturalezza, una grandiosa semplicità, un’espressività potente, ma contenuta, «in calma dominazione delle circostanze». Sono proprio le celebri parole di Roberto Longhi, negli *Ampliamenti nell’officina ferrarese* (1940), dove i cartoni per gli arazzi sistini sono stati definiti, con un’espressione che a prima vista potrebbe sorprendere, «il più grande discorso fatto in pittura nostra, l’oratoria rivoluta a poesia»<sup>10</sup>, a segnalare la rilevanza epocale di questo ciclo pittorico di Raffaello, giudicato da Sylvia Ferino-Pagden «il culmine della sua arte narrativa»<sup>11</sup>, ben presto tradotto in incisioni, capace di stupire dapprima i pochi che ebbero modo di vederlo nel 1516, prima che i cartoni venissero spediti a Bruxelles, e quindi tutta Roma,

7. Pfisterer, 2014, pp. 85-98; *Raphael Cartoons*, 2020; *Raffael. Macht*, 2020; *Leone X e Raffaello*, 2020. Non va comunque trascurato che si tratta sicuramente di un ciclo incompiuto, come dimostrato anche dal fatto che nelle scene della vita di Paolo e Pietro mancano proprio i martiri dei due santi, mentre nelle bordure monocrome raffiguranti la vita di Giovanni de’ Medici sembra essere assente il momento della sua elezione al pontificato. Inoltre, a rendere ancora più ardua un’ipotesi ricostruttiva, va sottolineato che non sappiamo esattamente quale fosse il numero (16?) degli arazzi previsto in origine.

8. Weddigen, 1999, p. 273.

9. Si conservano copie di bottega, forse riferibili al Penni, di un’invenzione di Raffaello parzialmente diversa da quella poi messa in opera per l’*Ingresso del cardinal Giovanni de’ Medici a Firenze*, all’Albertina di Vienna (Oberhuber, 1972, fig. 54) e all’Ashmolean Museum di Oxford (Romeo, 1990, p. 56, fig. 7): cfr. *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 6, *Lapidazione di Santo Stefano*, pp. 22-3.

10. Longhi, 1940, p. 160.

11. Ferino-Pagden, 2020, p. 195.

quando i primi sette arazzi furono solennemente presentati in Cappella Sistina, la notte del 26 dicembre 1519.

Questa duplice modalità di confrontarsi con l'antico, più filologica e citazionistica nelle bordure monocrome con le storie della vita di Giovanni de' Medici, più libera e creativa nelle scene policrome di Pietro e Paolo, si coglierebbe, secondo John Shearman, anche nel ciclo di affreschi realizzato tra il 1516 e il 1518 sulla volta della Loggia di Psiche alla Farnesina:

Nei pennacchi e nelle vele ci viene mostrata una imitazione di carne e sangue e i modelli classici vengono accordati pienamente alla normale maniera di Raffaello. Negli arazzi 'antichi' [al centro della volta] sembra però che i modelli debbano venir visti come citazioni; sono più precisi e più generali. L'esattezza archeologica è notevole e ogni arazzo è una sorta di ricostruzione; il triclinio e la straordinaria tavola del *Banchetto* sono caratteristici a questo proposito; più che le scene nei pennacchi, sono queste che hanno creato i prototipi per tutta l'arte rinascimentale. Le composizioni sono rilievi rigorosamente compiuti, il linguaggio pittorico è un filo più schematico. Raffaello ha creato in modo del tutto consapevole un proprio stile per rendere chiaro il significato della decorazione; non solo sottolinea che queste parti sarebbero 'antiche', ma anche che non appartengono allo stesso tipo di realtà di quelle sottostanti<sup>12</sup>.

In effetti, come abbiamo visto sopra parlando del *Letto di Policleteo* (cfr. FIG. 1.15), la citazione nella figura di Ebe nel *Convito degli dèi*, il finto arazzo sulla volta, sembra quasi essere stata concepita da Raffaello per essere riconosciuta e apprezzata come tale dall'osservatore, secondo un tipico procedimento di "arte allusiva" (cfr. FIG. 1.16), mentre l'evocazione in una delle tre figure femminili (le Tre Grazie o le ancelle che dovranno prendersi cura di Psiche) che dialogano con Amore in un pennacchio utilizza il rilievo antico per inventare una figura molto diversa dal modello classico, talmente "raffaellesca" da aver creato, attraverso la mediazione offerta da una stampa di Marcantonio, una tradizione secolare nella resa della figura femminile di schiena (basti pensare alla linea che sembra collegare questa scena al *Giove ed Io* di Correggio e poi alla *Bagnante di Valpinçon* di Ingres, 1808, e al *Violon d'Ingres* di Man Ray, 1924).

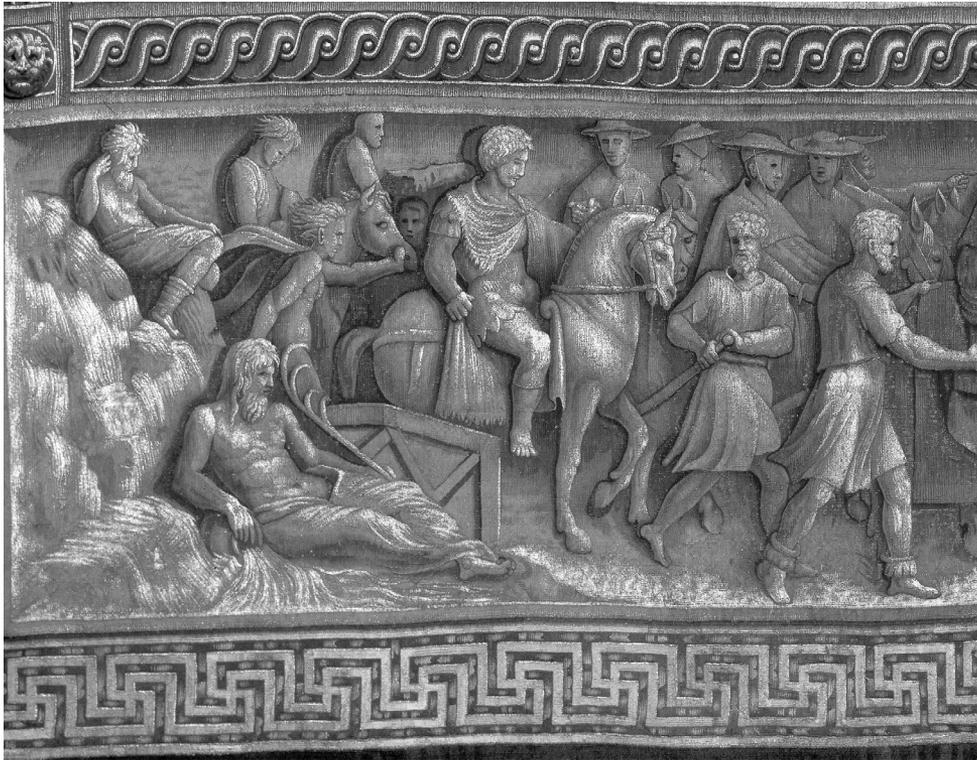
Nelle bordure monocrome Raffaello ha riversato, con un desiderio di ostentata esibizione citazionistica, analoga a quella messa in campo da quei pittori-antiquari che godevano di grande credito a Roma prima dell'arrivo dell'Urbinate<sup>13</sup>, parte di quel vasto repertorio di invenzioni classiche accumulato nei primi anni romani, disegnando (e facendo disegnare) senza sosta le antichità di Roma e dintorni: le vicende della vita di Giovanni de' Medici – immaginate come una serie di eventi,

12. Shearman, 1964, p. 117. Secondo La Malfa, 2020b, p. 269, «non c'è immagine, fra quelle dipinte su questo soffitto [della Loggia di Psiche alla Farnesina], che non prenda spunto da una famosa statua antica o dal rilievo di un sarcofago o da altra opera classica».

13. Come, ad esempio, nel ciclo ostiense (1511-13) di Jacopo Ripanda e Baldassarre Peruzzi con storie di Traiano, su cui cfr. da ultimo Frapiccini, 2017.

FIGURA 5.1

Manifattura di Pieter van Aelst (su cartone di Raffaello), *L'ingresso del cardinale Giovanni de' Medici a Firenze nel 1492* (bordura della *Lapidazione di Santo Stefano*), particolare del cavaliere sul ponte sulla sinistra, 1517-19



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Salone di Raffaello. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

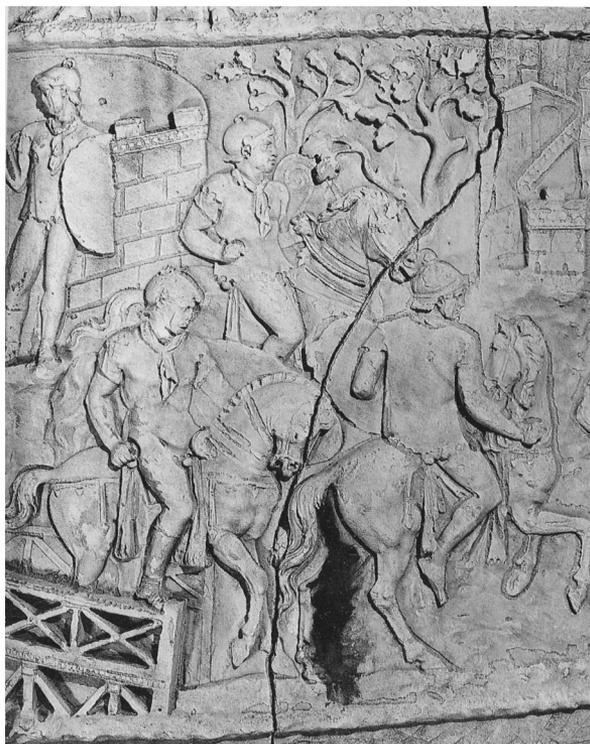
positivi e negativi, luminosi e drammatici, capaci comunque di mettere in mostra la capacità del committente di “tolerar le fatiche”, e cioè di sopportare stoicamente anche i più duri colpi del destino, come diceva Mario Equicola dell’Enea virgiliano<sup>14</sup>, giungendo alla fine a un clamoroso trionfo personale e familiare – vengono raccontate secondo una strategia narrativa desunta dall’esame dei rilievi storici romani, e in particolare della Colonna Traiana, il cui fregio fu attentamente studiato da Raffaello e dai suoi collaboratori, come dimostrano la citazione puntuale dalla scena XXII (la figura di cavaliere romano che in Dacia sta superando un fiume su un ponte di legno)<sup>15</sup>, nella bordura della *Lapidazione di Santo Stefano* raffigurante il

14. Farinella, 2014, p. 536; sul paragone Leone x/Enea nell’*Incendio di Borgo* cfr. *infra*, p. 143.

15. Questa scena compare anche su una delle quattro lastre attribuite alla cerchia di Marcantonio Raimondi, forse nate come avvio di un più vasto progetto di traduzione a stampa del fregio traiano.

FIGURA 5.2

*Colonna Traiana: scena XXII, particolare del cavaliere sul ponte, 107-13 ca. d.C.*



Roma, Foro Traiano.

momento dell'ingresso del cardinale a Firenze nel 1492 (FIGG. 5.1-5.2), e il ricordo ancora vivo non solo – come si è visto – in Vasari, ma nell'*Historia utriusque belli Dacici* di Alfonso Chacòn (1576)<sup>16</sup>, una fonte antiquaria di secondo Cinquecento, dove tutto il merito della riscoperta del fregio traiano, dimenticando gli indubbi meriti di Ripanda come apripista, viene assegnato a Raffaello e ai suoi collaboratori

all'interno della bottega raffaellesca, disegnate anche da Amico Aspertini negli anni Trenta del Cinquecento nel Codice London I del British Museum: cfr. Agosti, Farinella, 1988, pp. 574-5.

16. Per Vasari cfr. *supra*, pp. 25-7; per Chacòn cfr. Agosti, Farinella, 1984, pp. 411, 422; Shearman, 2003, II, pp. 1255-6, 1576/2 («Raphael Urbinas, celeberrimus pictor, et eius discipuli Julius Romanus et Joannes Franciscus [sic] Polydorus, multa diligentia operaque adhibita, antigrahiam huius columnae extraxere, multa ex ea in suos usus et picturas et illarum venustatem et ornamenta transferentes»). Il primo caso di ripresa da una scena della Colonna Traiana nell'opera di Raffaello compare nella *Consegna delle Pandette a Giustiniano* (1510-11 ca.) nella Stanza della Segnatura, dove la figura dell'imperatore risulta puntualmente ripresa da uno degli ufficiali che circondano Traiano nella scena VI, mentre lo sfondo architettonico con il catino decorato da lacunari a losanga deriva dalla doppia abside del tempio di Venere e Roma (Di Teodoro, Farinella, 2017, p. 422). Per gli studi di Giulio Romano dal fregio della Colonna Traiana cfr. anche Gandolfi, 2021, p. 222.

(Giulio Romano, il Penni e Polidoro). Probabilmente anche Raffaello, come tanti altri artisti, dopo aver disegnato (e fatto disegnare) le scene delle spire più basse del monumento, deve essersi basato sulla celebrata ripresa integrale del fregio effettuata intorno al 1506-07 dal pittore bolognese per prendere conoscenza dell'intero racconto traiano<sup>17</sup>: da questo incredibile capolavoro dell'arte romana (e non dalla peggio conservata, e sostanzialmente meno ispirata, Colonna aureliana)<sup>18</sup> Raffaello ha saputo desumere quel sistema narrativo per immagini che, seguendo diacronicamente lo scorrere del racconto, fonde armonicamente figure, architetture ed elementi paesaggistici in una sequenza continua priva di cesure, con la capacità di suggerire il senso di una pausata narrazione storica – come se stessimo leggendo le parole di un testo storico o guardando i fotogrammi di un documentario – nello spazio compresso di un fregio bidimensionale. Come nel più tardo caso degli stucchi delle Logge, realizzati da Giovanni da Udine ma anche in questo caso fondandosi almeno in parte su invenzioni raffaellesche, le bordure degli arazzi vaticani consentono di ricostruire a ritroso, almeno in parte, quel *corpus* di disegni dall'antico accumulati da Raffaello e collaboratori nel suo primo periodo romano (solo in minima parte documentato – come si è visto – dai disegni autografi conservati): sarcofagi, rilievi storici e mitologici, terrecotte, monete, gemme<sup>19</sup>, disegnati con metodo rigoroso e con ostinata passione, avevano costituito negli anni un vero e proprio repertorio antiquario, il più possibile sistematico e completo, delle antichità romane, disponibile per gli usi più diversi nella bottega raffaellesca<sup>20</sup>.

Nelle monumentali scene dove sono raccontati alcuni episodi dei *Vangeli* e degli *Atti degli Apostoli* sono invece alcune drammatiche sculture a tutto tondo, come i *Galati* appena riscoperti o i *Dioscuri del Quirinale* (noti, questi ultimi, a Raffaello fin dai primissimi anni del Cinquecento), a essere state rievocate e riportate in vita all'interno di un discorso aulico che vuole, evitando in questo caso troppo puntuali e riconoscibili riprese, ispirarsi alla lingua più tragica e sublime dell'arte classica.

Nel *Sacrificio di Listra*<sup>21</sup> Raffaello si confronta con una serie di sculture romane

17. Le prime citazioni da scene "alte" della Colonna Traiana nell'opera di Raffaello compaiono a partire dalle Logge (1517-19 ca.): nella *Conquista di Gerico*, ad esempio, la formazione a *testudo* degli assalitori è chiaramente ripresa da una scena (LXXI) presente nell'undicesima spira del monumento (la stessa scena replicata più puntualmente anche nel monocromo, della bottega di Giulio Romano, sottostante alla *Battaglia del Ponte Milvio* nella Sala di Costantino; per il disegno preparatorio, forse di Raffaello, cfr. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 219 cat. 150).

18. Non convincono i riferimenti al fregio della Colonna di Marco Aurelio proposti da Becatti, 1968, p. 540: questi rilievi, infatti, sono stati disegnati e studiati puntualmente dagli artisti solo a partire dalla fine del Cinquecento.

19. Sono conservati alcuni studi di Raffaello da gemme antiche (Ekserdjian, 2014; Chapman, 2015; B. Thomas in *Raphael* Oxford, 2017, p. 176 cat. 73) o per gemme all'antica (M. Braghin in *Raffaello*, 2020, p. 178 cat. IV.22).

20. Per un consuntivo sulle fonti antiquarie delle bordure degli arazzi vaticani cfr. Romeo, 1990.

21. *Raphael Cartoons*, 2010, pp. 110-5, n. 8; A. Rodolfo in *Raffaello*, 2020, pp. 258-9 cat. V.23; *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 9, *Sacrificio di Listra*, p. 8.

FIGURA 5.3

Manifattura di Pieter van Aelst (su cartone di Raffaello), *Sacrificio di Listra*, 1517-19.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Salone di Raffaello. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

dedicate al tema del sacrificio cruento del toro, contaminando fonti diverse con la sapienza di un antiquario e la sprezzatura di un letterato contemporaneo (FIG. 5.3): l'altare in primo piano, vero perno attorno a cui ruota tutta la composizione, è un pezzo archeologico da collezione ispirato a diverse are antiche che si potevano vedere nei palazzi e nelle chiese romane, come ad esempio l'altare funerario di Lucio Volusio Urbano già nella basilica di Santa Maria in Aracoeli (dove è documentato intorno alla metà del Cinquecento come base della pila dell'acqua santa) e conservato oggi ai Musei Vaticani<sup>22</sup>, mentre le figure che drammaticamente si muovono con gesti dinamici o sconvolti vengono a creare un teatro di sentimenti contrapposti (l'ira dell'apostolo che si straccia le vesti, l'energia del vittimario che sta sferrando il colpo, la devozione

22. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 259 cat. V.24; Bussagli, 2020, p. 91 (dove si rimarca che l'altare risulta già noto a Ciriaco d'Ancona alla metà del Quattrocento).

del risanato che ha gettato per terra le stampe, lo stupore del pubblico incredulo di fronte al miracolo): per l'iconografia del sacrificio, tra le varie fonti consultate da Raffaello<sup>23</sup>, sembra aver avuto un ruolo particolarmente importante il rilievo adrianeo oggi agli Uffizi<sup>24</sup> (per la posa del vittimario inginocchiato e impegnato a trattenere il muso del toro, costretto verso terra, e per quella dell'altro assistente, impegnato a fissare l'animale e a sferrare il colpo fatale con l'ascia), di cui per altro non conosciamo la più antica storia collezionistica (FIG. 5.4)<sup>25</sup>. Ma è l'intera scena sacra, ambientata in una città romana dell'Asia Minore, a proporre un'ambiziosa ricostruzione architettonica<sup>26</sup>: la piazza dove si svolge il sacrificio, chiusa sul fondo da una statua di bronzo dorato raffigurante Mercurio con il petaso e il caduceo (ispirata nella posa al *David* bronzeo di Donatello), vede un susseguirsi di edifici antichi popolati da sculture marmoree che riflettono gli studi che Raffaello stava compiendo in questi anni, dopo la nomina alla carica di progettista della nuova basilica di San Pietro, sulle forme archi-

23. Becatti, 1968, p. 539; Becatti, 1969, p. 11 (dove si punta, in particolare, sul rilievo di sacrificio presente nell'arco di Traiano a Benevento); Shearman, 1972, pp. 122-3; *Raphael Cartoons*, 2010, p. 110; Karafel, 2016, p. 94 (dove si privilegia il sarcofago degli Uffizi già in collezione Della Valle); La Malfa, 2020b, p. 251 (dove il confronto è con «il rilievo dell'arco di Marco Aurelio raffigurante il Sacrificio dell'imperatore trovato nel 1515 [sic] e fatto portare da Leone X nel Palazzo dei Conservatori»; su questo rilievo, che prima del 1515 si trovava nella chiesa di Santa Martina, cfr. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 241-2 cat. 191); da ultimo anche in *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 9, *Sacrificio di Listra*, p. 8, tra le diverse scene di sacrificio antico viene privilegiato il rilievo aureliano dei Conservatori, che non mi sembra presentare reali punti di contatto con l'invenzione raffaellesca. La posa della figura del vittimario inginocchiato (secondo Stewart, Korres, 2004, p. 94, dedotta dal *Persiano inginocchiato* di Aix-en-Provence) potrebbe essere stata suggerita anche dall'*Arrotino* degli Uffizi, una scultura antica interpretata agli inizi del Cinquecento come una raffigurazione dell'augure Atto Navio nell'atto di tagliare un sasso con un rasoio (secondo il racconto di Livio), che si trovava nella collezione di Agostino Chigi alla Farnesina, collocata «sopra una gran base» all'interno della Sala delle Prospettive affrescata da Peruzzi nel 1515-17 (Bober, Rubinstein, 2010, pp. 83-4 cat. 33; Christian, 2010, p. 300; Barbieri, 2014, pp. 186-99, in particolare 197-8 per l'influsso su varie opere raffaellesche; cfr. anche Barbieri, c.d.s.). Come ipotizzato da Shearman, 1972, p. 123, nella concezione della scena potrebbe avere avuto un peso anche un passo della *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio (XXXV, 126-127), in cui viene descritto un capolavoro pittorico di Pausias raffigurante un'*immolatio boum*, dove l'elemento sorprendente era costituito dal fatto che il toro fosse raffigurato non di profilo, come di consueto, ma di fronte, in una posa fortemente scorciata: un passo che potrebbe essere stato tenuto presente anche da Mantegna, quando, intorno al 1483, venne concepito lo spettacolare *Cristo morto* di Brera (Farinella, 2019b, pp. 32-3; alle spalle di questo dipinto non andrà comunque trascurata l'esperienza di varie opere fiorentine: oltre agli scorci di Paolo Uccello, soprattutto un affresco di Andrea del Castagno alla Santissima Annunziata, con *L'Apparizione della Trinità ai santi Girolamo, Paola ed Eustochia*, dove compare un Cristo crocifisso in scorcio, colto da un punto di vista assolutamente impreveduto).

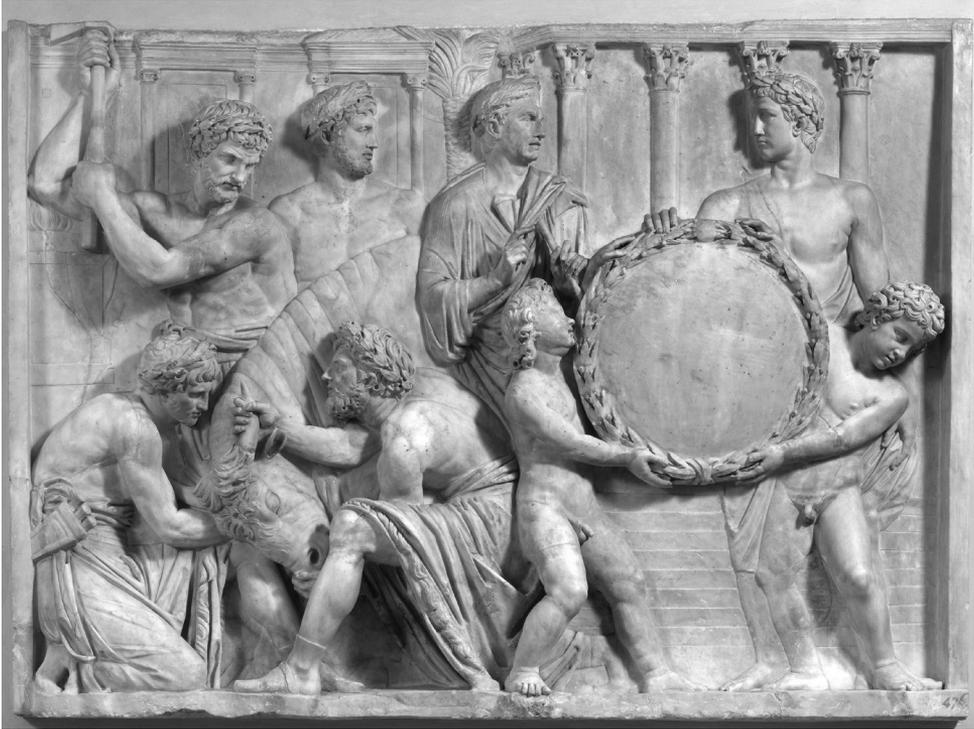
24. Diversamente da quanto sostenuto da Shearman, 1972, p. 122, penso vada rivalutata l'opinione settecentesca (sostenuta ad esempio da Joshua Reynolds) che vedeva in questo rilievo di alta qualità la fonte primaria utilizzata da Raffaello per il *Sacrificio di Listra*, poi confrontata e rifiuta, come di consueto, con altre fonti analoghe (il rilievo sull'arco degli Argentari e il sarcofago degli Uffizi).

25. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 259 cat. V.25

26. Il confronto con lo sfondo architettonico del rilievo del Victoria and Albert Museum raffigurante la *Discordia* di Francesco di Giorgio Martini (*Raphael Cartoons*, 2010, p. 114) non mi sembra pertinente, così come non convince quello con il *Sacrificio di Noè* di Michelangelo (ivi, p. 110).

FIGURA 5.4

*Rilievo con scena di sacrificio*, prima metà del sec. II d.C.



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 342. Foto: Scala, Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura.

tettoniche classiche, studiate ponendo a confronto le notizie desumibili dal testo di Vitruvio e da un'analisi a tappeto dei ruderi di Roma, mediante la consulenza di un antiquario eruditissimo come Fra Giocondo, associato a Raffaello nella direzione della fabbrica di San Pietro fino al luglio 1515.

Nella *Morte di Anania*<sup>27</sup> è invece una scoperta archeologica recentissima, quella del gruppo scultoreo dei *Galati*<sup>28</sup> rinvenuto tra l'agosto e il settembre del 1514 negli scavi di una cantina di un monastero femminile nella zona di Campo Marzio e subito entrato a far parte della raccolta di Alfonsina Orsini<sup>29</sup> a Palazzo Medici (l'attuale Palazzo

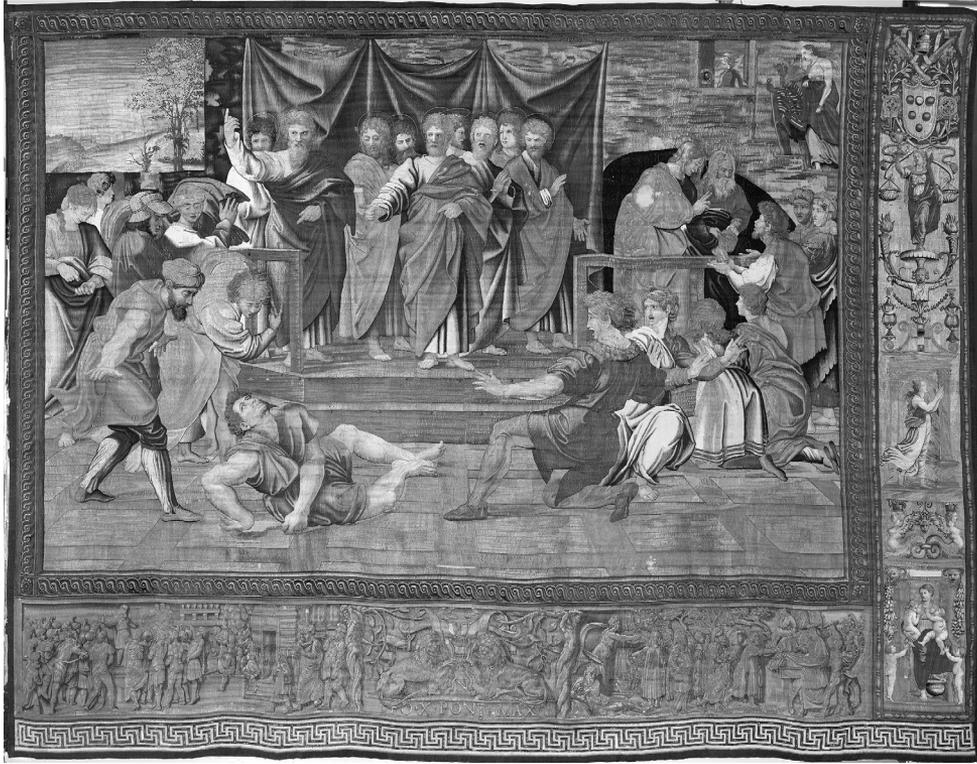
27. *Raphael Cartoons*, 2010, pp. 89-93, n. 4; *Leone X e Raffaello* 2020, II, 5, *Morte di Anania*.

28. Queste sculture, intese all'epoca della scoperta come una serie di sette figure connesse alla celebre vicenda, narrata da Livio, degli Orazi e Curiazi, riferendosi quindi non solo ai sei giovani duellanti, ma anche alla sorella di Publio Orazio, uccisa dal fratello perché addolorata per la morte di uno dei tre Curiazi, sono in realtà copie marmoree delle sculture bronzee di Galati, Persiani, Giganti ed Amazzoni che decoravano il piccolo Donario degli Attalidi sull'Acropoli di Atene.

29. Su Alfonsina Orsini cfr. Reiss, 2001.

FIGURA 5.5

Manifattura di Pieter van Aelst (su cartone di Raffaello), *Morte di Anania*, 1515-19 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Salone di Raffaello. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

Madama, sede del Senato)<sup>30</sup>, a offrire il destro per inventare una scena perfettamente bilanciata, che vede in primo piano riproporre le pose, sottilmente variate, di due di

30. Stewart, Korres, 2004; Christian, 2010, pp. 199, 332-9; La Malfa, 2019; La Malfa, 2020a; La Malfa, 2020b, pp. 230-5; secondo Claudia La Malfa l'effetto della scoperta delle sculture dei "Galati" si potrebbe apprezzare particolarmente, nell'opera di Raffaello, oltre che in alcuni disegni in rapporto con la *Resurrezione di Cristo* progettata per la cappella Chigi a Santa Maria della Pace (1513 ca.), in particolare in due affreschi della Stanza di Eliodoro (che solitamente si ritiene già conclusa quando, il 1° luglio 1514, Raffaello annuncia di avere avviato i lavori di una nuova stanza dell'appartamento papale, quella dell'Incendio di Borgo): la *Liberazione di San Pietro dal carcere* (1512-13 ca.) e la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (1512-13 ca.), di cui di conseguenza viene proposta una datazione più tarda di quella comunemente accettata, *post* agosto-settembre 1514 (data del rinvenimento di queste sculture antiche). Si tratta, però, di un'ipotesi che non mi sembra possa essere accolta, basata su somiglianze generiche (diversamente da quelle più puntuali riscontrabili, come vedremo, con due figure presenti in uno dei cartoni per gli arazzi vaticani): i passi di Claude de Bellièvre (*Urbis Antiquitates. Noctes Romanae*, BNF, Ms. Lat. 13123, ff. 186v-187r), citati come "inediti", sono invece ben noti e pubblicati da oltre un secolo (cfr. ad esempio Müntz, 1882, p. 35; Stewart, Korres, 2004, pp. 84, 289; *Le sculpture Farnese I*, 2009, pp. 168-72; Christian,

queste figure di caduti antichi (FIG. 5.5): se infatti le solenni e grandiose immagini degli Apostoli, collocate da Raffaello su una pedana lineare poligonale che è stata messa in rapporto (ma penso in modo implausibile) con la tribuna del Foro da cui l'imperatore parla alla folla effigiata nel rilievo tardoantico dell'arco di Costantino<sup>31</sup>, rivelano, nella grandiosa architettura dei panneggi, lo studio delle figure masaccesche della cappella Brancacci (che Raffaello, come ricorda Vasari, aveva a lungo disegnato durante i suoi anni fiorentini)<sup>32</sup> e della *Sagra*, le due eroiche e patetiche figure a terra in primo piano vogliono chiaramente alludere ai *Galati* appena riemersi dall'inesauribile sottosuolo di Roma. La drammatica figura di Anania, crollato al suolo di schianto perché folgorato dalla punizione divina per non aver donato interamente il ricavato della vendita di un podere ai poveri, caduto «morto ai piedi di chi guarda» per coinvolgere immediatamente lo spettatore nell'azione<sup>33</sup>, costituisce una sottile variazione della posa del *Galata morente*, colto mentre sta per abbattersi a terra, conservato oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (piegando in modo più brusco il braccio sinistro, che ancora sostiene la figura, e sollevando enfaticamente al cielo la testa dolente; FIG. 5.6), mentre il giovane inginocchiato di sinistra, che lo sta osservando sgomento, riprende lo schema del *Galata ferito* con il ginocchio puntato a terra del Museo del Louvre, anche in questo caso adattando intelligentemente la posa al nuovo soggetto (mediante la rotazione del busto nello spazio e l'inversione della tensione delle braccia; FIG. 5.7)<sup>34</sup>.

Ancora una volta è il filtro dell'antico che consente a Raffaello di confrontarsi, in senso emulativo, con l'eroismo anatomico michelangiolesco, evocato in questo cartone anche dalla fanciulla inginocchiata in primo piano dietro il giovane sgomento, puntualmente dedotta da un'analoga figura presente nella *Punizione di Haman* sulla volta sistina<sup>35</sup>: le due figure dei *Galati* hanno subito indubbiamente, anche in questo caso, un'iniezione di terribilità michelangiolesca, forzando la struttura muscolare dei corpi per dialogare senza timore e quasi sfidare le severe figure della volta. Ora è come se Raffaello si sentisse di poter guardare a Michelangelo da una posizione di superio-

2010, pp. 337-8). Per il disegno di Oxford, preparatorio per la *Resurrezione di Cristo* Chigi (KMOF-P, 1983, p. 626 cat. 477; Joannides, 1983, p. 209 cat. 306r) e dedotto non dai *Galati* di Alfonsina Orsini, ma da un perduto esemplare di *Guerriero inginocchiato* (simile a quello, molto restaurato, in collezione Torlonia), cfr. M. Caso in *I marmi Torlonia*, 2020, pp. 266-7 cat. 77. Un possibile rapporto delle figure dei legionari caduti nei disegni preparatori per la *Resurrezione* della Cappella Chigi (datati 1511-14 ca.) con queste figure ellenistiche ed altre in rapporto con il grande Donario (in particolare il *Galata morente* dei Musei Capitolini) è ipotizzato da J. Jacoby in *Raffaël. Zeichnungen*, 2012, p. 232; cfr. anche B. Thomas in *Raphael* Oxford, 2017, p. 193 cat. 85.

31. Shearman, 1972, p. 120; *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 9, *Morte di Anania*, p. 9.

32. Shearman, 1972, pp. 119, 124, nota 145; Cerboni Baiardi, 2020, p. 18; cfr. *supra*, p. 64.

33. Shearman, 1965, p. 43.

34. Shearman, 1972, pp. 120-1; Stewart, Korres, 2004, pp. 100-5; Bober, Rubinstein, 2010, p. 200 cat. 150-151; Karafel, 2016, p. 94; Ferino-Pagden, 2020, pp. 195-6. Un'altra citazione da questa scultura compare anche nel *Peccato originale* affrescato nelle Logge di Raffaello: cfr. Dacos, 1986, p. 157.

35. Shearman, 1972, pp. 120 e 129 (dove si sottolinea l'aspetto emulativo di questa citazione michelangiolesca); *Raphael Cartoons*, 2010, p. 89; *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 9, *Morte di Anania*, p. 10.

FIGURA 5.6

*Galata morente*, copia romana di un originale bronzeo ellenistico del sec. II a.C.



Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

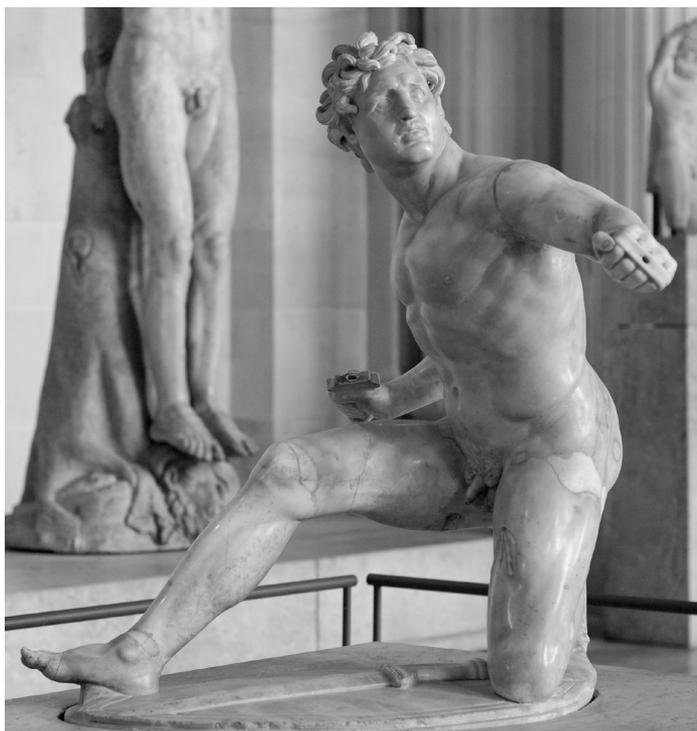
rità, dopo un'immersione così profonda ed empatica nel mondo antico; e non è forse un caso che nella sottostante bordura monocroma dell'arazzo le plateali citazioni archeologiche (dalle iconografie dell'*adventus* e dell'*adlocutio*, ispirate ai rilievi storici romani, e dalle personificazioni fluviali antiche, per la figura dell'Arno che accoglie il cardinale) convivano con l'evocazione di un capolavoro michelangiolesco (quel *David* amato e disegnato da Raffaello nel soggiorno fiorentino): nella scena di sinistra (FIG. 5.8), dove sembra essere stato raccontato il momento in cui i sostenitori dei Medici riprendono possesso nel settembre 1512 di Palazzo Vecchio<sup>36</sup>, l'arringa al popolo di Giovan Battista Ridolfi in Piazza della Signoria vede campeggiare tra la folla la statua del "gigante", come un chiaro segnale topografico, alle cui gambe si avvinghiano gli ascoltatori, troncato all'altezza delle spalle dalla cornice del fregio, ma dotato, intorno ai fianchi, proprio di quella ghirlanda che con ogni probabilità era stata dorata dall'Urbinate nel 1508<sup>37</sup>.

36. *Raphael Cartoons*, 2010, p. 93; *Leone X e Raffaello*, 2020, II, 9, *Morte di Anania*, p. 19.

37. Caglioti, 2000, pp. 336-8; Shearman, 2003, I, pp. 118-20, 1508/2; Caglioti, 2005; Reiss, 2005, p. 328, nota 79; la ghirlanda risulta perfettamente visibile nel disegno cinquecentesco tratto da questa bordura (riferito in modo implausibile a Giovan Francesco Penni in Romeo, 1990, pp. 65, 69, fig. 31) conservato al Museo del Louvre.

FIGURA 5.7

*Galata ferito*, copia romana di un originale bronzeo ellenistico del sec. II a.C.



Parigi, Musée du Louvre.

FIGURA 5.8

Manifattura di Pieter van Aelst (su cartone di Raffaello), *L'arringa di Giovanni Battista Ridolfi davanti a Palazzo Vecchio nel 1512* (bordura della *Morte di Anania*, parte sinistra), 1515-19 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Salone di Raffaello. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

## La Stanza dell'Incendio. Interessi virgiliani

Nell'*Incendio di Borgo*, il primo affresco della Stanza dell'Incendio, la sala da pranzo privata del pontefice la cui decorazione fu avviata dal luglio del 1514, ha sempre colpito, a partire dalla *Vita* torrentiniana del Vasari (1550), la presenza del gruppo di figure sulla sinistra, ideate da Raffaello con l'evidente intenzione di creare una trasparente allusione virgiliana (cfr. FIG. 1.14):

Dall'altra parte v'è figurato, nel medesimo modo che Vergilio descrive che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato, fuor di sé per l'infermità e per le fiamme del fuoco; dove si vede nella figura del giovane l'animo e la forza et il patire di tutte le membra dal peso del vecchio abbandonato addosso a quel giovane; séguitalo una vecchia scalza e sfibbiata che viene fuggendo il fuoco, et un fanciulletto gnudo loro innanzi<sup>1</sup>.

Il riferimento ai versi di Virgilio, in realtà, è ancora più puntuale di quanto non sia apparso a Vasari: non solo il gruppo costituito dal figlio atletico con il padre spossato sulle spalle è stato chiaramente inventato da Raffaello (e autonomamente studiato in un celebre foglio a pietra rossa dell'Albertina, utilizzato anche per varie traduzioni a stampa<sup>2</sup>) per alludere al classico gruppo di Enea impegnato a portare il vecchio padre Anchise, connotato in senso "mediceo" dai lineamenti del volto che lo assimilano al *pater patriae* Cosimo il Vecchio<sup>3</sup>, fuori dalla città incendiata e saccheggiata dagli Achei. Anche altre due figure che compongono questa scena, dove alcuni fuggiaschi cercano di mettersi in salvo dal disastroso incendio scoppiato nel quartiere di Borgo, prossimo alla basilica di San Pietro, e cioè l'anziana donna e il bambino, sono state con ogni probabilità inserite da Raffaello in questo punto dell'affresco per alludere agli altri due protagonisti della scena virgiliana: Ascanio, il piccolo figlio di Enea, e la moglie Creusa, ben presto destinata a scomparire nel caos della drammatica notte dell'incendio di Ilio, sacrificata sull'altare dei futuri destini della stirpe troiana e della città di Roma (cfr. FIG. 1.14).

1. Vasari, 1550-68, IV, pp. 193-4.

2. KMOF-P, 1983, p. 628 cat. 497; Joannides, 1983, p. 226 cat. 367; A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 60-1 cat. 1-2; A. Gnann in *Raffaello*, 2020, p. 178 cat. IV.21.

3. Shearman, 1995, p. 229.

Gli studiosi di Raffaello si sono sempre posti la domanda sul reale significato di questa clamorosa citazione: perché cioè l'artista e soprattutto il suo committente, il pontefice Leone X, abbiano voluto connotare in senso così manifestamente virgiliano una scena ambientata nella Roma medievale (847 d.C.), dove la motivazione primaria era indubbiamente quella di segnalare ancora una volta il miracoloso intervento divino, mediato da un papa di nome Leone, che appare in gesto benedicente nella loggia visibile sullo sfondo, della Provvidenza a favore della Chiesa e dei suoi fedeli. La risposta più ovvia è stata ipotizzare che in questo affresco si fosse voluto segnalare quella volontà ideologica del pontefice fiorentino, particolarmente evidente nei suoi primi anni di regno, di proporre la propria figura non solo come quella di chi, in contrapposizione con il papa Della Rovere, aveva saputo spegnere le fiamme delle guerre in Italia e avviare a Roma una nuova e pacifica età dell'oro, ma di un vero e proprio rifondatore della città, un nuovo Enea<sup>4</sup> e un nuovo Romolo, legandosi quindi alle figure virgiliane che, del mito della fondazione di Roma, costituivano l'epico *incipit*.

D'altronde, nell'opera di Raffaello, l'*Incendio di Borgo* costituisce anche il segno di un brusco mutamento linguistico: non solo la prima compiuta attestazione di quel nuovo "stile leonino", tragico, enfatico e grandioso, stimolato dal desiderio di confrontarsi in modo nuovo, emulativo e agonistico, con la pittura di Michelangelo<sup>5</sup> (come nei cartoni per gli arazzi sistini, come si è visto, non a caso avviati probabilmente nei mesi finali del 1514), ma anche un segno dell'improvviso approfondirsi degli interessi archeologici dell'artista<sup>6</sup>. Questo nuovo momento di confronto con l'arte classica trova la sua emblematica incarnazione, all'interno della Sala dell'Incendio, nella *Battaglia di Ostia*, l'affresco già concepito nel 1515 (come rivela il celebre disegno preparatorio donato da Raffaello a Dürer) dove, come sottolineato da Oberhuber, l'intera scena risulta concepita organicamente all'antica:

Il primo piano ricalca il modello di antichi rilievi di sarcofagi o di rilievi monumentali, lo sfondo rimanda alle colonne di trionfo<sup>7</sup>.

Si tratta altresì del consapevole tentativo dell'artista di conferire un'impronta innovativa e vitale alle prove classicheggianti di pittori tardo quattrocenteschi come Jacopo Ripanda, che

4. Per le possibili allusioni a Enea, come modello di principe virtuoso e capace di sopportare le avversità del destino, anche nelle bordure monocrome degli arazzi vaticani, cfr. *supra*, p. 132.

5. Reilly, 2010, pp. 318-9: non condivido tuttavia l'idea di scorgere «a parody – a humorous demonstration of Michelangiolesque *gravità* gone bad» nella figura anatomicamente esasperata che si cala da un muro per sfuggire alle fiamme.

6. Oberhuber, 1999b, p. 18: «È intorno al 1514 che assistiamo a una definitiva tendenza [di Raffaello] volta a sviluppare uno stile antiquario nell'architettura e nell'arte plastica, che negli ultimi anni della sua carriera riscosse l'ammirazione di tutti gli umanisti e trasformò in maniera decisiva l'arte a Roma, e con essa quella del mondo intero».

7. Ivi, p. 17; cfr. anche Nesselrath, 2020b, p. 79.

nei suoi affreschi in Campidoglio aveva fatto riferimento a prototipi archeologici ancora più precisi, ottenendo risultati piuttosto rigidi e didattici<sup>8</sup>.

Come è stato notato, il nuovo incarico, assunto alla morte del Bramante (11 aprile 1514), di architetto della fabbrica di San Pietro ha imposto all'Urbinate la necessità di sviluppare e affinare le proprie competenze in campo di architettura classica: nel primo affresco della Stanza dell'Incendio, quasi come in un trattato di storia dell'architettura, compaiono in sequenza tutti gli ordini antichi (dorico-tuscanico, ionico, corinzio e composito), posti programmaticamente a confronto con la facciata della chiesa medievale (l'antica basilica di San Pietro) e un palazzo moderno (con il basamento bugnato e la finestra a serliana)<sup>9</sup>. Queste nuove ambizioni archeologiche di Raffaello e il suo interesse per la poesia di Virgilio diventano evidenti anche in una serie di invenzioni ispirate all'*Eneide*<sup>10</sup>, nate proprio in questi anni e verosimilmente stimolate dalla progettazione del grande affresco vaticano.

Sono due incisioni di Marcantonio Raimondi, il *Morbetto* (cfr. FIG. 1.3) e il *Quos Ego* (cfr. FIG. 1.4), insieme al *Giudizio di Paride* (cfr. FIG. 1.5), realizzate intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, a costituire non solo uno dei vertici dell'attività incisoria dell'artista bolognese, ma anche un punto d'arrivo nelle ricerche antiquarie dell'Urbinate<sup>11</sup>: Raffaello ha concepito queste due immagini espressamente per la traduzione a stampa, pensando cioè a un pubblico di possibili compratori interessato a soggetti letterari così raffinati, tali da contemplare almeno una conoscenza di massima dell'*Eneide* e dei fondamenti della lingua latina. Disegni autografi di Raffaello si conservano per entrambe le composizioni: il modello finale in controparte degli Uffizi – purtroppo molto mal conservato – per la composizione del *Morbetto* e due minuscoli studi nella raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth, con i profili delle figure già in parte perforati per il trasferimento sulla lastra di rame, per le scenette poste sulla cornice destra del *Quos Ego*<sup>12</sup>.

Il *Morbetto*, probabilmente la prima di queste tre incisioni a essere stata ideata da Raffaello (intorno al 1513-14, per le analogie che si possono cogliere con la regia compositiva e luministica della *Liberazione di San Pietro dal carcere* nella Stanza di Eliodoro, l'affresco realizzato con ogni probabilità nel 1512-13)<sup>13</sup>, raffigura un dram-

8. Oberhuber, 1999a, pp. 153-4; cfr. anche Frommel, 2017, pp. 58-9.

9. Burns, 1984, pp. 387-8; Di Teodoro, Farinella, 2017, p. 424; per una possibile allusione al tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto cfr. Becatti, 2014 (non credo, però, che la presenza del gruppo "virgiliano" in questo affresco di Raffaello sia stato motivato dal ricordo, nei *Fasti* di Ovidio, di un gruppo scultoreo raffigurante Enea ed Anchise presente in questo edificio romano).

10. Sugli interessi virgiliani di Raffaello cfr. anche Ciccuto, 2015; Faietti, 2020a, pp. 31-2; Faietti, 2020b.

11. Oberhuber, 1984, p. 339: «Sono il culmine dello stile antiquario di Raffaello del periodo verso il 1515-16 nella tecnica dell'incisione, ed ebbero indubbiamente intenti programmatici».

12. Per un recente tentativo di attribuire questi due disegni, più un terzo dell'Albertina in rapporto con un'altra scena del *Quos Ego*, allo stesso Marcantonio cfr. Knaus, 2016, pp. 38-44.

13. Bagnesi, 2018-19, pp. 361-485.

matico episodio del terzo libro dell'*Eneide*<sup>14</sup>: l'improvvisa pestilenza abbattutasi sul popolo troiano, da poco approdato sull'isola di Creta, dove Anchise ed Enea avevano pensato che si trovasse l'«antica madre», la meta cioè del viaggio intrapreso dagli esuli in fuga da Troia, mal interpretando il senso delle parole dell'oracolo di Apollo nell'isola di Delo. Gli effetti della peste sono mostrati da due scene in primo piano: a sinistra un pastore, nel chiuso della stalla, scopre a lume di torcia gli effetti del morbo sui suoi armenti; a destra uno straziante gruppo familiare composto da una madre abbandonata a terra senza vita, un figlioletto inconsapevole che ancora cerca il seno materno e un padre che scosta la testa del bimbo dal corpo della madre e al tempo stesso, colpito dal fetore del cadavere, si protegge il naso con una mano. In secondo piano altri personaggi fanno eco al dramma: a destra una figura femminile si ritrae inorridita, a sinistra un'eroica figura maschile accasciata non riesce nemmeno a guardare la scena, nascondendo la testa tra le braccia. Il *Morbetto* è diviso in due episodi cronologicamente successivi (uno ambientato di giorno, l'altro di notte, illuminato dalla luce artificiale della fiaccola del pastore e da quella naturale della luna che filtra dalla finestra) mediante l'erma maschile sul cui basamento risultano incise le accorate parole di Virgilio (LINQUEBANT DULCES ANIMAS AUT AEGRA TRAHABANT CORP[ORA], vv. 140-141: «Ecco lasciavano le dolci anime, o i corpi malati trascinavano»): a sinistra, su un piano rialzato, è raffigurato invece il sogno profetico di Enea, a cui appaiono i Penati troiani (come chiarito dall'iscrizione virgiliana: EFFIGIES SACRAE DIVOM PHRIGI[QUE PENATES], v. 148: «le immagini sacre dei numi e Penati di Frigia»), indicandogli la vera meta del viaggio dei profughi scampati all'incendio della loro città, e cioè l'Italia.

