

UNIVERSITÀ DI MACERATA. FACOLTÀ DI BENI CULTURALI.

ARTE E COMMITTENZA A ROMA DA MARTINO V AL SACCO DI ROMA (1417-1527)

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN CONSERVAZIONE E GESTIONE DEI BENI
CULTURALI. CLASSE L-1, II ANNO. A.A 2012-2013 CORSO DI STORIA DELL'ARTE
MODERNA. PROF.SS FRANCESCA COLTRINARI

ARTE E COMMITTENZA A ROMA DA MARTINO V AL SACCO DI ROMA (1417-1527)

PARTE I. DA MARTINO V ALL'ELEZIONE DI SISTO IV 1417-1471

PARTE I.....	2
DA MARTINO V ALL'ELEZIONE DI SISTO IV	2
CAPITOLO I.....	4
I PONTIFICATI DI MARTINO V (1417-1431) E EUGENIO IV (1431-1447).....	4
Parte I.....	4
Martino V.....	4
Parte II	10
EUGENIO IV (Gabriele Condulmer 1431-1447).....	10
CAPITOLO II. NICCOLÒ V E IL RINASCIMENTO A ROMA.....	14
CAPITOLO III.....	22
SISTO IV DELLA ROVERE	22
PARTE I.....	22
PARTE II.....	24
LA CAPPELLA SISTINA	24
IL MONUMENTO FUNEBRE DI SISTO IV DI ANTONIO POLLAIUOLO (1484ca- 1493).....	36
PARTE III.....	37
L'abside dei Santi Apostoli	38
Melozzo da Forlì a Loreto. La committenza del cardinale Girolamo Basso della Rovere.	38
ANTONIAZZO ROMANO	42
PARTE II. I PONTIFICATI DI INNOCENZO VIII E ALESSANDRO VI.....	46
CAPITOLO IV	46
LA ROMA DI INNOCENZO VIII E ALESSANDRO VI	46
Immagini cartella 4	46
INNOCENZO VIII.....	46
PINTURICCHIO E LA NASCITA DELLA GROTTESCA	47

PARTE III: LA <i>RENOVATIO URBIS</i> DI GIULIO II E LEONE X	56
CAPITOLO V.....	56
IL PONTIFICATO DI GIULIO II DELLA ROVERE.....	56
CAPITOLO VI.....	65
LA VOLTA SISTINA	65
CAPITOLO VII.....	77
RAFFAELLO PER GIULIO II: LE STANZE VATICANE.....	77
LA STANZA DELLA SEGNATURA.....	77
LA STANZA DI ELIODORO (figg. 40- 61).....	83
CAPITOLO VIII.....	88
RAFFAELLO PER LEONE X.....	88
CAPITOLO IX.....	95
RAFFAELLO ARCHITETTO E MAESTRO DELL'ANTICO.....	95
CAPITOLO X.....	105
MICHELANGELO PER LEONE X	105
PARTE IV. IL SACCO DI ROMA.....	109
CAPITOLO XI.....	109
CAPITOLO XII. LO STILE CLEMENTINO.....	112
CAPITOLO XIII.....	115
IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI MICHELANGELO (1534-1541)	115
Bibliografia di riferimento.....	120
CRONOLOGIA DEI PAPI	125

Premessa

In questo corso cercheremo di analizzare lo sviluppo delle arti a Roma nel Rinascimento.

Le date che abbiamo preso come estremi cronologici sono il 1417, anno dell'elezione a papa di Martino V Colonna, con cui viene posta fine allo Scisma d'Occidente e il 1527, l'anno del Sacco di Roma, un evento traumatico che incrina l'immagine della Roma papale come la città eterna, erede della Roma imperiale, costruita dai pontefici. Nel mezzo si colloca l'eccezionale fioritura artistica che porta Roma, ai primi del '400 solo una piccola città, semiabbandonata anche se ricca delle vestigia del suo glorioso passato, ad assurgere al ruolo di capitale artistica europea, centro di elaborazione del linguaggio rinascimentale.

Per capire appieno le caratteristiche della committenza pontificia occorre tenere presenti le peculiarità del potere papale: il papato è una monarchia assoluta ma elettiva; il papa viene infatti eletto dal collegio dei cardinali riuniti in conclave. Inoltre è una monarchia non ereditaria, perché il papa, almeno ufficialmente, non ha figli, e questo si traduce in una maggiore mobilità e precarietà delle fortune e delle carriere di papi ed ecclesiastici; inoltre, specie nel '400, occorre tenere conto del potere delle famiglie feudali di antica tradizione pontificia, come quelle dei Colonna, Orsini, Caetani, Savelli, che detengono un ampio potere e condizionano il papato. Proprio nel corso del XV secolo il papato mette a punto uno strumento di governo in grado di offrire al potere dei singoli papi una minima garanzia di continuità: il **nepotismo**, cioè l'affidamento di incarichi sia all'interno della curia papale che, ove possibile, nell'ambito dei territori dello Stato pontificio, a membri ecclesiastici o laici della famiglia del pontefice, a partire dai nipoti fino a coinvolgere a volte anche i figli. Nel '500 la carica di "cardinal nipote" verrà istituzionalizzata. In questo modo i papi riescono a prolungare le fortune della famiglia e spesso arrivano a far sì che sul soglio pontificio salga più di un membro della famiglia. È il caso delle famiglie Borgia, con papa Callisto III (1455-1458) e poi il nipote Rodrigo, papa Alessandro VI (1492-1503), Della Rovere, con Sisto IV (1471-1484) e poi Giulio II (1503-1513), e Medici, dove vengono eletti prima Leone X (1513-1521) e poi Clemente VII (1523-1534).

I cardinali sono altre figure importantissime per l'arte; nel '400 il loro numero viene progressivamente aumentato, in più tendono ad essere sempre in misura maggiore italiani. La carica di cardinale diventa una carica venale, cioè si compra: ad acquistarla sono così le ricche famiglie bancarie e commerciali toscane e genovesi (per esempio i Medici, gli Strozzi, i Cybo...). I cardinali assumono comportamenti principeschi, costruiscono palazzi e commissionano opere d'arte. Tengono anch'essi delle piccole corti in cui passano umanisti e artisti; spesso sono collezionisti di antichità. Inoltre intervengono anche nelle chiese, specie nelle basiliche di cui sono titolari e protettori.

CAPITOLO I

I PONTIFICATI DI MARTINO V (1417-1431) E EUGENIO IV (1431-1447)

Parte I

Martino V

La Roma degli inizi del '400 è una città in fortissima decadenza e in preda a una marcata instabilità politica, come conseguenza della lunga assenza del papa e della corte pontificia causata da due eventi: la **Cattività avignonese (1309-1377)**, cioè il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone, ottenuto dai re di Francia che avevano acquisito una grande influenza sul papato, e poi lo **Scisma d'Occidente (1378-1417)**, quando i contrasti fra i fautori del ritorno del papa a Roma e la fazione avignonese condussero all'elezione contemporanea di due diversi papi (che alla fine divennero addirittura tre).

La soluzione della crisi fu affidata a un concilio, convocato a Costanza, in Germania, nel 1414. Il concilio chiuse i lavori soltanto nel 1417, quando tutte le questioni che minacciavano la stabilità della Chiesa furono adeguatamente discusse e superate. Affermata la superiorità del concilio su

qualunque autorità ecclesiastica, compresa quella del papa, i padri conciliari dichiararono deposti due dei tre papi allora eletti, cioè Giovanni XXIII e Benedetto XIII, mentre il terzo papa, Gregorio XII, preferì dimettersi spontaneamente, ed elessero pontefice il cardinale Oddone Colonna, che assunse il nome di **Martino V** in onore del santo venerato il giorno della sua elezione, l'11 novembre 1417.

Martino V poté rientrare a Roma solo tre anni dopo l'elezione, il 28 settembre 1420; il cronista romano Stefano Infessura, autore di un *Diario* con gli eventi di quegli anni, ricorda con queste parole l'ingresso del pontefice nella città Santa:

«Sabato venne papa Martino in Roma ed entrò per Porta dello Popolo e stette tutta notte in Santa Maria del Puopolo, et la domenica a dimane se ne gio a palazzo di San Pietro, et gio per Colonna per fino a Santo Marco, et poi gio per via dello Papa coperto collo palio, et per ogni rione si fecero otto giocatori gentilhuomini, et folli fatto grannissimo honore; et li conservatori et li caporioni con molti cittadini di Roma parecchie sere si givano colle torcie in mano accese, la sera sempre dicendo: “*Viva papa Martino, viva papa Martino*”».

Le condizioni di Roma erano miserevoli: abbandono a livello di urbanistica e instabilità politica avevano infatti caratterizzato la storia della città durante la Cattività avignonese. Fra gli altri va ricordato il tentativo di instaurazione di un regime “repubblicano” a opera di Cola di Rienzo nel 1347. Così ci descrive lo stato della città al ritorno di Martino V l'umanista Bartolomeo Platina nella sua biografia del pontefice:

«[Martino V] Trovò la città di Roma talmente devastata e spopolata, che pareva aver perso ogni aspetto civile. I palazzi sembravano sul punto di crollare, gli edifici sacri andati in rovina, le strade deserte, la città fangosa e abbandonata, afflitta dalla povertà e dalla carestia. Che devo dire di più? Non vi si poteva scorgere nessuna traccia di civiltà urbana. Avresti detto che tutti i cittadini fossero dei semplici inquilini»

Nonostante queste condizioni di degrado rimaneva intatto il fascino della Roma antica e ancora molto forte il prestigio della capitale della cristianità.

Martino V si trova ad affrontare molti problemi. La sua principale preoccupazione è di restituire potere e autorità al papato a Roma e nei territori della Chiesa. Il papa capisce che per ritrovare il proprio prestigio e ricostruire un'immagine forte del papato era necessario costruire o recuperare simboli visibili e plateali del rinnovamento; quindi le arti figurative sono per lui essenziali come mezzo visibile di manifestazione del potere pontificio e della sua rinnovata grandezza a Roma. Tale grandezza veniva già celebrata dagli umanisti che fin dalla fine del '300 riportavano alla luce e studiavano i testi classici, esaltando la Roma antica come culla della civiltà occidentale. Roma era diventata meta di viaggi di umanisti molto presto: nel 1405, da Firenze, era giunto in città Leonardo Bruni; poi vi arrivano Poggio Bracciolini e dopo di lui Flavio Biondo, Leon Battista Alberti e Lorenzo Valla.

Durante le sue peregrinazioni durate tre anni prima di tornare a Roma Martino V soggiorna a Brescia, dove prende accordi con il più famoso pittore dell'epoca, Gentile da Fabriano. Ma il primo pittore a chiamato a Roma dal papa è un seguace di Gentile, Arcangelo di Cola da Camerino, conosciuto nel 1420 a Firenze e giunto a Roma nel 1422.

Martino V nel 1423 indice un **giubileo**, basandosi sulla cadenza di 33 anni (quelli della vita di Cristo) stabiliti nel 1390 da Urbano VI (sarà Paolo II a stabilire invece il ritmo di 25 anni tutt'ora in vigore). È proprio in vista del giubileo che il papa avvia una serie di iniziative artistiche, pochissime delle quali però sono giunte fino a noi. La storia dell'arte, soprattutto della pittura, della Roma del primo '400 è infatti una storia di assenze: molte sono le opere documentate ma non più esistenti, scomparse in particolare fra la fine del '500 e il '600, negli anni di rimodellamento del volto di Roma, quello che ancora oggi caratterizza la città dei papi.

La perdita più grave è quella degli **affreschi di Gentile da Fabriano e Pisanello in San Giovanni in Laterano**.

San Giovanni in Laterano è la cattedrale di Roma, la chiesa di cui il papa è titolare in quanto vescovo. Qui si trovavano insigni memorie antiche dal forte valore simbolico, come le statue in bronzo della *Lupa capitolina* (cfr. cart.2, fig. 00b), fatta collocare sul Campidoglio da Sisto IV nel 1471, e del *Marc'Aurelio*, che verrà posto sul Campidoglio nel 1538. Gentile risulta pagato per il ciclo a partire dal gennaio 1427; dopo la sua morte, nel 1431, fu chiamato a continuare l'impresa il veronese Pisanello. È evidente che il papa condivideva il gusto per la pittura gotico internazionale diffuso in tutta Europa fra la fine del '300 e i primi due decenni del '400, di cui Gentile da Fabriano e Pisanello sono fra i maggiori rappresentanti in Italia.

Fra le molte opere perdute di Gentile a Roma, c'era una tavola che ritraeva Martino V con dieci cardinali, descritta dall'umanista Bartolomeo Facio come particolarmente vivace. Era un precedente importante delle immagini con il papa e i membri della curia papale che verranno commissionate da pontefici come Sisto IV e Leone X. Il ciclo di San Giovanni venne distrutto in occasione del rifacimento della chiesa ad opera di Francesco Borromini per il giubileo del 1650.

Esiste un **disegno della decorazione quattrocentesca fatto da un anonimo maestro della cerchia di Borromini, oggi a Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek (cart.1, fig. 1)**

La decorazione si sviluppava sulle pareti al di sopra delle arcate con grandi riquadri che dovevano ospitare scene narrative; nel disegno non sono riportate figure; vediamo una scritta che identifica uno degli episodi come la *Visitazione* della Madonna a Santa Elisabetta. L'episodio faceva parte di un ciclo con la storia di San Giovanni Battista, titolare della basilica. Seguiva poi una fascia più stretta con nicchie gotiche alternate a finti panni figurati con stemmi e altre immagini simboliche; nelle nicchie figure di profeti con cartigli, Evangelisti e Dottori della Chiesa. Nella terza fascia, quella intorno alle finestre, Gentile aveva collocato finte nicchie gotiche, finemente traforate, con cuspidi e pinnacoli, entro cui stavano figure di pontefici in piedi. Le proporzioni delle figure erano imponenti, così come la ricchezza dei materiali.

Il ciclo di San Giovanni in Laterano rimase famoso presso i contemporanei e costituisce un precedente importante per l'organizzazione di un altro grande ciclo della Roma quattrocentesca, quello della Cappella Sistina, voluto da papa Sisto IV della Rovere nel 1482.

Il polittico della neve di Masolino e Masaccio

Il polittico era stato commissionato da Martino V per la Basilica di Santa Maria Maggiore, una delle principali mete di pellegrinaggio nella Roma cristiana (**fig. 2, navata della chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma**). Era dipinto su due facce, come in precedenti illustri, per esempio il *Trittico Stefaneschi* di Giotto collocato sull'altare maggiore della Basilica di San Pietro. In questo modo una facciata del polittico risultava rivolta verso la navata e i fedeli, l'altra invece verso il presbiterio, e quindi rimaneva visibile quasi esclusivamente ai celebranti. Per questo di solito ci sono differenze significative nel programma iconografico delle due facce, perché diverso era il pubblico al quale ci si rivolgeva. Gli artisti chiamati dal papa per questa importante commissione sono Masolino da Panicale e Masaccio, protagonisti di un solido sodalizio professionale, la cui più importante attestazione è fornita dal ciclo di affreschi con *Storie di San Pietro* nella cappella Brancacci della chiesa del Carmine a Firenze, databili fra 1424 e 1427 circa. La collaborazione fra i due pittori è interessante e ai nostri occhi emblematica di due diversi indirizzi del linguaggio artistico del primo '400: da una parte il linguaggio del gotico internazionale, incarnato da Masolino con il suo stile ornato e aggraziato, dall'altro il nuovo linguaggio rinascimentale elaborato da Masaccio e basato su una costruzione razionale dello spazio e della figura umana, sullo studio dell'anatomia e dell'espressione dei sentimenti umani attraverso gesti ed espressioni, sulla ripresa di modelli dell'antichità classica nelle figure solide e plasticamente costruite, ispirate alle statue antiche. Proprio la collaborazione fra Masolino e Masaccio e quindi la compresenza di due modi di rappresentare tanto diversi ci aiuta a capire come per un certo periodo i due stili, il gotico internazionale e il rinascimento, coesistessero e ci incoraggia a fuggire dai facili schematismi circa

la successione regolare degli stili. Nel polittico della Neve l'apporto di Masaccio appare molto ridotto ed è stato individuato dagli studiosi nel solo pannello con i *SS. Giovanni Battista e Girolamo* della National Gallery di Londra (**fig. 07**). Per capire le differenze si osservi la diversa forza plastica delle due figure, soprattutto di San Giovanni con le gambe appoggiate saldamente al terreno, le ombre proiettate a terra, il modellato dei volti ottenuto con il chiaroscuro, lo scorcio prospettico della mano di Girolamo con il libro e di quella di Giovanni che sorregge la croce.

Molti dubbi sono stati avanzati circa la cronologia del polittico che in passato veniva datato intorno al 1427, cioè quando Masaccio è documentato a Roma, dove giunse insieme a Masolino abbandonando i lavori della cappella Brancacci per eseguire affreschi nella chiesa romana di San Clemente. Proprio a Roma nel 1428, Masaccio morì a soli 27 anni. Secondo alcuni studiosi il polittico sarebbe databile al 1423, l'anno del giubileo indetto da Martino V. Il dipinto precederebbe cioè gli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine di Firenze, dove Masolino e Masaccio collaborano. La chiamata di Masolino, accompagnato da giovane collaboratore, si inserisce coerentemente nei gusti di Martino V orientati verso la pittura tardogotica che in effetti trova una coerente rappresentazione nel polittico.

Il polittico è oggi smembrato, privato della cornice originaria e i suoi pannelli sono dispersi in vari musei italiani e stranieri.

Il lato rivolto verso la navata della chiesa era formato dai seguenti pannelli (**vedi ricostruzione nel file power point 02bis**): al centro l'*Assunzione della Vergine*, Napoli, Museo di Capodimonte (**fig. 3**); a sinistra i *SS. Pietro e Paolo*, Filadelfia, collezione Johnson (**fig. 4**); a destra i *Santi Gregorio e Mattia*, Londra, National Gallery (**fig. 5**).

Nel lato rivolto verso l'abside e quindi visibile ai celebranti e ai religiosi, si trovavano, al centro la *Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore*, Napoli, Museo di Capodimonte (**fig. 6**); a sinistra i *SS. Girolamo e Giovanni Battista*, Londra, National Gallery (**fig. 7**); a destra i *SS. Giovanni Evangelista e Martino*, Filadelfia, collezione Johnson (**fig. 8**). Non sappiamo se il complesso comprendesse anche una predella con scene narrative.

La pala viene descritta da Vasari nella cappella della famiglia Colonna, in una delle navate, ma la tipologia a due facce e il significato politico-propagandistico inducono a credere che in origine il polittico stesse sull'altare maggiore.

La faccia rivolta ai celebranti era quella con la fondazione della chiesa; quella ai fedeli mostrava invece l'Assunzione: quest'ultima scena entrava in rapporto con il mosaico di Jacopo Torriti raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* che troneggia sul catino absidale (**vedi fig. 2**). Il pannello con *La fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* (**fig. 6**) si riferisce alla leggenda della fondazione della chiesa, eretta sull'Esquilino da papa Liberio sull'area dove era avvenuta una miracolosa nevicata, il 5 agosto del 352. Si tratta della festa cosiddetta della "Madonna della Neve".

Vasari poteva vedere solo la faccia con la fondazione della chiesa dove ricorda:

«Quattro santi tanto ben condotti che paiono di rilievo, e nel mezzo Santa Maria della Neve; et il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, et appresso a lui è Sigismondo secondo imperatore»

La descrizione di Vasari della *Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* è abbastanza accurata. Nel dipinto (**fig. 06**) vediamo infatti nella parte alta le figure di Cristo e della Vergine entro un tondo dal quale fuoriesce una mano di Gesù, rivolta in basso, mentre lo sguardo è indirizzato agli osservatori. Maria, leggermente in secondo piano rispetto al Figlio, si volge invece in basso in atteggiamento di intercessione. Dalle nuvole su cui sta sospeso il tondo con Maria e Cristo e dalle altre nuvolette che si stagliano contro il cielo dorato scendono fiocchi di neve. Nella parte bassa, fra due quinte di edifici rinascimentali e su uno sfondo che evoca le mura aureliane e una piramide, una folla disposta a semicerchio assiste all'operazione di fondazione della chiesa da

parte di papa Liberio: assistito dai cardinali il pontefice traccia con la zappa la pianta della chiesa. Nella figura maschile all'estremità destra del dipinto Vasari riconosceva Sigismondo II di Lussemburgo, l'imperatore che aveva favorito la convocazione del concilio di Costanza dove Martino V era stato eletto. Nel volto del pontefice di profilo la caratterizzazione dei tratti della fisionomia induce a riconoscervi un ritratto di papa Martino V. in maniera abbastanza inconsueta il papa è ritratto anche sotto le vesti di San Martino di Tours, nel pannello laterale destro con i *SS. Martino e Giovanni Evangelista* (**fig. 08**): oltre alla fisionomia, lo dicono le M sul piviale, iniziali di Martino, e l'emblema araldico della colonna sul bordo, che faceva parte dello stemma della famiglia Colonna di cui faceva parte il papa. Questo lato era rivolto ai celebranti e a loro è dunque indirizzato il messaggio di esaltazione e legittimazione del ruolo di Martino V che si può riconoscere nell'immagine, dove la figura del papa viene celebrata sotto le sembianze di due papi santi come Martino e Liberio, esecutore della volontà divina. Nel *San Martino* è stata notata l'attenta descrizione del piviale del papa, caratteristica dell'attenzione agli aspetti del costume di un pittore tardogotico come Masolino; in particolare il fermaglio del piviale, con l'*Imago Pietatis* (cioè la figura di Cristo morto in piedi sul sarcofago) potrebbe alludere al ricco fermaglio, che il papa aveva commissionato a Lorenzo Ghiberti durante un soggiorno a Firenze nel 1419. Molto accurata anche la resa del pastorale dall'elaborato riccio terminante in una figura di angelo con in mano una mitra vescovile, oggi annerito perché l'argento che lo ricopriva si è in gran parte ossidato, ma in origine senz'altro brillante per l'effetto della lamina metallica. La lavorazione dell'oro e delle lamine è una caratteristica dei dipinti tardogotici, improntati alla preziosità e alla passione per i materiali riflettenti, in grado di competere con gli effetti delle oreficerie.

Accanto a San Martino troviamo *San Giovanni Evangelista* raffigurato come un vegliardo dalla barba bianca, con la penna e il libro dei Vangeli in mano e contrapposto a *San Giovanni Battista* che si trova invece nel pannello sinistro in associazione con *San Girolamo* (**fig. 07**). Come detto in precedenza si tratta dell'unica parte attribuibile a Masaccio per caratteristiche stilistiche, come la forza plastica e la solidità delle figure. I due santi sono riconoscibili per gli attributi: il Battista, vestito con la tunica di peli di cammello su cui indossa un manto rosato, indica verso il centro della scena; in mano tiene la una croce dorata e il cartiglio con la scritta ECCE AGNUS DEI. Il santo eremita ha barba e capelli lunghi e sta a piedi nudi sul terreno. Malgrado il fondo di tutto il polittico sia dorato, secondo l'uso più comune nella pittura fin dal '200, il terreno viene reso da Masaccio in modo piuttosto realistico, con numerose specie di fiori e di erbe: un'altra prova della tendenza verso una pittura che imitasse in modo sempre più convincente la realtà perseguita dall'artista fiorentino. Accanto all'eremita Giovanni viene collocato Girolamo, anch'egli santo eremita ma anche Dottore della Chiesa e cardinale. All'esperienza eremitica si riferisce qui il piccolo leone che, come un fedele cagnolino, è seduto ai piedi del padrone, sollevando la zampa a ricordare il popolare miracolo del santo che tolse una spina dal piede dell'animale. Girolamo indossa la rossa veste cardinalizia con il galero (il cappello a tesa larga proprio dei cardinali). Sembra meditare su quanto suggerito da Giovanni e sul miracolo che avviene al centro. Con la mano sinistra regge un modellino di chiesa, allusione alla sua funzione di Dottore della Chiesa cristiana; con la destra sorregge un volume aperto in cui si legge un passo biblico della creazione della terra. Il pittore gioca sapientemente con i toni rossi e rosa delle vesti dei due santi, creando un accordo cromatico che gioca a favore dell'unità dell'immagine.

Alla facciata che celebra la miracolosa fondazione della Chiesa e la figura di Martino V si contrappone la facciata rivolta verso i fedeli (**power point 02bis**), dove campeggia la glorificazione di Maria, titolare della chiesa di Santa Maria Maggiore, assunta in cielo in una mandorla di cherubini e serafini, fra angeli differenziati nei colori delle vesti e negli attributi per rappresentare le diverse schiere angeliche secondo la classificazione medievale (**fig. 3**); in basso 4 angeli suonano e cantano facendo da colonna sonora all'evento; in alto Cristo in scorcio, apre le braccia per accogliere la madre, che appare solenne e ieratica nella veste candida trapunta di stelle dorate, molto diversa dalla dolce figura di Maria che intercede accanto al figlio nell'episodio della *Fondazione della Basilica*. Nel pannello di sinistra vediamo i *SS. Pietro e Paolo* (**fig. 04**) con gli attributi delle chiavi

e della spada. I due apostoli, martirizzati a Roma e titolari di due delle maggiori basiliche sorte sul luogo della loro morte, compaiono di frequente nelle immagini commissionate da papi (ne vedremo ad esempio le gesta congiunte nella serie di arazzi tessuti su cartoni di Raffaello per papa Leone X fra 1516 e 1519 circa). A destra vediamo invece un santo papa e un apostoli, identificati ma con qualche dubbio con *San Gregorio magno* e *San Mattia* (**fig. 5**) che ha come attributo una zappa. Con San Gregorio le figure di papi santi nel polittico salgono a tre e questo rivela come uno dei temi centrali dell'opera fosse quello dell'affermazione della figura del pontefice, del suo ruolo centrale e della sua autorità che Martino V stava faticosamente provando a riaffermare e consolidare. San Gregorio è collocato in modo da corrispondere simmetricamente a San Pietro, il primo papa, investito direttamente da Cristo delle chiavi, cioè del potere e della dignità suprema del pontificato. Questa idea è assolutamente centrale nella promozione del pontificato del '400 e del primo '500 e la vedremo ancora in numerose commissioni papali, prima fra tutte quella per gli affreschi sulle pareti della cappella Sistina.

La cappella di Santa Caterina in San Clemente

Secondo la ricostruzione più recente dell'attività romana di Masaccio e Masolino i due artisti vennero chiamati intorno al 1427 a decorare la cappella privata del cardinale Branda Castiglioni nella chiesa di San Clemente a Roma, di cui il cardinale era titolare.

La cappella è interamente decorata e gli affreschi non sono in ottime condizioni di conservazioni (**fig. 09 incisione di Seroux d'Angincourt che permette di visualizzare meglio la struttura della decorazione**); l'esecuzione degli affreschi spetta tutta a Masolino. Masaccio infatti dovette morire prima di essere riuscito a porre mano all'esecuzione pittorica, nel 1428.

La decorazione prevede la scena dell'Annunciazione nell'arcone di ingresso (**fig. 10**), le figure dei 12 apostoli nell'intradosso dell'arco di ingresso e poi *Scene della vita di S. Caterina e Sant'Ambrogio* disposte su due registri sovrapposti nelle due pareti laterali. Sulla parete di fondo si trova invece una scena unitaria con la *Crocifissione*. Nei quattro pennacchi della volta ci sono i 4 evangelisti.

Il committente è il cardinale lombardo Branda Castiglioni, titolare della chiesa da 1426 al 1431. Il cardinale si servì di Masolino anche nella città natale di Castiglione Olona, dove il pittore toscano decorò la collegiata e il battistero. Branda aveva fondato a Roma una sorta di casa dello studente per studenti poveri presso la basilica di San Clemente e questo spiega la scelta di effigiare nella cappella le storie di santi "colti" come Caterina e Ambrogio: Caterina infatti, come descritto nella *Legenda Aurea* era una principessa egiziana che si converte al cristianesimo e, grazie alla sapienza infusa in lei dallo Spirito Santo, vince una disputa con numerosi filosofi e sapienti. Per questo è patrona degli studi. Ambrogio invece è uno dei Dottori della Chiesa occidentale oltre che patrono della chiesa di Milano, ricordando così anche le origini lombarde del committente.

Sebbene tutto il ciclo sia stato eseguito da Masolino Vincenzo Farinella ha sostenuto come nella decorazione traspaiono due diverse concezioni dello spazio e dell'immagine che possono ricondursi ancora una volta alla presenza sia di Masolino che di Masaccio, che può aver lavorato al progetto del ciclo prima della sua morte. Nelle storie di Santa Caterina e Sant'Ambrogio Masolino applica infatti con ingenua fantasia il sistema di costruzione prospettica ideato da Brunelleschi, mantenendo intatta la concezione tardogotica dell'immagine, cioè la grazie e la leggerezza delle figure, le espressioni stereotipate e indefinite, la descrizione di minuziosi particolari o di episodi accessori. Si veda l'*Annunciazione* (**fig. 10**) che viene ambientata in un portico visto dal basso in alto, secondo il punto di vista dell'osservatore che sta in effetti sulla soglia della cappella. Questo accorgimento è unito alla costruzione geometrica del portico e alla complessità dell'organizzazione della scena, con le figure di Maria e dell'angelo poste nello spazio intermedio segnato dalle due colonne maggiori, una a sinistra poggiante sul pavimento, e l'altra che termina dietro la cornice dell'arco d'ingresso, e il primo colonnato, mentre un secondo corridoio segna lo spazio sullo sfondo. A questi accorgimenti di natura spaziale e illusionistica, certamente assorbiti dalla collaborazione con

Masaccio si accompagnano però elementi che vanno contro la funzione razionalizzante e rigorosa della prospettiva di Brunelleschi e dello stesso Masaccio: gli elementi architettonici sono fragili (le colonnine sottilissime e allungate che sembrano prive di reale forza di sostegno), colorati e decorati con gusto ornamentale (per esempio le mattonelle geometriche dei soffitti). Un pittore come Masolino mostra cioè come le novità del rinascimento fiorentino potessero anche venir adottate senza diventare necessariamente strumento per una diversa concezione della pittura, come fanno i maestri più consapevoli, per esempio Masaccio. In Masolino la prospettiva fornisce uno strumento per risolvere alcuni problemi spaziali, ma il mondo del pittore è quello ornato e aneddotico del gotico internazionale.

Nelle scene narrative gli episodi fantastici raccolti nella *Legenda Aurea* sono resi da Masolino in base a principi di complicazione ornamentale, sia nei costumi dei personaggi che nelle architetture, con tono da favola e grande vivacità narrativa. Si vedano i 4 episodi della storia di Santa Caterina (**fig. 11**) con al santa che denuncia il falso idolo, la Santa in prigione, la disputa con i filosofi e la tortura della ruota dentata, dominate dalla figuretta sottile della santa, dalla gestualità concitata, dalla vivacità cromatica di abiti e delle architetture.

Diversa è invece la *Crocefissione* nella parete di fondo (**fig. 12**): la scena, purtroppo molto rovinata, si caratterizza per l'incredibile profondità della veduta paesistica su cui si stagliano solennemente le tre croci di Cristo e dei due ladroni. Il paesaggio è visto a volo d'uccello, consentendo di dispiegare un succedersi di colli punteggiati da città e alberi. Nel cielo azzurro le nuvole sono scorciate, come accade per esempio nella scena del *Tributo* di Masaccio nella cappella Brancacci; le croci dei due ladroni sono messe anch'esse in scorcio per guidare lo sguardo verso la figura di Cristo. Nella folla che in basso partecipa all'evento troviamo una drammaticità e un pathos più profondo delle scene delle pareti. Sono tutti dati che permettono di ipotizzare che questa scena fosse stata progettata da Masaccio e forse preparata dal pittore sulla parete (esiste infatti anche la sinopia, cioè il disegno preparatorio sull'intonaco). Anche nella cappella di Santa Caterina in San Clemente si ripropone dunque la collaborazione e la distanza fra Masolino e Masaccio, nel passaggio fra due mondi figurativi.

Parte II

EUGENIO IV (Gabriele Condulmer 1431-1447)

A Martino V succede il 3 marzo 1431 il veneziano Gabriele Condulmer con il nome di Eugenio IV. Il suo papato fu abbastanza travagliato. L'autorità del papa venne messa in seria discussione da un lato dal concilio, che si svolse a Basilea dal 1431, dove si sostenne la superiorità sul papa, cioè si sostenne il principio di una forza più democratica e allargata che dovesse affiancare e dirigere il papa nella sua azione di capo della cristianità. La fazione che sosteneva tale idea, cosiddetta conciliarista, agisce per tutto il '400 e i primi anni del '500 e costituisce un principio contro cui i papi del Rinascimento lottano per affermare invece la loro assoluta preminenza e infallibilità. Il papa tentò di trasferire il Concilio e vi riuscì in parte nel 1438 quando l'assise si trasferì a Ferrara e poi l'anno dopo a Firenze, ma una parte dei padri conciliari era rimasta a Basilea dove nel 1440 elesse addirittura un antipapa, Felice V. Al concilio si univano altri nemici di Eugenio IV. La sua elezione aveva suscitato infatti l'opposizione della famiglia del suo predecessore Martino V, la potente famiglia Colonna, che nel 1434 attua una sollevazione; Eugenio IV fugge da Roma e ripara a Firenze, dove rimane fino al 1443, quando, dopo anni di dure lotte, può tornare a Roma.

Nel 1438 Eugenio IV, accordatosi con l'imperatore Giovanni VIII paleologo, apre a Ferrara un concilio destinato a contrastare il concilio di Basilea e a decidere la questione dell'unificazione delle chiese di oriente e occidente, unite contro il comune pericolo dei Turchi. Nel 1439 il concilio si trasferisce a Firenze (1438-39) e conduce di fatti a una effimera riunificazione delle chiese di Oriente e di Occidente: al di là dell'inconcludente riunificazione il concilio è tuttavia molto importante perché avvia i contatti fra umanisti e colti personaggi greci come l'umanista Gemisto Pletone e il colto cardinal Bessarione, collezionista e bibliofilo. Inoltre l'idea della conciliazione delle due chiese contro il comune pericolo turco influenza il dibattito politico e intellettuale

dell'epoca e la stessa storia dell'arte; ricordiamo ad esempio come una delle più accreditate interpretazioni della *Flagellazione* di Piero della Francesca riconduca l'immagine al dibattito legato alla riunificazione fra le due Chiese, al pericolo dell'avanzata degli Infedeli nei luoghi santi della Palestina e alla necessità che i principi occidentali soccorressero Costantinopoli caduta in mano ai Turchi.

Eugenio IV fu pertanto troppo occupato da questioni politiche per intervenire in modo organico nel settore artistico e soprattutto risolvere i problemi urbanistici che affliggevano Roma. Ma a lui si deve un provvedimento di importanza epocale nella storia dell'arte: il trasferimento della residenza papale dal Laterano, dove fino ad allora i papi avevano abitato e che costituiva la sede del papa come "vescovo di Roma", al Vaticano, sede del papa come "vescovo del mondo".

Eugenio IV inoltre porta a compimento alcune delle committenze del suo predecessore Martino V, chiamando a Roma, nel 1431, Pisanello, scelto per completare gli affreschi del Laterano lasciati interrotti alla morte di Gentile da Fabriano.

PISANELLO, FILARETE E GLI STUDI DALL'ANTICO

Originario di Pisa (da cui il soprannome) e formatosi a Verona in un ambiente raffinato e improntato alla pittura gotico internazionale, Pisanello lavora intorno al 1416 con Gentile da Fabriano a Venezia alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio in palazzo ducale, assorbendo lo stile raffinato e la passione per il mondo naturale del maestro marchigiano. Attivo poi a Mantova e Verona, lo troviamo a Roma nel 1432, quando Eugenio IV gli concede un salvacondotto con ampia libertà di movimento.

La Roma nella quale arriva il pittore veronese Pisanello stava diventando rapidamente sia un cantiere artistico che un luogo di studio per gli appassionati cultori dell'antichità classica: gli artisti fiorentini della prima stagione del rinascimento, Donatello, Brunelleschi, Masaccio, Ghiberti traggono dalla studio dell'antico il fondamento stesso della loro arte. Il viaggio a Roma diventa per gli artisti un'esperienza imprescindibile, necessaria a toccare con mano e studiare le gloriose testimonianze della grandezza dell'arte romana.

È però nella cerchia di Pisanello che vengono elaborati i primi disegni dall'antico che ci siano pervenuti; si tratta soprattutto di foglie con copie da sarcofagi classici in origine facenti parte probabilmente di un unico taccuino (**figg. 13; 16-17 e power point 02**).

Nei vari fogli si uniscono motivi tratti da diverse fonti, soggetti sacri e profani, studi dall'antico e opere coeve o medievali, secondo lo spirito dei taccuini di modelli in uso presso gli artisti tardogotici. Il taccuino è la sede che raccoglie e seleziona il meglio delle invenzioni di un artista e di una bottega, rielaborato e pronto per essere estratto e combinato entro composizioni di vario genere. Pisanello copia statue celebri, come il gruppo dei *Di oscuri*, e la *Venere pudica* e sarcofagi, allora visibili in gran numero perché reimpiegati nelle chiese come tombe cristiane. L'atteggiamento è quello di selezionare singole figure, senza interessarsi alla struttura compositiva d'insieme e alla sequenza narrativa dei sarcofagi.

Vediamo alcuni esempi (**fig. 13 e slide**):

Foglio di Pisanello con due figure femminili, sdraiate, una figura di vecchio vista di spalle e due bambini. L'artista combina motivi derivati da due diversi sarcofagi, il primo il *Sarcofago di Oreste* di palazzo Giustiniani il secondo il *Sarcofago di Rea Silvia* di palazzo Mattei; questa libertà nell'estrarre e ricollocare singoli motivi ci rivela che l'artista concepisce l'antico come un repertorio di modelli, combinabili anche con altri modelli non antichi. Pisanello è indifferente alle soluzioni narrative dei sarcofagi, alla organicità dell'immagine, che si dispiega con studiati legami di gesti e pose lungo le fasce scolpite dei sarcofagi, perché la sua mentalità lo porta a costruire appunto per frammenti.

Altro confronto si può fare fra il foglio con una *Danza bacchica* attribuibile alla bottega di Pisanello (Parigi Louvre, **fig. 17**) e il *Sarcofago con un corteo di Dioniso* (FII sec. d. C., **fig. 18; cfr. slide 4**) dove Pisanello estrae dal modello, questa volta un unico fregio, il gruppo dei due uomini nudi che trascinano nella danza una baccante e la figura maschile che indica in alto

girandosi verso destra, tralasciando i personaggi intermedi. Il tratto del disegno è piuttosto accurato e l'anatomia viene restituita in modo abbastanza vicino al modello, sebbene un po' più rigidamente e con qualche sproporzione nei corpi. I panneggi sono invece accentuatamente gotici, con pieghe metalliche e complessi e frastagliati risvolti. Il pittore traduce con il suo stile il modello classico rileggendolo in chiave tardogotica.

Vari spunti sono tratti dal ***Sarcofago di Adone*** (arte romana del FII secolo, Mantova, palazzo ducale, **fig. 19**) da cui riprende la figura nuda di Venere in un ***Disegno*** al Louvre (**fig. 16 e slide 5**), mentre la figura del cinghiale nel quale è stato trasformato Adone, sbranato dai cani, serve a Pisanello per la composizione nella ***Medaglia di Alfonso V d'Aragona*** del 1449, ora al British Museum di Londra (**fig. 20 e slide 6**).

La medagliistica di Pisanello ci consente di illuminare un altro aspetto della personalità di questo artista. Pisanello è infatti una figura estremamente interessante che sfugge agli schemi precostituiti: su una forte base tardogotica l'artista aggiunge lo studio dei modelli classici senza che queste fonti lo conducano a modificare il suo modo di rappresentare e di concepire l'immagine. Pisanello conserva così due diversi orientamenti e questo dualismo si manifesta al meglio in un genere come quello della medaglia celebrativa in bronzo, che sta proprio in bilico fra istanze diverse.