La fonte letteraria di questa scena, esplicitamente dichiarata dalle iscrizioni inserite sulla lastra, è costituita da alcuni celebri versi virgiliani dell'*Eneide* (III, 135-146):

E ormai eran quasi le poppe portate in secco sul lido,  
 la gioventù era impegnata nei nuovi campi ed in nozze,  
 leggi io fissavo e dimore; quand'ecco, improvvisa, una peste  
 venne, corrottosì un tratto di cielo, fatale alle membra  
 e da compiangerne piante e coltivi, stagione mortale.  
 Ecco lasciavano le dolci anime, o i corpi malati  
 trascinavano. E Sirio a bruciare gli sterili campi.  
 Secche eran l'erbe e, malata, la messe negava alimento.  
 A Ortigia esorta a tornare il padre, a Febo e al suo oracolo,  
 ripercorrendo di nuovo quel mare, e a invocare indulgenza:  
 che fine alle prostrazioni ci rechi, da dove comandi  
 di cercare un soccorso al penare, per dove far rotta<sup>15</sup>.

14. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 175-6 cat. IV.16; E. Rossoni in *La fortuna visiva*, 2020, p. 73; cfr. anche Boeckl, 2000, pp. 49-50, 92-6 (dove però non può essere accolta la proposta di datare il *Morbetto* di Marcantonio negli anni Venti del Cinquecento).

15. Publio Virgilio Marone, 2012, p. 105.

Risulta tuttavia evidente che questi versi spiegano solo in parte la scena ideata da Raffaello: in particolare non trova alcuna relazione con il testo virgiliano l'evidenza del gruppo posto a occupare a sinistra il primo piano, con il cumulo di animali morti accatastati nella stalla e osservati dal pastore, in una scena notturna suggestivamente illuminata dalla luce della fiaccola. In questo caso è probabile che Raffaello, sicuramente assecondando i consigli di un letterato umanista che deve averlo affiancato nel compito di ideare queste complesse invenzioni, abbia tenuto presente anche un'altra celebre descrizione letteraria di un'epidemia presente nelle fonti classiche: la peste di Egina rievocata da Ovidio nel VII libro delle *Metamorfosi* (vv. 523-613)<sup>16</sup>. In questo caso la descrizione ovidiana della pestilenza (in competizione con Tucidide, Lucrezio e lo stesso Virgilio) è costruita, per conseguire un effetto di accentuazione drammatica nella disposizione della materia, descrivendo dapprima la malattia che ha colpito gli animali (vv. 536-552), per passare poi agli uomini:

Dapprima con una strage di cani, di uccelli, di pecore e buoi,  
e nelle fiere si manifesta la potenza improvvisa del morbo;  
il povero contadino stupisce a vedere i tori robusti  
cadere sui solchi a metà del lavoro;  
alle greggi, che mandano tristi belati,  
la lana cade da sola e il corpo deperisce; il cavallo,  
che un tempo era focoso e famoso sulla pista, abbandona  
la tradizione di allori e dimentica le sue vittorie,  
e geme nella stalla, morendo di una morte inerte;  
il cinghiale si scorda la collera, la cerva la corsa,  
e gli orsi non assaltano più i ricchi armenti.  
Tutto è posseduto dal languore: nei boschi, nei campi,  
sulle vie giacciono i cadaveri laidi, e l'aria è viziata  
dagli odori. Meraviglia: neanche i cani e gli uccelli avidi,  
neanche i lupi grigi li toccano: si liquefanno  
e nuocciono con le esalazioni e propagano  
il contagio<sup>17</sup>.

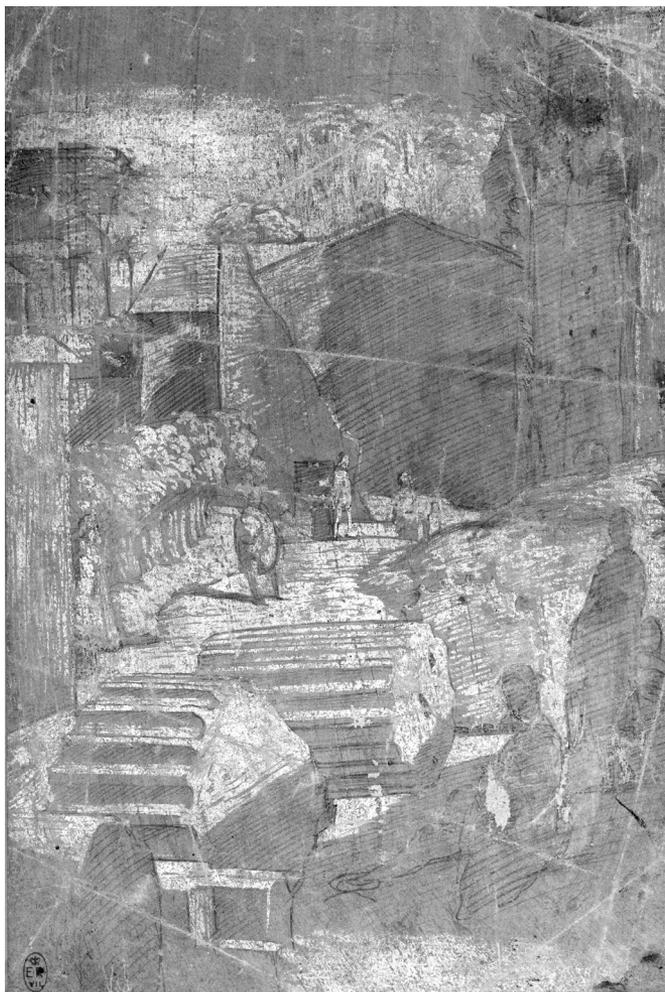
Sono proprio questi versi ovidiani a spiegare perché Raffaello abbia voluto rendere anche gli animali, trascurati da Virgilio, protagonisti del *Morbetto*: e non solo nella scena di sinistra, con il toro nella stalla e il cumulo di pecore colpite dal morbo osservate con mesto stupore dal contadino, ma anche per il ricorrere di questo motivo sullo sfondo a destra, nel paesaggio archeologico di rovine, dove compare al centro un cavallo colpito dalla malattia e piombato senza vita a terra.

In vista della composizione del *Morbetto*, per tradurre figurativamente un'invenzione così sofisticata, Raffaello ha compiuto vari studi: ha disegnato, per lo sfondo

16. Sull'iconografia della peste di Egina cfr. Boeckl, 2000, p. 62.

17. Ovidio, 2000, pp. 307-9.

FIGURA 6.1

Raffaello, *Veduta con rovine antiche*, 1512-14 ca.

The Royal Collection/HM Queen Elizabeth II, inv. 0117. Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2021.

della scena sulla destra, un paesaggio di rovine, ispirandosi probabilmente a uno scorcio dei Fori imperiali, in un disegno di Windsor (talmente moderno nella concezione, con la fusione di natura e di ruderi, da aver evocato i paesaggi “romantici” di Polidoro da Caravaggio; FIG. 6.1)<sup>18</sup>; ha studiato dal vero un mandria di bufali per gli armenti ammalati o morenti in un altro disegno di Windsor; si è documentato inoltre sulle miniature tardoantiche del *Virgilio Vaticano*, nelle mani in quegli anni di Pietro Bembo, per cercare fonti “affidabili” per le iconografie virgiliane (come dimostra, in

18. Ravelli, 1978, p. 96 cat. 6; Dacos, 1995, p. 13.

FIGURA 6.2  
*Il sogno di Enea*



*Virgilio Vaticano*, Vat. lat. 3225, f. 287, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

particolare, la scena del sogno di Enea; FIG. 6.2)<sup>19</sup>; è forse ricorso anche a una recentissima scoperta archeologica – il rinvenimento delle statue del gruppo dei *Galati* del piccolo Donario pergameno avvenuto a Roma nell’agosto-settembre del 1514, citate da Raffaello, come si è visto, anche nei cartoni per gli arazzi sistini<sup>20</sup> – per l’immagine della madre morta con il bambino al petto ispirata alla figura della presunta sorella di un Orazio, trucidata dal fratello perché innamorata di un Curiazo<sup>21</sup>.

Il *Quos Ego* (cfr. FIG. 1.4) è invece un’immagine concepita da Raffaello, nuovamente collaborando con un consulente in possesso della necessaria cultura letteraria, in modo completamente diverso<sup>22</sup>: nella grande scena inquadrata illusionisticamente dalla finestra centrale è raffigurato il momento iniziale dell’*Eneide* (I, 124-141), quello che vede Nettuno comparire in mezzo ai flutti sul suo carro marino per sedare la tempesta che sta facendo naufragare la flotta di Enea e per rampognare bruscamente i Venti (con le minacciose parole del v. 135, dal valore aposiopetico, «Quos ego...!»: «E io che vi...!») che l’hanno scatenata per volere di Giunone. Lungo l’inquadratura

19. *Codices illustres*, 2003, pp. 50-1; Gasparotto, 2013, pp. 57-8.

20. Cfr. *supra*, pp. 137-40.

21. Bober, Rubinstein, 2010, p. 194 cat. 143; Wouk, 2016, p. 58.

22. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 175-6 cat. IV.17; E. Rossoni in *La fortuna visiva*, 2020, p. 73.

architettonica si succedono invece nove piccole scene, alternate a cinque tavole epigrafiche con iscrizioni latine tratte dagli esametri composti dal poeta romano Vomanus (pubblicati in due edizioni delle opere di Virgilio che Raffaello potrebbe aver consultato, quella aldina del 1501 e quella veneziana del 1515)<sup>23</sup>, che insieme, nel connubio di parole e immagini, riassumono efficacemente l'intero contenuto narrativo del primo libro del poema virgiliano, dagli episodi iniziali ambientati in cielo, al banchetto finale alla corte cartaginese, quando si accende e comincia a divampare l'amore di Didone per Enea.

Anche per il *Quos Ego* Raffaello ha compiuto approfonditi studi antiquari: la composizione d'insieme è infatti basata sulle *Tabule iliache*, quei rilievi romani dove, forse a fini didattici, i poemi omerici erano stati riassunti in una serie di piccole immagini accompagnate da iscrizioni e ruotanti intorno a una grande scena centrale: su una di queste *tabule*, nota da un disegno ottocentesco, compariva nella fascia superiore, come nel *Quos Ego*, una scena con lo zodiaco e una figura in trono<sup>24</sup>. Raffaello, in realtà, deve aver conosciuto anche un esemplare simile alla *Tabula Tomassetti* (FIG. 6.3), dedicata all'*Odissea*, dominata nel grande riquadro centrale da una raffigurazione marina di Nettuno<sup>25</sup>, proprio come nel *Quos Ego*. Alcuni episodi virgiliani di questa *tabula aeneica* di Raffaello sono invece basati sulle miniature di un altro codice tardoantico, il *Virgilio Romano*, documentato in Vaticano già nel 1475 (e oggi conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana), anche in questo caso per cercare suggerimenti compositivi che, pur molto tardi e ormai lontani dal naturalismo della pittura romana, affondassero ancora le loro radici nel mondo antico.

Il *Morbetto* (cfr. FIG. 1.3) e il *Quos Ego* (cfr. FIG. 1.4), insieme ad altre iconografie virgiliane prodotte in questi anni da Raffaello (come, ad esempio, la *Morte di Laoconte*, anch'essa ispirata a una miniatura del *Virgilio Vaticano*, incisa intorno al 1520 da Marco Dente, oppure la xilografia a chiaroscuro di Ugo da Carpi raffigurante *Enea e Anchise*), lasciano ipotizzare che l'artista, intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, in un momento – come si è visto – di entusiasmo per il poema virgiliano, avesse avviato il progetto di una nuova edizione illustrata a stampa dell'*Eneide*: un progetto che, probabilmente, prevedeva l'ideazione di dodici grandi tavole come frontespizi per i dodici libri del poema, sul modello appunto del *Quos Ego*. Uno dei tanti progetti ideati da Raffaello (come quello per una nuova edizione del trattato di Vitruvio, volgarizzato e illustrato: FIG. 6.4)<sup>26</sup> e troncato dalla morte dell'artista, nell'aprile del 1520. Probabilmente uno dei motivi che hanno spinto Raffaello a impegnarsi in questa nuova edizione virgiliana è stata la volontà di rispondere, polemicamente, a quello che era diventato il Virgilio “visualizzato” più famoso nei primi anni del Cinquecento: e cioè la monumentale edizione delle opere virgiliane promossa dall'umani-

23. P. Black in *Marcantonio*, 2016, pp. 175-7 cat. 37; Faietti, 2020b, p. 52.

24. Nees, 1978, fig. 5; Jones, Penny, 1983, p. 183.

25. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, pp. 176-7 cat. IV.18.

26. F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, p. 121 cat. II.23; cfr. anche Di Teodoro c.d.s.

FIGURA 6.3

*Tabula Tomassetti*, fine sec. I a.C.-inizi sec. I d.C.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Profano, inv. 69750. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

sta e poeta alsaziano Sebastian Brant, accompagnata da un vastissimo corredo illustrativo (ben 214 xilografie di grande formato, di cui 143 dedicate all' *Eneide*), pubblicata a Strasburgo il 28 agosto del 1502 e subito ammiratissima e copiata anche in Italia<sup>27</sup>. Un Virgilio "tedesco" che probabilmente avrà scandalizzato Raffaello, per la traduzione in una lingua visiva ancora tardogotica e anticlassica dei versi del poema classico per eccellenza della letteratura latina, spingendolo a una rilettura romana e antiquaria di quelle iconografie: per altro, che l' Urbinate abbia sfogliato il *Virgilius pictus* di Brant e osservato attentamente le ruvide xilografie che l' accompagnano, è dimostrato proprio dal *Morbetto*, che rivela, nella regia compositiva della scena, suddivisa in due parti, con sulla destra gli effetti drammatici della pestilenza e a sinistra, su un piano rialzato

27. V. Farinella in *Virgilio*, 2011, pp. 191-2 cat. 6-7.

FIGURA 6.4

Cerchia di Raffaello, *Studi vitruviani: il progetto di Dinocrate (il monte Athos) e la scoperta del fuoco*



Codice di Fossombrone, originario f. 38v, 1524-33 ca., Fossombrone, Biblioteca Civica Passionci, Disegni vol. 4.

da un grande arco, l'immagine del sogno rivelatore di Enea, la ripresa di un'idea già pubblicata in quell'opera da un anonimo incisore tedesco (la xilografia raffigurante, anche in questo caso, la peste cretese e il sogno di Enea; FIG. 6.5)<sup>28</sup>. Come nel cosiddetto *Sogno del cavaliere* (cfr. FIG. 3.1), Raffaello è quindi ricorso a una suggestione nordica, colpito da un'illustrazione presente in un'opera di Sebastian Brant, il grande letterato amico di Dürer, per ideare una scena classica, traducendo l'invenzione tedesca, per così dire, in latino: come notato da Shearman a proposito di Correggio, anche Raffaello «possedeva una fantasia tale da accogliere idee desunte da forme d'arte del tutto diverse dalla propria»<sup>29</sup>.

Nel *Giudizio di Paride*<sup>30</sup> (cfr. FIG. 1.5) – che, insieme al *Morbetto* (cfr. FIG. 1.3) e al *Quos Ego* (cfr. FIG. 1.4), costituisce il grande trittico antiquario ideato da Raffaello intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento appositamente per il vir-

28. Lord, 1984; Farinella, 2011, pp. 51-2; Wouk, 2016, p. 51.

29. Shearman, 1980, p. 172.

30. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 315 cat. VII.13; E. Rossoni in *La fortuna visiva*, 2020, p. 73.

FIGURA 6.5

Anonimo xilografo tedesco dei primi del Cinquecento, *Il sogno di Enea e la peste cretese*



*Publii Vergilii Maronis opera, cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisq; figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis exactissimisque revisis atque elimatis, Strasburgo 1502, fol. LXXIX.*

tuo bulino di Marcantonio Raimondi – l'Urbinate ha preso spunto, per narrare il momento gravido di funeste conseguenze, ma anche all'origine della nascita di Roma, del giudizio di Paride, da due sarcofagi romani, quello oggi murato nella facciata sul giardino di Villa Medici (cfr. FIG. 1.13), presente agli inizi del Cinquecento in collezione Frangipani<sup>31</sup>, e quello oggi a Villa Doria Pamphilj, a fine Quattrocento nella chiesa romana di Santa Maria a Monterone<sup>32</sup>, fondendo e rielaborando liberamente in una sola composizione motivi da entrambi i rilievi. Anche se in questo caso non si

31. Christian, 2010, pp. 315-6,

32. Loewy, 1896, pp. 241-2; Becatti, 1968, pp. 516-8; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 161-2 cat. 119-120.

è conservato nessun disegno preparatorio di Raffaello (solo un foglio di Budapest con una *Venere pudica*, rivelando analogie con la figura di Venere al centro del *Giudizio di Paride*, può essere ritenuto in rapporto con l'incisione)<sup>33</sup>, la paternità dell'invenzione è attestata sia da Vasari, sia dall'iscrizione presente al centro del margine inferiore della scena (RAPH. URBI. INVEN.).

Secondo Vasari di questa incisione «ne stupì tutta Roma»<sup>34</sup>, per la sapienza compositiva dell'invenzione di Raffaello e il virtuosismo tecnico di Marcantonio: in effetti si tratta di una composizione che ha conosciuto un grandissimo successo, «one of the most influential images in the history of art»<sup>35</sup>, a partire dalla replica realizzata intorno al 1520 da Marco Dente (Bartsch, XIV.246) per giungere almeno fino al 1863, e cioè alla sorprendente e notissima citazione presente nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet<sup>36</sup>.

Anche il *Giudizio di Paride* (cfr. FIG. 1.5), come il *Morbetto* (cfr. FIG. 1.3) e il *Quos Ego* (cfr. FIG. 1.4), può essere ritenuta, almeno in parte, un'incisione virgiliana e quindi essere messa in rapporto con questo momento raffaellesco di forte interesse per l'*Eneide*: il tema del *Giudizio*, infatti, è evocato, ad apertura del poema (I, 27), tra le cause dell'ira di Giunone; inoltre nella prima xilografia dedicata al poema di Virgilio nell'edizione curata da Sebastian Brant, sicuramente consultata da Raffaello – come si è visto – prima di ideare il *Morbetto*, compare in grande evidenza proprio la scena del *Giudizio di Paride*, tradotta nello stile spigoloso e ancora tardogotico di un incisore tedesco<sup>37</sup>.

Raffaello, che negli anni fiorentini doveva sicuramente aver visto la grande tavola di Paolo Uccello su questo tema collocata insieme alle tre *Battaglie di San Romano* nella «sala grande terrena» di Palazzo Medici (oggi perduta)<sup>38</sup>, aveva già cominciato a interessarsi all'iconografia del *Giudizio di Paride* ai tempi della Stanza della Segnatura, come dimostra una piccola scena monocroma posta nell'imbotte della finestra sotto il *Parnaso*<sup>39</sup>; l'Urbinata tornerà a studiare il sarcofago oggi a Villa Medici quando concepirà l'affresco con *Giove e Venere* nella Loggia di Psiche alla Farnesina e la scena della *Visione di Ezechiele* nel dipinto della Galleria Palatina, traendo ispirazione, come riconosciuto anche da Vasari, dalla figura antica di Giove in cielo (cfr. FIG. 1.12). L'iscrizione latina, presente nella tavola epigrafica posta nell'angolo inferiore sinistro

33. Z. Kàrpàti in *Raphael* Budapest, 2013, pp. 102-5; ringrazio, per avermi chiarito il rapporto di questo disegno con l'incisione di Marcantonio, Sylvia Ferino-Pagden (che ritiene il foglio di Budapest databile al 1512-14 circa, anticipando di conseguenza anche la cronologia del bulino al 1513-14: su tutto questo si veda il nuovo catalogo dei disegni di Raffaello, curato da S. Ferino-Pagden per l'editore Taschen, di prossima pubblicazione).

34. Vasari, 1550-68, v, p. 9.

35. *Engravings*, 1981, p. 146.

36. Healy, 1997, pp. 9-11, 16-8; Pon, 2004, p. 2.

37. Farinella, 2011, pp. 52, 114.

38. Fulton, 2006, pp. 158-9.

39. Un'altra versione della scena, opera forse di Michele del Becca da Imola, compare nell'appartamento privato di Giulio II, sulla volta della stufetta adiacente al cubicolo: cfr. De Strobel, Mancinelli, 1993, p. 123; Nesselrath, 2012, p. 85, fig. 17.

dell'incisione (SORDENT PRAE FORMA INGENIUM VIRTUS REGNA AURUM: "Talento, virtù, potere e oro non possono competere con la bellezza"), allude al significato morale del *Giudizio di Paride*, e cioè a una sorta di trionfo della bellezza sulla saggezza, sulla virtù, sul potere e sulle ricchezze del mondo: ma il vero interesse di questo foglio, per gli eventuali compratori, doveva risiedere nella possibilità di poter disporre, a un prezzo contenuto, di una di quelle sofisticate ed erudite invenzioni raffaellesche che davano l'impressione che l'arte classica fosse finalmente rinata nel mondo moderno.

Negli anni della Stanza dell'Incendio di Borgo si assiste all'intensificarsi e all'approfondirsi delle competenze antiquarie di Raffaello, sia sul piano archeologico sia su quello letterario: competenze dimostrate, ad esempio, dalla contesa legale con la famiglia de' Rossi, avvenuta nel luglio del 1518, quando l'artista, incaricato come agente da Leone X, tentò di impadronirsi della raccolta di sculture antiche che Gabriele de' Rossi aveva lasciato ai Conservatori («dominus Raphael de Urbino asserens habere commissionem a Sanctissimo domino nostro dictas antiquitates capere et asportare contra voluntatem et ordinem prefati testatoris»), riuscendo probabilmente a ottenere la celebre *Diana Efesina*, "la dea della Natura dai molti seni", che fu collocata nelle Logge (dove, nella decorazione pittorica del VI pilastro, compare un'immagine della divinità ispirata proprio a quella dei de' Rossi)<sup>40</sup>. Le sue riconosciute competenze archeologiche risultano evidenti anche dal progetto di elevare in piazza San Pietro il danneggiato obelisco rinvenuto nel 1519 presso il Mausoleo di Augusto<sup>41</sup>. Per Raffaello come esperto e procacciatore di pezzi antichi si conosce la lettera del 30 marzo 1517 dell'ambasciatore Beltrando Costabili ad Alfonso I, dove si afferma che l'artista aveva procurato «Medaglie, Teste et Figure» per il duca di Ferrara e che, non risultando disponibile il *Letto di Policlete* in collezione Ghiberti a Firenze, aveva rintracciato un altro rilievo antico «che li pare più bela cossa, ben che non sia el lecto de Policrate», adatto per le collezioni estensi («me ha dicto che 'l non se poteria trovare cossa antiqua più a proposito de V. Ex.a de questa, e che quella non la lassi»)<sup>42</sup>. Della raccolta antiquaria di Raffaello si conoscono solo due pezzi, un ritratto del commediografo greco Filemone di Siracusa, citato dal Valeriano nel 1556 e interpretato come un'allegoria dell'*Avarizia*, e una base ionica vitruviana, ricordata in un disegno di Giulio Romano del 1520 circa contenuto nel Codice Resta di Palermo<sup>43</sup>.

Questi variegati interessi archeologici devono averlo spinto a studi incessanti e a

40. Christian, 2002, pp. 154-8, 167-76; Shearman, 2003, I, pp. 354-8, 1518/52-53; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 95-7 cat. 48; Christian, 2010, pp. 361-6, n. 31.

41. Shearman, 2003, I, pp. 464-6, 1519/46.

42. Ivi, I, pp. 285-6, 1517/6; Farinella, 2014, p. 210, nota 459; Furlotti, 2019, p. 168.

43. Shearman, 2003, II, pp. 1053, 1556/2, e 1642 (Addenda); Christian, 2004; Christian, 2010, pp. 177, 203-4; Nesselrath, 2014, pp. 127-33; Nesselrath, 2020a, p. 79; Nesselrath, 2020b, pp. 76, 97: il cortile porticato dotato di nicchie del palazzo che Raffaello intendeva costruirsi in via Giulia nel 1519-20 probabilmente era stato progettato proprio per ospitare questa raccolta di sculture antiche (F. Benelli in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 90; Nesselrath, 2020b, p. 76). Per l'anello d'oro «antigo» donato da Raffaello a Tommaso Vincidor, ricordato nel diario di Dürer, cfr. Shearman, 2003, I, p. 614, 1520/57; Lafranconi, 2020, p. 46.

FIGURA 6.6

Raffaello, *Il cavallo dell'Opus Praxitelis (del gruppo dei Dioscuri del Quirinale)*, 1514-15 ca.



National Gallery of Art, Washington DC. Foto © Boltin Picture Library/Bridgeman Images.

una vasta opera di rilevazione grafica dei monumenti antichi, sia in prima persona sia demandando il compito ai collaboratori e agli allievi, come ricordato anche da Vasari: «Era tanta la grandezza di questo uomo, che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo e fino in Grecia; né restò d'avere tutto quello che di buono questa arte potesse giovare»<sup>44</sup>. Ben poco di queste ampie campagne grafiche sembra essersi conservato in originale: una preziosa eccezione è un disegno a matita rossa, già nelle raccolte del duca di Devonshire a Chatsworth e dal 1987 alla National Gallery di Washington, capace di rivelare il virtuosismo di Raffaello nel padroneggiare questo *medium* grafico anche quando il compito sembra essere stato quello di ritrarre, con la massima precisione an-

44. Vasari, 1550-68, IV, p. 197. Con questo passo vasariano solitamente viene messa in rapporto l'incisione attribuita ad Agostino Veneziano raffigurante il basamento di una colonna di Costantinopoli (forse quella di Marciano) e l'iscrizione «Basamento de la colona de costantinopolo / mandato a Rafelo da urbino»: cfr. Becatti, 1968, p. 519; Samaltanou-Tsiakma, 1971; A. Nesselrath in *Raffaello architetto*, 1984, p. 423 cat. 3.2.13; Nesselrath, 1986, p. 361; Perini, 1995, pp. 124-6; Shearman, 2003, I, p. 552, 1519-20/4; Nesselrath, 2020b, pp. 95-6.

tiquaria possibile, un celeberrimo capolavoro della scultura classica<sup>45</sup> (FIG. 6.6): l'artista, dopo aver disegnato con straordinaria sensibilità chiaroscurale una scultura che già dai primi anni del secolo – probabilmente ancora prima di essere stato a Roma e averla studiata di persona – doveva averlo impressionato (cfr. FIG. 1.18) – come dimostrano varie sue opere giovanili, come il disegno 537E degli Uffizi collegato agli studi per la Libreria Piccolomini, il *San Giorgio* del Louvre<sup>46</sup> o la scena del *Giudizio di Salomone* nella volta della Stanza della Segnatura<sup>47</sup> – ha affidato a un collaboratore (probabilmente Giovanni da Udine, a cui possono essere attribuiti altri studi antiquari presenti sul *verso*) il compito di rilevare con precisione le diverse parti anatomiche e quindi di riportare a penna sul foglio queste misurazioni<sup>48</sup>, evidentemente intese a estrarre dal monumento antico un canone proporzionale per la resa del corpo di questo animale: ci troviamo quindi di fronte a un disegno pensato, intorno al 1514-15, come un vero e proprio studio antiquario dell'*Opus Praxitelis*, già sottoposto negli anni Novanta del Quattrocento a un intervento di restauro da Pier Jacopo Alari Bonacolsi detto l'Antico (come rivelato dalla firma presente sul pilastro sotto questo cavallo)<sup>49</sup>, e al tempo stesso come uno strumento da utilizzare in bottega per nuove composizioni all'antica.

45. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 175 cat. IV.13.

46. La Malfa, 2020b, p. 101.

47. Andrà ricordato anche il disegno Uffizi 1475E *verso*, del 1510-11 (KMOF-P, 1983, p. 618 cat. 399-400; Joannides, 1983, p. 212 cat. 315), con uno studio del torso del *Dioscuuro* di sinistra (*Opus Fidiaie*) e sul *recto* un disegno per il tondo bronzeo della cappella Chigi a Santa Maria della Pace raffigurante la *Discesa di Cristo al Limbo*: cfr. S. Ferino-Pagden in *Raffaello a Firenze*, 1984, pp. 285-6 cat. 2, pp. 296-7 cat. 9 e pp. 312-4 cat. 18 (dove viene ricordata anche la figura dello sbirro di spalle nello *Spasimo di Sicilia*); Bober, Rubinstein, 2010, p. 174; M. Procaccini in *Raffaello*, 2020, pp. 420-1 cat. IX.29.

48. Nesselrath, 2020a, p. 79.

49. Nesselrath, 1982; Nesselrath, 2008.

## La reinvenzione delle grottesche. Raffaello e Giovanni da Udine

Se il momento iniziale di riscoperta e della prima diffusione delle grottesche in varie regioni d'Italia può dirsi sostanzialmente chiarito<sup>1</sup>, molto rimane ancora da appurare sulla seconda fase, quella raffaellesca, di vera e propria consacrazione, non solo in Italia, di questo nuovo genere decorativo. Per comprendere l'interesse di Raffaello per l'universo delle grottesche, esploso improvvisamente nelle opere dell'Urbinate, senza sostanziali preavvisi, intorno al 1514-15<sup>2</sup>, bisogna ripartire dalla *Vita* vasariana di Giovanni da Udine (1568): una vita da leggere, tuttavia, tenendo conto di alcuni punti fermi che possono orientare una interpretazione forse meno fiduciosa e certamente più critica di quella comunemente accettata<sup>3</sup>. In primo luogo, come è ovvio, va tenuto presente che Vasari, diversamente dal suo primo vero biografo, e cioè Paolo Giovio, non aveva mai conosciuto Raffaello: tutte le informazioni gli erano giunte da fonti indirette, in particolare dalla frequentazione con artisti che erano transitati nella bottega raffaellesca, a partire proprio da Giovanni da Udine (incontrato a Roma nel marzo del 1550) e Perin del Vaga. In secondo luogo, Vasari e Giovanni da Udine avevano avuto occasioni di collaborazione e, se non proprio un rapporto di profonda amicizia, li legava una conoscenza e una stima di lunga data<sup>4</sup>. In terzo luogo – ma si tratta della considerazione più importante – Giovanni da Udine, rievocando su sollecitazione di Vasari il suo lungo e operoso rapporto con Raffaello, aveva ovviamente tutto l'interesse a mettere in una luce il più possibile positiva la propria autonomia e i propri meriti, sottolineando non solo l'intensità di un rapporto che lo aveva legato

1. Dopo le fondamentali aperture di Schulz, 1962 e Dacos, 1969 e le nuove proposte di La Malfa, 2000, per una sintesi cfr. da ultimo Zamperini, 2007; Fabricius Hansen, 2018; Farinella, 2019a.

2. Jones, Penny, 1983, p. 190.

3. Dacos, Furlan, 1987; ad esempio, per la presunta collaborazione di Giovanni alla realizzazione della *Santa Cecilia* di Raffaello, a p. 15 si afferma: «I due erano legati da amicizia e il Vasari poteva aver raccolto oralmente la storia della gioventù del suo compagno, che tutt'al più avrà insistito un poco sui propri meriti», sottostimando a quale grado l'artista friulano potrebbe avere trasformato la realtà dei fatti per ovvie finalità di autocelebrazione. Il punto di vista della monografia del 1987, troppo fiducioso nella *Vita* vasariana, è sostanzialmente riproposto in *Giovanni da Udine*, 2021.

4. Sull'importanza di Giovanni da Udine per Vasari, e in particolare per la sua interpretazione di Raffaello e della centralità delle Logge, già a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, cfr. Ginzburg, 2013, pp. 31-4.

a un artista divenuto, dopo la morte precoce, ormai mitico (al punto che, secondo l'aretino, Giovanni volle essere sepolto nel Pantheon, accanto al maestro)<sup>5</sup>, ma anche un ruolo di scopritore e inventore, in particolare per quanto riguarda il genere della decorazione a grottesca, che non è detto debba corrispondere a verità<sup>6</sup>. Si tratta, cioè, di un tipico punto di vista "autobiografico", con tutti i limiti e i rischi che gravano sul genere, mendace per eccellenza, dell'autobiografia<sup>7</sup>.

Se possiamo attribuire a Vasari e alla sua scarsa valutazione della scuola pittorica veneta il sostanziale deprezzamento del periodo giovanile trascorso da Giovanni a Venezia, «sotto la disciplina di Giorgione», e forse anche la sottolineatura della necessità subito sentita di trasferirsi a Roma, dove tentare di «attenersi per ogni modo» alla "maniera" di Raffaello, al suo «andar dolce, bello e grazioso», la *Vita di Giovanni da Udine* pone in particolare evidenza la capacità di questo artista dell'Italia settentrionale di «contrafare benissimo, per dirlo in una parola, tutte le cose naturali», elencando quindi gli animali, i panneggi, gli strumenti, i vasi, i paesaggi (quelli con «edifizii rotti» e «pezzi d'anticaglie») e specificatamente gli uccelli, di cui aveva composto un taccuino che – almeno a sentir lui – era diventato «lo spasso e il trastullo di Raffaello». Una capacità di osservazione e di ripresa naturalistica che lo avrebbe presto condotto, grazie ad «una certa maniera morbida e pastosa», a superare quei maestri nordici – come Johannes Ruysch – apprezzati a Roma agli inizi del Cinquecento in questi generi ritenuti sussidiari. La prova dell'eccellenza di Giovanni nella perfetta imitazione delle "cose naturali" si troverebbe, secondo Vasari, nella meravigliosa natura morta di strumenti musicali abbandonati ai piedi della *Santa Cecilia*, oltre che nell'organetto portatile in mano alla santa, nella tavola bolognese del 1514 circa: particolari del dipinto dove, con ogni probabilità, i meriti dell'artista friulano sono stati enfatizzati oltre misura, attribuendo *in toto* alla sua mano un brano pittorico di straordinaria qualità, dove in realtà non sembra rilevabile alcun reale salto di stile con la restante parte dell'opera realizzata dalla mano dell'Urbinate. Lo stesso Vasari, pur prestando sostanzialmente fede alla versione di Giovanni, non poteva non osservare che «fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medesima mano»<sup>8</sup>.

Si apre, a questo punto, il lungo capitolo dedicato alla scoperta delle grottesche e all'invenzione degli stucchi bianchi all'antica, campi nei quali la *Vita* vasariana attri-

5. Nesselrath, 2015, p. 257 (per la lista degli artisti che, sull'esempio di Raffaello, furono sepolti al Pantheon).

6. Ad esempio, anche nella *Vita* vasariana di Giulio Romano (1550) la storia della decorazione della Sala di Costantino enfatizza il ruolo di Giulio: «Questa versione dei fatti probabilmente è ricalcata su quella fornita da Giulio stesso, ed è verosimile dunque che sia erronea nel minimizzare il contributo di Raffaello, mentre è molto inverosimile che lo esageri» (Shearman, 1965, p. 61, nota 88).

7. Campbell, 2002, p. 228: «As Vasari has met Giovanni in March 1550 [...], we may assume that information he provided about this artist was based on the artist's own account».

8. Vasari, 1550-68, v, pp. 447-8. Per un disegno del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KDZ 5223), ritenuto preparatorio per gli strumenti musicali della *Santa Cecilia* e attribuito a Giovanni da Udine, cfr. Nesselrath, 2020b, p. 67; l'attribuzione è respinta in *Giovanni da Udine*, 2021, p. 51, nota 13.

buisce una totale autonomia all'artista settentrionale, capace di convincere e trascinare il maestro in una nuova avventura antiquaria, quasi fosse stato merito precipuo di Giovanni da Udine avere spinto Raffaello a superare quella difficoltà a inoltrarsi nel regno fantastico e irrazionale della decorazione a grottesche che ne aveva caratterizzato le opere fino a quella data: difficoltà causata forse da un pregiudizio classicistico, motivato da un'istintiva adesione alle censure e ai dubbi espressi su questo genere decorativo in testi così prestigiosi e normativi come il *De architectura* di Vitruvio e l'*Ars amatoria* di Orazio.

Non molto dopo [la realizzazione della *Santa Cecilia*], cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine e anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Per che andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'esse si fossero sì lungo tempo conservate: ma non era gran fatto, non essendo state tòcche né vedute dall'aria, la quale col tempo suole consumare, mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa. Queste grottesche adunque (che grottesche furono dette dall'essere state entro alle grotte ritrovate), fatte con tanto disegno, con sì varii e bizzarri capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati da varii campi di colori, con quelle storiettine così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente di Giovanni, che datosi a questo studio, non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle; e riuscendogli il farle con facilità e con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quelli stucchi sopra i quali le grottesche erano lavorate<sup>9</sup>.

Secondo questo passo vasariano, quindi, sarebbe stato Giovanni da Udine, intorno al 1514-15, a "menare" il maestro Raffaello a visitare gli ambienti sotterranei nella zona di San Pietro in Vincoli, dove si pensava che fosse sorto il palazzo di Tito (un'area archeologica continuamente indagata, dopo il clamoroso rinvenimento del *Laocoonte* nel gennaio del 1506, alla ricerca di altri capolavori scultorei antichi) e dove proprio l'Urbinate riuscirà a identificare invece – come testimoniato dalla *Lettera a Leone X* – i resti della favolosa Domus Aurea di Nerone<sup>10</sup>: dopo il momento di stupefazione provata dai due, maestro e collaboratore, di fronte al sorprendente stato di conservazione dei dipinti e degli stucchi rinvenuti in quelle "grotte", il racconto mette completamente da parte Raffaello per concentrarsi tutto sul vero e proprio innamoramento provato da Giovanni per quei sistemi decorativi e sulla sua capacità, frutto di intensa passione e di lungo studio, di impadronirsi dei segreti tecnici e stilistici di quella lingua ornamentale antica.

Dopo il celebre brano dedicato alla scoperta del «vero modo di fare gli stucchi simili a quelli che si erano in quelle grotte e stanze antiche ritrovati», basata sulla scoperta della miscela della «calcina di trevertino bianca» con «scaglie del più bianco

9. Vasari, 1550-68, v, p. 448.

10. Di Teodoro, 2003, pp. 212-4.

marmo che si trovasse, ridottolo in polvere sottile e stacciato», segue nella narrazione vasariana la presentazione della scoperta a Raffaello, ammirato di fronte alla rinascita «del vero stucco antico» grazie alle sperimentazioni tecniche di Giovanni, subito messo alla prova nella Loggia di Leone X:

Della qual cosa molto rallegratosi [Giovanni], mostrò a Raffaello quello che aveva fatto; onde egli, che allora faceva, come s'è detto, per ordine di papa Leone X le logge del palazzo papale, vi fece fare a Giovanni tutte quelle volte di stucchi, con bellissimi ornamenti, ricinti di grottesche simili all'antiche, e con vaghissime e capricciose invenzioni, piene delle più varie e stravaganti cose che si possano immaginare. E condotto di mezzo e basso rilievo tutto quell'ornamento, lo tramezzò poi di storiette, di paesi, di fogliami e varie fregiature, nelle quali fece lo sforzo di quasi tutto quello che può far l'arte in quel genere. Nella qual cosa egli non solo paragonò gl'antichi, ma, per quanto si può giudicare dalle cose che si son vedute, gli superò; perciò che queste opere di Giovanni per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di succo o dipinte, sono senza comparazione migliori che quell'antiche, le quali si veggiono nel Colosseo e dipinte alle Terme di Diocleziano et in altri luoghi<sup>11</sup>.

La lode sperticata delle grottesche e degli stucchi all'antica di Giovanni da Udine, capace non solo di eguagliare ma anche di superare gli artisti classici, risulta per molti versi sospetta, quasi che Vasari avesse voluto a ogni costo credere alla versione del pittore friulano, dove risultava posto in secondo piano, quasi annullandolo, il ruolo inventivo e direttivo di Raffaello<sup>12</sup>: stupisce, ad esempio, che non si faccia parola della vere prime clamorose manifestazioni della rinascita delle decorazioni parietali tipiche del mondo classico, e cioè la Stufetta del Bibbiena (cfr. FIG. 1.6), a cui si lavorava nella primavera del 1516, e subito dopo la Loggetta, nel medesimo appartamento cardinalizio in Vaticano (cfr. FIG. 1.7). Imprese ideate *in toto* da Raffaello, capace come vedremo di riproporre per la prima volta in modo organico – a 360 gradi, per così dire – i sistemi decorativi che erano stati tipici del mondo romano, riscoperti nelle “grotte” che si aprivano nel sottosuolo del colle Oppio, anche se poi affidate, per la parte esecutiva, alla bottega e, con una posizione certamente da protagonista, proprio a Giovanni da Udine. La lode vasariana del suo ruolo nelle Logge di Leone X, la terza grande impresa decorativa che vede l'affermazione e il trionfo delle nuove grottesche raffaellesche (cfr. FIG. 1.17), presenta un crescendo sempre più convinto ed entusiasta, quasi che l'artista friulano fosse il vero regista di questa opera, salutata invece dai contemporanei, come Marcantonio Michiel e Baldassarre

11. Vasari, 1550-68, v, p. 449.

12. Questa interpretazione vasariana, presente nella *Vita* di Giovanni da Udine e accreditata dagli studi di Nicole Dacos, ancora si risente, ad esempio, in Gnann, 1999, pp. 33-4, dove si sostiene che l'artista friulano, e non Raffaello, avrebbe ideato «un nuovo stile decorativo “all'antica”, che nella combinazione dei motivi, nella leggerezza e nella trasparenza della composizione e persino nei colori, eguagliò i suoi modelli come mai prima» e che l'Urbinate avrebbe affidato a Giovanni «la direzione della parte decorativa delle Logge».

Castiglione<sup>13</sup>, come un capolavoro di Raffaello, capace quasi di oscurare le creazioni precedenti del Sanzio:

Ma dove si possono in altro luogo vedere uccelli dipinti che più sieno, per dir così, al colorito, alle piume, e in tutte l'altre parti vivi e veri, di quelli che sono nelle fregiature e pilastri di quelle logge? I quali vi sono di tante sorti di quante ha saputo fare la natura: alcuni in un modo et altri in altro, e molti posti sopra mazzi, spighe e panocchie, non pur di grani, migli e saggine, ma di tutte le maniere biade, legumi e frutti che ha, per bisogno e nutrimento degl'uccelli, in tutti i tempi prodotti la terra. Similmente de' pesci e tutti animali, dell'acqua e mostri marini che Giovanni fece nel medesimo luogo, per non potersi dir tanto che non sia poco, fia meglio passarla con silenzio che mettersi a volere tentare l'impossibile. Ma che dirò delle varie sorti di frutti e di fiori che vi sono senza fine e di tutte le maniere, qualità e colori che in tutte le parti del mondo sa produrre la natura in tutte le stagioni dell'anno? E che parimenti d'i varii strumenti musicali che vi sono naturalissimi? E chi non sa, come cosa notissima, che avendo Giovanni in testa di quella loggia, dove anco non era risoluto il Papa che fare vi si dovesse di muraglia, dipinto, per accompagnare i veri della loggia, alcuni balaustri, e sopra quelli un tapeto: chi non sa, dico, bisognandone un giorno uno in fretta per il Papa che andava in Belvedere, che un palafreniero, il quale non sapeva il fatto, corse da lontano per levare uno di detti tapeti dipinti, e rimase ingannato? Insomma si può dire, con pace di tutti gl'altri artificieri, che, per opera così fatta, questa sia la più bella, la più rara e più eccellente pittura che mai sia stata veduta da occhio mortale. Et ardirò oltre ciò d'affermare questa essere stata cagione che non pure Roma, ma ancora tutte l'altre parti del mondo si sieno ripiene di questa sorte pitture. Perciò che, oltre all'essere stato Giovanni rinnovatore e quasi inventore degli stucchi e dell'altre grottesche, da questa sua opera, che è bellissima, hanno preso l'esempio chi n'ha voluto lavorare, senzaché i giovani che aiutarono Giovanni, i quali furono molti, anzi infiniti, in diversi tempi, l'impararono dal vero maestro e ne riemperono tutte le provincie<sup>14</sup>.

Colpisce, in questo lungo brano elogiativo, dove Giovanni diventa quasi uno Zeusi rinato, inventore di sorprendenti effetti illusionistici, il ruolo attribuito all'artista friulano non solo di fondatore di un nuovo genere decorativo all'antica, ma anche di vero e proprio «maestro» preso ad esempio da numerosissimi collaboratori: sottraendo quindi a Raffaello non solo il merito di aver ideato i primi fondamentali cicli di decorazioni a grottesche, destinati a una fortuna vastissima nel tempo e nello spazio, ma anche quel suo ruolo di maestro ed esempio di un'intera generazione di giovani artisti, transitati dalla sua bottega e destinati a diffondere, prima e dopo il Sacco, in Italia e in Europa un nuovo stile decorativo. Evidentemente ci troviamo di fronte a una lettura fortemente orientata in direzione di un protagonismo, concesso all'artista friulano,

13. Denker Nesselrath, 1993, pp. 39, 50; Shearman, 2003, I, p. 459, 1519/41: «Et hor si è fornita una loggia dipinta e lavorata de stucchi, alla anticha, opra di Raphaello, bella al possibile e forse più che cosa che si vegga hoggi di de' moderni» (lettera del 16 giugno 1519 di Baldassarre Castiglione da Roma a Isabella d'Este a Mantova); ivi, I, pp. 449-51, 1519/30: «Raphaelo da Urbino ha dipinto [...] una loggia longhissima, e va drieto dipingendo due altre loggie, che saranno cose bellissime» (lettera del 4 maggio 1519 di Marcantonio Michiel da Roma ad Antonio Marsilio a Venezia).

14. Vasari, 1550-68, v, pp. 449-50.

FIGURA 7.1

Giovanni da Udine (su disegno di Raffaello), *Battaglia equestre*, 1516-18 ca.



Città del Vaticano, Logge di Leone X, sottarco II.C. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

che non sembra trovare conferme nella realtà storica dei fatti: tutto quanto sappiamo su questi anni centrali del secondo decennio del Cinquecento ci dice, infatti, che anche in questo campo fu il «pennello ben capriccioso» di Raffaello (secondo l'espressione di Giovo – «lascivienti admodum penicillo» – intesa a sottolineare la sua capacità di inventare immagini libere e anticononiche, grottesche cioè informate all'ideale della "licenza"<sup>15</sup>, il motore primo dell'invenzione e della trasformazione linguistica, coe- rentemente con quella posizione di vero e proprio restauratore dell'arte e della cultura classiche che lo vide come un assoluto innovatore. L'ipotesi che Giovo avrebbe avuto da Raffaello il compito di ideare, in assoluta autonomia, quelle parti decorative in cui le sue capacità risaltavano particolarmente non trova conferme convincenti: anche

15. Giovo, 1999, pp. 260-1.

FIGURA 7.2

Giovanni da Udine (su disegno di Raffaello), *Battaglia equestre*, 1516-18 ca.



Città del Vaticano, Logge di Leone X, sottarco XII.C. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

per il ciclo degli stucchi posti a decorare i pilastri e i sottarchi delle Logge di Leone X, dove non sembra che si siano conservati disegni preparatori di Raffaello, le cose non devono essere andate proprio così. È vero che alcune di queste scene sono costruite replicando puntualmente oppure ritagliando meccanicamente e incollando, per così dire, figure tratte da opere antiche (rilievi storici, sarcofagi, gemme, monete...) per creare nuove composizioni, ricorrendo cioè strumentalmente al grande repertorio grafico antiquario accumulato negli anni nella bottega dell'Urbinate. Ma le scene più originali e inventive devono sicuramente essere state ideate da Raffaello: ad esempio, le due bellissime battaglie equestri modellate da Giovanni da Udine nei sottarchi II.C e XII.C<sup>16</sup>

16. Dacos, 1986, pp. 223-4, 241; Dacos, Furlan, 1987, p. 78.

FIGURA 7.3

Raffaello, *Battaglia equestre*, 1516-18 ca.

Chatsworth, Devonshire Collections. © The Devonshire Collections, Chatsworth.

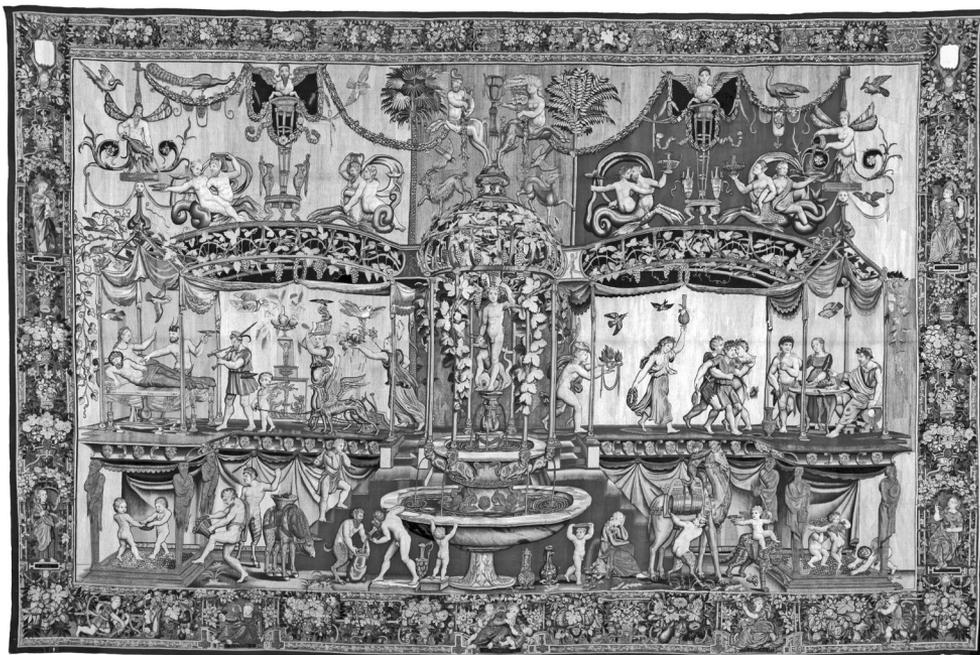
(FIGG. 7.1-7.2) trovano un confronto convincente in un disegno raffaellesco di Chatsworth, solitamente messo in relazione con l'invenzione della *Battaglia di Costantino* ma probabilmente da porre in rapporto alla decorazione delle Logge (FIG. 7.3)<sup>17</sup>.