Da una parte istanze classiche: la tipologia della medaglia celebrativa deriva infatti dall'antichità da cui si riprende anche la distinzione fra un *recto* con il ritratto di profilo del personaggio a cui la medaglia è dedicata e il *verso*, allegorico e allusivo al carattere, allo spirito o a momenti particolari della vita del committente. La scelta del bronzo e della tecnica della fusione a cera persa è antica e fa rivivere un genere quasi del tutto trascurato nel medioevo.

L'altra istanza è quella tardogotica a cui appartengono le forme eleganti, spesso non classiche; il gusto della narrazione da favola, la descrizione naturalistica, gli elementi da repertorio inseriti nelle immagini.

Proprio per cercare di mettere in luce le caratteristiche di artisti come Pisanello, in bilico fra due mondi formali, sono state coniate da importanti storici dell'arte come Roberto Longhi e Federico Zeri due definizioni; Longhi ha parlato di "rinascimento umbratile" e Zeri di "pseudorinascimento": entrambe sottolineano come in Pisanello e in altri artisti a lui simili, come Masolino, di cui abbiamo già parlato, l'adozione di elementi del linguaggio rinascimentale sono parziali o attenuati dalla sopravvivenza di modi di rappresentazione derivati dal tardogotico. La costruzione razionale e matematica dello spazio tramite la prospettiva, il ricorso ai modelli classici, la resa coerente dell'anatomia, del movimento e delle espressioni del volto e la sobrietà ornamentale sono i caratteri del linguaggio rinascimentale, incarnato in pittura da Masaccio. Soltanto pochi artisti di fatto adottano tutti gli elementi citati. A volte si servono solo di uno dei vari elementi: per esempio in Pisanello abbiamo la presenza del modello antico e l'anatomia, ma non la costruzione razionale dello spazio o la resa dei sentimenti. La realtà della creazione artistica è quindi molto più variegata e ricca di soluzioni di quanto gli schemi storiografici spesso facciano capire.

Tornando all'attività di Pisanello il genere della medaglia celebrativa da lui recuperato ebbe uno straordinario successo presso le corti grandi e piccole d'Italia, dai Visconti, ai Malatesta, dagli aragonesi di Napoli agli Este di Ferrara, fino all'imperatore d'Oriente Giovanni Paleologo. Pisanello viene allora esaltato dagli umanisti che celebrano il suo valore di imitatore della realtà nei suoi più minuti aspetti naturalisti e il re suscitatore del genere della medaglia antica. Fra i vari esempi possibili analizzeremo un po' più in dettaglio la ***Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*** (**fig. 21**) bronzo, diametro 102 mm, Brescia, Museo civico.

La medaglia è dedicata a Giovanni VIII Paleologo (1391-1448) imperatore di Bisanzio. Come di consueto nel *recto* ha il busto di profilo del committente, girato verso destra; Giovanni VIII indossa il caratteristico copricapo con alta corona e ampio bordo rialzato, una veste accollata e un'ampia sopravveste con risvolti orlati di bottoni. La scritta in greco che gira intorno al bordo della medaglia indica il nome e la qualifica del personaggio.

Nel verso entro un paesaggio collinare, l'imperatore è in sella a un cavallo riccamente bardato, armato di arco e faretra, in preghiera davanti a una croce montata su un supporto a forma di

obelisco. A sinistra vediamo un paggio a cavallo visto di spalle con scorcio virtuosistico. In alto c'è la firma di Pisanello: OPUS PISANI PICTORIS (Opera di Pisanello pittore). Nelle medaglie Pisanello si firma infatti sempre orgogliosamente come "pittore". La lavorazione della materia bronzea è raffinatissima, fatta in modo che la luce passi morbidamente sulle forme addolcite e delicate; nella scena del verso le rocce del fondo e i sassi sul terreno mostrano la cura del dettaglio naturalistico. I cavalli sono due esempi dell'abilità di Pisanello nella resa delle figure di animali.

La medaglia venne realizzata in occasione del concilio convocato per la riunificazione fra la chiesa cristiana di oriente e quella di occidente, convocato da papa Eugenio IV a Ferrara nel 1438. Giovanni VIII Paleologo giunse in città nel marzo 1438. Da 1439 il concilio di trasferì a Firenze. Le fonti ci dicono che l'imperatore amava cacciare e durante le sedute del concilio si assentava per questo: l'episodio raffigurato nel verso sembra alludere proprio a un momento di preghiera durante una battuta di caccia. Esistono dei disegni di Pisanello da mettere in relazione alla medaglia, per esempio gli stupendi *studi di cavalli* del Louvre (**figg. 22, 23**) dove vediamo un altro aspetto del disegno di Pisanello, l'eccezionale qualità dello studio della natura animale e vegetale, dove il pittore raggiunge effetti di realismo quasi scientifico.

In un altro foglio del Louvre (**fig. 24**) vediamo Giovanni Paleologo in diverse pose, a piedi e a cavallo, una serie di scritte e di studi per i caratteri della medaglia e un personaggio orientale di cui Pisanello studia il costume. Le delegazioni orientali al concilio di Ferrara-Firenze, giunte da Bisanzio e dalla Russia, con il loro corteo e i loro abiti esotici lasciarono una duratura impressione presso gli artisti italiani; basti pensare alla *Flagellazione* di Piero della Francesca (**fig. 25**), dove Pilato assume le fattezze proprio di Giovanni VIII.

Un altro esempio di interpretazione dell'antico in chiave di continuità con il linguaggio gotico internazionale e quindi in chiave di rinascimento umbratile o pseudorinascimento oltre a quello di Pisanello è fornito da un artista fiorentino, lo scultore e architetto **ANTONIO AVERLINO detto FILARETE** soprannome umanistico che vuol dire "l'amante della virtù".

A lui Eugenio IV commissiona nel 1433 una nuova **porta bronzea per la basilica di san Pietro**, che viene montata nell'agosto del 1445 (**fig. 27**). Si trattava di una impresa di grande valore simbolico sia per il luogo a cui era destinata, cioè la basilica costruita sul luogo del martirio e della sepoltura del primo apostolo e primo papa, sia perché si trattava di un'opera in bronzo di dimensioni monumentali che sembrava rievocare il fasto delle opere volute dagli imperatori romani. Comincia a farsi strada presso i papi l'idea della *renovatio Urbis*, cioè della rinascita della Roma antica, che i papi potevano riportare allo splendore della Roma imperiale.

La porta è costituita da due battenti ciascuno con 3 formelle recanti figure di santi e scene narrative nelle due formelle inferiori, contornate da un rigoglioso tralcio vegetale; al di sopra delle formelle centrali e delle due scene narrative inferiori troviamo 4 fregi con *Episodi del pontificato di Eugenio IV*. Nelle due formelle superiori vediamo a sinistra la figura di *Cristo benedicente*, assiso su un sedile all'antica, con il libro aperto nella mano e la scritta SALVATOR MUNDI (salvatore del mondo), allusiva alla figura del Cristo del Giudizio universale. A destra si trova invece la *Vergine* in atto di umiliazione con le mani incrociate sul petto, seduta entro un trono a edicola dalle forme rinascimentali; è la Vergine dell'Annunciazione, come ricorda la scritta: AVE GRATIA PLENA D(OMINUS) TECUM (Ave, o piena di grazia, il Signore è con te). Sopra le due figure si trovano angeli che reggono a sinistra una conchiglia con lo stemma di Eugenio IV e a destra una ghirlanda con le insegne papali, cioè la tiara e le chiavi. In alto vediamo due formelle aggiunte all'epoca di Paolo V (1605-1621) che, come ricorda la scritta, restaurò la porta.

Al centro, nelle due formelle di maggiori dimensioni, troviamo a sinistra san Paolo con la spada e a destra San Pietro mentre consegna le chiavi al pontefice inginocchiato. In basso, entro campi quadrati, le scene affollate del martirio di San Paolo e San Pietro.

I rilievi in origine erano impreziositi da paste vitree e risultavano quindi molto più vari a livello cromatico di quanto siano oggi.

I bordi sono lavoratissimi e ricchi di episodi tratti dalla mitologia e dalla storia antica, oltre che dalla storia del papa per i quali Filarete utilizza una massa di riferimenti figurativi derivati da pezzi antichi di vario tipo, come rilievi, sarcofagi, monete, cammei... Il suo approccio all'antico è simile a quello di Pisanello: il mondo classico è un repertorio da cui trarre spunti e frammenti combinabili poi liberamente. In Filarete è più accentuata la passione antiquaria, intesa come spirito di accumulo ed erudizione collezionistica, condiviso all'epoca da umanisti e collezionisti, come Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano e altri, ma che verrà superato nella seconda metà del secolo da un interesse più selettivo verso il modello classico e da un'imitazione meno letterale; per questo Filarete ottenne un grande apprezzamento presso gli ambienti umanisti coevi, mentre verrà invece giudicato negativamente da Vasari.

Nel pannello con la *Crocifissione di San Pietro* (**fig. 27**) troviamo una delle prime derivazioni dai rilievi traianei dell'arco di Costantino. La scena si caratterizza per l'horror vacui che porta l'artista a saturare il campo di figure. Nel groviglio dei corpi dei soldati e dei dettagli naturalistici spiccano in alto la figura del santo, crocifisso a testa in giù in una croce triangolare; a destra l'imperatore Nerone che assiste all'esecuzione entro una loggia decorata da rilievi e da trofei di guerra appesi alle pareti. La quantità di dettagli tratti da concreti modelli antichi prevale su una resa spaziale razionale; è infatti assente la prospettiva matematica.

Nei bordi a girali vegetali sono recuperati profili di imperatori da monete romane (**fig. 28**) combinati con figure umane animatissime e spesso grottesche che invece richiamano modelli medievali, come le *drôlerie*, cioè le scene fantastiche e grottesche presenti nei bordi dei manoscritti miniati medievali, oppure nel repertorio della decorazione scultorea dei portali romanici e gotici.

Il cantiere della porta è oggi considerato molto importante per la rinascita dell'antico nel campo della scultura bronzea. Filarete negli anni necessari alla predisposizione dell'opera produsse infatti anche un gran numero di oggetti di piccole dimensioni, come la replica del Marc'Aurelio, di piccole dimensioni (oggi a Dresda), placchette con scritte in latino e perfino in greco e medaglie con effigi di imperatori romani che fanno concorrenza alle medaglie di Pisanello.

Anche Filarete rimane nell'ambito stilistico definito pseudorinascimento perché la sua lettura dell'antico è spesso fantasiosa e ricca richiami a un'altra cultura; oltre a quanto osservato sui dettagli ornamentali della porta basta osservare l'interessante *Danza dell'artista e degli allievi* (**fig. 29**), una fascia bronzea collocata nell'interno della porta, che ricorda gioiosamente il termine dei lavori. L'artista guida la danza degli allievi sulla destra; lo contraddistingue l'abito, un'elegante giornea e soprattutto il compasso, attributo dell'architetto e progettista. La scritta recita: ANTONIUS ET DISCIPULI SUI (Antonio e i suoi allievi). I sei allievi di età diversa, con i grembiuli e gli strumenti del lavoro di scultori sono impegnati nella danza. Alle estremità un uomo a cavallo di un asino a sinistra e a destra un vecchio su un esotico dromedario. Lo stile del rilievo è appunto da manoscritto miniato, da favola tardogotica, priva del tutto di elementi antichi.

Filarete in seguito si sposa a Milano dove muore nel 1469. Qui compone un *Trattato di architettura* dedicato a Francesco Sforza con fantasiosi progetti urbanistici e modelli di architettura (**fig. 30**) che conferma la sua vena fantasiosa e lontana da una lettura filologica e archeologica dell'antichità.

CAPITOLO II. NICCOLÒ V E IL RINASCIMENTO A ROMA

Immagini cartella 2

Durante il pontificato di Eugenio IV giunge a Roma, nel 1432, con l'incarico di abbreviatore apostolico (cioè di scrittore dei brevi papali) l'architetto fiorentino Leon Battista Alberti, figura fra le più influenti per l'affermazione del nuovo linguaggio artistico. Si è discusso moltissimo sull'importanza di Alberti nella Roma papale, sui suoi ipotetici progetti. Alberti a Roma sembra essersi dedicato soprattutto agli studi che sfociano in due opere di capitale importanza, la *Descriptio urbis Romae* (Descrizione della città di Roma), del 1447 circa, che è il primo tentativo di attuare un

rilievo di Roma antica e il *De re aedificatoria* (Dell'architettura), scritto intorno al 1452 e dedicato a papa Niccolò V, trattato di architettura dove Alberti recupera la trattatistica antica (soprattutto Vitruvio), lo studio dall'antico e le nuove idee della sua architettura classicista.

Senz'altro si deve anche ad Alberti il clima culturale nel quale maturano i progetti urbanistici di papa **Niccolò V (1447-1455)**.

Il papa si chiamava Tommaso Parentucelli ed era un ligure, originario di Sarzana, teologo e docente all'università di Bologna. Abile diplomatico Niccolò V partecipò attivamente alla Pace di Lodi del 1454, l'accordo fra le potenze italiane che garantì la pace e la stabilità politica della penisola per oltre 40 anni. Il suo pontificato appare improntato fin dall'inizio alla volontà di affermare l'autorità papale in chiave universalistica, cioè di un papato capo spirituale di tutta la Cristianità.

Niccolò V era convinto che la magnificenza degli edifici servisse a manifestare il potere del papato. In più doveva far fronte alle esigenze di afflusso in città di pellegrini per il **giubileo del 1450**. Pertanto promosse interventi edilizi e urbanistici su tutta la città e specie sul Vaticano.

Niccolò V aveva concepito un progetto organico di rinnovamento, della città incentrato su due luoghi-simbolo del potere romano: il Vaticano e il Campidoglio.

Il Vaticano viene così fortificato con 3 nuovi bastioni circolari intorno a Castel Sant'Angelo e nelle mura leonine. Il papa concepisce inoltre per primo il proposito di intervenire **sulla basilica di San Pietro**, l'antica e venerata chiesa eretta da Costantino che aveva gravi problemi statici.

Per farci un'idea di come dovesse essere la basilica costantiniana ci serviamo di alcune immagini, come una **pianta dell'area vaticana ricostruita dall'architetto Fontana nel 1694** insieme all'area del circo di Nerone (**fig. 1**), la ricostruzione mostrata da un disegno del XVI secolo derivato da un affresco nelle Grotte Vaticane con la sezione della basilica (**fig. 2**), e la ricostruzione del Letarouilly dell'interno della basilica (**fig. 3**).

La chiesa era una basilica paleocristiana a pianta longitudinale 5 navate con transetto e abside e un criptoportico che serviva per la raccolta e la sosta dei pellegrini. Nella **fig. 1** si vede la pianta della basilica costantiniana con sovrapposta quella della nuova San Pietro, che sarebbe stata iniziata da Bramante nel 1506.

Niccolò V pensa di abbattere il transetto e l'abside della basilica, costruendone di nuovi nel nuovo stile rinascimentale ispirato all'architettura classica: la chiesa avrebbe avuto in tal modo una grande tribuna dove il pontefice, assiso in trono e circondato dalla corte papale, avrebbe ricordato la potenza degli antichi imperatori. I lavori iniziarono nel 1452 sotto la direzione dell'architetto fiorentino Bernardo Rossellino, ma si interruppero presto. Niccolò V aveva però di fatto rotto il tabù dell'intoccabilità di San Pietro, che veniva considerata da molti di per sé una venerata reliquia. I contrasti fra i fautori della conservazione della basilica costantiniana e coloro che ne volevano il rinnovamento si protrasse ulteriormente e caratterizzò la storia della chiesa fin quasi al suo completamento, avvenuto ai primi del '600 sotto papa Paolo V Borghese.

L'intervento di Niccolò V sul Campidoglio consistette nel rifacimento del palazzo senatorio trasformato in una cittadella fortificata. Verso la piazza il palazzo venne dotato di nuova facciata e sul retro inglobò il portico del *Tabularium*, l'antico archivio di stato di Roma. Questo intervento ha un carattere fortemente politico; il Campidoglio era infatti la storica sede delle magistrature civiche di Roma. È evidente che il papa vuole estendere il suo potere anche sulla Roma comunale, qualificandosi appieno come sovrano temporale di Roma e dello Stato pontificio oltre che come capo spirituale della Cristianità. Ma gli interventi di natura urbanistica e architettonica di Niccolò V sono ancora più numerosi. Nel 1452 potenzia i compiti dei *magistri viarum*, la magistratura che provvedeva alla manutenzione delle strade. Inoltre compie interventi su tre importanti assi viari legati al pellegrinaggio e alla processione della *possessio*, quella con cui i pontefici appena eletti si recavano dal Vaticano al Laterano per prendere possesso della cattedra vescovile. Gli interventi volti a migliorare la viabilità e a razionalizzare l'urbanistica di Roma che era molto caotica, con larghe zone abbandonate e lasciate a prato mostrano come il papa agisse in base alle idee espresse da Alberti e dall'architettura del Rinascimento, che vagheggia la costruzione di città rinnovate in base ai principi di razionalità e di classicità ripresi dal mondo antico. Idee che sono incarnate da

dipinti come le vedute cosiddette di *Città ideali* dipinte probabilmente presso la corte di Urbino a metà '400 e trovano espressione in interventi promossi nelle corti dell'epoca, come quello della stessa Urbino, dove il duca Federico da Montefeltro erige un palazzo in grado di trasformare il volto urbano della città.

Gli interventi urbanistici di Niccolò V sono legati, come si diceva, al **Giubileo del 1450**: tale evento è importante anche perché costituisce un momento di incontro fra due civiltà figurative che agli inizi del '400 in Europa stavano procedendo a un profondo rinnovamento del linguaggio artistico, quella italiana e quella fiamminga. In occasione del giubileo infatti si mette in viaggio verso l'Italia il pittore fiammingo Rogier van der Weyden che sosta a Ferrara e Firenze prima di arrivare a Roma. Nelle Fiandre un gruppo di pittori come Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden, Robert Campin e altri, mossi dalla stessa esigenza dei maestri fiorentini del primo Rinascimento di rappresentare in maniera realistica la realtà, sviluppano una pittura capace di descrivere i più minuti dettagli della realtà; grazie alla tecnica ad olio da essi sviluppata i maestri fiamminghi riescono a restituire la verità ottica e tattile dei materiali (stoffe, metalli, fiori, frutti, la pelle...) e effetti di luce di stupefacente illusionismo. Essi inoltre sono attenti soprattutto alle espressioni del volto, a cogliere la vita negli occhi dei personaggi, nelle loro espressioni facciali: il ritratto e la pittura devozionale sono due generi che nelle Fiandre trovano un rapido ed efficace sviluppo, ben presto conosciuto anche in Italia grazie all'arrivo di dipinti fiamminghi attraverso i commerci. Le Fiandre e l'Italia, soprattutto la Liguria, la Toscana e Venezia sono infatti in contatto per motivi commerciali. L'ammirazione per le opere fiamminghe in Italia è molto alta; i pittori italiani imiteranno ben presto le sottigliezze dei fiamminghi, gli effetti di luce, la verità dei ritratti e il patetismo delle immagini religiosi, soprattutto legate al culto di Cristo e alla Passione. Anche i pittori fiamminghi risentono del contatto con l'arte italiana e lo stesso viaggio di Rogier Van der Weyden attesta il desiderio di una diretta conoscenza dei modelli italiani. Se tuttavia per i pittori italiani è più facile inserire nel loro linguaggio rinascimentale elementi della cultura figurativa fiamminga (soprattutto l'uso della luce e il patetismo) i pittori fiamminghi non recepiscono invece la prospettiva né il riferimento ai modelli classici. La prospettiva infatti, intesa come sistema razionalizzante e ordinatore dello spazio impone un atteggiamento sintetico che impone di sacrificare la ricchezza descrittiva e ornamentale, alla quale invece i fiamminghi non rinunciano.

Emblematico di questo discorso è la reazione di Rogier van der Weyden durante il viaggio in Italia del 1450 all'opera di uno dei maestri del Rinascimento fiorentino, il frate pittore Giovanni da Fiesole, meglio noto come Beato Angelico.

Van der Weyden esegue a Firenze, probabilmente per i Medici, una tavola con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, oggi agli Uffizi (**fig. 4**). Il dipinto riprende uno dei pannelli di predella della *Pala di san Marco* di Beato Angelico, dipinto intorno al 1440 per l'altare maggiore della chiesa dei domenicani di San Marco a Firenze, anch'essa sovvenzionata dai Medici. Nella predella (**fig. 5**) Angelico si serve di uno schema molto semplice ma efficace; al centro vediamo la figura di Cristo morto, sorretto per le ascelle da Giuseppe di Arimatea che lo trascina verso la scura apertura del sepolcro scavato nella roccia; la pietra del sepolcro, posta prospetticamente di scorcio disegna il percorso del corpo di Cristo verso la sepoltura. La forma del sepolcro ricorda la mensa di un altare alludendo al significato eucaristico del corpo di Cristo- ostia.

La prospettiva viene applicata anche nella resa delle due ali di alberi-quinta che confermano lo schema centralizzato. Ai lati troviamo la Vergine e San Giovanni, impegnati a dare l'ultimo saluto a Cristo. I loro gesti sono chiari e semplici; il dolore è profondo, ma contenuto, senza eccessi drammatici, così come il corpo di Cristo, che mostra i segni delle ferite, non è abbruttito dal dolore. I dolenti tengono le mani di Gesù per baciarle; in tal modo la figura di Cristo evoca quella di Gesù in croce, ricordando il terribile supplizio sofferto dal Figlio di Dio per la redenzione dell'umanità. La semplificazione dell'immagine riguarda anche la gamma cromatica, ridotta a poche tinte essenziali, giocate ritmicamente (si veda l'alternanza azzurro-rosa-giallo degli abiti di Maria e Giovanni). Il prato fiorito, concessione al mondo del gotico internazionale, è anch'esso piuttosto semplificato. Economia di mezzi, compostezza, solennità e rigore emanano così dall'immagine di Angelico.

Rogier van der Weyden riprende dal modello di Angelico il sepolcro scavato nella roccia con la sua apertura rettangolare, la posa del corpo di Cristo con le braccia sostenute da Maria e san Giovanni ai lati, mentre dietro a Giuseppe di Arimatea si aggiunge Nicodemo; altra aggiunta è quella della Maddalena genuflessa in primo piano. Dal modello fiorentino discende anche la pietra del sarcofago che qui però viene resa con uno scorcio imperfetto, tanto da sembrare ribaltata verso il primo piano piuttosto che disposta in profondità. Imperfezioni spaziali si notano anche nello sfondo, dove, a sinistra, il sentiero di inerpica verso la lontana città, percorso da due figure femminili e da un cavaliere. Dove Angelico si mostra sintetico e perfino schematico Rogier è invece capace di straordinaria ricchezza di dettagli e varietà; dalla vegetazione rigogliosa del prato e della collinetta del sepolcro, alla ricchezza degli abiti dei dolenti, specialmente i sontuosi tessuti operati delle vesti di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. La gamma cromatica è ricchissima di tinte e di infinite sfumature. I volti sono molto curati e differenziati; il dolore è espresso da atteggiamenti e gesti caricati e patetici. Giuseppe di Arimatea che guarda piangendo lo spettatore potrebbe rappresentare un ritratto. Il contrasto essenziale fra i due artisti ma anche in generale fra i mondi figurativi fiammingo e fiorentino in questo momento, a metà '400, sta proprio nel diverso senso dell'immagine e della restituzione della realtà attraverso la pittura. Analitica, dettagliata ed emozionalmente coinvolgente nei fiamminghi, sintetica, razionale e intellettualizzata nei fiorentini.

Il contatto fra i due mondi porta però gli artisti italiani a riprendere caratteri della pittura fiamminga graditi ai committenti. Lo stesso Angelico ci dà prova dell'adesione allo spirito patetico e devozionale dei maestri nordici nella **Testa del Redentore, oggi Livorno (fig. 06)**: il pittore vuole gareggiare con le *imago pietatis* (immagine della Pietà) fiamminghe, che si erano molto diffuse e fornivano una resa patetica e drammatica della figura di Cristo sofferente, di cui veniva accentuato il dolore sia tramite la cruda descrizione delle ferite, sia attraverso lo sguardo. Nel dipinto di Angelico il taglio dell'immagine, poco sotto le spalle, avvicina il volto allo spettatore; isolato sul fondo scuro il volto di Cristo attira magneticamente l'attenzione. Gli occhi iniettati di sangue e rossi per il pianto, le labbra semiaperte che sembrano chiedere aiuto e partecipazione a chi osserva, la corona di spine che ferisce il capo di Gesù facendo cadere gocce di sangue sulla fronte, la preziosa tunica scarlatta che in modo ambivalente connota la sacralità e la regalità di Cristo, ma allude anche all'episodio dello schernimento di Gesù deriso dal popolo ebraico: tutto concorre a coinvolgere il fedele a livello emotivo a farlo soffrire per la sorte e le sofferenze patite da Cristo per la salvezza dell'umanità peccatrice, quindi anche di chi osservava, colpevole come gli altri per il dolore di Cristo. Il *Cristo* di Livorno è una parentesi abbastanza inconsueta nella produzione di Angelico, che si distingue di norma per una lettura solenne e rigorosa, mantenuta su un registro espressivo di quieta solennità. A tali caratteri è ispirata una delle imprese maggiori del frate pittore, condotta proprio su committenza di papa Niccolò V, vale a dire la decorazione della Cappella Niccolina in Vaticano.

La cappella Niccolina in Vaticano (1448-1449)

Decorata da Angelico con la collaborazione dell'allievo Benozzo Gozzoli in un ambiente piuttosto ristretto all'interno dei palazzi vaticani: aveva funzione di "cappella secreta", destinata a celebrazioni liturgiche riservate al pontefice e ai membri più stretti della sua cerchia, e vi si accedeva dalla stanza del pontefice (**figg. 07-19**). Sull'altare si trovava una *Deposizione dalla croce* oggi perduta.

Sulle pareti sono collocate le scene della vita dei *protomartiri Stefano e Lorenzo*. Stefano, martirizzato a Gerusalemme, aveva ricevuto il diaconato dalle mani degli apostoli e Lorenzo, martire a Roma, da papa Sisto II nel III secolo. Le fonti utilizzate sono gli *Atti degli Apostoli* per la vita di Stefano e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze per quella di Lorenzo. La decorazione parte dalla volta con i *Quattro Evangelisti* nelle vele (**fig. 12**) della volta a crociera e i *Dottori della chiesa* nell'arcone di ingresso. Figure di pontefici e santi sono disposte entro fasce ai lati delle scene narrative.

Le vite dei due santi vengono messe in parallelo tramite uno studiato rapporto fra i vari episodi della loro vita.

La vita di S. Stefano parte con l'episodio del **Conferimento del diaconato da parte di S. Pietro (fig. 13)** nella lunetta della parete occidentale. È ambientato dentro un edificio di impianto basilicale di forme rinascimentali. Pietro dall'altare porge a Stefano inginocchiato il calice. Assistono 6 personaggi con aureole vestiti all'antica (probabilmente degli apostoli). Sulla destra, in uno spazio all'aperto separato da quello della scena precedente da una parete vediamo l'**elemosina di Santo Stefano**: il santo distribuisce a poveri, fra cui primeggiano una vedova con i figli i beni della comunità. nella parete sottostante il ciclo di San Lorenzo parte con l' **Investitura a diacono di San Lorenzo** ad opera di papa Sisto II (**figg. 8 e 14**); entro un'architettura classicheggiante, alla presenza di 8 personaggi in veste di accoliti. Sullo sfondo si vede un catino absidale decorato a mosaico con Cristo fra San Pietro e San Paolo. Sisto II prende qui le fattezze di Niccolò V: come già abbiamo visto nel polittico della Neve di Masolino e Masaccio per Martino V il papa in carica si fa effigiare sotto le sembianze di un suo predecessore santo, protagonista di un episodio importante della storia della chiesa o della vita di santi. Si tratta di un modo per manifestare il senso della legittimazione del potere papale, basato sulla tradizione della Chiesa. Consegna al santo calice e patena, simbolo del conferimento del diaconato. Lorenzo ha una dalmatica rossa su cui sono ricamate le parole. IHESUS CHRISTUS.

Passiamo alla parete settentrionale; in alto il ciclo di Stefano prosegue con la **Predica di Santo Stefano a Gerusalemme e Disputa nel sinedrio (figg. 9 e 15)**: il santo svolge la funzione che è propria anche al sacerdozio, cioè predicare al popolo. Simile a una statua il santo poggia su un basamento e spiega le sue ragioni alla folla degli ascoltatori svolgendo il gesto della *enumeratio*. Lo sfondo allude a Gerusalemme, ispirata però all'architettura romana. Gli astanti sono vestiti da contemporanei. La disputa nel sinedrio si svolge entro una loggia.

Nella parte bassa delle pareti si trovano la **consegna a Lorenzo dei Tesori della Chiesa e Lorenzo che distribuisce l'elemosina ai poveri (figg. 9 e 16-17)**:

Nella parete orientale troviamo infine le condanne e i martiri subiti dai due protomartiri. Nella lunetta la **Cacciata di Santo Stefano da Gerusalemme da parte degli ebrei**, indignati per il suo discorso e la **lapidazione di Santo Stefano (fig. 10)**. Il tracciato murale che allude alle mura aureliane separa e insieme unisce i due episodi. Nella sistemazione originale della cappella il santo nella scena della lapidazione stava rivolto in ginocchio verso l'altare dove stava l'immagine di Gesù deposto dalla Croce. Nella zona inferiore vediamo il **Giudizio di Lorenzo davanti a Decio e il martirio del santo**: a terra sparpagliati gli strumenti del martirio. L'ultima parte dell'affresco è stata oggetto di rifacimenti per l'apertura di una finestra.

Il ciclo della cappella Niccolina è incentrato sull'esaltazione dei due martiri, campioni delle virtù teologali, fede, speranza e carità; ad essa si intreccia un significato universalistico che consiste nella celebrazione del papa in carica, effigiato come papa Sisto II nella creazione a diacono di Lorenzo e celebrato nel pavimento dove figura la sua impresa personale. La concezione simmetrica della vita dei due santi li presenta come veri e propri *exempla* di virtù cristiane. La rigorosa costruzione prospettica dell'immagine, la magnificenza delle ambientazioni architettoniche ispirate all'architettura classica, il ritmo narrativo chiaro ed essenziale della pittura di Angelico si unisce a dettagli preziosi come le dorature e l'uso del lapislazzulo nei cieli. Rispetto alla predilezione dei suoi predecessori per artisti del gotico internazionale Niccolò V indirizza le sue preferenze e le sue azioni di committente verso le soluzioni del rinascimento fiorentino. Probabilmente già sotto Niccolò V lavora a Roma anche **Piero della Francesca**, che è documentato da pagamenti per lavori in Vaticano nel 1459, sotto papa Pio II. Piero aveva lavorato negli appartamenti del papa, quelle che sarebbero diventate le Stanze di Raffaello e i suoi affreschi sono andati perduti. L'unica testimonianza dell'operato di Piero a Roma è la volta della cappella dei SS. Michele Arcangelo e Pietro in Vincoli nella basilica di Santa Maria Maggiore (**figg. 20-21**); La cappella era stata commissionata dal potente cardinale francese Guglielmo d'Estouteville, che nel 1455 aveva affidato lavori di ristrutturazione architettonica al maestro Francesco da Borgo San Sepolcro, matematico e

architetto, conterraneo di Piero e probabile tramite per la sua chiamata. Le pareti erano state affrescate da Benozzo Gozzoli che abbiamo visto accanto ad Angelico nella cappella Niccolina. A Piero gli studiosi riferiscono le rovinatissime immagini degli *Evangelisti* nella volta. Sospesi su nuvole contro il cielo azzurro (in gran parte caduto, resta il morellone di preparazione) gli evangelisti sono visti in compagnia degli animali simbolici in atto di scrivere o di ricevere l'ispirazione divina. Gli evangelisti sono costruiti plasticamente, con i volti geometrizzati e assorti secondo la consueta espressione delle figure di Piero.

Dopo i significativi interventi di Niccolò V, c'è una stasi nelle committenze architettoniche con i tre pontefici a lui successivi, cioè Callisto III, lo spagnolo Alonso Borgia (1455-1458); Pio II (1458-1464), il senese Enea Silvio Piccolomini e Paolo II (1464-1471), il veneziano Pietro Barbo.

Paolo II Barbo (1464-1471) è il primo papa collezionista; possedeva una collezione enorme composta soprattutto di monete, gemme e avori. Quando era ancora cardinale aveva affidato a Francesco del Borgo la costruzione di un grande palazzo (noto come **palazzo Venezia**) ai piedi del Campidoglio che risente delle idee di Alberti.

A Paolo II si fa risalire un'importante committenza di scultura, il **Tabernacolo degli apostoli** voluto dal papa per l'altare di San Pietro, opera di Paolo romano del 1467, oggi conservato in stato frammentario nei sotterranei di San Pietro (**fig. 22, particolare con la Guarigione dello storpio**).

Lo scultore vi mette a punto un rilievo narrativo derivato sia per lo stile che per l'iconografia dai fregi storici di alcuni monumenti romani. Paolo Romano svolse campagne di rilevamento della colonna Traiana, dell'arco di Costantino e di altri monumenti. Il suo metodo prevede un assemblaggio di citazioni desunte dai modelli antichi che è stato paragonato al metodo della poesia umanistica, costruita assemblando motivi di varie fonti.

Palazzo Venezia (figg. 23-28)

Il palazzo è attribuito all'architetto Francesco da Borgo San Sepolcro, ma risente dei principi diffusi da Alberti. Venne costruito inglobando edifici precedenti ed è essenzialmente articolato su due corpi di fabbrica (**fig. 23**): il Palazzetto, affacciato tra piazza Venezia e via San Venanzio, costruito dal 1455, e il corpo principale di ampiezza pressoché doppia e racchiuso tra la piazza, via del Plebiscito e via degli Astalli. All'angolo sulla piazza fa da cerniera tra le due facciate l'alta "Torre della Biscia" (**fig. 24**). Nel cortile (**fig. 26**) del Palazzetto si trovano elementi ripresi dall'architettura romana, combinati però senza rigore filologico, privilegiando la funzionalità all'aderenza rigida al modello. Il cortile riprende il modello della villa con *viridarium* (cioè il giardino, **fig. 27**) e si ispira al Colosseo negli ordini architettonici sovrapposti e nel cornicione con fregio a mensole.

Nel palazzo vero e proprio (costruito dal 1466) si ebbe una ripresa più fedele dei modelli antichi, che testimonia una loro più approfondita conoscenza. Il vestibolo con volta a lacunari registra il primo esempio di utilizzo nell'architettura moderna del getto di calcestruzzo all'antica, ripreso dal Pantheon o dalla basilica di Massenzio. La loggetta nel cortile principale riprende in maniera fedele lo schema del paramento esterno del Colosseo o del Teatro di Marcello, con ordini sovrapposti e semicolonne addossate sui pilastri tra gli archi.

Nel corso del Rinascimento possiamo osservare una particolare espressione della committenza papale indirizzata non alla città di Roma ma alle città di origine dei pontefici, favorite da doni di oggetti e corredi liturgici o a committenze spesso di notevole valore e impatto monumentale. Fra questi uno dei più interessanti è costituito dal piano urbanistico voluto da papa Pio II nel borgo natio, la città di Corsignano presso Siena, ribattezzata Pienza in onore del papa. Pio II prima di essere eletto papa era stato un umanista e un diplomatico, autore dei *Commentari*, un'autobiografia ricca di episodi sulla sua vita. La sua volontà è di fare di Pienza una sorta di città ideale, sede del suo riposo intellettuale. L'architetto incaricato del progetto è il fiorentino Bernardo Rossellino, che si ispira alle idee di Alberti dove viene teorizzata una forma urbana articolata su vie rettilinee e su

ampie piazze regolari contornate di edifici monumentali su modello antico. L'intervento venne attuato fra 1459 e 1460 circa.

La città era un centro medievale arroccato su una collina, dall'impianto costituito da vie strette, senza una piazza monumentale; Rossellino attua inserisce la nuova porzione urbana su un'area prima periferica senza alterare le preesistenze (**fig. 30, pianta della città di Pienza**). L'inserimento consiste nell'articolare intorno a una piazza di forma trapezoidale gli edifici simbolo del potere, cioè la cattedrale, il palazzo vescovile, il palazzo privato dei Piccolomini e il palazzo comunale (**fig. 31**). Nella zona nord orientale della città venne aggiunto un ospedale per i pellegrini e i viaggiatori.

La disposizione divergente dei due palazzi vescovile e Piccolomini rispetto alla cattedrale apre due canocchiali prospettici verso il paesaggio. La **cattedrale (figg. 32-33)** all'esterno ha una facciata articolata intorno al modulo dell'arco di trionfo con un coronamento a frontone curvilineo ripreso dal *Tempio malatestiano* di Alberti (**fig. 29**). All'interno (**fig. 34**) invece è stata scelta la tipologia della *Allenchirke*, la "chiesa a sala" con le navate tutte della stessa altezza a dare l'impressione di un unico spazio molto luminoso; le alte volte a crociera costolonata poggiano su pilastri. Tale tipologia è diffusa soprattutto nel nord Europa e deve riferirsi a una precisa volontà di Pio II che aveva avuto una lunga esperienza in Germania e al concilio di Basilea. Sugli altari vennero collocate pale affidate ad artisti senesi come Vecchietta e Sassetta (**fig. 35**), ma tutte obbedienti a una stessa struttura, quella della pala quadra all'antica, con coronamento di lunette: la struttura venne elaborata verosimilmente da Rossellino, che si garantiva l'omogeneità dell'elemento pittorico dentro l'architettura. Questa pratica era stata avviata da Brunelleschi che per le chiese di San Lorenzo e Santo Spirito aveva cercato di regolarizzare le pale d'altare.

Palazzo Piccolomini (figg. 36-38) è ispirato a un'altra costruzione di Alberti, palazzo Rucellai a Firenze: come nel modello all'esterno il palazzo è un corpo compatto in laterizio, articolato su tre piani scanditi da cornici marcapiano. Il piano inferiore, su di un basamento dotato di sedile di pietra per la sosta dei passanti, è articolato da lesene in laterizio, da piccole finestre rettangolari e dal sobrio portale in pietra. I due piani superiori sono organizzati da un ritmo regolare di bifore alternate a paraste lisce; il coronamento è costituito da un cornicione aggettante. All'interno gli ambienti si affacciano su un cortile ritmato da archi su colonne (**fig. 38**); la parte più originale è la loggia sospesa sul giardino (**fig. 37**) ispirata a modelli delle ville romane con *viridarium* e alla loggia di palazzo Venezia, con gli ordini sovrapposti.

A Pienza i luoghi del potere civile, ecclesiastico e della famiglia Piccolomini si armonizzano fra loro, con il nucleo urbano preesistente e il paesaggio in un equilibrio che sembra veramente incarnare il sogno della città ideale e si può paragonare a quanto fatto da un altro dei mecenati del Rinascimento, il duca Federico da Montefeltro a Urbino.

Per concludere questa sezione esamineremo un oggetto emblematico di una modalità di esercizio del mecenatismo pontificio nei confronti del suo luogo di origine, l'invio di doni preziosi, soprattutto oreficerie, spesso contenenti venerate reliquie. Il ***Reliquiario di Montalto Marche*** del Museo Vescovile di Montalto Marche (**figg. 39-40**). Si tratta di un reliquiario in oro, argento fuso, sbalzato, inciso, dipinto e dorato, smalti *en ronde-bosse*, zaffiri, perle e cammeo in sardonice, alto 66,5 cm, eseguito in un atelier parigino alla fine del '300; appartenuto al re Carlo V di Francia e a vari collezionisti nel 1457 venne acquistato dal cardinale Pietro Barbo, divenuto nel 1464 papa con il nome di Paolo II e quindi confluito nel Tesoro vaticano rimontato su una nuova struttura finemente intagliata e incisa. Nel 1587 papa Sisto V scelse il reliquiario per donarlo alla sua città natale, Montalto nelle Marche, da lui elevata al rango di diocesi, come attesta una scritta fatta apporre dal papa sul davanti del reliquiario. Il motivo della scelta fu la somiglianza fra lo stemma di Paolo II e il proprio stemma. L'oggetto è uno dei rari esempi rimasti di oreficeria francese di fine '300 con smalti *en ronde-bosse*, cioè "a tutto tondo", una tecnica messa a punto presso le botteghe parigine intorno agli anni '70 del '300, consistente nel rivestimento con smalti coprenti di sculture a tutto tondo realizzate con lamine metalliche. L'effetto dello smalto sul metallo consente di raggiungere una brillantezza e un risalto cromatico eccezionali. Nel reliquiario la parte più antica è

la grande placca anteriore dominata da una croce ornata da gemme e perle, davanti alla quale un angelo dalle ali blu e bianche sostiene il corpo morto di Cristo, assistito da altri due angeli in ginocchio reggenti la lancia che forò il costato di Gesù e la colonna della flagellazione. Altri due angeli in volo alle estremità della croce tengono in mano gli altri simboli della Passione (corona di spine, chiodi). Entro tondi ai lati si vedono a sinistra la *Crocifissione* e a destra la *Flagellazione*, in basso, entro un campo rettangolare, la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* e ai lati le cellette con le reliquie. Sui bracci della croce si trovano angeli e la figura di *Dio padre benedicente*. Il resto della montatura, comprensiva di piede polilobato e delle microsculture di angeli in argento dorato, sono riferibili all'epoca di Paolo II.

CAPITOLO III

SISTO IV DELLA ROVERE

Immagini cartella 3

PARTE I

Sisto IV della Rovere (1471-1484) (**vedi fig. 3, medaglia di Antonio Guazzalotti con l'effigie di Sisto IV**), al secolo Francesco della Rovere da Savona prima di diventare papa era stato un insigne francescano, dottore in teologia, docente nelle università di Bologna, Pavia, Siena, Firenze e Perugia; è Generale dell'Ordine francescano nel 1464 e cardinale dal 1467.

Da pontefice nel campo della committenza artistica riprende molte delle idee di Niccolò V che non erano state portate avanti dal suo predecessore. Agisce su più fronti intervenendo in maniera concreta sul piano urbanistico e architettonico ristrutturando o costruendo palazzi, ponti e strade. La sua attenzione alla cultura e alla letteratura, intese come arti in grado di elevare l'uomo e conferire prestigio alla committenza lo conducono a fondare la biblioteca vaticana. Da Sisto IV prende il nome la grande cappella palatina da lui fatta costruire accanto a San Pietro, la Cappella Sistina appunto, decorata da un gruppo di artisti toscani capeggiati da Perugino.

Il primo atto che papa Sisto IV compie dopo la sua elezione, nel 1471, è la “restituzione” alla città di Roma di alcune antiche statue bronzee che si trovavano al Laterano, cioè il cosiddetto *Spinario*, l'*Ercole*, la testa, la mano e il globo della statua colossale ritenuta un idolo pagano caduto all'avvento del Cristianesimo, la *lupa* (**fig. 04**), simbolo di giustizia pontificia (oggi nei Musei capitolini), sistemata al centro della facciata del palazzo dei conservatori sul Campidoglio.

Il gesto aveva un significato politico fortissimo: nell'iscrizione che accompagna la donazione Sisto dice esplicitamente di aver “restituito” i marmi al popolo romano. I pezzi antichi si trovavano infatti presso il Laterano, che era stata per tutto il Medioevo la sede pontificia, mentre il Campidoglio era da sempre il luogo simbolo della città di Roma, quello in cui avevano sede le magistrature cittadine. Il gesto di Sisto rivela la volontà di estendere il potere e il prestigio papale, esercitato anche con un gesto di munificenza, sul luogo dell'antico potere civico di Roma. Secondo molti studiosi la donazione e l'esposizione pubblica dei pezzi antichi sul Campidoglio costituisce anche uno dei primi passi per la costituzione di una raccolta museale pubblica.

Sisto IV riprende a pieno il processo di rinnovamento e restauro di Roma promosso da Niccolò V, anche in vista del **giubileo del 1475**. Al fine di migliorare i collegamenti fra la città e l'area vaticana, agevolando il passaggio dei pellegrini, fa costruire un nuovo ponte sul Tevere (1473) denominato **Ponte Sisto (fig.5)**. Viene potenziato ulteriormente il ruolo dei *magistri viarum*, gli ufficiali pubblici incaricati della manutenzione delle strade, investiti anche di compiti di garanzia dell'ordine pubblico. Si attua la demolizione sistematica dei portici medievali che ingombravano strade e piazze e venivano considerati pericolosi anche perché ricettacolo di disordini. Un'altra struttura strettamente connessa al pellegrinaggio e all'ospitalità voluta dal papa della Rovere è **l'Ospedale di Santo Spirito in Sassia (fig. 32)**: la struttura si caratterizza per lo sviluppo in lunghezza, legato alla funzione (all'interno infatti si trova una lunga corsia che ospitava i letti) e la presenza di due ali di portici, anch'essi destinati a fungere da ricovero per viandanti e pellegrini.

Ai numerosi interventi direttamente promossi da Sisto IV si aggiunge l'attività edilizia dei cardinali che fanno ricostruire o restaurare i loro palazzi e le chiese poste sotto il loro patronato e dei laici legati alla curia papale. Fra gli altri si possono citare la ricostruzione della chiesa di sant'Agostino ad opera del cardinale camerlengo Guglielmo d'Estouteville; il palazzo del cardinale Domenico della Rovere (oggi palazzo dei Penitenzieri) e le realizzazioni operate dai cardinali nipoti di Sisto IV, Raffaele e Pietro Riario: quello di Raffaele è l'attuale palazzo della Cancelleria, mentre Pietro Riario costruì il palazzo che fiancheggia la chiesa dei Santi Apostoli, in seguito poi ampliato da

Giuliano della Rovere. Il palazzo dei cardinali, inteso come sede di piccole corti e luogo di raffinatezze, viene esaltato nell'opera di Paolo Cortesi il *De Cardinalatu*, scritta nel 1510.

Con l'immagine sontuosa della Roma di Sisto IV era ormai consolidato il processo di *Renovatio Urbis* promosso dai pontefici al loro rientro a Roma, a partire da Martino V: il processo cioè volto a riportare la Roma dei papi all'antico splendore che la città aveva avuto in epoca imperiale, risollevandola dalla decadenza provocata dalla Cattività avignonese. Una Roma rinnovata e splendida, forte del suo passato manifestato dalle vestigia degli edifici antichi, grazie all'azione del papa, sovrano ma anche capo della Cristianità. Successivamente, con i papi del primo '500, come Giulio II e Leone X dal concetto di *renovatio* i papi passano a quello del paragone con gli antichi e addirittura di superamento della Roma antica. Su queste grandiose concezioni dello splendore e della superiorità di Roma si abatterà traumaticamente il Sacco del 1527.

L'affresco con il Platina che dedica a Sisto II la biblioteca vaticana: un manifesto del nepotismo pontificio

Sisto IV che conferisce al Platina la carica di bibliotecario della biblioteca pontificia (fig. 6 e power point slide 1-2), oggi staccato ed esposto nei Musei Vaticani è opera di Melozzo da Forlì e venne seguito nel 1477; il dipinto celebra l'omaggio di Bartolomeo Platina, primo bibliotecario della Vaticana, a papa Sisto IV. L'immagine si trovava in origine sulla parete di fondo della Biblioteca Vaticana, istituita nel 1475 appunto dal papa della Rovere. Vi vediamo raffigurati, entro un'architettura moderna e sontuosamente classica, vista in prospettiva, in primo piano a destra il pontefice, seduto sulla sedia camerale, ritratto di profilo secondo le convenzioni auliche del ritratto di corte e il primo bibliotecario della Vaticana, l'umanista Bartolomeo Platina: questi è inginocchiato in atto di reverenza e indica in basso verso l'iscrizione in maiuscola umanistica, celebrante appunto l'istituzione della biblioteca e il ruolo del pontefice di *renovator* dell'antico splendore monumentale di Roma (**fig. 8**). La scritta è con ogni probabilità opera proprio di Platina: è come se ci trovassimo di fronte alla recita di una orazione curiale celebrativa del pontefice.

L'immagine vale però anche come manifesto del nepotismo pontificio, in quanto il papa è circondato dai membri della sua famiglia, da lui fatti assurgere a posizioni di potere nello Stato e nella curia pontificia. A destra, non a caso dietro il pontefice, vediamo i nipoti che avevano seguito la carriera ecclesiastica: subito dietro il papa il cardinale Pietro Riario, morto all'epoca in cui venne eseguito il ritratto, di fronte a lui Giuliano della Rovere, il futuro papa Giulio II, mentre a sinistra ci sono i nipoti "laici". Il primo a sinistra, in abito rosso, è Giovanni della Rovere, fratello minore del cardinale Giuliano, signore di Senigallia e Mondavio e, dal 1475, prefetto di Roma. Il secondo, in abito blu, è il conte Girolamo Riario, marito di Caterina Sforza e signore di Imola.

Oltre a commemorare l'elezione del Platina a prefetto della biblioteca vaticana l'affresco è un documento celebrativo del pontefice e del suo grandioso progetto di intervento sulla città, a cui si fa riferimento nella scritta. Alla solennità dell'immagine contribuisce in maniera determinante la struttura architettonica rinascimentale, dipendente dai modelli di Piero della Francesca, ma più ornata: per esempio nei pilastri in primo piano con il motivo dei rami di quercia e le ghiande facenti parte dello stemma dei della Rovere, i dettagli in oro, la sedia papale attentamente descritta. I personaggi del papa e dei suoi parenti sembrano comparire di fronte a noi come presenze reali grazie proprio alla costruzione prospettica e illusionistica dello spazio, attuata attraverso la prospettiva di cui Melozzo, come avremo modo di precisare più avanti, era un indiscusso maestro. Anche la scritta alla base dell'immagine è condotta in modo illusionistico, come se fosse scolpita nella pietra. Essa celebra gli interventi di restauro e costruzione operati da Sisto IV. In realtà il processo di *restauratio Urbis*, fatto per collegare Roma moderna all'antica, era iniziato con papa Niccolò V. Questo progetto continuerà con Giulio II e Leone X, ma sarà interrotto dal Sacco di Roma.

Considerando l'immagine entro il genere del ritratto è possibile inserirla in una catena iconografica, che vede all'origine il perduto ritratto di papa Martino V con dieci cardinali eseguito da Gentile da Fabriano e descritto dall'umanista Bartolomeo Facio, prosegue con il ritratto di Eugenio IV e due

cardinali del pittore francese Jean Fouquet, ricordato da Filarete nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva e, dopo Sisto IV troverà sviluppo in opere di Raffaello (Leone X con due cardinali) e Tiziano (papa Paolo III con i nipoti).

Melozzo da Forlì è un artista dalla eccezionale cultura prospettica e illusionistica, costruita alla corte di Urbino sulla conoscenza di Piero della Francesca e della pittura fiamminga. Insignito da Sisto IV della carica di *pictor papalis*, dopo l'affresco condotto per il pontefice viene impiegato sia a Roma che fuori dai membri della famiglia della Rovere. Non è però a lui che Sisto IV si riferisce al momento di provvedere alla maggiore impresa decorativa da lui promossa, legata al rifacimento della Cappella che da lui prese il nome di cappella Sistina.

PARTE II

LA CAPPELLA SISTINA

VICENDE DELLA COSTRUZIONE

L'edificio fu fatto costruire da Sisto IV a partire dal 1473 in parte sfruttando delle preesistenze; l'intento era quello di costruire una cappella destinata alle funzioni più solenni del papato, compreso il conclave per l'elezione del nuovo papa, che ancora oggi vi si svolge: quindi la sua funzione era diversa da quella della cappella privata di Niccolò V, perché la Sistina doveva essere il luogo destinato ad accogliere folle di importanti personaggi. La decorazione interna che vi si trova oggi è frutto di interventi condotti nel corso di più anni (dal 1480 circa fino al 1542, data conclusiva del *Giudizio universale* di Michelangelo) che però si sono armonizzati, rispondendo tutti a esigenze di funzionalità liturgica e alla volontà di manifestare la *Majestas papalis*, cioè la magnificenza del pontefice.

La Cappella pontificia, oltre che l'edificio, è quel gruppo di persone fisso che accompagna il papa nelle cerimonie; ne facevano parte il collegio dei cardinali, i generali degli ordini monastici e mendicanti, i patriarchi, gli arcivescovi e i vescovi in visita a Roma. Comprende anche laici come notai, membri del corpo diplomatico, i senatori e i conservatori di Roma, il capitano della guardia svizzera. Poi c'erano il coro e i celebranti. In tutto erano circa 200 persone che doveva stare a sedere nello spazio prossimo all'altare. Nell'ambito della liturgia papale c'erano tre tipi di versi di cerimonie liturgiche che venivano svolte in tre diversi ambienti; per questo si è parlato di un sistema a tre cappelle. Nella *cappella secreta* il papa ascoltava la messa ogni giorno; era un luogo annesso ai suoi appartamenti privati; anche Sisto IV usa a tal fine la cappella Niccolina (**cfr. cartella 2, figg. 7-19**). Poi c'erano circa 50 occasioni nel corso dell'anno in cui si riuniva tutta la cappella, a volta nella basilica di San Pietro, per esempio nelle messe di Natale e di Pasqua, altre in una cappella palatina. Queste ultime erano le maggiori manifestazioni pubbliche della maestà e autorità del papa: Sisto IV con l'erezione della nuova cappella, dotò il palazzo papale di un luogo fisso per queste cerimonie.

La cappella (**fig.**) è un edificio alto, come un fortilizio (aveva ancora anche funzioni difensive). Le finestre sono molto alte, poche le aperture in basso e in alto c'è un camminamento di guardia. Rispetto all'epoca di Sisto IV la Sistina subì delle modifiche minime, ad eccezione dell'intervento di Michelangelo che, fra 1534 e 1542, eseguì sulla parete dell'altare il *Giudizio universale* (**fig. 14**). Tale intervento comportò la chiusura delle due finestre della parete e la distruzione di quanto prima vi esisteva, cioè le prime due scene del ciclo con Storie di Mosè e di Cristo delle pareti e la pala d'altare in affresco con l'*Assunzione della Vergine*, opere tutte di Perugino e due lunette affrescate dallo stesso Michelangelo all'epoca di Giulio II.

Immagine dello stato attuale (fig. 9): all'esterno furono aggiunti nel 1569c. da Pirro Ligorio pesanti contrafforti dovuti al fatto che la Sistina era stata costruita su un terreno fangoso e aveva problemi statici. L'architetto che curò il rinnovamento per conto di Sisto IV non è documentato, ma viene identificato con Giovannino de' Dolci che era soprintendente dei palazzi vaticani ed esperto costruttore. L'esame della pianta dell'edificio ha indotto a ipotizzare che la cappella di Sisto IV

riutilizzasse in parte una struttura preesistente. La pianta della cappella è infatti irregolare: le pareti laterali convergono verso quella di fondo e questa non è perfettamente parallela a quella d'ingresso. Sono irregolarità che non si sarebbero trovate in un edificio della fine del '400 e che si spiegano appunto ipotizzando delle strutture più antiche che vennero inglobate nella nuova struttura.

Spaccato del complesso (fig. 10)

La sistina è un edificio a tre livelli; nel livello intermedio troviamo la cappella. La volta è alta 19 metri da terra. La parete dell'altare, prima dell'intervento di Michelangelo, aveva l'altare, gli arazzi di Raffaello, due delle storie del ciclo di Mosè e Cristo, la pala affrescata da Perugino, due nicchie con papi e due lunette con gli antenati di Cristo. Al di sotto c'erano altri ambienti, in tutto 3 appartamenti, di cui due grandi e uno piccolo, destinati al maestro delle cerimonie e altri membri della curia. Anche questi locali sono coperti da volte, fatte rifare all'epoca di Sisto IV per rendere più stabile l'edificio. Sopra alla cappella sistina ci sono ambienti praticabili (usati anche come carcere) che dovevano essere utilizzati dal corpo di guardia per accedere al corridoio esterno.

Le dimensioni della cappella sono: 19 m di altezza, lunghezza 40 m, larghezza circa 14 m. La volta è collegata alle pareti da vele e pennacchi. Le finestre erano due sulla parete di fondo e 6 sui lati.

Ricostruzione fedele dell'aspetto della Sistina all'epoca di Sisto IV (fig. 12). All'interno l'edificio mostra strutture architettoniche molto raffinate e soprattutto colpisce la straordinaria integrazione fra elementi architettonici e decorazione pittorica. Sembra cioè che la decorazione pittorica sia stata pensata fin dall'inizio.

Lungo tutti i muri perimetrali corre un sedile di pietra. Sulle pareti la prima cornice ha un fregio decorato con rosette ma vi sono anche ganci che servivano per appendere arazzi. Infatti la parte inferiore delle pareti è decorata con finti arazzi, ma nelle occasioni più solenni ai ganci venivano appesi panni pregiati e arazzi veri. Papa Leone X ordinerà una serie di arazzi appositamente concepiti per la Sistina su cartoni di Raffaello.

Sulla parete destra si trova la cantoria. Al centro in rapporto con la **cantoria (fig. 16)** c'è una **cancellata** di ferro dorato con paraste decorate a candelabre e specchiature marmoree nelle quali sono scolpiti puttini che reggono lo stemma di Sisto IV (**fig. 17**). La cancellata divideva circa a metà la cappella e confinava con la cantoria. In seguito fu spostata più indietro, verso la porta d'ingresso, per lasciare uno spazio maggiore alla cappella papale.

Oltre la fascia dei primi due riquadri delle pareti corre un ballatoio praticabile che aveva funzioni di pulizia e manutenzione. Al di sopra del ballatoio c'è la zona delle finestre e ai lati di ciascuna finestra sono dipinte finte nicchie con immagini a figura intera di papi. Il sistema finestre- finte nicchie crea un impianto ad arco di trionfo. Le lunette erano state dipinte anch'esse dai pittori di Sisto IV, ma non sappiamo come; furono ridipinte infatti da Michelangelo.

Il tutto risulta di un'armonia eccezionale, con una perfetta corrispondenza fra le parti architettoniche e la decorazione pittorica.

La volta è a botte fortemente ribassata ed era decorata in origine con un cielo stellato (**cfr. fig. 12**); la volta è incurvata anche sui lati minori ed è interrotta lungo il perimetro dalle lunette e dalle vele e poggia sui peducci.

Schema del pavimento (fig. 20): il pavimento presenta caratteristiche interessanti. È in mosaico di marmi (**fig. 21**) e attirò fin dall'epoca di Sisto IV l'attenzione dei panegiristi perché considerato uno dei più sontuosi del tempo; riprende modelli medievali, quelli delle opere di commesso dei "maestri cosmateschi", maestranze romane che avevano realizzato molti di questi pavimenti. Nel '400 avevano un particolare prestigio perché si credeva che risalissero all'epoca costantiniana. Nella Sistina il pavimento è costruito in modo da seguire i movimenti della liturgia. Oltre la cancellata infatti il disegno segnava la disposizione del seggio papale e di quelli dei cardinali, la cosiddetta *quadratura*, cioè appunto il luogo dove stavano gli scranni in legno per i cardinali; all'interno della quadratura il disegno dei marmi segnava i 4 punti in cui avveniva l'incensazione in 4 momenti chiave della messa, al Kyrie, gloria, credo e agnus Dei. Altri membri meno importanti della curia sedevano a terra entro i quadrati che fronteggiano la zona dove stava il seggio papale, sulla sinistra

dell'altare. **(Un'immagine di una cerimonia liturgica della Sistina con Sisto IV si trova in un dipinto di anonimo di fine '400 nel Museo Condé di Chantilly, fig. 11)**

Al di là della cancellata c'è una corsia che va dalla porta di ingresso verso la cancellata stessa. Il percorso del mosaico segnava un itinerario processionale che veniva compiuto 4 volte, per l'ingresso e per l'uscita del papa e dei celebranti, ma anche per l'ingresso e l'uscita di parte dei celebranti che andavano a prendere le ostie nella cappella di San Niccolò. Questo percorso è segnato da un primo cerchio in porfido detto *rota porphyretica* che si ritrova in molte delle antiche basiliche romane, compresa San Pietro vecchia e nuova; la prima e più lunga spirale in porfido è nel punto esatto in cui il papa, il celebrante e il pellegrino si genuflettevano al loro ingresso nella cappella. La rota porphyretica è da ritenere anche il luogo privilegiato di osservazione degli affreschi della volta di Michelangelo.

Veduta attuale dell'interno (figg. 13-14)

La cancellata oggi regge 8 candelabri che in origine erano 7, perché l'ottavo posto era occupato dalla cantoria. Uno dei maestri di cerimonie della Sistina nel '400, Paris de Grassis, dice che il n. 7 dei candelabri era riservato alla cappella del papa e derivava dai 7 candelieri che erano portati avanti al papa nella liturgia. Secondo lui era un uso derivato dal cerimoniale imperiale. Secondo altri, come Innocenzo III, i 7 candelabri ricordavano il candelabro ebraico e alludevano ai 7 doni dello Spirito Santo. **I finti arazzi** della base erano intessuti con emblemi papali, manifestazioni della *majestas papalis* (fig. 19).

CRONOLOGIA E STRUTTURA DEL CICLO

Fra 1481 e 1483 la cappella venne decorata da un'équipe di artisti umbro-fiorentini chiamati a Roma dal papa sia in virtù di motivazioni artistiche (abilità nell'affresco dei maestri fiorentini, consacrazione della pittura rinascimentale fiorentina) sia per ragioni politiche. Fra Roma e Firenze, dopo il coinvolgimento del papa nella Congiura dei Pazzi del 1478, che aveva cercato di eliminare Lorenzo il Magnifico, era tornata infatti la pace, suggellata proprio dall'invio di maestri toscani nella capitale pontificia.

All'interno l'architettura fornisce una cornice perfetta a una decorazione pittorica che doveva essere stata concepita in rapporto inscindibile con essa. Il rapporto di 3 a 1 fra lunghezza e larghezza dell'ambiente determina il sistema di partizioni delle pareti. Troviamo 6 riquadri sulle pareti lunghe e 2 su quelle corte e altrettante finestre. Questo rapporto era più evidente quando la cancellata era al suo posto originario: essa scandiva gli affreschi storici in quattro gruppi da 3. Le cadenze ternarie che si riscontrano negli affreschi alludono alla Trinità.

Nell'ordine superiore abbiamo la sequenza dei papi entro nicchie (fig. 22): la luce di tutti gli affreschi del ciclo di Sisto IV è pensata come proveniente dalla parete dell'altare, con chiaro valore simbolico.

Vasari ricorda che nella prima campagna decorativa dell'epoca di Sisto IV erano state dipinte anche le lunette, le vele e il soffitto. Quest'ultimo era decorato con un cielo stellato, come attesta un **disegno, oggi nel gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, con una scritta dell'architetto Antonio da Sangallo (fig. 23)** che attribuisce il disegno a Piermatteo d'Amelia. Il colore azzurro è in puro lapislazzulo ed è verosimilmente un modello da presentare al committente. La sua realizzazione dovette avvenire intorno al 1479-80, quando ancora c'erano le impalcature usate dai muratori per costruire la volta. Il suo aspetto finale doveva essere simile a quello della cappella degli Scrovegni (ricordiamo anche che Sisto IV aveva insegnato a Padova e conosceva quell'illustre modello). Inoltre azzurro e oro erano i colori araldici dei Della Rovere.

Le pareti sono decorate quindi su tre ordini:

Nell'ordine intermedio troviamo *Storie di Mosè* e *Storie di Cristo* che partono cronologicamente dalla parete dell'altare e proseguono sulle pareti lunghe. Dall'altare a destra troviamo le *Storie di Cristo*, mentre quelle di Mosè stanno a sinistra e quindi si leggono da destra a sinistra. Questo tipo di decorazione che contrappone storie dell'Antico e del Nuovo Testamento ha radici solidissime nelle basiliche fin dai tempi imperiali. La contrapposizione nasce da una modalità di lettura delle

Sacre Scritture, la **lettura tipologica**: una storia dell'Antico testamento viene letta come prefigurazione, anticipazione di un evento del Nuovo testamento. Per esempio la caduta della manna anticipa l'ultima cena; Mosè che fa sgorgare l'acqua dalla roccia anticipa il colpo di lancia a Cristo in croce. Sono sistemi così complessi e a volte incoerenti che una stessa scena può prefigurare più eventi. Il ciclo storico e la zona sottostante riservata agli arazzi sono uniti perché separati da una cornice poco aggettante e perché le paraste sono dipinte, non vere.

La decorazione della Sistina illustrava chiaramente e solennemente la storia dell'istituzione pontificia e la sua legittimità fondata sul primato del papa, sacerdote e legislatore, e dunque la struttura monarchica della chiesa.

La decorazione delle pareti avvenne in tre fasi. Noi abbiamo una documentazione diretta solo sulla terza fase, grazie a un contratto del 27 ottobre 1481 stipulato fra il sovrintendente alla fabbrica dei palazzi vaticani, Giovannino de' Dolci e quattro artisti: Cosimo Rosselli, Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Perugino. Il contratto riguarda la decorazione di 10 scomparti, gli ultimi della cappella, altrettanti finti arazzi e delle corrispondenti figure di pontefici, in tutto 16. I quattro artisti dovevano completare la decorazione entro il 15 marzo 1482 (ma il termine non venne rispettato). Nel contratto si prevedeva per i pittori il medesimo compenso già pattuito per i quattro scomparti già decorati, e quindi possiamo ipotizzare che questi 4 scomparti fossero stati eseguiti nella **seconda fase**. La prima fase era invece consistita nella realizzazione dei primi due scomparti della parete d'altare e della pala, affidati a Pietro Perugino nella prima fase dei lavori.

Riassumendo dunque le varie fasi di esecuzione del ciclo quattrocentesco, la prima fase può essere datata intorno al 1479-80 e viene affidata al solo Perugino che esegue i primi due scomparti delle scene di Mosè e Cristo e la pala d'altare.

La seconda fase, anteriore all'ottobre 1481, aveva visto la realizzazione di 4 scomparti, uno per ciascuno degli artisti principali menzionati nel contratto finale del 27 ottobre 1481, cioè Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino.

La terza fase, dopo l'ottobre 1481, vede l'esecuzione degli ultimi dieci scomparti.

La scelta di Perugino quale primo maestro impegnato nella decorazione derivava sia dalla fama del pittore umbro, all'epoca il più importante maestro attivo in Italia, sia dal fatto che nel 1478 Perugino aveva dipinto per Sisto IV l'abside della vecchia basilica vaticana. Gli altri tre maestri fiorentini vennero aggregati sia per ragioni di prestigio della pittura fiorentina, sia per ragioni politiche, essendo stata siglata nel 1480 la tregua militare fra Firenze e il papa. I quattro maestri principali si servirono inoltre di collaboratori fra cui citiamo Pinturicchio, Piero di Cosimo, Bartolomeo della Gatta, fra Diamante e Luca Signorelli. A quest'ultimo in particolare Perugino affidò il completamento quasi integrale delle ultime due scene di sua competenza.

LE PARETI LATERALI: PROGETTI E STILE

Il ciclo della Sistina contrappone sue serie di scene storiche, le storie di Mosè, sulla parete sinistra e quelle di Cristo, sulla parete destra. Le prime due, perdute, raffiguravano il *Ritrovamento di Mosè* e l'*Adorazione dei Magi*; erano entrambe di Perugino, così come la pala d'altare affrescata che misura 2,70 di altezza per 2 m di larghezza e aveva la cornice in pietra. Perugino dovette fissare con queste scene alcuni degli elementi che garantiscono l'unità di tutto il ciclo: una stessa scala per le figure, convenzioni simili per il paesaggio, la stessa linea di orizzonte, una certa gamma cromatica. L'uso dell'oro appare massiccio non solo per dettagli ornamentali ma nel paesaggio e nelle architetture dipinte, negli elementi architettonici reali ecc...; l'oro conferiva magnificenza, ma contribuiva anche alla chiarezza nella lettura delle immagini, amplificando la luminosità e creando effetti suggestivi alla luce delle candele.

Iconografia

Nel 1977 gli affreschi sistini furono restaurati e in tale occasione furono ritrovati i *tituli*, cioè le scritte, in latino che corredano ciascuna scena. Essi rendono immediatamente visibile la struttura tematica del ciclo come un tutto unico e permettono di interpretare le scene alla luce della lettura

tipologica: in base ad essa episodi del Vecchio e del nuovo testamento sono messi in relazione come se il primo fosse anticipazione e il secondo compimento; vengono così contrapposti i due tipi diversi di leggi, la Legge scritta di Mosè e quella evangelica di Cristo.

(vedere la slide 3 con l'indicazione delle scene dei cicli di Mosè e Cristo e i relativi titoli)

ciclo di Mosè

nella parete d'altare: c'era il *ritrovamento di Mosè*

nella parete lunga dall'altare:

1. *Partenza di Mosè per l'Egitto* (OBSERVATIO ANTIQUE REGENERATIONIS A MOISE PER CIRCONCISIONEM = osservanza da parte di Mosè dell'antico rito di rigenerazione attuato tramite la circoncisione) di Perugino
2. *Le prove di Mosè* (TEMPTATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS = tentazione di Mosè portatore della legge scritta)
3. *Il passaggio del Mar Rosso* (CONGREGATIO POPULI A MOISE LEGEM SCRIPTAM ACCEPTURI = Mosè riunisce il popolo che avrebbe accettato la legge scritta) bottega di Ghirlandaio
4. *Discesa dal Monte Sinai* (PROMULGATIO LEGIS SCRIPTAE PER MOISEM = promulgazione della legge scritta da parte di Mosè), Cosimo Rosselli
5. *La punizione dei figli di Qorah* (CONTURBATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS = contestazione di Mosè, portatore della legge scritta), di Botticelli
6. *Il testamento di Mosè* (REPLICATIO LEGIS SCRIPTAE A MOISE = ripetizione della legge scritta da parte di Mosè), iniziato da Perugino e completato da Signorelli
7. *La contesa intorno al corpo di Mosè* (rifatta nel '500)

ciclo di Cristo:

nella parete dell'altare: *Adorazione dei magi* di Perugino

1. *Battesimo di Cristo* (INSTITUTIO NOVAE REGENERATIONIS A CHRISTO IN BAPTISMO = istituzione di un nuovo rito di rigenerazione nel battesimo da parte di Cristo) Perugino e Pinturicchio.
2. *La tentazione di Cristo o la purificazione del lebbroso, o Prove di Gesù* (TEMPTATIO IESU CHRISTI LATORIS EVANGELICE LEGIS = tentazione di Gesù Cristo portatore della legge evangelica) di Sandro Botticelli
3. *La vocazione dei primi apostoli* (CONGREGATIO POPULI LEGEM EVANGELICAM ACCEPTURI = adunata del popolo che avrebbe accettato la legge evangelica) di Ghirlandaio
4. *Il discorso della montagna* (PROMULGATIO EVANGELICE LEGIS PER CHRISTUM = promulgazione della legge evangelica ad opera di Cristo) di Cosimo Rosselli
5. *La consegna delle chiavi a Pietro* (CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS = contestazione di Gesù Cristo legislatore), di Perugino
6. *L'ultima cena* (REPLICATIO LEGIS EVANGELICE A CHRISTO = ripetizione della legge evangelica ad opera di Cristo) di Cosimo Rosselli
7. *La Resurrezione*

questa scena e l'ultima del ciclo di Mosè furono rifatte nel '500 da Matteo da Lecce e Henrich van der Brook perché danneggiate nel crollo della porta d'ingresso. Pertanto non possediamo i *titoli* di queste scene, né quelli delle due prime scene andate distrutte nei lavori di esecuzione del *Giudizio Universale*.

L'ordine di lettura parte dall'altare; quindi le *Storie di Mosè* si leggono da destra a sinistra e quelle di Cristo da sinistra a destra.

Il ciclo di Cristo comprende episodi desueti e tralascia invece episodi famosi; per esempio troviamo i rari temi *della vocazione degli apostoli* e il *Discorso della montagna*. Mancano invece la Crocifissione, l'andata al Calvario, la fuga in Egitto... I restauri del 1977 hanno portato alla luce i *titoli*, cioè le scritte latine che si trovavano nelle cornici di ciascuna scena. Le scritte sottolineano il parallelismo fra le scene dei due cicli, per esempio nel caso del *viaggio di Mosè* e del *Battesimo di*

Cristo, dove si sottolinea l'esistenza di un rito di rigenerazione, l'antico rito della circoncisione e quello nuovo del battesimo. Nei *tituli* c'è un'insistenza quasi ossessiva sul termine legge e la contrapposizione fra l'antica legge mosaica scritta e la nuova legge del nuovo testamento, la legge evangelica di Cristo. Viene istituito un rapporto tipologico fra Mosè e Cristo; in realtà da una parte c'è Cristo, dall'altra ci sono due figure, Mosè e Aronne, fratello di Mosè e primo dei sommi sacerdote di Israele. Nell'Antico Testamento Mosè è insieme guida e legislatore del popolo ebraico, mentre Aronne è il sacerdote del popolo ebraico; nel nuovo testamento Gesù è guida, legislatore e sacerdote del popolo cristiano. Cristo trasmette le sue prerogative a Pietro e ai papi suoi successori. I pontefici nella zona superiore vanno da Pietro a Marcello, il papa che precede la *pax costantiniana*. La sequenza dei pontefici era quella fissata dal Platina, bibliotecario di Sisto IV, nella sua *Storia dei papi*. In basso i finti arazzi hanno lo stemma del papa (**fig. 19**). È un programma chiaro che ha un intento propagandistico preciso: riaffermare l'universalità della *potestas* papale contro ogni dottrina scismatica e conciliare. Contro queste dottrine Sisto IV intende riaffermare la dottrina della *Universalitas* della *potestas* papale e lo fa con un ciclo di affreschi nella cappella palatina da lui stesso ricostruita. Sisto IV mette sotto gli occhi di tutti l'universalità della sua autorità, il fatto che il potere dei papi travalica quello degli altri sovrani temporali, perché deriva direttamente da Dio e ha funzione spirituale. Gli artisti sono stati chiamati a visualizzare un programma preciso, dei concetti specifici. Non sappiamo quale ruolo avessero gli artisti nel definire il programma. Sappiamo che il papa volle che i lavori venissero eseguiti in tempi strettissimi, mentre la complessità dei legami fra gli affreschi ci fanno pensare che il programma venisse elaborato da persone competenti di teologia, forse lo stesso papa o comunque dei membri della curia papale.

Il pontefice con questo ciclo voleva affermare nel luogo dove aveva luogo la manifestazione della *maiestas papalis*, l'universalità di essa e la sua superiorità al concilio. Ricordiamo come il concilio avesse assunto una grande importanza nella prima metà del '400 nella risoluzione dello Scisma d'Occidente e che si era scatenato un conflitto fra chi sosteneva che l'autorità del papa dovesse essere subordinata a quella del concilio e chi voleva invece che il papa godesse di un potere assoluto e indiscusso. Sisto IV ovviamente è fra i sostenitori di questa superiorità e gli affreschi della Sistina sono un manifesto di questo pensiero e delle ragioni ideologiche che lo sostengono.

Gli artisti sono chiamati a visualizzare un programma che è definito nei minimi particolari. Il ciclo non è affidato a un solo artista ma un gruppo di maestri che lavoravano con parecchi aiuti. Esisteva quindi la necessità di fissare elementi uniformi nelle scene per evitare che si vedessero disomogeneità; e in effetti il ciclo risulta unitario nonostante i tanti interventi. Gli elementi costanti sono le dimensioni delle figure in primo piano, il rapporto fra figure e ambiente, l'altezza dell'orizzonte prospettico, l'intonazione cromatica, la scansione ritmico - compositiva. Tutti questi elementi dovettero venir stabiliti fin dalle prime due scene eseguite dietro l'altare, quindi tali elementi spettano a Perugino, il primo maestro a intervenire sul ciclo. A seguito della pulitura del ciclo si constatò come tutti gli artisti avessero usato in abbondanza l'umeggiatura in oro sia nelle figure che per gli edifici e gli elementi naturalistici. L'uso dell'oro non è solo decorativo, ma serve ad accentuare il rilievo e a unificare l'immagine. L'effetto di brillantezza delle superfici toccate con l'oro doveva essere straordinario alla luce baluginante delle candele.

Disegno con la pala di Perugino, Vienna, Albertina (fig. 24)

Il disegno, attribuito alla cerchia di Pinturicchio, è forse un modello oppure una copia della pala che in origine sovrastava l'altare della cappella e venne distrutta da Michelangelo per l'esecuzione del *Giudizio Universale*. Era in affresco ma incorniciata da una cornice in pietra; era alta 2,70 metri. Raffigurava l'*Assunzione della Vergine*, titolare della cappella. La scena è divisa in due parti, nell'ordine superiore vediamo la Madonna entro una mandorla e ai lati angeli musici; in quella inferiore gli apostoli con in evidenza Pietro, Paolo e San Giovanni al centro in ginocchio. In primissimo piano figurava Sisto IV inginocchiato con ricchi paramenti e il triregno appoggiato a

terra (il triregno è la tiara con le tre corone, autorità sui tre regni, celeste, terrestre e degli inferi) e lo scettro. Sisto IV viene presentato alla Vergine da S. Pietro che gli sfiora le spalle con le chiavi, nel gesto dell'investitura.

I quattro scomparti che furono eseguiti nella seconda fase quasi certamente sono le prime quattro scene del ciclo di Cristo: il *Battesimo*, *Le tentazioni o la purificazione del lebbroso*, *La vocazione dei primi apostoli* e *Il discorso della montagna*. Autori sono Perugino, Botticelli, Ghirlandaio e Cosimo Rosselli. Erano affreschi di prova per verificare se lo stile dei quattro maestri era compatibile.

Gli altri scomparti vennero affrescati in seguito. Vasari afferma nelle *Vite* che Botticelli ebbe funzione di coordinatore, minimizzando il ruolo di Perugino che non era un artista fiorentino. Nei documenti invece il primo artista ad essere nominato è Cosimo Rosselli (probabilmente perché il più vecchio). Sempre Vasari ci dice che Sisto IV, alla fine dei lavori, decretò che l'artista migliore era stato Cosimo Rosselli, premiandolo perché aveva usato più oro; in sostanza dubita delle capacità di intenditore del papa. In realtà non ci fu una prevalenza di nessun artista sugli altri mentre i criteri di base furono fissati da Perugino con le prime due scene e la pala.

ICONOGRAFIA E SIGNIFICATI DEL CICLO

Analizziamo adesso in dettaglio le varie scene. Ciascuno degli affreschi misura 5,50 m x 3,50.

1

Viaggio di Mosè (partenza di Mosè per l'Egitto), figg. 28-29 Perugino

Titulus: OBSERVATIO ANTIQUE REGENERATIONIS A MOISE PER CIRCONCISIONEM

Di Perugino e collaboratori. Il rito della circoncisione viene intesa come conferma del patto di alleanza fra Dio e il popolo ebraico. Gli effetti rigeneratori della circoncisione venivano paragonati a quelli del battesimo. In un manualetto del '400 ad uso dei predicatori, la *Glossa ordinaria*, la circoncisione è simbolo del potere purificatore dello Spirito Santo.