Anche la maggior parte delle opere citate da Vasari nelle righe seguenti e riferite al genio di Giovanni da Udine, tutte appartenenti al genere decorativo, devono con ogni probabilità essere riportate, almeno per quanto riguarda il momento ideativo (che è poi, almeno in opere di questo tipo, quello decisivo), sul nome di Raffaello: la loggia al primo piano del Palazzo Apostolico con pergolati dove natura e grottesche trovano una nuova simbiosi, la sala «dove sta la guardia de' Lanzi» con gli apparati decorativi a grottesche e finti marmi incrostati, la Sala dei Palafrenieri (detta anche dei Chiaroscuro o del Pappagallo) con gli Apostoli a monocromo (ideati da Raffaello, per altro, anche per Vasari) e una serie di pappagalli e animali bizzarri; i cartoni per gli arazzi con i giochi dei putti ispirati alle *Immagini* di Filostrato Maggiore e destinati, sembra, alla Sala di Costantino; i cartoni, infine, di un'altra serie di arazzi, i cosiddetti "grotteschi

17. Gere, Turner, 1983, pp. 140-2 cat. 114 (dove si nota che il disegno è stato utilizzato da Marco Dente per una sua incisione, la cosiddetta *Battaglia del cavallo restio*, databile ante 1523); KMOF-P, 1983, pp. 638-9 cat. 585; Joannides, 1983, p. 230 cat. 383.

FIGURA 7.4

Manifattura di Frans Geubels (su cartoni di Raffaello e bottega), *Trionfo di Bacco*, 1560 ca.



Parigi, Collections du Mobilier National, photographe Lawrence Perquis.

di Leone X”, progettati con ogni probabilità – come vedremo – per la Sala dei Pontefici (FIG. 7.4). Perfino i celebri festoni vegetali realizzati nella Loggia di Amore e Psiche della Farnesina di Agostino Chigi e nelle Logge di Leone X, dove l’impressionante naturalismo nella resa dei fiori, dei frutti e delle foglie non esclude intenti celebrativi o capricciosi giochi di spirito (in un ennesimo riferimento a modelli pittorici antichi)<sup>18</sup>, devono essere stati ideati dalla mente inesauribile di Raffaello, anche se poi demandati alla capacità peculiare di Giovanni da Udine, che il maestro sicuramente sapeva apprezzare, di dipingere con virtuoso mimetismo «le cose naturali».

In realtà tutto lascia pensare che sia stato Raffaello, e non Giovanni da Udine, a rilanciare e consacrare il genere delle grottesche, trasformando la nuova moda decorativa, nata una quarantina d’anni prima grazie alla scoperta di Pinturicchio<sup>19</sup> e poi diffusasi in molte regioni d’Italia, in un sistema organico di decorazione parietale

18. Si veda, ad esempio, l’affresco pompeiano raffigurante dei festoni con frutta e fiori, scoperto nel 1748, o quello di una villa di Boscoreale con ghirlande di fiori e frutta, entrambi conservati al Museo Nazionale di Napoli (cfr. *La pittura pompeiana*, 2009, pp. 124, 175 cat. 15 e 55): evidentemente Raffaello e Giovanni da Udine dovevano conoscere qualcosa del genere, visibile a Roma ai primi del Cinquecento e oggi scomparso.

19. La Malfa, 2000; La Malfa, 2009.

all'antica, destinato a conoscere, almeno per tutto il Cinquecento, anche fuori d'Italia, un'enorme fortuna e diffusione: un genere pittorico talmente apprezzato e divulgato (e non solo in contesti privati o profani) da suscitare, a fine secolo, le severe censure di quei teorici, come il cardinal Paleotti, che vedevano nelle grottesche un pericolo, non tanto per motivi estetici quanto ideologici<sup>20</sup>. D'altronde è lo stesso Vasari, nella *Vita* dell'Urbinate, come ribadito recentemente da Sylvia Ferino-Pagden<sup>21</sup>, a confermare che il ruolo ideativo, esercitato attraverso il disegno, è sempre stato tenuto saldamente nelle mani di Raffaello<sup>22</sup>: «Non restava però con tutto questo di seguitare l'ordine che egli aveva cominciato de le camere del Papa e de le sale, nelle quali del continuo teneva delle genti che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera: et egli continuamente rivedendo ogni cosa, suppliva con tutti quelli aiuti migliori che egli più poteva a un peso così fatto»<sup>23</sup>. Per quanto riguarda in particolare le Logge, Vasari ribadisce, nella *Vita* di Raffaello, che il maestro avrebbe realizzato in prima persona tutti «i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti»<sup>24</sup>, confermando a Giovanni da Udine la direzione della realizzazione (ma non dell'ideazione) degli stucchi e delle grottesche.

Forse si potrebbe accreditare a Giovanni da Udine il merito di aver fornito al maestro, come sempre curioso e disponibile a lanciarsi in nuove avventure intellettuali, lo stimolo iniziale per superare quella difficoltà che lo aveva tenuto lontano, fino al 1514 circa, dalla moda pervasiva della decorazione a grottesche<sup>25</sup>: probabilmente a lungo l'Urbinate, che pur doveva aver conosciuto quei sistemi decorativi «a la forgia et disegni che oggi chiamano grottesche», come recita il contratto siglato il 29 giugno 1502 dal Pinturicchio per la Libreria Piccolomini nel duomo di Siena<sup>26</sup> (un ciclo di affreschi in cui, come è ben noto, anche Raffaello ebbe una parte rilevante), avendo l'occasione di sperimentare precocemente anche quelle più indavolate pubblicate dal Signorelli nella cappella di San Brizio a Orvieto<sup>27</sup>, doveva aver scorto in queste invenzioni un lievito anticlassico pericoloso, una libertà eccessiva dalla norma, uno scatenarsi della fantasia troppo irregolare ed eversivo per rientrare organicamente nella propria visione, più serena e armonica, dell'arte antica (trovando probabilmente conforto – come si è visto – in quegli scrittori classici che avevano espresso in modo esplicito la loro condanna o uno scarso apprezzamento per la nuova moda decorativa affermatasi nei palazzi romani del primo secolo d.C.).

20. Volpi, 2016; Acciarino, 2018.

21. Ferino-Pagden, 2017, p. 20; Ferino-Pagden, 2019a, p. 82.

22. Secondo Shearman, 1983b, pp. 88, 90, «Raffaello era un artista molto pragmatico, ma non sistematico. Tuttavia seguì un unico principio di fondo, che le invenzioni fossero a tutti i costi sue. [...] Senza dubbio non delegò mai gli stadi inventivi di qualsiasi opera in cui fosse coinvolto come pittore».

23. Vasari, 1550-68, IV, p. 193.

24. Ivi, IV, p. 197.

25. Jones, Penny, 1983, p. 190.

26. *La Libreria Piccolomini*, 1998, p. 254.

27. Shearman, 1977, p. 67.

FIGURA 7.5  
Sodoma, *Grottesche*, 1508-09 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

Le grottesche, fino alla metà del secondo decennio, vengono tutt' al più tollerate nei cantieri raffaelleschi, come ad esempio sulla volta della Stanza della Segnatura, dove le estrose cornici che circondano le personificazioni e le scene narrative dell' *Urbinata*, ricolme di mostri e figurine bizzarre, realizzate a secco con colori smaglianti dal Sodoma<sup>28</sup> (FIG. 7.5) nel momento in cui i due artisti si trovano a collaborare sullo stesso ponteggio (1508-09), verranno conservate da Raffaello anche quando, di lì a poco, Giulio II gli affiderà il compito di decorare interamente non solo quell' ambiente, ma tutto l' appartamento pontificio. Dopo le prime caute sperimentazioni avvertibili nelle bordure policrome verticali che scandivano la sequenza degli arazzi vaticani progettati tra 1514 e 1515, sarà – com' è noto – la Stufetta del Bibbiena a rivelare l' improvviso esplodere, nella primavera del 1516, di un nuovo sistema decorativo organicamente all' antica

28. Violini, 2017, p. 30. Secondo Shearman, 1965, p. 55, nota 12, le grottesche presenti nella cornice decorativa della volta della Stanza della Segnatura andrebbero attribuite non al Sodoma, ma a Johannes Ruysch di Colonia, «specialista di elementi decorativi e un amico stretto di Raffaello»; cfr. anche Shearman, 1971b, p. 87; Nesselrath, 2020b, p. 54.

per la pittura parietale, dove le grottesche hanno una grande parte<sup>29</sup>. In questo ciclo degradatissimo e oggi quasi invisibile (perché confinato in una parte dei palazzi vaticani difficilmente accessibile), ma di importanza davvero epocale, dove Raffaello «arriva a ricreare tutto un ambiente romano nella sua decorazione pittorica parietale nel più puro stile neroniano»<sup>30</sup>, la decorazione, basata sulla sapiente alternanza di tecniche e materiali (marmi policromi intarsiati a motivi geometrici nel pavimento, bassorilievi marmorei dorati con le imprese araldiche del committente, stucchi e affreschi) si estende, dal pavimento alla volta, abbracciando integralmente lo spazio del minuscolo ambiente e rivelando in ogni dettaglio una ripresa, estremamente filologica e al tempo stesso molto creativa, di modelli antichi (cfr. FIG. 1.6). La Stufetta sembra essere stata concepita dal committente, il cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena, come un vero e proprio sacrario di Venere (avrebbe infatti dovuto ospitare in origine anche una statua antica della dea), dedicato all'amore nelle sue diverse declinazioni, da quelle più pure e celesti a quelle più carnali e terrene. Il senso esatto del programma iconografico svolto negli otto *pinakes* idealmente appesi alle pareti – come se ci trovassimo all'interno di un'antica pinacoteca tutta dedicata a temi erotici – non è stato ancora del tutto chiarito (la *Nascita di Venere dal seme di Urano* e la *Nascita di Erittonio dal seme di Vulcano* nella parete est; *Venere e Amore portati da mostri marini* e *Venere che si duole con Amore per essere stata punta da una freccia* nella parete sud; *Pan e Siringa* e probabilmente *Venere che si toglie una spina di rosa dal piede* nella parete ovest; *Venere e Adone* e un episodio perduto nella parete nord, per l'apertura della nuova porta d'accesso). Una chiave potrebbe forse essere celata nella scena affrescata sulla volta raffigurante la *Lotta tra Pan e Amore* (e cioè tra un sentimento volgare, dominato dalla sensualità, e uno ideale e celeste, ispirato ai due tipi di amore di cui si tratta nel *Simposio* di Platone)<sup>31</sup>. Nelle due fasce che decorano lo zoccolo e le lunette si assiste a un vero e proprio trionfo delle grottesche, recuperate da Raffaello non solo negli ambienti sotterranei della Domus Aurea, ma anche in altri contesti archeologici, oggi conservati e noti solo in piccola parte. I trionfi degli amorini, su buffi carri trainati da chiocciole, farfalle, tartarughe e serpenti, e incorniciati da nature morte ittiche, per il fondo nero su cui sono campiti evocano esempi di pittura romana, come la celebre decorazione della Casa dei Vettii

29. Cordellier, 1992, pp. 214-8; Pediconi, 2010; Nesselrath, 2013; Torriti, 2014; Wolk-Simon, 2019a, pp. 34-6. Sull'appartamento del Bibbiena va segnalato anche l'intervento di Silvia Ginzburg al convegno *Raffaello in Vaticano* (27-29 settembre 2021).

30. Becatti, 1968, p. 542. Gli ambienti decorati da Raffaello nell'appartamento del Bibbiena sono definiti in Jones, Penny, 1983, p. 192, «the earliest surviving rooms to be created in modern Europe which can be mistaken, even by expert eyes, for decorations of the early Roman empire»; cfr. anche Leone de Castris, 2001, p. 42 (dove la Stufetta viene definita «il luogo dove questa acquisita consuetudine con la pittura antica delle "grotte" dà vita per la prima volta, per opera e volontà dei due artisti [Raffaello e Giovanni da Udine], a un ambiente di puro e raffinato spirito classico»); secondo Nesselrath, 2013, p. 287, «l'impostazione degli affreschi bibbieneschi [...] non potrebbe essere più antichizzante»; Acidini, 2020, p. 213, sottolinea «il carattere di esercitazione filologica in archeologia» che si percepisce nell'appartamento del Bibbiena.

31. Sul significato iconografico dei miti rappresentati nella Stufetta, ancora non del tutto chiarito, cfr. Malme, 1984 e Ruffini, 1986, pp. 31-96 (come una «psicomachia di concupiscenza e ragione»).

FIGURA 7.6  
Bottega di Raffaello (su disegni del maestro), *Stufetta del cardinal Bibbiena: lunetta con grottesche*, 1516



Città del Vaticano, Palazzo Apostolico. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

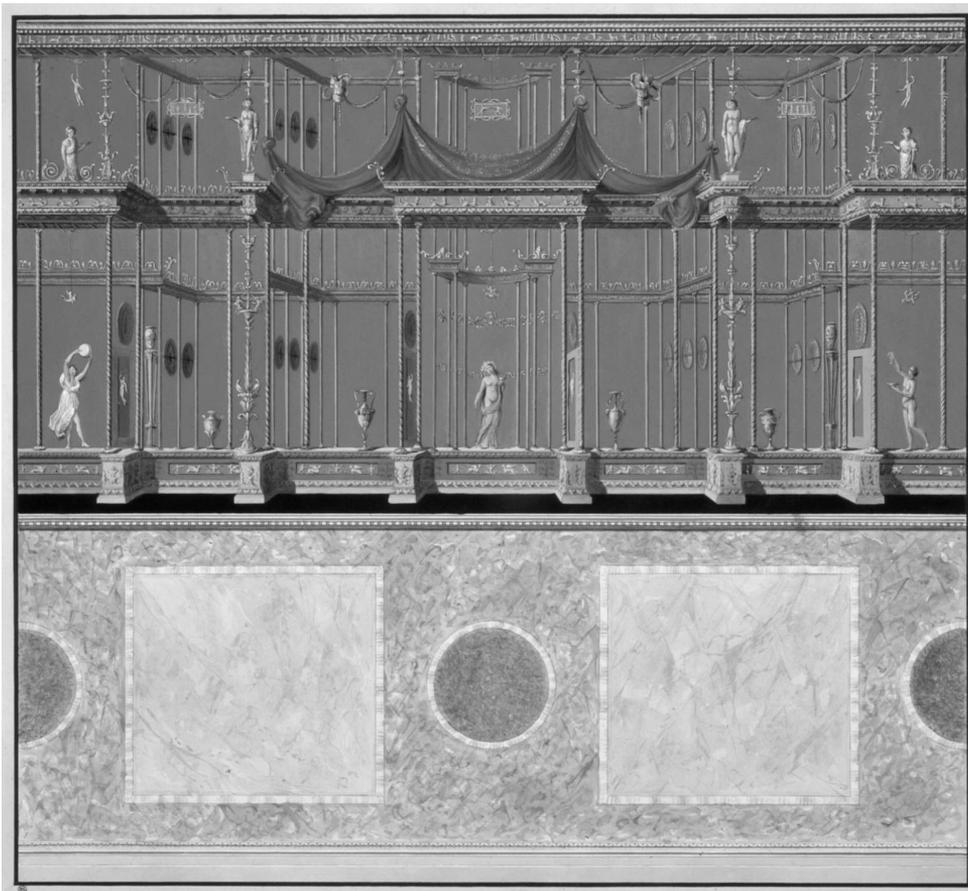
a Pompei, che l'Urbinate ovviamente non poteva conoscere. Le aeree architetture sul fondo rosso delle lunette, popolate da figurine in strane occupazioni e animali di varie specie (FIG. 7.6), sono invece ispirate proprio a quegli affreschi neroniani scoperti da Raffaello in compagnia di Giovanni da Udine di cui parla Vasari, che riusciamo a vedere in tutta la loro originaria freschezza (oggi in gran parte svanita) ricorrendo alle riprese settecentesche (FIG. 7.7).

Disegni tratti dagli affreschi che decoravano gli ambienti sepolti sotto il colle Oppio appartenenti alla Domus Aurea circolavano nella bottega raffaellesca: lo sappiamo non solo grazie ad alcune copie dell'artista friulano tratte dalla "volta dorata", studiata come un sistema decorativo rigorosamente strutturato su base geometrica<sup>32</sup>, ma anche alle repliche presenti nel *Codice di Fossombrone* (ff. 85r, 86r, 87r), il prezioso libro di disegni dove un anonimo allievo di Raffaello, dopo la morte del maestro, ha trascritto in bella copia una porzione del fondo grafico antiquario accumulato nella bottega dell'Urbinate (FIG. 7.8): in questo caso sono i motivi figurati, contenuti all'interno degli scomparti della "volta dorata", ad aver attirato la curiosità di Raffaello, memore probabilmente delle parole di Plinio il Vecchio, che nella *Naturalis Historia* (xxxv, 120) ricordava le opere eseguite nella Domus Aurea da un pittore romano di nome Famulus (o Fabullus o Amulius), dotato di uno stile «floridus ac umidus» e talmente conscio del suo ruolo sociale da voler dipingere anche sulle impalcature «semper

32. Nesselrath, 1989.

FIGURA 7-7

Prospetto di una parete della camera 25 (attuale ambiente 33 della Domus Aurea)



*Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. RMN-Grand Palais/Dist. Foto: Scala, Firenze.

togatus»<sup>33</sup>. Si tratta probabilmente solo di un frammento, casualmente conservatosi, di quel *corpus* di disegni che Raffaello aveva tratto da monumenti antichi, capace tuttavia di darci un'idea dell'enorme quantità di materiale grafico che il maestro e i suoi collaboratori e allievi dovevano aver accumulato – una sorta di “museo cartaceo” *ante litteram* – in anni e anni di studi archeologici, in vista non solo dell'ideazione di opere il più possibile immaginate nello spirito dell'arte classica, ma anche di quella ricostruzione di Roma antica in cui l'artista – come vedremo – si era impegnato nella parte finale della sua vita.

Se gli episodi successivi alla Stufetta – la Loggetta del Bibbiena (1516-17 ca.; cfr.

33. Nesselrath, 1993b, pp. 189-91, 193-5.

FIGURA 7.8

Cerchia di Raffaello, *Codice di Fossombrone: copie dalla Volta Dorata della Domus Aurea*

*Codice di Fossombrone*, f. 87r, 1524-33 ca., Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, Disegni vol. 4.

FIG. 1.7), dove il modello del criptoportico della Domus Aurea viene arricchito contaminandolo, come sempre nelle opere ideate da Raffaello, con altri modelli classici, sia scultorei sia pittorici<sup>34</sup>; le Logge di Leone X (1517-19 ca.; cfr. FIG. 1.17), clamoroso trionfo di un sistema decorativo dove gli stucchi all'antica, le grottesche, l'attenzione alla natura e la storia sacra convivono in mirabile equilibrio<sup>35</sup>; le decorazioni a stucco e ad affresco della loggia sul giardino di Villa Madama, la grandiosa villa sulle pendici di Monte Mario progettata «a modo et usanza antiqua» (come ribadisce lo stesso Raffaello nella lettera ispirata da Vitruvio e dalle ville di Plinio il Giovane)<sup>36</sup>, decorata tra 1520 e 1525 da Giovanni da Udine e Giulio Romano, ma certamente ideata da Raffaello prima della sua morte (FIG. 7.9) ispirandosi in questo caso a nuovi modelli de-

34. Becatti, 1968, pp. 565-8. Per il cardinal Bibbiena Raffaello ha dipinto anche (con la possibile collaborazione di Giulio Romano) una delle sue opere più "archeologiche", la *Petite Sainte Famille* del Louvre, con la sua "coperta", la *Cerere o Dovizia* (tratta puntualmente dalla *Venus Genetrix* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la scultura antica di supposta provenienza Ciampolini evocata anche da una delle finte sculture monocrome collocate nelle nicchie della Loggetta): cfr. Romani, 2017.

35. Denker Nesselrath, 1993; Dacos, 2008. L'Anonimo Gaddiano (o Magliabechiano) intorno al 1540-45 acutamente ricordava queste decorazioni come «fatte per ordine di detto Raffaello», definendo le Logge «fatte di modo della anticha a grottesche e con certe historiette molto mirabilmente fatte» (cfr. Shearman, 2003, II, p. 944, 1545/8).

36. Shearman, 2003, I, pp. 405-13; Di Teodoro, 2003, pp. 251-7.

FIGURA 7.9

Giulio Romano e Giovanni da Udine (su disegni di Raffaello), *Villa Madama: decorazione interna a stucchi e grottesche della Loggia sul giardino*, 1525 ca.



Roma, Villa Madama. Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

corativi romani del sec. II d.C., analoghi agli affreschi e agli stucchi della tomba “dei Pancrazi” sulla via Latina (FIG. 7.10)<sup>37</sup> – sono stati almeno in parte chiariti dagli studi recenti, un altro momento di questo capitolo del percorso raffaellesco attende ancora di essere definitivamente illuminato: la decorazione della Sala dei Pontefici, con la volta astrologica ideata da Raffaello e affidata intorno al 1517-19 a Giovanni da Udine e Perin del Vaga (FIG. 7.11), dove si assiste a una raffinata ripresa del modello, ormai canonico dopo le rievocazioni senesi di Pinturicchio e più o meno in contemporanea con la riproposizione nel Palazzo della Cancelleria<sup>38</sup>, della “volta dorata” della Domus Aurea (FIG. 7.12). Una recente proposta ha tentato di mettere in rapporto con questa

37. Fortunati, Tortorella, 2016, p. 484; la tomba “dei Pancrazi” al III miglio della via Latina è stata scoperta alla metà dell’Ottocento, ma evidentemente Raffaello e i suoi collaboratori impegnati nell’ideazione e nella decorazione della loggia di Villa Madama dovevano aver potuto studiare un ciclo analogo, con una volta a crociera e lunette decorate da affreschi su fondo bianco e da stucchi bianchi su fondo policromo.

38. Angelini, 2013.

FIGURA 7.10

Tomba “dei Pancrazi”: veduta di volta e lunette con decorazioni a stucco e pittura, prima metà del sec. II d.C.



Roma, via Latina. Foto: Scala, Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura.

sala vaticana il ciclo di arazzi con i «grotteschi di Leone X», perduti ma documentati da varie repliche cinque, sei e settecentesche<sup>39</sup>: «panni» che, come si è visto, Vasari attribuiva *tout court* a Giovanni da Udine, ma che, più verosimilmente, andranno anche in questo caso riferiti a originarie invenzioni di Raffaello, databili probabilmente nello stesso momento in cui vennero progettate le decorazioni della Stufetta e della Loggetta del Bibbiena (1515-16 ca.). Riportare al nome dell’Urbinate l’invenzione di

39. Erkelens, 1962; Campbell, 2002, pp. 225-9 (dove risulta accolto il riferimento vasariano per questi arazzi, «the first tapestry series in which the grotesques were applied as an all-over decorative formula», a Giovanni da Udine); Karafel, 2013; Karafel, 2016 (dove invece l’ideazione è attribuita a Raffaello); De Strobel, 2020, p. 22 (dove tuttavia non vengono citati gli studi della Karafel); *Leone X e Raffaello*, 2020, I, pp. 307-8, D13 (dove un documento del 23 giugno 1520, con un pagamento in favore di Bernardo Bini per consegna di filato d’oro a Pieter van Aelst viene ipoteticamente messo in relazione con questa serie di “grotteschi”). Questa perduta serie di arazzi, documentati per la prima volta in Vaticano nel 1536, definiti nel 1592 “grottesche di Leone X” (per la presenza di iscrizioni e/o emblemi araldici riferiti al primo papa Medici, fatto che consente di fissarne la cronologia a una data *ante* 1521), sono ricordati per l’ultima volta nel Palazzo Apostolico nel 1770.

FIGURA 7.11

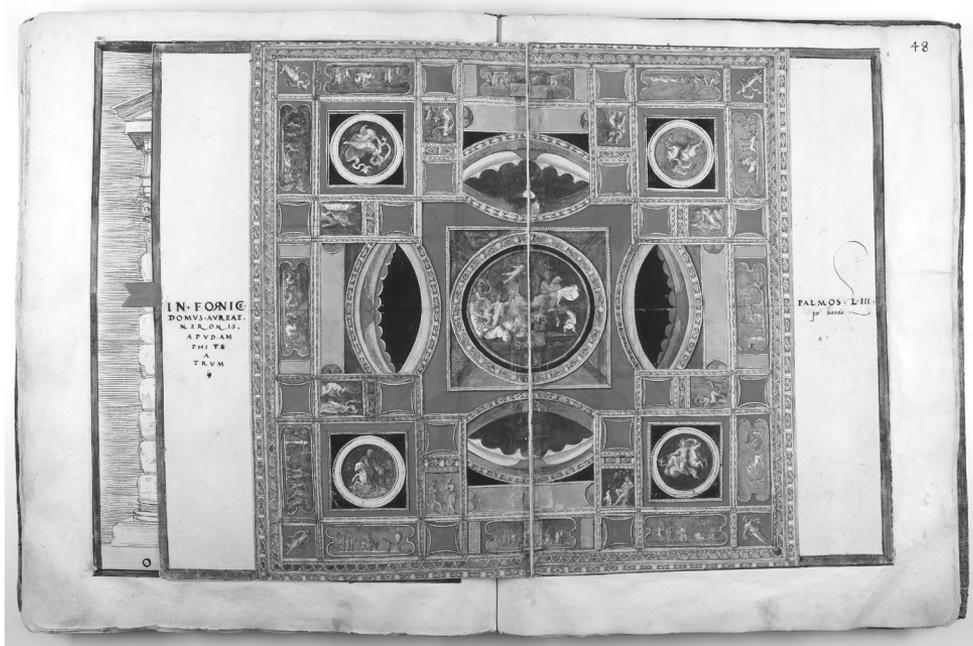
Perin del Vaga e Giovanni da Udine (su disegni di Raffaello), *Volta della Sala dei Pontefici*, 1519 ca.



Città del Vaticano, Palazzo Apostolico. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

questi otto arazzi, con il loro straordinario accumulo di trovate antiquarie, vuol dire ovviamente aprire un nuovo spiraglio sulla sua multiforme, tentacolare, inesauribile produzione messa in atto durante gli ultimi anni di vita. Guardiamo, ad esempio, il *Trionfo di Bacco*, nella versione tessuta per Enrico VIII intorno al 1540-42 (Hampton Court Palace, The Royal Collection) e in quella realizzata sempre a Bruxelles intorno al 1560 (Parigi, Mobilier National; cfr. FIG. 7.4): al centro campeggia la statua di un giovane Bacco, accompagnato da un satiro, posta a coronare una fantastica fontana dionisiaca coperta da un pergolato di vite da cui stilla il vino, talmente generoso da colmare due vasche sottostanti. Nella fascia inferiore satiri e putti raccolgono in anfore il sacro liquido, il farmaco inebriante che, se assunto con la giusta moderazione, come sapevano bene gli antichi, scaccia i dolori e allontana le malattie. A destra e sinistra altri bimbi, sotto logge sostenute da cariatidi, stanno pigiando i grappoli d'uva; accanto alla fontana, sotto alla scalinata che conduce al registro mediano, una figura femminile è colta in una posa dolente o meditativa, con la testa reclinata e poggiata alla mano sinistra (è la stessa figura, tratta dalla *Dacia Cesi*, già utilizzata da Raffaello nella bordura monocroma dell'arazzo con *La consegna delle chiavi*, per dare vita alla personificazione di Firenze afflitta per la cacciata del Medici dalla città nel

FIGURA 7.12

Francisco de Hollanda, *La Volta Dorata della Domus Aurea*, 1560 ca. (da disegni del 1538-1540)

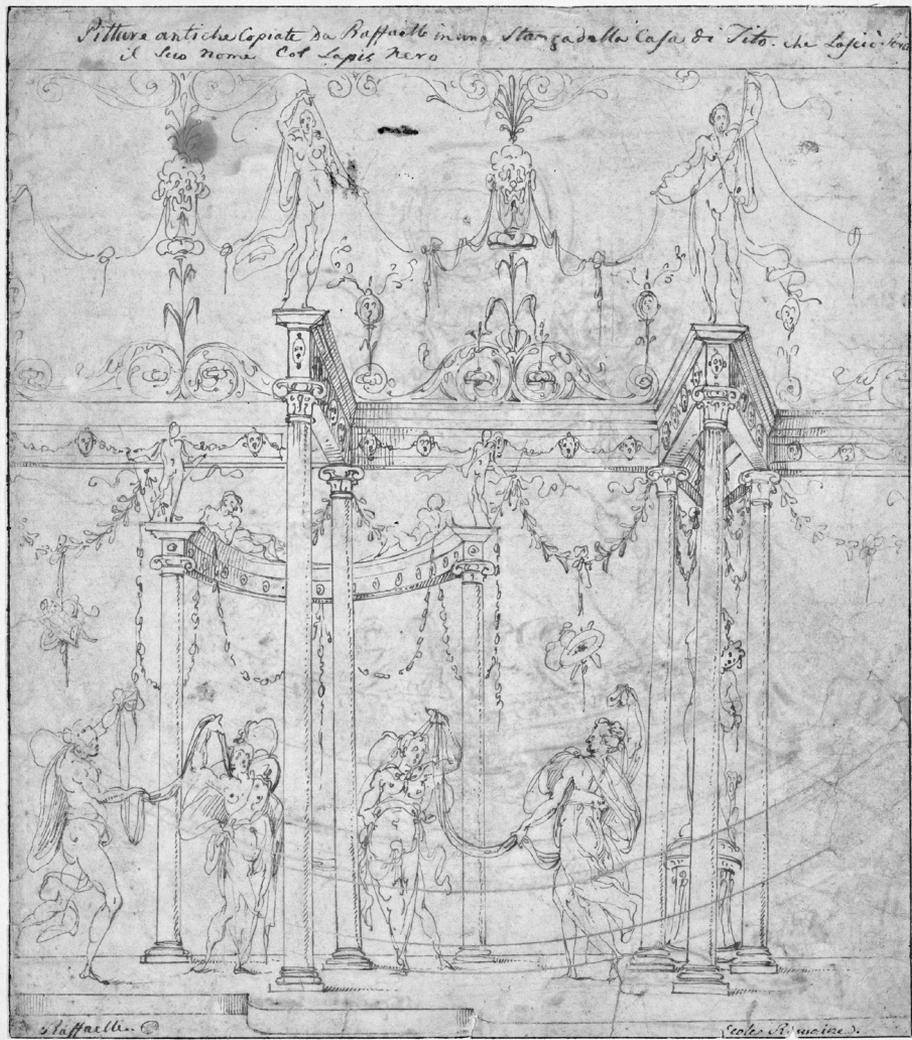
Album dos Desenhos das Antigualhas de Roma, f. 48r, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo. Foto: Patrimonio nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 28-1-20.

1494)<sup>40</sup>. Nel registro centrale, sotto altri pergolati ricoperti di vite, vengono rappresentati due momenti del mito di Bacco narrati nelle *Metamorfosi* di Ovidio: a sinistra l'affidamento del divino fanciullo alla coppia di genitori umani (Ino, la sorella di Semele, e il marito) che se ne dovranno prendere cura, a destra invece l'incontro di Mida con sileno ubriaco (*Met.*, XI, 89-99). Ma è nel registro superiore, su vivaci sfondi astratti blu e rossi, che trionfa la nuova moda delle grottesche: tritoni e nereidi abbracciati, ebbri e innamorati, centauri musicanti scalpitanti nel vuoto, bizzarre creature alate a terminazione vegetale impegnate a versare da bere, anfore e tripodi, sfingi, arieti e uccelli di varie specie, compongono un insieme irrazionale, fantastico, dominato dal gusto della trasformazione e dal senso di un universo alternativo, libero dalle regole della gravità e della terza dimensione. Questi otto arazzi, con i loro trionfi di Bacco, di Ercole, di Venere, di Marte, di Minerva, di Apollo (con le Muse), della Grammatica (con le Arti liberali) e della Fede (con le Virtù), se davvero sono stati progettati da Raffaello per essere appesi sulle quattro pareti della Sala dei Pontefici, sotto alla volta astrologica neroniana, costituivano, insieme alle Logge di Leone X, non solo un segno monumentale della nuova *aurea aetas* propagata a Roma

40. Giuliano, 1988; Romeo, 1990, pp. 58-9; Gasparri, 2010, p. 15.

FIGURA 7.13

Raffaellino Motta da Reggio (?), *Studio per grottesche*, 1570-75 ca.



Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 110947. RMN-Grand Palais/Dist. Foto: Scala, Firenze.

dall'avvento del papa mediceo, ma anche la più clamorosa manifestazione di questa grande, estrema invenzione antiquaria raffaellesca: le grottesche, sottratte alle mani degli artisti quattrocenteschi che le avevano avventurosamente riscoperte, diventano ora un sistema decorativo globale, inteso non solo a rivolgere un omaggio appassionato al mondo antico, ma a far rinascere concretamente e compiutamente quel mondo trascorso nel presente.

Il legame di Raffaello con il genere delle grottesche e con la riscoperta avvenuta

negli ambienti sotterranei della Domus Aurea è documentato anche da un foglio del Louvre della seconda metà del Cinquecento (FIG. 7.13), riferito da una scritta antica (probabilmente della fine del secolo o di inizio Seicento) alla mano stessa dell'Urbinate, poi attribuito anche a "scuola romana" e a Giovanni da Udine<sup>41</sup>, ma riferibile forse – come mi suggerisce Andrea De Marchi – alla mano di Raffaellino Motta da Reggio (1550/51-1578): in basso a sinistra sembra infatti di poter leggere la scritta "Raffaellin". Sul bordo superiore del foglio una mano anonima ha appuntato "Pitture antiche copiate da Raffaello in una stanza della Casa di Tito che lasciò sopra il suo nome col lapis nero"<sup>42</sup>. Questa interessante iscrizione apre concretamente la possibilità che un tempo, sulle pareti della Domus Aurea, si leggesse o si pensasse di poter leggere, graffita o tracciata insieme a tante altre (tra cui quella, ancor'oggi conservata nel criptoportico, di Giovanni da Udine: ZUAN DA UDENE FIRLANO), anche una firma autografa di Raffaello.

41. Karafel, 2016, p. 109: il riferimento attributivo a Giovanni da Udine non può essere accolto e anche il rapporto con i "grotteschi" di Leone X risulta generico (si tratta infatti di un'analogia superficiale, basata sulla rielaborazione delle medesime fonti archeologiche: cfr. ad esempio *Domus Aurea*, 1998, n. 18 [absidiola a fondo rosso della camera 25 della Domus Aurea] e n. 55 [absidiola della camera 24]).

42. Farinella, 2019a, p. 209; per la presenza di Raffaellino Motta da Reggio nel cantiere della Farnesina, a una data intorno al 1577-78, cfr. Bartalini, 2014, p. 40. Su Raffaellino disegnatore cfr. da ultimo Bolzoni, 2016 e Mundy, 2018.

Raffaello modernamente antico.  
*Il Trionfo di Bacco, il Giona di Lorenzetto,  
 la Madonna della Quercia e la Fornarina*

Secondo John Shearman l'«insaziabile sete di esperienze visive» di Raffaello «intorno al 1518 era soprattutto esperienza di arte antica»<sup>1</sup>. Una delle opere che avrebbe dovuto consacrare questa nuova immagine “archeologica” di Raffaello, messa a punto negli anni romani, in particolare a partire dall'avvio dei lavori nella Sala dell'Incendio e dei cartoni per gli arazzi sistini, è sicuramente il grande *Baccanale* commissionatogli dal duca di Ferrara Alfonso I d'Este, probabilmente nel 1513, per il suo “camerino delle pitture”<sup>2</sup>: una tela monumentale dedicata al *Trionfo indiano di Bacco* facente parte di un ciclo di dipinti destinato non solo a celebrare le virtù politiche del committente, identificato con il dio greco, e a costituire un'ideale galleria dei più geniali pittori italiani, rappresentanti delle diverse scuole e “maniere” dell'arte nuova che stava fiorendo nella penisola, ma anche a offrire un luogo dove delibare i piaceri che la pittura moderna poteva regalare, in paragone con l'arte degli artisti antichi. Un confronto imposto non solo dai temi prescelti, ruotanti intorno ad alcune figure (Enea, Venere e Bacco) centrali nella cultura classica, ma anche dalle finalità ecfrastiche – e cioè ricostruttive di specifici capolavori della pittura greca, così come erano stati descritti nelle *Immagini* di Filostrato Maggiore – che hanno dato vita ad altri due pezzi di questo ciclo (la *Festa di Venere*, commissionata prima a Fra Bartolomeo, nel 1516, e poi, dopo la morte di quest'ultimo, realizzata da Tiziano, tra 1518 e 1520, e gli *Andri*, l'ultimo intervento tizianesco nel camerino, dipinto nel 1523-25).

Per ricostruire l'invenzione elaborata da Raffaello per questo *Baccanale*, mai portata a compimento ma capace di produrre una serie di riflessi figurativi non solo a Ferrara (dal *Trionfo di Emilio Paolo* di Perin del Vaga nel palazzo di Andrea Doria a Fassolo, 1529-33 ca., al grande *Trionfo di Bacco* di Garofalo oggi a Dresda, 1540), fondamentale risulta lo studio preparatorio per il *Trionfo indiano di Bacco* conservato all'Albertina di Vienna, un disegno che ha subito il destino di molti altri disegni della fase tarda della grafica raffaellesca<sup>3</sup> (cfr. FIG. 1.2): nel secolo scorso è stato insistentemente scisso dalla produzione ritenuta autografa dell'Urbinate, con un evidente giudizio limitativo di

1. Shearman, 1964, p. 117.

2. Farinella, 2014, pp. 579-92.

3. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 177 cat. IV.19.

qualità, e riferito a un suo collaboratore, in alternativa Giovan Francesco Penni o Perin del Vaga, quasi che il maestro avesse potuto demandare a un collaboratore il momento, invero delicatissimo, dell'invenzione di un dipinto così significativo, non solo perché commissionato da uno dei più grandi ed esigenti mecenati del suo tempo, ma anche perché destinato a confrontarsi con altri dipinti stilisticamente molto difforni, opera di artisti con cui Raffaello non poteva non sentirsi in competizione (dal *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini, giunto a Ferrara nel 1514, alla *Partenza di Bacco per l'India* di Dosso Dossi, realizzato intorno al 1515, senza dimenticare, dopo la morte di Fra Bartolomeo, la spettacolare *Festa di Venere* di Tiziano, del 1518-20, e il possibile coinvolgimento nell'ambizioso progetto perfino di Michelangelo)<sup>4</sup>. In realtà il disegno, riferito a Raffaello da Oberhuber nel 1986<sup>5</sup> e databile intorno al 1516-17, in un momento intermedio del lungo travaglio ideativo dell'artista intorno a questa importante commissione (rimasta allo stadio del progetto grafico, prima per l'accavallarsi continuo di impegni, quindi per la morte repentina del pittore nell'aprile del 1520), è un tipico foglio di lavoro scaturito dalla mente e dalle mani del maestro, che, dopo essersi confrontato con varie sculture antiche raffiguranti il ritorno di Bacco dalla campagna indiana (il sarcofago oggi al Casino Rospigliosi, già presso San Lorenzo fuori le mura, da cui deriva lo schema di base della scena scandita in tre punti focali, e quello oggi a Woburn Abbey, per alcuni dettagli secondari)<sup>6</sup>, fissa velocemente sulla carta con la matita, ripassandola poi a penna, l'idea di base per la porzione inferiore del dipinto<sup>7</sup>.

La scena ideata da Raffaello, basata sulla contaminazione di varie fonti letterarie antiche (la *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo e due testi di Luciano di Samosata, un *Dialogo degli dèi* e una "prolalia" degli *Opuscola*) risulta centrata sul fluire dinamico di una processione che vede incedere a sinistra il carro trionfale con Bacco e Arianna, campeggiare al centro lo spettacolare elefante indiano (probabilmente memore degli studi condotti dal vero sull'elefante Annone, donato a Leone X dal re di Portogallo nel 1513 e morto nel giugno del 1516)<sup>8</sup> e avanzare verso destra il gruppo con sileno ebbro: la composizione appare come un vero e proprio *collage* di citazioni dall'antico, dove quasi ogni figura trova più o meno puntuali confronti con modelli scultorei classici<sup>9</sup>. Un ulteriore passo nell'elaborazione grafica del *Trionfo indiano di Bacco* di Raffaello risulta documentato da un'acquatinta tardo settecentesca di Conrad Martin Metz<sup>10</sup>

4. Farinella, 2014, pp. 487-643; sul ciclo dei *Baccanali* per Alfonso I d'Este cfr. da ultimo Farinella, 2019b e Brown, 2019, pp. 155-215, 333-47.

5. Oberhuber, 1986, pp. 197-8, nota 28; il foglio è ancora riferito al Penni in Oberhuber, 1983, p. 136.

6. Emmerling-Skala, 1994, I, pp. 193-207; Ballarin, 2002, pp. 211-2; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 124-5 cat. 77-78.

7. Ferino-Pagden, 2019b, p. 48.

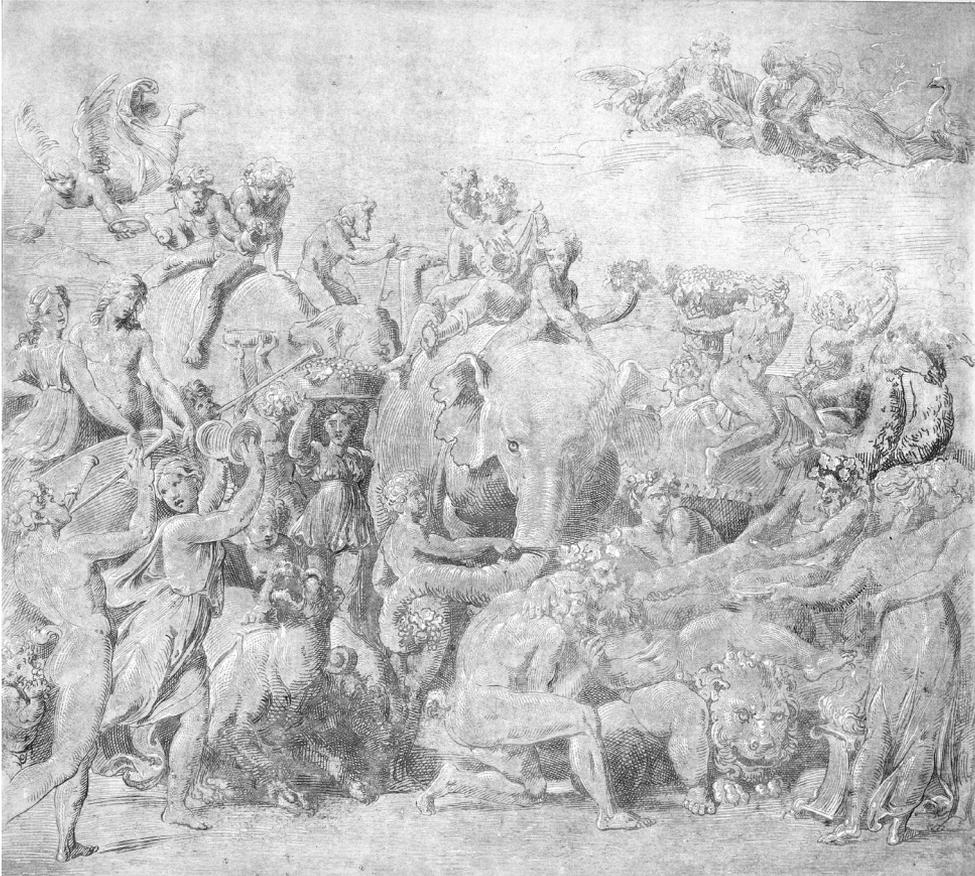
8. Bedini, 1997.

9. Sulle fonti antiquarie a cui è ricorso Raffaello, oltre ai due sarcofagi bacchici già citati, per questa composizione "iperarcheologica" cfr. anche Quednau, 1987, pp. 427-31; Shearman, 1987, p. 216, e da ultimo Quednau, 2019.

10. Metz, 1798, tav. s. n. [ma XLVII].

FIGURA 8.1

C. M. Metz (da un disegno di Raffaello del 1517 ca.), *Trionfo indiano di Bacco*



*Imitation of Ancient and Modern Drawings*, London 1798, f. 51 (in controparte), Londra, British Museum. The Trustees of the British Museum c/o Scala, Firenze.

(FIG. 8.1), che replica in controparte un modello oggi disperso dell'artista, inviato probabilmente a Ferrara nel 1517 e ormai quasi definitivo almeno per quanto concerne l'invenzione iconografica, comprendente anche la parte celeste della scena, con Giove e Giunone che dalle nuvole, come ironicamente raccontava Luciano, commentano la scena trionfale. Dopo la morte di Raffaello, quando probabilmente l'artista era finalmente giunto quasi sul punto di tradurre l'invenzione in un monumentale dipinto che, se realizzato, avrebbe costituito una delle sue più ambiziose prove antiquarie, Alfonso I, vista svanire la possibilità di ottenere la sospirata prova del pennello "divino" dell'Urbinato, rinunciò a questo *Baccanale*, rifiutando di affidarlo alla mano dei suoi "garzoni" ed eredi, Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, che pur potevano vantare, anche in questo caso (come per la decorazione della Sala di Costantino), di essere

in possesso dei disegni del maestro<sup>11</sup>. Il *Trionfo indiano di Bacco* non troverà mai posto nel “camerino delle pitture” di Alfonso I d’Este, che utilizzava Raffaello anche come un vero e proprio esperto antiquario, capace di rintracciare sul mercato romano pezzi antichi degni di essere inviati alla corte ferrarese<sup>12</sup>: svanita la possibilità di avere a Ferrara una prova clamorosa della capacità dell’Urbinate di confrontarsi con l’arte classica, il duca con ogni probabilità fece modificare dai suoi consiglieri l’originario progetto iconografico del camerino, sostituendo questo trionfo militare con un “trionfo d’amore” capace di non far rimpiangere il perduto capolavoro raffaellesco: il travolgente *Bacco e Arianna* di Tiziano oggi alla National Gallery di Londra<sup>13</sup>.

La cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, affidata dal banchiere senese a Raffaello intorno al 1512-13, costituisce la prima vera ricreazione di un mausoleo imperiale nell’architettura moderna, dotata del medesimo fasto, solennità e splendore cromatico dei monumenti classici nella scelta dei materiali preziosi (candidi marmi di Carrara, antichi marmi policromi rosa, grigi, verdi e arancioni di diverse tonalità, bronzi e mosaici), analogamente a quanto era ancora possibile vedere nelle rovine romane, pur depauperate nei secoli di quasi tutto il loro splendido apparato decorativo e per lo più ridotte, a eccezione del Pantheon, a meri scheletri senza corpo. In questo contesto, un momento di particolare interesse nel continuo confronto con l’antico che caratterizza l’intera opera di Raffaello, ma in particolare questi ultimi anni romani, è costituito dall’invenzione per un’opera affidata a Lorenzo Lotti, detto Lorenzetto: il *Giona che esce dalla balena*, realizzato dallo scultore fiorentino intorno al 1520 probabilmente utilizzando un frammento architettonico di un antico tempio romano (secondo Pirro Ligorio una cornice del tempio di Giove Statore; FIG. 8.2)<sup>14</sup>. Un disegno delle collezioni reali di Windsor<sup>15</sup> in rapporto con questa scultura, a lungo creduto di Giovan Francesco Penni, è stato convincentemente riportato sul nome dell’Urbinate da Konrad Oberhuber<sup>16</sup> (FIG. 8.3). La tecnica inconsueta, all’interno del catalogo grafico del Sanzio, basata su tratteggi incrociati molto marcati, usando cioè la penna quasi come la gradina di uno scultore o il bulino di un incisore, è stata spiegata proprio pensando alla specifica funzione di questo foglio, da intendersi come preparatorio per un’opera plastica<sup>17</sup>. Anche se il nome di Penni è stato rilanciato ancora nel 1994, confrontando il foglio di Windsor con un disegno della National Gallery of Scotland

11. Shearman, 2003, I, pp. 594-5, 1520/38.

12. Cfr. *supra*, p. 154.

13. Farinella, 2014, pp. 621-34.

14. Nobis, 1979; Shearman, 2003, II, p. 1094, 1560/9; Rovira Guardiola, 2013; Furlotti, 2019, p. 144.

15. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 171 cat. IV.1; cfr. anche Nesselrath, 2020c, p. 101 (dove il foglio, insieme a un gruppo di disegni raffaelleschi preparatori per il cartone della *Pesca miracolosa*, risulta implausibilmente attribuito a Giovanni da Udine).

16. Oberhuber, 1986 (anche in questo caso, come per il disegno dell’Albertina preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, il foglio era ancora riferito al Penni in Oberhuber, 1983, p. 136); Oberhuber, 1992; Oberhuber, 1999a, p. 174.