La storia narrata nell'episodio comincia in secondo piano dove Mosè prende congedo dal suocero Ietro e si dirige con il suo seguito verso l'Egitto dove viene arrestato da un angelo (collocato al centro, in primo piano, di spalle) che gli comunica l'ordine di Dio di far circoncidere il suo secondogenito. La circoncisione avviene sulla destra in primo piano: colei che circoncide è Sefora, la moglie di Mosè, mentre il patriarca assiste. La lettura avviene dal centro al secondo piano e da sinistra a destra. Sullo sfondo a sinistra non è chiaro il significato della danza dei pastori. Come esecuzione si pensa che la maggior parte sia opera di Pinturicchio e Bartolomeo della Gatta. L'ambiente è elemento unificante. Le due scene in primo piano formano come un fregio. Come vedremo in tutte le scene del ciclo ci sono molti ritratti di contemporanei, soprattutto intorno alla circoncisione. La presenza dei ritratti serviva ad attualizzare le scene rappresentate e aveva funzione protettiva di coloro che si facevano ritrarre in prossimità dei personaggi sacri.

1

Battesimo di Cristo (figg. 25-27) Perugino

Il *titulus* dice: INSTITUTIO NOVAE REGENERATIONIS A CHRISTO IN BAPTISMO.

Opera di Perugino e della bottega, probabilmente con rilevanti interventi di Pinturicchio. Nel titolo si parla dell'istituzione di una nuova vita tramite il battesimo. In primo piano c'è la scena principale. Il battesimo di Cristo è anche un modo di rappresentare la Trinità: al centro, con i piedi nel Giordano, vediamo Cristo che riceve il battesimo da San Giovanni; sulla sua testa la colomba dello Spirito Santo e in alto, entro un tondo sospeso in cielo Dio Padre benedicente. Ci sono poi due episodi secondari e speculari fra loro, a sinistra la *Predica di San Giovanni* e a destra una *Predica di Cristo*, alle quali assistono molti personaggi. Il parallelismo fra le due scene rivela il ruolo di San Giovanni come precursore di Cristo. Al centro si apre una vallata ispirata ai paesaggi della Val Tiberina mentre alcuni edifici ricordano l'antica basilica vaticana, l'arco di Settimio Severo e il Colosseo. In primo piano numerose figure di astanti indossano abiti contemporanei e sono ritratti di cortigiani di Sisto IV (**fig. 27**). La mano di Pinturicchio è stata individuata nelle figure di

contemporanei, mentre Perugino eseguì le due figure principali e il giovane catecumeno che si spoglia sulla destra. Secondo Zeri intervenne anche un altro allievo di Perugino, Andrea d'Assisi: nelle botteghe rinascimentali in cui lavoravano vari collaboratori si perseguiva la massima uniformità, favorita dal fatto che i cartoni, le sinopie e la direzione dei lavori era del capo mastro. Questo affresco risulta eseguito in 48 giornate di dimensioni differenti. Dal punto di vista compositivo la scena è rigorosamente simmetrica, il paesaggio digrada ai lati. L'asse centrale è quello che unisce la figura di Dio padre, della colomba e di Cristo, ai lati ci sono i due predicatori. Il paesaggio è un elemento costante nel ciclo e serve a unificare i vari episodi del racconto.

2

Prove di Mosè (figg. 33-34), Botticelli

TITULUS: TEMPTATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS

L'episodio sta in parallelo alle prove di Cristo. Viene definito come *La giovinezza di Mosè* o le *prove di Mosè*. È di Botticelli. Riunisce molti episodi diversi, ben sette, in un'unica sequenza narrativa.

1. A destra Mosè uccide un egiziano colpevole di aver bastonato un bambino israelita; il bambino si allontana con la madre
2. Mosè fugge; lo vediamo di spalle sul sentiero zigzagante a destra
3. Giunto nella terra di Madian caccia i pastori che molestavano le figlie di Ietro
4. Abbevera al pozzo le bestie delle figlie di Ietro (è l'episodio al centro in primo piano)
5. Sale sul monte e diventa pastore del gregge. Lo vediamo mentre si toglie i calzari per calpestare la terra sacra a Dio
6. È davanti al roveto ardente dove gli compare l'Eterno che gli conferisce l'incarico di guidare il popolo ebraico fuori dall'esilio (in alto a sinistra)
7. Mosè si mette alla guida del popolo ebraico

Alcuni episodi hanno un marcato significato simbolico. Per esempio quello centrale mostra Mosè come il buon pastore e quello a sinistra dove Mosè viene insignito da Dio del ruolo di guida del suo popolo.

Botticelli unisce i vari episodi in una catena narrativa collegando i vari gruppi con studiati collegamenti gestuali e bilanciati scelte compositive (per es. il rapporto fra il gruppo drammatico di Mosè che uccide l'egiziano e della madre che si allontana con il bambino). Botticelli trae stimolo dalle situazioni complesse dal punto di vista compositivo per dare efficacia ed espressività alle scene. Anche qui si mantiene però la simmetria, con il grande rilievo conferito all'episodio centrale, al pozzo con il grande albero dal tronco dorato che funge un po' da asse in cui si articolano le altre scene; a destra abbiamo meno personaggi, ma più drammaticità, a sinistra maggiore affollamento.

2

Le tentazioni di Cristo o la Purificazione del lebbroso, (figg. 30-31) Botticelli

Il *titulus* recita: TEMPTATIO JESU CHRISTI LATORIS EVANGELICE LEGIS

è opera di Botticelli ed è uno degli affreschi più unitari, forse perché l'artista sovraintese con più cura ai lavori. Vi sono rappresentati diversi episodi in due ordini; in primo piano c'è la scena della purificazione del lebbroso, mentre dietro ci sono vari momenti del racconto evangelico delle tentazioni di Cristo. Shearman ritiene che la cerimonia in primo piano si riferisca alla purificazione dei lebbrosi descritta nel Levitico al cap. XIV; tale ipotesi è contestata da Lightbown nella monografia su Botticelli del 1989. La purificazione del lebbroso si collega all'episodio della consegna delle chiavi: nel commento di San Girolamo al capitolo XVI del Vangelo di Matteo viene accostato il potere delle chiavi, capaci di distinguere peccatori e innocenti, e quello dei sacerdoti dell'antico testamento che potevano distinguere fra lebbrosi e sani. Un lebbroso guarito doveva presentarsi al sommo sacerdote per avere il riconoscimento del suo nuovo *status*. La lebbra

simboleggia il peccato; la purificazione del lebbroso è dunque una metafora del papa nel Nuovo Testamento: il papa però ha un potere accresciuto rispetto al sacerdote ebreo perché non solo può distinguere fra puro e peccatore ma ha anche il potere di sciogliere e legare, cioè di comminare una pena per le colpe commesse e di perdonare i peccati. La connessione fra la scena della purificazione dalla lebbra e le tentazioni di Cristo si spiega perché Cristo ha sconfitto il peccato = lebbra. Nella purificazione il sacerdote è vestito di blu e oro che sono i colori dello stemma Della Rovere; in più indossa una tiara che ricorda il triregno dei pontefici. Il sacerdote è visto davanti a un tempio e un grande altare in atto di immergere uno stelo avvolto in un panno rosso in un catino pieno di sangue, sostenuto da un giovane accolito in veste bianca. A destra si avvicina una giovane donna che porta un fascio di legna per il sacrificio; il bambino che la precede porta dell'uva e sobbalza di fronte a un serpente. Le figure della donna e del bambino derivano da bassorilievi antichi.

Per quanto riguarda le tentazioni di Cristo si parte da sinistra in alto dove il diavolo, vestito da frate, sfida Cristo a trasformare le pietre in pane. Al centro, sopra il tetto del grande edificio, sfida Cristo a buttarsi dall'alto; infine a destra il demonio, ormai smascherato, precipita dalla rupe, mentre gli angeli apparecchiavano la tavola di Cristo, ormai al termine del digiuno di 40 giorni. Si ritorna a sinistra dove troviamo Cristo in atto di parlare con gli angeli, come a spiegare il significato della scena in primo piano. Botticelli in questo affresco si trovò di fronte al problema di collegare due ordini di temi diversi sia a livello concettuale che narrativo e mette in campo la sua fantasia.

In primo piano ci sono numerosissime figure di testimoni contemporanei. Fra tutti prevale nettamente il gruppo dietro l'accolito capeggiato da un cardinale, da identificare con il nipote del papa, Giuliano della Rovere, come ci indicano anche le due querce alle sue spalle, emblema dei Della Rovere. Inoltre il tempio di Gerusalemme prende le forme della facciata dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia (**fig. 32**), una delle opere architettoniche volute da Sisto IV di cui era protettore proprio il cardinal Giuliano. Sta a manifestare la carità della famiglia della Rovere e a sottolineare la legittimazione del potere sacerdotale del papa che ha la sua origine nel Vecchio Testamento e attraverso Cristo e Pietro giunge ai papi.

L'uso di inserire ritratti di contemporanei nelle scene sacre era soprattutto fiorentino e aveva il suo precedente nell'affresco con la *Sagra*, cioè la processione per la consacrazione della chiesa del Carmine, dipinto da Masaccio e oggi perduto. In seguito l'uso si amplia soprattutto nei cicli commissionati per le cappelle gentilizie della borghesia fiorentina ed è stato studiato da Warburg specialmente per Ghirlandaio. Warburg individua diversi motivi: l'abitudine dei committenti di farsi inserire nella scena sacra, la volontà di celebrare il gruppo egemone, spesso in relazione ai Medici; infine una motivazione di carattere magico - propiziatorio: facendosi rappresentare accanto ai personaggi sacri se ne propiziava la protezione.

Nella Sistina troviamo pertanto soluzioni che erano state già messe a punto a Firenze e che vengono proposte anche nel contesto romano da questi artisti di Firenze. In questo caso entra in gioco da un lato la celebrazione della corte di Sisto IV, dall'altro l'intento di attualizzare in qualche modo i temi sacri, mettendoli in relazione con il presente. Sisto IV voleva sottolineare l'assoluta continuità fra vecchio e nuovo testamento, fra Pietro e il papa: gli astanti fanno da testimoni a qualcosa che è valido per sempre. L'atto liturgico è l'eterno presente, è universale, vale nei secoli dei secoli.

3

Passaggio del mar Rosso (figg. 33 e 36-37), Cosimo Rosselli

TITULUS: CONGREGATIO POPULI A MOISE LEGEM SCRIPTAM ACCEPTURI

È uno dei casi in cui c'è una certa incertezza nell'attribuzione; in base ai documenti lo scomparto sarebbe spettato a Ghirlandaio ma per lo stile lo si deve attribuire piuttosto a Cosimo Rosselli che si avvale di molti aiuti, fra cui probabilmente di allievi di Ghirlandaio. Sullo sfondo a destra si vede la città del faraone, a sinistra Mosè con il suo popolo che ha attraversato il mar Rosso, mentre le acque si richiudono sull'esercito egiziano; a destra, infine, il popolo ebraico in salvo sale sulla montagna. Le onde del mare sono stilizzate con intento decorativo. Il *titulus* si pone in assoluta simmetria con l'episodio della vocazione degli apostoli e si riferisce all'ultima parte di questo affresco, quella in

cui gli ebrei si dirigono verso il Sinai, dove Mosè avrebbe ricevuto le tavole della legge. Rispetto agli altri pittori responsabili del ciclo Rosselli si rivela maestro di livello inferiore e più arretrato come mostrano la maggiore rigidità nelle figure e la minore incisività dei ritratti. In questo caso il *titulus* non sembra calzare perfettamente con l'episodio principale; il *titulus* riguarda infatti la raccolta del popolo ebraico che avrebbe in seguito ricevuto la legge scritta, mentre l'episodio principale è il *Passaggio del Mar Rosso*. Gli studiosi hanno rintracciato un riferimento fatto da Sisto IV in una bolla emanata nel 1480 per esortare la cristianità alla crociata contro i Turchi, nella quale paragona i cristiani incalzati dai turchi agli ebrei inseguiti dall'esercito del faraone. La lotta contro i turchi e la crociata è un'idea che percorre la cristianità soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli del 1453. Con questo affresco si vuole far riferimento dunque alla lotta contro i Turchi.

3

Vocazione dei primi apostoli (figg. 30 e 35), Ghirlandaio

TITULUS: CONGREGATIO POPULI LEGEM EVANGELICAM ACCEPTURI

Ci sono diversi episodi ma non troviamo una sequenza narrativa. In primo piano vediamo Pietro e Andrea fra folte gruppi di testimoni in abiti rinascimentali. L'antefatto è sul fondo, a sinistra, con Cristo che alza la mano verso Pietro e Andrea che stanno pescando nella barca; per simmetria sulla destra vediamo l'altro episodio di vocazione, questa volta di Giacomo e Giovanni, figli di Zebedeo. C'è un'ampia descrizione del paesaggio alla fiamminga con l'apertura del corso d'acqua al centro: a Firenze la pittura fiamminga era conosciuta e nel 1482 era giunto in città il *trattato* Portinari di Hugo van der Goes, un testo che Ghirlandaio studia attentamente. Da un punto di vista narrativo vediamo una differenza marcata rispetto all'interpretazione dinamica di Botticelli. Qui la scena è come inerte e si avvicina più alla concezione di Perugino che a quella di Botticelli. Ampio spazio viene lasciato ai ritratti dei quali Ghirlandaio era un grande specialista.

4

Discesa dal monte Sinai e consegna delle tavole della legge (o anche ira di Mosè), (figg. 41-42) Cosimo Rosselli

TITULUS: PROMULGATIO LEGIS SCRIPTAE PER MOISEM

Cosimo Rosselli non riesce a coordinare diverse scene nel paesaggio utilizzandolo come elemento unificatore come riescono invece a fare sia Botticelli che Ghirlandaio; in lui restano vari episodi giustapposti; inoltre l'artista ripete uno stesso espediente, come quello della montagna in primo piano che c'era anche nella scena del *Discorso della montagna*. Al centro vediamo Mosè, ora molto più anziano, che scaglia a terra le tavole della Legge; in alto, sulla montagna, vediamo Mosè che riceve da Dio le tavole della Legge; poco sotto si vede il suo giovane accompagnatore, probabilmente Giosuè, addormentato. Giosuè segue come un'ombra il patriarca. Poi Mosè scende e presenta al popolo le tavole, ma, alla vista del vitello d'oro che era stato eretto e venerato dal popolo, si adira e getta a terra le tavole. Sullo sfondo a destra la terribile punizione dei sacrileghi adoratori del vitello a cui vengono tagliate le teste.

Il significato riguarda il rispetto della legge scritta mosaica, che viene affermata contro false religioni.

4

Discorso della Montagna (figg. 38-39), Cosimo Rosselli

TITULUS: PROMULGATIO EVANGELICAE LEGIS PER CHRISTUM

In alcuni passaggi è individuabile la mano dell'allievo di Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo. L'episodio principale è quello di Cristo che pronuncia il suo discorso dall'alto di una collinetta verde, dopo essere disceso dalla montagna in compagnia dei discepoli (in secondo piano). Infine,

sulla destra, vediamo Cristo che guarisce il lebbroso: la lebbra, qui come nell'episodio della *Purificazione del lebbroso*, simboleggia il peccato; ricordiamo che i rimandi fra i diversi episodi del ciclo sono numerosi e incrociati a tracciare una fitta rete di relazioni che non legano solo gli affreschi corrispondenti fra le due pareti, ma anche affreschi della stessa serie. Questo affresco si trova esattamente sopra la cantoria, cioè il luogo dove, attraverso il canto, si pronunciavano le parole relative alle preghiere e ai dogmi. La cantoria nei documenti viene definita anche *pulpitum*. In tutta la Sistina la legge scritta di Mosè viene contrapposta alla legge non scritta di Cristo, una legge che lui stesso incarna con la sua persona.

5

Punizione dei figli di Qorah (Datan e Abiram) (figg. 43-44), Botticelli

TITULUS: CONTURBATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS ed è del tutto parallelo alla scritta della scena con la *Consegna delle chiavi* che sta sulla parete di fronte e recita: CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS

Il soggetto dell'affresco di Botticelli è tratto dal Libro dei Numeri, cap. XIV. Vi viene mostrata la ribellione del popolo di Israele contro Mosè, capeggiata da Qorah e dai suoi figli. Il primo episodio sulla destra vede Mosè circondato da una folla minacciosa che vuole lapidarlo, difeso solo da Giosuè. Al centro c'è Aronne vestito in abiti sacerdotali e con in testa il triregno (in azzurro) che si appresta a compiere un sacrificio, mentre vediamo altri 5 personaggi (Qorah e i figli), dotati anch'essi di turibolo, perché si volevano sostituire ad Aronne nello svolgimento della funzione sacerdotale; all'apparire di Mosè con la verga essi vacillano e cadono perché bruciati dal fuoco degli incensieri, gettandosi a terra, mentre Giosuè si rivolge al popolo per farlo allontanare dagli empì. La punizione si compie a sinistra dove Mosè fa sì che la terra si apra per inghiottire i colpevoli, mentre altri due figli di Qorah, rimasti fedeli a Mosè, sono sorretti da una nuvola. Sullo sfondo al centro è rappresentato l'arco di Costantino, a destra le rovine del Settinozio di Settimio Severo che esisteva ancora al tempo di Botticelli. L'impostazione teatrale della scena è completata da un altro edificio-quinta, questa volta contemporaneo. Il carattere teatrale della scena è rivelato anche dalle nuvole su cui stanno i due figli di Qorah e che ricorda gli espedienti utilizzati nel teatro dell'epoca, anche nelle sacre rappresentazioni, per far entrare o uscire di scena i personaggi. Sulla sommità dell'arco c'è una scritta: NEMO SIBI ASSUMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TAMQUAM ARON (= nessuno di attribuisca l'onore (sacerdotale) se non chiamata da Dio come Aronne): allude all'empietà di coloro che si arrogavano il diritto di sostituirsi ad Aronne nella sua funzione sacerdotale, da lui ricevuta da Dio.

Questa immagine ha un fortissimo valore politico che doveva risultare molto chiaro ai contemporanei. Sisto IV infatti è un papa che lotta contro la fazione conciliare nella Chiesa, quella cioè che voleva che il pontefice fosse tenuto a rispettare le decisioni prese dal Concilio: una concezione della Chiesa più democratica rispetto all'ideale assolutistico promosso invece dal papa della Rovere. In quel momento non era infrequente che principi o alti prelati si appellassero al concilio per contrapporsi alle decisioni del papa. Proprio l'episodio dei figli di Qorah venne evocato dai canonisti e dal papa in una bolla contro gli eretici.

Ancora una volta Botticelli viene chiamato a risolvere il problema di rendere in maniera efficace una scena dai molti episodi e dall'alto valore simbolico e vi riesce grazie al sapiente uso degli edifici in funzione scenografica e al collegamento dei personaggi tramite il movimento; molto curate sono anche le espressioni del corpo. C'è un rapporto anche con le prove di Mosè. Lì Mosè attraverso le varie prove aveva acquistato il diritto di diventare guida e legislatore del suo popolo; qui la sua autorità è messa in dubbio, c'è una ribellione, ma questa viene sedata grazie a un intervento divino.

5

Consegna delle chiavi (figg. 45-47) Botticelli

Titulus: CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORI

Si tratta di uno dei capolavori di Perugino nella sua fase di maggiore creatività, una delle immagini manifesto della Roma rinascimentale e degli ideali di *renovatio imperii* promossi dai papi.

L'episodio ha luogo davanti al tempio di Salomone che prende le forme di un grande edificio a pianta centrale, esagonale, su una gradinata con 4 protiri. Ai lati due archi di trionfo. Sopra il fornice centrale degli archi è scritto, a sinistra: IMMENSUM SALAMONI TEMPLUM HOC QUARTE SACRASTI e a destra: SIXTE OPIBUS DISPAR, RELIGIONE PRIOR (= Tu, Sisto IV, inferiore a Salomone per ricchezze, ma superiore a lui per culto divino, hai consacrato questo tempio immenso). Il parallelismo fra Salomone, costruttore del leggendario tempio di Gerusalemme, e Sisto IV, costruttore della nuova cappella palatina, ricalca il sistema tipologico di relazione Vecchio-Nuovo Testamento e mette in evidenza la superiorità di Sisto IV e della Chiesa; il tempio di Salomone del racconto evangelico si trasforma pertanto attraverso le immagini nella ECCLESIA per eccellenza.

Sullo sfondo si vede l'episodio della tentata lapidazione di Cristo che avvenne davanti al Tempio di Salomone nella Festa della Consacrazione e interrompe il racconto della parabola del Buon Pastore e della perfezione dell'Unico gregge in cui si uniranno Ebrei e Gentili, che si trasmette a Pietro e al papato. Le due figure all'estrema destra (**fig. 46**) sono architetti, riconoscibili per gli attributi del compasso e della squadra. Uno di essi è verosimilmente Giovannino de' Dolci, architetto della Sistina e forse dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia. Gli architetti fanno da testimoni insieme ad altri contemporanei alla profezia di Cristo rivolta a Pietro "tu sei Pietro e su questa Pietra edificherò la mia Chiesa". Questo e l'affresco nella parete di fronte con *La punizione dei figli di Qorah* esprimono il tema dell'autorità pontificia e dei poteri conferiti alla guida della cristianità da Dio stesso.

Il fatto che proprio qui siano stati collocati i ritratti dei due architetti è giustificato appieno dalla funzione attribuita all'architettura nell'economia dell'immagine: un'importanza non solo compositiva ma semantica. All'architettura viene conferito un valore rappresentativo. Nel pensiero del Rinascimento l'architettura viene identificata con la civiltà per eccellenza; si vedano per esempio le tavole con le **città ideali** (cfr. **fig. 45 bis, anonimo, Città ideale, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche**) provenienti dalla corte di Urbino, immagini di città interamente costruite secondo i criteri dell'architettura rinascimentale: prospettiva, ordine, simmetria, semplificazione, assenza di ornamenti eccessivi, riferimento ai modelli dell'antichità classica. Nell'esemplare conservato a Urbino, l'immagine è dominata dal grande tempio a pianta centrale, che evoca e modernizza il Battistero di Firenze, posto al centro della scena e della grande piazza fra due ali regolari di edifici classicheggianti. L'assenza della figura umana, la perfezione del tracciato prospettico e dell'assetto urbano suggeriscono appunto che si tratta di vedute ideali, di costruzioni che incarnavano ideali anche di ordine sociale e morale. È per questo concetto che i principi in tutta Italia fanno della costruzione di nuovi edifici, e ove possibile, degli interventi sul volto urbano della città, un'azione irrinunciabile (ricordate l'azione di urbanista di Pio II a Pienza). Far rinascere l'antichità classica vuol dire far erigere nuove grandi costruzioni monumentali che potessero gareggiare con quelle dell'antichità classica. Anche Sisto IV si comporta secondo questa istanza, facendo erigere la grande cappella palatina per poi farla decorare in forme che non avevano confronti per la vivacità narrativa, magnificenza e ricchezza. Gli stessi valori simbolici attribuiti all'architettura stanno alla base della scelta degli edifici nell'affresco di Perugino: qui vediamo comparire grandi archetipi architettonici, sia dell'antichità classica, come gli archi di trionfo, sia dell'architettura contemporanea (la grande chiesa a pianta centrale) emula di quella antica.

Fin da questa prima parte dell'analisi del ciclo vediamo come ci siano una serie molto fitta di rimandi fra affreschi, non solo fra storie di Mosè e di Cristo, ma anche fra episodi della stessa serie iconografica. Ad es. fra 2° e 5° affresco di ciascuna serie: c'è una scansione a trittico che viene sottolineata anche dal colore dei finti arazzi nella parete sottostante, che sono fatti di materiali leggermente diversi. Alla scansione visiva ne corrisponde una tematica: i 4 affreschi di maggior rilievo sono affidati 3 a Botticelli e 1 a Perugino, cioè agli artisti che si rivelano più abili.

L'associazione che si viene a formare unisce in modo particolare i seguenti episodi: *Prove di Mosè/ tentazione di Cristo; Punizione dei figli di Qora e Consegna delle chiavi*, quelle cioè in cui si sottolineano i poteri di origine divina del papa, guida della cristianità, erede di figure come quelle di Mosè, Aronne, Cristo e Pietro, superiore per questo a tutti i principi terreni.

6

Testamento di Mosè (fig. 49), Signorelli

Titulus: (REPLICATIO LEGIS SCRIPTAE A MOISE = Mosè ribadisce la legge scritta), di Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta.

Parallelismo con la scena di fronte dell'*Ultima cena*: anche Cristo, poco prima di morire, ribadisce al suo popolo la propria dottrina.

In primo piano abbiamo una folla di figure grandi e nel paesaggio sullo sfondo alcuni gruppi di piccole figure. La narrazione, tratta dal Deuteronomio, parte dal fondo al centro, dall'altura su cui vediamo l'angelo che indica a Mosè la terra promessa in lontananza, quella terra tanto agognata e verso la quale aveva guidato il suo popolo, ma che egli non riuscirà a toccare perché la morte lo raggiungerà prima. Mosè scende della montagna e seduto su un alto scranno sulla destra, rinnova la legge al suo popolo; sullo sfondo, dietro di lui, la Terra promessa. Spostandosi a sinistra vediamo Mosè che conferisce a Giosuè inginocchiato lo scettro con l'investitura a guida del popolo ebraico verso Israele. Sullo sfondo, infine, la scena della morte di Mosè, steso nudo a terra con i dolenti che piangono sul suo corpo. Signorelli appare di un'abilità pari a quella di Botticelli nell'articolare i numerosi episodi servendosi del paesaggio in modo che l'immagine appaia chiara e non frammentaria.

6

L'ultima cena (fig. 50) di Cosimo Rosselli

Titulus: REPLICATIO LEGIS EVANGELICE A CHRISTO di

Allude alla morte di Cristo, a cui si riferiscono i tre episodi della Passione che si vedono dalle aperture nella parete del cenacolo: l'Orazione nell'orto, la cattura di Cristo e la Crocifissione: dietro i pilastri della stanza però si vede che il paesaggio è unitario. Nell'immagine ha un certo rilievo l'asse Pietro-Giuda fondato dallo sguardo. Il cane e il gatto che si azzuffano costituiscono una ripresa del contrasto Cristo-Giuda in chiave grottesca.

Il cagnolino bianco si vede in tutti gli episodi affrescati da Cosimo Rosselli; nella consegna delle tavole della legge, nel Passaggio del mar Rosso, nel Viaggio di Mosè è tenuto in braccio da un bambino e nell'ultima scena si alza su due zampe verso i due uomini a sinistra.

Nonostante gli interventi attuati sul ciclo quattrocentesco a partire dal rifacimento dei due affreschi della parete d'ingresso, nel 1525 e dell'intera parete dell'altare, il ciclo di Sisto IV costituisce una delle maggiori imprese collettive del rinascimento italiano e costituì un modello per gli artisti anche grazie alla sua prestigiosa collocazione.

IL MONUMENTO FUNEBRE DI SISTO IV DI ANTONIO POLLAIUOLO (1484ca- 1493)

Tomba di Sisto IV di Antonio del Pollaiuolo (1484ca- 1493), Città del Vaticano, Museo del Tesoro della basilica di San Pietro (figg. 51-60)

Alla morte di Sisto IV, nel 1484, è ancora una volta un artista fiorentino a venir chiamato a Roma per realizzare il suo monumento funebre. Si tratta di Antonio Benci, detto il Pollaiuolo, abilissimo orafo, cesellatore e scultore specializzato nel bronzo. Il committente è il nipote del pontefice, il cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II. Pollaiuolo realizza il grandioso monumento in dieci anni, fra 1484 e 1493. La scelta del bronzo si collega al valore simbolico attribuito dallo

stesso Sisto IV e dalla sua corte alla statuaria bronzea antica: ricordiamo come il primo gesto del pontificato della Rovere fosse stata la restituzione dei bronzi romani dal Laterano al campidoglio.

Già la concezione della struttura della tomba segna una svolta importante rispetto alla tradizione del monumento a parete: è infatti il primo monumento funebre papale realizzato a tutto tondo, visibile da tutte le parti. In questo costituisce ad esempio un precedente per la tomba di Giulio II progettata da Michelangelo nel 1505-06 (vedi più avanti). I modelli di riferimento vanno cercati nelle tombe reali delle monarchie francesi. In effetti, il catafalco sistino appare un monumento più da re che da papa, confermando la volontà di Giuliano della Rovere di sottolineare esplicitamente il significato rinascimentale politico e temporale del pontificato dello zio. Altro dato di rilievo è la totale assenza di figure sacre: troviamo infatti personificazioni allegoriche di virtù e arti.

La tomba (**fig. 51**) assume la forma di una sorta di grande scatola reliquiario; alla sommità si colloca la figura del pontefice giacente sul letto di morte. il papa indossa tutti gli abiti e le insegne pontificie. Il volto e le mani sono descritte con estremo realismo, così come gli abiti: tali risultati sono il frutto del lunghissimo lavoro di rifinitura del bronzo e dell'abilità di Pollaiuolo, impegnato in un'opera che, ancora una volta, intendeva gareggiare con i grandi modelli bronzei dell'antichità.

Intorno al defunto, entro 6 formelle rettangolari poste simmetricamente 3 per ogni lato, sono disposte le 7 virtù: dietro la testa del pontefice c'è un'allegoria della *carità*, ai lati della testa del papa le altre due virtù cardinali, *fede* e *speranza*. Seguono le quattro virtù cardinali, *giustizia*, *fortezza*, *prudenza* e *temperanza*. Sui fianchi, tra volute d'acanto, ci sono dieci immagini allegoriche di arti e scienze (**vedi lo schema della fig. 54**). Alle tradizionali 7 arti liberali, divise in arti del trivio e del quadrivio (*grammatica*, *dialettica*, **fig. 56**, *retorica* = arti del trivio; *aritmetica*, **fig. 60**, *geometri*, **fig. 57**, *musica*, **fig. 58** e *astrologia*, **fig. 55** = arti del quadrivio) se ne aggiungono tre, cioè la *filosofia*, la *teologia* e la *prospettiva*, **fig. 59**. L'inserimento di quest'ultima (**fig. 59**), arte rinascimentale per eccellenza, rivela l'alta considerazione che presso la corte pontificia veniva attribuita alle arti figurative e al linguaggio del rinascimento fiorentino, basato proprio sulla prospettiva. Non a caso la *prospettiva* regge in mano anche un ramo di quercia allusivo allo stemma della Rovere. Le *arti* costituiscono uno dei massimi raggiungimenti dell'arte di Pollaiuolo e dell'intera scultura del '400: sono figure femminili vestite e acconciate all'antica, colte nell'esercizio delle proprie attività, a studiare, suonare, scrutare gli astri... con pose estremamente dinamiche e varie; inoltre le varie figure sono collegate l'una all'altra dai gesti e dalle pose, così che si crea una sorta di movimento continuo che percorre tutt'intorno il sepolcro, invitando l'osservatore a girarvi intorno. Il monumento venne in origine collocato nella cappella del coro della basilica Vaticana, che lo stesso Sisto IV aveva fatto costruire e decorare da Perugino e andò perduta quando Bramante avviò i lavori di costruzione della nuova basilica voluta di Giulio II, nel 1506. Come si diceva la tomba per la sua struttura, per il programma iconografico e la collocazione è il precedente del progetto per la tomba di Giulio II di Michelangelo. I temi che vi vengono esposti, rappresentano una *summa* del pensiero rinascimentale: la celebrazione delle arti e delle virtù costituirà infatti il tema dei cicli decorativi dell'Appartamento Borgia e delle Stanze di Raffaello.

PARTE III

DUE MAESTRI NELLA ROMA DI SISTO IV: IL PITTORE PAPALE MELOZZO DA FORLÌ E ANTONIAZZO ROMANO

Passiamo adesso all'approfondimento di due pittori molto attivi nella Roma di Sisto IV.

Il primo lo conosciamo già, è Melozzo da Forlì, l'autore dell'affresco del 1477 celebrativo dell'inaugurazione della Biblioteca vaticana (**fig. 6**). L'artista che ha avuto un ruolo di primo piano nella Roma di Sisto IV e non solo: Melozzo viene infatti favorito, oltre che da papa, dalla cerchia dei più stretti familiari del pontefice, gli stessi che figuravano nell'affresco del 1477, per i quali lavora sia a Roma che in altri centri sottoposti al loro controllo, come Forlì. I documenti pontifici definiscono il maestro romagnolo *pictor papalis*, attribuendogli pertanto una qualifica di vero e proprio pittore di corte. Melozzo non viene tuttavia impiegato nella principale impresa decorativa, quella della cappella Sistina, dove gli vengono preferiti maestri di cultura umbro-toscana. La

specificità maggiore della pittura di Melozzo è la padronanza della prospettiva, acquisita durante la sua formazione avvenuta con ogni probabilità a Urbino, a contatto con Piero della Francesca e Alberti. La sua attività è circa trentennale e tocca vari centri adriatici come Forlì, Loreto, Urbino, Ancona, oltre naturalmente a Roma. Viene celebrato dai contemporanei come il matematico Luca Pacioli, e Giovanni Santi, padre di Raffaello, quale eccelso prospettico e pittore della corte pontificia. Melozzo condivide la concezione della pittura come arte liberale in quanto fondata su matematica e prospettiva coltivata a Urbino ed espressa dallo stesso duca Federico da Montefeltro nella celebre lettera-patente indirizzata all'architetto del palazzo ducale, Luciano Laurana, nel 1468. Per Melozzo pittura e prospettiva matematica si identificano, e perfino nei ritratti dell'affresco del 1477 (**fig. 6**), influenzato anche da modelli fiamminghi, i volti tendono a diventare geometrizzati e semplificati. La prospettiva in Melozzo è sia un mezzo per creare grandiose ambientazioni architettoniche, sia un sistema per illudere l'occhio dello spettatore, con artifici che creano effetti di sfondamento e dilatazione dello spazio reale. Purtroppo molte delle opere di Melozzo, in gran parte affreschi, sono andate perdute o sono state gravemente danneggiate. Una delle perdite più gravi è quella degli affreschi nella cappella Feo della chiesa di San Biagio a Forlì, capolavoro della pittura illusionistica, distrutti durante i bombardamenti del 1944.

L'abside dei Santi Apostoli (figg. 61-69)

Si conservano ad esempio soltanto dei frammenti di un esteso ciclo pittorico di Melozzo, eseguito nell'abside della basilica romana dei Santi Apostoli e raffigurante l'*Ascensione*. Alcuni frammenti con figure di *angeli musicanti* e *apostoli* (**figg. 62-69**) sono esposti nella Pinacoteca Vaticana, mentre la monumentale figure di *Cristo* (**fig. 61**) si trova a capo dello scalone d'onore del Quirinale. Furono staccati a massello nel 1710 in occasione del rifacimento dell'abside della chiesa.

Secondo Vasari l'opera fu eseguita per Pietro Riario, nipote di Sisto IV e titolare dei Santi Apostoli, morto nel 1474. A Pietro successe nello stesso ruolo di titolare l'altro nipote di Sisto, il cardinale Giuliano della Rovere. Vasari definisce Melozzo "grandissimo prospettivo". L'abside della chiesa venne a ospitare anche la tomba del cardinal Pietro e a divenire una sorta di palcoscenico dinastico dei della Rovere-Riario. Circa la cronologia del ciclo ci sono ipotesi contrastanti; si tende a datare gli affreschi intorno al 1478-80.

Vasari ci descrive con queste parole il ciclo:

«In un fregio, tirato in prospettiva, per ornamento di quell'opera sono alcune figure, che colgono uve, et una botte, che hanno molto de buono. Ma ciò si vede molto più apertamente nell'Ascensione di Gesù Cristo in un coro di angeli, che lo conducono in cielo, dove la figura di Cristo scorta tanto bene, che pare buchi quella volta. Parimente gl'Apostoli, che sono in terra, scortano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu allora, et ancora è lodato dagl'artefici, che molto hanno imparato dalle fatiche di costui, il quale fu grandissimo prospettivo, come ne dimostrano i casamenti dipinti in questa opera».

A oltre 70 anni di distanza Vasari rimane dunque ancora colpito dagli straordinari effetti di scorcio, cioè di prospettiva illusionistica, ottenuti dal pittore che aveva immaginato l'Ascensione come una grandiosa scena vista dal basso, con Cristo ascendente verso l'alto (**fig. 61**) fra gruppi di angeli; dal cornicione, dove dovevano essere dipinte strutture architettoniche (i "casamenti" di cui parla Vasari), si sporgevano verso il basso angeli musicanti (**figg. 63-66**) e apostoli (**figg. 67-69**): i gesti, le membra e i panneggi sporgenti nel vuoto dovevano contribuire a rendere sempre più convincente il gioco fra spazio fittizio e spazio reale, mentre i panneggi gonfiati dal vento, i colori vivaci e chiari, la sottigliezza degli incarnati riconducibili a Piero della Francesca e alla sua pittura luminosa rendevano l'immagini vivida e coinvolgente.

Melozzo da Forlì a Loreto. La committenza del cardinale Girolamo Basso della Rovere.

Come si è detto in precedenza parlando degli interventi di Pio II a Pienza, o della donazione del reliquiario di Montalto da parte di Sisto V, la committenza papale si esercitava non solo nei

confronti di Roma, ma anche di altri centri legati al papa per motivi affettivi, familiari politici, devozionali... È il caso del santuario di Loreto che proprio a partire dalla seconda metà del '400 si pone al centro dell'interesse dei papi, i quali vi promuovono interventi architettonici e artistici di assoluto rilievo, servendosi degli stessi maestri che intervennero a Roma nei cantieri pontefici. Loreto è per tale ragione un ottimo punto di osservazione della committenza papale e un caso emblematico di rapporto fra centro e periferia; secondo la definizione elaborata in un celebre saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg (*Centro e periferia*, in G. Previtali, a cura di, *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, parte I, *Materiali e problemi*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 283-352) si configura qui una dipendenza della periferia dal centro che elabora i modelli e invia addirittura gli esecutori e le opere. Loreto dalla seconda metà del secolo è infatti un cantiere impermeabile all'attività degli artisti locali. Proprio per tale caratteristica costituì tuttavia una fonte di aggiornamento e un modello per pittori, architetti, scultori marchigiani e di altre aree vicine.

Il culto lauretano si sviluppa dalla fine del '300 intorno alla leggenda della miracolosa traslazione ad opera degli angeli della casa della Vergine da Nazareth alla località di Loreto, dopo un approdo a Tersatto, sull'altra sponda dell'Adriatico. Si trattava di una leggenda dal chiaro significato anti turco, in quanto la "fuga" della santa casa sarebbe stata motivata dalla volontà di sottrarre quel luogo sacro agli infedeli impadronitisi della Terrasanta. La fama della reliquia crebbe, intorno ad essa si eresse una prima, modesta chiesetta, finché nel 1450 il vescovo di Recanati Niccolò delle Aste lasciò nel proprio testamento il denaro necessario per la costruzione di un nuovo edificio a protezione della santa casa. La ricostruzione della chiesa nelle forme attuali si deve però a papa Paolo II dal 1469, anche se manca la certezza intorno al nome del progettista. La basilica di Loreto (**fig. 70 la pianta**) prese le forme di una chiesa a croce latina, con transetto e una cupola all'incrocio dei bracci elevata su un alto tamburo. Gli interventi decisivi per l'assetto della chiesa furono quelli attuati dal 1482 dall'architetto e scultore fiorentino Giuliano da Maiano su committenza del cardinale Girolamo Basso della Rovere, protettore della Santa Casa e nipote di Sisto IV. Essi consistettero nella fortificazione della zona absidale della chiesa che prese le sembianze di una vera e propria chiesa-fortezza (**figg. 73-74**) con alti bastioni dotati di un camminamento di ronda (**fig. 75**), mentre il piccolo borgo sviluppatosi intorno al santuario veniva cinto da mura improntate ai più aggiornati criteri dell'architettura militare (**fig. 72: veduta aerea di Loreto con il tracciato delle mura quattrocentesche**). Tali esigenze di difesa nascevano dal pericolo di un'incursione turca e di un saccheggio del santuario; un pericolo reale vista la vicinanza al mare della Santa Casa e gli eventi contemporanei, come la presa di Otranto da parte dei turchi, nel 1480, accompagnata da un orribile saccheggio e dall'eccidio della popolazione, che aveva traumatizzato l'occidente, rinfocolando le idee di una crociata contro il nemico musulmano. Loreto divenne però anche il simbolo eloquente della Chiesa come baluardo spirituale contro gli infedeli. Con la sua abside eretta sull'alta collina a dominare l'Adriatico costituiva l'immagine concreta del papato guida e difensore del cattolicesimo: un ruolo che sarà ancor di più rafforzato con la Controriforma, quando al nuovo nemico rappresentato dai Protestanti la Chiesa risponderà rafforzando la credenza nei suoi dogmi e nel culto della Vergine, di cui Loreto conservava la maggiore reliquia.