17. Come mi suggerisce Sylvia Ferino-Pagden, questo foglio potrebbe anche rivelare un nuovo momento di interesse per la grafica nordica, in particolare per le incisioni di Dürer.

FIGURA 8.2

Lorenzo Lotti detto Lorenzetto (su disegni di Raffaello), *Giona che esce dalla balena*, 1520 ca.



Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Chigi. Bridgeman Images.

di Edimburgo raffigurante uno studio per il *San Giovannino* degli Uffizi<sup>18</sup>, l'attribuzione a Raffaello può essere confermata, in realtà, anche dai veloci studi per una figura femminile presenti sul *verso*.

La composizione del gruppo raffigurato in questo disegno, con la figura di Giona che non sembra appena uscito dalla bocca della balena, ma piuttosto cavalcare un

18. A. Weston-Lewis in *Raphael. The Pursuit*, 1994, pp. 108-9 cat. 53; cfr. anche Clayton, 1999, pp. 168-71, che attribuisce il disegno a Perin del Vaga, ritenendolo il modello non per una scultura, ma forse per un'incisione; il riferimento a Perino è condiviso da Rovira Guardiola, 2013, p. 272.

FIGURA 8.3

Raffaello, *Schizzo per il Giona che esce dalla balena della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, 1519 ca.



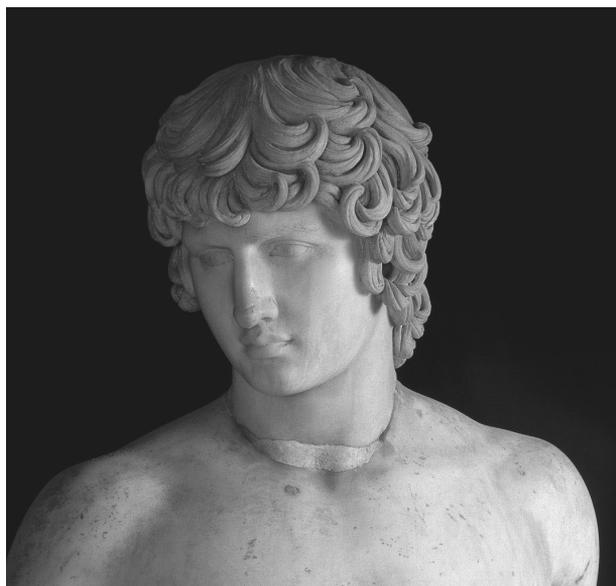
Windsor Castle, The Royal Collection/HM Queen Elizabeth II, inv. RCIN 990804r. Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2021.

mostro marino colto sul punto di avvolgerlo con le sue spire e la sua coda, potrebbe essere stata influenzata – come mi suggerisce Sylvia Ferino-Pagden – dalla conoscenza di una splendida scultura antica, il cosiddetto *Alfeo* Farnese (oggi al Museo Archeologico di Napoli), raffigurante un Eros che cavalca un delfino, forse da identificare con il «delfinum natantem super quo insidebat puer» ricordato da Claude de Bellièvre intorno al 1514 nella collezione Cesarini<sup>19</sup>. Un altro modello antico frequentemente

19. Christian, 2010, pp. 296, 298; sulla fortuna cinquecentesca di questa scultura cfr. anche Caruso, 2020, p. 486. Shearman, 1964, p. 117, Becatti, 1968, p. 541 e F. Mari in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 76,

FIGURA 8.4

*Statua di Antinoo*, particolare della testa, 130-38 d.C.



Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6030. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

citato<sup>20</sup> per il *Giona* del Lorenzetto (e quindi anche per il disegno di Raffaello a Windsor) è l'*Antinoo Farnese* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, una scultura che oggi vediamo dopo la mirabile ricomposizione, effettuata a fine Cinquecento, di una testa e di un corpo non pertinenti<sup>21</sup> (FIG. 8.4): la testa, comunque, che si trovava nella collezione di Pietro Bembo (e che forse era transitata anche dalla raccolta di Agostino Chigi)<sup>22</sup>, quindi ben nota all'Urbinate, ha costituito con la sua assorta e

pensano invece – come modello per il *Giona* – al *Satiro sul delfino* di Villa Borghese, probabilmente appartenuto ad Agostino Chigi (modello ritenuto improbabile da Yuen, 1979, pp. 270-1, che ipotizza piuttosto l'influsso di scene di eroti che cavalcano creature marine, presenti spesso su camei antichi). Le analogie, nel *Giona* e nell'*Elia* scolpiti da Lorenzetto per la cappella Chigi, con il gruppo del *Laocoonte* supposte da La Malfa, 2020b, pp. 246-7, non mi sembrano convincenti. Un altro possibile modello antico per il *Giona* (una versione del *Niobide* caduto sul ginocchio sinistro) è discusso in Pattanaro, 2019, p. 187.

20. Kleiner, 1950, p. 22; Becatti, 1968, p. 541; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 177-8 cat. 128; Gasparri, 2010, p. 17; A. Riccomini in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 332-3 cat. 5.11; Rovira Guardiola, 2013; Ferino-Pagden, 2020, p. 200, nota 27 (il confronto tra l'iconografia di Antinoo e il *Giona* ideato da Raffaello e scolpito da Lorenzetto compare per la prima volta in Bellori, 1695, pp. 85, 93).

21. G. Salvo in *Raffaello*, 2020, p. 171 cat. IV.2; per la possibilità che sia la testa sia il corpo fossero appartenuti alla collezione di Agostino Chigi cfr. Barbieri, c.d.s. (dove si sottolinea che Giovan Battista de Bianchi, autore a fine Cinquecento di questa ricomposizione, probabilmente si è ispirato all'affresco di Raffaello con Mercurio – cfr. FIG. 1.10 – nella Loggia di Galatea per realizzare questo restauro ricostruttivo: cfr. F. Coraggio in *Le sculture Farnese II*, 2009, pp. 89-91 cat. 64).

22. Barbieri, 2014, p. 70.

struggente malinconia, nonostante i dubbi recentemente espressi<sup>23</sup>, un modello fondamentale per questa invenzione raffaellesca (utilizzata anche per uno stucco delle Logge vaticane)<sup>24</sup>. L'Urbinate, così, fondendo modelli antichi molto diversi, è riuscito a rinnovare completamente l'iconografia di Giona vomitato dalla balena<sup>25</sup>: probabilmente, per quest'immagine atletica, giovanile e trionfante del profeta biblico potrebbe aver tenuto conto anche di alcune sculture tardoantiche, della seconda metà del sec. III d.C., dove l'immagine di Giona che salta fuori dalla bocca del mostro marino era stata interpretata ancora secondo le regole del naturalismo ellenistico, come lo splendido gruppo di Cleveland, Ohio (FIG. 8.5)<sup>26</sup>. In particolare, nell'invenzione di Raffaello colpisce, ancora una volta, il "paragone" instaurato con Michelangelo, ora però partendo da un principio di opposizione, non di emulazione: tutti a Roma, infatti, dovevano conoscere e ammirare (come testimoniato da Vasari e Condivi) la "terribilità" del *Giona* michelangiolesco posto a dominare la parete d'altare della Cappella Sistina<sup>27</sup>. Un'immagine sconvolgente, non solo per il sommo virtuosismo dello scorcio anatomico, che davvero "buca" la parete, ma per l'intensità spirituale di questo veggente travolto dall'apparizione divina raffigurata nel primo riquadro della volta (dove *Dio separa la luce dalle tenebre*), subito sopra la sua testa: un'immagine magnetica, come rivela anche la reazione divertita e ammirata al tempo stesso di Ludovico Ariosto nella terza satira (vv. 190-192) risalente al maggio del 1518<sup>28</sup>. Ebbene, di fronte a un modello così annichilente, la reazione di Raffaello è stata radicale: immergendosi nel mondo antico, indagando la più antica iconografia di Giona, contaminando fonti archeologiche antitetiche a quelle amate da Michelangelo, l'Urbinate è riuscito a inventare un *Giona* totalmente inedito: se l'affascinante Antinoo era misteriosamente morto annegato nel Nilo, per essere quindi divinizzato dall'imperatore Adriano, il profeta biblico, immaginato come un bellissimo giovane classico (anche se non sappiamo se Raffaello conosceva davvero il vero volto dell'antico Antinoo)<sup>29</sup>, sembra ritornare a nuova vita dopo tre giorni trascorsi nel ventre della balena, rigenerato davanti ai nostri occhi e trionfante dopo un'avventura marina che profeticamente preannuncia la resurrezione di Cristo<sup>30</sup> (e di conseguenza anche dei membri della famiglia Chigi sepolti nella cappella romana).

Uno dei passi avanti più significativi sull'uso di specifici modelli antichi da parte di Raffaello in questi suoi ultimi anni di attività è stata la rivalutazione dell'importan-

23. Fittschen, 2006, pp. 251-3.

24. Shearman, 1961, p. 131, nota 12; Dacos, 1986, tav. CXXIXa (stucco laterale a sinistra del pilastro v.c.). Per il busto di Antinoo come Bacco disegnato sul f. 88r del *Codice di Fossombrone*, cfr. Nesselrath, 1993b, pp. 196-7.

25. Per l'iconografia di Giona cfr. Sherwood, 2010.

26. Kitzinger, 1977, p. 27.

27. Tolnay, 1969, pp. 150-1.

28. Farinella, 2016a, p. 41.

29. Rovira Guardiola, 2013, p. 271.

30. Shearman, 1961, p. 121: «Giona è il prototipo del Cristo Risorto ed Elia del Cristo dell'Ascensione».

FIGURA 8.5

*Giona che esce dalla balena*, seconda metà del sec. III d.C.



Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH), USA/John L. Severance Fund.

za di un gruppo di sculture raffiguranti le *Muse*, oggi conservato a Madrid (Museo del Prado), testimoniate a Villa Madama a partire dal 1519 e provenienti da Villa Adriana (dove erano state rinvenute ai tempi di Alessandro VI, e cioè tra il 1492 e il 1503; FIG. 8.6)<sup>31</sup>: una serie di monumentali figure femminili in marmo pario, splendidamente panneggiate, copie adrianece di prototipi ellenistici del II secolo a.C., che, prima di Raffaello, già Michelangelo, durante il suo primo soggiorno romano negli anni Novanta del Quattrocento, e Leonardo, che era stato a Tivoli e a Roma nel 1501, sembrerebbero aver ammirato e utilizzato<sup>32</sup>. L'impatto di queste bellissime sculture sulla fantasia di

31. Rausa, 2001; Rausa, 2002; Ginzburg, 2009; Bober, Rubinstein, 2010, p. 88 cat. 44.

32. Marani, 1995; Marani, 2015; per un'aggiornata bibliografia sul tema "Leonardo e l'antico" cfr. Farinella, 2019d, pp. 64-5, nota 18; per Michelangelo (e il cosiddetto Maestro della Madonna di Manchester, cioè con ogni probabilità Pietro Argenta) cfr. Ginzburg, 2017a, p. 68; cfr. anche La Malfa, 2020, p. 106 (dove si suppone un influsso di queste sculture sulla Vergine nel *Tondo Doni*).

FIGURA 8.6

*Tersicore*, copia romana da un prototipo ellenistico del sec. II a.C.



Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado/Scala, Firenze.

Raffaello, e al tempo stesso la sua continua capacità di assimilare e trasformare ogni modello con straordinaria libertà, sono mostrati da un'opera che è stata concepita come una vera e propria summa di cultura antiquaria, anche nel genere della pittura sacra<sup>33</sup>: la *Madonna della Quercia* del Museo del Prado (FIG. 8.7). In questo dipin-

33. Due precedenti, nell'opera di Raffaello, per questa idea della Sacra Famiglia ambientata in un contesto archeologico sono offerti dalla *Madonna Banks* di Kingston Lacy (Dorset), un'invenzione raffaellesca realizzata forse dal Penni e collocabile intorno al 1512 (Oberhuber, 1999a, p. 235),

FIGURA 8.7  
Raffaello (e Giulio Romano), *Madonna della Quercia*, 1516-20 ca.



Madrid, Museo Nacional del Prado. Bridgeman Images.

to, avviato da Raffaello intorno al 1516 e poi ampiamente ripreso da Giulio Romano probabilmente subito dopo la morte del maestro, ha sempre colpito la natura morta archeologica di marmi a cui si appoggia san Giuseppe, in pensosa contemplazione del dialogo che sta sviluppandosi tra la Vergine, il Bambino e san Giovannino, mentre sullo sfondo campeggiano la mole del tempio di Minerva Medica e di un antico mausoleo accanto a San Pietro: la base di candelabro triangolare della collezione Grimani

e da una stampa incisa sia da Marco Dente sia da Marcantonio Raimondi, la *Sacra famiglia con san Giovannino* (A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 146-7 cat. 86-87), basata anche in questo caso su un'idea dell'Urbinate databile al 1516 circa: due scene sacre dove i ruderi romani sono diventati assoluti protagonisti.

FIGURA 8.8

*Base di candelabro, seconda metà del sec. I d.C.*



Venezia, Museo Archeologico Nazionale. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze.

(oggi al Museo Archeologico Nazionale di Venezia; FIG. 8.8)<sup>34</sup>, collocata di spigolo e platealmente scheggiata, a dimostrare l'inesorabile trascorrere del tempo, il capitello corinzieggiante ribaltato e la base dell'ordine composito del tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto<sup>35</sup> (la fonte – come vedremo – dei motivi decorativi che scandiscono la forma del campanello da camera d'argento posto in primo piano nel *Ritratto di Leone X con due cardinali* degli Uffizi; FIG. 8.9)<sup>36</sup>.

La conoscenza di queste monumentali figure di Muse, «che si prestavano così

34. A. Bollato in *Museo Archeologico*, 2004, p. 85 cat. III.12; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 133-4 cat. 89. Secondo Nesselrath, 1993b, pp. 165-6, il modello di Raffaello in realtà non sarebbe questo pezzo Grimani, ma la base di un candelabro neoattico conservata al Louvre e disegnata sui ff. 30r-30v del *Codice di Fossombrone*; cfr. anche Lavagne, 2007, pp. 22-30; Nesselrath, 2020b, p. 183.

35. A. Nesselrath in *Raffaello architetto*, 1984, p. 411 cat. 3.1.3.

36. Becatti, 1968, pp. 511-3; Buddensieg, 1968, pp. 64-6.

FIGURA 8.9

Raffaello, *Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, 1518



Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

bene a riprese di natura ormai “protomanierista”, per i panneggi tanto ricchi e la varietà e la grazia delle attitudini delle figure sedute»<sup>37</sup>, capaci di offrire «un modello che verrà a sostituire, nel gusto della generazione che si è chiamata manierista, il *Laoconte* e le altre statue antiche, già celebrate all’apertura del secolo»<sup>38</sup>, risulta evidente molto precocemente nell’opera di Raffaello: come è stato notato<sup>39</sup>, già nella personificazione della *Giustizia* sulla volta della Stanza della Segnatura sembra avvertibile un primo studio della posa in torsione e dell’opulento fluire dei ricchissimi panneggi

37. Ginzburg, 2009, p. 108.

38. Ginzburg, 2020a, p. 11.

39. Rausa, 2001, p. 163.

di queste sculture, in particolare della *Tersicore*, la più amata nella cerchia raffaellesca (cfr. FIG. 8.6). Ed è proprio questa figura, acefala al tempo di Raffaello (così come è raffigurata nel disegno di Maarten van Heemskerck, databile al 1532-36) ad avere offerto il modello per la Vergine nella *Madonna della Quercia*<sup>40</sup> (cfr. FIG. 8.7): il torcersi naturalissimo del busto, assecondato dal movimento delle braccia ed enfatizzato dal panneggio bagnato che scorre come acqua sul ventre, avvitandosi a spirale attorno all'ombelico visibile in trasparenza, dimostra la capacità di Raffaello di integrare e risvegliare magicamente alla vita il marmo frammentario, ma depositario del segreto della *mimesis* come i più emozionanti capolavori classici<sup>41</sup>. L'ipotesi suggestiva di Silvia Ginzburg, di riconnettere sia la *Madonna della Quercia* sia le *Muse* del Prado al nome di un grande committente e collezionista nella Roma di fine Quattrocento e dei primi due decenni del Quattrocento, e cioè Raffaele Riario (nipote di Giulio II Della Rovere), pur essendo sostenuta da una grande messe di indizi, manca ancora di una sicura conferma documentaria<sup>42</sup>. Se fosse stato proprio il cardinale di San Giorgio a commissionare a Raffaello il dipinto, intorno al 1516, e ad aver acquistato lo splendido gruppo di sculture antiche, portandole da Tivoli a Roma, il rapporto così evidente che è possibile notare troverebbe una spiegazione contingente nei gusti di un mecenate da sempre appassionato di antichità: un personaggio spesso sottovalutato, anche per l'evidente ostilità manifestatagli da Michelangelo (testimoniata da Condivi), ma capace di abitare, a fine Quattrocento, nel palazzo all'antica più moderno di Roma (quello che sarà detto della Cancelleria) e di saper commissionare opere diversissime per aggiornamento stilistico e livello qualitativo (passando tranquillamente da Jacopo Ripanda a Raffaello), ma accomunate proprio da quell'entusiasmo per la rinascita integrale dell'arte e della cultura classica che costituiva il grande obiettivo di un'intera generazione di intellettuali e artisti romani.

Un'altra opera che rivela la capacità di rivivere nel presente i modelli antichi, di essere cioè "modernamente antico" (per utilizzare la celebre definizione coniata da Vasari per Giulio Romano), una dote che i contemporanei riconoscevano al solo Raffaello, è la cosiddetta *Fornarina* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini<sup>43</sup>. Pur essendo platealmente firmato da Raffaello sul bracciale indossato dalla fanciulla nell'avambraccio sinistro, il riferimento del dipinto alla mano dell'Urbinata è stato spesso posto in dubbio, a partire da Guglielmo Della Valle che, nelle note all'edizione delle *Vite* vasariane del 1799, lo accostava a Giulio Romano<sup>44</sup>: la soluzione

40. Ginzburg, 2009, p. 107; Ferino-Pagden, 2020, pp. 187-8.

41. Anche la Vergine nella *Sacra Famiglia di Francesco I*, come sottolineato da Ginzburg, 2009, p. 107 e Ginzburg, 2017a, p. 67, rivela lo studio di una di queste sculture antiche, quella raffigurante la musa Clio.

42. Il passaggio delle *Muse* di Tivoli nella raccolta di Raffaele Riario, a oggi solo ipotetico, viene dato per certo in La Malfa, 2020b, pp. 106, 137 e 239.

43. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 312 cat. VII.5; Bussagli, 2020, pp. 306-11 (dove inspiegabilmente si afferma che in *Raffaello*, 2020 l'opera «non sarebbe corredata da alcuna scheda critica»).

44. Mochi Onori, 2002, pp. 42-7. Di recente queste difficoltà attributive hanno condotto addi-

più convincente, come in molti altri casi problematici posti da opere tarde di Raffaello, è presupporre che l'opera sia stata concepita e disegnata *in toto* dall'Urbinate, ma dipinta con l'aiuto di un collaboratore (in questo caso la mano di Giulio Romano sembrerebbe ravvisabile in particolare nel volto della fanciulla, più marcato e deciso nella resa dei tratti fisiognomici di quanto non sia solitamente in Raffaello)<sup>45</sup>. Il fatto che il dipinto presenti alcuni passaggi non del tutto compiuti potrebbe suggerire una datazione negli ultimi mesi di vita di Raffaello e forse anche rendere ragione dell'intervento del pennello di Giulio, condotto su un testo pittorico non portato a pieno compimento dal maestro (come parrebbe essere accaduto anche per altri tardi dipinti raffaelleschi, come, ad esempio, proprio la *Madonna della Quercia*; cfr. FIG. 8.7)<sup>46</sup>.

Un altro problema ancora non risolto è quello iconografico: la *Fornarina* è stata spesso identificata con l'amata da Raffaello, quella fanciulla capace perfino, secondo Vasari, di distrarre il pittore dal suo lavoro (anche se, in realtà, l'aretino identifica questa amante del Sanzio con la fanciulla ritratta in un dipinto di Raffaello visibile a Firenze, e cioè probabilmente la *Velata* della Galleria Palatina)<sup>47</sup>. Si tratta di un'ipotesi già presente nel *Microcosmo della Pittura* (1657) di Francesco Scannelli, secondo cui l'opera era «creduta il ritratto e particolar modello della propria [di Raffaello] Innamorata». La definizione "Fornarina" appare invece per la prima volta in un'incisione di Domenico Cunego (1773) corredata dalla didascalia "Raphaelis Amasia, vulgo La Fornarina". Da qui si svilupperà la fortunatissima (ma inattendibile) tradizione che ha voluto vedere nella fanciulla amata da Raffaello la figlia di un fornaio trasteverino, una certa Margherita Luti. Tuttavia, come convincentemente dimostrato da Giuliano Pisani<sup>48</sup>, il termine "Fornarina", semplice epiteto burlesco, non ha nulla a che fare con il mondo dei panettieri e va piuttosto ricondotto a una tradizione linguistica consolidata in cui l'allusione al "forno" costituiva un riferimento alla sfera erotica: secondo questa lettura, sbarazzato il campo dalla mitica amante del pittore, Raffaello avrebbe raffigurato nel dipinto di Palazzo Barberini la Venere Celeste, a cui alluderebbe anche lo sfondo, dove l'originario paesaggio è stato sostituito in un secondo momento da una fitta siepe di mirto, melo cotogno (attributi tradizionali della dea) e alloro. Anche la cancellazione dell'anello sull'anulare della mano sinistra potrebbe essere intesa come un segno della volontà, da parte di Raffaello, di sottolineare maggiormente l'aspetto mitologico di questa figura, attenuando i riferimenti contemporanei.

rittura a riferire il dipinto ad Annibale Carracci (Nesselrath, 2020b, pp. 201-2): una "provocazione" che non mi sento di condividere.

45. Oberhuber, 1999a, p. 208; cfr. anche Ferino-Pagden, 1989, p. 79, dove si ammette che forse Giulio collaborò alla Fornarina «soltanto in qualche minuto dettaglio»; secondo C. Colzani e S. Ginzburg in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 80, n. 14, «nonostante il contrasto tra la raffinata sottigliezza con cui sono dipinti il torso, le braccia, il velo e la resa del volto, di un naturalismo più crudo, quest'ultimo non sembra da attribuirsi a un intervento di Giulio Romano, come talvolta ipotizzato».

46. Ginzburg, 2009, p. 103.

47. Nesselrath, 2020b, p. 194.

48. Pisani, 2015.

Recentemente è stato supposto che la *Fornarina* possa essere un'opera commissionata da Agostino Chigi, raffigurante la fanciulla veneziana, Francesca Ordeaschi, divenuta dal 1511 amante del banchiere senese e quindi sposata nel 1519<sup>49</sup>: ipotesi inverosimile, non solo per l'inopportunità di ritrarre la moglie del Chigi in panni così sconvenienti (assimilandola a una Venere seminuda), ma anche perché conosciamo con ogni probabilità il volto della Ordeaschi, nella cosiddetta *Dorothea* di Sebastiano del Piombo alla Gemäldegalerie di Berlino<sup>50</sup>, molto lontano da un punto di vista fisiognomico da quello della *Fornarina*. Tuttavia, a sostegno di un possibile rapporto con la committenza di Agostino Chigi, andrà ricordato che il modello da cui Raffaello potrebbe avere attinto la posa delle braccia e delle mani di questa Venere, e cioè la cosiddetta *Venere Mazzarino* del Getty come ripresa e integrata nel foglio raffaellesco dell'Albertina (cfr. FIGG. 4.8-4.10), potrebbe essere transitata dalla collezione antiquaria allestita dal Chigi alla Farnesina<sup>51</sup>.

In occasione della recentissima mostra su Giulio Romano a Palazzo Te (2019-20) è stata rilanciata l'ipotesi che la *Fornarina* costituisca sostanzialmente, attraverso la raffigurazione di una *Venus Pudica* classica, l'immagine di una bellezza ideale: «un'invenzione poetica, cioè, che ritragga una modella immaginaria che incarna una "certa idea", ovvero una formulazione idealizzata della bellezza femminile che sintetizza in un soggetto i lineamenti di molte belle donne»<sup>52</sup>. In realtà il confronto con un dipinto di Giulio Romano chiaramente in relazione con la *Fornarina*, il *Ritratto di cortigiana* del Museo Puškin di Mosca, dove con ogni probabilità è stata ritratta una cortigiana, forse quella stessa (Lucrezia Scanatoria?) che aveva commissionato a Giulio e a Giovan Francesco Penni la decorazione di una cappella dedicata alla Maddalena nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti<sup>53</sup>, sembra offrire una promettente possibilità di lettura anche per il dipinto di Raffaello: la *Fornarina*, infatti, potrebbe essere il ritratto, sotto le vesti di una Venere che non appare poi così "pudica" (si copre infatti il pube con la mano sinistra, ma con la destra mostra spudoratamente il seno), di una fanciulla che svolgeva la professione di cortigiana (il volto, infatti, non è quello di una bellezza idealizzata, ma rivela indubbiamente tratti ritrattistici piuttosto marcati). Anche in questo caso, per altro, Raffaello poteva trovare nell'arte antica modelli capaci di garantire un'idea apparentemente così spregiudicata; Plinio il Vecchio, infatti, nella *Naturalis Historia*, racconta che almeno due celebri opere greche si erano basate su

49. Ferrigno, 2013; Ferrigno, 2018, pp. 133-47.

50. Bartolini, 1996, pp. 67-8; T. Carratù in *Sebastiano*, 2008, pp. 142-6 cat. 21-22; Farinella, 2012, p. 268; Barbieri, 2014, p. 73; C. Barbieri in *Pietro Aretino*, 2019, p. 71 cat. 2.3 (dove viene avanzata l'ipotesi che la cosiddetta *Fornarina* di Sebastiano agli Uffizi non sia un ritratto di Francesca Ordeaschi, ma di Margherita Gonzaga, la nobile fanciulla che ancora nel 1512 Agostino Chigi sperava di poter sposare).

51. Clark, 2005, pp. 225-6; Barbieri, 2013, p. 96; Barbieri, 2014, pp. 231-45. In La Malfa, 2020b, p. 14, la *Fornarina*, ancora proposta come il ritratto di «una donna di basso cetto» amata da Raffaello, viene ritenuta in debito con «una scultura antica, molto ammirata al suo tempo, di una musa trovata presso Villa Adriana a Tivoli e collezionata da un membro della famiglia di papa Giulio II».

52. Wolk-Simon, 2019a, p. 33.

53. L. Wolk-Simon in *Giulio Romano. Arte*, 2019, p. 179 cat. 29.

modelle di questo tipo: Apelle si era ispirato a Pancaspe, una concubina di Alessandro Magno, che accorgendosi dell'innamoramento del pittore gliela avrebbe donata, per dipingere la notissima *Afrodite Anadyomene* (xxxv, 86-87)<sup>54</sup>, mentre un'altra celebre etera, Frine, anch'essa messa in rapporto con il capolavoro pittorico di Apelle (Ateneo, XIII 590f)<sup>55</sup>, era stata presa a modello da Prassitele per una scultura raffigurante una «cortigiana contenta» (xxxiv, 70). D'altronde, anche nella cerchia dei committenti di Raffaello, l'associazione dell'immagine di Venere con le cortigiane contemporanee è attestata per la celebre Imperia, amante di Agostino Chigi, come suggerito dal panegirico in versi redatto nel 1512 da Giovanni Francesco Vitale: «Due dèi avevano dato a Roma due grandi doni: Marte l'Impero, Venere Imperia»<sup>56</sup>. Ancora due indizi andranno tenuti presenti, a supporto dell'ipotesi che la *Fornarina* possa essere il ritratto, sotto i panni di Venere, dea classica dell'amore, di una moderna cortigiana (non sappiamo se per volontà di Raffaello o assecondando la richiesta di un committente): se Lelio Gregorio Giraldi, in una composizione poetica redatta prima dell'aprile 1520 dove l'artista viene celebrato per la sua capacità di superare gli antichi («et superes manu priores»), aveva ricordato l'esistenza di un ritratto di Raffaello di una fanciulla di nome Bianca, amante dello scrittore, forse una cortigiana<sup>57</sup>, Fabio Chigi nel 1618 descriveva la *Fornarina* come il ritratto di una «meretricula» (una «giovane cortigiana») amata da Raffaello<sup>58</sup>.

54. Secondo C. Colzani e S. Ginzburg in *Raffaello a Roma*, 2020, p. 80, n. 23, «il quadro di Raffaello sembra da riferirsi piuttosto alla seconda parte del racconto: avendo Alessandro ceduto la giovane ad Apelle, perché si era accorto che questi se ne era innamorato, il pittore la dipinse di nuovo, questa volta come sua amante, quale Venere dionea, cioè Venere terrena». In realtà il passo di Plinio afferma che «ci sono alcuni che credono che essa servì da modello per la Venere *Anadyomene*»: quindi per la celeberrima *Afrodite* sorgente dalle acque, analoga al dipinto di Tiziano oggi a Edimburgo (cfr. Farinella, 2014, pp. 619-21).

55. Gaio Plinio Secondo, 1988, p. 385, nota 1; cfr. anche Clemente Alessandrino, *Protreptico ai Greci*, IV, 53: «o Prassitele [...] che nell'apprestare la statua dell'*Afrodite* Cnidia l'ha rappresentata somigliante nell'aspetto alla sua amante Cratina [...]. Quando Frine, l'etera tespiese, era nel suo fiore, tutti i pittori prendevano a modello la bellezza di Frine nel dipingere le immagini di *Afrodite*» (Gualandi, 2001, pp. 191-2).

56. Wolk-Simon, 2019a, pp. 33-4.

57. Shearman, 2003, I, pp. 568-9, 1520/12.

58. Pisani, 2015, p. 100.

## Raffaello, Baldassarre Castiglione e la *Lettera a Leone X*

Il lungo e fecondo rapporto umano e intellettuale che legò Raffaello a Baldassarre Castiglione, all'insegna di un'amicizia fondata anche sulla comune passione per la cultura antica, è emblematicamente incarnato da un dipinto, il *Ritratto del Castiglione*, e da un testo letterario, la *Lettera a Leone X*, la più concreta testimonianza della profondità e originalità delle competenze antiquarie accumulate dall'Urbinate nella sua breve vita.

Ma partiamo dal celeberrimo dipinto, rimasto a Mantova nella raccolta della famiglia Castiglione fino alla fine del Cinquecento e conservato oggi al Museo del Louvre<sup>1</sup> (FIG. 9.1): il problema più rilevante ancora aperto su questo ritratto – uno dei più influenti ritratti della pittura europea, capace di affascinare artisti così radicalmente diversi come Rubens e Rembrandt<sup>2</sup> – è quello cronologico: cercare cioè di fissare, nell'assenza di precisi dati documentari, non solo in quale momento del percorso stilistico di Raffaello possa più verosimilmente essere stato realizzato, ma anche quale concreto frangente, all'interno del lungo e profondo rapporto di amicizia e collaborazione che si instaurò tra il pittore e lo scrittore, possa averne definito le premesse e la specifica funzione. Un problema complesso, che è stato variamente affrontato, giungendo anche di recente a soluzioni divergenti. La tesi che ha riscosso i maggiori riscontri nella critica novecentesca ha fissato l'esecuzione del dipinto all'inverno del 1514-15, quando il Castiglione frequentava la corte pontificia nelle vesti di ambasciatore del duca di Urbino Francesco Maria Della Rovere. Nel 2012-13, in occasione della mostra madrilena e poi parigina sugli ultimi anni di Raffaello<sup>3</sup>, è stata invece proposta una cronologia più avanzata, collegando l'esecuzione dell'opera a una lettera del 12 settembre 1519 dell'ambasciatore Alfonso Paolucci al duca Alfonso I d'Este, dove viene ricordato che il pittore era in quel momento impegnato a ritrarre nuovamente il Castiglione («me disse era in camera con messer Baldesera da Castione, che 'l lo re-

1. Shearman, 1979; V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 117-8 cat. 11.15; Quondam, 2021, pp. 52-8.

2. Nesselrath, 2020b, pp. 32-3 (a p. 201 il dipinto viene detto realizzato tra il 1514 e l'aprile del 1516).

3. T. Henry e P. Joannides in *Raphaël* Madrid-Paris, 2012-13, pp. 292-6 cat. 81.

FIGURA 9.1

Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, 1513 ca.



Parigi, Musée du Louvre, inv. 611. Bridgeman Images.

tragieva, e che non se li potea parlare»)<sup>4</sup>, e confrontando il dipinto con l' *Autoritratto con un amico* del Louvre<sup>5</sup>.

In realtà la pista più promettente, sostenuta recentemente da Alessandro Ballarin<sup>6</sup>, ha puntato su una data anticipata, il 1513 circa, cercando cioè di collegare questo ritratto, insieme alla *Velata* della Galleria Palatina<sup>7</sup>, a quel “momento veneto” che vede Raffaello impegnato, negli anni in cui viene realizzata la decorazione della Sala di

4. Shearman, 2003, I, pp. 478-9, 1519/54.

5. Questa datazione è stata accolta da Falomir, 2013, p. 153.

6. Ballarin, 2016a, pp. 899, 908 e 912; Ballarin, 2017, p. 52.

7. L. Da Rin Bettina in *Raffaello*, 2020, p. 311 cat. VII.1.

Eliodoro, in un confronto a tutto campo con le suggestioni della moderna pittura fiorita a Venezia nel primo decennio del Cinquecento: un confronto – come si è visto – stimolato dall’arrivo a Roma, nell’agosto del 1511, di Sebastiano del Piombo, al seguito di Agostino Chigi, e dal “paragone” non solo con le primissime opere romane di questo “creato” di Giorgione, ma anche con altri dipinti veneti (dello stesso Giorgione e del giovane Tiziano?) che il banchiere senese probabilmente portò con sé dopo il suo lungo soggiorno lagunare nei primi mesi del 1511<sup>8</sup>. Secondo Ballarin questa fase di così profondo dialogo con la maniera veneta da parte di Raffaello potrebbe essere stata stimolata da un viaggio dell’Urbinato, nell’estate del 1512, in Italia settentrionale, a Piacenza (per prendere visione del contesto architettonico in cui avrebbe dovuto trovare collocazione la *Madonna Sistina*; cfr. FIG. 4.14), a Milano (dove confrontarsi con invenzioni leonardesche ormai diventate famosissime) e a Venezia (per verificare sul campo, in presa diretta, quella rivoluzione nell’uso del colore che le opere promosse da Agostino Chigi gli avevano rivelato). Se l’ipotesi di questo viaggio, pur così suggestiva, deve rimanere nel campo delle possibilità non confortate da reali dati di fatto, la seriazione proposta delle opere di questo nuovo Raffaello “veneto” o “giorgionesco”, nel biennio 1512-13, risulta invece pienamente convincente: la *Velata* e il *Castiglione*, con la loro condotta pittorica al tempo stesso sprezzante e raffinatissima, con quelle morbidezze nella resa della gamma dei neri, dei bruni e dei grigi e quelle stesure cromatiche così libere e allo stesso tempo così virtuosistiche, costituiscono il punto d’arrivo di questa emozionante fase stilistica del percorso di Raffaello, ben presto assimilata e superata dalle opere “leonine” del 1514, rivolte a risultati espressivi affatto divergenti<sup>9</sup>.

Se davvero, allora, il 1513 sembra il momento più probabile, da un punto di vista stilistico, in cui collocare questo straordinario ritratto, andrà condotta una verifica sul percorso biografico del Castiglione, per definire un possibile contesto entro cui inquadrare l’esecuzione dell’opera. I rapporti tra lo scrittore e il pittore, di lunga data, avevano già attraversato un momento di particolare intensità negli anni urbinati, all’aprirsi del Cinquecento. Nel marzo del 1513 il Castiglione partecipa come rappresentante del duca di Urbino al funerale di Giulio II e al conclave che elegge il nuovo pontefice, per poi affiancare il Della Rovere durante l’incoronazione di Leone X; torna quindi stabilmente a Roma, in sostituzione del precedente ambasciatore Ludovico di Canossa, a partire dalla seconda metà di maggio<sup>10</sup> e quindi ha modo di stringere con Raffaello,

8. Per i «dipinti di illustri pittori» ricordati da Fabio Chigi nella raccolta dell’antenato (“*tabulas illustrium pictorum*”) alla Farnesina, cfr. Barbieri, 2014, pp. 129 (quattro quadri appesi alle pareti dello studio di Agostino) e 150 (cinque dipinti facenti parte della collezione, tra cui una *Natività* e una figura di donna, forse il ritratto di Francesca Ordeaschi opera di Sebastiano del Piombo).

9. Anche Nesselrath, 2017, p. 58, ha recentemente proposto un confronto tra la *Messa di Bolsena* (1512 ca.) e il *Ritratto del Castiglione*, per analogie linguistiche, pur nella diversità delle tecniche; per la necessità di datare il *Castiglione* e la *Velata*, «per la loro morbida e quasi sfumata ricchezza coloristica», nel periodo veneto di Raffaello, cfr. inoltre Ferino-Pagden, 2020, p. 191.

10. Castiglione *Lettere*, 2016, I, pp. XLIV, 978.

ormai diventato il dominatore artistico della corte pontificia, un rapporto di amicizia sempre più intenso e fraterno. Il dipinto del Louvre sarebbe quindi, in questo contesto<sup>11</sup>, il segno dell'avvio di una nuova e più profonda alleanza culturale, di un sodalizio umano e intellettuale destinato a durare e a rafforzarsi nel tempo, consacrato e culminato infine nella *Lettera a Leone X*.

In questo ritratto il raffinato poeta, il geniale scrittore immerso nella composizione del *Cortegiano* vede incarnato il suo rapporto d'amicizia col pittore, senza tuttavia ricorrere agli stereotipi dell'iconografia dell'intellettuale al lavoro, come ad esempio nel *Ritratto di Tommaso "Fedra" Inghirami*, di poco precedente<sup>12</sup>: Raffaello, in questo caso, si limita a sottolineare l'intenso rapporto umano che lo lega al Castiglione, mostrandolo come un uomo sereno e affabile, avvolto in morbidi ed eleganti abiti invernali (tra cui il celebre "scuffiotto" ornato da una medaglia e calzato sulla testa per nascondere, con una punta di narcisismo, la calvizie), ma senza nessuna ostentazione, quasi che l'*humanitas* del personaggio non dovesse risultare disturbata da emblemi esteriori (anche la presenza del pugnale è solo accennata dall'elsa che spunta sotto al braccio sinistro). Lo sguardo trasparente dello scrittore, intonato su un azzurro purissimo, si fissa negli occhi del pittore, creando una vicinanza estrema tra i due protagonisti del dipinto: «uno sguardo calmo, giudizioso e sensibile, di cui Raffaello ha scrutato l'intelligenza e il fascino, domina il quadro, così discreto, così sicuro nei suoi accordi cromatici»<sup>13</sup>. Un dialogo sembra essersi interrotto proprio in quel momento, come se i due grandi intellettuali avessero sospeso, per un attimo di silenziosa contemplazione, le loro riflessioni.

Proprio questo dipinto probabilmente risulta rammentato da Pietro Bembo in una lettera al cardinal Bibbiena del 19 aprile 1516, dove viene confrontato con un altro ritratto di Raffaello, quello del poeta ferrarese Antonio Tebaldeo, e ironicamente giudicato inferiore a quest'ultimo per quanto concerne la somiglianza fisiognomica, quasi fosse l'opera di un "garzone"<sup>14</sup>. Il 19 ottobre 1516 Castiglione sposa Ippolita Torelli, invitata, in un'elegia latina databile all'autunno 1519 (*Elegia qua fingit Hyppoliten suam ad se ipsum scribentem*), a trarre consolazione da questo ritratto del consorte durante le sue lunghe assenze da Mantova: «Solo l'imagin del tuo volto, dipinta / da la divina man di Raffaello / giunge alfin a lenir gli affanni miei. [...] In questo modo inganno / i lunghissimi giorni e mi consolo»<sup>15</sup>.

11. Silvia Ginzburg mi fa notare che a monte del *Ritratto del Castiglione* è necessario presupporre un nuovo contatto di Raffaello con Leonardo: quest'ultimo, partito da Milano il 24 settembre del 1513, giunse a Roma negli ultimi mesi dello stesso anno (nel dicembre, infatti, Giuliano de' Medici gli fa approntare un appartamento in Belvedere). Tenendo conto quindi dei dati stilistici e degli abiti invernali indossati dallo scrittore mantovano, proprio i mesi conclusivi del 1513 sembrano il momento più probabile in cui collocare la realizzazione del dipinto del Louvre.

12. L. Da Rin Bettina in *Raffaello*, 2020, p. 418 cat. IX.20.

13. Chastel, 1959, p. 26.

14. Shearman, 2003, I, pp. 240-3, 1516/8.

15. Ivi, I, pp. 495-500, 1519/69; per la traduzione cfr. Bianco, 2016, pp. LXVIII-LIX, nota 28.

Sulla *Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassarre Castiglione, per fortuna, disponiamo delle edizioni critiche e degli studi di Francesco Paolo Di Teodoro<sup>16</sup>, capaci di illuminare quasi ogni piega di questo testo straordinario e complesso, giuntoci incompiuto e in diverse redazioni, consentendoci di stendere una sintesi di tutto quello che sia possibile ricavarne intorno allo specifico problema della cultura antiquaria dell'Urbinate alla data 1519<sup>17</sup>, quando i due amici fraterni si misero all'opera. Il testo, certamente ideato nei suoi contenuti dall'artista, anche se poi tradotto in forma letteraria dalla penna del Castiglione, si apre con una perorazione della mirabile grandezza delle "reliquie" degli edifici di Roma antica e con la sottolineatura degli studi condotti dall'artista in prima persona su quelle rovine («essendo io stato assai studioso di queste antichità»), impegnato con tutte le sue «piccole forze» per indagare sia i resti monumentali sia gli autori antichi che ne hanno trattato, convinto di avere alla fine conseguito «qualche notizia» dell'architettura classica: al grandissimo piacere per la cognizione di cose così eccellenti si coniuga, nell'animo di Raffaello, l'acerbo dolore per la visione del «cadavero di quella nobil patria» rimasto «così miseramente lacerato» dopo tante devastazioni. Il tempo «edace» (secondo l'espressione ovidiana che darà vita, nel 1536, al capolavoro di Herman Posthumus)<sup>18</sup> e i barbari si sono talmente accaniti che ormai, di tali monumenti, rimane quasi solo la "macchina" del tutto, cioè la struttura portante interna, privata tuttavia degli ornamenti che ne impreziosivano la superficie: come lo scheletro, per così dire, di un corpo senza carne.

La distruzione della mirabile Roma dei Cesari, però, per Raffaello, non è stata solo opera dei barbari, che l'hanno conquistata, saccheggiata e bruciata, ma anche di quei pontefici che, immemori di tanta grandezza, hanno riedificato la Roma moderna facendo calce dei marmi antichi: lo stesso artista, negli undici anni della sua presenza in città, a partire dall'autunno del 1508 (indicazione fondamentale per ancorare la redazione della prima versione della lettera al 1519), ha visto distruggere con i suoi stessi occhi numerosi monumenti classici (indicando tra i maggiori responsabili un membro della famiglia del precedente pontefice Della Rovere). Ora è il «Padre ottimo» Leone X che deve far sì che non vada distrutto ciò che ancora si conserva di questa «anticha madre» (per citare la celebre espressione virgiliana) della italica grandezza: il pontefice mediceo sarà così in grado, promuovendo la costruzione di «magni aedificii», favorendo la virtù, risvegliando gli ingegni, premiando le fatiche dei virtuosi e spargendo il seme della pace tra i principi cristiani, di conservare e riproporre la vitalità del "paragone" con gli antichi, giungendo con le proprie opere a «aguagliargli e supe-

16. Di Teodoro, 2003; Di Teodoro, 2015; cfr. da ultimo Di Teodoro, 2020a e Di Teodoro, 2020b, con tutta la copiosa bibliografia precedente; cfr. anche la brillante presentazione di Settis, 2020a (in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale: un testo che sarà presto riedito in forma profondamente riveduta e ampliata da Settis con la collaborazione di Giulia Ammannati: cfr. Settis, Ammannati, c.d.s.), Sgarbozza, 2020 e Quondam, 2021.

17. E non al 1516 circa, come ancora troppo spesso si ripete, basandosi sull'autorevole parere di Shearman, 2003, I, pp. 538-43.

18. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, p. 112 cat. II.1.

rarli» (un obiettivo, quello di eguagliare e superare gli antichi, che lo stesso Raffaello si era lucidamente posto – come si è visto – in questi ultimi anni di attività).

A Leone X viene attribuito il merito di aver chiesto a Raffaello di ricostruire graficamente i principali monumenti di Roma antica, suddivisa nelle sue 14 regioni augustee, «quanto conoscer si pò da quello che hoggi di si vede, con gli edifici che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restono in piedi e se veggono»: l'artista, nella prima bozza del testo, afferma di aver affrontato tale compito con ogni diligenza, svolgendo ricerche ovunque, addentrandosi anche in luoghi pieni di sterpi e quasi inaccessibili, e di aver indagato molti autori latini, e soprattutto il *De regionibus Urbis*, quel compendio di topografia romana che circolava sotto il nome di Publio Vittore. Ovviamente la ricostruzione dei monumenti classici della città prevedeva in primo luogo la capacità di distinguerli da quelli dei «Gotti», diversissimi rispetto a quelli antichi, e da quelli moderni, non così belli come quelli antichi, ma non così «goffi» come quelli barbarici. Secondo Raffaello i monumenti della Roma imperiale, sia quelli «antichi» sia quelli «antichissimi», erano tutti di «bella maniera» architettonica, rivelando senza distinzione una «grandissima arte»: lo dimostrano in particolare quelli che avevano ricevuto già in epoca antica restauri o radicali rifacimenti, con interventi che rivelavano una qualità sempre mantenutasi costante.

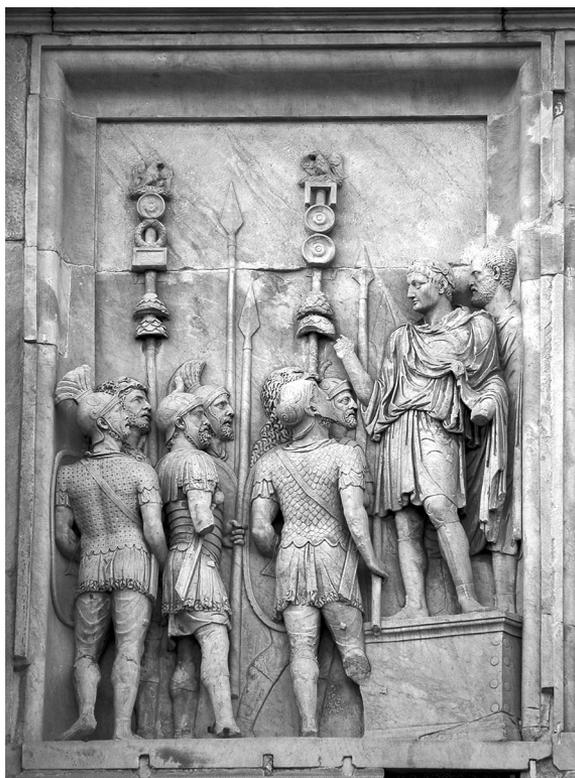
A questo punto, nel nono paragrafo del testo, l'artista, citando una serie di monumenti romani per dimostrare come la letteratura, la pittura e la scultura fossero radicalmente decadute al tempo degli ultimi imperatori, ma non l'architettura, rivela la profondità delle ricerche antiquarie compiute negli anni precedenti e l'originalità del suo sguardo, capace di indagare i diversi registri stilistici e qualitativi presenti in quelle opere: la Domus Aurea, pur essendo stata distrutta e ricoperta «nel loco dov'era» dalle terme e dal palazzo di Tito, oltre che dal Colosseo, era stata costruita con la medesima «ragione» architettonica di quegli edifici successivi (si tratta di un'osservazione, desunta dall'esame delle fonti letterarie e dei resti monumentali presenti nelle «grotte» del colle Oppio, visitate – come abbiamo visto – da Raffaello in compagnia di Giovanni da Udine intorno al 1514-15, che probabilmente si basa su una pagina della *Roma instaurata* di Biondo Flavio e che trova rari confronti nel Cinquecento, periodo in cui le rovine della reggia neroniana erano per lo più confuse con le opere patrociniate dagli imperatori flavii)<sup>19</sup>; l'arco di Costantino risultava ancora di perfetto stile per quanto riguarda il «componimento» architettonico, anche se le sue sculture apparivano agli occhi dell'Urbinate «sciocchissime» e prive di qualsiasi arte e bontà, diversamente dalle spoglie dell'epoca di Traiano (cfr. FIGG. 3.10, 4.18) e Marco Aurelio (FIG. 9.2)<sup>20</sup>, «eccellentissime e di perfetta maniera» (e qui sorprende la percezione

19. Farinella, 2019a, pp. 65-7 e 90-1; *Raffaello e la Domus Aurea*, 2020; Brunetti, 2020.

20. Per la confusione onomastica, nel Rinascimento, tra Antonino Pio e Marco Aurelio, cfr. Nesselrath, 1986, p. 364.

FIGURA 9.2

Adlocutio di Marco Aurelio, fine del sec. II d.C.



Roma, Arco di Costantino.

delle diverse cronologie e della diversa qualità di almeno tre fasi della storia della scultura romana, con una capacità di critica stilistica che sembra travalicare i secoli); infine le Terme di Diocleziano, sempre di maniera «nobile e ben intesa» per quanto concerne l'architettura, presentavano invece degli apparati scultorei «goffissimi» e delle decorazioni parietali di «malissima maniera», non all'altezza di quelle dei tempi di Augusto, Tito e Traiano (ribadendo, anche in campo pittorico<sup>21</sup>, quella capacità di distinguere stili e cronologie che poneva Raffaello assolutamente all'avanguardia nella cultura antiquaria cinquecentesca).

Un altro celebre monumento romano, la Torre delle Milizie (forse confusa con la Torre dei Conti, ma già presente, intorno al 1505, sullo sfondo del *San Giorgio e il drago* di Washington come emblema del *miles christianus*)<sup>22</sup>, dimostra la tragica decadenza

21. Nesselrath, 1986, p. 363; il Celio, invece, citava proprio le decorazioni pittoriche delle Terme di Diocleziano come fonte per l'*Isaia* di Sant'Agostino (cfr. *supra*, pp. 35-7).

22. Shearman, 1983a, p. 24 nota 23.

dell'architettura romana nell'epoca medievale, quando, per «ignorantia», si era dimenticato perfino il modo di realizzare i laterizi in cotto e gli splendidi marmi antichi venivano bruciati nelle calcare per trarne calce e materiali da costruzione. Anche in Grecia, la terra «dove già fòrno li inventori e perfetti maestri di tutte le arti», era nata una maniera «de pittura, sculptura, architettura pessima e de niun valore», quella che oggi definiamo bizantina. Un leggero risveglio nella pratica dell'architettura si era conseguito per merito dei «Tedeschi», pur molto distanti dagli antichi per gli ornamenti, «goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani»: l'origine naturalistica, arborea, e quindi vitruviana, dell'architettura gotica giustifica, agli occhi di Raffaello, l'invenzione degli archi a sesto acuto, meno resistenti tuttavia delle trabeazioni dell'ordine dorico e meno gradevoli alla vista degli archi a tutto sesto. Alla fine di questo *excursus* storico viene quindi ribadito come non sussista alcuna difficoltà nel distinguere gli edifici romani antichi, sempre costruiti con buona ragione secondo gli ordini descritti «tanto eccellentemente» da Vitruvio, da quelli gotici e moderni.

La *Lettera a Leone X*, una lettera mai spedita e nata come epistola prefatoria per aprire e giustificare, sia dal punto di vista teorico sia da quello del metodo utilizzato, la ricostruzione grafica di Roma antica, si conclude, nella porzione conservata (l'unica con ogni probabilità a essere stata redatta simbioticamente dai due amici), con una descrizione tecnica degli strumenti utilizzati da Raffaello («la bussola de la calamita», un «istrumento tondo e piano, come un astrolabio», una «regula di legno e d'otone») per realizzare una serie di disegni rigorosi, verificabili e ripetibili che permettessero di rilevare e visualizzare, in pianta, in alzato e in sezione, i principali monumenti antichi della città, non tuttavia seguendo il metodo del pittore (e cioè mediante vedute prospettiche in scorcio, ammesse in realtà da Raffaello, ma solo in un secondo momento), ma con la modalità dell'architetto (cioè con riprese assonometriche, secondo il metodo che dall'Ottocento viene definito di “proiezioni ortogonali”, da cui fosse possibile non solo apprezzare l'aspetto degli edifici, ma anche desumerne precisamente le misure).

Di questa grande opera naufragata, che, se portata a compimento nella forma di un volume di schemi grafici introdotti dalla voce stessa di Raffaello (supportato per questo impegnativo sforzo letterario dalla penna del Castiglione), avrebbe realizzato una vera e propria rivoluzione nel campo della moderna scienza antiquaria, come è noto, a causa della morte improvvisa dell'Urbinate, rimane oggi ben poco: oltre alle varie stesure dell'epistola prefatoria, solo pochi disegni di rilievo di antichi monumenti romani o di aree archeologiche dovuti ad artisti e architetti dell'immediata cerchia di Raffaello<sup>23</sup>. Dopo la sua scomparsa, nessuno fu più in grado di realizzare, e

23. Günther, 1988, pp. 56-63 e 318-27; Viscogliosi, 2017; Viscogliosi, 2020; A. Viscogliosi in *Raffaello*, 2020, p. 137 cat. III.1-5 (cinque disegni di Antonio da Sangallo il Giovane con rilievi topografici dei fori di Nerva e di Augusto); Di Teodoro, 2020b, p. 70; Nesselrath, 2020a, p. 80. Secondo Quednau, 1987, p. 401, la veduta di Roma che fa da sfondo all'*Adlocutio e visione della Croce* nella Sala di Costantino, dipinta da Giulio Romano basandosi in parte su disegni di Raffaello (FIGG. 9.3-9.4), va messa in relazione con la progettata ricostruzione di Roma antica; secondo C. L. Frommel in *Il Rinascimento a*

FIGURA 9.3

Giulio Romano (su disegni di Raffaello), *Adlocutio di Costantino e visione della Croce*, 1520-24 ca.



Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala di Costantino. Foto © Governatorato scv – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati.

FIGURA 9.4

Raffaello, *Adlocutio di Costantino e visione della Croce*, 1519-20 ca.



Chatsworth, Devonshire Collections. © The Devonshire Collections, Chatsworth.

nemmeno di concepire, un'opera così ambiziosa. Pallidi e deludenti riflessi possono essere considerate le opere pubblicate a Roma nel fatale anno 1527 da due antiquari che erano stati intimi collaboratori dell'Urbinato: l'*Antiquae Urbis Romae cum Regionibus simulachrum* di Marco Fabio Calvo (ripubblicato poi nel 1532) e le *Antiquitates Urbis Romae* di Andrea Fulvio<sup>24</sup>.

Quando ancora Raffaello era in vita Girolamo Aleandro seniore, dal 27 luglio 1519 bibliotecario della Biblioteca Palatina Vaticana, compone in distici elegiaci un epigramma latino che ci consente di toccare quasi con mano l'emozione degli umanisti di fronte a un'impresa che poteva sembrare impossibile, pur essendo stata da tanto tempo attesa, a opera di un artista giudicato superiore a Prassitele, Apelle e Dinocrate perché capace, a differenza loro, di eccellere contemporaneamente in tutte le arti:

Raffaello [...] tu estrai dalle tenebre le vestigia dell'antica Roma, quale essa era, fiorente nella sua età felice. [Mostri] com'erano gli archi, i circhi, i fori, i bagni, le terme, i magazzini, i ninfei, le statue, i sepolcri, i serbatoi. E inoltre gli acquedotti, le Regioni, le mura, le porte, le caserme, le case, i colli, i templi, i teatri, le strade. I materiali e le dimensioni di ogni [monumento] [...], quando Roma era intatta, nessuno mai li ha raffigurati così simili al vero come fai tu ora che essa è sotto terra. E mi chiedo: chi mai ti ha insegnato a dar forma a edifici nascosti dalla terra, mettendoceli sotto gli occhi? Chi ti ha insegnato a prender le misure di ruderi sotterranei senza danneggiare le case soprastanti? È la forza divina del tuo ingegno, accresciuta dall'autorità di Leone, che ci dona questa tua opera nobile [...]<sup>25</sup>.

Probabilmente, nel coro di lamentazioni e rimpianti che si sollevò all'indomani della morte di Raffaello, le testimonianze più toccanti e al tempo stesso più ricche di informazioni sono quelle costituite da una pagina di diario e da una lettera (databili entrambe all'aprile del 1520) del patrizio veneziano e grande conoscitore d'arte e d'antichità Marcantonio Michiel, a Roma dall'ottobre del 1518 al novembre del 1520,

*Roma*, 2011, p. 268 cat. 3, «l'unica ricostruzione di un monumento romano che corrisponde perfettamente al metodo descritto [nella *Lettera a Leone* x] è quella del Tempio di Marte Ultore pubblicata nel 1552 da Labacco».

24. Shearman, 2003, I, pp. 819-22, 1527/1-2; P. N. Pagliara in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 264-5 cat. 4.21; F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, pp. 113-4 cat. 11.9. La lettera del 15 agosto 1514 di Raffaello a Fabio Calvo, dove l'artista afferma di essere stato affiancato da «Fulvio nostro» nel cercare e ritrarre «le belle anticalie [...] per ordine de nostro signore», ritenuta autentica da Golzio, 1971, pp. 34-5, e citata in La Malfa, 2019, pp. 19-20, 24 e La Malfa, 2020b, p. 217, è con ogni probabilità un falso ottocentesco: cfr. Shearman, 2003, I, pp. 33, 403; ivi, II, pp. 1498-550, F35; Di Teodoro, Farinella, 2017, p. 428. Lo splendido apparato illustrativo delle *Illustrium imagines*, curate da Andrea Fulvio e pubblicate nel 1517, con ogni probabilità realizzato dall'incisore Giovan Battista Palumba (Cunnally, 1999, pp. 52-87 e 189-90), deve essersi basato, almeno in parte, su disegni forniti da Raffaello, in un momento in cui l'antiquario di Palestrina lo stava affiancando nel progetto della ricostruzione di Roma antica (su tutto ciò rimando a un mio studio di prossima pubblicazione).

25. Settis, 2020a, pp. 17-8; per il testo latino cfr. Perini, 1995, pp. 111-2 e Shearman, 2003, II, pp. 257-9, 1516/18.

periodo nel quale ebbe modo non solo di intrattenere relazioni con i maggiori intellettuali presenti in città, ma anche di frequentare probabilmente la bottega dell'Urbinate, prendendo conoscenza di prima mano del suo grande e incompiuto progetto antiquario:

Dolse la morte sue precipue alli litterati per non haver potuto fornire [finire] la descrizione, et pittura di Roma antiqua ch'el faceva, che era cosa bellissima, per perfettione della quale haveva ottenuto un breve dal Papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire [intervenire; il riferimento è al breve leonino del 27 agosto 1515 dove Raffaello era stato nominato *praefectus marmorum et lapidum omnium*<sup>26</sup>].

Il Venerdì Santo, di notte, venendo il Sabato, a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pittore Raphaelo di Urbino, con universal dolore de tutti et maximamente de li docti, per li quali, più che per altrui, benché ancora per li pictori et architecti, el stendeva in uno libro, sicome Ptholomeo ha isteso il mondo [nella sua *Geographia*], gli edifici antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato [avrebbe dato l'impressione] ad ogniuno haver veduto Roma antiqua; et già havea fornita [finita] la prima regione. Né mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria de le ruine s'avria raccolto, ma ancora le facia, cum li ornamenti quanto da Vitruvio e dalla ragione de la architectura e da le istorie antiche, ove le ruine non le rintenevano, havea appreso, espressivamente designava. Hora sì bella et lodevole impresa ha interrotto la morte, havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di anni 34 [sic], et nel suo istesso giorno natale<sup>27</sup>.

Un progetto, come si diceva, dedicato a papa Leone X, desideroso che i suoi artisti potessero confrontarsi in “paragone” con una rinata antichità, rispecchiandosi nell'immagine di una Roma ricostruita nel suo aspetto originario e impegnandosi non solo a eguagliare, ma anche a superare i modelli classici<sup>28</sup>. Un'eco di questa propensione antiquaria che ha accomunato il pontefice mediceo e il suo artista prediletto si può cogliere anche nel celebre dipinto degli Uffizi realizzato proprio da Raffaello nel 1518 (integrato con le effigi dei due cardinali nipoti probabilmente da Giulio Romano)<sup>29</sup>: il *Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (cfr. FIG. 8.9)<sup>30</sup>. In primissimo piano, sul tavolo coperto da un panno rosso dove compare anche una splendida bibbia miniata trecentesca (la *Bibbia Hamilton* di Berlino) ammirata

26. Su come intendere questo breve, spesso frainteso, cfr. Shearman, 2003, I, p. 3; Furlotti, 2019, p. 28; F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, pp. 114-5 cat. II.10.

27. Di Teodoro, 2020a, pp. 2-4; F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, pp. 115-6 cat. II.11.

28. Secondo Settis, 2020a, pp. 13-5, bisogna dubitare del fatto che davvero Leone X avesse dato questo incarico a Raffaello: «Secondo una tecnica retorica spesso sperimentata nel rivolgersi ai potenti, lo scrivente attribuisce al destinatario pensieri, intenzioni, progetti che spera gli vengano in mente (o quanto meno si consolidino) proprio leggendo quelle sue parole, o comunque prima che vengano rese pubbliche».

29. Natali, 1997.

30. F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, pp. 250-1 cat. V.1; Castelli *et al.*, 2020.

dal pontefice con una lente d'ingrandimento, fa bella mostra un prezioso campanello da camera cesellato, in argento e argento dorato, ornato con i simboli araldici medicei (l'anello a punta di diamante e le tre piume, lo stemma con le sei palle incorniciato da un broncone), ai quali, come un'eco, allude anche il celebre pomolo dorato riflettente della sedia pontificale: un campanello sicuramente ideato dall'Urbinate, a dimostrazione del suo vivo interesse anche per le arti applicate, che non sappiamo se sia mai stato concretamente realizzato (da Cesarino da Perugia o da Valerio Belli?). Se le figurette fitomorfe che spuntano da questo "tralcio abitato" rimandano chiaramente a una tipologia decorativa diffusissima nell'arte antica, i motivi architettonici che scandiscono la struttura del campanello (la baccellatura della calotta, il cordoncino all'inizio della svasatura che divide le due porzioni d'argento e la treccia che orna la bocca) dipendono puntualmente, anche se in posizione inversa, dai motivi ornamentali di una delle basi delle colonne del tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto. Proprio una di queste basi, ben note a Roma e ampiamente disegnate negli anni di Raffaello, compare anche – come si è visto – nella *Madonna della Quercia* del Prado (cfr. FIG. 8.7), vero e proprio *tour de force* antiquario nella pittura sacra dell'Urbinate.

Il volto di Raffaello intorno al 1519, dell'artista che «solo, travalicando di molto le intenzioni del Papa, seppe per forza d'ingegno e ampiezza di visione "inventare" quella potente triangolazione tra il pathos delle rovine, l'impulso a misurarle, studiarle, ricostruirle in disegno, e la necessità di conservarle e prendersene cura»<sup>31</sup>, ci è presentato dal celebre *Autoritratto con un amico* del Louvre<sup>32</sup>. Ancora si discute su chi possa essere il personaggio affabilmente presentato dall'Urbinate all'osservatore, che dal suo gesto si sente fisicamente attratto all'interno del dipinto, in un intimo dialogo che coinvolge non due, ma tre persone: un nome che recentemente ha incontrato grande fortuna è quello di Giulio Romano, l'allievo prediletto ed erede designato di Raffaello<sup>33</sup>. Francamente non so se questa identificazione colga davvero nel segno<sup>34</sup>; sicuramente però, se la passione per l'antico è un tratto che accomuna tutti gli allievi di Raffaello (culminando nelle facciate di Polidoro e Maturino, affrescate a monocromo come fossero incrostate di palpitanti marmi classici)<sup>35</sup>, fu Giulio Romano colui che, alla morte del maestro, dovette ereditare parte del fondo grafico della bottega (mentre un'altra cospicua porzione finì nelle mani di Perin del Vaga)<sup>36</sup>, comprendente con ogni

31. Settis, 2020a, p. 28.

32. E. Parlato in *Raffaello*, 2020, pp. 66-7 cat. I.9.

33. T. Henry e P. Joannides in *Raphaël* Madrid-Paris, 2012-13, pp. 296-300 cat. 82.

34. Giulio era considerato un gentiluomo (il padre viene definito nel 1520 «vir nobilis dominus Petrus» e nel 1517 possedeva una "vigna" sull'Esquilino su cui sorgeva un mausoleo antico: Shearman, 1991, pp. 157-8), ma tutto sommato la posa della figura, con la mano sinistra sull'elsa della spada, parrebbe più adatta a un committente amico di Raffaello, che non a un suo allievo e collaboratore: andrà ricordata l'ipotesi di Shearman, 1984c in favore di Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, basata sul confronto con il busto sulla tomba nella cappella Branconio all'Aquila.

35. Leone de Castris, 2001, pp. 108-72; Franklin, 2018, pp. 39-67; Farinella, 2021; Mangani, 2021, pp. 191-208.

36. Shearman, 1983a, p. 18; Shearman, 2003, II, pp. 1246-8, 1575/4.

FIGURA 9.5  
 Parmigianino, *Autoritratto allo specchio convesso*, 1524 ca.



Vienna, Kunsthistorisches Museum. Ali Meyer/Bridgeman Images.

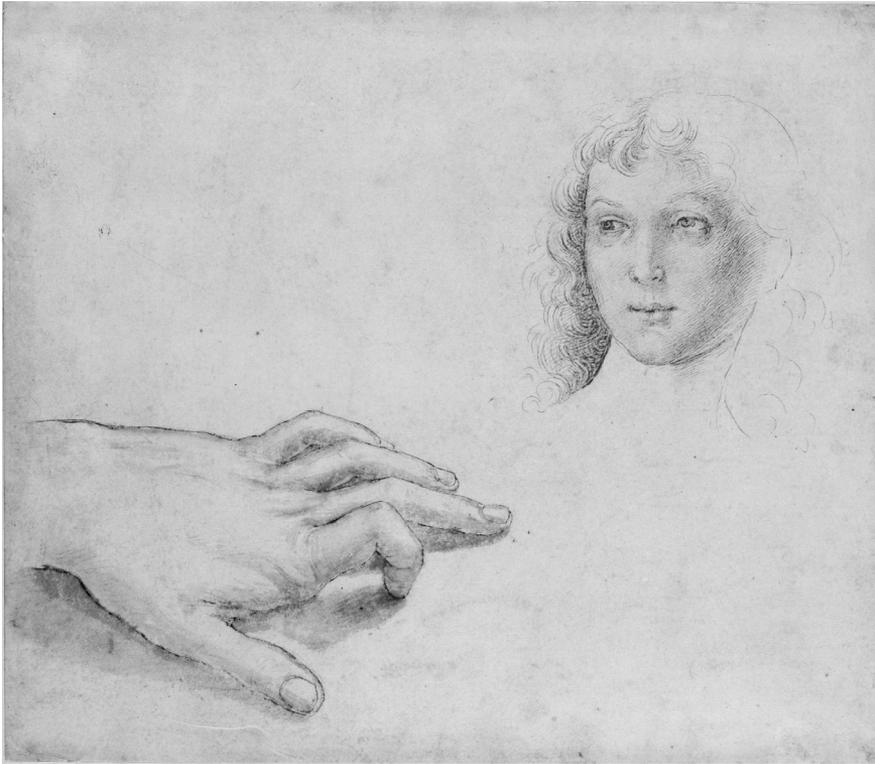
probabilità anche sezioni di quel vasto *corpus* di disegni dall'antico accumulatosi in anni e anni di ricerche antiquarie. Fu proprio Giulio Romano a incarnare, in particolare nelle grandi opere mantovane, la continuità con quell'approccio totalizzante, ma allo stesso tempo liberissimo e creativo, con l'antico che era stato uno dei tratti distintivi fondamentali del maestro. Come notava Jean-Auguste-Dominique Ingres, da sempre innamorato di Raffaello, «forse niente mi ha dato un'idea così vivida della pittura antica come certe parti degli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo del Te di Mantova. [...] Nonostante il suo genio divino, Raffaello non aveva il sentimento dell'antico di Giulio Romano: lui è la grazia, la bellezza, l'armonia, insomma è Raffaello; Giulio Romano è l'antichità»<sup>37</sup>.

Nel 1524, proprio nel momento in cui Giulio a sorpresa decise di abbandonare Roma per trasferirsi in pianura padana, giunse in città un pittore settentrionale di

37. Ingres, 1995, p. 70.

FIGURA 9.6

Raffaello, *Studi di una mano e di un volto*, 1497-99 ca.



Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.8. © Ashmolean Museum/Bridgeman Images.

cui si parlava come del “nuovo Raffaello”: portava con sé, come dono per il pontefice, un autoritratto che dichiarava nei fatti il desiderio di riproporsi come una sorta di reincarnazione dell’Urbinate. Il celeberrimo *Autoritratto allo specchio convesso* del Kunsthistorisches Museum di Vienna presenta, infatti, molti elementi che rivelano esplicitamente questa volontà del giovane Parmigianino<sup>38</sup> (FIG. 9.5): l’ostentata giovinezza del volto, quasi si trattasse di un fanciullo prodigio come era stato l’Urbinate (anche se a queste date l’artista parmense aveva già ventun’anni), la relazione formale nell’intonazione cromatica e nella resa virtuosistica delle parti di pelliccia dell’abito con il *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, che Parmigianino aveva con ogni probabilità ammirato a Mantova<sup>39</sup> (cfr. FIG. 9.1), il rapporto – mai fino a oggi rilevato – con un disegno del genio adolescente (oggi conservato all’Ashmolean Museum di Oxford e

38. Rogers, 1998, pp. 96-7; Vaccaro, 2002, pp. 14, 193-4 cat. 40; Gnann, 2007, pp. 78-82; Hall, 2014, p. 97; Tosi, 2016, p. 140.

39. Shearman, 1979, p. 108.

proveniente dalla collezione Viti-Antaldi di Urbino), dove una mano sinistra gigantesca in primo piano si confronta con il volto di un ragazzo angelico sullo sfondo<sup>40</sup> (FIG. 9.6). Anzi, si potrebbe sostenere che proprio il desiderio di riproporsi come un “alter Raphael” sia alla base di questo sorprendente dipinto: un’opera dove, per altro, il confronto con Raffaello diventa competitivo, come suggerisce l’invenzione estrosa e già perfettamente manieristica dello specchio convesso che deforma l’immagine, rendendola imprevedibile e allo stesso tempo intellettualistica (una soluzione che, probabilmente, sarebbe apparsa troppo estrosamente “anticlassica” agli occhi di Raffaello)<sup>41</sup>. Ebbene, anche Parmigianino in questi anni romani viene spinto, proprio dall’esempio dell’Urbinate e dei suoi giovani collaboratori e dal desiderio di colmare il vuoto da lui lasciato alla corte pontificia, a confrontarsi a tutto campo non solo con le opere prodotte dalla bottega raffaellesca, ma anche con l’antico<sup>42</sup>: disegna l’arco di Costantino, il *Torso* e l’*Apollo del Belvedere*, lo *Spinario*, il *Laocoonte*, il *Marco Aurelio*, i *Dioscuri di Montecavallo*, l’*Ignudo della paura*, l’*Apollo* e il *Torso Sassi*<sup>43</sup>, si confronta con le invenzioni all’antica del *Giudizio di Paride* e del *Quos Ego* di Marcantonio<sup>44</sup>, con i cartoni per gli arazzi sistini e con gli scomparti delle Logge<sup>45</sup>, per tentare di assimilare quella straordinaria capacità di rivivere e ricreare l’arte classica che era stata propria di Raffaello. Come notato da Silvia Ginzburg, Parmigianino deve anche essersi recato a Villa Madama per studiare quelle *Muse*, oggi al Prado, che tanto avevano colpito Raffaello e i suoi collaboratori negli anni precedenti<sup>46</sup>. Quando alla fine del 1539, sconfitto e depresso, si ritira a Casalmaggiore a trascorrere gli ultimi mesi della sua breve vita (durata appena 37 anni e troncata da una violenta febbre, proprio come quella dell’Urbinate!), Parmigianino dedica un ultimo struggente omaggio a questa passione raffaellesca, rievocando ancora una volta nella sulfurea e visionaria *Madonna con il Bambino, i santi Stefano e Giovanni Battista e il committente* oggi nella Gemäldegalerie di Dresda<sup>47</sup> l’equilibrio perfetto, ormai drammaticamente infranto, della *Madonna Sistina* (cfr. FIG. 4.14).

40. S. Ferino-Pagden in *Raffaello*, 2020, p. 485 cat. XI.2.

41. Pinelli, 2002.

42. Gnann, 1999, p. 43; Ekserdjian, 2006, pp. 15-20.

43. Gnann, 2007, pp. 98-101.

44. Popham, 1953, p. 27; Gnann, 2007, pp. 422 cat. 460, 447 cat. 605.

45. G. Agosti in *Disegni del Rinascimento*, 2001, p. 381 cat. 88 («Le preoccupazioni che muovono l’artista non sono affatto improntate a curiosità archeologiche né si avverte il fascino per il contatto con un’antica formula di pathos [il *Laocoonte*]; impressiona piuttosto la totale traduzione del modello all’interno delle proprie raffinatissime soluzioni espressive [...]. Qualcosa di analogo avviene anche negli studi da Raffaello, le cui opere vengono risucchiate da Parmigianino all’interno del proprio linguaggio ed utilizzate per affinare scelte figurative del tutto individuali»).

46. Ginzburg, 2017a, p. 67.

47. Vaccaro, 2002, pp. 190-1 cat. 38; Gnann, 2007, pp. 308-15.

## L'antichità rinata. La Sala di Costantino

Poco prima di morire Raffaello, subito dopo aver realizzato le sue ultime vere opere pittoriche, e cioè le personificazioni a olio su muro della *Iustitia* (sulla parete meridionale, a destra della *Battaglia di Costantino*) e della *Comitas* (sulla parete orientale, a destra della *Visione della Croce*)<sup>1</sup>, stava lavorando ai disegni preparatori per i grandi affreschi storici che dovevano decorare la Sala di Costantino: l'ultima, la più monumentale e la più importante delle Stanze vaticane («il più impegnativo progetto pittorico della carriera di Raffaello»)<sup>2</sup>, quella sequenza di ambienti dell'appartamento pontificio che Giulio II gli aveva affidato nel 1509, subito dopo aver visto le prove sensazionali dell'Urbinate nella *Disputa del Sacramento* e nella *Scuola di Atene*, perché le decorasse con un ciclo di affreschi del tutto fuori dall'ordinario; un compito immediatamente confermato nel marzo del 1513 dal successore, Leone X, imponendo solo alcune correzioni iconografiche, ovviamente in direzione filomedicea<sup>3</sup>.

Due pontefici così radicalmente diversi come Giulio II e Leone X<sup>4</sup> sapevano bene, in realtà, che Raffaello non si sarebbe limitato a celebrare la grandezza della

1. Oberhuber, 1972, p. 186 (tuttavia in Oberhuber, 1999a, p. 191, queste due personificazioni sono ritenute «effettivamente dipinte a olio da Giulio Romano e dal Penni»). Già in Shearman, 1965, p. 53, si afferma, a proposito della *Iustitia*, che «viene la tentazione di sondare un'attribuzione a Raffaello», dopo aver ribadito la sicura paternità raffaellesca per l'ideazione di entrambe le personificazioni; nel 1984 lo studioso inglese suggerisce che anche la *Comitas* risulta «appena meno bella» della *Iustitia* e che «potrebbe essere in effetti una figura rielaborata da Raffaello» (Shearman, 1984b, p. 263); nel 1993 sostiene che «Raffaello [...] poco prima di morire iniziò a dipingere a olio due delle *Allegorie*» (Shearman, 1993, p. 36). In *Raffaello*, 2020 le due allegorie sono riferite senza dubbi a Raffaello da Farinella, 2020b, p. 139 e da Ferino-Pagden, 2020, pp. 198-9, ancora con qualche cautela da Cornini, 2020, pp. 277-80; secondo Nesselrath, 2020b, p. 202 la *Comitas* risulterebbe riferibile *in toto* alla mano di Giulio Romano (su disegno di Raffaello). Acidini, 2020, pp. 200-1, invece accetta il riferimento alla mano di Raffaello per entrambe le personificazioni.

2. Shearman, 1984b, p. 262; cfr. anche Shearman, 1993, p. 36, dove la *Battaglia di Costantino* viene definita «l'opera più importante [...] oltre che il più grande dipinto della sua carriera». Per la rilevanza della Sala di Costantino, «the largest in the whole suite of rooms, situated between the Logge and the Stanza d'Eliodoro and thus on the main route of access to the Pope's private apartments», cfr. anche Gere, Turner, 1983, p. 142.

3. Sul mutamento del programma iconografico nella decorazione delle Stanze vaticane, col passaggio da Giulio II a Leone X, cfr. da ultimo Nesselrath, 2020b, p. 167.

4. Shearman, 1971b, p. 78; Shearman, 1995.

Chiesa romana, il prestigio del papato e la protezione sempre concessa da Dio ai suoi vicari in terra: avevano chiaro di fronte agli occhi che questo giovane pittore – quasi fosse stato prescelto e inviato a Roma dalla Provvidenza – avrebbe cambiato una volta per sempre non solo l'arte italiana, ma il modo stesso di comunicare attraverso le immagini. Sapevano che Raffaello stava tentando di fare una cosa che nessun altro artista era mai riuscito a realizzare prima di lui, almeno in modo così consapevole, determinato e programmatico: ricomporre, cioè, e riportare in vita i *disiecta membra* dell'arte classica, ricostruire organicamente un intero sistema di vita e di cultura antico, rievocare nel suo stesso corpo gli spiriti dei grandi artisti greci e romani, quei nomi mitici di scultori, pittori e architetti esaltati dalle fonti letterarie o evocati dai ruderi che dovunque, in Italia, si potevano ammirare, ma con una particolarissima e affascinante concentrazione proprio a Roma. Raffaello era un artista che, a questo fine, come abbiamo visto era diventato anche un "antiquario", riuscendo a fondere nella propria persona conoscenze e abilità diversissime: l'obiettivo era compiere quasi un viaggio nel tempo, riuscendo non solo a produrre delle immagini e dei progetti che sarebbero potuti scaturire dalle menti e dalle mani di Apelle, Policleteo, Dinocrate o Pigmalione, ma a ricomporre organicamente il modo di vivere e di pensare degli antichi, ritrovando un paradiso perduto che da oltre un millennio sembrava tramontato per sempre.

Proprio le sue ultime grandi invenzioni, la progettazione grafica delle prime due scene storiche della Sala di Costantino (la *Battaglia di Costantino* e la *Visione della Croce*; FIGG. 10.1, 9.4), quando ormai la *Trasfigurazione* dipinta in competizione con Michelangelo e con Sebastiano del Piombo era praticamente compiuta (FIG. 10.2), costituiscono il punto di arrivo di questo progetto di rifondazione antiquaria dell'arte moderna. Se gli affreschi che vediamo oggi sulle pareti della Sala di Costantino, pur influentissimi, sembrano rivelare più la greve potenza drammatica dell'allievo Giulio Romano che le lucide ambizioni antiquarie di Raffaello, sono i disegni preparatori conservati, alcuni dei quali solo recentemente ricondotti con ampio consenso sul nome dell'Urbinate, a rivelare il metodo seguito per giungere a un risultato così ambizioso, capace di stupire ancora una volta i contemporanei: tra questi, perfino Ludovico Ariosto, reduce dal successo del primo *Furioso* (1516), capace di chiudere nei primi anni Venti del Cinquecento il grande, abortito tentativo di "giunta" messo in opera nei *Cinque canti* con una scena bellica (v, 89-93) – la sconfitta dell'esercito cristiano guidato da Carlo Magno nella battaglia di Praga – pensata come un omaggio, quasi un'ekfrasis, alla porzione destra della *Battaglia di Costantino* (cfr. FIG. 1.20), dove Massenzio sprofonda con il cavallo tra le onde del Tevere, mentre infuria lo scontro sul ponte e i suoi soldati caduti nelle acque del fiume tentano disperatamente di mettersi in salvo sulle imbarcazioni<sup>5</sup>.

Il monumentale disegno preparatorio per la *Battaglia di Costantino*, conservato

5. Farinella, 2016a, pp. 47-9. Per una recente revisione dei problemi, anche cronologici, posti dai *Cinque canti*, cfr. Campeggiani, 2016; Campeggiani, 2017; Ariosto, 2018.

FIGURA 10.1

Raffaello, *Battaglia di Costantino*, 1519-20 ca.



Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3872. Archivi Alinari, Firenze/Bridgeman Images.

FIGURA 10.2

Raffaello, *Studio di testa, di spalle e di braccia per la donna in ginocchio nel primo piano della Trasfigurazione*, 1518 ca.



Amsterdam, Rijkspresentenkabinett. Foto: Scala Archive.

oggi al Louvre<sup>6</sup> (cfr. FIG. 10.1), ritenuto dal Seicento all'Ottocento un capolavoro della grafica di Raffaello, declassato a partire dalla fine dell'Ottocento riferendolo alla bottega raffaellesca e puntando preferibilmente sul nome di comodo di Giovan Francesco Penni, è stato rivalutato solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, per merito in particolare di Konrad Oberhuber<sup>7</sup>, riavvicinandolo in modo sempre più convinto al nome dell'Urbinate: nel 1987, ad esempio, John Gere sottolineava «a rhythm and an intellectual control of the magnificently organized grouping of the figures that put it in an altogether higher class than such modelli as n. 49 and 50 [due disegni riferiti al Penni]»<sup>8</sup>. Nel 1999 Achim Gnann confermava l'attribuzione a Raffaello, ribadendo che il foglio del Louvre «è un capolavoro dell'arte del disegno che non potrebbe essere di nessuno dei suoi discepoli»<sup>9</sup>. Anche se John Shearman nel 1984, in occasione della mostra *Raffaello in Vaticano*, aveva sottolineato come le porzioni conservate del *collage* preparatorio approntato per la Sala di Costantino, costituito in origine da sei grandi disegni (tra cui questo del Louvre e quello di Chatsworth; cfr. FIGG. 10.1, 9.4), non possedessero «una qualità grafica che possa essere confusa con quella di Raffaello», e l'attribuzione moderna più comune, al «segretario Penni» risultasse «probabilmente corretta»<sup>10</sup>, e anche se nella recente esposizione madrilenia e poi parigina sugli ultimi anni di Raffaello Tom Henry e Paul Joannides hanno tentato di ribadire il riferimento al Penni, con un implicito misconoscimento della qualità di questa prova grafica<sup>11</sup>, Sylvia Ferino-Pagden ha più volte ribadito la necessità di tener fermo il nome di Raffaello per un disegno così spettacolare, capace di rivelare il punto d'arrivo del suo linguaggio grafico: «I disegni non sono più allora solo una traccia indicativa valida per lui stesso, ma devono riflettere il più possibile l'effetto finale: si veda ad esempio il grandioso modello del Louvre per la *Battaglia di Costantino*»<sup>12</sup>.

Ci troviamo infatti di fronte a uno di quei disegni e cartoni di Raffaello, rimasti dopo la morte improvvisa del maestro nell'aprile del 1520 nelle mani degli eredi Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, che garantirono a questi ultimi – nonostante il tentativo messo in opera da Sebastiano del Piombo, grazie anche al sostegno di Michelangelo, di scalzare i “garzoni” della bottega raffaellesca e di ottenere la commissione della decorazione della Sala – la conferma del compito che Leone X aveva affidato nel 1519 all'Urbinate: disegni che dimostrano come Raffaello, prima

6. V. Farinella in *Raffaello*, 2020, pp. 171-2 cat. IV.3.

7. Oberhuber, 1972, pp. 202-3 cat. 485; KMOF-P, 1983, p. 639 cat. 591; Joannides, 1983, p. 243 cat. 442; Burns, Oberhuber, 1984, p. 429; Oberhuber, 1999a, pp. 191-2.

8. Gere, 1987, pp. 15-7, 153, 176.

9. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 33, 216-7 cat. 148.

10. Shearman, 1984b, p. 262 (ribadendo che «tuttavia nella sua qualità inventiva il modello dà una chiara indicazione della presenza mentale di Raffaello, e non può essere ragionevolmente interpretato se non come la bella copia dei suoi schizzi preparatori»); cfr. anche Romani, 2007, p. XVIII.

11. *Raphaël* Madrid-Paris, 2012-13, pp. 41, 326 cat. 97; cfr. anche Frommel, 2017, p. 71, che riproduce il foglio come di «Giovan Francesco Penni per Raffaello».

12. Ferino-Pagden, 2017, p. 26.

della morte, dovesse già aver progettato graficamente la decorazione di almeno due pareti della sala, da realizzarsi mediante la tecnica dell'olio su muro (poi abbandonata dagli allievi).

La monumentale *Battaglia di Costantino* (cfr. FIG. 1.20) è stata concepita mettendo a frutto gli studi compiuti da Raffaello negli anni precedenti sui rilievi dell'arco di Costantino, sul fregio della Colonna Traiana e sui sarcofagi con scene di battaglia: monumenti che già avevano offerto non pochi spunti alle opere prodotte nella bottega raffaellesca, ma che ora vengono presi programmaticamente a esempio, ripensati e contaminati per progettare una grandiosa scena bellica il più possibile immaginata nello spirito dell'arte classica, come notava Warburg nel 1914: «Le squadre di entrambe le parti si esercitano in tutte le evoluzioni, come sono prescritte sui sarcofagi con scene di battaglia, sulle colonne della vittoria e sugli archi di trionfo. Ciò nonostante, esse ci colpiscono come massa anonima che dà libero campo al condottiero per la vera e propria azione vittoriosa»<sup>13</sup>. Se alcune figure vengono fatte posare secondo schemi iconografici desunti, ad esempio, da una scena della Colonna Traiana (xxxI), già utilizzata per un affresco biblico delle Logge (il cavaliere egiziano travolto dalle acque nell' *Attraversamento del Mar Rosso*)<sup>14</sup>, o da un sarcofago di battaglia, il "Piccolo" Ludovisi oggi a Palazzo Altemps (cfr. FIG. 1.22), che, pur documentato solo dagli inizi del Seicento, doveva in realtà essere già noto all'Urbinato<sup>15</sup> (come rivela in particolare la figura del cavaliere che scivola da cavallo con la gamba tesa nella porzione sinistra della scena raffaellesca, ideata fondendo tre figure colte mentre cadono dai loro cavalli, di profilo e di schiena, presenti su questo rilievo)<sup>16</sup>, il modello fondamentale di questa composizione serratissima, compressa come se si trattasse di un muro inestricabile di figure, con i combattenti e i destrieri incastrati ritmicamente in ondate drammatiche e colti in pose e moti estremi del corpo e dell'animo, al di là delle celebri battaglie di Leonardo e Michelangelo studiate e disegnate negli anni fiorentini (e saltuariamente citate in alcune figure e nodi compositivi)<sup>17</sup>, è costituito dai quattro rilievi traianei

13. Warburg, 1966, p. 304.

14. Becatti, 1968, pp. 557, 564; Agosti, Farinella, 1984, p. 411; anche un foglio del British Museum con una scena di *Presentazione di prigionieri*, già attribuito al Penni (ma forse da riconsiderare con più attenzione all'interno della bottega raffaellesca), posto da Quednau, 1986, p. 248 nota 5 in relazione con gli studi preparatori per la Sala di Costantino, rivela un'impaginazione ispirata da varie scene della Colonna Traiana (con una precisa desunzione dalla scena xxiv raffigurante i Daci in fuga che sorreggono un compagno ferito): cfr. Agosti, Farinella, 1985, p. 1106. La Colonna Traiana (e quella di Marco Aurelio) sono citate da Vasari nella *Vita di Giulio Romano* (1568) per l'attrezzatura archeologica della Sala di Costantino: cfr. Barocchi, 1984.

15. Quednau, 1986, p. 252; Romeo, 1990, p. 72. Come sottolineato da Gombrich, 1961, pp. 181-2, questa derivazione era già stata notata da Ramdhor nel 1787 e confermata da Schreiber nel 1880.

16. In questo caso, probabilmente, Raffaello non si è limitato a fondere le figure dei tre caduti di questo sarcofago, ma sembrerebbe aver tenuto presente, con ostentata tecnica combinatoria, anche una scena della Colonna Traiana (ix), dove una figura scivola da un asino di fronte all'imperatore.

17. Se la figura dell'eroico nudo di schiena nella pozione sinistra della scena risulta dedotta di peso dal cartone della *Battaglia di Cascina* (si tratta di una figura che Michelangelo aveva a sua volta ripreso dalla *Battaglia equestre* di Bertoldo di Giovanni: Caglioti, 2019, p. 103), lo scontro dei cavalli e l'intreccio

dell'arco di Costantino<sup>18</sup>. Raffaello sembra essersi reso conto, grazie alle proprie sistematiche indagini archeologiche, che questi quattro spezzoni in origine dovettero far parte di un unico gigantesco rilievo, lungo circa diciotto metri e alto tre (un fregio che, come dimostrato da altri frammenti sopravvissuti, doveva estendersi in origine per oltre quaranta metri)<sup>19</sup>, segato in epoca costantiniana in quattro porzioni per essere reimpiegato incassandolo all'interno del fornice centrale e sulle due pareti brevi dell'attico (cfr. FIG. 1.23)<sup>20</sup>. Già Giuliano da Sangallo, in un foglio del *Codice Barberiniano*, aveva tentato una prima ricomposizione grafica del Grande Fregio di Traiano, riaccostando tuttavia solo i due rilievi del fornice centrale<sup>21</sup>, che in realtà ritrovano una perfetta continuità se alternati ai due murati sull'attico: Raffaello, con ogni probabilità, dopo aver disegnato e studiato l'intera decorazione plastica dell'arco di Costantino (perfino quella, «sciocchissima, senza arte o disegno alcuno buono», di epoca costantiniana<sup>22</sup>, duramente criticata dal punto di vista stilistico e qualitativo ma tenuta qua e là presente come fonte storica per qualche spunto secondario, come forse per il soldato di Massenzio che sta scivolando morto nel fiume con le braccia aperte a raggiera intorno alla testa)<sup>23</sup> e aver approfondito l'esame dei rilievi traianei (uno dei quali – come si è visto – già utilizzato per la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, un altro disegnato su un consueto foglio di Monaco e poi citato due volte nelle bordure degli arazzi per la Cappella Sistina; cfr. FIGG. 3.10, 4.17-4.18)<sup>24</sup>, deve essere riuscito a comprendere la logica compositiva del grandioso rilievo traiano, ricomponendo idealmente la sequenza originaria dei quattro frammenti<sup>25</sup>: è il momento, d'altronde, in cui Raffaello risulta anche impegnato, da vero e proprio artista-archeologo, nella ricomposizione grafica, in pianta, alzato e sezione, dei principali monumenti di Roma

delle due figure appiedate, duellanti e avvinghiate, dipendono dalla scena centrale, quella con la lotta per lo stendardo, della *Battaglia di Anghiari*.

18. Anche il disegno per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga oggi al Louvre mostra, nel rilievo di battaglia murato nel basamento, un'eco di questo fregio traiano: cfr. Burns, Oberhuber, 1984; K. Oberhuber in *Raffaello architetto*, 1984, p. 433 cat. 3.4.1.

19. Pallottino, 1938; Cadario, 2016, pp. 308-9.

20. Sui reimpieghi nell'arco di Costantino, cfr. Liverani, 2004.

21. Agosti, 1983-84, p. 51; G. Santucci in *Raffaello*, 2020, pp. 120-1 cat. 11.22 (non condivido, in questo caso, l'osservazione secondo cui Giuliano parrebbe in questo caso «superare in acribia filologica» Raffaello, a causa della riunificazione grafica, sul f. 19v del *Codice Barberiniano*, dei due rilievi traianei murati sotto il fornice centrale: l'Urbinato, in realtà, come dimostrato proprio dalla *Battaglia di Costantino*, doveva aver compreso la corretta successione di tutti e quattro i rilievi, i due del fornice centrale e i due sull'attico: cfr. anche Nesselrath, 2020a, p. 82).

22. Per il fatto che l'osservazione, messa per iscritto per la prima volta nel 1519 da Raffaello e Baldassarre Castiglione nella *Lettera a Leone X*, sulla mediocrissima qualità dei rilievi di epoca costantiniana presenti nell'arco di Costantino sia stata anticipata, nelle opere, da numerosi artisti a partire dalla metà del Quattrocento, cfr. Morresi, 2010.

23. Quednau, 1986, p. 253; Fehl, 1993, pp. 29-38; Frommel, 2017, p. 68.

24. Cfr. *supra*, pp. 119-21.

25. Come notato da A. Nesselrath in *Raffaello architetto*, 1984, p. 438 cat. 3.5.3, e da Quednau, 1986, p. 252.

antica. Se poniamo a confronto una ricostruzione archeologica del Grande Fregio di Traiano (come quella pubblicata da François Perrier nel 1645)<sup>26</sup> o un fotomontaggio moderno con la *Battaglia di Costantino* (cfr. FIG. 1.23) le analogie compositive saltano subito agli occhi: un flusso compatto, inarrestabile, di figure a piedi e a cavallo, senza pause né cesure, dominato al centro dall'immagine equestre e trionfale dell'imperatore, lanciato verso destra contro il nemico, investito senza scampo come da un'ondata dinamica che tutto abbatte e travolge. Esigenze narrative hanno poi imposto a Raffaello di aprire sulla destra la scena in diagonale, dove sono il ponte Milvio e il Tevere a diventare protagonisti e dove, nel cielo, una nuvola a forma di leone (velato omaggio al papa mediceo) sembra guidare gli angeli trionfanti<sup>27</sup>: anche qui, tuttavia, non mancano precisi spunti antiquari – da una lastra di sarcofago neoattico, documentata agli inizi del Cinquecento a Trastevere e quindi in collezione Grimani (oggi al Museo Archeologico Nazionale di Venezia), con una scena di battaglia attorno alle navi di probabile ispirazione omerica (cfr. FIG. 1.24)<sup>28</sup> – riletti come sempre da Raffaello verificando la figura estratta dal marmo antico e colta nella difficile posa dell'arrampicatore che cerca di mettersi in salvo dai flutti, aggrappandosi con entrambe le mani e infilando una gamba all'interno dello scafo di un'imbarcazione, mediante un garzone di bottega fatto posare secondo lo schema antico (in un bellissimo disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford; FIG. 10.3)<sup>29</sup>.

Anche il foglio di Chatsworth preparatorio per la *Visione della Croce* (cfr. FIGG. 9.3-9.4)<sup>30</sup>, la scena elaborata in modo molto più radicale da Giulio Romano nel momento della traduzione in affresco, quando il maestro era ormai scomparso e non avrebbe più potuto disapprovare l'inserimento, al posto del giovane soldato lanciato in corsa con il braccio sollevato a indicare l'epifania celeste e lo sguardo fisso sull'osservatore, slittato in secondo piano sullo sfondo, del grottesco nano di corte (il buffone del cardinal Ippolito de' Medici, Gradasso Berrettai da Norcia) che sembra voler farsi beffe proprio dell'eroismo di una scena così importante da un punto di vista ideologico per Roma e per la Chiesa, rivela lo stesso sforzo, messo in atto da Raffaello nei suoi giorni estremi, di basare la rifondazione della pittura moderna sull'arte "perfetta" degli antichi, in questo caso la serie degli otto rilievi aureliani murati sui lati lunghi dell'arco di Costantino<sup>31</sup>: se per la scena dell'imperatore sul podio, che ha interrotto l'*adlocutio*

26. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 205-8 cat. 158.

27. Fehl, 1993, pp. 61-2.

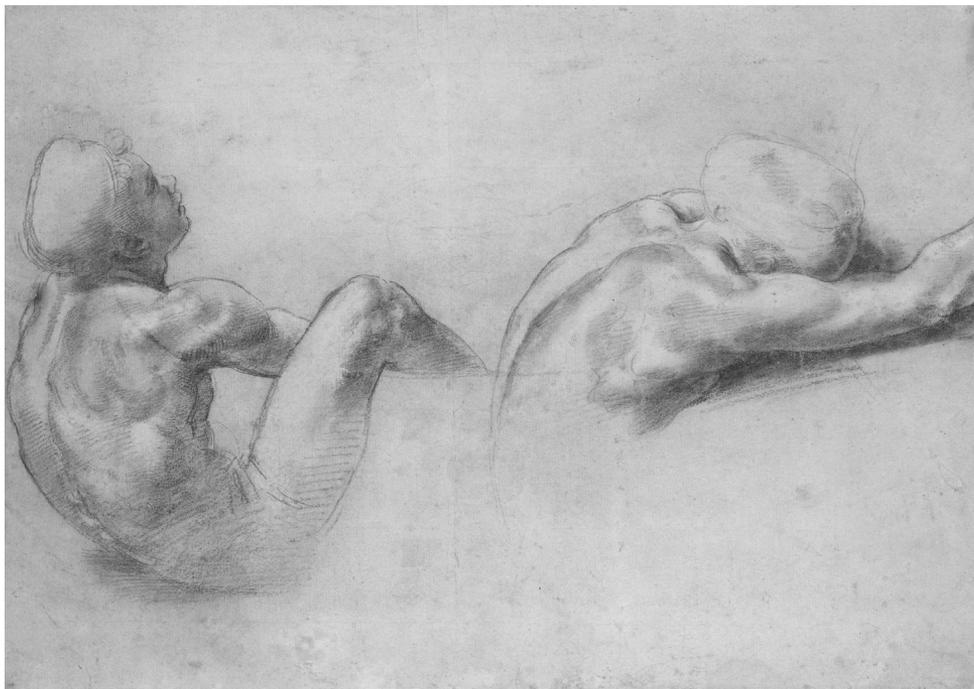
28. A. Bollato in *Museo Archeologico*, 2004, p. 96 cat. III.22; Bober, Rubinstein, 2010, pp. 197-8 cat. 147; questa derivazione, e la verifica del motivo antiquario su un modello vivo, sono state notate da Gombrich, 1961, p. 182, riferendo tuttavia non solo l'esecuzione ma anche l'invenzione della *Battaglia di Costantino* a Giulio Romano.

29. KMOF-P, 1983, p. 639 cat. 592; Joannides, 1983, pp. 120, pl. 44 (con un riferimento al *Torso del Belvedere*), 241 cat. 441; A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 218, n. 149; B. Thomas in *Raphael* Oxford, 2017, p. 236, n. 113.

30. Gere, Turner, 1983, pp. 244-5, n. 197; KMOF-P, 1983, p. 640 cat. 600; Joannides, 1983, p. 244 cat. 445; Oberhuber, 1999a, p. 192; A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, p. 224, n. 154.

31. Bober, Rubinstein, 2010, pp. 232-4 cat. 182; Cadario, 2016, pp. 312-3. Nell'affresco con la *Visio-*

FIGURA 10,3

Raffaello, *Studi da modelli*, 1519-20 ca.