Tornando però adesso agli interventi promossi dal cardinale Girolamo Basso della Rovere, questi volle intervenire soprattutto nella zona absidale; in particolare egli aveva concepito una decorazione unitaria delle 4 sacrestie ottagonali ricavate nei pilastri di imposta della cupola (**cfr. file power point 2, slide n. 4**), dedicate ai 4 evangelisti, considerati simbolicamente come i pilastri della fede cattolica. Le 4 sacrestie sarebbero state decorate con sculture, arredi e affreschi. La parte architettonica, la decorazione scultorea e l'arredo interno delle 4 sacrestie vennero affidati alla bottega dei da Maiano, Giuliano, già attivo come architetto della basilica, e il fratello Benedetto, scultore. Il programma originario non venne tuttavia completato e solo uno degli ambienti, la *sacrestia di San Giovanni* conserva la decorazione abbastanza completa. Gli altri invece hanno differenti gradi di finitura. Ogni sacrestia avrebbe dovuto avere un ingresso costituito da un portale in pietra, con l'architrave scolpito a motivi classicheggianti, sormontato da una lunetta con l'immagine dell'Evangelista titolare con il suo animale simbolico, in terracotta invetriata (**cfr. slide**

5-6, Benedetto da Maiano, Lunetta con San Matteo e l'angelo, Loreto, Santa Casa). I battenti lignei delle porte, intagliati e intarsiati (**fig. 80, porta della sacrestia di San Luca**), si devono sempre alla bottega dei da Maiano, celebre per l'attività di qualificati legnaioli. Giuliano da Maiano realizzò ad esempio le tarsie degli studioli dei palazzi ducali di Urbino e Gubbio per Federico da Montefeltro. Per ognuna delle sacrestie doveva essere prevista una decorazione pittorica; oggi però soltanto due delle sacrestie ne sono dotate. Quella della sacrestia di San Marco, probabilmente la prima ad essere eseguita, è opera di Melozzo da Forlì e costituisce la sua opera meglio conservata (**figg. 81-86**). Non ci sono documenti che accertino la data degli affreschi, che viene di solito collocato intorno al 1480-82. Ha un carattere fortemente architettonico e illusionistico, con una perfetta integrazione fra la struttura reale e le membrature dipinte. Melozzo crea una finta loggia con un arco per ciascuna delle pareti (**fig. 81**). L'arco poggia su pilastri visti in scorcio ed è coperto da una volta cassettonata a rosette. Ai lati dei pilastri lesene con capitelli corinzi, decorate con candelabre su fondo dorato, reggono una trabeazione continua formata da un fregio di testine e palmette, sovrastato da due fasce, una dorata e l'altra a greca che sorreggono un cornicione. Sul cornicione siedono otto *profeti* che reggono targhe su cui sono incisi brani delle loro profezie. Questa soluzione appare presente anche in altre opere di Melozzo, come l'abside dei Santi Apostoli (**figg. 67-69**) e la perduta Cappella Feo in San Biagio a Forlì (**cfr. fig. 87, foto della volta della cappella Feo anteriore alla distruzione nel 1944**). I *profeti* mediano fra lo spazio delle pareti e quello della volta vera e propria, anch'essa una straordinaria creazione dell'intelligenza prospettica di Melozzo (**fig. 82**). L'artista costruisce un'intelaiatura fatta di pilastri raccordati al centro da una ghirlanda con all'interno lo stemma scolpito del cardinale Basso della Rovere; da otto finestre aperte sul cielo azzurro oltre la cupola sembrano entrare altrettanti *angeli con gli strumenti della Passione di Cristo*, visti secondo uno scorcio arditissimo. L'effetto prospettico è paragonabile solo a quello raggiunto da Mantegna nella *Camera degli Sposi* di Mantegna del palazzo ducale di Mantova o nelle architetture illusionistiche di Bramante. L'architettura ha un ruolo essenziale nell'articolazione dell'immagine, nell'effetto di sfondamento e con il suo carattere aulico, le forme solenni e all'antica, i materiali pregiati (marmi e dorature), la ricchezza decorativa, a cui Melozzo non rinuncia senza perdere mai l'equilibrio formale, amplificano l'effetto portandolo a un grado di magnificenza e di solennità eccezionale.

Vediamo alcuni particolari: **fig. 83**, particolare della volta con un *Angelo con le tenaglie* e il *Profeta Amos*: l'angelo indirizza il suo sguardo all'osservatore tenendo in mano le tenaglie usate per schiodare Gesù dalla Croce e indicando in basso verso il profeta; i panneggi, mossi dal vento, aderiscono alle gambe dell'angelo, colte in movimento; la gamma cromatica è squillante, fatta di colori complementari che si esaltano. Alla qualità dell'immagine contribuiscono la preziosità dei materiali pregiati utilizzati, come l'oro, il lapislazzulo e la perizia di Melozzo nell'affresco. Il profeta Amos, riconoscibile per la scritta sulla tabella, side di profilo sul cornicione in posa molto disinvolta; l'ampio mantello si dispone sul bordo del cornicione amplificando lo sviluppo piramidale della figura, trattata come se fosse una scultura. Il dito punta in basso verso la scena sottostante che in questo caso non venne eseguita.

Per quanto riguarda le pareti esse dovevano ospitare un ciclo di storie di Cristo di cui però, per ragioni misteriose, venne eseguito soltanto un episodio, con l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (**fig. 86**): Melozzo adotta l'espedito illusionistico della scena che sembra svolgersi al di là dell'architettura dipinta, secondo il principio della superficie pittorica come finestra aperta coniata da Alberti. Il pittore adotta un punto di vista rialzato, come se lo spettatore si trovasse a un livello leggermente più alto della base di appoggio dei pilastri. Questo consente a chi osserva di vedere il piano di base della loggia, con il motivo geometrico del rombo scorciato, e pone molto vicine al riguardante il gruppo di apostoli in marcia, intenti a discutere. Nell'apostolo all'estrema destra, girato a guardare l'osservatore si è proposto di riconoscere un autoritratto di Melozzo. Il resto della scena si svolge su un ameno paesaggio, concluso sul fondo da una città con edifici all'antica, mura rinascimentali e un castello che rappresenta Gerusalemme. Gesù avanza in groppa all'asino, benedicendo, mentre lungo la strada la gente si affanna a creare un degno apparato per il suo

ingresso in città, stendendo a terra drappi scarlatti e cogliendo dagli alberi rami di ulivo da agitare al suo passaggio. Melozzo ci si rivela in questa scena anche come abilissimo narratore, capace di articolare il racconto in profondità con l'ausilio del paesaggio e di offrire brani di vivacità e verità naturalistica, come il dettaglio dei fanciulli che si arrampicano sull'albero sotto lo sguardo di un adulto preoccupato.

La struttura dell'scene, viste attraverso gli archi illusivi delle pareti che trasformano il vano in un cortile aperto, prelude a Pinturicchio che se ne servirà largamente, non a caso, nelle cappelle della Rovere della chiesa di Santa Maria del Popolo (**cfr. cartella 4**).

Prima di concludere il discorso sugli interventi lauretani del cardinale Basso della Rovere vediamo anche l'altro ciclo pittorico conservatori, quello della sacrestia di San Giovanni eseguito da Luca Signorelli intorno al 1482-84 (**figg. 88-96**). La sacrestia è l'unica ad essere stata totalmente decorata, e appare dotata di un lavabo in marmo, opera di Benedetto da Maiano (**fig. 90**) e di armadi intarsiati attribuibili a Giuliano e alla bottega dei da Maiano; sfuggiti quasi del tutto agli studi dei due artisti e sulla tarsia rinascimentale, sono invece opere di eccezionale qualità in cui si dà vita a un gioco di trompe-l'oeil costituito da ante aperte o semiaperte a mostrare oggetti liturgici, con allusione a quanto effettivamente contenuto all'interno delle ante (**figg. 96- 100**). La sacrestia aveva infatti la funzione pratica di custodire le suppellettili e i paramenti utilizzati dai sacerdoti nelle varie celebrazioni. La tarsia è una tecnica di decorazione basata sulla costruzione di immagini con pezzi di legno molto sottili incastrati su una matrice lignea a formare disegni che possono andare da semplici disegni geometrici a complesse figurazioni o a figure umane e animali. Nel '400 diventa il campo privilegiato di sperimentazione della prospettiva con spericolati giochi illusionistici soprattutto nel decoro di studioli e sacrestie. La bottega dei da Maiano risulta fra le maggiori e le più abili in tale campo, ricercata da committenti illustri quali Federico da Montefeltro per cui provvede alle tarsie degli studioli di Gubbio e Urbino. Quello di Loreto è un altro esempio della loro abilità. (**vedi ad es. fig. 99, particolare delle tarsie della sacrestia di san Giovanni nella Basilica di Loreto**: il piano reale è sostituito da un unico sportello apribile da sinistra a destra; la decorazione prevede invece due finti sportelli con le ante traforate a grata. Dal primo, con l'anta destra chiusa e quella sinistra semiaperta, si vedono due scaffali su cui poggiano in alto due calici e due ampolline. Uno dei calici si legge in trasparenza fra le grate. In basso un reliquiario a tempietto. A destra i due sportelli sono quasi del tutto aperti secondo uno scorcio molto difficile: dentro vediamo in alto una cassetta- reliquiario; appeso a un gancio allo scaffale uno scopetto e in basso un catino con dentro un aspersorio, un bacile di ottone appoggiato a un'altra cassetta. I giochi di luce e di ombra, la differenza fra i vari materiali sono ottenuti soltanto combinando diverse specie di legni e di versi tagli delle fibre lignee, senza ricordo alla pittura e in uno spessore di pochi millimetri). L'accentuazione della prospettiva e dell'illusionismo sia negli armadi della sacrestia di San Giovanni che negli affreschi di Melozzo ci suggeriscono un interesse del committente, Girolamo Basso della Rovere verso la cultura prospettica, coltivata nelle corti e promossa dallo zio Sisto IV e dagli altri membri della famiglia. La prospettiva, come abbiamo visto, verrà inserita nel novero delle arti liberali nella tomba di Sisto di Pollaiuolo.

L'intento illusionistico appare però attenuato nella decorazione pittorica dell'ambiente, affidata a Luca Signorelli; originario di Cortona, Signorelli ha con Piero della Francesca e la corte di Urbino, da cui assimila la conoscenza della prospettiva. Passa poi a Firenze nella bottega di Perugino con cui collabora nella Sistina, assumendo un ruolo autonomo nella scena del *Testamento di Mosè* (**cfr. fig. 49**). Sviluppa in particolare l'interesse per il plasticismo delle figure e per il movimento, come è evidente anche nell'opera di Loreto.

La costruzione spaziale nella sacrestia di San Giovanni è analoga a quella ideata da Melozzo, ma meno illusionistica, soprattutto nella volta; gli affreschi sono situati a un livello più alto; Signorelli articola le pareti attraverso un'intelaiatura architettonica classicheggiante costituita da pilastri che sorreggono una trabeazione piana e formano una loggia aperta sul paesaggio (**fig. 88**). Qui il punto di vista è ribassato e del paesaggio si vede solo l'azzurro del cielo e uno sfondo di campagna trattato sommariamente. Davanti al loggiato sono collocate coppie di apostoli intenti a discutere fra loro

passi delle scritture, attinte da libri aperti, oppure tenuti chiusi. Fanno eccezione allo schema i due riquadri prossimi alla parete d'ingresso, dove si vede da un lato la scena dell'*Incredulità di San Tommaso* (**fig. 94**): il giovane apostolo si accinge a toccare la piaga del costato di Cristo, che Gesù, circondato in una mandorla luminosa, fa apparire da un'apertura nella veste candida, sollevando la mano destra. Sulle mani sono visibili i segni dei chiodi. Dalla parte opposta dell'ingresso altri due apostoli (**fig. 93**) sembrano invece osservare la scena abbagliati dalla luce che emana dal corpo di Cristo. Sopra la parete d'ingresso troviamo una scena narrativa, la *Conversione di Saulo* (**fig. 95**): Saulo, il futuro San Paolo, è raffigurato da Signorelli come un giovanissimo soldato in vesti quattrocentesche, così come in abiti contemporanee sono gli armati del suo seguito. Bellissimi i dettagli di costume, le armi, i copricapi, le calze dimidiate. Saulo cade a terra colpito dall'apparizione di Cristo che, in alto a destra, compare in cielo a fulminare il persecutore dei cristiani, determinandone la conversione e la trasformazione da acerrimo nemico a apostolo delle genti. Signorelli ambienta l'episodio su uno sfondo paesistico trattato sommariamente, ad eccezione della roccia sulla destra, ma si rivela padrone della prospettiva nella studiata disposizione dei soldati, delle spade e delle ombre proiettate dalle figure a terra. Molto studiata risulta pure la disposizione dei corpi atteggiati secondo pose diverse, dinamiche e "difficili"; per esempio i due soldati in piedi alle estremità, l'uno, a profilo perduto, mentre si sporge coprendosi gli occhi per scrutare in lontananza, le gambe in movimento, l'altro mentre atterrito si volge per una fuga precipitosa, piegando il corpo all'indietro e difendendosi con lo scudo dalla luce accecante. Signorelli mostra qui di aver studiato le opere di Pollaiuolo, da cui riprende l'interesse per l'anatomia. Trattate come masse solide e plasticamente incombenti sono anche le figure degli apostoli sulle pareti (**figg. 91-93**).

Nella volta (**fig. 89**) si rinuncia a soluzioni illusionistiche; sulla nitida scansione disegnata dai finti costoloni, raccordati al centro intorno allo stemma di Girolamo Basso della Rovere, Signorelli distende un cielo blu intenso percorso da fiammelle dorate, secondo un motivo decorativo che si ritrova ad esempio nel palazzo ducale di Urbino. Contro il blu intenso si stagliano i 4 evangelisti con i relativi attributi e quattro dottori della Chiesa (Girolamo, Agostino, Gregorio e Ambrogio) tutti colti in atto di scrivere. Sopra di essi sono collocati otto angeli musici che gareggiano con quelli di Melozzo per leggerezza e varietà di pose, superandoli nella naturalezza dei gesti e nella fluidità del movimento, di cui Signorelli è grande maestro.

Malgrado il progetto di rinnovo delle 4 sacrestie lauretane voluto dal cardinale Basso della Rovere non abbia trovato conclusione, ciò che rimane a Loreto rappresenta un'impresa rinascimentale di assoluta armonia, dove scultura, pittura e intarsio ligneo si combinano fra loro per creare insieme decorativi e programmi iconografici allusivi alla dottrina della Chiesa e al valore dell'arte e della cultura. Ideali del tutto analoghi a quelli della Roma di Sisto IV, affidati a grandi maestri toscani e a un pittore adriatico come Melozzo, con la dominante della cultura prospettica urbinata come filo conduttore.

ANTONIAZZO ROMANO

Nella Roma della seconda metà del '400 si colloca la lunga e intensa attività di un pittore locale, uno dei pochi artisti romani in grado di rivaleggiare con i maestri forestieri che affluivano presso i cantieri papali. Antonio di Benedetto Aquili (1435/40c.- 1508), detto Antoniazio Romano è l'unico pittore romano del '400 ad essere ricordato da Vasari che lo definisce "tra i migliori pittori allora in Roma". Antoniazio è a capo di una bottega che lavora intensamente in vari settori, dalla pittura su tavola a quella murale fino a interventi di restauro e di copia di venerate icone bizantine conservate nelle basiliche romane. La cultura figurativa di Antoniazio è fortemente legata alla tradizione romana medievale, conservando elementi arcaizzanti come il fondo d'oro e la fissità iconica dei personaggi sacri. Ma il pittore sa anche accogliere le novità che portavano a Roma i maestri forestieri chiamati a lavorare nei cantieri papali, con molti dei quali collabora, come Ghirlandaio, Melozzo da Forlì, Perugino, per esempio in occasione dei cortei per la presa di possesso della carica da parte dei nuovi papi, in molte delle quali Antoniazio ha un ruolo di direttore dei lavori. L'

influsso principale è quello esercitato su Antoniazio da Piero della Francesca, conosciuto attraverso i perduti lavori in Vaticano: da lui assorbe un maggiore interesse per la prospettiva, la semplificazione formale e la geometrizzazione delle immagini e la luminosità. Antoniazio si rivela inoltre ottimo ritrattista, come si vede nelle figure di donatori delle sue pale d'altare, in cui sa raggiungere un equilibrio assoluto fra verità della fisionomia e intento devozionale.

La committenza per cui lavora è composta da ordini religiosi e confraternite, ma anche alti prelati della curia papale e nobili. Molto intensa risulta la sua attività per committenti spagnoli, riuniti a Roma intorno alla chiesa nazionale di San Giacomo degli Spagnoli.

Andiamo ad esaminare alcune delle opere di Antoniazio romano privilegiando un settore peculiare della sua produzione, molto legato alla specificità di Roma, quello di copista di immagini medievali particolarmente venerate e di riproduttore di icone bizantine. Antoniazio è anzi uno dei protagonisti di un vero e proprio *revival* bizantino, promosso dal cardinal Bessarione, colto prelado greco emigrato in Italia dopo la caduta di Costantinopoli in mano turca nel 1453. Roma divenne così l'unica custode della tradizione cristiana e Bessarione incoraggia appunto un mercato di copie delle venerate icone che si conservavano in molte delle antiche basiliche dell'urbe. Molte vengono prodotte in occasione del giubileo del 1475 e sono destinate alla devozione privata di committenti romani e non.

Partiamo con la ***Madonna col Bambino, tempera su tavola, cm. 188 x 110***, Roma, basilica dei santi Apostoli, cappella di San Bonaventura (**fig. 101**); anteriore al 1472, questa tavola viene probabilmente commissionata dal cardinale Bessarione che fu protettore della Basilica dei SS. Apostoli fino a quell'anno. La scritta CONCEPTA ("concepita") permette di legare l'iconografia al tema dell'immacolata concezione, cioè della nascita di Maria senza il peccato originale, sostenuta nel '400 dai francescani. Il dipinto taglia la figura della Vergine poco sotto le ginocchia: Maria è seduta e sorregge il Bambino Gesù benedicente con in mano il globo, simbolo del potere sul mondo. Il Bambino è vestito con una ricca tunica e ha l'aureola crociata. La Vergine è vestita del manto blu e ha una croce in corrispondenza del collo. Alle spalle delle figure sacre pende un drappo d'onore con un motivo di melograni ricavato sul fondo d'oro: l'abilità di Antoniazio nella lavorazione dei fondi d'oro è molto elevata e rimanda alla tradizione tardogotica e al mosaico. Il richiamo a modelli bizantini è chiaro nello schema generale dell'immagine, nella fissità inespressiva delle figure, nell'insistenza sui contorni e nei colori squillanti.

Tali componenti sono ancora più evidenti nell'interessante ***Madonna e il miracolo di papa Leone I***, tempera e oro su tavola, cm. 110 x 80, Dublino, National Gallery (**fig. 102**)

Alla base del dipinto una scritta permette di risalire meglio al soggetto del quadro: IMAGO CORAM QUA ORANDO LEO PAPA SENSIT SIBI MANUM RESTITUTAM ([questa è] l'immagine davanti alla quale, pregando, papa Leone sentì che gli veniva restituita la mano)

Il soggetto, rarissimo è tratto dalla *Leggenda Aurea*. Racconta di come papa Leone I, vissuto nel V secolo, fosse caduto in tentazione dopo aver sfiorato una fedele durante la benedizione. Per questo, in un impeto autopunitivo, si sarebbe amputato una mano per poi subito pentirsi del suo gesto. Si recò pertanto a pregare di fronte a un'immagine della Vergine e per miracolo la mano gli fu risanata. In basso, al di qua del parapetto marmoreo su cui corre la scritta come se fosse scolpita, vediamo infatti il papa, ritratto di profilo con lo sguardo rivolto verso la gigantesca figura della Vergine, mentre viene soccorso da un angelo che gli riattacca l'arto amputato. Maria domina la scena con le sue dimensioni: si erge oltre il parapetto coperta dal manto ricamato da una stella raggiante; con le mani aperte in preghiera intercede con l'Eterno che figura nell'angolo in alto a sinistra, affinché operi il miracolo. Il fondo è d'oro e la Vergine vi si staglia contro con un effetto suggestivo che rievoca i mosaici di Cavallini. Arcaismo nella scelta delle proporzioni gerarchiche delle figure, nella fissità dello sguardo della Vergine, nel fondo d'oro si combina con il dettaglio del ritratto del papa, la vivacità della scenetta della mano risanata e la chiarezza della luce, formando

quel connubio fra linguaggio rinascimentale e tradizione medievale che costituisce la cifra espressiva di Antoniazzo. Un linguaggio che doveva soddisfare le esigenze di una committenza meno culturalmente complessa di quella imbevuta di cultura umanistica della più stretta corte papale; una committenza attenta ai valori della pittura devozionale, delle immagini miracolose e delle leggendarie vite dei santi.

Fra i vari schemi di dipinto devozionale destinato a committenti privati elaborati da Antoniazzo uno di quelli di maggior successo è quello rappresentato dalla *Madonna col Bambino e donatore* del Museum of fine Arts di Houston (Texas), tempera e oro su tavola, cm. 99 x 74 (**fig. 103**) databile intorno al 1475. Del dipinto si contano infatti numerose repliche, anche di bottega, realizzate a partire dai cartoni del maestro, con varianti, come la presenza o meno del committente. Una di tali repliche si trova anche a Fermo nella Pinacoteca Civica (**fig. 104**). Lo schema prevede la figura della Madonna insieme a Gesù dietro un parapetto che avvicina notevolmente i personaggi sacri a chi guarda; alla vicinanza "fisica" si unisce quella sentimentale, ottenuta attraverso un'accentuazione del rapporto di tenerezza madre-figlio e della giovinezza di Maria. Nel dipinto di Houston il bambino si stringe al collo della madre con espressione spaventata. In mano ha un cardellino, identificato dalla tradizione cristiana come simbolo della Passione di Cristo: il tema è quello della predestinazione di Gesù al sacrificio e della consapevolezza della madre di tale tragico destino per il figlio, vittima sacrificale che redime i peccati dell'umanità. Nel dipinto di Houston compare anche un committente, raffigurato in ginocchio e a mani giunte sul parapetto, di proporzioni ridotte. Per l'abito il personaggio è riconoscibile come un laico di elevata condizione sociale, probabilmente un ricco borghese. L'esecuzione è molto attenta e raffinata con attenzione agli effetti di luce, visibili nelle trasparenze del velo di Maria, nei capelli toccati d'oro, nelle unghie del Bambino. Le aureole sono finemente punzonate. Rispetto al prototipo di Houston, la cui raffinatezza ha indotto gli studiosi a ritenerla opera autografa di Antoniazzo, quella di Fermo (**fig. 104; la cornice e la scritta non sono coeve al dipinto**), di cui si ignora la storia collezionistica, è un prodotto della bottega del maestro; il fondo non è oro, le aureole non sono punzonate, manca il donatore e c'è meno capacità di rendere il rapporto affettivo madre-figlio; ma rimane alta la qualità comunicativa dell'immagine, giocata sullo sguardo che Maria lancia al fedele, carico di consapevolezza e tale da originare in chi guarda devozione e senso di partecipazione al dolore di Cristo.

Oltre alla produzione di immagini per la devozione privata come quelle che abbiamo esaminato, Antoniazzo è un grande pittore di pale d'altare; anche in questo campo sa mettere al servizio del genere della pala d'altare, il suo linguaggio solenne e ieratico.

Il Santo domenicano e committente, tempera e oro su tavola, cm 166 x 77, Roma, convento di Santa Sabina, 1482-85 (fig. 105) mostra la figura di un giovane santo domenicano (probabilmente San Vincenzo Ferrer) raffigurato in piedi, a figura intera su un terreno brullo e un fondo d'oro. Il santo ha in mano un libro chiuso, guarda l'osservatore e indica in alto verso la figura di Cristo - giudice (Cristo con il manto scarlato, seduto sulle nubi con le braccia alzate, una con il palmo aperto e l'altra benedicente, le ferite della Crocifissione in evidenza). Ai suoi piedi il donatore, di proporzioni ridotte, in ginocchio e di profilo. Anche qui si tratta di un laico. Sia nel ritratto del committente, sia nel volto del santo, notiamo la capacità di restituire l'anatomia e la fisionomia del volto. L'apparizione del Cristo giudice in alto conferisce all'immagine un significato escatologico, di evocazione della fine del mondo e del giudizio dei peccati ai quali il committente e l'umanità dovranno sottomettersi, i santi sono intercessori presso Cristo per il perdono dei peccati e il committente pone così sotto la protezione del suo patrono. Nonostante il fondo d'oro che annulla la profondità il santo ha una forte consistenza volumetrica e plastica, lo percepiamo come una figura tridimensionale: un effetto che mostra la conoscenza delle opere di Piero della Francesca e Ghirlandaio.

Chiudiamo l'*excursus* su Antoniazio con un'opera che va al di là degli anni di Sisto IV della Rovere, *l'Annunciazione del cardinal Torquemada*, firmata e datata 1500, ancora conservato nella sua sede originaria, la cappella dell'Annunciata della chiesa domenicana di Santa Maria sopra Minerva a Roma (tempera e oro su tavola, cm. 130 x 185). Firma e data sono apposte alla base del dipinto: DIE XV MARTII MCCCC ANTONIUS ROMANUS ME PINXIT (= il giorno 20 marzo 1500 Antoniazio romano mi dipinse). La tavola venne realizzata in occasione del giubileo indetto da papa Alessandro VI nel 1500. I committenti sono i membri della confraternita dell'Annunciata che aveva un altare nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva; la confraternita era stata fondata dal cardinale spagnolo Juan Torquemada che viene ritratto con l'abito dei domenicani e il cappello da cardinale appoggiato a terra, mentre presenta alla Vergine tre fanciulle in abito bianco, alle quali Maria consegna alcuni sacchetti contenenti il denaro della dote. Il dipinto ricorda infatti una delle principali attività caritative della confraternita romana, quella appunto di provvedere alla dote per alcune fanciulle povere; la dote veniva consegnata il giorno della festa dell'Annunciazione, il 25 marzo. Il dipinto pertanto unisce l'episodio sacro (l'arcangelo Gabriele che porta a Maria l'annuncio della sua maternità di origine divina e quindi l'Incarnazione di Cristo) alla celebrazione del fondatore della confraternita e al ricordo dell'attività benefica da essa svolta. Antoniazio riesce a coniugare queste diverse esigenze in un'immagine di chiarezza e nitidezza estrema costruita in base al suo consueto repertorio: il fondo oro, qui particolarmente ricco ed elaborato, le figure sacre di proporzioni maggiori, cenni di profondità (lo scorcio del leggio, lo sgabello su cui sta Maria), dettaglio nei ritratti e nei particolari di costume, come nelle preziose borse ricamate. La grazia e l'eleganza delle figure rivelano l'accostamento a un pittore come Pinturicchio, il pittore più attivo per papa Borgia (vedi nel prossimo capitolo).

PARTE II. I PONTIFICATI DI INNOCENZO VIII E ALESSANDRO VI

CAPITOLO IV

LA ROMA DI INNOCENZO VIII E ALESSANDRO VI

Immagini cartella 4

INNOCENZO VIII

Proseguendo nella nostra disamina dei pontefici del rinascimento veniamo a parlare del successore di Sisto IV, **Innocenzo VIII** (al secolo Giovan Battista Cibo, eletto il 29 agosto 1484, morto nel 1492).

Questo pontefice è meno incline del suo predecessore al mecenatismo, ma a lui si può legare la costruzione di un edificio di particolare interesse, la villa del **Belvedere**, costruita sulla collina a nord del palazzo pontificio fra il 1484 e il 1487 (**figg. 2-8 e file power point 1**).

Non se ne conosce con certezza il nome dell'architetto e sono stati fatti vari nomi, fra cui quelli di Giovannino de' Dolci, costruttore della cappella Sistina e di Baccio Pontelli, architetto militare di Innocenzo VIII. L'edificio è una pietra miliare nello sviluppo del tema della villa suburbana che aveva trovato già numerose realizzazioni ad opera soprattutto di architetti fiorentini, per esempio nelle ville medicee; la pianta del Belvedere è modernissima, con loggiato aperto, inquadrato da torri all'esterno e a strapiombo sulla città. Una delle caratteristiche dell'edificio era di essere adorno di pitture di soggetto profano: in particolare la loggia era decorata con vedute di città eseguite da Pinturicchio alla maniera dei fiamminghi, cioè viste a volo d'uccello. Le città erano Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli; nella cappella, dedicata a San Giovanni Battista, c'erano affreschi di Mantegna sulla volta e sui muri, oggi interamente perduti. Mantegna li eseguì fra 1488 e 1489 e quello compiuto per provvedere a questa decorazione fu l'unico viaggio di Mantegna lontano da Mantova. Il pittore poté così dare prova anche a Roma del suo stile basato sull'illusionismo spaziale e su una rilettura del mondo antico.

Il palazzo risulta oggi molto rimaneggiato a seguito dei lavori svolti nel '700 per la costruzione del Museo Pio Clementino (**cfr. slide 1**).

Nella loggia, in parte conservata ma trasformata in galleria delle statue (**figg. 6-7**), il soffitto è decorato con un motivo a imitazione di stucchi antichi con tondi dove si trovano lo stemma del papa entro un sole raggiato ed episodi mitologici. Le pareti recano ancora resti delle tanto celebrate vedute di città (**fig. 8**) dove si riprendeva la decorazione che le fonti da Plinio a Vitruvio descrivevano come propria delle ville romane. Le città erano viste come da aperture reali sull'esterno e utilizzavano un tipo di pittura dettagliata alla fiamminga.

Il nome di papa Innocenzo VIII si può legare anche all'importante **monumento funebre in bronzo (fig. 9-11)**, realizzato per lui fra 1492-93 e 1497-98 da Antonio Pollaiuolo, già autore della spettacolare tomba di Sisto IV (**cfr. cartella 3, figg. 51-60**).

Il monumento a Innocenzo VIII è l'unico degli antichi sarcofagi di papi rimasto all'interno della basilica di San Pietro dopo la sua ricostruzione, anche se molto rimaneggiato; in particolare ha subito l'inversione fra le due parti che lo compongono. L'assetto che vediamo (**fig. 9**) è del 1621: in origine infatti la tomba con il giacente era collocata sopra la statua benedicente, come si vede da un disegno del pittore olandese Maarten van Heemskerck.

La tomba è firmata da Pollaiuolo con un'iscrizione latina dove traspare tutta l'autocoscienza dell'artista per il proprio valore, le sue capacità di lavorare molteplici materiali e viene citata l'altra grande tomba eseguita da Pollaiuolo a Roma, quella di Sisto IV oggi nelle grotte vaticane: ANTONIUS/POLAIOLUS, A/URO, ARGENTO AERE/PICTURA CLARUS//, QUI XYSTI SEPULCHRUM PEREGIT, COEPTUM AB SE OPUS ABSOLVIT (Antonio Pollaiuolo, famoso nell'oro, nell'argento, nel bronzo e nella pittura, che realizzò il sepolcro di Sisto IV, portò a termine quest'opera che egli stesso aveva intrapresa); in origine inoltre accanto alla firma c'era l'autoritratto dell'artista, segnando in tal modo una consapevole affermazione di identità e valore.

Nell'assetto attuale in basso si trova la figura del papa, iconograficamente è simile al *gisant* della tomba di Sisto IV, disteso sul sarcofago con i paramenti (**fig. 10**). Il sarcofago è dotato di due stemmi del pontefice e di una cartella tra le mensole con la scritta: IN INNOCENTIA /MEA INGRESSUS SUM/REDIME ME DOMINE/E T MISERE ME (Ho proceduto nella mia innocenza; Signore redimimi e abbi pietà di me) allusiva alla persona di Innocenzo e alla sua purezza attraverso il gioco di parole Innocenzo-*innocentia*. Nella parte oggi superiore, ma in realtà pensata per la parte sottostante, si trova una seconda effigie di Innocenzo, vivo e benedicente, mentre con la sinistra stringe la punta della preziosa reliquia della sacra lancia. Ai lati della statua del pontefice benedicente ci sono le allegorie delle quattro virtù cardinali; giustizia e forza a sinistra; prudenza e temperanza a destra. Nella lunetta troviamo infine le tre virtù teologali: fede, speranza e carità.

La reliquia che Innocenzo ostenta nel monumento era arrivata a Roma nel 1492. La sacra lancia sarebbe stata quella con cui il centurione Longino aveva trapassato il costato di Cristo durante la Crocifissione, permettendo che si avverassero le Scritture, secondo cui dal costato del Messia sarebbero sgorgati acqua e sangue; la reliquia era stata inviata in dono al papa da Bajazet II, sultano dei Turchi e terrore dell'Occidente cristiano; non si conoscono le precise circostanze del dono, ma sembra che il sultano volesse evitare che il papa appoggiasse suo fratello Djem, che era stato costretto all'esilio ed era stato prigioniero prima alla corte di Francia, poi nella stessa curia pontificia. Innocenzo sottolineò con particolare enfasi l'arrivo del regalo; approdata ad Ancona e poi ricevuta a Narni da una delegazione composta dai cardinali Giuliano della Rovere e Giorgio Costa, arrivò a Roma il 31 maggio 1492; il papa la accolse a porta del Popolo e con una solenne processione la condusse in Vaticano. Dopo la morte del papa la reliquia venne collocata in San Pietro in un sacrario dove venne collocata anche la tomba di Pollaiuolo.

Il monumento, apparentemente più conservatore della tomba isolata di Sisto IV perché ricollegabile alla tipologia tradizionale del sarcofago a parete, risulta tuttavia di grande originalità nella scelta della presentazione della doppia figura del papa, giacente e benedicente, un tema che troverà ampia fortuna sia nei progetti per la tomba di Giulio II, ma anche fino al '600, alle grandi tombe di Bernini. La qualità esecutiva è straordinaria, come ci rivelano ad esempio i dettagli del papa giacente (**fig. 11**), vero e proprio *tour de force* esecutivo in cui Pollaiuolo leviga e cesella il materiale fino a ottenere effetti tattili nei materiali come le stoffe, i broccati, i lini, le pietre della tiara e a darci l'idea del riposo eterno nella serenità del volto e delle mani ancora giovani di Innocenzo.

PINTURICCHIO E LA NASCITA DELLA GROTTESCA

Innocenzo VIII, sebbene con meno incisività, condivide ideali artistici e gusti di Sisto IV, in particolare, con la villa del Belvedere il papa sembrava aver fatto rinascere una tipologia del mondo classico, la villa di delizie descritta da numerose fonti antiche e testimoniata da resti archeologici; è un altro tassello della *renovatio urbis* promossa con forza fin da Niccolò V attraverso la costruzione di edifici in grado di gareggiare con quelli dell'antichità classica. Vi troviamo anche impiegata un tipo di decorazione all'antica inventata proprio nella Roma papale degli anni '80 del '400, di cui il pittore umbro Bernardino di Betto detto Pinturicchio è fra i primi rappresentanti. Tale nuova decorazione derivava dalla riscoperta della *Domus Aurea* di Nerone, il grandioso palazzo fatto costruire dall'imperatore dopo l'incendio del 64 d. c., che fu riscoperto nel '400 e divenne fonte di modelli figurativi e architettonici studiati con stupore e passione dagli artisti. Il nome dato alla decorazione ispirata a quella della *Domus aurea* è quello di grottesca, perché gli ambienti interrati della dimora neroniana erano considerati come delle grotte. Derivata dagli stili pompeiani, la decorazione a grottesche consiste in motivi figurativi composti di strutture vegetali con inframezzate figure mostruose o ibride, maschere, animali... su un fondo monocromo.

Pinturicchio era un artista umbro, formatosi a Perugia come miniatore e poi entrato nella bottega di Perugino, con il quale collabora agli affreschi della cappella Sistina. La sua affermazione autonoma

a Roma si colloca negli anni del pontificato di Innocenzo VIII quando lavora per il papa e per membri della famiglia della Rovere.

Nel palazzo del cardinale Domenico della Rovere (oggi palazzo dei Penitenzieri) Pinturicchio sperimentò una delle prime decorazioni interamente a grottesche, il **soffitto della sala dei Semidei**, datato 1490 (**figg. 12-15**), interessante anche per la tecnica. Il soffitto è infatti formato da 63 cassettoni ottagonali su cui sono incollati fogli di carta dipinti a finto mosaico dorato dove si dispiega un fiabesco repertorio di creature mitologiche spesso ibride come sirene, tritoni, satiri, sfingi mischiati ad animali e a figure da bestiario medievale (**figg. 13-15**). In alcune delle figure si possono leggere significati allegorici riferibili al bene/male.

Nella fantasia di Pinturicchio i modelli classici, ripresi da sarcofagi, gemme... si mischiano all'immaginario medievale, assimilato dai modelli della miniatura che il pittore conosceva bene, essendo anche specialista nella decorazione libraria, e dall'architettura paleocristiana, creando una sintesi fra paganesimo antico e mondo medievale. Una sintesi che ha come dato centrale la vivacità decorativa.

Pinturicchio diventa il pittore preferito della famiglia della Rovere, una delle più potenti a Roma anche dopo la morte di Sisto IV; per vari membri di tale famiglia esegue cicli decorativi nelle cappelle gentilizie ottenute all'interno della chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo, che possiamo definire una sorta di chiesa familiare dei Della Rovere.

Vediamo ad esempio la **Cappella di San Girolamo** dipinta per il cardinale **Domenico della Rovere** intorno al 1485 (**figg. 16-17**).

L'ambiente esagonale è coperto da una volta a vela. Nelle vele, oggi dipinte a stelle d'oro su fondo azzurro, c'erano in origine decorazioni a grottesche. Nelle lunette della parte alta delle pareti si trovano *scene della vita di San Girolamo*, santo titolare della cappella. Sulle pareti lasciate libere dalle finestre e dal monumento funebre del cardinale troviamo la pala d'altare in affresco raffigurante *l'Adorazione dei pastori*, racchiusa in una cornice in pietra; la scena è vista come se si svolgesse al di là dello spazio della cappella, entro un vasto scenario paesaggistico. In primo piano si svolge l'adorazione del Bambino, collocato a terra su un cuscino di spighe di grano (allusione eucaristica); insieme a Maria e Giuseppe troviamo San Girolamo, in veste da penitente, sulla sinistra e i pastori. Sullo sfondo a sinistra si vede il corteo dei magi e in lontananza l'annuncio dell'angelo ai pastori. Il dipinto è raffinato per l'uso di colori preziosi, molto vari e di oro, in gran parte caduto, come era avvenuto anche sulle pareti della Sistina nelle quali Pinturicchio aveva collaborato con Perugino.

Negli elementi decorativi delle pareti (**fig. 17**) nei finti pilastri e negli sguinci delle finestre, si dispiega la decorazione a grottesca, ormai matura e improntata a una grande fantasia decorativa (conchiglie, grifi, medaglioni...). Dal modello della *Domus aurea* di Nerone deriva anche la tecnica compendiarica con cui sono realizzate le grottesche. Del resto il nome di Pinturicchio è fra quelli graffiati all'interno della *domus*, dove lui e altri artisti andavano a ristudiare il repertorio decorativo dell'antichità classica.