Oxford, Ashmolean Museum, WA 1846.210. © Ashmolean Museum/Bridgeman Images.

di rito precedente il momento della battaglia, sollevando la mano e lo sguardo attratto dalla visione della croce e delle parole divine in greco (EN TOYTOI NIKAI) che appaiono in un tripudio angelico nel cielo tempestoso di Roma, sono stati tenuti presenti due rilievi interpretati come Marco Aurelio che da un *suggestum* sta presentando a un gruppo di barbari il re vassallo di Roma (*Rex datus*) e assistendo alla cattura di un capo barbaro (*Captivi*), almeno una figura – quella in primo piano di spalle con lo scudo e le insegne colta nell'atto di voltarsi verso destra – deriva puntualmente da un terzo rilievo aureliano, raffigurante l'*adlocutio* imperiale alle truppe, dove il legionario di schiena fissa gli occhi sulla figura di Marco Aurelio/Costantino<sup>32</sup> (cfr. FIG. 9.2). La figura di profilo ai piedi del *suggestum*, assente nei rilievi aureliani dell'arco,

*ne della Croce* realizzato da Giulio Romano compare un esplicito riferimento all'arco di Costantino: l'iscrizione sul *suggestum* da cui parla l'imperatore (ADLOCUTIO / QUA DIVINI / TUS IMPULSI / COSTANTINI / ANI VICTORIAM / REPEPERE) rimanda chiaramente alla celebre espressione (INSTINCTU DIVINITATIS) presente nell'epigrafe dedicatoria sull'attico dell'arco (cfr. Quednau, 1979, p. 345).

32. Becatti, 1968, p. 558. Secondo Fehl, 1993, pp. 22 e 39, Raffaello potrebbe aver interpretato questo rilievo dell'arco di Costantino come una raffigurazione antica della *Visione della Croce*, particolarmente significativa quindi come fonte e modello per l'affresco della Sala dedicato a questo tema.

dipende invece da varie scene del fregio della Colonna Traiana (VI, XXVI, CXXXVII) dove l'ottimo principe parla ai soldati o tiene un consiglio di guerra. Raffaello anche in questa scena, con raffinata tecnica combinatoria, manipola un largo raggio di fonti classiche, come facevano i poeti e gli umanisti moderni quando scrivevano prose o versi latini capaci di riecheggiare l'eloquio antico ispirandosi non a un solo modello, ma ecletticamente a una pluralità di distinte *auctoritates*, avendo come obiettivo un risultato linguistico integralmente antiquario<sup>33</sup>, capace di proporsi come un esempio sofisticato di "arte allusiva", presupponendo cioè un pubblico colto capace di cogliere, in filigrana, il complesso gioco di rimandi alle principali fonti visive classiche utilizzate, metabolizzate e riportate in vita.

33. Sul rapporto di Raffaello con la nuova filologia di Poliziano, Pietro Bembo e Fra Giocondo cfr. Ginzburg, 2016; Ginzburg, 2017a; Ginzburg, 2017b; su questo tema cfr. anche Ginzburg, c.d.s.

## Epilogo. Eredità di Raffaello “alter Apelles”

Che alla fine della sua vita le invenzioni di Raffaello, sia che fossero realizzate dalla mano stessa del maestro sia che venissero affidate prevalentemente o *in toto* alla bottega (ma si trattava comunque di opere ammiratissime, poste sullo stesso piano dai contemporanei, in quanto invenzioni mirabili dell’Urbinate), risultassero sostanzialmente equiparate a quelle antiche è rivelato da vari fogli del *Codice di Fossombrone*, il libro di disegni prodotto, successivamente alla morte del maestro (dopo il 1524, dal momento che contiene copie dai *Modi* incisi da Marcantonio su disegni di Giulio Romano, e prima del 1538, perché il *Marco Aurelio* è ritratto ancora davanti al Laterano, prima del trasferimento in Campidoglio)<sup>1</sup>, da un suo anonimo allievo, il cosiddetto Maestro di Fossombrone, risistemando in bella copia un nucleo di disegni in relazione con il fondo grafico della bottega raffaellesca<sup>2</sup>: siamo di fronte, infatti, a ciò che rimane di un libro di disegni, in origine composto da novanta o novantuno fogli (oggi se ne conservano cinquanta – quarantotto legati e due sciolti – presso la Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone), capace di offrirci una visione sintetica, ma quasi completa, delle svariate attività che fiorivano intorno al maestro, stimulate dalla sua esplosiva e multiforme creatività, dalla pittura agli studi architettonici, dalla scultura alle diverse arti applicate, con un interesse capace di estendersi anche a dettagli botanici e zoologici (come il “ritratto” di un ragno sul f. 6v) e al paesaggio naturale. Ad esempio, la bellissima veduta che compare sui ff. 4v-5r (cfr. FIG. I.I), certamente tratta

1. Ma un *terminus ante quem* ancora più stringente può essere offerto dalla data “1533” di pugno di Gherardo Cibo, primo possessore noto del *Codice di Fossombrone*, che lo riteneva opera di Giulio Romano, leggibile sul f. 1v (Nesselrath, 1993b, pp. 3, 38 e 73).

2. Nesselrath, 1993b; A. Nesselrath in *Raffaello*, 2020, p. 119 cat. II.19; cfr. anche Bussagli, 2020, p. 88 (dove il *Codice di Fossombrone* viene incredibilmente riferito a Francesco di Giorgio Martini). Un disegno architettonico degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, n. 5A: cfr. C. L. Frommel in *Raffaello architetto*, 1984, p. 256 cat. 2.15.1), con studi dal coro bramantesco di San Pietro e con il progetto di una facciata forse sempre per San Pietro, mi sembra possa essere ricondotto alla mano dell’anonimo Maestro di Fossombrone (anche un foglio recentemente entrato nelle raccolte dell’Albertina con l’attribuzione a Giulio Romano, con una serie di studi naturalistici e per fontane sul *recto* e sul *verso*, mi sembra vada avvicinato alla mano del Maestro di Fossombrone; cfr. C. Furlan in *Giovanni da Udine*, 2021, pp. 204-5 cat. I.15). Sylvia Ferino-Pagden mi segnala l’esistenza di altri due fogli del Louvre (almeno in parte tratti da fonti numismatiche) con vari motivi antiquari che possono essere riferiti alla mano di questo anonimo disegnatore della cerchia raffaellesca.

da un disegno originale perduto di Raffaello utilizzato anche per lo sfondo della *Perla del Prado*, coglie l'aspetto di Tivoli, la cittadina laziale dominata dal tempio circolare della Sibilla arroccato sullo sperone roccioso, dove le opere dell'uomo (le abitazioni e le mura medievali, le mirabili architetture classiche) si fondono perfettamente con il pittoresco scenario naturale, in un armonico insieme che, per secoli, affascinerà e richiamerà in questo luogo i pittori di veduta<sup>3</sup>: l'immagine che, con ogni probabilità, dovette offrirsi agli occhi della brigata di intellettuali (Raffaello, in compagnia di Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione, Andrea Navagero e Agostino Beazzano) che il 4 aprile del 1516 si recò in gita fuori porta lungo la via Tiburtina per andare a vedere le bellezze antiche e moderne di Tivoli e dintorni («il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada»)<sup>4</sup>.

Ovviamente la parte preponderante, all'interno del *Codice di Fossombrone*, è costituita dagli studi dall'antico, da sculture, pitture, gemme, monete e architetture classiche che sono state indagate, disegnate e riutilizzate dal maestro e dagli allievi per gli usi più vari. Uno dei fogli più interessanti, estratto da questo libro di disegni ma fortunatamente conservato sempre presso la Biblioteca di Fossombrone (l'originario f. 38v; cfr. FIG. 6.4)<sup>5</sup>, riproduce due affascinanti studi perduti, anche in questo caso certamente riferibili alla mano del maestro (come dimostra lo stile grafico tipicamente raffaellesco, pur nella traduzione più scolastica offerta dall'anonimo copista), per una nuova edizione illustrata e in volgare del trattato di Vitruvio, un testo su cui Raffaello si era lungamente affaticato per acquisire una piena competenza architettonica a partire almeno dal 1514, ma che ora intendeva pubblicare in una nuova veste editoriale grazie alla collaborazione con Marco Fabio Calvo, ospitato in casa dell'Urbinate nel 1519 appositamente a questo fine (la traduzione dell'erudito ravennate è conservata a Monaco di Baviera e reca trentatré preziose annotazioni autografe di mano di Raffaello)<sup>6</sup>. Nella parte superiore del disegno una maestosa figura antica poggiata a delle rupi, nella posa di un dio fluviale classico, tiene nella mano destra quello che sembra il modellino di una città, nella sinistra una coppa: viene subito alla mente un brano del proemio del secondo libro del *De architectura* dove lo scrittore romano aveva descritto l'utopistico progetto dell'architetto macedone Dinocrate, presentato ad Alessandro Magno, che intendeva trasformare il monte Athos in una colossale figura maschile con in mano una città e nell'altra una tazza in cui confluivano i fiumi della montagna prima di sfociare in mare. L'inversione della destra e della sinistra, tuttavia, rispetto a quanto descritto da Vitruvio, ha fatto giustamente pensare di trovarci di fronte allo studio per un'incisione, da stampare come di consueto in controparte, per illustrare il prestigioso trattato antico: ipotesi che trova conferma nella composizione che occupa la porzione inferiore del foglio. In questo caso la scena mostra un gruppo di uomini, donne e

3. A. Nesselrath in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 261-2 cat. 4.17.

4. Shearman, 2003, I, pp. 238-9, 1516/7.

5. A. Nesselrath in *Raffaello*, 2020, pp. 121-2 cat. 11.24.

6. F. P. Di Teodoro in *Raffaello*, 2020, p. 121 cat. 11.23; cfr. anche Di Teodoro, c.d.s.

FIGURA II.1

Cerchia di Raffaello, *Studi dall'antico e dalla Trasfigurazione di Raffaello*

Codice di Fossombrone, ff. 84v-85r, 1524-33 ca., Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, Disegni vol. 4.

bambini, completamente nudi, che stanno riscaldandosi e affaticandosi attorno a un fuoco per mantenerlo vivo, mentre sullo sfondo compare lo schizzo di una rustica costruzione di legno: anche in questo caso ci troviamo di fronte alla traduzione visiva di un passo del secondo libro del trattato di Vitruvio (I, 1), dove lo scrittore di Fano rievocava le origini dell'architettura, stimulate dalla scoperta del fuoco, quando gli uomini primitivi, riunitisi nelle più antiche comunità familiari, riuscirono a erigere le prime rustiche costruzioni di rami, fango e assi di legno.

Nei fogli 84v-85r (FIG. II.1), invece, una serie di copie da motivi antichi (una coppia di coniugi raffigurata sul coperchio di un celebre sarcofago con le fatiche di Ercole già nella raccolta Savelli e oggi in collezione Torlonia<sup>7</sup>, un motivo decorativo con carnose foglie di acanto desunto dal fregio del tempio di Venus Genetrix, una figura con un'anfora sul dorso di un ariete tratta da un medaglione della “volta dorata” nel-

7. Per l'uso di questo sarcofago (su cui cfr. Bober, Rubinstein, 2010, p. 185 cat. 134; Riccomini, 2020, pp. 59-60; E. Dodero in *I marmi Torlonia*, 2020, pp. 282-3 cat. 83) nell'arazzo con il *Trionfo di Ercole*, della serie dei “grotteschi” di Leone X, cfr. Karafel, 2016, p. 101.

la Domus Aurea) convive con la replica di un'idea grafica, elaborata da Raffaello su un foglio oggi al Rijksmuseum di Amsterdam<sup>8</sup> (cfr. FIG. 10.2) per il bellissimo personaggio in primo piano della *Trasfigurazione* raffigurante una donna inginocchiata e con una spalla classicamente nuda (giudicata da Vasari la «principale figura di quella tavola»), nell'atto di supplicare gli apostoli perché guarissero il ragazzino ossesso<sup>9</sup>. Analogamente, anche nel f. 6r gli studi dall'antico (una danzatrice dalla base di un candelabro neoattico disegnata anche nel Codice Coburgense) convivono con la replica di un disegno perduto di Raffaello per la testa di uno dei soldati romani sullo sfondo dello *Spasimo* del Prado<sup>10</sup>. Evidentemente, chi sfogliava questo libro di disegni alla ricerca di modelli e spunti per nuove composizioni (a partire dal primo possessore noto, Gherardo Cibo, 1512-1600, studioso dilettante di botanica, pronipote di papa Innocenzo VIII)<sup>11</sup> non doveva avvertire alcun contrasto tra le invenzioni degli artisti antichi, che si potevano ammirare passeggiando per le strade e visitando le raccolte di Roma o calandosi nelle «grotte» neroniane, e le idee di Raffaello, ormai diventato un artista classico a tutti gli effetti.

La prima fonte sicuramente databile dove compare un confronto esplicito tra Raffaello e Apelle è il poemetto di Francesco Sperulo, *cubicularius* e quindi diacono di papa Leone X, su Villa Medici, datato 1° marzo 1519: in questo testo, in rapporto con la lettera sull'edificio stesa dallo stesso Raffaello, l'artista dapprima viene ritenuto in grado di eguagliare i dipinti del pittore greco («cuius apelleos virtus aequare colores»), poi di superare le sue stesse creazioni («hic sit apelleas studium superare figuras»)<sup>12</sup>. Si tratta di un paragone che diventerà sempre più frequente negli ultimi mesi di vita dell'artista e che verrà riproposto soprattutto all'indomani della sua inaspettata scomparsa<sup>13</sup>: nell'epitaffio del Beazzano, steso nell'aprile del 1520, Raffaello viene esplicitamente denominato «alter Apelles»<sup>14</sup>, come in un epigramma dell'umanista lucano Girolamo Borgia, databile tra il 1516 e il 1520 (forse prima della morte dell'artista), in cui si esaltano le capacità di Raffaello come ritrattista<sup>15</sup>, inaugurando un paragone

8. KMOF-P, 1983, p. 641 cat. 611; Joannides, 1983, p. 241 cat. 432. La copia sul *Codice di Fossombrone* non deriva però da questo foglio di Amsterdam, ma da uno studio più dettagliato per il dipinto.

9. Nesselrath, 1993b, pp. 18, 191-2; sulla possibile fonte antica di questa figura femminile (la *Giunone Cesi*?) cfr. Barbieri, c.d.s.

10. Nesselrath, 1993b, pp. 91-2.

11. Ivi, pp. 3-7; *Gherardo Cibo*, 2013.

12. Shearman, 2003, I, pp. 414-38, 1519/15; Pfisterer, 2019, p. 233; su Villa Madama e sul poemetto dello Sperulo (con l'edizione critica a cura di N. Marcelli e una nuova traduzione) cfr. da ultimo Elet, 2017; Quondam, 2021, pp. 191-211.

13. Ad esempio, nell'epitaffio steso da Lelio Gregorio Girdali la pittura di Raffaello viene ritenuta eguale a quella di Zeusi e di Apelle («aequa Zeusidis atque Apellis arte»): cfr. Shearman, 2003, I, pp. 653-4, 1520/80; per Raffaello come emulo di Apelle (in compagnia di Mantegna e di Michelangelo) nell'edizione Toscolana (1521) del *Baldus* di Teofilo Folengo cfr. ivi, I, pp. 669-71, 1521/3.

14. Hochmann, 2013, p. 187; il Beazzano ritornerà su questo confronto Apelle/Raffaello nel 1538, probabilmente subito dopo aver ricevuto da Pietro Bembo il dipinto dell'Urbinate che lo ritraeva in compagnia del Navagero (oggi alla Galleria Doria Pamphilj): cfr. Shearman, 2003, I, p. 909, 1538/4.

15. Shearman, 2003, I, pp. 278-9, 1516-20/1; Ebert Schifferer, 2006, p. 5. Un confronto implicito con

destinato – come si è visto – a secolare fortuna, da Paolo Giovio a Giorgio Vasari, da Giovan Pietro Bellori a Luigi Lanzi<sup>16</sup>.

Apelle, nel xxxv libro (79-97) della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, viene presentato come un pittore dotato di straordinarie capacità intellettuali, che aveva superato «tutti quelli nati prima di lui nonché i posteri [...]. Si può dire che da solo egli fece fare più progressi alla pittura di tutti gli altri messi insieme pubblicando anche volumi che contengono le sue teorie»<sup>17</sup>. Si tratta di pagine celeberrime, sia per i memorabili aneddoti raccontati sulla vita del sommo artista greco, sia per alcune osservazioni figurative sparse senza alcuna sistematicità dallo scrittore latino, ma capaci di rivelare le principali innovazioni formali che si potevano apprezzare nelle sue opere: come notato da Gombrich, «il racconto di Plinio della vita e dell'opera di Apelle contribuì a consolidare l'idea di un'arte che univa a una suprema abilità nell'imitazione della natura la realizzazione di una incomparabile bellezza sensuale»<sup>18</sup>.

Nicoletto da Modena ha dedicato ad Apelle una sua stampa databile intorno al 1507 (FIG. 11.2): la figura, infatti, risulta dedotta in controparte da una affrescata da Filippino Lippi nella cappella Carafa a Santa Maria sopra Minerva, a Roma, e noi sappiamo che proprio nel 1507 Nicoletto era stato a visitare la Domus Aurea, lasciandovi un graffito con la firma e la data<sup>19</sup>. In questa scena è probabilmente raffigurato non, come si dice solitamente, un "ritratto" di Apelle, ma la tomba del grande pittore greco, sormontata da due colonne spezzate (simbolo della morte)<sup>20</sup>, davanti a cui una figura coronata di alloro, probabilmente un poeta classico, si è fermato in mesta e silenziosa meditazione. L'iscrizione (APELES / S / POETA TACENTES [*sic*, per TACENS] / A TEMPO SUO / CILIBERIMUS) allude alla fama di Apelle, un pittore definito «poeta muto», per sottolineare la dimensione intellettuale della sua pittura: e infatti il monumento funerario è decorato in basso da un compasso e da un vasetto con i pennelli, in alto da una squadra e una tavoletta dove sono tracciate quattro perfette forme geometriche (una circonferenza, un triangolo, un quadrato e un ottagono), per sottolineare

Apelle (e con Zeusi) compare anche in un sonetto del Tebaldeo di problematica datazione (1516?): cfr. Shearman, 2003, I, pp. 277-8, 1516/37.

16. Il paragone con Apelle compare precocemente anche in una lettera di Gregorio Cortese (Shearman, 2003, I, pp. 221-30, 1515-25/1), di datazione tuttavia incerta (l'unico dato sicuro è che sia *post* 1511): dal momento che Raffaello, «pictorem aetate nostra, ut nosti, veteribus illis excellentissimis comparandum», non risulta disponibile per decorare il refettorio di un monastero, si propone di cercare un altro pittore, «et si non Apelles, forte tamen Parrhasius futurus». Sul mito di Apelle cfr. anche Kennedy, 1964; Land, 2006. Andrà ricordato che, secondo Joost-Gaugier, 2002, pp. 110-2, i due pittori presenti nella *Scuola di Atene* andrebbero identificati con Apelle e Protogene e che il cripto ritratto di Raffaello si celerebbe proprio sotto il volto di Apelle (mentre sotto il volto di Protogene si potrebbe cogliere un riferimento a Timoteo Viti).

17. Plinio, 1946, pp. 198-9; Gaio Plinio Secondo, 1988, pp. 377-9. Sulla fortuna di Plinio tra Quattro e Cinquecento cfr. Carrara, 2011; Blake McHam, 2013.

18. Gombrich, 1976, p. XXIII.

19. Zucker, 1984, pp. 190-2 cat. 031.

20. Settis, 1978, pp. 96-101; Lüdemann, 2007; Pfisterer, c.d.s.

FIGURA 11.2

Nicoletto da Modena, *Il sepolcro di Apelle*, 1507 ca.

New York, The Metropolitan Museum of Art, 17,50.98. © The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource/Scala, Firenze.

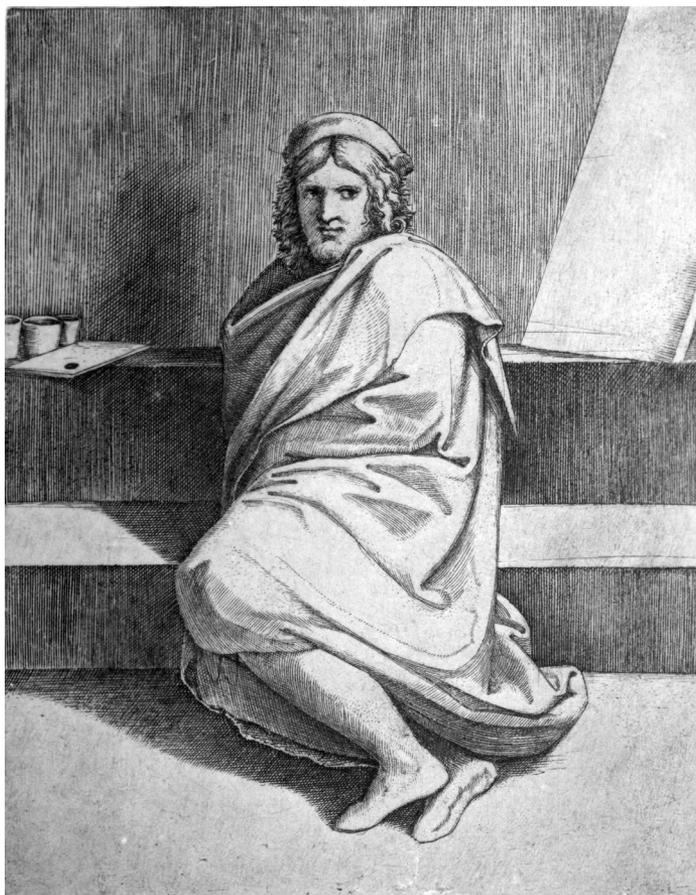
la sua figura – come diceva di Plinio – di artista teorico, capace non solo di realizzare capolavori pittorici, ma anche di meditare e scrivere sull'arte.

Anche il ritratto di Raffaello, inciso da Marcantonio Raimondi intorno al 1512-14 (FIG. 11.3) probabilmente replicando sulla lastra un'invenzione del maestro, intende rappresentare l'artista come un uomo che lavora con l'intelletto, piuttosto che con le mani (secondo un'idea che era stata espressa già da Giovanni Santi nel suo poema)<sup>21</sup>, che infatti non vengono mostrate: l'Urbinate è raffigurato prima di intraprendere il lavoro manuale, come se stesse meditando, in un momento di profonda riflessione

21. Farinella, 2018, p. 23.

FIGURA II.3

Marcantonio Raimondi (su disegno di Raffaello?), *Ritratto di Raffaello*, 1512-14 ca.



Cambridge, Fitzwilliam Museum. Collezione privata.

introspettiva, di melancolia (per usare il termine cinquecentesco che caratterizzava la concentrazione di una mente geniale)<sup>22</sup>, completamente avvolto nel mantello, con la tela bianca e gli strumenti del pittore abbandonati sullo sfondo<sup>23</sup>. Nell’Ottocento, fraintendendo completamente il senso della scena, si era pensato che Marcantonio avesse voluto ritrarre Raffaello malato, alla fine dei suoi giorni: in realtà l’idea trasmessa da questa stampa è quella di esaltare il momento dell’ideazione, dell’invenzione,

22. Sul “temperamento melanconico” di Raffaello cfr. Wind, 1958, p. 209; sul tema della melancolia cfr. da ultimo *Figure della melancolia*, 2020.

23. Thoenes, 2005, p. 7; Bloemacher, 2011, pp. 79-84; P. Emison in *Marcantonio*, 2016, pp. 188-9 cat. 49; Whistler, 2017, pp. 29-30; Pfisterer, 2019, p. 102; E. Rossoni in *La fortuna visiva*, 2020, pp. 65-6; Acidini, 2020, p. 156.

quando l'immagine sta formandosi all'interno della mente dell'artista, come espresso dalle parole dello stesso Raffaello nella celebre lettera al "Signor Conte" datata 1514, attribuita da Shearman a Baldassarre Castiglione e da Hope a Lodovico Dolce<sup>24</sup>.

Il paragone con Apelle, pur essendo ormai diventato da tempo un *topos* retorico nella celebrazione degli artisti moderni<sup>25</sup>, doveva probabilmente sedurre Raffaello, per la capacità di riassumere efficacemente, nel nome del più grande pittore classico, l'ambizione coltivata per una vita dall'Urbinate ed esplicitamente dichiarata come si è visto, oltre che nelle opere, nella *Lettera a Leone X*: eguagliare e superare gli antichi.

Ma vorrei finire questo viaggio nel rapporto intrattenuto da Raffaello con l'arte e la cultura classiche evocando un'opera che potrebbe apparire totalmente fuori contesto: lo *Stregozzo* (FIG. 11.4), una stampa incisa da Marcantonio Raimondi e Agostino Veneziano intorno al 1520-25, basata su un'invenzione che penso vada riportata all'Urbinate, come già riteneva Carlo Cesare Malvasia<sup>26</sup> (anche se è stata di volta in volta riferita a Giulio Romano, Baccio Bandinelli, Baldassarre Peruzzi, Girolamo Genga, Rosso Fiorentino, Battista Dossi e perfino a Michelangelo), dove l'artista sembra volersi scrollare di dosso l'ingombrante peso dell'antico<sup>27</sup>. Come nell'immenso murale (*Triumphs and Laments*) di William Kentridge graffito nel 2016 sul Lungotevere, tra ponte Sisto e ponte Mazzini, e oggi ormai sparito, anche qui, infatti, è stato messo in scena un grottesco ribaltamento del trionfo classico<sup>28</sup>: un vero e proprio "antitronfo", immaginato come una sorta di fregio all'antica stravolto dallo spirito metamorfico delle grottesche, dove le citazioni plateali da Michelangelo (la *Battaglia di Cascina* e la volta della Sistina) e da Mantegna (la *Zuffa degli dèi marini*) danno vita a una scena che in realtà non guarda al mondo mediterraneo, ma al nord Europa, ai turbamenti, alle follie e ai mostri dei pittori d'Oltralpe. L'artista-archeologo (se proprio è stato Raffaello ad aver ideato questa memorabile composizione)<sup>29</sup> sembra qui volersi fare beffe della propria stessa passione antiquaria: lo scheletro di uno «smisurato animallaccio» (Lomazzo), una gigantesca creatura equina simile a un drago marino, tirato e

24. Shearman, 1994; Shearman, 2003, I, pp. 17, 734-41, 1522/16; Hope, 2011; Ferino-Pagden, 2020, p. 184; Nesselrath, 2020b, p. 28.

25. Farinella, 2019b, pp. 30-2. Come abbiamo già ricordato (cfr. CAP. 4, nota 88), anche Raffaello si era cimentato, come Mantegna e tanti altri artisti, nella ricostruzione efrastica della *Calunnia di Apelle*.

26. Tal, 2018, p. 292, nota 40.

27. A. Gnann in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 192-3 cat. 128; Emison, 1999; J. Spinks in *Marcantonio*, 2016, pp. 233-4 cat. 94; Tal, 2018; M. Cavalli in *La fortuna visiva*, 2020, pp. 163-5.

28. Farinella, 2019c, p. 144; anche in quest'opera contemporanea non poteva mancare una citazione da Raffaello: la figura di un cavaliere sul cavallo rampante riprende, infatti, uno dei cavalieri dell'*Incontro di Leone Magno con Attila* nella Stanza di Eliodoro, quello con la corazza squamata citato da Vasari come desunto dal fregio della Colonna Traiana (cfr. Settis, 2016, p. 230 e *William Kentridge*, 2016, p. 277, n. 20; cfr. FIG. 1.11).

29. Come mi suggerisce Sylvia Ferino-Pagden, per sostenere credibilmente il riferimento dell'ideazione dello *Stregozzo* a Raffaello bisognerebbe pensare a una cronologia più anticipata di quella solitamente ipotizzata (una datazione, tuttavia, che non può precedere il 1512, a causa della citazione dalla *Creazione del sole, della luna e delle piante* di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina).

FIGURA II.4

Marcantonio Raimondi e Agostino Veneziano (da un disegno di Raffaello del 1514-15 ca.), *Lo Stregozzo*, 1520-25 ca.



The Withworth, The University of Manchester. © The Withworth, The University of Manchester/Bridgeman Images.

sospinto da atletici aiutanti, prende il posto del carro trionfale, una megera avvizzita dai lunghi capelli ondeggianti e fiammeggianti, circondata dai corpi dei bimbi rapiti di notte dai loro letti, si sostituisce all'immagine della divinità o dell'imperatore vittorioso, il corteo dei trionfatori comprende comparse inquietanti (caproni dionisiaci, uno dei quali cavalcato da un putto trombettiere, e lo scheletro di un creatura mostruosa – una specie di chimera con un orecchio elefantiaco – sormontata da un vecchio michelangiolesco che ci mostra impudicamente il posteriore), mentre uno stormo di oche terrorizzate vola via da uno stagno; l'ambientazione, ovviamente, è notturna.

Dopo una vita passata a studiare le antichità e a cercare di proporsi come un "Apelle redivivo", Raffaello sembra volersi ora confrontare con i grandi maestri nordici esperti di streghe, mostri e sabba infernali (Bosch, Dürer, Baldung Grien, Altdorfer, Urs Graf...), ideando un vero incubo all'antica: il sogno ossessivo di un artista-antiquario, capace, almeno per una volta, di dimenticare le proprie certezze e guardare il mondo da un'altra prospettiva.



## Riferimenti bibliografici

- Acciarino, 2018 = D. Acciarino, *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, prefazione di D. Scholl, Canterano 2018.
- Aceto, 2018 = A. Aceto, *Raphael in Three Drawings around 1499 (and a New Source for the Massacre of the Innocents)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 60, 2018, pp. 311-21.
- Aceto, 2019 = A. Aceto, *The Last Supper (Vienna 1951): A New Geometrical Study and a Hypothesis on Its Architecture*, in *Raffaël als Zeichner/Raffaello disegnatore*, a cura di M. Faietti e A. Gnann, Firenze 2019, pp. 155-70.
- Aceto, Di Teodoro, 2020 = M. Aceto, F. P. Di Teodoro, *L'architettura disegnata. Nuove indagini e prospettive per "Raffaello architetto"*, in *Raffaello*, 2020, pp. 317-29.
- Acidini, 2020 = C. Acidini, *Raffaello*, Ospedaletto 2020.
- Agosti, 1983-84 = G. Agosti, *Momenti della fortuna storica dell'Arco di Costantino*, tesi di laurea, Università di Pisa, rel. prof. S. Settis, a.a. 1983-84.
- Agosti, 2005 = G. Agosti, *Su Mantegna, I: La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005.
- Agosti, 2008 = B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.
- Agosti, 2013 = B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.
- Agosti, 2017 = B. Agosti, *La funzione della Stanza della Segnatura al tempo di Giulio II nella storiografia artistica del Novecento*, in *Survivals, revivals, rinascenze*, a cura di N. Bock, I. Faietti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 523-30.
- Agosti, Farinella, 1984 = G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 373-444.
- Agosti, Farinella, 1985 = G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 3, XV, 4, 1985, pp. 1103-50.
- Agosti, Farinella, 1988 = G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in *La Colonna Traiana*, 1988, pp. 549-97.
- Alberti, 2011 = L. B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.
- Ambrosini Massari, 2019 = A. M. Ambrosini Massari, *Urbino 1500 circa: per Raffaello e Girolamo Genga tra maestri e comprimari*, in *Raffaello. Impresa e fortuna*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Urbino 2019, pp. 61-75.
- Angelini, 2013 = A. Angelini, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri e M. Spagnolo, Firenze 2013, pp. 39-44.

- Angelini, 2020 = A. Angelini, *Raffaello e Peruzzi giovani, a fianco di Pinturicchio, nel cantiere della Libreria Piccolomini*, in *La grazia è bellezza*, 2020, pp. 75-87.
- Angelini, Fagiani, 2015 = A. Angelini, M. Fagiani, *Raffaello, fra' Giovanni da Verona e Giovanni Barili "maestri di tarsia e d'intaglio"*, in *Raffaello. Il sole delle arti*, cat. della mostra (Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 2015-16), a cura di G. Barucca e S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2015, pp. 95-105.
- Antiquarie*, 2004 = *Antiquarie prospettive romane*, a cura di G. Agosti e D. Isella, Parma 2004.
- Aretino, 1988 = P. Aretino, *Ragionamento. Dialogo*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano 1988.
- Ariosto, 2018 = Ludovico Ariosto, *Cinque Canti. Edizione critica*, a cura di V. Gritti, Limena 2018.
- Bagnesi, 2018-19 = M. Bagnesi, *"Et ceciderunt catenae de manibus eius": l'iconografia di San Pietro in carcere dall'età paleocristiana alle raffigurazioni post-raffaellesche*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, rel. prof. V. Farinella, a.a. 2018-19.
- Ballarin, 2002 = *Il camerino delle pitture di Alfonso I, I: Lo studio dei marmi e il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este, Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, a cura di A. Ballarin, Cittadella 2002.
- Ballarin, 2010 = A. Ballarin, *Nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest: "Ippolito fa la ninfa"*, in Id., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, II, con la collaborazione di M. Menegatti e B. Savy, Verona 2010, pp. 990-1000.
- Ballarin, 2016a = A. Ballarin, *Raffaello 1511-1514*, in Id., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, II, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari e M. Menegatti, Padova 2016, pp. 881-912, tavv. 1-416.
- Ballarin, 2016b = A. Ballarin, *Lorenzo Luzzo detto il Morto da Feltre (1508-1526)*, in Id., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, VII, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari e M. Menegatti, Padova 2016, pp. LVII-LXIX.
- Ballarin, 2017 = A. Ballarin, *Raffaello 1511-1514: "Molto ancora resta da scoprire a proposito dell'attitudine di Raffaello verso la natura"*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 41-53.
- Bambach, 2017 = C. C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, with essays by C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu and M. Mussolin, New York 2017.
- Bandini et al., 2006 = F. Bandini, C. Danti, P. I. Mariotti, S. Martucci di Scarfizzi, *Le grottesche della Santissima Annunziata a Firenze: la scoperta, la tecnica esecutiva, il restauro*, in "OPD Restauro", XVIII, 2006, pp. 211-26.
- Barbieri, 2013 = C. Barbieri, *Raffaello e Sebastiano alla Farnesina*, in *Late Raphael*, Proceedings of the International Symposium/Actas del Congreso Internacional (Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre 2012), ed. by M. Falomir, Madrid 2013, pp. 90-9.
- Barbieri, 2014 = C. Barbieri, *Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, Roma 2014 ("Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", CDX, 2013, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Memorie, s. IX, vol. XXXI, fasc. 1).
- Barbieri, 2015a = C. Barbieri, *Venezia a Roma: la "maniera disforme" di Sebastiano nella Loggia di Galatea*, in "Studiolo", 12, 2015, pp. 184-213.
- Barbieri, 2015b = C. Barbieri, *"Tam foelix pictor vate, ut pictore Poeta": The Iconography of Sebastiano del Piombo's Lunettes in the Loggia di Galatea*, in "Artibus et Historiae", XXXVI, 72, 2015, pp. 125-52.

- Barbieri, c.d.s. = C. Barbieri, "Libera dilettazione [...] di medaglie e sculture": Agostino Chigi, Raffaello e l'officina chigiana, in corso di stampa.
- Barocchi, 1958 = P. Barocchi, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del V Congresso internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze, 2-6 settembre 1956), Firenze 1958, pp. 217-36.
- Barocchi, 1968 = P. Barocchi, *Michelangelo tra le due redazioni delle Vite vasariane (1550-68)* (1968), in Id., *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 35-52.
- Barocchi, 1984 = P. Barocchi, *Nota alle illustrazioni*, in Id., *Studi vasariani*, Torino 1984, p. XVII.
- Bartalini, 1996 = R. Bartalini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.
- Bartalini, 2014 = R. Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, in "Prospettiva", 153-154, 2014, pp. 39-73.
- Becatti, 1968 = G. Becatti, *Raffaello e l'antico*, in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, presentazione di M. Salmi, Novara 1968, II, pp. 493-569.
- Becatti, 1969 = G. Becatti, *Il classico in Raffaello*, in "Problemi attuali di scienza e cultura", Quaderno n. 132 dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 1969 (poi in Id., *Kosmos. Studi sul mondo antico*, Roma 1987, pp. 601-28).
- Becatti, 1971 = G. Becatti, *Postilla a 'Raffaello e l'antico'*, in "Paragone. Arte", XXII, 259, 1971, pp. 81-8.
- Becatti, 2014 = G. Becatti, *L'identificazione del Tempio di Marte Ultore nel XVI secolo. Dall'Incendio di Borgo di Raffaello a Palladio*, in "Bollettino d'Arte", s. 7, 99, 2014, pp. 23-38.
- Bedini, 1997 = A. S. Bedini, *The Pope's Elephant*, Manchester 1997.
- Bell, 2019 = P. J. Bell, *The Bronze Statuettes in Fifteenth-Century Florence and Bertoldo di Giovanni*, in *Bertoldo*, 2019, pp. 51-79.
- Bellori, 1664 = G. P. Bellori, *La Nota delli Musei*, Roma 1664.
- Bellori, 1695 = G. P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695 [ma 1696] (edizione anastatica Farnborough 1968).
- Bellori, 1976 = G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.
- Bembo, 1966 = P. Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Milano 1989 (1ª ed. Torino 1966).
- Bembo, 2001 = P. Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. Vela, Bologna 2001.
- Bertoldo, 2019 = *Bertoldo di Giovanni: The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, cat. della mostra (New York, The Frick Collection, 2019), ed. by A. Ng, A. J. Noelle and X. F. Salomon, New York 2019.
- Bianco, 2016 = L. Bianco, *Tra le Lettere di Baldassarre Castiglione. Tre percorsi per immagini*, in *Castiglione Lettere*, 2016, I, pp. LIX-XCIII.
- Birke, Kertész, 1997 = V. Birke, V. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, IV (inv. 14326-42255), Wien-Köln-Weimar 1997.
- Blake McHam, 2013 = S. Blake-McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the Natural History*, New Haven (CT)-London 2013.

- Bloemacher, 2011 = A. Bloemacher, *Raphael's hands*, in *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, a cura di A. Ducci, Ghezzi 2011, pp. 79-96.
- Bober, Rubinstein, 2010 = P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, with contributions by S. Woodford, London 2010 (2<sup>nd</sup> revised edition; 1<sup>st</sup> ed. London 1986).
- Boeckl, 2000 = C. M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*, Kirksville (MO) 2000.
- Bologna e l'umanesimo*, 1988 = *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, cat. della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1988), a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988.
- Bolzoni, 2010 = L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.
- Bolzoni, 2016 = M. S. Bolzoni, *The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, in "Master Drawings", 54, 2, 2016, pp. 147-204.
- Bonacolsi l'Antico*, 2008 = *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 2008-09), a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano 2008.
- Brejon de Lavergnée, 1997 = B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997.
- Brown, 2019 = D. A. Brown, *Giovanni Bellini: The Last Works*, Milano 2019.
- Brunetti, 2020 = M. Brunetti, *A Vocabulary of the Antique: An Archaeological Reconstruction and the Reception of the Volta Dorata of the Domus Aurea of Nero*, PhD Program in Analysis and Management of Cultural Heritage (AMCH), XXXII Cycle, Advisor Dr. R. Olivito, IMT-Lucca School for Advanced Studies, Lucca 2020.
- Buddensieg, 1968 = T. Buddensieg, *Raffaels Grab*, in *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70 Geburtstag*, hrsg. von T. Buddensieg und M. Winner, Berlin 1968, pp. 45-70.
- Bulst, 1993 = W. Bulst, *Die sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in *Piero de' Medici "il Gottoso" (1419-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, hrsg. von A. Bayer und B. Boucher, Berlin 1993, pp. 89-127.
- Burns, 1984 = H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architettura"*, in *Raffaello architetto*, 1984, pp. 381-404.
- Burns, Oberhuber, 1984 = H. Burns, K. Oberhuber, *La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in *Raffaello architetto*, 1984, pp. 429-32.
- Bussagli, 2020 = M. Bussagli, *Raffaello nella pittura un dio mortale*, Firenze 2020.
- Butler, 2009a = K. E. Butler, *La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi e Raffaello*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, pp. 38-43.
- Butler, 2009b = K. E. Butler, *Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento Sculpture*, in "Artibus et Historiae", XXX, 59, 2009, pp. 15-39.
- Cadario, 2016 = M. Cadario, *Rappresentazioni storiche*, in M. Papini, *Arte romana*, Milano 2016, pp. 291-319.
- Cadogan, 2000 = J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven (CT)-London 2000.
- Caglioti, 1993-94 = F. Caglioti, *Due "restauratori" per le antichità dei primi Medici: Mino da*

- Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi*, I, in "Prospettiva", 72, 1993, pp. 17-42; II, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 79-96.
- Caglioti, 2000 = F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del "David" e della "Giuditta"*, I-II, Firenze 2000.
- Caglioti, 2005 = F. Caglioti, *Raphael in Florence in 1508*, in "The Burlington Magazine", CXLVII, 2005, pp. 334-5.
- Caglioti, 2008 = F. Caglioti, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Proceedings of the Symposium (Washington, National Gallery of Art, 2003), ed. by N. Penny and E. D. Schmidt, Washington DC 2008, pp. 66-109.
- Caglioti, 2019 = *Bertoldo's Place between Donatello and Michelangelo*, in *Bertoldo*, 2019, pp. 81-107.
- Caglioti, Gasparotto, 1997 = F. Caglioti, D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il "Sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria"*, in "Prospettiva", 85, 1997, pp. 2-38.
- Campbell, 2002 = *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, cat. della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2002), ed. by T. P. Campbell, New York-New Haven (CT)-London 2002.
- Campeggiani, 2016 = I. Campeggiani, *Una nuova datazione per i Cinque canti*, in "Storie e Linguaggi", 2, 2016, 1, pp. 71-94.
- Campeggiani, 2017 = I. Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa 2017.
- Carl, 2019 = D. Carl, *An Inventory of Lorenzo Ghiberti's Collection of Antiquities*, in "The Burlington Magazine", CLXI, 2019, pp. 274-99.
- Carrara, 2011 = E. Carrara, *Plinio e l'arte degli antichi e dei moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis Historia nella Firenze del XVI secolo (dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari)*, in "Archives internationales d'histoire des sciences", LXI, 166-167, 2011, pp. 367-81.
- Caruso, 2020 = C. Caruso, *Napoli nella "Galleria" di Giovan Battista Marino: una stratigrafia*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di A. Zezza, Roma 2020, pp. 473-96.
- Casadei, Farinella, 2017 = A. Casadei, V. Farinella, *Il Parnaso di Raffaello. Criptoritratti di poeti moderni e ideologia pontificia*, in "Ricerche di storia dell'arte", 123, 2017, pp. 59-72.
- Castelli *et al.*, 2020 = C. Castelli, M. Ciatti, L. Ricciardi, A. Santacesaria, O. Sartiani, *Il Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, in *Raffaello*, 2020, pp. 501-11.
- Castiglione, 2002 = B. Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano 2002.
- Castiglione, 2016 = B. Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di G. La Rocca, A. Stella e U. Morando, I-III, Torino 2016.
- Catullo, 2018 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a cura di A. Fo, Torino 2018.
- Cavallaro, 2005 = A. Cavallaro, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma 2005.
- Cerboni Baiardi, 2020 = A. Cerboni Baiardi, *La Vita di Raffaello secondo Giorgio Vasari, in Raffaello. La vita, l'arte, l'eredità di un genio*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Milano 2020, pp. 8-33.
- Ceriana, 2004 = M. Ceriana, *Ambrogio Barocci e la decorazione del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco alla corte di Federico da Montefeltro*, Atti del Convegno internazio-

- nale di studi (Urbino, monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001), a cura di F. P. Fiore, Firenze 2004, I, pp. 269-304.
- Chapman, 2015 = H. Chapman, *Two Additions to the British Museum's Collection of Raphael Drawings*, in *Raffaello als Zeichner/Raphael as Draughtsman. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, hrsg. von J. Jacoby und M. Sonnabend, Petersberg 2015, pp. 83-8.
- Chastel, 1959 = A. Chastel, *La gloria di Raffaello: il trionfo di Eros* (1959), in Id., *Raffaello. Il trionfo di Eros*, a cura di F. P. Di Teodoro, Milano 2011, pp. 13-34.
- Christian, 2002 = K. W. Christian, *The de' Rossi Collection of Antique Sculptures, Leo X, and Raphael*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXV, 2002, pp. 132-200.
- Christian, 2004 = K. W. Christian, *Raphael's "Philemon" and the Collecting of Antiquities in Rome*, in "The Burlington Magazine", CXLVI, 2004, pp. 760-3.
- Christian, 2010 = K. W. Christian, *Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven (CT)-London 2010.
- Ciccuto, 2015 = M. Ciccuto, *Per la disputa fra Poesia e Pittura nel Rinascimento. Virgilio e Raffaello*, in "Humanistica", 10, 1-2, 2015, pp. 163-89.
- Clark, 2005 = D. L. Clark, *Raphael's Fornarina: Venus Pudica or Venus Aphrodisia?*, in "Konsthistorisk Tidskrift", 74, 4, 2005, pp. 224-32.
- Clayton, 1999 = M. Clayton, *Raphael and his Circle: Drawings from Windsor Castle*, cat. della mostra (London, Queen's Gallery, 1999), London 1999.
- Clough, 1973 = C. H. Clough, *Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, pp. 129-44.
- Codices illustres*, 2003 = I. F. Walther, N. Wolf, *Codices illustres. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Köln 2018 (ed. or. Köln 2003).
- Condivi, 1998 = A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze 1998.
- Conte, 1974 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974.
- Conticelli, De Luca, 2018 = V. Conticelli, F. De Luca, *Le grottesche degli Uffizi*, Firenze 2018.
- Cooper, 2010 = D. Cooper, *La commissione di Atalanta Baglioni e la collocazione originaria della Deposizione nella chiesa di San Francesco al Prato*, in *Raffaello. La Deposizione*, 2010, pp. 19-39.
- Cordellier, 1992 = *Raffaello e i Suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, cat. della mostra (Roma, Villa Medici, 1992), a cura di D. Cordellier, con la collaborazione di B. Py, Roma 1992.
- Cordellier, Py, 1992 = D. Cordellier, B. Py, *Raphaël. Son atelier, ses copistes* (Musée du Louvre, "Inventaire général des dessins italiens", v), Paris 1992.
- Cornini, 2020 = G. Cornini, *Il maestro e la bottega. Gli affreschi della Sala di Costantino alla luce dell'ultimo restauro*, in *Raffaello*, 2020, pp. 269-81.
- Cosgriff, 2019 = T. Cosgriff, *Raphael's Rainbow and the Vision of Saint Catherine*, in "Renaissance Quarterly", LXXII, 1, 2019, pp. 97-147.
- Cremona, 2010 = A. Cremona, *Felices procerum villulae: il giardino della Farnesina dai Chigi all'Accademia dei Lincei*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", IX, 25, 2010, pp. 516-703.
- Culotta, 2020 = A. R. Culotta, *Tracing the Visual Language of Raphael's Circle to 1527*, Leiden-Boston 2020.

- Cunnally, 1999 = J. Cunnally, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton (NJ) 1999.
- Dacos, 1967 = N. Dacos, *Graffiti de la Domus Aurea*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 39, 1967, pp. 145-75.
- Dacos, 1969 = N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leyden 1969.
- Dacos, 1986 = N. Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1986 (2<sup>a</sup> ed. aggiornata; 1<sup>a</sup> ed. Roma 1977).
- Dacos, 1995 = N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995.
- Dacos, 1998-99 = N. Dacos, *Herman Posthumus et l'Entrée de Charles Quint à Rome*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 5, 1998-99, pp. 2-13.
- Dacos, 2008 = N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008.
- Dacos, Furlan, 1987 = N. Dacos, C. Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987.
- Dal Giglio al David*, 2013 = *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, cat. della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2013), a cura di M. M. Donato e D. Parenti, Firenze 2013.
- Delpriori, 2019 = A. Delpriori, *Rinascimento nella terra di confine. Città di Castello e un percorso tra pittura e scultura*, in *Prima e dopo Raffaello. Città di Castello e il Rinascimento*, a cura di A. Delpriori, Perugia 2019, pp. 75-171.
- Denker Nesselrath, 1993 = C. Denker Nesselrath, *La Loggia di Raffaello*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 39-79.
- Denker Nesselrath, 1996 = C. Denker Nesselrath, *Bramante's Spiral Staircase*, Città del Vaticano 1996.
- De Strobel, 2020 = A. M. De Strobel, *I papi e gli arazzi. Storia delle collezioni pontificie, in Leone X e Raffaello*, 2020, 1, pp. 17-40.
- De Strobel, Mancinelli, 1993 = A. M. De Strobel, F. Mancinelli, *Le camere "secrete": anticamera, cubicolo e cappella*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 119-65.
- Disegni del Rinascimento*, 2001 = *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, cat. della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 2001), a cura di G. Agosti, Firenze 2001.
- Di Teodoro, 2003 = F. P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Bologna 2003.
- Di Teodoro, 2015 = F. P. Di Teodoro, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, VII, 1, 2015, pp. 119-68, 260-70.
- Di Teodoro, 2020a = F. P. Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze 2020.
- Di Teodoro, 2020b = F. P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X. "Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre de la gloria e grandezza italiana..."*, in *Raffaello*, 2020, pp. 69-75.
- Di Teodoro, c.d.s. = F. Di Teodoro, *Il Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, edizione critica, Firenze, in corso di stampa.