Struttura simile ha la **Cappella del vescovo Girolamo Basso della Rovere**, collocata nella medesima chiesa di Santa Maria del Popolo, datata fra 1484 e 1492 (**figg. 18-19**). Girolamo Basso, appartenente a un ramo collaterale della famiglia della Rovere, era stato creato da Sisto IV cardinale, vescovo di Recanati e protettore della Santa Casa di Loreto. Come tale si era fatto promotore di un'interessante impresa decorativa a Loreto, che prevedeva la decorazione di 4 sacrestie nella zona della cupola (**vedi il capitolo precedente**) dove aveva chiamato artisti del calibro di Giuliano e Benedetto da Maiano, Melozzo da Forlì e Luca Signorelli. Alla decorazione della sacrestia di San Marco di Melozzo (**cfr. cartella 3, figg. 81-86**) sembra ispirarsi Pinturicchio nella decorazione delle cappelle di Santa Maria del Popolo, analoghe a quelle lauretane per l'idea di un intero ambiente decorato. Proprio come Melozzo a Loreto, Pinturicchio realizza un'intelaiatura che finge un loggiato aperto sorretto da colonne porfido che poggiano su basamenti in marmo

alternati a sedili; sui sedili stanno anche dei libri con spiccato effetto di trompe l'oeil; il modello sembra offerto qui più che dalla pittura dalla tarsia lignea. Un espediente come questo del sedile con i finti libri deriva dagli studioli dei palazzi ducali di Gubbio e Urbino, opera di Giuliano da Maiano. Le vele conservano la loro decorazione a grottesche, che circonda tondi con figure di profeti. Le lunette, molto rovinate e ridipinte, rappresentavano *Storie della Vergine*. Sulle pareti ci sono due scene, l'*Assunzione* e una pala d'altare affrescata raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e santi*. L'*Assunzione* (**fig. 19**) sviluppa lo schema della pala con lo stesso soggetto affrescata da Perugino nella cappella Sistina (**cf. cartella 3, fig. 24 e slide 3 nel power point con i confronti**). Analoga è alla suddivisione dei due piani della scena, uno celeste in cui si trova la Vergine entro un mandorla di testine angeliche fra angeli musicisti e l'altra con gli apostoli. Pinturicchio sceglie però di mostrarci gli apostoli che discutono animatamente intorno al sepolcro vuoto, per sottolineare il dogma dell'assunzione di Maria in anima e corpo. Sulla sinistra si vede anche l'episodio di San Tommaso che accorre in ritardo sul luogo del miracolo e riceve da Maria la cintola a ulteriore prova della sua assunzione in carne e ossa. La scelta del momento narrativo consente di definire meglio il rapporto fra le varie figure e sarà un modello per Raffaello.

Per provvedere a tutte queste imprese in affresco Pinturicchio si serve di una bottega, a cui lascia ampio spazio in fase esecutiva, mentre è spesso il maestro in prima persona a realizzare i numerosi dipinti di minori dimensioni, destinati a committenti privati di Roma, Perugia e altre città. Si tratta in genere di opere di qualità eccezionale dove Pinturicchio dà prova delle sottigliezze esecutive dovute anche alla sua esperienza di miniatore.

Fra i numerosi esempi citiamo la *Madonna della pace* della Pinacoteca civica di Sanseverino Marche (**fig. 20**). La preziosa tavola fu eseguita fra 1488 e 1489 per Liberato Bartelli da Sanseverino Marche, nominato canonico di Santa Maria in Trastevere sotto Innocenzo VIII, e successivamente priore del duomo di Sanseverino. Al duomo della sua città natale Bartelli dona questa piccola pala centinata, dove egli stesso viene ritratto in posizione "inabissata", cioè più bassa rispetto a quella degli altri personaggi, accanto alla Vergine, al Bambino e a due angeli; sullo sfondo Pinturicchio dispiega un paesaggio fiabesco di grande delicatezza, arricchito da tocchi di oro dato a missione (cioè col pennello) a ravvivare le cime degli alberi e i tetti degli edifici nella città. L'oro è utilizzato anche per decorare le vesti di Maria, di Gesù e degli angeli e per le aureole, dove Pinturicchio crea un effetto di puntinato che fa trasparire il paesaggio sottostante. A sinistra, sotto un ponte di rocce comune nelle opere di Pinturicchio, passa il corteo dei magi che si allontana dal gruppo sacro, facendoci cogliere la scelta di un momento particolare, quello in cui l'adorazione di Gesù si è compiuta e il suo riconoscimento come Figlio di Dio è dunque totale. In alto, nella lunetta, Dio padre benedicente. Il ritratto di Liberato Bartelli è molto realistico, dipinto in modo diverso dal resto dell'immagine – si noti ad esempio il diverso colorito e la diversa consistenza dell'incarnato rispetto alla pelle eburnea di Maria, Gesù e degli angeli - a sottolineare la sua diversa natura rispetto al gruppo sacro, a cui egli si raccomanda in preghiera e meditazione. Pinturicchio aveva collaborato agli affreschi della Sistina, e si era messo in luce per le sue abilità di ritrattista; per esempio aveva realizzato probabilmente alcuni dei ritratti nella scena del *Battesimo di Cristo* (**cf. cartella 3, fig. 27**).

ALESSANDRO VI BORGIA FRA IDEALI UMANISTICI E CELEBRAZIONE PERSONALE

Passiamo ora a seguire le vicende del successore di Innocenzo VIII, lo spagnolo Rodrigo Borgia, divenuto papa con il nome di **Alessandro VI**, salito al soglio pontificio nell'agosto del 1492, morì il 18 agosto 1503. Papa Borgia è insieme il prodotto e uno dei maggiori artefici del nepotismo rinascimentale. Era stato infatti creato cardinale dallo zio, papa Callisto III, nel 1455 ed è famoso per i favori accordati ai propri figli, specialmente Cesare, prima fatto assurgere a cariche ecclesiastiche, poi riportato allo stato laicale e fatto diventare per via matrimoniale duca di Valentinois, che riuscì a formarsi uno stato personale a spese delle piccole signorie della Romagna,

delle Marche e dell'Umbria; e Lucrezia, fatta sposare prima a Giovanni Sforza, signore di Pesaro, poi al duca di Bisceglie, figlio del re di Napoli e infine ad Alfonso d'Este di Ferrara, nominata governatrice di Spoleto; su papa Borgia e i suoi figli è stato costruito fin dal '500 una sorta di mito negativo che, traendo origine anche da fatti storici, enfatizzava gli intrighi e i delitti compiuti dal papa e dai suoi figli. Un mito che a volte si è sovrapposto agli eventi reali impedendo e condizionando anche il giudizio storico su questo pontificato, senza dubbio improntato a spregiudicatezza politica e morale e a eccessi rimasti memorabili. Già un contemporaneo come Francesco Guicciardini, nelle sue *Storie fiorentine*, definirà il papa "più cattivo e più felice che mai per secoli fusse papa alcuno".

Alessandro VI si trovò ad essere papa in uno dei momenti storici più densi di mutamenti per la storia europea e mondiale; sotto il suo pontificato, il 12 ottobre 1492, Cristoforo Colombo sbarcò in America ed è proprio papa Borgia nel 1493 a stabilire una sorta di divisione del nuovo mondo appena scoperto, stabilendo un meridiano (la "raya") che divideva in due il mondo, con una parte assegnata alla Spagna e l'altra al Portogallo. Inoltre, conclusa alla morte di Lorenzo il Magnifico la parentesi di stabilità politica italiana dovuta alla pace di Lodi (1454), Alessandro VI entra a pieno diritto nelle guerre d'Italia, avviate dalla discesa di Carlo VIII di Francia nella Penisola nel 1495. Nel 1498 il papa scomunica Savonarola che viene condannato al rogo. Nel 1500 indice un Giubileo, molto importante perché coincideva con il passaggio a un nuovo secolo e quindi era una data particolarmente simbolica.

PINTURICCHIO PITTORE DI ALESSANDRO VI: NELL'APPARTAMENTO BORGIA E IN CASTEL SANT'ANGELO

Il papa attuò numerosi interventi nei palazzi vaticani, dove fece costruire ad Antonio da Sangallo il Giovane una torre destinata a sua abitazione insieme ad altri ambienti dell'ala fatta costruire da Niccolò V (**fig. 22, particolare dei palazzi vaticani con la torre Borgia**). Per la decorazione dei nuovi ambienti privati vengono impiegati pittori già attivi nella cappella Sistina, come Piermatteo d'Amelia e Pinturicchio che dirigono un'équipe in grado di portare a compimento l'opera in pochissimi anni. I lavori durarono dal 1493 al 1495: il 16 gennaio 1495 si tiene nell'appartamento già finito un pranzo in onore di Carlo VIII re di Francia che affermerà di non aver mai visto un palazzo più bello.

L'appartamento consta di una serie di 8 ambienti (**fig. 23, pianta dell'appartamento Borgia**) di cui 8 decorati con temi da cui prendono il nome le varie stanze e cioè: la Sala dei Pontefici, dei misteri, dei Santi, delle Arti Liberali, del Credo e delle Sibille.

Lo studio ancora oggi più valido sul complesso degli appartamenti Borgia è quello di Fritz Saxl, *L'appartamento Borgia* (Londra 1957) oggi inserito nel volume *La storia delle immagini*, che legge gli affreschi secondo un percorso che parte dalla Sala delle Sibille per giungere alla Sala dei Misteri (**fig. 24, ordine di lettura dell'appartamento Borgia secondo Saxl**). La Sala dei Pontefici merita un discorso a parte perché era decorata con immagini di papi risalenti all'epoca di Innocenzo VIII, e quindi non appartenente al ciclo borgesco vero e proprio, anche se il soggetto preesistente era del tutto in accordo con la collocazione e venne pertanto conservata. Il ciclo è improntato a un sincretismo religioso in auge presso la corte papale e gli ambienti umanistici ad essa connessi, cioè alla tendenza ad armonizzare pensiero cristiano, ebraico e pagano.

Il ciclo vero proprio parte dunque **Sala delle Sibille (figg. 25-27)**

La decorazione riguarda soprattutto il soffitto e la parte alata delle pareti. Nelle 12 lunette sono collocate coppie di profeti e di sibille che si stagliano a tre quarti di figura tenendo in mano cartigli svolazzanti con le loro profezie. Profeti e sibille erano coloro che avevano profetizzato la venuta di Cristo rispettivamente presso gli ebrei e i gentili (=i pagani). Nelle porzioni di parete fra le lunette sono raffigurati i 7 pianeti e l'astronomia, cioè i segni del tempo zodiacale (**fig. 26**); nei tondi dei pennacchi ci sono 8 scene di sacrificio tratte dalla storia antica, inserite in quanto quei riti erano anticipatori della Redenzione portata da Cristo; nei due pennacchi maggiori troviamo invece il

motivo araldico Borgia, caratterizzato dalla doppia corona di Aragona, allusiva ai due regni di Aragona e di Sicilia; le due corone sono raggiate in campo verde. L'altra componente dello stemma Borgia qui presente è la fiamma vermiglia in campo scuro.

La parte centrale della volta è decorata a motivi geometrici ispirati alla volta dorata della *Domus aurea* con la rielaborazione del motivo araldico dei Borgia: lo stemma papale si trova al centro, attorniato da 4 corone d'Aragona su fondo azzurro, mentre le corone e la fiamma sono ripetute alternativamente anche sui bordi (**fig. 26**). Alessandro VI aveva adottato l'emblema della corona di Aragona con la quale i Borgia erano imparentati, formata da una doppia corona; nella corona che guarda in basso fa introdurre una variante: dei raggi che splendono verso la terra e alludono alla volontà di Alessandro di presentarsi non solo come erede di una tradizione familiare di origine reale ma anche come una sorta di sole che illumina la terra.

Infine, negli spazi di raccordo fra gli ottagononi e i pennacchi, Pinturicchio inserisce figure ibride a *grisaille* (cioè in bianco e nero), tratte da modelli antichi, specie sarcofagi e facenti parte del repertorio delle grottesche.

Il modo in cui sono rappresentati i pianeti deriva dall'iconografia medievale: in alto il pianeta è raffigurato come la relativa divinità su un carro con il corrispondente segno zodiacale e sotto i "figli" governati dal pianeta medesimo, cioè le varie categorie umani, sociali e professionali sottoposte all'influenza di un determinato pianeta (es. i guerrieri sotto Marte...). Le sibille sono 12 e derivano dal canone fissato in una fortunata opera di Filippo Barbieri proprio nel '400, che aveva portato a 12 il loro numero per pareggiarlo con quello dei profeti e degli apostoli. È proprio XV secolo, infatti, che queste figure sono rivalutate e vengono raffigurate con sempre maggiore frequenza: gli studi umanistici e l'amore per l'antichità classica spinge a cercare anche nell'epoca precedente la nascita di Cristo i segni e le anticipazioni della Redenzione. Alcuni testi, come la celebre Ecloga IV di Virgilio, che parlava della profezia della sibilla dell'avvento di un *puer*, un fanciullo portatore di una nuova età dell'oro, la leggenda di Augusto e della Sibilla che avrebbe predetto all'imperatore la nascita di Gesù ecc.. mostravano che queste veggenti avevano preannunciato anche ai pagani le verità cristiane.

Il riferimento al papa, come abbiamo visto, si trova nella ossessiva ripetizione del suo segno araldico, e trova però anche una concreta presenza nell'ottagono dedicato ad Apollo – sole (**fig. 27**), dove figura il papa benedicente attorniato da ecclesiastici, re e armati, cioè dai potenti di ogni tempo. Il senso è che la venuta del papa era scritta nelle stelle e il papa, figlio per eccellenza del sole, è come sole in terra. Un altro riferimento ai Borgia sta nell'ottagono del pianeta Venere, accanto a quello del sole, dove abbiamo il carro della dea (di norma trainato da colombe) trainato qui invece da tori. Il toro, come avremo modo di vedere in seguito, era anch'esso un simbolo araldico della famiglia Borgia e in particolare di papa Alessandro VI.

Sala del Credo (figg. 28-29)

Questa stanza ha un'articolazione del tutto simile e più semplice di quella delle Sibille. Nelle lunette ci sono i 12 apostoli, accoppiati ciascuno a un profeta con cartigli in cui compaiono versetti del Credo in quelli degli apostoli e profezie in quelli dei profeti (**fig. 29 confronto fra due lunette della sala del Credo e due della sala delle Sibille che mette in evidenza lo schema analogo utilizzato dal pittore**). La volta è ornata con i consueti motivi geometrici e le grottesche, senza figurazioni allegoriche.

Nelle prime due sale si disegna una storia della cristianità che dall'età delle sibille a quella dei profeti arriva fino a quella di Cristo e degli apostoli che enunciano la dottrina della Chiesa.

Mentre le prime due stanze in origine erano ambienti di servizio, usate come Guardaroba e camere di servizio, la successiva **Sala delle arti liberali** invece fungeva da studio del pontefice e tribunale ecclesiastico, le stesse funzioni che saranno della Stanza della Segnatura negli appartamenti di Giulio II. Alla funzione maggiormente pubblica ed ufficiale della stanza si accompagna una maggiore complessità di temi e di articolazione della figurazione (**vedi schema della volta, fig. 30**).

Il soffitto è ricchissimo ed è coperto da una volta a botte suddivisa in due da un arcone con figure legate al tema della giustizia e la raffigurazione degli emblemi araldici borgiani, in particolare del toro Borgia. Nelle lunette troviamo le 7 arti liberali (**figg. 32-35**) raffigurate come giovani donne sedute in troni con i rispettivi attributi e la compagnia di gruppi di “figli” delle varie arti. In analogia a quanto visto per i pianeti nella Sala delle Sibille e in accordo con la tradizione medievale di questo tipo di raffigurazioni sono infatti presenti i cultori delle varie arti.

Le arti seguono la suddivisione in arti del Trivio, cioè grammatica, dialettica e retorica (**fig. 33**) e del Quadrivio, cioè geometria, aritmetica (**fig. 34**), musica (**fig. 35**) e astronomia: quest’ultima ha lo spazio maggiore perché Alessandro VI, come del resto tutti i principi del Rinascimento, era molto interessato all’astrologia.

Pinturicchio raffigura le arti come figure femminili in trono, accompagnate dai cultori delle relative materie; in alcuni casi i volti dei personaggi sfuggono a una trattazione generica rivelandosi per essere chiaramente dei ritratti, per i quali gli studiosi hanno avanzato varie proposte. Per esempio il suonatore di liuto vestito di rosso, posto all’estrema sinistra nella *Musica* (**fig. 35**), è stato identificato con il poeta Serafino Aquilano, morto nel 1500, che aveva composto e cantato un’ecloga per il matrimonio di Lucrezia Borgia. Oppure nella *Retorica* (**fig. 33**), il religioso che guida il gruppo dei 3 personaggi di destra, con il sacchetto e le chiavi, sarebbe Paolo Cortesi, successore del Platina alla direzione della biblioteca vaticana. Pinturicchio utilizza schema adottati nelle pale d’altare con la Madonna col bambino in trono circondata da Santi, mentre il ricco paesaggio dello sfondo deriva dalla tradizione umbro-toscana incarnata dai paesaggi degli affreschi nella cappella sistina. Negli sfondo spesso si collocano vedute urbane (per es. sullo sfondo della *Musica*, **fig. 35**) che ricordano quelle eseguite dallo stesso artista nel Belvedere di Innocenzo VIII. Le arti liberali sono una celebrazione del sapere in tutte le sue varie specializzazioni.

Proseguendo nella lettura di Saxl saltiamo per un attimo la sala successiva, quella dei santi, per approdare alla **Sala dei Misteri (figg. 36-42)**

Questa sala fungeva da cappella ed è decorata nelle lunette con sette episodi della vita della Vergine e di Cristo (misteri nel senso di eventi prodigiosi della fede): si tratta di scene che possono essere ricondotte a una specifica classificazione:

Tre sono scene gaudiose (cioè gioiose) della vita della Vergine, e cioè

- *Annunciazione* (**fig. 38**)
- *Natività* (**fig. 40**)
- *Adorazione dei Magi*

Due scene di trionfo di Cristo:

- *Resurrezione. Con il ritratto di Alessandro VI* (**fig. 41**)
- *Ascensione*

Due scene di trionfo della Vergine:

- *Pentecoste*
- *Assunzione di Maria* (**fig. 42**)

Nel Tardo medioevo questa serie di episodi era nota come le Sette Gioie di Maria. Alessandro VI era molto devoto alla Vergine; in occasione della discesa di Carlo VIII in Italia aveva fatto un voto alla Santissima Annunziata di Firenze e una volta scampato il pericolo inviò alla chiesa una propria statua in cera a grandezza naturale affinché fosse appesa davanti all’immagine miracolosa.

Saxl sottolinea come negli appartamenti Borgia si faccia molta attenzione ai numeri simbolici; ci sono infatti serie di 12 e serie di 7 (**cf. fig. 24**), secondo classificazioni numeriche molto diffuse nel Medioevo, tant’è vero che anche le sibille vennero portate al numero di 12 proprio per poter disporre di una serie parallela a quella di profeti e apostoli.

Arriviamo così alla **Sala dei santi** che è il cuore dell'appartamento Borgia (**figg. 43-53**); la decorazione è molto caricata in omaggio al gusto del committente, che apprezzava l'oro e le ornamentazioni di ogni tipo, a rilievo, colorate, a mosaico secondo una voga acquisita in Spagna. Nelle lunette vediamo 6 episodi relativi a vite di 7 santi, tratte soprattutto dalla *Legenda Aurea*.

1. Santa Elisabetta nella scena della Visitazione (**fig. 49**)
2. Sant'Antonio
3. E san Paolo eremita nel deserto (**un unico episodio, fig. 52**)
4. Santa Caterina d'Alessandria che viene raffigurata mentre disputa con i filosofi (**fig. 53**)
5. Santa Barbara (**fig. 50**)
6. Santa Susanna e i vecchioni (Susanna è una figura molto rara), **fig. 51**
7. San Sebastiano, di cui troviamo il martirio

Fra tutte le scene due occupano le lunette maggiori, cioè il *martirio di San Sebastiano* e la *Disputa di Santa Caterina* (**fig. 53**), dominata dal grande arco di trionfo, che riprende l'arco di Costantino, con alla sommità il toro Borgia e la scritta PACIS CULTORI (=al cultore della pace) allusiva al papa come portatore di pace.

La disputa sarebbe avvenuta ad Alessandria fra la santa e 50 filosofi. Nella fanciulla si è voluto riconoscere un criptoritratto di Lucrezia Borgia. Molti in effetti i ritratti, fra cui riconoscibile anche in base al costume, corrispondente alle descrizioni antiche, troviamo Djem, fratello del sultano Bajazet II, ostaggio presso la corte di Roma (è il personaggio con il turbante bianco in piedi fra la santa e l'imperatore in trono). È un'allusione al problema del rapporto con i Turchi, e al tema della crociata che era ancora vivo e attuale. L'altro personaggio in primo piano a sinistra in abiti esotici viene identificato con Andrea Paleologo, despota della Morea. Dietro il trono si riconosce un architetto, con il compasso in mano, identificato con Antonio da Sangallo con accanto a lui, con lo sguardo rivolto in fuori, l'autoritratto di Pinturicchio.

Prima di passare al soffitto di questa sala, che è nell'ambito del ciclo, il più interessante per la commistione di temi sacri e profani, soffermiamoci sull'importanza dell'emblema araldico del toro Borgia, disseminato in maniera quasi ossessiva in tutto il ciclo. L'identificazione del papa con il toro che figurava nello stemma di famiglia era tale che il pontefice veniva chiamato "il bue", sia in contesti a lui favorevoli (per esempio nella letteratura celebrativa, negli apparati trionfali della sua *possessio*) sia da parte dei nemici, con allusione dispregiativa anche alla mole del papa.

Questa identificazione viene accettata al punto che nel ciclo dell'appartamento Borgia, voluto dal papa, alla storia del bue viene dedicato il soffitto della **stanza dei santi (figg. 44-48)**.

Anche qui, come nella precedente sala delle Arti liberali, la volta a botte è divisa in due da un arcone che ospita una serie di scene collegate a quelle presenti nei pennacchi: il soggetto è quello della leggenda di Iside e Osiride combinata con altri soggetti mitologici, come quello di Io, trasformata da Giove in giovenca ("bos", è il termine latino che designa sia la vacca che il bue) e poi da vacca in dea.

Si parte con l'arcone (**fig. 44**) dove ci sono 5 scene entro ottagoni, 1) *Giove che insegue la ninfa Io*; 2) scoperto da Giunone, Giove tramuta Io in vacca, 3) poi regala la vacca a Giunone che ne ha fatto richiesta e Giunone la affida alla sorveglianza di Argo dai 100 occhi (**fig. 45**) 5) Mercurio, inviato da Giove, uccide però Argo e libera la ninfa che però viene tormentata dalle Furie, mandate da Giunone. Alla fine Io giunge in Egitto 4) dove, recuperate forme umane, diventa regina e prende il nome di Iside (la si vede fra Mosè ed Ermete Trismegisto, **fig. 46**). Questa Iside, secondo una versione della sua leggenda circolante nel rinascimento in ambienti umanistici, avrebbe insegnato agli egizi l'uso del geroglifico così come Mosè avrebbe insegnato agli ebrei la scrittura ebraica.

La storia prosegue sulla volta suddivisa in due diverse superfici. Nella prima parte (**fig. 47**) troviamo le nozze di Iside e Osiride: da qui in poi protagonista diventa Osiride. Le scene precedenti dunque fungevano da prologo, a dire che la storia dell'umanità era cominciata in Grecia e proseguita in Egitto. Osiride è un benefattore dell'umanità: abbandonati i panni del re, insegna al suo popolo l'uso dell'aratro, la coltivazione della vite e la raccolta dei frutti; nella scritta sotto il

trono da cui il re impartisce i suoi insegnamenti si legge: *LEGERE POMA AB ARBORIBUS DOCUIT* (insegnò a cogliere i frutti dagli alberi).

Nella seconda parte della volta (**fig. 48**) vediamo l'uccisione efferata di Osiride da parte del fratello Tifone, che lo fa a pezzi e lo disperde per tutto l'Egitto.

Iside lo ricompone e gli dà sepoltura in una tomba su cui viene eretta una piramide, come chiariscono le scritte: *UXOR EIUS MEMBRA DISCERPTA TANDEM INVENIT QUIBUS SEPULCRUM CONSTITUIT* (= sua moglie alla fine trovò le membra disperse e diede loro un sepoltura).

Accanto alla tomba compare un bue parato a festa davanti a cui vari personaggi si prostrano in atteggiamento adorante. È il bue Api, l'immagine vivente di Osiride scomparso, fatto a pezzi e tornato sotto nuove sembianze. Secondo quanto dice Diodoro Siculo gli egizi adoravano il bue Api, immagine vivente di Osiride risorto sotto queste nuove spoglie.

Nella scena seguente c'è la conclusione della storia: Api è adorato come divinità. I sacerdoti portano il toro in processione preceduti da un bambino che suona il corno accanto al quale sta la doppia corona dei Borgia.

Con l'immissione di un simbolo quale la doppia corona dello stemma borghese, quasi impercettibilmente, si è disegnato un percorso che collega il bue Api, divinità egizia, al bue-Borgia, il papa (portato anch'egli sulla sedia gestatoria come il bue-idolo dai sacerdoti nell'ultima scena).

Questo legame genealogico fra la famiglia Borgia e la divinità egizia non è un gesto sacrilego né profano; lo chiarisce il fregio che corre sotto gli affreschi nella stanza, in cui vediamo il bue Api che si inchina davanti all'immagine della Vergine nella *Disputa di Santa Caterina*, alla croce sotto *sant'Antonio* e all'effigie del papa sotto Santa Susanna.

Ma il legame fra bue Api e immagini dei santi diventa diretto nella scena con la *Disputa di Santa Caterina* (**fig. 53**). Il trono dell'imperatore che disputa con la santa è decorato con un bucranio: egli è quindi presentato come l'erede di Osiride-re d'Egitto; poi c'è l'altro toro, quello issato alla sommità dell'arco, il *Pacis cultor*, come era stato chiamato lo stesso Borgia in occasione della sua elezione. È quindi Alessandro VI il papa pacificatore a trionfare in questa immagine e in tutto il ciclo. È come se i due tori, Api/toro pagano/imperatore e il Toro sull'arco/papa si fossero qui passati il testimone secondo un disegno provvidenziale scritto negli astri (come indicava la presenza del papa nella Sala delle Sibille, fra i figli del dio sole)

La decorazione delle 5 stanze dell'appartamento Borgia segue pertanto uno schema abbastanza tradizionale (arti liberali, virtù, profeti e sibille, portate però a 12 in base al nuovo canone rinascimentale) al quale si aggiungono alcuni elementi nuovi: l'esaltazione di Alessandro VI come figlio del sole nella sala delle Sibille e la sua apoteosi sotto le sembianze del toro cristiano nella Sala dei Santi. Il toro Borgia viene qui legato genealogicamente al bue Api egizio e diventa toro pacificatore in senso cristiano.

Saxl, autore di questa lettura, mette in evidenza l'originalità e lo spirito fortemente sincretistico e paganeggiante che ha condotto a queste figurazioni, cercando di capire chi possa aver suggerito il complesso e originalissimo programma iconografico degli ambienti. I simboli araldici ampiamente utilizzati nella decorazione dell'appartamento erano già stati impiegati negli apparati trionfali allestiti in occasione della cerimonia della *possessione* della carica papale, avvenuta il 26 agosto 1492. Il nome che appare più probabile, secondo Saxl, è quello del teologo domenicano Giovanni (o Nanni) Annio da Viterbo, studioso di cultura egizia e autore di un testo sulla storia egiziana, presentato come un falso di testi antichi (*I cinque libri de le antichità...*). L'interesse per il mondo egizio era molto forte nel '400 a seguito di scoperte di nuovi testi, soprattutto greci, relativi al mondo egiziano, come gli *Hieroglyphica* di Orapollo (portati nel 1419 a Firenze), l'*Iside e Osiride* di Plutarco ecc... e altri; il mondo egizio viene visto come culla della civiltà, passata poi alla Grecia e al mondo latino e questa idea del sapere egizio fondatore della civiltà occidentale è presente nel pensiero neoplatonico, per esempio in Marsilio Ficino, studioso dei geroglifici negli obelischi. I geroglifici vengono considerati come immagini di idee divine.

In un ambiente dove si aveva questa considerazione della sapienza egizia un teologo come Annio deve aver maturato l'idea di mostrare la storia della famiglia del papa a partire dal suo stemma araldico, quel toro che costituiva un totem, un animale simbolico sotto cui si erano raccolti nel remoto mondo egizio i cultori del toro, arrivato fino al soglio pontificio con Alessandro VI. Per narrare questa storia vengono prese e contaminate con disinvoltura tante diverse fonti, secondo un altro meccanismo noto alla letteratura umanistica, che amava mescolare e contaminare più fonti. Alessandro VI fa realizzare pertanto nell'appartamento Borgia una celebrazione personalistica molto marcata, diversa dalla celebrazione del ruolo del papato voluta da Sisto IV nella cappella Sistina, dove il richiamo celebrativo alla famiglia della Rovere, pure presente attraverso l'araldica con gli stemmi nei finti arazzi, i riferimenti ai colori dello stemma o alle querce in varie scene, è attenuato e perfettamente integrato nella più generale esaltazione del ruolo del papa, delle sue prerogative, della sua regalità. Non a caso Giulio II, acerrimo nemico di papa Borgia, rifiuterà di abitare negli appartamenti del suo odiato predecessore dove tutto gli ricordava Alessandro VI e deciderà di far allestire un altro appartamento, le cosiddette Stanze, dipinte poi da Raffaello.

PARTE III: LA *RENOVATIO URBIS* DI GIULIO II E LEONE X
CAPITOLO V
IL PONTIFICATO DI GIULIO II DELLA ROVERE
Immagini cartella 5

Il 31 ottobre 1503, dopo il brevissimo pontificato di Pio III, viene eletto al soglio pontificio il cardinale Giuliano della Rovere che prende il nome di Giulio II. Nipote di Sisto IV, da cui era stato creato cardinale, Giulio II è fra i maggiori committenti di ogni tempo (**cfr. fig. 1, affresco di Melozzo da Forlì celebrativo della fondazione della Biblioteca Vaticana**; nel gruppo dei nipoti di Sisto IV il cardinale Giuliano è il prelato in piedi di fronte al papa, a segnalare già da allora (1477) il ruolo privilegiato di vero e proprio erede dello zio papa).

Dotato di incredibile energia Giulio II interviene nella politica italiana e contro i nemici interni della Chiesa. Conduce personalmente campagne militari per riconquistare i territori dello stato pontificio sottrattisi alla diretta dominazione di Roma dopo la caduta di Cesare Borgia, figlio di papa Alessandro VI, che aveva cercato di costruirsi un potere personale a spese proprio dei possedimenti ecclesiastici. Nel 1506 recupera Perugia e Bologna che erano tornate sotto il controllo delle signorie rispettivamente dei Baglioni e dei Bentivoglio. Nel 1508 riesce a creare una vasta alleanza con cui attacca Venezia, per scacciarla dai centri della Romagna occupati dopo la caduta di Cesare Borgia: il papa riesce a costituire contro la Serenissima la Lega di Cambrai che riuniva Luigi XII di Francia, l'imperatore Massimiliano e il re di Napoli Ferdinando d'Aragona, scaglia sulla città l'interdetto e infligge a Venezia una disfatta nella Battaglia di Agnadello (1509). Subito dopo però Giulio II si ritira dall'alleanza con la Francia, temendone la potenza. I cardinali francesi si sottraggono allora all'autorità papale e convocano un concilio a Pisa nel 1511 per deporre il pontefice. Allora Giulio II entra nella Lega Santa con Ferdinando d'Aragona contro Venezia e la Francia, alla quale si uniscono in seguito anche Enrico VIII d'Inghilterra e l'imperatore Massimiliano I. Inoltre convoca a Roma un concilio (il V Concilio lateranense, 1512). Nel 1512 i francesi sono ricacciati oltre le Alpi.

Se con i suoi predecessori, soprattutto con lo zio Sisto IV, Roma aveva ormai riacquisito il prestigio della sede di Pietro e della città degli imperatori, riunite a manifestare la *maiestas* e il potere dei papi, la Roma di Giulio II diventa il polo indiscusso della produzione artistica, il luogo dove si elabora il linguaggio della "maniera moderna", la più compiuta espressione del rinascimento. Un linguaggio artistico che affonda le sue radici nell'antichità classica e si sente capace di superare e non solo di imitare i modelli antichi: "stare a paragone con li antichi" sarà infatti un *leitmotiv* degli artisti attivi alla corte del papa della Rovere.

A Roma convergono ormai tutti i maggiori artisti d'Italia: Roma è il centro della riscoperta dell'antico, del collezionismo, la città che offre straordinarie opportunità di studio, di lavoro e di carriera. In un momento in cui il policentrismo che aveva caratterizzato anche la produzione artistica del '400, l'Italia delle corti, sta venendo meno, di fronte alla crisi politica di Firenze successiva alla morte di Lorenzo il Magnifico prima e alla caduta della Repubblica poi (1512-13) e alla crisi anche di Venezia dopo la battaglia di Agnadello (1509) Roma costituisce davvero la capitale artistica europea, in grado di gettare le basi di un linguaggio artistico che sarebbe passato successivamente in Europa divenendo un linguaggio internazionale.

BRAMANTE

L'audacia e l'ambizione di Giulio II trovano un degno interlocutore nell'architetto urbinato **Donato Bramante (1444-1514)**.

Bramante si forma come pittore prospettico e architetto nella Urbino di Federico da Montefeltro a contatto con artisti del calibro di Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca, Melozzo da Forlì, un ambiente nel quale erano note e venivano concretamente applicate le idee di Alberti. Dal 1488 circa l'architetto si trasferì presso la corte degli Sforza a Milano. Alla corte degli Sforza e dei Visconti Bramante entra in contatto con Leonardo da Vinci.

L'attività lombarda di Bramante comprende dipinti e realizzazioni architettoniche, fra cui si distinguono il coro della chiesa di Santa Maria presso San Satiro e la tribuna di Santa Maria delle Grazie. In Santa Maria presso San Satiro (**fig. 2, pianta della chiesa di Santa Maria presso San Satiro**) Bramante viene chiamato a rinnovare l'edificio che viene da lui trasformato da forme gotiche in un moderno edificio dominato dalla cupola a pianta centrale.

Il problema maggiore era costituito dal fatto che la chiesa sorgeva a ridosso di una importante arteria stradale e non poteva dunque svilupparsi nella zona absidale, dove il progetto avrebbe concludersi con un coro adeguatamente monumentale. Bramante risolve brillantemente il problema servendosi dei mezzi della prospettiva. Costruisce infatti una volta cassettonata in stucco dello spessore reale di circa un metro, ma in grado di raggiungere uno straordinario effetto illusionistico di profondità (**figg. 2 e 3**): ispirandosi a modelli come la pala di San Bernardino di Piero della Francesca e le architetture di Alberti (per esempio la chiesa di Sant'Andrea a Mantova), Bramante applica l'illusionismo alla dimensione architettonica.

Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie dei domenicani (dove negli stessi anni Leonardo affresca il *Cenacolo* nel refettorio del convento) Bramante aggiunge al corpo della chiesa tardogotica una tribuna dalle forme rinascimentali (**figg. 5-6**) conclusa da una grande cupola ottagonale. L'intervento viene effettuato fra 1492 e 1497 circa. Il nuovo corpo domina e riqualifica l'edificio e costituisce una concreta realizzazione dei progetti di edificio a pianta centrale che venivano elaborati in quegli anni da architetti e pittori, compreso lo stesso Leonardo. Il nucleo principale è quadrangolare, sovrastato dalla cupola ottagonale con absidi addossate ai lati e oltre il coro. Esternamente la cupola è coperta dal tiburio decorato con ordini di finestre e un loggiato e terminante con una agile lanterna. La decorazione è giocata sulla bicromia e sul caldo colore del cotto, materiale locale, in modo da garantire il raccordo con l'edificio preesistente. La chiarezza strutturale, l'armonizzazione fra le varie parti dell'edificio, la grandiosità delle forme sono gli elementi distintivi di queste architetture e costituiscono il bagaglio di esperienze che Bramante porta con sé a Roma per metterlo al servizio dell'ambizione di Giulio II.

Bramante a Roma

Dopo il 2 novembre 1499, quando i francesi spodestarono Ludovico il Moro, signore di Milano, Bramante si trasferisce a Roma. Qui viene subito coinvolto nei lavori che fervevano in città in vista del giubileo del 1500; l'architetto interviene a livello urbanistico su alcuni quartieri romani e progetta il chiostro della chiesa di Santa Maria della Pace (1500-1504) su commissione del cardinale Oliviero Carafa, protettore dei canonici lateranensi. La più importante delle sue realizzazioni romane prima dell'avvento di Giulio II è tuttavia il **Tempietto di san Pietro in Montorio (1502-1504 circa), figg. 7-9**.

Il sacello sorgeva sul luogo dove si era svolto il martirio di San Pietro; la commissione viene dall'ambiente spagnolo prossimo al papa Borgia, precisamente dal cardinale Bernardo Carvajal che a nome del re di Spagna pose la prima pietra dell'edificio nel 1502. In origine intorno al tempietto doveva esserci un chiostro circolare, mentre oggi vediamo una serie di edifici. Il cardinale Carvajal era sicuro di essere il successore di Alessandro VI e aveva concepito il tempietto con allusioni al suo prossimo e auspicato pontificato.

Gli edifici a pianta circolare, diffusi già nell'antichità in forma di templi, mausolei o cappelle, all'inizio del rinascimento tornarono in auge. Sia Alberti che Brunelleschi avevano eretto il Pantheon e il Battistero di Firenze a costruzioni ideali. Avevano progettato edifici a pianta centrale sia Francesco di Giorgio che Giuliano da Sangallo e lo stesso Bramante, con la tribuna di Santa Maria delle Grazie, aveva fornito una prova pratica del suo interesse per questo tema architettonico. Con il tempietto di San Pietro in Montorio Bramante cerca di realizzare un vero *templum*, sormontato da una cupola con tamburo. Nel colonnato esterno (**fig.7**) Bramante si attenne alla descrizione contenuta nel *De Architectura* di Vitruvio del "periptero", cioè del tempio interamente circondato da colonne. All'esterno abbiamo quindi un colonnato circolare di ordine dorico poggiante su tre gradini, intorno a un corpo cilindrico coperto da una cupola innalzata da un

tamburo, conclusa da una lanterna. Nell'interno (**fig. 9**) l'ordine è elevato su alti piedistalli e forma con le esedre quattro travate ritmiche costituenti un motivo ad arco di trionfo. Questo motivo trionfale, adatto a esprimere la vittoria di Pietro sulla morte e che già Alberti aveva usato in sant'Andrea a Mantova, ritorna in altre realizzazioni romane dell'architetto, la via trionfale del cortile del Belvedere e la nuova San Pietro. Con il tempietto di San Pietro Bramante si presentò come il maggior conoscitore di Vitruvio e infatti il tempietto viene inserito come esempio di costruzione all'antica e a pianta centrale nei maggiori trattati di architettura del Rinascimento, quelli di Serlio e Palladio.

Al servizio di Giulio II

In apertura della vita di Bramante Vasari ci dà il seguente bilancio della figura dell'architetto urbinato:

“Non poteva la natura formare un ingegno più spedito, che esercitasse e mettesse in opera le cose dell'arte con maggiore invenzione e misura e con tanto fondamento, quanto costui. Ma non meno punto di tutto questo fu necessario il creare in quel tempo Giulio II, pontefice animoso, e di lasciare memorie di sé desiderosissimo: e fu ventura nostra e sua il trovare un tal principe [...], alle spese del quale e' potesse mostrare il valore del suo ingegno”.