- Di Teodoro, Farinella, 2017 = F. P. Di Teodoro, V. Farinella, *Santi (Sanzio), Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 90, Roma 2017, pp. 418-35.
- Francisco de Hollanda, 2003 = Francisco d'Olanda, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003.
- Domus Aurea*, 1998 = *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*, testo di M.-N. Pinot de Villechenon, introduzione storica di G. Guadalupi, Milano 1998.
- Dosso Dossi*, 2014 = *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2014), a cura di V. Farinella, con L. Camerlengo e F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2014.
- Ebert Schifferer, 2006 = S. Ebert Schifferer, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in "Atti e Studi. Accademia Raffaello", n. s., 1, 2006, pp. 5-30.
- Echinger-Maurach, 1999 = C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Statuen des 'Apollo pubes' und Raffaels 'Apollo citharoedus' in der Schule von Athen*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", 43, 1999, pp. 420-77.
- Egger, 1905-06 = H. Egger, *Codex Escorialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos*, I-II, unter Mitwirkung von C. Hülsen und A. Michaelis, Wien 1905-06.
- Ekserdjian, 2006 = D. Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven (CT)-London 2006.
- Ekserdjian, 2014 = D. Ekserdjian, *A Print after Raphael's "Ajax and Cassandra" and Another Antique Cameo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXXVII, 2014, pp. 225-7.
- Elet, 2017 = Y. Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome: Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge (MA) 2017.
- Emison, 1999 = P. Emison, *Truth and Bizzarria in an Engraving of Lo Stregozzo*, in "The Art Bulletin", LXXXI, 1999, pp. 623-36.
- Emmerling-Skala, 1994 = A. Emmerling-Skala, *Bacchus in der Renaissance*, I-II, Hildesheim-Zürich-New York 1994.
- Engravings*, 1981 = *Engravings of Marcantonio Raimondi*, cat. della mostra (The Spencer Art Museum, The University of Kansas, Lawrence-The Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Chapel Hill, 1981-82), ed. by H. Shoemaker and E. Broun, Lawrence (KS) 1981.
- Eriksson, 2020 = J. Eriksson, *The Condottiere Prince – A Visual Rethoric: Leonello d'Este, Sigismondo Malatesta, Alessandro Sforza, Federico da Montefeltro*, Stockholm 2020.
- Erkelens, 1962 = A. M. L. E. Erkelens, *Rafaeleske grotesken op enige Brusselse wandtapijtseries*, in "Bulletin van het Rijksmuseum", X, 4, 1962, pp. 115-38.
- Evangelista*, 2016 = *Evangelista da Piandimeleto "primo maestro di Raffaello"*, a cura di B. Cleri e C. Crescentini, Roma 2016.
- Fabricius Hansen, 2018 = M. Fabricius Hansen, *The Art of Transformation: Grotesques in Sixteenth-Century Italy*, Roma 2018.
- Faietti, 2012 = M. Faietti, *Il sogno di Raffaello e la finestra di Leon Battista Alberti*, in *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, a cura di M. Faietti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 15-29.
- Faietti, 2020a = M. Faietti, *Con studio e fantasia*, in *Raffaello*, 2020, pp. 19-41.
- Faietti, 2020b = M. Faietti, *Un'epica per immagini. Raffaello e l'Eneide*, in *Raphael and Eloquence*, ed. by B. Thomas and C. Whistler, Urbino 2020, pp. 41-59.
- Falomir, 2013 = M. Falomir, *Raphael and Titian*, in *Late Raphael*, Proceedings of the In-

- ternational Symposium/Actas del Congreso Internacional (Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre 2012), ed. by M. Falomir, Madrid 2013, pp. 150-5.
- Farinella, 1992 = V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattro e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.
- Farinella, 2003 = V. Farinella, *La Stanza della Segnatura di Giulio II e di Raffaello: una nuova prospettiva*, in "Res publica litterarum", xxvi, 2003, pp. 47-79.
- Farinella, 2004 = V. Farinella, *Raffaello*, Milano 2004.
- Farinella, 2011 = V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo patre". Dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio*, 2011, pp. 27-83.
- Farinella, 2012 = V. Farinella, *Un viaggio a ritroso nel tempo. La Farnesina di Agostino Chigi, dal mito ottocentesco di Raffaello alla nuova Roma augustea*, in D. Puliga, S. Panichi, *Roma. Monumenti, miti, storie della città eterna*, postfazione di V. Farinella, Torino 2012, pp. 261-72.
- Farinella, 2014 = V. Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere. Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, con la *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* di M. Menegatti e il *Pulcher visus* di Scipione Balbo a cura di G. Bacci, Milano 2014.
- Farinella, 2016a = V. Farinella, *Su Ludovico Ariosto e le arti: premesse figurative al Furioso 1516*, in *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, cat. della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella e M. Preti, Milano 2016, pp. 41-61.
- Farinella, 2016b = V. Farinella, *Ripanda, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, Roma 2016, pp. 650-3.
- Farinella, 2017 = V. Farinella, *Dipingere in latino, a Roma, da Ripanda a Raffaello*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, a cura di L. Pezzuto, Roma 2017, pp. 87-94.
- Farinella, 2018 = V. Farinella, *Raffaello alle origini: "mira docilis ingenii suavitate ac solertia"*, in *Raffaello e l'eco*, 2018, pp. 15-29.
- Farinella, 2019a = V. Farinella, *The Domus Aurea Book*, Milano 2019.
- Farinella, 2019b = V. Farinella, *"Antiquitatis investigandae promptissimus amantissimusque": Mantegna e i diversi volti dell'antico*, in *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Madama, 2019-20), a cura di S. Bandera, H. Burns e V. Farinella, Venezia 2019, pp. 30-9.
- Farinella, 2019c = V. Farinella, *I Trionfi (e i lamenti) di Cesare*, in *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Madama, 2019-20), a cura di S. Bandera, H. Burns e V. Farinella, Venezia 2019, pp. 144-51.
- Farinella, 2019d = V. Farinella, *Apelle e Pigmalione. Leonardo e i "segreti degli antichi"*, in *Leonardo. Disegnare il futuro*, cat. della mostra (Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda, 2019), a cura di E. Pagella, F. P. Di Teodoro e P. Salvi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 49-67.
- Farinella, 2020a = V. Farinella, *"Anche Raffaello dormì"? La scoperta delle grottesche, la consacrazione raffaellesca (e qualche sua conseguenza)*, in *Raffaello e la Domus Aurea*, 2020, pp. 107-35.
- Farinella, 2020b = V. Farinella, *Raffaello (modernamente) antico. Un viaggio nel tempo, in Raffaello*, 2020, pp. 139-51.
- Farinella, 2020c = V. Farinella, *Raffaello giovanissimo: Urbino, Città di Castello, Perugia, in Raffaello*, 2020, pp. 463-71.
- Farinella, 2021 = V. Farinella, *Perseo, le Muse e la poesia: un ciclo di favole ovidiane nell'orto letterario di Angelo Colocci*, in *Raffaello e Angelo Colocci. Bellezza e scienza nella costruzio-*

- ne del mito della Roma antica*, cat. della mostra (Jesi, Palazzo Pianetti, 2021), a cura di G. Mangani, Santarcangelo di Romagna 2021, pp. 77-93.
- Farinella, c.d.s. = V. Farinella, *La Madonna Sistina: funzioni e significati*, relazione al convegno *Collecting Raphael. Raffaello Sanzio da Urbino nelle collezioni e nella storia del collezionismo* (Roma, Biblioteca Hertziana, 2017), in corso di stampa.
- Fehl, 1993 = P. P. Fehl, *Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino*, in "Artibus et Historiae", XIV, 28, 1993, pp. 9-76.
- Ferino-Pagden, 1984 = S. Ferino-Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni umbri*, Milano 1984.
- Ferino-Pagden, 1986 = S. Ferino-Pagden, *Iconographic Demands and Artistic Achievements: The Genesis of Three Works by Raphael*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 13-27.
- Ferino-Pagden, 1989 = S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, 1989, pp. 65-95.
- Ferino-Pagden, 2006a = S. Ferino-Pagden, recensione di *Raphael: From Urbino to Rome*, cat. della mostra (Londra, National Gallery, 2004-05), a cura di H. Chapman, T. Henry e C. Plazzotta, London 2004, in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 2006, pp. 694-6.
- Ferino-Pagden, 2006b = S. Ferino-Pagden, *Raffaello: gli anni della formazione, ovvero quando si manifesta il genio?*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, cat. della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2006), a cura di A. Coliva, Milano 2006, pp. 21-33.
- Ferino-Pagden, 2009 = S. Ferino-Pagden, *Gli inizi di Raffaello disegnatore*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, pp. 93-9.
- Ferino-Pagden, 2017 = S. Ferino-Pagden, *Problemi di metodo e nuove prospettive negli studi su Raffaello*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 19-27.
- Ferino-Pagden, 2019a = S. Ferino-Pagden, *Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt*, in *Raffael als Zeichner/Raffaello disegnatore*, a cura di M. Faietti e A. Gnann, Firenze 2019, pp. 79-109.
- Ferino-Pagden, 2019b = S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in "Con nuova e stravagante maniera". *Giulio Romano a Mantova*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 2019-20), a cura di L. Angelucci, P. Assmann, P. Bertelli e R. Serra, con la collaborazione di M. Zurla, Milano 2019, pp. 39-51.
- Ferino-Pagden, 2020 = S. Ferino-Pagden, *Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura*, in *Raffaello*, 2020, pp. 181-201.
- Ferino-Pagden, Zancan, 1989 = S. Ferino-Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.
- Ferrigno, 2013 = A. Ferrigno, *Une nouvelle identification de la Fornarina de Raphaël (vers 1518-1519): le peintre, la belle et le banquier*, in "Les cahiers de l'histoire de l'art", 11, 2013, pp. 7-13.
- Ferrigno, 2018 = A. Ferrigno, *Raphaël et Agostino Chigi: le peintre et son mécène*, Rennes 2018.
- Figure della melancolia*, 2020 = *Figure della melancolia. Un fil noir tra filosofia, letteratura, scienza e arte*, a cura di S. Bassi, M. A. Galanti e V. Serio, Roma 2020.
- Fischel, 1913 = O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, I, Berlin 1913.
- Fittschen, 1996 = K. Fittschen, *Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Eco-*

- nomia Cultura Arte*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze-Pisa-Siena, 5-8 novembre 1992), Pisa 1996, I, pp. 7-22.
- Fittschen, 2006 = K. Fittschen, *Antinous*, in *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, Göttingen 2006, pp. 249-53.
- Forlani Tempesti, 1968 = A. Forlani Tempesti, *I disegni*, in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, presentazione di M. Salmi, Novara 1968, II, pp. 307-430.
- Forlani Tempesti, 1983 = A. Forlani Tempesti, *Raffaello e il Tondo Doni*, in "Prospettiva", 33-36, 1983 [ma 1985], pp. 144-9.
- Fortunati, Tortorella, 2016 = V. Fortunati, S. Tortorella, *Pittura*, in M. Papini, *Arte romana*, Milano 2016, pp. 467-90.
- Franceschini, 2010 = C. Franceschini, *The Nudes in Limbo: Michelangelo's Doni Tondo Reconsidered*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXXIII, 2010, pp. 137-80.
- Franceschini, 2017 = C. Franceschini, *Storia del limbo*, Milano 2017.
- Franklin, 2018 = D. Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven (CT)-London 2018.
- Franzoni, 1984 = C. Franzoni, "Rimembranze d'infinita cose". *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I: *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 299-360.
- Frapiccini, 2017 = D. Frapiccini, *Il cardinale Raffaele Riario e gli affreschi dell'episcopio ostiense. Ideologia e iconografia romano-imperiale al tempo di Giulio II*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, a cura di L. Pezzuto, Roma 2017, pp. 73-86.
- Frau, 2013-16 = P. Frau, *Le Eikònes di Filostrato Maggiore. La fortuna del testo nella letteratura artistica e nell'arte del Cinquecento e di inizi Seicento*, tesi di dottorato, Università di Firenze, tutor prof. V. Farinella, ciclo XXIX, 2013-16.
- Frommel, 1984 = C. L. Frommel, *Raffaello e la sua cultura architettonica*, in *Raffaello architetto*, 1984, pp. 13-46.
- Frommel, 2017 = C. L. Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017.
- Fulton, 2006 = C. B. Fulton, *An Earthly Paradise: The Medici, Their Collection and the Foundations of Modern Art*, Firenze 2006.
- Furlotti, 2019 = B. Furlotti, *Antiquities in Motion: From Excavation Sites to Renaissance Collections*, Los Angeles 2019.
- Fusco, Corti, 1991 = L. Fusco, G. Corti, *Giovanni Ciampolini (d. 1505), a Renaissance Dealer in Rome and His Collection of Antiquities*, in "Xenia", 21, 1991, pp. 7-46.
- Fusco, Corti, 2006 = L. Fusco, G. Corti, *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006.
- Gage, 2015 = F. Gage, *Visual Evidence and Periodisation in Giulio Mancini's Observations on Early Christian and Medieval Art in Rome*, in *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, ed. by L. Pericolo and J. N. Richardson, Turnhout 2015, pp. 257-69.
- Gaio Plinio Secondo, 1988 = Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale, v. Mineralogia e storia naturale. Libri 33-37*, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino 1988.
- Galli, 2005 = A. Galli, *I Pollaiolo*, Miano 2005.
- Galli, 2014 = A. Galli, *La sorte dei Pollaiolo*, in *Antonio e Pietro del Pollaiolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, cat. della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2014-15), a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli e A. Zanni, Ginevra-Milano 2014, pp. 25-77.
- Gandolfi, 2021 = R. Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio ("Compendio delle Vite del Vasari con alcune altre aggiunte")*, Firenze 2021.

- Garin, 2021 = E. Garin, *Raffaello e la 'pace filosofica'* (1984), in *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, prefazione di E. Ciliberto, Pisa 2021 (1<sup>a</sup> ed. Roma 1989), pp. 171-86.
- Gasparotto, 2013 = D. Gasparotto, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 48-65.
- Gasparri, 2010 = C. Gasparri, *Appunti per Raffaello e l'antico*, in "Atti e Studi. Accademia Raffaello", n. s., 1-2, 2010, pp. 9-24.
- Genovese, 2016 = A. L. Genovese, *Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello*, in "Atti e Studi. Accademia Raffaello", n. s., 1-2, 2016, pp. 33-45.
- Gere, 1987 = *Drawings by Raphael and His Circle from British and North American Collections*, cat. della mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, 1987), ed. by J. A. Gere, New York 1987.
- Gere, Turner, 1983 = *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and Other English Collections*, cat. della mostra (London, British Museum, 1983), ed. by J. A. Gere and N. Turner, London 1983.
- Gherardo Cibo, 2013 = *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di G. Mangani e L. Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013.
- Ginzburg, 2009 = S. Ginzburg, *Una fonte antica e un possibile committente per la "Madonna della Quercia"*, in "Il più dolce lavorare che sia". *Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Étienne e G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 103-13.
- Ginzburg, 2013 = S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 29-46.
- Ginzburg, 2016 = S. Ginzburg, *Pietro Bembo et les arts à l'époque de Léon X*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Geremicca e H. Miesse, Firenze 2016, pp. 63-80.
- Ginzburg, 2017a = S. Ginzburg, *Per una ripresa degli studi su Raffaele Riario. Il giovane Michelangelo e la fortuna delle Muse del Prado*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, a cura di L. Pezzuto, Roma 2017, pp. 55-72.
- Ginzburg, 2017b = S. Ginzburg, *Rinascenza dell'antico e lingua moderna negli affreschi del Casino Del Bufalo. Polidoro e Maturino per Angelo Colocci*, in *Survivals, revivals, rinascenze*, a cura di N. Bock, I. Faletti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 407-17.
- Ginzburg, 2019a = S. Ginzburg, *Sull'educazione di Raffaello*, in *Raffaello e gli amici*, 2019, pp. 18-9.
- Ginzburg, 2019b = S. Ginzburg, *Raffaello e Genga a Firenze tra primo e secondo decennio del Cinquecento*, in *Raffaello e gli amici*, 2019, pp. 106-17.
- Ginzburg, 2020a = S. Ginzburg, *Raffaello pittore a Roma*, in *Raffaello a Roma*, 2020, pp. 7-11.
- Ginzburg, 2020b = S. Ginzburg, *L'Isaia di Raffaello nel 1513*, in "Arte Cristiana", CVIII, 917, 2020, pp. 90-100.
- Ginzburg, c.d.s. = S. Ginzburg, *Agli inizi di una nuova filologia: Bembo, Giocondo, Raffaello*, in *Dalla cultura figurativa delle corti alla Roma farnesiana. Le stagioni del Bembo*, a cura di M. Grosso e V. Romani, in corso di stampa.
- Giovanni da Udine, 2021 = *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, cat. della mostra (Udine, Castello, 2021), a cura di L. Cargnelutti e C. Furlan, Udine 2021.
- Giovanni Santi, 2018 = *Giovanni Santi*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2018-19), a cura di M. R. Valazzi e A. Vastarano, Cinisello Balsamo 2018.

- Giovio, 1999 = P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfresi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999.
- Giuliano, 1988 = A. Giuliano, *Germania capta*, in "Xenia", 16, 1988, pp. 101-14.
- Giulio Romano, 1989 = *Giulio Romano*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1989), Milano 1989.
- Giulio Romano. *Arte*, 2019 = *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2019-20), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini e L. Wolk-Simon, Milano 2019.
- Gnann, 1999 = A. Gnann, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma (1500-1527)*, in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 31-57.
- Gnann, 2007 = A. Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, 1-2, Petersberg 2007.
- Gnann, 2015 = A. Gnann, *Überlegungen zum Gebrauch der schwarzen Kreide bei Raffael, in Raffael als Zeichner/Raphael as Draughtsman. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, hrsg. von J. Jacoby und M. Sonnabend, Petersberg 2015, pp. 103-18.
- Gnann, 2020 = A. Gnann, *L'attività di Raffaello sotto Papa Giulio II*, in *Raffaello*, 2020, pp. 359-77.
- Goffen, 2002 = R. Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven (CT)-London 2002.
- Golzio, 1968 = V. Golzio, *La fortuna critica*, in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, presentazione di M. Salmi, Novara 1968, II, pp. 609-46.
- Golzio, 1971 = V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, with additions and corrections by the author*, Farnborough 1971 (ed. or. Città del Vaticano 1936).
- Gombrich, 1961 = E. Gombrich, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione (1961)*, in Id., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973 (ed. or. London 1966), pp. 178-88.
- Gombrich, 1976 = E. H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986 (ed. or. Oxford 1976).
- Gould, 1970 = C. Gould, *Raphael's Portrait of Pope Julius II: The Re-emergence of the Original*, London 1970.
- Gould, 1978 = C. Gould, *A Note on Raphael and Botticelli*, in "The Burlington Magazine", CXX, 1978, p. 841.
- Grantham Turner, 2015 = J. Grantham Turner, *Peruzzi and the Villa Farnesina Façade: Two Drawn Fragments Reconsidered*, in "Master Drawings", 53, 3, 2015, pp. 275-94.
- Gruzinski, 1999 = S. Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerinda y civilización del Renacimiento*, Barcellona 2007 (ed. or. Paris, 1999).
- Gualandi, 2001 = L. Gualandi, *Le fonti per la storia dell'arte, 1: L'antichità classica*, Roma 2001.
- Gualdi, 2009 = F. Gualdi, *Per il "primo" Raffaello e per la cappella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Cagli*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, pp. 60-73.
- Günther, 1988 = H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.
- Hall, 2014 = J. Hall, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014 (ed. or. London 2014).
- Harprath, 1977 = *Italienischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*, cat. della mostra (München, Staatliche Graphische Sammlung, 1977), a cura di R. Harprath, München 1977.

- Healy, 1997 = F. Healy, *Rubens and the Judgement of Paris: A Question of Choice*, Turnhout 1997.
- Henry, 2014 = T. Henry, *La vita e l'arte di Luca Signorelli*, Cortona 2014 (ed. or. New Haven, CT-London 2012).
- Herrmann Fiore, 2010 = K. Herrmann Fiore, *La Deposizione di Raffaello. Il restauro e una nuova lettura*, in *Raffaello. La Deposizione*, 2010, pp. 79-169.
- Hirst, 1988 = M. Hirst, *Michelangelo. I disegni*, Torino 1993 (ed. or. New Haven, CT-London 1988).
- Hochmann, 2013 = M. Hochmann, *Un amico di Pietro Bembo: Agostino Beazzano*, in *Pietro Bembo e le arti*, Atti del Seminario internazionale di studi (Padova, Centro internazionale di Studi Andrea Palladio, febbraio 2011), a cura di G. Beltramini, H. Burns e D. Gasparotto, Venezia 2013, pp. 179-92.
- Hope, 2011 = C. Hope, *Dolce, Titian and a Fake Raphael Letter*, in *Mantova e il rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, a cura di P. Jackson e G. Rebecchini, Mantova 2011, pp. 213-21.
- I dipinti della Galleria Palatina*, 2014 = *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, a cura di S. Padovani ("I Cataloghi di Palazzo Pitti", 3,1), Firenze 2014.
- Il Rinascimento a Roma*, 2011 = *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cat. della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 2011-12), a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2011.
- Il sogno*, 2013 = *Il sogno nel Rinascimento*, cat. della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2013), a cura di C. Rabbi Bernard, A. Cecchi e Y. Hersant, Livorno 2013.
- I marmi Torlonia*, 2020 = *I marmi Torlonia. Collezione capolavori*, cat. della mostra (Roma, Musei Capitolini, Villa Caffarelli, 2020-21), a cura di S. Settis e C. Gasparri, Milano 2020.
- Ingres, 1995 = J.-A.-D. Ingres, *Pensieri sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano 1995.
- I Pandolfini e il palazzo*, 2020 = *I Pandolfini e il palazzo. L'impronta di Raffaello architetto*, a cura di S. Balloni, Firenze 2020.
- Italienische Zeichnungen*, 1977 = *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*, cat. della mostra (München, Staatliche Graphische Sammlung, 1977), hrsg. von R. Harprath, München 1977.
- Joannides, 1983 = P. Joannides, *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, Oxford 1983.
- Joannides, 2002 = P. Joannides, *Raphael and His Age: Drawings from the Palais des Beaux-Arts, Lille*, cat. della mostra (Cleveland Museum of Art-Lille, Palais des Beaux-Arts, 2002-03), Lille 2002.
- Jones, Penny, 1983 = R. Jones, N. Penny, *Raphael*, New Haven (CT)-London 1983.
- Joost-Gaugier 2002 = C. L. Joost-Gaugier, *Raphael's Stanza della Segnatura: Meaning and Invention*, Cambridge 2002.
- Karafel, 2013 = L. Karafel, *Raphael's Tapestries: The Grotesques of Leo X and the Vatican's Sala dei Pontefici*, in *Late Raphael*, Proceedings of the International Symposium/Actas del Congreso Internacional (Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre 2012), ed. by M. Falomir, Madrid 2013, pp. 50-7.
- Karafel, 2016 = L. Karafel, *Raphael's Tapestries: The Grotesques of Leo X*, New Haven (CT)-London 2016.
- Kecks, 1995 = R. G. Kecks, *Ghirlandaio. Catalogo completo*, Firenze 1995.

- Kempers, 2002 = B. Kempers, *Augustus and Julius II: An Archaeological and Art Historical Aperçu on the Beard*, in "Aux Quatre Vents". *A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di W. A. Boschloo, E. Grasman e G. J. Van der Sman, Firenze 2002, pp. 191-8.
- Kennedy, 1964 = R. W. Kennedy, *Apelles redivivus*, in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, ed. by L. Freeman Sandler, New York 1964, pp. 160-70.
- Kinkead, 1970 = D. T. Kinkead, *An Iconographic Note on Raphael's Galatea*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII, 1970, pp. 313-5.
- Kitzinger, 1977 = E. Kitzinger, *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, a cura di P. Cesaretti, presentazione di M. Andaloro, Milano 1989 (ed. or. London 1977).
- Kleinbub, 2012 = C. Kleinbub, *Raphael's Quos Ego: Forgotten Document of the Renaissance "Paragone"*, in "Word & Image", 28, 2012, pp. 287-301.
- Kleiner, 1950 = G. Kleiner, *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*, Berlin 1950.
- KMOF-P, 1983 = E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, con la collaborazione di S. Ferino-Pagden, edizione italiana a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1983 (ed. or. Stuttgart 1983).
- Knab, 1983 = E. Knab, *La nascita del disegno autonomo e gli esordi di Raffaello*, in KMOF-P, 1983, pp. 19-75.
- Knaus, 2016 = G. Knaus, *Invenit, incisit, imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510-1700*, Berlin-Boston 2016.
- Kwakkelstein, 2002 = M. W. Kwakkelstein, *The Model's Pose: Raphael's Early Use of Antique and Italian Art*, in "Artibus et Historiae", XXIII, 46, 2002, pp. 37-60.
- La Colonna Traiana*, 1988 = *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988.
- La fortuna visiva*, 2020 = *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, cat. della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2020), a cura di E. Rossoni, Rimini 2020.
- Lafranconi, 2020 = M. Lafranconi, *Ille hic est Raphael. La morte di Raffaello nelle parole dei contemporanei*, in *Raffaello*, 2020, pp. 43-53.
- La grazia è bellezza*, 2020 = *La grazia è bellezza. La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Atti del Convegno di studi (Siena, Sala degli Intronati in Palazzo Patrizi, 27 febbraio 2020), a cura di R. Barzanti e M. Caciorgna, Livorno 2020.
- La Libreria Piccolomini*, 1998 = *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di S. Settis e D. Toracca, Modena 1998.
- La Malfa, 2000 = C. La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome: New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIII, 2000, pp. 259-70.
- La Malfa, 2009 = C. La Malfa, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo 2009.
- La Malfa, 2019 = C. La Malfa, *Raffaello. La scoperta dei Galati nella stanza di Eliodoro con pagine scelte da un manoscritto inedito delle URBIS ANTIQUITATES di Claude de Bellièvre*, Roma 2019.
- La Malfa, 2020a = C. La Malfa, *Raffaello travolto dai Galati*, in "Il Sole 24 Ore", Domenica, 14 gennaio 2020.
- La Malfa, 2020b = C. La Malfa, *Raffaello. La rivoluzione dell'antico*, Milano 2020 (ed. or. London 2020).
- La Monica, 2015 = D. La Monica, *Iconografie antiche o all'antica nella collezione glittica Gri-*

- mani*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, VII, 1, 2015, pp. 85-102.
- Land, 2006 = N. E. Land, *Apelles and Self-Portrayal*, in "Source", xxv, 4, 2006, pp. 1-2.
- Landau, Parshall, 1994 = D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven (CT)-London 1994.
- Lanzi, 1968-74 = L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1809), a cura di M. Capucci, I-III, Verona 1968-74.
- La pittura pompeiana*, 2009 = *La pittura pompeiana*, a cura di I. Bragantini e V. Sampaolo, fotografie di L. Spina, Milano 2009.
- Lavagne, 2007 = H. Lavagne, *La base du candélabre Borghese au Louvre et ses représentations au XVI<sup>e</sup> siècle*, in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 86, 2007, pp. 5-30.
- Le antichità*, 2000 = *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi*, II: *Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000.
- Leone de Castris, 2001 = P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- Leone X e Raffaello*, 2020 = *Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, I: *Saggi e Regesto*; II: *Schede e Tavole*, a cura di A. M. De Strobel, Città del Vaticano 2020.
- Le sculture Farnese I*, 2009 = *Le sculture Farnese*, I: *Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, testi di C. Capaldi e S. Pafumi, Napoli 2009.
- Le sculture Farnese II*, 2009 = *Le sculture Farnese*, II: *I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Napoli 2009.
- Liverani, 2004 = P. Liverani, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia dall'arco di Costantino all'età carolingia*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", III, 2004, pp. 383-434.
- Loewy, 1896 = E. Loewy, *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate ai monumenti antichi*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1896, pp. 241-51.
- Londei, 1989 = E. Londei, *Lo stemma sul portale di ingresso e la facciata "ad ali" del palazzo ducale di Urbino*, in "Xenia", 18, 1989, pp. 93-117.
- Longhi, 1940 = R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese* (1940), in Id., *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 125-71.
- Longhi, 1954 = R. Longhi, *Piero della Francesca: la leggenda della Croce* (1954), in Id., *"Fatti di Masolino e di Masaccio" e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, Firenze 1967, pp. 193-6.
- Longhi, 1955 = R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, in "Paragone. Arte", LXV, 1955, pp. 8-23 (poi in Id., *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Firenze 1976, pp. 11-23).
- Longhi, 1964 = R. Longhi, *Un intervento raffaellesco nella serie "eroica" di casa Piccolomini*, in "Paragone. Arte", CLXXV, 1964, pp. 5-8 (poi in Id., *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Firenze 1976, pp. 25-8).
- Lord, 1984 = C. Lord, *Raphael, Marcantonio Raimondi, and Virgil*, in "Source", III, 4, 1984, pp. 81-92.
- Lüdemann, 2007 = P. Lüdemann, *Der Dichter am Grab des Malers. Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas Apelles und Giorgione Tempesta*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 68, 2007, pp. 255-64.
- Luni, 1992a = M. Luni, *Ciriaco di Ancona e Flavio Biondo. La riscoperta dell'antico a Urbino nel Quattrocento*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, cat. della mostra (Urbi-

- no, Palazzo Ducale e oratorio di San Giovanni Battista, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 41-5.
- Luni, 1992b = M. Luni, *Da Federico a Guidubaldo: la riscoperta dell'antico nel ducato di Urbino tra Quattro e Cinquecento*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, cat. della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e oratorio di San Giovanni Battista, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 62-5.
- Maccherini, 1997 = M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in "Prospettiva", 86, 1997, pp. 71-92.
- Maccherini, 2004 = M. Maccherini, *Ritratto di Giulio Mancini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni Venti*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 17-19 febbraio 1999), a cura di O. Bonfait e A. Coliva, Roma 2004, pp. 47-57.
- Machiavelli, 1960 = N. Machiavelli, *Il Principe e Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di S. Bertelli, Milano 1960.
- Maffei, 1999 = S. Maffei, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999, pp. 85-230.
- Maffei, 2009 = S. Maffei, *Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle*, in "Humanistica", 4, 2, 2009 [ma 2010], pp. 261-75.
- Malaguzzi, 2020 = S. Malaguzzi, *Raffaello e i gioielli*, in *Raffaello*, 2020, pp. 489-99.
- Malme, 1984 = H. Malme, *La 'stufetta' del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali*, in *Quando gli dei si spogliano: il bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, cat. della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 1984), a cura di B. Contardi e H. Lilius, Roma 1984, pp. 34-50.
- Mancini, 1957 = G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, I-II, Roma 1957.
- Mangani, 2021 = G. Mangani, *La bellezza del numero. Angelo Colocci e le origini dello stato nazione*, prefazione di I. Rowland, Ancona 2021 (2ª ed.; 1ª ed. Ancona 2018).
- Marani, 1995 = P. C. Marani, *The Armand Lecture (1994): Tivoli, Hadrian and Antinous. New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in "Achademia Leonardi Vincii", VIII, 1995, pp. 207-25.
- Marani, 2015 = P. C. Marani, "L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne". *Leonardo e l'antico*, in *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2015), a cura di P. C. Marani e M. T. Fiorio, Ginevra-Milano 2015, pp. 131-41.
- Marcantonio, 2016 = Marcantonio Raimondi, *Raphael and the Image Multiplied*, cat. della mostra (Whitworth, The University of Manchester, 2016-17), ed. by E. H. Wouk and D. Morris, Manchester 2016.
- Marias, 2005 = F. Marias, *El Codex Escorialensis. Problemas e incertidumbres de ul libro de dibujos de antiguedades del último quattrociento*, in "Reales Sitios", 163, 2005, pp. 14-35.
- Massing, 1990 = J. M. Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990.
- Meiss, 1974 = M. Meiss, *Raphael's Mechanized Seashell: Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition (1974)*, in Id., *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. 203-11.
- Metz, 1798 = C. M. Metz, *Imitations of Ancient and Modern Drawings from the Restoration of the Arts in Italy, to Present Time*, London 1798.

- Meyboom, Moormann, 2013 = P. G. P. Meyboom, E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, I: Testo; II: Illustrazioni, Leuven-Paris-Walpole (MA) 2013.
- Meyer zur Capellen, 2001 = J. Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings*, I: *The Beginnings in Umbria and Florence, ca. 1500-1508*, Landshut 2001.
- Meyer zur Capellen, 2008 = J. Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of his Paintings*, III: *The Roman Portraits, ca. 1508-1520*, Landshut 2008.
- Meyer zur Capellen, Falcucci, 2011 = J. Meyer zur Capellen, C. Falcucci, *The Portrait of Baldassare Castiglione & the Madonna dell'Impannata Northwick: Two Studies on Raphael*, Frankfurt am Main 2011.
- Michelangelo e l'arte classica*, 1987 = *Michelangelo e l'arte classica*, cat. della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1987), a cura di G. Agosti e V. Farinella, Firenze 1987.
- Michelangelo & Sebastiano*, 2017 = *Michelangelo & Sebastiano*, cat. della mostra (London, National Gallery, 2017), ed. by M. Wivel, London 2017.
- Miletti, Tuccinardi, 2017 = L. Miletti, S. Tuccinardi, *Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della 'Cleopatra' in Vaticano: Aurelio Serena da Monopoli*, in "Prospettiva", 165-166, 2017, pp. 3-19.
- Mochi Onori, 2002 = L. Mochi Onori, *La Fornarina. Analisi di un dipinto*, in *La Fornarina di Raffaello*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Arte e Civiltà ai Musei di Porta Romana, 2002), a cura di L. Mochi Onori, Ginevra-Milano 2002, pp. 35-55.
- Morresi, 2010 = M. M. Morresi, *Il tardoantico sottoposto a censura. Le rappresentazioni dell'Arco di Costantino tra Quattro e Cinquecento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, II, 1, 2010, pp. 45-66.
- Mundy, 2018 = J. Mundy, *An Addition to the Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, in "Master Drawings", 56, 1, 2018, pp. 19-22.
- Müntz, 1882 = E. Müntz, *Le musée du Capitole et les autres collections romaines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, avec un choix de documents inédits*, in "Revue archéologique", XLIII, 1882, pp. 24-36.
- Museo Archeologico*, 2004 = *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di I. Favaretto, M. De Paoli e M. C. Dossi, Milano 2004.
- Nair James, 2003 = S. Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto*, Aldershot 2003.
- Natali, 1995 = A. Natali, *La piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze-Siena 1995.
- Natali, 1997 = A. Natali, *Leone come Giulio II? Tracce per un'indagine sull'invenzione del ritratto di Leone X con due cardinali*, in *Raffaello e il ritratto di papa Leone. Per il restauro del Leone X con due cardinali nella Galleria degli Uffizi*, Milano 1997, pp. 51-66.
- Natali, 2008 = A. Natali, *Madonne fiorentine. Raffaello, amico di Ridolfo*, in *L'amore, l'arte e la grazia. Raffaello: la Madonna del Cardellino restaurata*, a cura di M. Ciatti e A. Natali, con la collaborazione di P. Riitano, Firenze 2008, pp. 25-43.
- Natali, 2014 = A. Natali, *Michelangelo agli Uffizi, dentro e fuori*, Firenze 2014.
- Natali, 2020 = A. Natali, *L'amico fiorentino di Raffaello*, in *Raffaello e Firenze/Raphael and Florence*, cat. della mostra (Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, 2020-21), a cura di V. Zucchi e S. Risaliti, Firenze 2020, pp. 97-109.
- Nees, 1978 = L. Nees, *Le 'Quos Ego' de Marc-Antoine Raimondi. L'Adaptation d'une source antique par Raphaël*, in "Nouvelles de l'estampe", 40-41, 1978, pp. 18-29.

- Nesselrath, 1982 = A. Nesselrath, *Antico and Monte Cavallo*, in "The Burlington Magazine", CXXIV, 1982, pp. 353-7.
- Nesselrath, 1984 = A. Nesselrath, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Quattrocento*, in *Raffaello architetto*, 1984, pp. 405-8.
- Nesselrath, 1986 = A. Nesselrath, *Raphael's Archaeological Method*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 357-71.
- Nesselrath, 1989 = A. Nesselrath, *Giovanni da Udine disegnatore*, in "Bollettino. Musei e Gallerie Pontificie", 9, 1989, pp. 237-91.
- Nesselrath, 1993a = A. Nesselrath, *La Stanza d'Eliodoro*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 203-45.
- Nesselrath, 1993b = A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993.
- Nesselrath, 2008 = A. Nesselrath, *Antico e Roma*, in *Bonacolsi l'Antico*, 2008, pp. 47-53.
- Nesselrath, 2010 = A. Nesselrath, *La predella della Pala Baglioni*, in *Raffaello. La Deposizione*, 2010, pp. 59-63.
- Nesselrath, 2012 = A. Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du Pape au Vatican*, Paris 2012.
- Nesselrath, 2013 = A. Nesselrath, *L'antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena*, in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 284-91.
- Nesselrath, 2014 = A. Nesselrath, *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Mainz-Ruhpolding 2014.
- Nesselrath, 2015 = A. Nesselrath, *Impressions of the Pantheon in the Renaissance*, in *The Pantheon from Antiquity to the Present*, ed. by T. A. Marder and M. Wilson Jones, Cambridge 2015, pp. 255-95.
- Nesselrath, 2017 = A. Nesselrath, *Vicino a Raffaello. Trent'anni sui ponteggi di restauro: alcune osservazioni*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 55-63.
- Nesselrath, 2020a = A. Nesselrath, *L'antico di Raffaello e i libri di disegni*, in *Raffaello*, 2020, pp. 77-83.
- Nesselrath, 2020b = A. Nesselrath, *Raffaello!*, Milano 2020.
- Nesselrath, 2020c = A. Nesselrath, *Disegni e cartoni. I materiali preparatori per gli arazzi di Raffaello*, in *Leone X e Raffaello*, 2020, I, pp. 87-116.
- Nesselrath, 2020d = A. Nesselrath, *Le tre strade di Raffaello per Roma*, in *Raffaello e Firenze/ Raphael and Florence*, cat. della mostra (Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, 2020-21), a cura di V. Zucchi e S. Risaliti, Firenze 2020, pp. 111-25.
- Nobis, 1979 = N. Nobis, *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979.
- Nova, 2020 = A. Nova, *Raffaello a Firenze e la scultura del Quattrocento*, in *Raffaello*, 2020, pp. 423-33.
- Oberhuber, 1966 = K. Oberhuber, *Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 12, 1966, pp. 225-44.
- Oberhuber, 1970 = K. Oberhuber, *Marcantonio Raimondi*, in "Albertina Informationen", 1-3, 1970, pp. 1-4.
- Oberhuber, 1972 = K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972.
- Oberhuber, 1983 = K. Oberhuber, *Il secondo periodo romano*, in *KMOF-P*, 1983, pp. 109-40.
- Oberhuber, 1984 = K. Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, cat. della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-85), Milano 1984, pp. 333-42.

- Oberhuber, 1986 = K. Oberhuber, *Raphael's Drawings for the Loggia of Psyche in the Farnesina*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 189-207.
- Oberhuber, 1992 = K. Oberhuber, *Penni o Raffaello*, in *Raffaello e i Suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, cat. della mostra (Roma, Villa Medici, 1992), a cura di D. Cordellier, con la collaborazione di B. Py, Roma 1992, pp. 21-6.
- Oberhuber, 1995 = K. Oberhuber, *Raphael: A Marble Horse on the Quirinal Hill*, in *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections*, ed. by M. Morgan Grasselli, Washington-New York 1995, pp. 156-8, cat. 33.
- Oberhuber, 1999a = K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.
- Oberhuber, 1999b = K. Oberhuber, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma e lo stile*, 1999, pp. 17-29.
- Ogetti, 1920 = U. Ogetti, *Raffaello*, in "Corriere della Sera", 3 aprile 1920.
- Ovidio, 2000 = Ovidio, *Opere*, II: *Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino 2000.
- Padovani, 2005 = S. Padovani, *I ritratti Doni. Raffaello e il suo 'eccentrico' amico, il Maestro di Serumido*, in "Paragone. Arte", LVI, 2005, pp. 3-26.
- Padovani, 2019 = S. Padovani, *Fra Bartolomeo nella prima attività di frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 61, 2019, pp. 287-307.
- Pallottino, 1938 = M. Pallottino, *Il grande fregio di Traiano*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", LXVI, 1938, pp. 17-56.
- Panofsky, 1930 = E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata 2010 (ed. or. Leipzig-Berlin 1930).
- Panofsky, 1939 = E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (ed. or. New York 1939).
- Paolucci, 2016 = F. Paolucci, *Ercole. Un eroe al servizio dei Medici*, in *La città di Ercole. Mitologia e politica*, cat. della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2015-16), a cura di W. A. Bulst, con F. De Luca, F. Paolucci e D. Parenti, Bologna 2016, pp. 43-8.
- Parker, 1956 = K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II: *Italian Schools: Text*, Oxford 1972 (ed. or. Oxford 1956).
- Partridge, Starn, 1980 = L. Partridge, R. Starn, *A Renaissance Likeness: Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley-Los Angeles-London 1980.
- Passavant, 1891 = J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, III, a cura di G. Guasti, Firenze 1891 (ed. or. Leipzig 1858).
- Pattanaro, 2019 = A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi: scoperta, uso, funzione dei modelli antichi*, in *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento. Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi*, a cura di S. Ferrari e A. Pattanaro, Padova 2019, pp. 175-200.
- Pediconi, 2010 = A. Pediconi, *Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520): A Palatine Cardinal*, in *The Possession of a Cardinal: Politics, Piety and Art, 1450-1700*, ed. by M. Hollingsworth and C. M. Richardson, University Park (PA) 2010, pp. 92-112.
- Pellegrini, 1993 = G. Pellegrini, *Il braccio della morte. Migrazioni iconografiche*, Cagliari 1993.
- Perini, 1995 = G. Perini, *Raffaello e l'antico. Alcune precisazioni*, in "Bollettino d'Arte", s. 6, 89-90, 1995, pp. III-44.
- Perini, 2000 = G. Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. della mostra (Roma, Palazzo delle

- Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 2000), a cura di E. Borea e C. Gasparri, Roma 2000, I, pp. 153-61.
- Perini Folesani, 2020 = G. Perini Folesani, *Il paragone delle arti a Urbino nel segno di Raffaello*, in "Kritiké", 1, 2020, pp. 39-56.
- Pesavento, 2018 = G. Pesavento, *Alle origini della illustrazione xilografica delle Metamorfosi. L'Ovidio Metamorphoseos vulgare (Venezia 1497)*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2018-19), a cura di F. Ghedini, con V. Farinella, G. Salvo, F. Toniolo e F. Zalabra, Napoli-Roma 2018, pp. 107-11.
- Petrioli Tofani, 2005 = A. M. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2*, Firenze 2005.
- Petrucchi, 2008 = F. Petrucchi, *Luca della Robbia e la sua bottega*, Firenze 2008.
- Pfisterer, 2012 = U. Pfisterer, *Raffaels Muse. Erotische Inspiration in der Renaissance*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden", 38, 2012, pp. 62-83.
- Pfisterer, 2014 = U. Pfisterer, *La Cappella Sistina*, Roma 2014 (ed. or. München 2013, senza l'apparato con le appendici).
- Pfisterer, 2019 = U. Pfisterer, *Raffael. Glaube-Liebe-Ruhm*, München 2019.
- Pfisterer, c.d.s. = U. Pfisterer, *La tomba di Bramante accanto a Fra Angelico, Andrea Bregno e Raffaello*, in "Fontes", in corso di stampa.
- Pietro Aretino, 2019 = *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, cat. della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2019-20), a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana e P. Procaccini, Firenze 2019.
- Pietro Bembo, 2013 = *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, cat. della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura, Venezia 2013.
- Pinelli, 2002 = A. Pinelli, *Una grazia che eccede la misura*, in Vaccaro, 2002, pp. 8-9.
- Pinelli, 2009 = A. Pinelli, *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari 2009.
- Pisani, 2015 = G. Pisani, *Le veneri di Raffaello (tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano)*, in "Studi di Storia dell'Arte", 26, 2015, pp. 97-122.
- Pollaiuolo, 2014 = *Antonio e Pietro del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, cat. della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2014-15), a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli e A. Zanni, Ginevra-Milano 2014.
- Pon, 2004 = L. Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven (CT)-London 2004.
- Popham, 1953 = A. E. Popham, *The Drawings of Parmigianino*, London 1953.
- Procaccini, 2019 = M. Procaccini, *Timoteo Viti e la questione del 'primo maestro' di Raffaello tra XIX e XX secolo*, in *Raffaello. Impresa e fortuna*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Urbino 2019, pp. 179-87, 319-24.
- Publio Virgilio Marone, 2012 = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione a cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino 2012.
- Quatremère de Quincy, 1829 = A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano 1829 (ed. or. Paris 1824).
- Quednau, 1979 = R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast: zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim-New York 1979.
- Quednau, 1986 = R. Quednau, *Aspects of Raphael's "Ultima Maniera" in the Light of the Sala di Costantino*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 245-57.
- Quednau, 1987 = R. Quednau, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in*

- Peruzzi e Raffaello*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1987, pp. 399-431.
- Quednau, 2019 = R. Quednau, *Paragone: gleichkommen und übertreffen Beobachtungen und Anmerkungen zu Raphaels wettstreitender Kreativität*, in *Raffael als Zeichner/Raffaello disegnatore*, a cura di M. Faietti e A. Gnann, Firenze 2019, pp. 359-81.
- Quondam, 2021 = A. Quondam, *Il Letterato e il Pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Roma 2021.
- Raffaello*, 2004 = *Raffaello da Urbino a Roma*, cat. della mostra (Londra, National Gallery, 2004-05), a cura di H. Chapman, T. Henry e C. Plazzotta, con contributi di A. Nesselrath e N. Penny, Milano 2004.
- Raffaello*, 2020 = *Raffaello 1520-1483*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2020), a cura di M. Faietti e M. Lafranconi, con F. P. Di Teodoro e V. Farinella, Ginevra-Milano 2020.
- Raffaello a Firenze*, 1984 = *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1984), a cura di L. Berti e M. Chiarini, Milano 1984.
- Raffaello architetto*, 1984 = *Raffaello architetto*, cat. della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), a cura di C. L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, sezione *Raffaello e l'antico* a cura di H. Burns e A. Nesselrath, Milano 1984.
- Raffaello e gli amici*, 2019 = *Raffaello e gli amici di Urbino*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2019-20), a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Firenze 2019.
- Raffaello e la Domus Aurea*, 2020 = *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, cat. della mostra (Roma, Domus Aurea, 2020-21), a cura di V. Farinella e A. Russo, con S. Borghini e A. D'Alessio, Milano 2020.
- Raffaello e l'eco*, 2018 = *Raffaello e l'eco del mito*, cat. della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2018), a cura di E. Daffra, G. Di Pietrantonio e M. C. Rodeschini, Venezia 2018.
- Raffaello. La Deposizione*, 2010 = *Raffaello. La Deposizione in Galleria Borghese. Il restauro e studi storico-artistici*, a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2010.
- Raffaello Parmigianino*, 2015 = *Raffaello Parmigianino Barocchi. Metafore dello sguardo*, cat. della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, 2015-16), a cura di M. Faietti, Roma 2015.
- Raffaello a Roma*, 2020 = *Raffaello pittore e architetto a Roma. Una guida*, a cura di F. Benelli e S. Ginzburg, Milano 2020.
- Raffael. Macht*, 2020 = *Raffael. Macht der Bilder. Die Tapissereien und ihre Wirkung*, cat. della mostra (Dresden, Kunstsammlungen, 2020), hrsg. von S. Koja, Dresden 2020.
- Raffael/Raphael*, 2013 = *Raffael und das Porträt Julius' II./Raphael and the Portrait of Julius II*, cat. della mostra (Frankfurt am Main, Städelches Museum, 2013-14), hrsg. von J. Sander, Frankfurt am Main 2013.
- Raffael Vienna*, 2017 = *Raffael*, cat. della mostra (Vienna, Albertina, 2017-18), hrsg. von A. Gnann, München 2017.
- Raffael. Zeichnungen*, 2012 = *Raffael. Zeichnungen/Raphael. Drawings*, cat. della mostra (Frankfurt am Main, Städel Museum, 2012-13), hrsg. von J. Jacoby und M. Sonnabend, München 2012.
- Raphael and His School*, 2017 = *Raphael and His School*, cat. della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 2012-13), ed. by A. Gnann and M. C. Plomp, Haarlem 2012.
- Raphael Budapest*, 2013 = *Raphael: Drawings in Budapest*, cat. della mostra (Budapest, Museum of Fine Arts, 2013-14), ed. by Z. Kárpáti and E. Seres, Budapest 2013.