Vasari sottolinea l'importanza dell'incontro fra l'audace architetto e l'audacissimo papa: Bramante mette il proprio talento e la sua cultura al servizio di un committente audace e desideroso di lasciare una traccia di sé ai posteri. La dinamica fra artista e committente fa sì che l'opera d'arte sia il prodotto di due fattori in equilibrio variabile. Da un lato il committente che ordina l'opera, la paga e interviene sulla sua ideazione e realizzazione attivando uno scambio con l'artista, più o meno determinante a seconda della sua cultura, delle sue ambizioni, delle sue attese, cioè di quello che si aspetta e vuole comunicare. Dall'altra abbiamo l'artista con la sua creatività, la sua personalità e la consapevolezza delle proprie capacità, anche qui variabili in base appunto al talento, all'abilità di porsi in sintonia con il committente, di capire e dare concretezza alle aspettative di committente e pubblico. Artisti come Bramante, Raffaello e Michelangelo si misurano con Giulio II in modo molto diverso: Raffaello e Bramante in accordo con il papa, Michelangelo spesso in maniera conflittuale. È certo che il contributo di Giulio II nelle grandi opere realizzate da questi maestri su sua commissione è determinante.

Giulio II appena eletto papa, nel 1503, volle riprendere il progetto di Niccolò V di rinnovamento del Vaticano e di San Pietro affidandosi a Bramante. L'architetto urbinato inizia con i progetti per il cortile del Belvedere, cioè il collegamento dell'appartamento Borgia, dove Giulio risiedé fino al 1505, con la villa fatta costruire da Innocenzo VIII a poca distanza dal Vaticano, ritiro preferito del papa della Rovere.

(le figg. 11-14 sono foto aeree e restituzioni grafiche dell'area vaticana utili per individuare gli interventi bramanteschi. Nella fig. 11 l'immagine permette di individuare il complesso dei palazzi vaticani con il doppio cortile del Belvedere progettato da Bramante per unire i palazzi alla villa di Innocenzo VIII; nella fig. 12 vediamo nella parte bassa della foto gli appartamenti Borgia con la torre e in lontananza il cortile con l'esedra)

Il progetto di Bramante non venne realizzato integralmente perché ci furono modifiche nel corso del tempo. Lo conosciamo soprattutto grazie a ricostruzioni, come quella di **G. B. Dosio, *Il cortile a terrazze del Palazzo del Belvedere in Vaticano* (seconda metà del XVI secolo, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, fig. 10)**. Il collegamento era costituito da un immenso cortile fiancheggiato da logge su due piani; all'estremità settentrionale il cortile proseguiva elevandosi su larghe scalinate che formano un *auditorium* per spettacoli. Dal ninfeo centrale partono due rampe a zig zag che prima conducevano al giardino superiore, posto a un'altezza di 116 metri dal piano sottostante. Il papa doveva raggiungere questo giardino attraverso i portici fiancheggianti la via, che

diventava una vera e propria *via triumphalis*. Cortile inferiore, giardino intermedio e giardino superiore dovevano unirsi in una prospettiva ininterrotta di 300 metri di profondità, visibile dall'appartamento Borgia. Il progetto originario subì ben presto modifiche. Quando infatti nel 1506 Giulio II decise di trasferirsi al 3° piano dei palazzi vaticani, sottrasse al progetto il suo equilibrio facendo elevare a Bramante il passaggio orientale allo stesso livello, cioè un piano ulteriore. I modelli ai quali Bramante si ispira per il suo progetto sono numerosi e in gran parte antichi; in particolare i grandi santuari come quello di Palestrina per l'articolazione scenografica delle scalinate su più livelli, mentre gli ordini sovrapposti delle due ali di logge derivano dal Colosseo; le ville romane, come la villa di Adriano a Tivoli sono i modelli per l'articolazione dei corpi di fabbrica in rapporto al giardino. La costruzione è ispirata all'idea della magnificenza e si configura come spazio teatrale e scenografico, utilizzato effettivamente anche per spettacoli e tornei. Ne abbiamo un esempio in un'incisione di **A. De Fleury, *Torneo nel cortile del Belvedere*, 1545c, (Berlino, Kupferstichkabinett, fig. 15)** dove vediamo un torneo cavalleresco nel cortile del Belvedere; nella stampa si vedono anche la cupola di San Pietro ancora in costruzione all'estremità destra e la cappella Sistina.

Il progetto di Bramante con i lunghi corpi di fabbrica che salivano a gradinate verso la villa di Innocenzo VIII fu poi compromesso dall'inserimento di corpi trasversali, la Biblioteca, fra il cortile del Belvedere e quello detto della Pigna alla fine del '500, e il cosiddetto braccio nuovo nell'800 (vedi lo schema a fig. 13 e le immagini aeree, figg. 11-12).

LA NUOVA BASILICA DI SAN PIETRO

Nonostante la sua importanza, accresciuta nel '400 dal trasferimento della residenza papale in Vaticano, la vetusta basilica di San Pietro aveva gravi problemi statici e non era più in grado di far fronte alle sue funzioni. Giulio II riprende il progetto messo a punto a metà '400 da Niccolò V, che aveva pensato di dotare la vecchia basilica paleocristiana di un nuovo transetto e di un coro di forme rinascimentali: tale intervento avrebbe modificava la funzione di San Pietro che, da luogo di pellegrinaggio, diveniva anche la grandiosa cornice della manifestazione del potere papale. Il papa, seduto in trono attorniato dai cardinali nel nuovo presbiterio, avrebbe infatti richiamato alla mente le figure degli imperatori antichi. Come si è già detto il progetto di Niccolò V, affidato all'architetto Bernardo Rossellino, rimase sulla carta. Sisto IV, nonostante la programmatica volontà di *renovatio Urbis*, e le numerose commissioni di carattere architettonico non riprese il progetto niccolino, pur facendo egli costruire fra 1477 e 1478 sul lato sud della basilica, una cappella destinata ad accogliere il suo splendido monumento funebre. Giulio II, determinato a rilanciare il primato della Chiesa di Roma, riprese l'idea di Niccolò V, facendole fare un salto di qualità, con la progettazione di un nuovo tempio di dimensioni tali da essere paragonabile ai più colossali edifici dell'antichità.

A questa idea si intrecciò subito un altro progetto, quello per la tomba del papa che, nelle intenzioni originarie, avrebbe dovuto essere collocata nella tribuna della basilica di San Pietro, con una chiara celebrazione personalistica del papa della Rovere, sepolto sul luogo della sepoltura del principe degli Apostoli e primo papa. Qualcosa di simile insomma a quanto fatto da Alessandro VI con l'apoteosi del toro- Borgia nell'Appartamento affrescato da Pinturicchio, ma ancora più accentuato dal fatto che la tomba di Giulio II si sarebbe trovata in diretto rapporto con la tomba del primo apostolo e primo papa. Secondo Vasari fu proprio discutendo intorno al progetto della nuova tomba di Giulio II che Bramante e Giulio II concepirono l'idea di ricostruire totalmente la nuova basilica, superando le resistenze di quanti consideravano l'edificio costantiniano una venerabile e sacra reliquia da preservare a ogni costo.

L'avvio ufficiale del cantiere di San Pietro avviene il 18 aprile 1506 con contemporaneo avvio delle demolizioni dell'antica basilica che valsero a Bramante il nomignolo di "architetto ruinante" da parte dei fieri oppositori della distruzione dell'antica basilica.

Iniziamo dalla genesi del progetto bramantesco; in un primo momento Bramante si deve misurare con Giuliano da Sangallo che era stato chiamato da Giulio II a Roma nel 1504 e venne affiancato al

maestro urbinato come collaboratore. I due architetti in effetti collaborano, ma alla fine Giuliano abbandona il cantiere in disaccordo con Bramante.

Nel suo primo progetto Bramante aveva immaginato un gigantesco edificio centrico coperto a cupola, attorniato da un sistema di quattro cupole minori laterali con funzione di contrafforti, secondo un tipo di pianta denominata *quincunx* (cioè una croce inscritta in un quadrato), (**fig. 18**).

Questa *quincunx* fu il nucleo della famosa “piano di pergamena” conservata agli Uffizi, che è un disegno di metà della pianta della chiesa (**figura 12**). Agli angoli della facciata dovevano esserci due alte torri. Il primo progetto per San Pietro di Bramante portava a maturazione le idee rinascimentali sull’edificio a pianta centrale. La scelta della pianta centrale per la nuova basilica di San Pietro, cioè per la chiesa in assoluto più importante della cristianità, rompeva nettamente con la tradizione rappresentata dall’antica basilica costantiniana, che era a pianta longitudinale (**figg. 16-17, pianta dell’antica basilica costantiniana sovrapposta a quella finale di san Pietro e ricostruzione di San Pietro**).

Sotto la direzione di Bramante viene realizzata la fondazione dei 4 pilastri di imposta della cupola che condiziona tutto il successivo svolgimento dei lavori. I pilastri della cupola bramantesca si vedono in alcuni disegni del pittore olandese Marten van Heemskerck che soggiorna a Roma fra 1532 e 1535 e ci ha lasciato numerose vedute della città (per es. il disegno a **fig. 20** conservato a **Firenze, nel Gabinetto dei disegni e delle stampe**). Vi si vede la potente struttura ad arconi che stringe l’apertura centrale; gli arconi derivano dalle costruzioni termali di epoca romana, dalla basilica di Massenzio e da altri edifici, così come il cassettonato che si richiama anche al Pantheon.

Lo stesso Bramante dovette probabilmente rimodificare subito il proprio progetto sulla base della volontà del papa circa la sistemazione della sua tomba. Il papa voleva infatti che la sua tomba venisse collocata alla fine del coro centrale con la giusta enfasi; si preferì quindi ritornare a una pianta longitudinale con una chiesa a tre navate conclusa dalla gigantesca cupola e dall’abside allungata trasformata nella *cappella Iulia*, la cappella personale del papa (**fig. 21**). Come una via trionfale il corpo longitudinale avrebbe così condotto alla “cappella magna” con l’altare pontificio sulla tomba di Pietro, gerarchicamente distinta da una cupola che avrebbe ricordato il Pantheon. In questo ciborio gigantesco il cerimoniale poteva svolgersi in modo più grandioso e solenne che mai. Dietro l’altare maggiore le sette enormi finestre della cappella Iulia, ornata di marmi e mosaici, avrebbero inondato di luce non solo la tomba papale, ma anche l’altare di Santa Maria nell’abside, gli scranni del coro e le tribune dei cantori nelle finestre laterali.

Dal 1506, fino alla conclusione dei lavori alla chiesa all’inizio del ’600, San Pietro sarebbe rimasta un grande cantiere incompiuto in gran parte a cielo aperto e con una sostanziale coesistenza fra vecchia basilica e nuovo edificio. Nel 1513 papa Leone X fece costruire dallo stesso Bramante il *tegurio*, una sorta di baldacchino a protezione dell’antico presbiterio costantiniano. (**Vedi, fig. 22, disegno di Maarten van Heemskerck** che ci mostra l’interno di San Pietro in prossimità della zona absidale. Vediamo i pilastri e i grandi arconi di imposta della cupola di Bramante aperti sul cielo e il tegurio, cioè l’edificio a forma di tempio classico costruito per proteggere l’altare maggiore dalle intemperie. Vediamo bene anche come la gigantesca nuova tribuna si andasse a innestare sulle navate della chiesa paleocristiana, con le colonne sorreggenti l’architrave; il cantiere aperto giustifica la presenza di blocchi di marmo a terra sulla sinistra).

Fra 1513 e 1515 lavorano al cantiere di San Pietro Giuliano da Sangallo e fra’ Giocondo, entrambi esperti tecnici e architetti, chiamati da papa Leone X. Il primo viene chiamato per affiancare Bramante malato. Nel 1514, alla morte di Bramante, Leone X passa la responsabilità a Raffaello e fra’ Giocondo gli viene affiancato per aiutare con le sue conoscenze tecniche e costruttive il giovane Raffaello.

Da lì in poi il cantiere di San Pietro conosce varie fasi protrattesi per secoli, fatte di accelerazioni e blocchi dovuti sia a carenze di fondi, sia alle resistenze di natura ideologica. Le diverse fasi sono scandite dall’alternanza fra schemi a pianta centrale e schemi a pianta longitudinale che sono manifestazione di due diversi approcci alla ricostruzione della chiesa dove si oppongono conservatori e innovatori. I conservatori sono favorevoli allo schema longitudinale come quello

dell'antica basilica che garantiva una maggiore continuità con la venerata chiesa di Costantino. Gli innovatori propendevano invece per la forma a pianta centrale, quella che meglio incarnava ideali di perfezione e di imitazione dei modelli classici.

Fino ai primi anni del '600 vecchia e nuova basilica coesistettero, come attestano i disegni di Maarten van Heemskerck: la nuova tribuna, non ancora ultimata, aveva più l'aspetto di un rudere antico che di una costruzione moderna. Al centro della crociera, per proteggere il sacrario di San Pietro, Bramante nel 1513-14 aveva fatto costruire il cosiddetto *Tegurium*, un provvisorio altare "ciborio" sopra l'altare papale. Nel 1538 Antonio da Sangallo eresse un muro divisorio fra il nuovo cantiere e il vecchio tempio (anche con funzioni di sostegno delle pareti della basilica) che di fatto rese indipendenti le due costruzioni. Il vecchio corpo longitudinale di fatto continuava a essere il luogo dove si svolgeva la maggior parte delle funzioni liturgiche, perfino quelle solenni officiate dal papa, e in più veniva anche abbellito da nuove pale, affreschi e sculture. Vediamo alcune immagini che ci fanno meglio capire la situazione del tormentato cantiere della basilica vaticana

La prima immagine è un'**incisione di piazza san Pietro legata al giubileo del 1575 (fig. 23)**: l'immagine è semplificata proprio per il suo uso devozionale. In primo piano compare ad esempio un gigantesco San Pietro con in mano le chiavi, circondato da pellegrini in ginocchio. La basilica paleocristiana è ripresa dall'alto a volo d'uccello; si vedono il quadriportico antistante e la serie di edifici che, prima della costruzione del loggiato di Bernini, facevano da atrio del complesso. La grande cupola appare al livello del tamburo, senza la copertura.

Anche la seconda immagine è una stampa realizzata in occasione del giubileo del 1575, ma di carattere più raffinato della precedente. È l'incisione di Giovan Battista de' Cavalieri che riproduce **la cerimonia di apertura della porta santa nel quadriportico dell'antica basilica di San Pietro (fig. 24)**: la visione è più ravvicinata rispetto a quella dell'incisione precedente. Vediamo la folla all'interno del quadriportico, sulla destra i palazzi pontifici e innestata sul corpo della basilica la cupola, identificata dalla scritta FABRICA S. PETRI BASILICE NOVA (Nuova fabbrica della basilica di San Pietro).

La **fig. 25** ci mostra invece la **piazza davanti all'atrio della basilica costantiniana nel 1567**: ancora una volta vediamo la cupola in costruzione, con tanto di ponteggi e l'effetto di incombente mole della tribuna che sovrasta il complesso. Sulla destra sono visibili le logge di Raffaello. La serie di edifici che vediamo vennero in seguito demoliti per la costruzione del loggiato berniniano.

In sostanza fino a che fu possibile non si prese la drammatica decisione di demolire la basilica costantiniana, anche perché con la Controriforma era cresciuto il partito della conservazione e della rivalutazione delle vestigia paleocristiane della Chiesa e si era rafforzato il partito di chi avrebbe voluto conservare a ogni costo la basilica originaria. L'abbattimento finale fu voluto da papa Paolo V Borghese, ai primi de '600, e il nome del papa figura così sulla facciata della attuale basilica di San Pietro opera di Carlo Maderno.

Di fatto la nuova San Pietro finì per inglobare moltissimi elementi del vecchio tempio (a partire dalle colonne della *pergula*, il tramezzo che separava la zona absidale dalla navata e che furono riutilizzate da Bernini nella sistemazione dei pilastri della cupola).

Un'immagine eloquente di questa doppia natura di San Pietro la fornisce il **frontespizio del volume di Padreido, *Descrizione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro, Roma 1673* (fig. 26)** in cui Costantino e Giulio II dialogano davanti a una pianta sostenuta da una vittoria alata, che descrive sia la vecchia che la nuova basilica, quasi che san Pietro sia una chiesa sola che incarna entrambe le chiese.

GLI ESORDI DI MICHELANGELO A ROMA E LA TOMBA DI GIULIO II

All'origine dell'idea del rinnovamento della basilica di San Pietro c'era il progetto di Giulio II di costruire una tomba monumentale da collocare nell'abside della basilica. Giulio II affida il progetto a Michelangelo Buonarroti, all'epoca trentenne, il più famoso scultore allora sulla scena. Michelangelo si era guadagnato tale fama anche a Roma dove era approdato già alla fine del '400 lasciandovi due opere straordinarie, molto diverse l'una dall'altra per tema e per stile:

si tratta del **Bacco ebbro** (figg. 30-31) e della **Pietà oggi nella basilica vaticana** (figg. 32-39).

Michelangelo si era formato a Firenze con Ghirlandaio ma era passato presto a frequentare la cerchia medicea stretta intorno a Lorenzo il Magnifico. Ha così la possibilità di accedere alle collezioni dei Medici e studia i pezzi antichi che ne facevano parte. Le fonti sulla vita dell'artista, come Vasari e Ascanio Condivi, autore di una biografia di Michelangelo, cercarono di sminuire l'importanza dell'apprendistato con Ghirlandaio e di enfatizzare viceversa il rapporto esclusivo con Lorenzo il Magnifico e la cerchia medicea per accreditare l'immagine di Michelangelo come un genio quasi autodidatta o comunque formatosi sui grandi modelli dell'antichità. Di fatto lo studio delle collezioni medicee ma anche la frequentazione degli umanisti e dei filosofi della corte laurenziana fu essenziale per lo sviluppo di Michelangelo come scultore capace di riprodurre e rivitalizzare la plastica classica.

Nel 1496 Michelangelo venne a sapere che un *Cupido dormiente* da lui scolpito era stato venduto a Roma come un pezzo antico al cardinale Riario, celebre collezionista. Si reca allora da Riario per svelare l'inganno. Il cardinale rifiuta il pezzo, ma commissiona all'artista un nuovo soggetto antico, appunto la figura di Bacco adolescente, che sarà subito acquistata da un altro collezionista, il ricchissimo banchiere Jacopo Galli. Esiste un'incisione tratta da un disegno di **Maarten Van Heemskerck del giardino di casa Galli (fig. 29)** con i pezzi di antichità in cui viene inserito proprio il *Bacco ebbro* di Michelangelo, "mutilato" per sottolineare la sua aura di oggetto antico, il suo essere paragonabile a pezzi originali. La scultura (figg. 30-31) è oggi conservata a Firenze, nel Museo Nazionale del Bargello (marmo, h. 184cm; con base 203 cm). Ritrae Bacco in atto di sollevare la coppa in una sorta di ennesimo brindisi; il volto, con la bocca semiaperta e la testa leggermente abbassata, denota la condizione di ebbrezza del dio, così come la testa incoronata da pampini; il dio si appoggia a un piccolo satiro in atto di addentare un grosso grappolo d'uva; la figura del satiro ha funzioni di appoggio della scultura, ma soprattutto serve e a vivacizzare il gruppo: da una visione frontale infatti il satiro non risulta visibile. Solo girando intorno alla scultura lo si scorge. Il *Bacco* viene infatti concepito per visioni multiple, dalle quali emerge la perfezione assoluta della resa anatomica, del modellato, la naturalezza del movimento, la qualità tattile dei materiali.

Di poco successiva al *Bacco* è la **Pietà (figg. 32-39)** oggi conservata nella basilica Vaticana, eseguita da Michelangelo fra il 1498 e il 1499. A commissionarla fu il cardinale francese Jean de Bilhères- Lagraulas con un contratto datato 27 agosto 1498 per 450 ducati papali d'oro, grazie all'intermediazione di Jacopo Galli. Jean de Bilhères era un anziano prelato francese, creato cardinale da Alessandro VI, e la *Pietà* era destinata alla sua tomba nella chiesa di Santa Petronilla che sorgeva presso San Pietro. La chiesa venne demolita però nel 1519-1520 a seguito dei lavori per la nuova san Pietro. Trasferito in san Pietro il gruppo fu più volte spostato; nel 1626 Borromini la dotò di un piedistallo. Nel 1749 venne collocata nella cappella della Pietà dove si trova ancora oggi. Il gruppo era destinato a una nicchia poco profonda e questo spiega sia il suo ridotto spessore, sia il fatto che non sia lavorato sul retro (fig. 34), in quanto appunto destinato solo a una visione frontale. Il soggetto prescelto è quello della *Pietà* o *Vesperbild* (immagine del vespro) e ritrae la Vergine in atto di piangere sul corpo del figlio morto steso sulle sue ginocchia. È un tema diffuso soprattutto nel nord Europa e in Italia attraverso manufatti di artisti nordici, spesso in alabastro e Michelangelo mostra di aver voluto gareggiare proprio con tale prezioso materiale, levigando il marmo fino a effetti di lucentezza e brillantezza straordinari. Il carattere simbolico di questo tipo di immagine, che non trova riscontro in un preciso episodio della Passione, ma sta a simboleggiare il dolore della Madre di fronte al supplizio del figlio, è sottolineato dal fatto che la Vergine è molto giovane e non anziana come avrebbe dovuto essere al momento della morte di Gesù. Si tratta di un'allusione alla sua verginità e purezza e trova modelli nella scultura francese. Il corpo di Cristo risulta inoltre più piccolo del reale per alludere alla sua infanzia, così come la fascia che la Madonna porta e che allude a quella usata per sorreggere i bambini. Michelangelo si firma proprio sulla fascia (fig. 35): MICHELANGELUS BONARROTUS FLORENTINUS FACIEBAT (Michelangelo Buonarroti fiorentino faceva). La Pietà vaticana si caratterizza per la quantità di dettagli e il grado di finitura

raffinatissimo, mai più perseguito dall'artista nella sua successiva produzione, nella quale il "non finito" assume un valore preponderante ed espressivo.

La sepoltura di Giulio II, inizio della "tragedia"

La prima esperienza romana di Michelangelo si chiuse quando il giovane artista tornò a Firenze dove scolpì la gigantesca statua del *David* per la cattedrale di Firenze, subito collocata nella piazza della Signoria e ricevette dal gonfaloniere della repubblica fiorentina, Pier Soderini, l'incarico di affrescare con la scena della *Battaglia di Cascina* la il Salone dei 500 del medesimo Palazzo in gara con Leonardo, a cui era stata commissionata la *Battaglia di Anghiari* nella parete opposta.

Nel marzo del 1505 Michelangelo fu chiamato di nuovo a Roma da Giulio II con l'incarico di realizzare la sua tomba, che, come abbiamo detto, avrebbe dovuto essere collocata nella nuova basilica vaticana progettata da Bramante, costituendo un monumento senza precedenti per dimensioni e carattere. Il progetto fu tuttavia oggetto di numerosi rinvii e ridimensionamenti e ci vollero circa 40 anni perché venisse realizzato, trasformandosi nel tormento esistenziale di Michelangelo, nella "tragedia della sepoltura" come egli stesso definì l'impresa.

Per quanto riguarda la cronologia dell'opera nel 1505 ci fu il primo accordo; modifiche progettuali si ebbero poi nel 1513, 1516, 1519-20 e 1532, mentre l'installazione del complesso, profondamente modificato rispetto a quanto progettato in origine da Michelangelo, si ebbe fra 1542 e 1545 all'interno della chiesa di San Pietro in Vincoli, dove la tomba si trova tutt'ora (**fig. 40, Michelangelo, Tomba di Giulio II, Roma, chiesa di San Pietro in Vincoli**).

Nel progetto originario del 1505 il monumento avrebbe essere visibile da tutte le parti adorno di statue e rilievi in bronzo sui quattro lati, con almeno 40 sculture. Come si è visto il papa in un primo momento fu talmente entusiasta del progetto da decidere di rifare la stessa basilica vaticana proprio per poter degnamente accogliere il monumento. L'artista partì subito per Carrara per scegliere i marmi, ma ben presto il papa deviò la sua attenzione verso altre commissioni, in particolare verso la decorazione della volta della cappella Sistina, affidata proprio a Michelangelo nonostante la contrarietà dell'artista e il suo desiderio di dedicarsi alla tomba. Della tomba si riparerà solo dopo la morte di Giulio II, nel 1513, quando Michelangelo lavora a un secondo progetto.

La forma originaria del progetto di Michelangelo per la tomba di Giulio II è testimoniata da un disegno agli Uffizi (**fig. 41**) sulla base del quale è stata elaborata la ricostruzione di Charles De Tolnay, ritenuta la più valida dagli studiosi (**fig. 42**). Si trattava di un sacello di forma piramidale che doveva ospitare all'interno una cella con la vera e propria sepoltura del papa, mentre all'esterno si sarebbe disposta una serie di scultura in ordine ascensionale. Nel basamento avrebbero trovato posto figure di *Virtù* o *Vittorie* entro nicchie e di prigionieri su plinti; i prigionieri sono figure maschili in atto di liberarsi da catene e legacci e dovevano manifestare lo stato di prigionia dell'anima incatenata al carcere terreno costituito dal corpo con il suo fardello di peccati e debolezze. Nella parte mediana avrebbero trovato posto le statue di *Mosè* (**fig. 45**) e *San Paolo*, della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa*. Al livello più alto due figure, una in atto di piangere e una di ridere, simboli, secondo Vasari del Cielo e della Terra, sostenevano un sarcofago su cui si trovava la figura del papa defunto. Il monumento sarebbe così una rappresentazione di idee neoplatoniche, come quella della purificazione del corpo, componente terrena soggetta al dolore e al peccato, che attraverso le virtù poteva elevarsi fino a tornare al puro spirito: un percorso simboleggiato dalla figura del papa, defunto, ma ormai passato dal mondo terreno alla vita eterna. Per la tomba Michelangelo intorno al 1513-15 scolpisce alcune statue, fra cui i due Prigionieri del Louvre, convenzionalmente definiti *Schiavo ribelle* (**fig. 43**) e *Schiavo morente* (**fig. 44**): Lo *Schiavo ribelle*, con le mani legate dietro la schiena, cerca di divincolarsi, dando vita a un movimento in contrapposto, che mette in luce la muscolatura e il tormento interiore di chi cerca disperatamente la libertà. Michelangelo lavora aggredendo il blocco di marmo di spigolo, in modo tale da far emergere la figura dal blocco come se questa fosse già in potenza presente all'interno della materia,

“imprigionata” dentro il marmo: solo l’artista, con la sua abilità tecnica guidata dall’intelligenza creatrice sa trarre dalla materia inerte la forma. È il concetto di base che informa tutta la produzione di Michelangelo e viene espresso dall’artista stesso in un suo celebre componimento poetico:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto
C’un solo marmo in sé non circonscriba
Col suo superchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all’intelletto

(L’ottimo artista è capace di individuare nel marmo qualsiasi idea, racchiusa dal superfluo della materia; ma a quell’idea è possibile arrivare soltanto se l’artista ha una mano capace di ubbidire all’intelletto). La metafora della creazione artistica diventa anche metafora della vita umana intesa in chiave neoplatonica, come lotta dello spirito con la materia. Lo ***Schiavo morente (fig. 44)*** ci appare invece come intorpidito da un’agonia o da un sonno profondissimo, altra manifestazione della sua condizione non libera e pienamente padrona di sé. Le gambe della figura sono ancora unite al blocco di marmo che Michelangelo volutamente non elimina, lasciando a questa porzione di non finito il compito di manifestare la non completa affrancatura della statua dalla materia in origine inerte da cui la forma è stata tratta.

CAPITOLO VI

LA VOLTA SISTINA

Immagini cartella 6

Nella primavera 1504 del si forma una vasta crepa nel soffitto della cappella Sistina che la rende inutilizzabile per parecchi mesi. Giulio II fa inserire delle catene nella volta, ma l'intervento di carattere statico danneggia il cielo stellato dipinto nel 1480 circa da Piermatteo d'Amelia; si decide allora di ridecorare la volta ma con un programma iconografico molto più ambizioso, che potesse consentire a Giulio II di porsi allo stesso livello di suo zio Sisto IV, costruttore della Sistina e committente del ciclo quattrocentesco che ne decorava le pareti. Il papa volle affidare l'incarico a Michelangelo, all'epoca completamente assorbito dal progetto della tomba del papa.

L'idea di chiamare lo scultore deve risalire alla primavera del 1506, quando Michelangelo fuggì da Roma sdegnato per il rifiuto del papa di portare avanti i lavori alla tomba; la scelta di Giulio II di servirsi del Buonarroti dovette incontrare riserve nell'ambiente papale. Abbiamo ad esempio una lettera di Bramante al papa del maggio 1506 in cui l'architetto esprime dubbi sulle capacità di Michelangelo di provvedere alla decorazione vista la sua scarsa esperienza come frescante e vista la difficoltà oggettiva di lavorare a una notevole altezza e su una volta, cioè su una superficie visibile dal basso in alto: "Io credo che lui no li basti l'animo, perché lui non ha fato troppo di figure, e massimo le figure sono alte e in iscorcio et ene atra cosa dipignere in terra".

La lettera ci dice che Bramante pensava a una decorazione di carattere illusionistico con figure scorciate che presentavano difficoltà notevoli, mentre Michelangelo fino a quel momento si era cimentato soprattutto in opere di scultura e si definiva egli stesso scultore. Nella primavera del 1506 Michelangelo è costretto ad andare a chiedere scusa al papa a Bologna ("mi fu forza andare là con la coreggia al collo a chiedergli perdonanza", dirà in una sua lettera): trascorre 15 mesi in città per realizzare una statua in bronzo del papa, poi torna prima a Firenze e infine a Roma.

I lavori alla Sistina iniziano, come Michelangelo stesso annota, il 10 maggio 1508.

Il programma originario era piuttosto semplice e rifiutava la soluzione di una volta a carattere illusionistico: prevedeva i 12 apostoli nei peducci della volta e partimenti geometrici nel centro della volta. Il progetto originario viene subito enormemente ampliato.

Per quanto riguarda la cronologia ci sono due fasi di lavori:

La prima va da luglio 1508 ad agosto 1510; poi c'è un'interruzione di circa un anno e si riprende dall'autunno 1511 all'ottobre 1512.

Vediamo come risulta organizzata la volta con lo schema della decorazione sistina (**fig. 10, schema della decorazione della volta della cappella Sistina e fig. 9, volta della cappella Sistina**):

Michelangelo idea grandi arcate trasversali che percorrono la cappella, determinando al centro dei riquadri alternativamente grandi e piccoli in cui vengono collocate storie; sui peducci si innestano plinti che inquadrano troni su cui sono seduti 7 profeti e 5 sibille; sui plinti poggiano pilastri ornati da figure di putti monocromi che reggono la cornice che corre sopra i vertici delle vele. Su tali pilastri, ai lati dei riquadri minori, siedono figure di **ignudi** che reggono tondi di finto bronzo istoriati con scene tratte da vari libri della Bibbia, legati da ghirlande di quercia. Ignudi, sibille e profeti, con la loro animazione, vedono il riaffiorare di motivi pensati per la tomba di Giulio II, concepita come un organismo architettonico popolato da una folla di statue.

Nei 9 scomparti formati al centro della volta si trovano **Storie della genesi**, dalla *Divisione della luce dalla tenebre* all'*Ebbrezza di Noè* come se fossero viste al di sopra dello spazio della cappella.

Sotto la cornice e i troni dei veggenti ci sono le 40 generazioni degli **Antenati di Cristo** da Abramo a Giuseppe.

Nei 4 pennacchi angolari scene che esprimono episodi di salvezza divina a favore del popolo eletto di Israele.

Il programma risulta quindi molto complesso, specie dal punto di vista iconografico, ed è frutto dell'apporto di qualche teologo della curia papale poi senz'altro aggiustato in corso d'opera e definito in rapporto alle idee di Michelangelo e ai problemi pratici posti dal cantiere.

In pratica abbiamo una tripartizione della volta:

al centro le **storie della Genesi**: viste come al di là dello spazio della cappella, da leggere secondo la lettura tipologica delle Sacre scritture quali prefigurazioni di eventi del Nuovo Testamento.

Nella zona intermedia ci sono i veggenti, profeti e sibille, in grado di intuire e prefigurare l'avvento di Cristo.

Nella zona inferiore: vele e lunette con gli **antenati di Cristo**: privi dell'illuminazione divina rappresentano la speranza, rinnovata di generazione in generazione, dell'illuminazione divina.

I pennacchi sono una sorta di spazio a parte, con episodi che insistono sulla riaffermazione del disegno provvidenziale della Salvezza del popolo eletto.

In più ci sono gli **ignudi** che appartengono alla zona superiore della volta con le scene bibliche, ma sono come figure a parte, perché non partecipano delle scene. Secondo l'interpretazione in chiave neoplatonica della volta data da De Tolnay gli ignudi sono figure angeliche, nel senso di intermediari tra gli uomini e la divinità; all'esistenza oppressa e ancora spiritualmente inconsapevole dei personaggi delle lunette si sale con i profeti e le sibille a esseri umani dotati però del potere di intuire le verità divine, di predire il futuro della Redenzione, attuato come suggerito dalle scene della Genesi.

Secondo un'altra lettura la volta si basa sugli scritti di Sant'Agostino: la lettura in senso inverso delle scene della Genesi, dalla porta fino all'altare, cioè dalla creazione al giudizio universale, mostrerebbe la storia dell'umanità e il disegno provvidenziale attraverso il quale la Città di Dio si libera dalla corruzione e dal peccato.

Il teologo John O' Malley per capire il significato degli affreschi della volta sistina ha studiato i sermoni che si pronunciavano nella cappella e che insistevano sulla bontà dell'azione di Dio e di Cristo; Dio è visto essenzialmente come il creatore del mondo e dell'uomo, un uomo che è dotato di una superiore dignità derivatagli dall'essere fatto a immagine e somiglianza di Dio.

Michelangelo si trovò quindi a dare vita a un sistema figurativo che esprime un complesso significato. Dovette superare varie difficoltà a partire dall'irregolarità della struttura e dalle dimensioni colossali della superficie da affrescare.

Nell'ideare il sistema decorativo della volta sistina Michelangelo non sceglie una delle due principali modalità sviluppate nel rinascimento per la decorazione delle volte. La prima è la soluzione illusionistica elaborata da maestri come Melozzo da Forlì e Mantegna, che consisteva nell'ideare un'intelaiatura architettonica fittizia che continuava in maniera illusionistica quella vera, dando l'idea che lo spazio reale fosse sfondato verso il cielo. La seconda è quella dei partimenti all'antica elaborata invece da Pinturicchio e da altri pittori attivi nella Roma di Sisto IV e Alessandro VI sulla scorta dei modelli antichi: una decorazione dove la volta viene occupata da riquadri geometrici decorati a grottesche o con scene.

La soluzione di Michelangelo è il frutto della contaminazione dei due diversi sistemi: i troni le figure dei veggenti non sono scorciati dal basso, ma sono visti come se l'osservatore si trovasse di fronte a loro a livello della volta. L'effetto ottico è corretto grazie alla curvatura della volta. Vasari coglie bene questa mancanza di un principio illusionistico nella costruzione della volta quando dice che "nel partimento non ha usato ordine di prospettive che scortino; né v'è veduta ferma, ma è ito accomodando più il partimento alle figure che le figure al partimento".

Michelangelo punta all'unità dell'immagine e la ottiene non solo con la nitidezza e la semplificazione della partitura architettonica, ma anche con i rapporti gestuali, dimensionali e ritmici fra le numerose figure non coinvolte in scene narrative (ignudi, profeti e sibille): tali rapporti si accentuano nella seconda metà della volta, dopo che Michelangelo ebbe modo di vedere dal basso gli affreschi e verificare l'effetto raggiunto. Per questo mette anche a punto un sistema basato sui cangianti che consente di leggere con estrema chiarezza ogni particolare.

Procediamo dunque nell'analisi dettagliata del ciclo partendo dall'ordine di esecuzione degli affreschi che coincide con l'ordine di visione di chi entra dalla porta principale della Cappella. L'ordine cronologico degli episodi parte invece dall'altare maggiore verso la porta d'ingresso.

Michelangelo, dopo la preparazione del ponteggio e la predisposizione dei cartoni, si accinse al lavoro vero e proprio di pittura alla fine dell'estate del 1508.

Le prime scene sono *scene della vita di Noè*; la prima ad essere eseguita è stata probabilmente il **Diluvio universale (fig. 22)**

Gli inizi furono piuttosto travagliati: innanzitutto ci furono problemi tecnici perché nella scena del Diluvio, secondo quanto narrato da Condivi e Vasari, comparvero muffe. L'inconveniente fu causato dall'uso della malta per gli intonaci composta di calce e pozzolana in luogo di quella di calce e sabbia usata a Firenze. La prima asciugava più lentamente, ma a lungo andare si rivelò migliore nella carbonatazione, cioè il procedimento che consente al colore di essere inglobato nell'intonaco asciutto, garantendo intonaci molto compatti. Il problema era che Michelangelo probabilmente era davvero un po' inesperto nella pittura ad affresco, inoltre aveva provato a realizzare delle parti a secco.

Dopo le iniziali difficoltà i lavori procedono, anche se Michelangelo non è contento, sia per i ritardi nei pagamenti, sia perché si sente a disagio nei panni del pittore. In una lettera al padre del 27 gennaio 1509 scrive:

«io ancora sono 'n una fantasia grande, perché già uno anno che io non ho avuto un grosso da questo papa, e no ne chiego perché el lavoro mio non va inanzi i' modo che a me paia meritare. E questa è difficoltà del lavoro, e ancora el non esser mia professione. E pur perdo il tempo mio senza fructo. Idio m'aiuti»

Alla mancanza di finanziamenti da parte del papa si aggiunge da parte di Michelangelo la consapevolezza di non meritare il pagamento di un lavoro in cui non si sente del tutto pronto. Di conseguenza anche l'impressione di perdere tempo e un profondo disagio. In tutto il periodo dei lavori della Sistina emerge in Michelangelo un'angoscia e un senso di oppressione per un'opera accettata malvolentieri:

«Io sto qua in grande affanno e con grandissima fatica di corpo, e non ho amici di nessuna sorte, e non ne voglio; e non ho tempo che io possa mangiare el bisogno mio. però non mi sia data più noia, che io non potrei sopportare un'oncia».

In effetti le condizioni di lavoro sul palco della Sistina erano molto disagiati, come ci testimonia lo stesso Michelangelo in un sonetto da lui stesso scritto, accompagnato da un rapido schizzo, quasi una caricatura, in cui vediamo il pittore mentre dipinge su un soffitto una figura (**fig. 6**). La posizione disagiata mantenuta per lunghi mesi in condizioni di illuminazione molto ridotte provocarono di fatto problemi a Michelangelo alla schiena e alla vista. Il ponteggio ideato dallo stesso Michelangelo dovette risolvere il problema di non occupare la Sistina per tutto il tempo dei lavori impedendone l'uso e quindi non poteva poggiare sul terreno; si ideò pertanto un ponte ad arco che poggiava sulle pareti laterali e che seguiva la curvatura della volta; lo possiamo vedere in uno schizzo dello stesso Michelangelo, da un disegno oggi agli Uffizi (**fig. 5**). Le uniche porzioni della volta dove si poteva lavorare in piedi e stando perpendicolarmente alla superficie erano le pareti; per il resto il pittore doveva stare a testa in su o sdraiato.

La struttura della volta Sistina è schematizzabile in campate (**fig. 10**) per un totale di 11, secondo la partizione trasversale conferita alle pareti dalla finta cornice architettonica.