- Raphael Cartoons*, 2010 = *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, ed. by M. Evand and C. Browne, with A. Nesselrath, London 2010.
- Raphael Cartoons*, 2020 = *The Raphael Cartoons*, ed. by A. Debenedetti, London 2020.
- Raphael Invenit*, 1985 = *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari e S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 1985.
- Raphaël Madrid-Paris*, 2012-13 = *Raphaël. Les dernières années*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado-Parigi, musée du Louvre, 2012-13), éd. par T. Henry et P. Joannides, Paris 2012.
- Raphael Oxford*, 2017 = *Raphael: The Drawings*, cat. della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 2017), ed. by C. Whistler and B. Thomas, with A. Gnann and A. Aceto, Oxford 2017.
- Raphael. The Pursuit*, 1994 = *Raphael: The Pursuit of Perfection*, cat. della mostra (Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1994), ed. by T. Clifford, Edinburgh 1994.
- Raphael Ware*, 2019 = *Raphael Ware. I colori del Rinascimento*, cat. della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, 2019-20), a cura di T. Wilson e C. Paoletti, Torino 2019.
- Rausa, 2001 = F. Rausa, *Marmi antichi di Villa Madama. Storia e fortuna*, in "Xenia Antiqua", 10, 2001, pp. 155-206.
- Rausa, 2002 = F. Rausa, *Un gruppo statuuario dimenticato. Il ciclo delle Muse cd. Thespiades da Villa Adriana*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico, ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso*, Atti del Convegno (Roma, 23-24 giugno 2000), a cura di A. M. Reggiani, Milano 2002, pp. 43-51.
- Ravelli, 1978 = L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, I: *Disegni di Polidoro*; II: *Copie da Polidoro*, Bergamo 1978.
- Reale, 1997 = G. Reale, *Raffaello. La "Scuola di Atene". Una nuova interpretazione dell'affresco con il cartone a fronte*, Milano 1997.
- Rebaudo, 2007 = L. Rebaudo, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007 (nuova ed. aggiornata; 1ª ed. Pisa 2000).
- Reilly, 2010 = P. L. Reilly, *Raphael's Fire in the Borgo and the Italian Pictorial Vernacular*, in "The Art Bulletin", XCII, 2010, pp. 308-25.
- Reiss, 2001 = S. E. Reiss, *Widow, Mother, Patron of Art: Alfonsina Orsini de' Medici*, in *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, ed. by S. E. Reiss and D. G. Wilkins, Kirksville 2001, pp. 125-57.
- Reiss, 2005 = S. E. Reiss, *Raphael and His Patrons: From the Court of Urbino to the Curia and Rome*, in *The Cambridge Companion to Raphael*, ed. by M. B. Hall, Cambridge 2005, pp. 36-55, 317-35.
- Repertorium*, 2014 = G. Huber-Rebenich, S. Lütkemeyer, H. Walter, *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik*, Bd. 1.1: *Narrative Darstellungen, Textteil und Bildteil*, Berlin 2014.
- Riccomini, 2020 = A. M. Riccomini, *Prima dei Torlonia. Le sculture antiche nei disegni e nelle incisioni del Cinque e Seicento*, in *I marmi Torlonia*, 2020, pp. 58-65.
- Rocca, 2019 = A. Rocca, *Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio il Cartone*, Milano 2019.
- Rogers, 1998 = M. Rogers, *The Artist as Beauty*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, ed. by F. Ames-Lewis and M. Rogers, Aldershot 1998, pp. 93-106.
- Roma e lo stile*, 1999 = *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, cat. della mostra (Manto-

- va, Palazzo Te-Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999.
- Romani, 2007 = V. Romani, *Introduzione*, in J. Shearman, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. IX-XXIII.
- Romani, 2013a = V. Romani, *Raffaello e Pietro Bembo negli anni di Giulio II*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini, H. Burns e D. Gasparotto, Atti del Seminario internazionale di studi *Pietro Bembo e le arti* (Padova, Centro internazionale di Studi Andrea Palladio, febbraio 2011), Venezia 2013, pp. 339-56.
- Romani, 2013b = V. Romani, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e "maniera moderna"*, in *Pietro Bembo*, 2013, pp. 32-47.
- Romani, 2017 = V. Romani, *La "Madonnina" del cardinal Bibbiena*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 79-85.
- Romeo, 1990 = I. Romeo, *Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani*, in "Xenia", 19, 1990, pp. 41-86.
- Rovira Guardiola, 2013 = R. Rovira Guardiola, *The Spell of Antinous in Renaissance Art: The Jonah Statue in Santa Maria del Popolo*, in *Seduction & Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, ed. by S. Knippschild and M. G. Morcillo, London-New York 2013, pp. 263-78.
- Rubinstein, 1985 = R. O. Rubinstein, "Tempus edax rerum": *A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, pp. 425-33.
- Ruffini, 1986 = F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna 1986.
- Saladino, 2009 = V. Saladino, "Tutte antiche e fatte a meraviglia". *Le sculture della collezione Riccardi*, in "Il Palazzo Magnifico". *Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di S. Merendoni e L. Ulivieri, Torino 2009, pp. 181-202.
- Samaltanou-Tsiakma, 1971 = E. Samaltanou-Tsiakma, *A Renaissance Problem of Archaeology*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXVIII, 1971, pp. 225-32.
- Schmarsow, 1881 = A. Schmarsow, *Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 2, 1881, pp. 131-44.
- Schulz, 1962 = J. Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXV, 1962, pp. 35-55.
- Sebastiano, 2008 = *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra (Roma, Palazzo di Venezia-Berlin, Gemäldegalerie, 2008), a cura di C. Strinati e B. W. Lindemann, Milano 2008.
- Settis, 1978 = S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.
- Settis, 2000 = S. Settis, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, a cura di F. Caglioti, Pisa 2000 [ma 2002], pp. 145-70 (poi in M. L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013, pp. 83-108).
- Settis, 2016 = *Disegno, memoria, città. La Roma di William Kentridge*, in *William Kentridge*, 2016, pp. 209-55 (ripubblicato in versione riveduta come *William Kentridge. La memoria e la città*, in S. Settis, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano 2020, pp. 275-337).
- Settis, 2020a = S. Settis, *Modernità di Raffaello. Dalla Lettera di Leone X alla Costituzione italiana*, Scuderie del Quirinale, Roma 2020.

- Settis, 2020b = S. Settis, *Arte e delitto. Guttuso sulla morte di Neruda*, in Id., *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano 2020, pp. 65-101.
- Settis, Ammannati, c.d.s. = S. Settis, G. Ammannati, *Raffaello fra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela*, in corso di stampa.
- Sgarbozza, 2020 = I. Sgarbozza, *Raffaello e la Lettera a Leone X nel contesto europeo di primo Ottocento*, in *La lezione di Raffaello. Le antichità romane*, cat. della mostra (Roma, Complesso di Capo di Bove, 2020), a cura di I. Sgarbozza, Milano 2020, pp. 12-45.
- Shearman, 1961 = J. Shearman, *La Cappella Chigi in S. Maria del Popolo* (1961), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 115-47, 233-51.
- Shearman, 1964 = J. Shearman, *La Loggia di Psiche nella Villa Farnesina e i problemi dell'ultima fase dello stile grafico di Raffaello* (1964), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 97-139.
- Shearman, 1965 = J. Shearman, *Progetti non eseguiti per le Stanze di Raffaello* (1965), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 29-63.
- Shearman, 1968 = J. Shearman, *Raffaello architetto* (1968), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 19-41, 186.
- Shearman, 1971a = J. Shearman, *La pala d'altare del Pontormo in S. Felicità* (1971), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 149-69, 251-4.
- Shearman, 1971b = J. Shearman, *Le Stanze Vaticane. Le funzioni e la decorazione* (1971), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 77-98, 194-228.
- Shearman, 1972 = J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- Shearman, 1977 = J. Shearman, *Raffaello, Roma e il Codex Escorialensis* (1977), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 43-76, 186-94.
- Shearman, 1979 = J. Shearman, *Il ritratto di Baldassare Castiglione* (1979), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 99-113, 228-33.
- Shearman, 1980 = J. Shearman, *L'illusionismo del Correggio* (1980), in Id., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, pp. 170-84, 254-6.
- Shearman, 1983a = J. Shearman, *Un disegno per il San Giorgio di Raffaello* (1983), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 13-27.
- Shearman, 1983b = J. Shearman, *L'organizzazione della bottega di Raffaello* (1983), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 83-95.
- Shearman, 1984a = J. Shearman, *L'anno di Raffaello. Mostre di dipinti e disegni* (1984), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 3-11.
- Shearman, 1984b = J. Shearman, *Raffaello e la bottega*, in *Raffaello in Vaticano*, cat. della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-85), Milano 1984, pp. 258-63.
- Shearman, 1984c = J. Shearman, *Doppio ritratto di Raffaello*, in *Raffaello architetto*, 1984, p. 107.
- Shearman, 1986 = J. Shearman, *La Cacciata di Eliodoro* (1986), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 65-81.
- Shearman, 1991 = J. Shearman, *Giulio Romano e Baldassarre Castiglione* (1991), in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007, pp. 157-69.

- Shearman, 1992 = J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Milano 1995 (ed. or. Princeton, NJ, 1992).
- Shearman, 1993 = J. Shearman, *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 15-37.
- Shearman, 1994 = J. Shearman, *Castiglione's Portrait of Raphael*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38, 1994, pp. 69-97.
- Shearman, 1995 = J. Shearman, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Esch e C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 213-42.
- Shearman, 2003 = J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I-II, New Haven (CT)-London 2003.
- Sherwood, 2010 = Y. Sherwood, *A Biblical Text and Its Afterlives: The Survival of Jonah in Western Culture*, Cambridge 2010.
- Stewart, Korres, 2004 = A. Stewart, *Attalos, Athens, and the Akropolis: The Pergamene 'Little Barbarians' and Their Roman and Renaissance Legacy*, with an essay on the Pedestals and the Akropolis South Wall by M. Korres, Cambridge (MA) 2004.
- Takuma, 2014 = I. Takuma, *Domenico Ghirlandajo's Santa Maria Novella Altarpiece: A Reconstruction*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 56, 2014, pp. 170-91.
- Tal, 2018 = G. Tal, *A Chimerical Procession: Invention, Emulation, and the Language of Witchcraft in Lo Stregozzo*, in "Artibus et Historiae", xxxix, 78, 2018, pp. 267-95.
- Thoenes, 2005 = C. Thoenes, *Raphael 1483-1520*, Köln 2005.
- Tolnay, 1969 = C. de Tolnay, *Michelangelo, II. The Sistine Ceiling*, Princeton (NJ) 1969 (ed. or. Princeton, NJ, 1945).
- Torriti, 2014 = P. Torriti, *Il cardinal Bibbiena, Raffaello e gli artisti del suo tempo*, in *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, cat. della mostra (Bibbiena, Museo Archeologico del Casentino "Pietro Albertoni", 2014), a cura di P. Torriti, Bibbiena 2014, pp. 53-71.
- Tosi, 2016 = A. Tosi, *Parmigianino*, Ospedaletto 2016.
- Traeger, 1997 = J. Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- Tra mito e allegoria*, 1989 = *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e nel '600*, a cura di S. Massari, Roma 1989.
- Troy Thomas, 1980 = M. Troy Thomas, *Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Religious Paintings*, PhD Dissertation at the University of California, Berkeley 1980.
- Vaccaro, 2002 = M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002.
- Vasari, 1550-68 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, I, Firenze 1966; III, Firenze 1971; IV, Firenze 1976; V, Firenze 1984; VI, Firenze 1987.
- Venturi, 1889 = A. Venturi, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 3-4, 1889, pp. 97-112.
- Vicci 2019-20 = R. Vicci, *Raffaello e Omero (da Urbino alla Stanza della Segnatura)*, in "Antike und Abendland", LXV-LXVI, 2019-20, pp. 208-31.
- Viljoen, 2019 = M. C. Viljoen, *Between the Sheets. Raffaello, il nudo e l'erotizzazione delle incisioni*, in *Giulio Romano. Arte*, 2019, pp. 68-77.
- Violini, 2017 = P. 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 A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 29-39.
- Virgilio, 2011 = Virgilio, *Volte e immagini del poeta*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2011-12), a cura di V. Farinella, Milano 2011.
- Viscogliosi, 2017 = A. Viscogliosi, *Antonio da Sangallo e Palladio tra foro di Augusto e foro di Nerva. Diverse maniere di osservare l'antico, tra la pianta di Roma di Raffaello e il Teatro Olimpico*, in "Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", 29, 2017, pp. 101-16.
- Viscogliosi, 2020 = A. Viscogliosi, *La Roma antica di Raffaello e i disegni di topografia dei Fori di Antonio da Sangallo il Giovane: un'ipotesi di lavoro*, in *Raffaello*, 2020, pp. 125-31.
- Volpi, 2016 = C. Volpi, *Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche. Teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna*, in "Storia dell'arte", 143-145, n. s. 43-45, 2016 [ma 2017], pp. 79-92.
- Volte di marmo*, 2001 = *Volte di marmo. Tra fasto ed erudizione. Sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*, a cura di F. Paolucci e V. Saladino, Firenze 2001.
- Warburg, 1966 = A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1966.
- Warburg, 2019 = *Aby Warburg. L'Atlas Mnemosyne*, con una presentazione di R. Recht, Paris 2019.
- Weddigen, 1999 = T. Weddigen, *Tapissieriekunst unter Leo X. Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle*, in *Hochrenaissance im Vatikan 1503-1534*, cat. della mostra (Bonn, 1998-99), hrsg. von P. Kruse und G. Altieri, Bonn-Città del Vaticano 1999, pp. 268-84.
- Weege, 1913 = F. Weege, *Das Goldene Haus des Nero (Neue Funde und Forschungen)*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 28, 1913, pp. 127-244.
- Whistler, 2017 = C. Whistler, *Raphael's Hands*, in *Raphael* Oxford, 2017, pp. 29-41.
- William Kentridge, 2016 = *William Kentridge: Triumphs and Laments*, ed. by C. Basualdo, Köln 2016.
- Wind, 1958 = E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento. Nuova edizione riveduta*, Milano 2012 (ed. or. Oxford 1958; nuova ed. riveduta Oxford 1980).
- Wivel, 2017 = M. Wivel, *A Meeting of Minds: The Extraordinary Artistic Partnership of Michelangelo and Sebastiano*, in *Michelangelo & Sebastiano*, 2017, pp. 15-39.
- Wolk-Simon, 2019a = L. Wolk-Simon, *Raffaello, Giulio Romano e l'affare dell'amore*, in *Giulio Romano. Arte*, 2019, pp. 28-43.
- Wolk-Simon, 2019b = L. Wolk-Simon, *Raphael, Drawings, and Friendship*, in *Raffaels Zeichner/Raffaello disegnatore*, a cura di M. Faietti e A. Gnann, Firenze 2019, pp. 385-99.
- Wouk, 2016 = E. H. Wouk, *From Death to Print: Marcantonio Raimondi's Morbetto and the Power of Engraving in Raphael's Rome*, in *Marcantonio*, 2016, pp. 47-65.
- Wright, 2005 = A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven (CT)-London 2005.
- Yuen, 1979 = T. Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: Some Influences from the Minor Arts of Antiquity*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLII, 1979, pp. 263-72.
- Zamperini, 2007 = A. Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto 2007 (2ª ed. San Giovanni Lupatoto 2013).
- Zöllner, 2017 = F. Zöllner, *Premessa*, in F. Zöllner, C. Thoenes, *Michelangelo. Tutte le opere di pittura, scultura e architettura*, Köln 2017, pp. 7-12.

Zucker, 1977 = M. J. Zucker, *Raphael and the Beard of Pope Julius II*, in "The Art Bulletin",  
LIX, 1977, pp. 524-33.  
Zucker, 1984 = M. J. Zucker, *The Illustrated Bartsch, 25 (Commentary), Formerly Volume 13  
(Part 2), Early Italian Masters*, New York 1984.

# Indice dei nomi

- Acciarino D., 166n  
Aceto A., 77n, 99n, 108n, 125n  
Acidini C., 61n, 119n, 168n, 210n, 225n  
Adriano, imperatore, 185  
Aelst Pieter van, 128, 173n  
Afrodite, 89, 194n; cfr. anche *Venere*  
Agosti B., 22n, 24n, 96n, 209n  
Agosti G., 23n, 74n, 133n, 214n, 215n  
Aimo Domenico, detto il Varignana, 31, 105  
Alari Bonacolsi Pier Jacopo, detto l'Antico, 156  
Albani Alessandro, 38  
Alberti Leandro, 32  
Alberti Leon Battista, 84 e n, 85n  
Albertinelli Mariotto, 48n  
Albertini Francesco, 95n  
Aldrovandi Ulisse, 107  
Aleandro Girolamo seniore, 204  
Alessandro Magno, 115, 123, 194 e n, 220  
Alessandro VI, papa, 186  
Alfonso I d'Este, 14, 154, 178, 179n, 180-1, 195  
Alidosi Francesco, 121n  
Altdorfer Albrecht, 227  
Ammannati G., 199n  
Anania, 139  
Anchise, padre di Enea, 142, 144n, 145  
Andrea del Castagno, 136n  
Angelini A., 96n, 172n  
Anonimo Gaddiano, 171n  
Antinoo, 184n, 185 e n  
Antonino Pio, imperatore, 200n  
Antonio da Sangallo il Giovane, 202n  
Apelle, 13, 20, 22-3, 31, 32 e n, 34-5, 37 e n, 38, 39 e n, 45, 115-6, 123n, 194 e n, 204, 211, 222 e n, 223 e n, 226-7  
Apollo, 15, 51, 93n, 96n, 97, 103, 123, 145, 175  
Aretino Pietro, 105n, 128n  
Argenta Pietro, 186n  
Arianna, 179  
Arienti Giovanni Sabadino degli, 115n  
Ariosto Ludovico, 185, 211 e n  
Aristotele da Sangallo, 78n  
Artemide, 106n; cfr. anche *Diana*  
Ascanio, figlio di Enea, 142  
Asclepio, 98n  
Ateneo di Naucrati, 194  
Atto Navio, 136n, 138n  
Augusto, imperatore, 201, 202n  
Avalos Francesco Ferdinando, marchese di Pescara, 21  
Baccio d'Agnolo, 75  
Bacco, 97, 185n, 174-5, 178-9; cfr. anche *Dioniso*  
Baglione Giovanni, 37  
Baglioni Atalanta, 82, 86, 87n  
Baglioni Grifonetto, 86 e n, 87n  
Bagnesi M., 144n  
Baldung Hans, detto Grien, 227  
Ballarin A., 62n, 113n, 114n, 179n, 196 e n, 197  
Bambach C. C., 116n  
Bandinelli Baccio, 123, 226  
Barbieri C., 13n, 84n, 96n, 106n, 108n, 109n, 111n, 112n, 113n, 114n, 121n, 136n, 184n, 193n, 197n, 222n  
Barocchi P., 23n, 214n  
Barocci Ambrogio, 58 e n

- Bartalini R., 114n, 123n, 177n, 193n  
 Bartolomeo, fra, 31, 63 e n, 178-9  
 Beazzano Agostino, 13, 220, 222 e n  
 Becatti G., 22n, 24n, 41 e n, 43n, 44, 57n,  
 88 e n, 96n, 97n, 98n, 102n, 103n, 104n,  
 106n, 113n, 120n, 134n, 136n, 144n, 152n,  
 155n, 168n, 171, 183n, 184n, 189n, 214n,  
 217n  
 Bedini A. S., 179n  
 Bell P. J., 48n  
 Belli Valerio, 206  
 Bellièvre Claude de, 138n, 183  
 Bellini Giovanni, 179  
 Bellori Giovan Pietro, 37 e n, 39n, 184n, 223  
 Bembo Pietro, 13-4, 31, 147, 184, 198, 218n,  
 220, 222n  
 Benigno Cornelio, 113n  
 Berruguete Alonso, 31, 105  
 Bertoldo di Giovanni, 40 e n, 65-6, 214n  
 Bianca, amante di Lelio Gregorio Giraldi,  
 194  
 Bianchi Giovan Battista de, 184n  
 Bianco L., 198n  
 Bibbiena, cardinale, 15 e n, 160, 167, 168 e n,  
 170, 171n, 198  
 Biondo Flavio, 200  
 Birke V., 108n  
 Black P., 149n  
 Blake McHam S., 223n  
 Bloemacher A., 225n  
 Bober P. P., 22n, 24n, 44n, 48n, 54n, 61n,  
 65n, 71n, 83n, 84n, 89n, 92n, 93n, 96n,  
 100n, 103n, 104n, 106n, 108n, 113n, 123n,  
 126n, 136n, 139n, 148n, 152n, 154n, 156n,  
 179n, 184n, 186n, 189n, 216n, 221n  
 Boeckl C. M., 145n, 146n  
 Bollato A., 189n, 216n  
 Bolzoni M. S., 177n  
 Borghese Scipione, 62  
 Borgia Girolamo, 222  
 Bosch Hieronymus, 227  
 Botticelli Sandro, 61, 129  
 Braghin M., 63n, 134n  
 Bramante, 24, 31, 105 e n, 129, 144  
 Branconio Giovanni Battista, 206n  
 Brant Sebastian, 60, 150-1, 153  
 Bregno Andrea, 113n  
 Broc Jean, 123n  
 Brown D. A., 179n  
 Brunetti M., 33n, 200n  
 Buddensieg T., 189n  
 Bulst W., 67n  
 Burckhardt J., 86n, 87n  
 Burns H., 39n, 44n, 47n, 122n, 144n, 213n,  
 215n  
 Bussagli M., 44n, 47n, 48n, 59, 135n, 191n,  
 219n  
 Butler K. E., 47n, 63n  
 Cadario M., 215n, 216n  
 Cadogan J. K., 73n, 75n, 76n  
 Caglioti F., 48n, 51, 65n, 67n, 96n, 140n,  
 214n  
 Campbell T. P., 128n, 129n, 158n, 173n  
 Campeggiani I., 211n  
 Canossa Ludovico, 197  
 Caradosso, Cristoforo Foppa detto, 64n  
 Carl D., 57n, 61n, 65n, 69n, 71n, 84n  
 Carlo Magno, imperatore, 211  
 Carracci Annibale, 192n  
 Carrara E., 223n  
 Carratù T., 193n  
 Caruso C., 183n  
 Casadei A., 97n, 103n  
 Caso M., 139n  
 Castelli C., 205n  
 Castiglione Baldassarre, 13, 24, 31-2, 47 e n,  
 160, 161 e n, 195, 197 e n, 198-9, 202, 215n,  
 220, 226  
 Catullo Gaio Valerio, 125  
 Cavallaro A., 93n  
 Cavalli M., 226n  
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tùbieres,  
 conte di, 44 e n, 45  
 Celio Gaspare, 35-6, 201n  
 Cerboni Baiardi A., 24n, 139n  
 Ceriana M., 47n, 58n  
 Cesarino da Perugia, 206  
 Chacòn Alfonso, 133 e n  
 Chapman H., 134n  
 Chastel A., 198n  
 Chigi Agostino, 21-2, 25, 29 e n, 32-3, 96n,

- 107, 109n, 111-4, 121n, 123, 136n, 165, 184  
e n, 193 e n, 194, 197
- Chigi Fabio, 194, 197n
- Christian K. W., 54n, 93n, 101n, 106n, 113n,  
114n, 136n, 138n, 152n, 154n, 183n
- Ciampolini Giovanni, 92, 106 e n
- Ciampolini Michele, 106n
- Cibele, 24
- Cibo Gherardo, 219n, 222n
- Ciccuto M., 144n
- Cicerone Marco Tullio, 60
- Ciriaco d'Ancona, 135n
- Clark D. L., 193n
- Clayton M., 182n
- Clemente Alessandrino, 194n
- Clio, 191n
- Clough C. H., 47n, 68n
- Colocci Angelo, 114n
- Colzani C., 192n, 194n
- Condivi Ascanio, 73, 185, 191
- Conte G. B., 106n
- Cook Sir Francis, 107n
- Cooper D., 82n, 87n
- Coornhert Dirck Volkertszoon, 101
- Coraggio F., 184n
- Cordellier D., 112n, 126n, 168n
- Correggio, Antonio Allegri detto, 131, 151
- Cortese Gregorio, 223n
- Corti G., 53n, 106n
- Cosgriff T., 88n
- Costabili Beltrando, 154
- Costantino, imperatore, 126, 217
- Cratina, amante di Prassitele, 194n
- Cremona A., 111n
- Creusa, moglie di Enea, 142
- Cristo, 48n, 75, 84 e n, 85, 86n, 87, 93n, 102,  
126-7, 129, 136n, 185 e n
- Culotta A. R., 93n
- Cunego Domenico, 192
- Cunnally J., 204
- Cupido, 71; cfr. anche *Eros*
- Dacos N., 33n, 41n, 71n, 139n, 147n, 157n,  
160n, 163n, 171n, 185n
- Danae, 126
- Dante Alighieri, 103 e n
- Da Rin Bettina L., 196n, 198n
- Dei Rinieri di Bernardo, 90
- Del Cossa Francesco, 72
- Della Rovere Francesco Maria, 46n, 62-3,  
120n, 121n, 195
- Della Rovere Giuliano, cfr. *Giulio II, papa*
- Della Valle, famiglia, 97n
- Della Valle Guglielmo, 191
- De Marchi A., 177
- Denker Nesselrath C., 22n, 124n, 161n, 171n
- Dente Marco, 105, 149, 153, 164n, 188n
- De Strobel A. M., 153n, 173n
- Deucalione, 78-80
- Diana, 24; cfr. anche *Artemide*
- Didone, 149
- Dinocrate, 204, 211, 220
- Diodoro Siculo, 179
- Dioniso, 50; cfr. anche *Bacco*
- Di Salvo M., 124n
- Di Teodoro F. P., 16n, 24n, 77n, 116n, 124n,  
125n, 126n, 133n, 144n, 149n, 159n, 171n,  
199 e n, 202n, 204n, 205n, 220n
- Dodero E., 221n
- Dolce Ludovico, 32 e n, 226
- Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bar-  
di detto, 63, 65, 136
- Doni, famiglia, 80-2
- Doni Agnolo, 79-80
- Doria Andrea, 178
- Dossi Battista, 226
- Dossi Dosso, 179
- Dovizi Bernardo, cfr. *Bibbiena, cardinale*
- Dürer Albrecht, 127, 143, 151, 154n, 181n, 227
- Ebe, 33, 71 e n, 131
- Ebert Schifferer S., 222n
- Ecate, 106n
- Echinger-Maurach C., 96n
- Efesto, 61
- Egger H., 75n
- Ekserdjian D., 45n, 134n, 209n
- Elena, santa, 126-7
- Elet Y., 222n
- Emison P., 225n, 226n
- Emmerling-Skala A., 179n

- Enea, 132 e n, 142, 143 e n, 144n, 145, 148-9, 151, 178  
 Ennio, 105  
 Enrico VIII, re d'Inghilterra, 174  
 Equicola M., 132  
 Eraclito, 129 e n  
 Ercole, 33, 57, 61 e n, 62 e n, 65, 67, 98, 175, 221  
 Ercole I d'Este, 62n  
 Eriksson J., 46n  
 Erkelens A. M. L. E., 173n  
 Eros, 183; cfr. anche *Cupido*  
 Esperidi, 57, 61 e n, 63  
 Euridice, 125n
- Fabio Calvo Marco, 204 e n, 220  
 Fabricius Hansen M., 157n  
 Fagian M., 96n  
 Faietti M., 108n, 126n, 144n, 149n  
 Falomir M., 196n  
 Famulus (o Fabullus o Amulius), 169  
 Farinella V., 15n, 16n, 44n, 46n, 47n, 48n, 58n, 63n, 69n, 80n, 94n, 95n, 97n, 99n, 101n, 103n, 105n, 112n, 114n, 116n, 122n, 124n, 132n, 133n, 136n, 144n, 145n, 148n, 150n, 151n, 153n, 154n, 156n, 157n, 177n, 178n, 179n, 181n, 185n, 186n, 191n, 194n, 195n, 199n, 200n, 204n, 206n, 210n, 211n, 213n, 214n, 224n, 226n  
 Federico da Montefeltro, duca di Urbino, 46 e n, 47, 67, 68n  
 Fehl P. P., 215n, 216n, 217n  
 Ferino-Pagden S., 7, 48n, 50n, 53n, 67n, 84n, 85n, 103n, 105n, 113n, 130 e n, 139n, 153n, 156n, 166 e n, 179n, 181n, 183, 184n, 191n, 192n, 197n, 209n, 210n, 213 e n, 219n, 226n  
 Ferrigno A., 193n  
 Fidia, 34  
 Filemone di Siracusa, 154  
 Filostrato Maggiore, 112 e n, 113n, 164, 178  
 Fiorentino Nicolò, 72  
 Fischel O., 98 e n  
 Fittschen K., 64n, 185n  
 Folengo Teofilo, 222n  
 Forlani Tempesti A., 87n, 104n, 106n  
 Fortunati V., 172n
- Fra Carnevale, Bartolomeo Corradini detto, 46  
 Fra Giocondo, Giovanni da Verona detto, 45n, 137, 218n  
 Franceschini C., 80n  
 Francesconi Daniele, 39  
 Francisco de Hollanda, 46 e n  
 Franco Battista, 97  
 Franklin D., 206n  
 Franzoni C., 13n  
 Frapiccini D., 131n  
 Frau P., 48n, 112n  
 Fredis Felice de, 115n  
 Frine, etera, 194  
 Frommel C. L., 50n, 116n, 125n, 202n, 213n, 215n, 219n  
 Fulton C. B., 53n, 64n, 67n, 68n, 87n, 153n  
 Fulvio Andrea, 14n, 204 e n  
 Furlan C., 157n, 163n, 219n  
 Furlotti B., 154n, 181n, 205n  
 Fusco L., 53n, 106n
- Gage F., 35n  
 Galatea, 112, 113 e n, 114  
 Galli A., 67n  
 Gandolfi R., 37n, 133n  
 Garin E., 96n, 129n  
 Garofalo, Benvenuto Tisi detto, 178  
 Gasparotto D., 61n, 96n, 148n  
 Gasparri C., 44n, 102n, 175n, 184n  
 Genga Girolamo, 226  
 Genovese A. L., 24n  
 Gere J. A., 93n, 113n, 164n, 210n, 213 e n, 216n  
 Ghiberti Bonaccorso, 69  
 Ghiberti Lorenzo, 57n, 61n, 65, 68, 71 e n, 72-3  
 Ghiberti Vittore, 68  
 Ghirlandaio, Domenico Bigordi detto, 68n, 73 e n, 74-5, 129  
 Giacomo, apostolo, 53n  
 Ginzburg S., 24n, 29n, 45n, 62n, 93n, 157n, 168n, 186n, 190n, 191 e n, 192n, 194n, 198n, 209 e n, 218n  
 Giona, profeta, 182, 185 e n  
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco detto, 31, 113, 158, 197

- Giovan Battista della Palla, 67n  
 Giovanni Antonio da Brescia, 107, 110  
 Giovanni da Udine, 28, 29 e n, 32, 37n, 43, 71, 134, 156, 157 e n, 158 e n, 159, 160 e n, 161-4, 165 e n, 166, 169, 171-2, 173 e n, 177 e n, 181n, 200  
 Giovanni di Bartolomeo, 48  
 Giovannino, santo, 188  
 Giove, 27, 30, 37, 78-9, 93n, 126, 153, 180  
 Giovio Paolo, 16, 19 e n, 21, 22 e n, 23, 106, 114n, 157, 162 e n, 223  
 Giraldi Lelio Gregorio, 194, 222n  
 Girolamo da Carpi, 97  
 Giuliano A., 175n  
 Giuliano da Sangallo, 215 e n  
 Giulio II, papa, 15, 22n, 95 e n, 104, 106, 115, 116 e n, 119, 120n, 123-4, 128-9, 143, 153n, 167, 191, 193n, 197, 199, 210 e n  
 Giulio Romano, Giulio Pippi detto, 37, 40, 43, 71n, 98, 106n, 122, 133n, 134 e n, 154, 158n, 171 e n, 180, 188, 191, 192 e n, 193, 202n, 204n, 206 e n, 207, 210n, 211, 213, 216 e n, 217n, 219 e n, 226  
 Giunone, 148, 153, 180  
 Giuseppe d'Arimatea, 84n  
 Gnann A., 93n, 95n, 103n, 112n, 119n, 122n, 123n, 134n, 142n, 160n, 188n, 208n, 209n, 213 e n, 216n, 226n  
 Goffen R., 47n, 87n, 114n, 129n  
 Golzio V., 39n, 204n  
 Gombrich E., 39 e n, 40, 41 e n, 43n, 214n, 216n, 223 e n  
 Gonzaga Eleonora, 62  
 Gonzaga Francesco, 15, 215n  
 Gonzaga Margherita, 112, 114, 193n  
 Gould C., 61n  
 Gradasso Berrettai da Norcia, 216  
 Graf Urs il Vecchio, 227  
 Grantham Turner J., 112n  
 Graul J., 67n, 88n  
 Grossi Gian Francesco di Luigi, detto il Grossino, 15, 16 e n  
 Gualandi L., 194n  
 Gualdi F., 48n  
 Guidobaldo da Montefeltro, duca di Urbino, 46  
 Gulli C., 67n  
 Günther H., 202n  
 Hall J., 208n  
 Hartt F., 40  
 Healey F., 153n  
 Heemskerck Maarten van, 100-1, 191  
 Henry T., 86n, 195n, 206n, 213 e n  
 Herrmann Fiore K., 84n, 85n, 87n  
 Hirst M., 116n  
 Hochmann M., 222n  
 Hope C., 226 e n  
 Imperia, amante di Agostino Chigi, 194  
 Ingres Jean-Auguste-Dominique, 131, 207 e n  
 Innocenzo VIII, papa, 222  
 Ino, sorella di Semele, 175  
 Ippolito d'Este, 62n  
 Isabella d'Este, 15, 16 e n, 112n, 115n, 161n  
 Jacoby J., 139n  
 Joannides P., 53n, 67n, 71n, 82n, 84n, 93n, 102n, 103n, 104n, 112n, 114n, 119n, 121n, 125n, 139n, 142n, 156n, 164n, 195n, 206n, 213 e n, 216n, 222n  
 Jones R., 24n, 27n, 44n, 47n, 149n, 157n, 166n, 168n  
 Joost-Gaugier C. L., 223n  
 Karafel L., 44n, 93n, 97n, 136n, 139n, 173n, 177n, 221n  
 Kàrpàti K., 153n  
 Kecks R. G., 73n, 75n  
 Kennedy R. W., 223n  
 Kentridge William, 226  
 Kertész V., 108n  
 Kinkead D. T., 114n  
 Kitzinger E., 185n  
 Kleiner G., 184n  
 Knab E., 67n  
 Knaus G., 144n  
 Korres M., 48n, 136n, 138n, 139n  
 La Malfa C., 48n, 55n, 58n, 61n, 64n, 88n, 89n, 97n, 103n, 114n, 116n, 121n, 131n, 136n, 138n, 156n, 157n, 165n, 184n, 186n, 191n, 193n, 204n

- La Monica D., 97n  
 Lafranconi M., 154n  
 Land N. E., 223n  
 Lanzi L., 39 e n, 64n, 105n, 223  
 Lavagne H., 189n  
 Leonardo da Vinci, 30-1, 63, 113, 129, 186 e n, 198n, 214  
 Leone de Castris P., 168n, 206n  
 Leone X, papa, 19, 21-2, 28, 32, 44n, 119, 128, 132, 136, 143, 154, 160, 163, 165, 171, 173, 177n, 179, 197, 199-200, 205n, 210 e n, 213, 221n, 222  
 Ligorio Pirro, 32, 181  
 Lippi Filippino, 73, 78n, 223  
 Lippi Ruberto, 78n  
 Liverani P., 215n  
 Livio Tito, 136n, 137n  
 Locher Jacob, 60  
 Loewy E., 152n  
 Lomazzo Giovanni Paolo, 34, 226  
 Londei E., 47n  
 Longhi R., 63n, 119n, 130 e n  
 Lord C., 151n  
 Lorenzetto, Lorenzo Lotti detto, 181, 184 e n  
 Lorenzo il Magnifico, cfr. *Medici Lorenzo de'*  
 Luca della Robbia, 63 e n, 119 e n  
 Lucco M., 84n  
 Luciano di Samosata, 123 e n, 179-80  
 Lucrezio Caro Tito, 146  
 Lüdemann P., 223n  
 Ludovico il Moro, cfr. *Sforza Ludovico*  
 Luigi XII, re di Francia, 120n  
 Luni M., 47n  
 Luti Margherita, 192  
 Luzio A., 16  
  
 Maccherini M., 35n  
 Machiavelli Nicolò, 13n  
 Macrobio, 60  
 Maestro di Fossombrone, 219 e n  
 Maestro di Serumido, 78 e n  
 Maffei S., 38n  
 Malaguzzi S., 96n  
 Malme H., 168n  
 Malvasia Carlo Cesare, 226  
 Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 131  
  
 Mancinelli F., 153n  
 Mancini Giulio, 35 e n  
 Manet Édouard, 153  
 Mangani G., 206n  
 Mantegna Andrea, 46n, 84, 136n, 222n, 226 e n  
 Marani P. C., 186n  
 Maratta Carlo, 38  
 Marcelli N., 222n  
 Marco Aurelio, imperatore, 200 e n, 217  
 Mari F., 70n, 96n, 113n, 183n  
 Maria Maddalena, santa, 79-80, 85, 193  
 Maria Vergine, 73, 87, 88n, 92, 116 e n, 186n, 188, 191 e n  
 Marias F., 76n  
 Marsia, 51, 53, 96n, 103  
 Marsilio Antonio, 161n  
 Marte, 47n, 175, 189, 194  
 Martini Francesco di Giorgio, 48n, 58, 136n, 219n  
 Masaccio, 64 e n  
 Maso di Bartolomeo, 48  
 Massenzio, imperatore, 211, 215  
 Massing J. M., 123n  
 Maturanzio Francesco, 87n  
 Maturino da Firenze, 206  
 Mazzarino Giulio Raimondo, 107  
 Medea, 113 e n  
 Medici Cosimo de', detto il Vecchio, 142  
 Medici Giovanni de', 120n, 130n, 131  
 Medici Giuliano de', 198n  
 Medici Ippolito de', 216  
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico, 66-7, 87  
 Medici Piero de', detto il Gottoso, 67  
 Medici Piero di Lorenzo de', 96n  
 Meiss M., 112n  
 Meleagro, 82, 84, 86 e n, 87  
 Mercurio, 21-2, 65, 136, 184n  
 Metz Conrad Martin, 179 e n  
 Michelangelo Buonarroti, 13, 14n, 22n, 23-4, 31-2, 34-6, 46, 63, 66, 73, 78, 82, 87, 104, 114, 116 e n, 128, 129 e n, 130, 136n, 139, 143, 179, 185, 186 e n, 191, 211, 213, 214 e n, 222n, 226 e n  
 Michele del Becca, 153n

- Michiel Marcantonio, 22n, 160, 161n, 204  
 Mida, re di Frigia, 175  
 Miletto L., 106n  
 Minerva, 175, 188, 223  
 Mino da Fiesole, 64  
 Mochi Onori L., 191n  
 Morresi M. M., 215n  
 Mosco Demetrio, 112n  
 Mosè, 127, 129  
 Mundy J., 177n  
 Müntz E., 138n  
  
 Nair James S., 86n  
 Natali A., 73n, 78n, 84n, 87n, 205n  
 Navagero Andrea, 13, 220, 222n  
 Nees L., 149n  
 Nerone, imperatore, 58  
 Nerva, imperatore, 202n  
 Nesselrath A., 24n, 44n, 61n, 73n, 75n, 76n,  
     82n, 83n, 93n, 94n, 95n, 102n, 105n,  
     117n, 121n, 122 e n, 143n, 153n, 154n,  
     155n, 156n, 158n, 167n, 168n, 169n, 170n,  
     181n, 185n, 189n, 192n, 195n, 197n, 200n,  
     201n, 202n, 210n, 215n, 219n, 220n, 222n  
 Nettuno, 37, 148-9  
 Nicoletto da Modena, 223  
 Nobis N., 181n  
 Noto E., 89n  
 Nova A., 63n  
  
 Oberhuber K., 50n, 57n, 108 e n, 114n, 122n,  
     124 e n, 143 e n, 144n, 179 e n, 181 e n,  
     187n, 192n, 210n, 213 e n, 215n, 216n  
 Ojetti U., 7, 11  
 Omero, 103 e n, 104-5  
 Oppiano, 113  
 Orazio Flacco Quinto, 159  
 Orazio Publio, 137n  
 Ordeaschi Francesca, 113, 193 e n, 197n  
 Orfeo, 125n  
 Orsini Alfonsina, 137 e n, 139n  
 Ovidio Nasone Publio, 78, 125n, 144n, 146  
     e n, 175  
  
 Padovani S., 63n, 78n, 82n, 90n  
 Pagliara P. N., 204n  
  
 Palagi Pelagio, 39n  
 Paleotti Gabriele, 166  
 Pallottino M., 215n  
 Palumba Giovan Battista, 204n  
 Pancaspe, concubina di Alessandro Magno,  
     194  
 Pandoni Porcellio, 47  
 Panofsky E., 59 e n, 62, 1113n  
 Paolo Uccello, 136n, 153  
 Paolucci Alfonso, 195  
 Paolucci F., 67n  
 Parker K. T., 106 e n, 112n  
 Parlato E., 206n  
 Parmigianino, Francesco Mazzola detto,  
     124, 208, 209 e n  
 Pasquali G., 106n  
 Passavant J. D., 106 e n  
 Pattanaro A., 184n  
 Pausias, 136n  
 Pediconi A., 168n  
 Pellegrini G., 85n  
 Penni Giovan Francesco, 37, 106n, 130n, 134,  
     140n, 179 e n, 180, 181 e n, 187n, 193, 213  
     e n, 214n  
 Penni Giulio, 193  
 Penny N., 24n, 27n, 44n, 47n, 149n, 157n,  
     166n, 168n  
 Perin del Vaga, 157, 172, 178-9, 182n, 206  
 Perini Folesani G., 37n, 44n, 47n, 155n,  
     204n  
 Perrier François, 216  
 Perugino, 30, 48n, 50n, 129  
 Peruzzi Baldassarre, 111, 112n, 131n, 136n,  
     226  
 Pesavento G., 79n  
 Petrarca Francesco, 40, 47  
 Petrocchi Linda, 119n  
 Petrucci F., 119n  
 Pfisterer U., 44n, 108n, 109n, 130n, 222n,  
     223n, 225n  
 Piccolomini Enea Silvio, *cf. Pio II*  
 Piccolpasso Cipriano, 34  
 Piero della Francesca, 46, 119n  
 Pigmaliione, 211  
 Pindaro, 103  
 Pinelli A., 209n

- Pinturicchio, Bernardino di Betto detto, 54,  
 55n, 56, 58, 63, 165-6, 172  
 Pio II, papa, 55 e n  
 Pippi Pietro, 106n  
 Pirra, 78-80  
 Pisani G., 192 e n, 194n  
 Platone, 168  
 Plinio Cecilio Secondo, detto il Giovane, 171  
 Plinio Secondo Gaio, detto il Vecchio, 20 e  
 n, 22, 32, 116, 136n, 169, 193, 194n, 223 e  
 n, 224  
 Plomp M. C., 71n  
 Plutone, 37  
 Policeto, 22n, 211  
 Polidoro da Caravaggio, 147  
 Polifemo, 21-2, 112, 113 e n, 114  
 Polignoto, 37  
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto, 66, 113  
 e n, 218n  
 Pollaiuolo, Antonio Benci detto, 61, 64, 67 e n  
 Pollaiuolo, Piero Benci detto, 64, 67, 68n  
 Pon L., 95n, 153n  
 Popham A. E., 209n  
 Posthumus Herman, 199  
 Poussin Nicolas, 38  
 Prassitele, 34, 194, 204  
 Previtali G., 37n  
 Procaccini M., 22n, 64n, 156n  
 Prodicò, 61  
 Proserpina, 71n  
 Protogene, 223n  
 Py B., 112n, 126n  
  
 Quatremère de Quincy Antoine Chrysos-  
 tome, 35n  
 Quednau R., 96n, 102n, 179n, 202n, 214n,  
 215n, 217n  
 Quondam A., 195n, 199n, 222n  
  
 Raffaellino da Reggio, Raffaello Motta det-  
 to, 177 e n  
 Raimondi Marcantonio, 14, 15n, 93n, 95,  
 108, 126, 131, 132n, 144 e n, 145n, 152, 153  
 e n, 188n, 209, 219, 224-6  
 Ramdhor B. von, 214n  
 Rausa F., 186n, 190n  
  
 Ravelli L., 147n  
 Reale G., 97n  
 Reilly P. L., 143n  
 Reiss S. E., 137n, 140n  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 195  
 Reynolds J., 136n  
 Riario Raffaele, 76n, 131  
 Riccomini A. M., 54n, 184n, 221n  
 Ridolfi Giovan Battista, 140  
 Ridolfo del Ghirlandaio, Ridolfo Bigordi  
 detto, 67n, 73 e n  
 Ripanda Jacopo, 35, 94-5, 131n, 133, 143, 191  
 Rocca A., 129n  
 Rodolfo A., 134n  
 Rodrigo de Mendoza, don, 76  
 Rogers M., 208n  
 Romani V., 14n, 171n, 213n  
 Romeo I., 53n, 134n, 140n, 175n, 214n  
 Romolo, 143  
 Rossi, famiglia, 154  
 Rossi Gabriele de', 154  
 Rosso Fiorentino, Giovanni Battista di Iaco-  
 po detto, 226  
 Rossoni E., 95n, 145n, 148n, 151n, 225n  
 Rovira Guardiola R., 22n, 181n, 182n, 184n,  
 185n  
 Rubens Peter Paul, 195  
 Rubinstein R. O., 22n, 24n, 48n, 54n, 61n,  
 65n, 71n, 83n, 84n, 89n, 92n, 93n, 96n,  
 100n, 103n, 104n, 106n, 108n, 113n, 123n,  
 126n, 136n, 139n, 148n, 152n, 154n, 156n,  
 179n, 184n, 186n, 189n, 216n, 221n  
 Ruffini F., 168n  
 Ruysch Johannes, 158, 167n  
  
 Saladino V., 64n  
 Salimbeni, fratelli, 46  
 Salvo G., 97n, 100n, 105n, 126n, 135n, 136n,  
 149n, 184n  
 Samaltanou-Tsiakma E., 155n  
 Sansovino Jacopo, 31, 105  
 Santi Giovanni, 46n, 47 e n, 48n, 58, 69, 73,  
 224  
 Santucci G., 215n  
 Sanudo Marin, 115 e n

- Sassi R., 82n, 87n  
 Scanatoria Lucrezia, 193  
 Scannapeco Girolamo, 21  
 Scannelli Francesco, 192  
 Schreiber T., 214n  
 Schulz J., 157n  
 Sebastiano del Piombo, 22, 112-3, 114 e n, 129,  
 193, 197 e n, 211, 213  
 Sebastiano, santo, 101  
 Seleuco IV, re di Siria, 119  
 Semele, 175  
 Senofonte, 61  
 Settis S., 13n, 84 e n, 85n, 86n, 199n, 204n,  
 205n, 206n, 223n, 226n  
 Sforza Ludovico, detto il Moro, 64n  
 Sgarbozza I., 39n, 199n  
 Shearman J., 13n, 14n, 15n, 22n, 24n, 32n, 33n,  
 34n, 35n, 39, 44 e n, 45n, 48n, 58n, 61n,  
 71n, 73n, 76n, 85n, 92n, 94n, 102n, 103n,  
 105n, 110n, 115n, 120n, 121n, 128n, 129n,  
 131 e n, 133n, 136n, 139n, 140n, 142n, 151 e  
 n, 154n, 158n, 161n, 166n, 167n, 171n, 178  
 e n, 179n, 181n, 183n, 185n, 194n, 195n,  
 196n, 198n, 199n, 201n, 204n, 205n,  
 206n, 208n, 210n, 213 e n, 220n, 222n,  
 223n, 226 e n  
 Sherwood Y., 185n  
 Siddi F., 67n  
 Signorelli Luca, 86n, 129, 166  
 Sillio Italo, 60  
 Sisto IV, papa, 61, 128  
 Socrate, 97  
 Soderini Piero, 64  
 Sodoma, Giovanni Antonio Bazzi detto, 24,  
 97n, 114, 123 e n, 167 e n  
 Sperulo Francesco, 222 e n  
 Spinks J., 226n  
 Stewart A., 48n, 136n, 138n, 139n  
  
 Takuma I., 75n  
 Tal G., 226n  
 Tebaldeo Antonio, 198, 223n  
 Thoenes C., 225n  
 Thomas B., 134n, 139n, 216n  
 Timante, 37  
 Tito, imperatore, 201  
  
 Tiziano, 34, 178-9, 181, 194n, 197  
 Todeschini Piccolomini Francesco, 53-4  
 Tolnay C. de, 185n  
 Torelli Ippolita, 198  
 Tornabuoni Giovanna, 72  
 Torriti P., 168n  
 Tortorella S., 172n  
 Tosi A., 208n  
 Traeger J., 84n  
 Traiano, imperatore, 74, 120, 131n, 133, 200-1  
 Troy Thomas M., 74n  
 Tuccinardi S., 106n  
 Tucidide, 146  
 Turner N., 93n, 113n, 164n, 210n, 216n  
  
 Ugo da Carpi, 149  
  
 Vaccaro M., 208n, 209n  
 Valeriano Pierio (Giovanni Pietro Bolzani  
 delle Fosse), 114n, 154  
 Vasari Giorgio, 22-3, 24 e n, 25n, 27-8, 29 e n,  
 30n, 31 e n, 32, 41, 63, 67n, 73n, 74 e n, 75,  
 82n, 105, 128 e n, 133 e n, 139, 142 e n, 153  
 e n, 155 e n, 157 e n, 158 e n, 159n, 160n,  
 161n, 164, 166 e n, 169, 173, 185, 191-2,  
 214n, 222-3, 226n  
 Venere, 71, 106, 113n, 133n, 153, 168, 175, 178,  
 192-3, 194 e n; cfr. anche *Afrodite*  
 Veneziano Agostino, 99, 155n, 226  
 Venturi A., 43n, 56, 57n, 104n, 105n, 121n  
 Veronese Paolo, 126  
 Verrocchio, Andrea di Cione detto, 65  
 Vespasiano da Bisticci, 46n  
 Viccei R., 104n, 123n  
 Vincidor Tommaso, 112n, 154n  
 Violini P., 167n  
 Virgilio Marone Publio, 27, 103n, 142, 144,  
 145 e n, 146, 149-50, 153  
 Virgilio Polidoro, 32 e n, 134, 147, 206  
 Viscogliosi A., 202n  
 Vitale Giovanni Francesco, 194  
 Viti Timoteo, 25n, 31, 223n  
 Vitruvio Pollione Marco, 44n, 45n, 137, 149,  
 159, 171, 202, 205, 220-1  
 Vittore Publio, 200

- Volpi C., 166n  
Volusio Urbano Lucio, 135
- Warburg A., 74n, 75 e n, 105, 214 e n  
Weddigen T., 130n  
Weston-Lewis A., 182n  
Whistler C., 225n  
Winckelmann J. J., 44 e n  
Wind E., 59 e n, 61n, 225n  
Wivel M., 114n  
Wolk-Simon L., 168n, 193n, 194n
- Wouk E. H., 148n, 151n  
Wright A., 67n
- Yuen T., 96n, 184n
- Zacchi Zaccaria, 31, 105  
Zamperini A., 157n  
Zeusi, 31, 161, 222n, 223n  
Zöllner F., 67n  
Zuccari Federico, 35  
Zucker M. J., 107n, 223n