Le campate II-X contengono ciascuna una delle storie della Bibbia, dal *Diluvio Universale* alla *Separazione della luce dalle tenebre* (ricordando sempre che cronologicamente è l'inverso) e due figure di veggenti alle estremità. Quattro figure di *ignudi* siedono sui plinti formati dal

prolungamento delle fasce ai lati dei sedili dei veggenti reggendo medaglioni di bronzo con storie bibliche legati a rami di quercia (allusione al casato della Rovere).

Le due campate immediatamente sopra la porta d'ingresso e l'altare hanno invece la figura di un profeta e due delle 4 scene di miracolosa salvezza del popolo ebraico; sopra la parete d'ingresso il profeta Zaccaria con *Giuditta e Oloferne* e *David e Golia* (fig. 11); su quella dell'altare Giona con il *Serpente di Bronzo* e la *Punizione di Aman* (fig. 55).

VOLTA SOPRA L'INGRESSO (figg. 11-14)

I due episodi di *Giuditta e Oloferne* e *David e Golia* sono accomunati dal fatto che personaggi deboli (una donna e un giovinetto) grazie alla protezione divina e al proprio coraggio, riescono a salvare il popolo d'Israele. Giuditta seducendo e uccidendo nel sonno il generale assiro Oloferne, capo dell'esercito libera dall'assedio la città di Betulia. Michelangelo mostra il momento successivo l'omicidio quando Giuditta porta via dall'accampamento nemico la testa mozza del gigantesco Oloferne, il cui corpo sembra ancora divincolarsi nel buio della stanza. La fanciulla viene vista di spalle, mentre lancia l'ultimo sguardo al cadavere del generale e copre con un panno la sua testa. David è invece colto nell'atto finale del suo gesto eroico; a cavalcioni sul corpo del gigante tramortito da un colpo di fionda – che giace a terra davanti a Golia – sta vibrando il colpo di scimitarra che reciderà la testa del gigante. In entrambi i casi Michelangelo supera le difficoltà compositive date dal campo irregolare dei pennacchi; nel caso di *Giuditta* articola lo spazio in due con il muro messo di scorcio su cui si stagliano le due donne e alle estremità i soldati addormentati e la stanza buia. In *David e Golia* mette al centro il gruppo piramidale del gigante e dell'eroe contro la tenda e ai due lati i soldati inebetiti per la fulmineità dell'azione. Il primo dei profeti della Sistina, **Zaccaria** è visto mentre legge da un libro insieme a due fanciulli; alla base del suo trono si trova uno stemma in pietra dipinta di Giulio II. Nella volta Sistina i riferimenti al papa regnante sono ridotti ad elementi araldici, appunto questo stemma e le ghirlande di rami di quercia sorrette dagli ignudi al centro della volta. Il programma della volta è infatti un programma di tipo universalistico, una sorta di sintesi della storia dell'umanità in chiave cristiana che esclude attualizzazioni e celebrazioni personalistiche. Non ci sono ad esempio ritratti come nel ciclo storico di Sisto IV.

PRIMA CAMPATA (fig. 15) la scena

Ebbrezza di Noè (figg. 15-16): l'episodio deriva dalla Genesi (9, 20-23). Racconta una vicenda successiva al Diluvio universale. Noè, riapprodato a terra, si dedica all'agricoltura per sopravvivere. Pianta una vigna che cresce e dà frutti tanto da fare del vino; Noè si ubriaca e nell'ebbrezza rimane nudo. Il figlio Cam lo sorprende in questo stato indecoroso e chiama i fratelli. Mentre uno di essi lo schermisce, un altro fratello copre il padre con il mantello.

In base al meccanismo di lettura tipologica dei testi biblici l'episodio veniva interpretato come immagine di Cristo schernito già da Sant'Agostino, mentre Noè che pianta la vigna è una figura dell'incarnazione di Cristo. L'umiliazione di Noè causata dai frutti della vigna allude all'umiliazione del verbo che si fa carne, accettando di assumere una forma inferiore. Ai lati, sui troni ci sono il profeta **Gioele e la sibilla Delfica**. I danni subiti da uno degli **ignudi (figg. 17-18)** si devono alle conseguenze dell'esplosione della polveriera di Castel Sant'Angelo nel 1797. Rispetto agli ignudi delle campate successive questi hanno una maggiore accentuazione del chiaroscuro che determina una certa durezza, specie da una visione a distanza. Inoltre si tratta di figure speculari, ottenute con il cartone rovesciato; anche questo espediente non torna più e in seguito gli ignudi sono anche più attentamente differenziati in una incredibile varietà di pose e attitudini.

Profeta Gioele (fig. 20): è seduto frontalmente in atto di svolgere e leggere un rotolo. Gioele è un profeta annunciatore di terribili calamità sulla terra alle sue spalle vediamo due fanciulli che colloquiano fra di loro. Questi fanciulli hanno la funzione di accompagnare con gesti e attitudini quelle della figura principale, rendendo più dinamica l'immagine del veggente. Li vediamo sempre in atto di discutere, leggere, commentare...

La **sibilla delfica (fig. 19)**: sembra ruotare il corpo verso il riguardante. Raffinatissima è la stesura con tonalità chiare e smaltate. Nel volto c'è la traccia delle linee segnate dall'artista per allineare occhi, naso e bocca della figura. Come tutte le figure femminili di Michelangelo la sibilla è muscolosa e scultorea, colta in attitudini solenni che ben esprimono il senso del solenne annuncio di cui sono portatrici.

SECONDA CAMPATA (figg. 22-23))

Due vele con gli antenati di Cristo e il *Diluvio universale*

Secondo Condivi si trattava della prima scena dipinta sulla volta. La discontinuità fra le varie parti della scena confermano le notizie circa i travagliati inizi dell'impresa e i rapporti difficili fra Michelangelo e gli aiuti. Vasari narra che Michelangelo:

“... cominciò e finì i cartoni, e quelli volendo poi colorire a fresco, e non avendo fatto più, vennero da Fiorenza in Roma alcuni amici suoi, pittori, perché a tal cosa gli porgessero aiuto, ed ancora per vedere il modo di lavorare a fresco da loro, nel qual v'erano alcuni pratici, fra i quali furono il Granari, Giuliana Bugiardini, Iacomo di Sandro, l'Indaco vecchio, Agnolo di Nonnino e Aristotele; e dato principio all'opera, fece loro cominciare alcune cose per saggio. Ma veduto le fatiche loro molto lontane dal desiderio suo e non soddisfacendogli, una mattina si risolse gettare per terra ogni cosa che avevano fatto; e rinchiudosi nella cappella, non volse mai aprir loro, né manco in casa, dove era, si lasciò vedere”

In seguito a questo comportamento gli aiuti si sarebbero decisi a tornare a Firenze “con vergogna”. I pittori citati provenivano dalle botteghe di Ghirlandaio (dove anche Michelangelo aveva studiato) e Cosimo Rosselli, cioè due dei maestri intervenuti sulle pareti della Sistina all'epoca di Sisto IV. A quanto risulta da documenti e dagli affreschi essi furono impiegati nelle scene di Noè, ma lavorarono sotto lo stretto controllo di Michelangelo che forniva loro cartoni dettagliatissimi per evitare che travisassero la sua volontà, mentre nella bottega di Ghirlandaio, gli aiuti lavoravano nelle parti più alte dei cicli ma su cartoni sommari, con ampia autonomia. Michelangelo invece riserva loro parti marginali (come elementi architettonici e i tondi in finto bronzo). Michelangelo da solo esegue tutti i profeti, le sibille e gli ignudi e tutte le figure delle lunette che sono fatte senza cartone. L'impiego degli aiuti, inoltre, diminuì drasticamente a partire dalla campata con il ***Peccato e cacciata dei progenitori*** e la ***Creazione di Eva***, scene che hanno molte differenze compositive ed esecutive rispetto alla prima parte del ciclo. È probabile che solo da questo momento in poi gli aiuti di maggior talento, cioè i pittori fiorentini menzionati da Vasari, tornassero in patria, sostituiti da aiuti di minor rilievo, utilizzati per incombenze minori.

Nella scena del Diluvio (**fig. 22**) infatti solo le figure sopra l'isolotto a destra appartengono a una prima fase, quando Michelangelo lavora in parte a secco, mentre il resto probabilmente fu distrutto e rifatto a buon fresco (**cfr. la slide 1 del file power point con i confronti; il grafico mostra la porzione di affresco della prima stesura conservata anche nella versione definitiva; il resto fu invece rifatto**). Inoltre c'è una disomogeneità fra parti condotte più liberamente e altre in cui viene seguito in dettaglio il cartone, spesso modellate con impaccio e senza la pennellata vigorosa di Michelangelo. Allo stesso tempo la scena manifesta una straordinaria varietà di attitudini con le sue oltre 60 figure atteggiare in pose dinamiche lungo diagonalità in superficie e in profondità.

In base alla lettura tipologica il Diluvio era figura del Battesimo, che salva e lava il mondo dal peccato originale, così come il diluvio aveva cancellato i peccatori dalla faccia della Terra, mentre l'Arca di Noè era un'immagine della Chiesa: l'uomo si salva solo grazie ad essa.

Ugo da San Vittore interpreta il Diluvio distinguendo tre diversi atteggiamenti dei personaggi coinvolti: i giusti si rifugiano nell'Arca (che rappresenta la Chiesa); i reprobri tentano di assalirla; i più, pur non essendo malvagi, si perdono lo stesso perché troppo attaccati ai beni terreni; questi tre gruppi trovano corrispondenza nel dipinto; in primo piano nell'affresco vediamo infatti il gruppo di coloro che restano attaccati ai propri beni. Sullo sfondo i reprobri che assaltano l'arca e si fanno anche guerra fra di loro, così come coloro che si affannano sulla barca. Infine a destra gruppi di

persone che manifestano sentimenti di solidarietà umana e *pietas*, aiutandosi fra di loro; la scena colpì molto i visitatori della Sistina al momento della sua scoperta.

Vela con antenati di Cristo (fig. 23): nelle 8 vele triangolari della volta Michelangelo inserisce gruppi familiari seduti o sdraiati a terra, derivati dallo schema della *Fuga in Egitto*, in atto di risposarsi durante il viaggio. Traduce l'interpretazione data da San Paolo degli antenati di Cristo come "pellegrini" e "stranieri sulla terra", in cammino verso la terra promessa.

TERZA CAMPATA (figg. 21; 24-28)

Al centro il **Sacrificio di Noè**; ai lati la **sibilla Eritrea** e il **profeta Isaia**

Al centro la scena (fig. 25) è articolata su modello di rilievi antichi. Noè celebra il sacrificio su un altare visto di spigolo aiutato da alcune figure. Gli ignudi sono già dipinti più liberamente e non hanno pose esattamente speculari.

Sacrificio di Noè: le figure dei due giovani a destra furono ridipinte nel 1568 a causa di cadute dell'intonaco da Domenico Carnevali; la corrispondenza stilistica e compositiva con il resto delle figure fa pensare che il pittore abbia prima potuto prendere uno spolvero delle figure originali. Inoltre la loro maggiore oscurità attesta come già nel 1568 la volta apparisse oscurata dai depositi di polvere e nero fumo. Noè rende grazie a Dio per essere scampato al diluvio; ha la stessa tunica rosso sangue dell'Ebbrezza. Le due figure femminili ai lati sono opera di aiuti.

La Sibilla Eritrea (fig. 27): si volge per sfogliare il grande volume appoggiato sul leggio. I due putti: uno accende la lampada e l'altro si stropiccia gli occhi come uscito dal sonno.

Profeta Isaia (fig. 28): è il profeta della Passione; ha chiuso il volume mantenendo il segno con le dita e si volge con aria angosciata verso il fanciullo che lo richiama in modo concitato. L'inquietudine del profeta si riflette nel movimento del corpo (intrecciarsi delle gambe, rotazione del busto) amplificato dal girare del mantello azzurro foderato di verde. Nelle ciocche Michelangelo riproduce con mezzi pittorici l'effetto del trapano usato nelle capigliature delle sculture.

QUARTA CAMPATA (figg. 30-32)

Il **Peccato originale e Cacciata dei progenitori (fig. 31)** appartiene ancora alla prima fase dei lavori, ma già manifesta una profonda trasformazione del linguaggio figurativo di Michelangelo e la drastica riduzione dell'intervento degli aiuti. Diminuisce il numero delle giornate: qui ne servirono solo 13, crescono le dimensioni delle figure, l'impianto compositivo diventa più spoglio e potente, la gestualità più essenziale e didascalica. La scena è scandita dall'albero al quale si avvinghia il serpente-donna e dall'intreccio di gesti con i progenitori. A destra l'angelo scaccia dal Paradiso i progenitori compiendo un gesto speculare a quello del serpente per farci meglio capire il rapporto causa-effetto fra i due eventi: Adamo ed Eva, prima freschi e giovani, appaiono improvvisamente invecchiati, con i volti distrutti dall'angoscia e dal rimorso.

Qui la lettura tipologica fa perno sul rilievo dato all'albero del bene e del male che è anche il *Lignum vitae* della croce, cioè lo strumento per mezzo del quale Cristo salva l'umanità; allo stesso modo la colpa di Eva viene definita *Felix culpa* nell'inno *exultet*, centrale nella liturgia del Sabato Santo: il peccato di Eva è una colpa felice perché ha consentito la venuta nel mondo di Gesù. (O felix culpa, que talem ac tantum meruit habere Redemptorem, dice l'inno, cioè "O colpa felice, che hai meritato di essere riscattata da un simile redentore). Michelangelo si rifà per questa scena a modelli della tradizione pittorica fiorentina del '400, in particolare a Masaccio nella cappella Brancacci, opera nota al Buonarroti come attestano alcuni disegni giovanili.

I mutamenti nello stile e nella composizione delle scene a partire da questo scomparto vengono accentuati da Michelangelo nella seconda parte dei lavori, quando, durante la pausa fra 1511 e 1512, l'artista ha per la prima volta la possibilità di osservare gli affreschi dal basso e quindi di rendersi conto dell'effetto finale della propria opera. Capisce pertanto che un eccessivo numero di figure e di particolari e un'esecuzione troppo dettagliata non sarebbero state colte dal basso, mentre una maggiore sintesi ed essenzialità di forme, gesti, elementi compositivi serviva a rendere chiare e potentemente espressive le scene. Più avanti, parlando del restauro della volta sistina avremo modo

di approfondire anche l'uso del colore da parte di Michelangelo con funzione di leggibilità delle immagini.

QUINTA CAMPATA (figg. 33-37)

Creazione di Eva; profeta Ezechiele (fig. 36) e sibilla Cumana (fig. 37)

Vasari descrive con queste parole la scena: "l'un quasi morto per esser prigion del sonno e l'altra divenuta viva e fatta vigilantissima per la benedizione di Dio". Fu dipinta in sole 4 giornate. I progenitori sembrano adolescenti, Dio padre deriva dalla tradizione di Giotto e Masaccio.

Il riquadro stava in origine proprio al centro della cappella, in corrispondenza della cancellata, che, come abbiamo detto, venne a un certo punto spostata verso la porta d'ingresso. Qui troviamo per la prima volta la figura dell'Eterno, presente in tutte le scene che sovrastano il Presbyterium, cioè lo spazio delle cerimonie liturgiche, riservato alla cappella papale.

Possiamo già anticipare come le 9 scene della Sistina si possono organizzare in un altro ritmo di scansione, oltre quello in scomparti maggiori e minori. Un ritmo ternario che vede tre storie di Noè; tre dei Progenitori e tre della Creazione del mondo.

Nella lettura tipologica Noè è un nuovo Adamo, prescelto da Dio dopo il Peccato, salvato dal diluvio (che simboleggia il battesimo, cioè il sacramento che sancisce il nuovo patto tra Dio e gli uomini reso possibile dall'opera redentrice di Cristo). Poi c'è Adamo, il primo uomo e insieme a lui Eva che compiono il peccato, redento da Cristo attraverso la morte in croce.

Gli ignudi nella seconda parte della volta sono sempre più variati e in pose atletiche e dinamiche. Le corrispondenze fra le 4 figure di una stessa campata passano da rapporti di simmetria a ritmi ruotanti e a una forte articolazione nello spazio. A differenza delle scene precedenti, dove gli ignudi erano stati dipinti dopo il riquadro narrativo, dalla scena della *Creazione di Eva* in poi Michelangelo li dipinge prima. È un altro dei numerosi mutamenti che caratterizzano la seconda fase dei lavori, introdotti dopo che l'artista ebbe modo di vedere da terra gli affreschi. Fra essi appunto l'aumentare delle dimensioni delle figure (sia nelle storie che per i profeti e sibille) e l'animazione degli ignudi che si proiettano anche nello spazio delle storie, accentuano i movimenti mettendosi in relazione con le membrature architettoniche in una polifonia di effetti simile all'articolazione e al gioco fra architettura e scultura che Michelangelo mette a punto nei progetti per la tomba di Giulio II e poi per la facciata di San Lorenzo e nelle tombe medicee.

Il profeta Ezechiele (fig. 36) è visto in atto di discutere animatamente con il giovane alla sua sinistra che indica verso l'alto. Collo, testa, mani e piedi sono modellati come in un rilievo scultoreo. La **sibilla Cumana (fig. 37)** è dipinta in ben 7 giornate; è raffigurata vecchia e possente, con il volto rugoso, tutta intenta a decifrare a fatica le parole del libro che ha di fronte a sé.

CAMPATA SESTA (figg. 38-41)

Lo scomparto maggiore lascia spazio alla scena della *Creazione di Adamo*.

È fra le immagini più famose e ammirate dai contemporanei che vi scorgevano l'incarnazione del concetto rinascimentale di dignità dell'uomo, fatto a immagine e somiglianza di Dio, espresse per esempio nell'*Oratio de hominis dignitate* di Giovanni Pico della Mirandola, uno dei testi maggiormente noti e citati anche nei sermoni pronunciati dentro la Sistina. La bellezza e la perfezione della figura di Adamo ha proprio il senso della manifestazione attraverso il corpo della superiore dignità dell'uomo, creatura divina dotata di intelletto. Anche le figure di ignudi in tutta la volta hanno questo senso, cioè la bellezza del corpo è lo specchio della componente divina della creazione, ma qui la figura di Adamo è l'esempio più emblematico di questo pensiero. Vasari dirà:

"Figurato di bellezza, di attitudine e di dintorni, di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore, più tosto che dal pennello e disegno d'uno uomo tale",

Sono parole che esaltano la capacità creativa dell'artista, equiparata a quella divina.

Su uno sfondo indistinto che evoca un mondo appena creato, sull'orlo di un abisso Adamo protende il braccio verso quello di Dio padre che avanza in una nuvola di creature angeliche. L'invenzione

straordinaria del tocco fra Dio padre e la sua creatura fissato un attimo prima che le mani si raggiungano, è metafora dell'energia creatrice che passa dalla divinità all'uomo; della figura di Adamo resta un bellissimo **studio al British Museum (fig. 39)**; giovanile e scultoreo, dal volto adolescenziale appena abbozzato Adamo si contrappone al volto maturo e ben definito di Dio padre.

SETTIMA CAMPATA (figg. 42-45)

Inizia da qui il trittico raffigurante la creazione del mondo, con tre episodi collocati nella zona soprastante l'altare della cappella; le tre scene sono: la ***Separazione della terra dalle acque (fig. 43)*** la ***Creazione degli astri (creazione del mondo vegetale e creazione del sole e della luna), fig. 50*** e la ***Separazione della luce dalle tenebre (fig. 52)***

Elemento comune delle tre scene è la figura dell'Eterno librata in volo su spazi sconfinati. Nella lettura tipologica l'Eterno impegnato nelle azioni di creazione allude all'azione della Chiesa chiamata a operare nel mondo. Nella separazione della luce dalle tenebre è invece prefigurato il Giudizio universale: come all'inizio del mondo Dio padre separa per prima cosa la luce dal buio, così Cristo alla fine dei Tempi tornerà per separare il bene dal male.

John O' Malley ha studiato i sermoni pronunciati nella Sistina all'epoca di Giulio II e Leone X sottolineando l'insistenza sul tema della creazione e lo stupore nei confronti della bellezza del mondo voluto da Dio; descrizioni delle bellezze naturali, dei pianeti... erano frequenti nelle prediche pronunciate durante le funzioni nella sistina e portavano i predicatori a usare tutte le arti retoriche per affascinare l'uditorio. In un sermone per esempio si paragona l'universo creato da Dio a un magnifico tempio decorato con ogni splendore immaginabile che tutti potevano ammirare per la sua bellezza; un papa come Giulio II trovava in simili paragoni le lodi al suo operato di costruttore e committente di opere meravigliose come appunto la Sistina e il nuovo san Pietro.

Nella ***Separazione della terra dalle acque (fig. 43)***: l'Eterno sorvola la distesa grigio-azzurra delle acque; è chiara l'ulteriore semplificazione formale e anche cromatica della scena, con i colori dominati da tinte fredde; in queste ultime scene Michelangelo punta più che sui dettagli sull'effetto di insieme. Viene differenziata anche la tecnica delle figure di profeti e sibille e delle figure nelle scene: le prime sono più dettagliate e levigate, le seconde più indefinite e scabre per creare un effetto di "lontananza", come se fossero visioni che si svolgono oltre lo spazio dell'architettura, al quale invece sono ancorati profeti e sibille. Nelle scene della creazione i cartoni sono riportati mediante incisione (tecnica più veloce dello spolvero) e anche l'esecuzione è abbreviata con larghe pennellate. Gli Ignudi sono molto più carichi di tensione e perfino di angoscia (**figg. 44-45**); la stessa tensione e inquietudine contagia anche i veggenti, come la ***sibilla persica (fig. 47)*** e il profeta Daniele (**fig. 48**) in forte tensione psico-fisica; legge e scrive con il volto molto turbato.

CAMPATA OTTAVA (figg. 50-51)

La creazione si identifica nella Sistina con il volo, un atto energico, sovranaturale. Nella ***Creazione degli astri*** troviamo l'Eterno due volte, a destra in atto di dare forma al sole e alla luna, a sinistra mentre fa crescere, sempre con il gesto imperioso della mano, la vegetazione. Qui possiamo anche ravvisare la presa di posizione di Michelangelo in uno dei più accesi dibattiti dell'ambiente artistico rinascimentale, quello del "paragone fra le arti", cioè del confronto e della superiorità fra pittura e scultura. I sostenitori della superiorità della scultura sottolineavano la possibilità della scultura di mostrare diverse visioni di una figura, preclusa alla pittura, che però aveva dalla sua la vivacità e la poesia del colore. Qui Michelangelo ritrae Dio padre in due pose opposte, una di fronte e l'altra dal retro per mostrare la propria vena di scultore anche negli affreschi.

NONA CAMPATA (figg. 52-54)

L'ultimo episodio nella percezione del ciclo dalla porta d'ingresso all'altare è anche il primo atto della Creazione, cioè la ***Separazione della luce dalle tenebre***: Michelangelo gioca sul ritmo ascensionale e sul movimento di avvitamento di Dio padre che compie il primo atto della creazione. La gamma cromatica ridotta a tre tinte (viola, grigio e bianco) ma con numerosi passaggi tonali. La

scena venne affrescata in una sola giornata e rivela le qualità di scioltezza e sintesi formale raggiunte da Michelangelo al termine dei lavori. Le figure di Geremia (**fig. 53**) e della Sibilla Libica (**fig. 54**), i due veggenti posti ai lati di questa scena, sono gigantesche.

La *Separazione della luce dalle tenebre* a livello di interpretazione tipologica allude al Giudizio Universale e alla fine dei tempi. La sibilla Libica sta chiudendo e riponendo il grande libro e Geremia, profeta del nuovo patto fra Dio e gli uomini, ha un'espressione triste e luttuosa. Per la sibilla occorsero ben 17 giornate; è una figura serpentinata e straordinaria appare la delicatezza negli accostamenti cromatici.

VOLTA SOPRA L'ALTARE (figg. 55-58)

Come nella porzione della volta parete sopra la porta d'ingresso anche qui i due pennacchi angolari sono occupati da due scene di miracolosa salvazione del popolo ebraico, **la Crocifissione di Aman e il Serpente di Bronzo**; al centro delle due scene si trova la monumentale figura del **Profeta Giona** (**fig. 58**).

Crocifissione di Aman: a destra re Assuero invia Aman a prendere dei doni regali per Mardocheo; a sinistra Ester rivela ad Assuero che Aman sta ordendo una congiura e al centro c'è la punizione del ribelle. Nella storia biblica Aman viene impiccato, qui si vuole alludere alla crocifissione

Anche la scena del Serpente di bronzo prefigura la *Crocifissione*, come dice Cristo stesso in un passo dei Vangeli: "come Mosè innalzò il serpente di bronzo nel deserto, così il figlio dell'uomo sarà innalzato". L'episodio è tratto dal Libro dei Numeri (21:4-9). Durante l'esodo gli ebrei, stanchi per il lungo viaggio, hanno un moto di ribellione verso Dio e verso Mosè. Dio allora manda per punirli dei serpenti velenosi che fanno strage degli israeliti. Mosè prega Dio di perdonare il popolo e Dio ingiunge al patriarca di erigere un serpente di bronzo da mettere sopra un'asta: chi avesse guardato il serpente di bronzo sarebbe guarito dal morso dei serpenti veri.

Vera e propria chiave di volta nel sistema iconografico della volta della cappella Sistina è la figura di Giona (**fig. 58**). Vasari ammira moltissimo la figura: "ma chi non amirerà e non resterà smarrito vedgendo la terribilità dell'Iona, ultima figura della cappella, dove con la forza dell'arte la volta, che per natura viene innanzi girata dalla muraglia, sospinta dalla apparenza di quella figura che si piega indietro, apparisce diritta e vinta dall'arte del disegno, ombre e lumi, pare che veramente si pieghi indietro?"

Mediante lo scorcio del corpo inclinato indietro di Giona Michelangelo quasi annulla l'effetto di curvatura della volta. Prima dell'esecuzione del *Giudizio Universale* la figura di Giona doveva attrarre magneticamente lo sguardo di coloro che osservassero la volta dall'ingresso; con la sua posa virtuosistica e l'espressione estatica, Giona costituiva il vertice espressivo del crescendo di turbamento ed emozione manifestato nelle figure dei veggenti e che percorre come una scossa elettrica queste figure essenziali per definire la struttura polifonica e unitaria insieme della volta michelangelolesca.

Giona, a differenza degli altri veggenti, non ha libri, ma è l'unico che osi rivolgere lo sguardo in alto, verso l'Eterno che separa la luce dalle tenebre. Con sé ha la balena nel cui ventre rimase tre giorni. Giona è anche prefigurazione di Cristo risorto e si trova infatti sopra l'altare. È Gesù stesso a dirlo agli scribi e ai farisei che gli chiedevano un segno: "una generazione malvagia e adultera chiede un segno, ma non le sarà dato altro segno che quello del profeta Giona. Infatti, come Giona stette tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'Uomo starà tre giorni e tre notti nel cuore della terra" (Matteo, 12.38-40).

Scorci molto accentuati ci sono anche nelle due scene del *Serpente di bronzo* e della *Crocifissione di Aman*, in rapporto alla posizione di queste scene, viste dalla porta di ingresso e anche da chi stava al di là della cancellata, quindi molto lontano.

IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI DI MICHELANGELO

Il restauro degli affreschi di Michelangelo sulla volta della cappella Sistina venne avviato per salvare gli affreschi che rischiavano di strapparsi a causa delle variazioni climatiche dell'ambiente;

in particolare la presenza di folle di visitatori determinava cambiamenti di umidità molto marcati e questi provocavano problemi ai dipinti. Gli affreschi michelangioleschi erano offuscati per effetto degli strati di colla dati sull'affresco per migliorarne la leggibilità, ma che con il tempo si erano anneriti (**si veda come confronto quello fra le figg. 3, dopo il restauro e 4, prima del restauro della cappella; e nel file power point le slide 3-5**).

I lavori iniziarono nel 1980; nel 1984 fu presentata la prima parte dei restauri che riguardò le lunette con gli antenati di Cristo. La presentazione della prima parte dei lavori fu accompagnata da aspre critiche mosse da un gruppo di storici dell'arte contrari al restauro che veniva accusato di distruggere le immagini di Michelangelo. In effetti la percezione che si era avuta fino a quel momento degli affreschi di Michelangelo era molto diversa da quello che fu rivelato dal restauro e che corrispondeva a ciò che l'artista aveva effettivamente realizzato e voluto. Il restauro fu infatti accompagnato da saggi di pulitura e indagini scientifiche che garantirono l'assoluto mantenimento della superficie pittorica originale. Il fatto è che, sulla base dell'immagine offuscata e distorta che da secoli si offriva agli occhi di ammiratori e studiosi, ci si era fatti un'idea della pittura di Michelangelo come di un equivalente della sua attività di scultore, dominata dal chiaroscuro, mentre gli affreschi della volta mostrano un uso spettacolare e funzionale del colore puro.

Vediamo un altro confronto prima e dopo il restauro; quello della *Creazione di Adamo* (**slide 5**) da cui si nota soprattutto l'ottundimento del viola squillante della mandorla intorno a Dio padre, così come l'effetto di profondità del cielo azzurro, che risultava totalmente ingrigito.

L'intervento permise di capire meglio le caratteristiche di Michelangelo come pittore, individuandone la tecnica prodigiosa. In linea con la tradizione del buon fresco i pigmenti sono scelti fra le terre e gli ossidi, con l'aggiunta di bianco sangiovanni, derivato dalla calce e dal nero di vite. Sono cioè pigmenti diluibili in acqua, in modo da poter essere stesi sull'intonaco fresco; l'asciugatura dell'acqua e il contatto della calce dell'intonaco con l'anidride carbonica dell'aria avrebbe determinato il procedimento della carbonatazione, cioè il procedimento chimico in base al quale il colore risulta inglobato nell'intonaco, come se si trattasse di un solo materiale. Viene così garantita la durata e la qualità dell'affresco. Altri tipi di pigmenti, non diluibili in acqua, come l'azzurro di lapislazzulo, devono essere dati invece a secco. Per gli azzurri è limitato l'uso del lapislazzulo a favore dello smaltino.

Michelangelo non lavora con i colori a corpo ma per velature fluide; le parti eseguite a secco sono molto poche, usate solo per le correzioni e nei medaglioni che hanno l'oro.

La cornice è dipinta per prima e Michelangelo dipinge per campate, sfruttando la posizione del ponteggio.

Nella seconda fase dei lavori Michelangelo usa procedimenti nuovi o appena sperimentati in quella precedente: come abbiamo già potuto osservare i cambiamenti erano stati messi in atto già nell'ultima scena della prima fase dei lavori, *Il peccato e la cacciata dei progenitori*, ma si fanno più sensibili quando l'artista ha modo di esaminare gli affreschi dal basso. Michelangelo diminuisce pertanto il numero delle giornate, come possiamo rilevare dalla **slide 2: confronto fra i grafici delle giornate di esecuzione delle scene di Noè e quelle dei Progenitori** sulla volta della Sistina. Per giornata si intende la porzione di parete affrescata in un giorno di lavoro; poiché nell'affresco l'intonaco deve essere appunto fresco, non asciutto, ogni giorno di lavoro si bagnava una determinata porzione di parete sulla quale si andava a lavorare. Asciugando i bordi di tale porzione si andavano a sovrapporre a quelli della giornata precedente asciutta, proseguendo così fino alla fine. Durante il restauro è possibile individuare tutte queste giunture e ricostruire appunto le "giornate" successive. Le frecce rosse indicano la direzione delle giornate, cioè l'ordine di esecuzione. È evidente come si passi da una stesura più laboriosa, fatta di piccole porzioni nelle scene di Noè a giornate sempre più grandi negli episodi di Adamo ed Eva; risalta anche la riduzione delle figure e dei dettagli di ambientazione.

La novità maggiore del restauro della Sistina è stata la rivelazione dei colori straordinariamente luminosi e brillanti utilizzati da Michelangelo; tanto che uno dei due volumi dedicati alla Sistina

dalla commissione internazionale di studiosi che seguiva il restauro venne chiamato *La volta restaurata: il trionfo del colore*.

Johan Shearman ha scritto all'interno di questo volume un saggio dal titolo *Le funzioni del colore*: lo studioso afferma in primo luogo che la funzionalità del colore utilizzato da Michelangelo si possa giudicare solo dalla visione da lui pensata per le immagini, cioè da terra e senza luci artificiali. La prima funzione che secondo Shearman venne pensata da Michelangelo è quella di dare piacere a chi guarda "come chi guarda un mazzo di fiori". Vedi per esempio la straordinaria figura della *sibilla libica* (**slide 3**) con la scelta di colori quali il giallo-arancio della veste con il risvolto salmone, i pantaloni violacei e il drappo verde alle spalle della figura. Effetti che erano ottenuti dalla sovrapposizione delle vernici alla pellicola originale.

Uno degli effetti di modellazione più interessanti della volta è quello dell'uso del cangiante. Michelangelo infatti limita a pochissime parti l'uso del chiaroscuro preferendo costruire la forma delle figure e le ombre attraverso variazioni di toni di colore. Questi effetti sono particolarmente accentuati nelle lunette delle pareti dove sono rappresentati i gruppi familiari degli *Antenati di Cristo* (**figg. 66-79**)

Per esempio nei **calzoni di Eleazar nella lunetta Eleazar- Mathan (fig. 67)**: ogni lunetta si articola intorno a una targa centrale dove è scritto il nome di uno o più degli antenati di Cristo raffigurati poi ai due lati in gruppi familiari o isolati con una grande varietà sia nelle pose che nei costumi. Eleazar è la figura in primo piano a destra: la sequenza di colori nei suoi pantaloni è bianco/verde mela/prugna. Essa coincide con la luce e la sua assenza. Cioè il cambiamento di colore produce non solo la forma (grinze e rotondità della coscia) ma anche l'ombra. Sostituisce in tutto e per tutto il chiaroscuro. Le due figure alle spalle del personaggio sono eseguite invece in maniera sommaria, come se fossero sfocate, per rendere l'idea della loro distanza spaziale.

Lo stesso effetto si ha anche nelle scene centrali della volta, per esempio nelle spire del serpente della *Cacciata dei progenitori* (**fig. 30**).

La definizione della forma attraverso il colore puro, il cambiamento di colore, serve ai fini della leggibilità dell'immagine; grazie ai cangianti la visibilità delle immagini aumenta notevolmente specie dal basso e anche negli angoli più bui. Tale procedimento viene usato in modo particolare nelle lunette che ponevano problemi di visione perché si trovavano molto in alto, perpendicolarmente all'osservatore e in controluce perché poste sopra le finestre. Avevano per Michelangelo il vantaggio di essere l'unica porzione della volta appartenente alle pareti e quindi più facile da dipingere perché l'artista poteva stare di fronte ad esse, senza doversi sdraiare o girare. Sono tutte autografe di Michelangelo e vennero eseguite con una stesura molto più compendiarica e veloce. Ciascuna lunetta impegnava l'artista per 3 giornate: una per definire la targa al centro e l'incorniciatura, essenziali per la circoscrizione dell'immagine e una per ogni gruppo laterale delle lunette, tutto a buon fresco, e senza l'ausilio di cartoni (**vedi la slide 6 con il grafico delle giornate di esecuzione di una delle lunette**). Michelangelo si servì solo di un disegno preliminare essenziale, eseguito a mano libera con la punta del pennello intinto nel colore scuro. Gli antenati sono visti in atteggiamento di attesa, come coloro che aspettano appunto la venuta del Messia, o di generazione, quindi come gruppi familiari, con donne e bambini oppure le donne incinte: il loro compito è quello di aspettare la venuta di Cristo, una venuta predetta scritta già all'inizio dei tempi, dai profeti e dalle sibille e avveratasi attraverso l'incarnazione; una venuta che avrà la sua conclusione alla fine dei Tempi nel Giudizio universale prefigurato da Giona-Cristo e da Dio padre che separa la luce dalla tenebre. L'allusione al Giudizio diventerà concreta visualizzazione di questo tema quando circa venti anni più tardi, lo stesso Michelangelo sarà chiamato a illustrare il tema escatologico sulla parete dell'altare; l'inserimento del Giudizio altererà l'equilibrio perfetto raggiunto dallo stesso Michelangelo per volontà di Giulio II con la decorazione della volta, condotta in rapporto stringente sia a livello compositivo - artistico che iconografico con la precedente decorazione di Sisto IV. A livello compositivo l'unità della volta, pur nel dinamismo di centinaia di figure che si muovono e agiscono a vari livelli (antenati, ignudi, profeti e sibille, putti, protagonisti delle storie bibliche) è ottenuto grazie alla solidità della partitura architettonica: l'intelaiatura

costituita dagli arconi trasversali prolungamento dei troni dei veggenti che percorrono la curvatura della volta intersecati da una cornice al centro è il vero punto di riferimento dell'immagine, come aveva ben colto Vasari sottolineando come Michelangelo fosse "ito accomodando più il partimento alle figure che le figure al partimento". Su questa salda base strutturale si struttura la ricca polifonia di gesti, sguardi, movimenti delle figure atletiche, scultoree tributo a una esaltazione del corpo umano come immagine della bellezza divina che ha la sua consacrazione nella *Creazione di Adamo*. Il linguaggio di Michelangelo con la potente espressività delle figure costituisce un'innovazione nel modo di rappresentare la figura umana e i suoi sentimenti e azioni, subito colta e sviluppata da altri artisti, primo fra tutti Raffaello. Dal punto di vista del significato la volta fissa i principi cardine del pensiero e della storia cristiana, dominata dalla figura di Cristo e dalla sua opera provvidenziale di redenzione e giudizio. Un'opera che la Chiesa e il suo principe, il papa, attuano e rinnovano con il loro magistero e l'amministrazione dei sacramenti, costituendo per gli uomini lo strumento e la garanzia di salvezza.

CAPITOLO VII

RAFFAELLO PER GIULIO II: LE STANZE VATICANE

IMMAGINI CARTELLA 7

Come annotò il maestro delle cerimonie pontificie, Paris de Grassis, il 16 novembre 1507, Giulio II, non sopportando più di alloggiare negli ambienti decorati da Pinturicchio per Alessandro VI, dove tutto gli ricordava il suo odiato predecessore, decise di trasferirsi nei locali superiori dei palazzi vaticani, facendoli risistemare sotto la direzione di Bramante per poi dotarli di una nuova decorazione pittorica.

Cfr. file power point 0, slide 1, pianta dell'appartamento Giulio II con numerazione delle Stanze e delle Logge vaticane

1. sala Sobieski
2. sala dell'Immacolata
3. stanza dell'Incendio
4. stanza della Segnatura
5. stanza di Eliodoro
6. sala di Costantino
7. sala dei Chiaroscuri
8. cappella niccolina
9. sala degli Svizzeri
10. I-XIII, Logge di Raffaello

Dopo una prima fase di lavori che vide impegnati un gran numero di artisti, nel 1510 Giulio II affidò la direzione del cantiere a Raffaello Sanzio che se ne occupò fino alla morte, nel 1520. La denominazione dell'appartamento di Giulio II come “stanze di Raffaello” è entrata in uso già sei mesi dopo la morte dell'artista, mentre Raffaello era in vita. Per comprendere il significato e il carattere della decorazione delle Stanze è essenziale stabilire le funzioni dei vari ambienti al momento della loro progettazione. Il programma iconografico è infatti strettamente legato alla funzione. La decorazione delle Stanze vaticane si aggiunge alle altre grandi imprese artistiche promosse da Giulio II ed è in stretta connessione con esse, vale a dire la costruzione del cortile del Belvedere e il rifacimento di San Pietro ad opera di Bramante, la decorazione della volta della Sistina di Michelangelo, mentre le Logge vengono costruite da questo momento con funzione di sostegno.

Circa la cronologia delle Stanze sappiamo che poco prima del novembre 1505 Giulio si trasferisce nelle “nuove camere” al terzo livello; un documento della fine del 1507 è la prima testimonianza di una decorazione nell'appartamento sotto la supervisione di Bramante. All'inizio se ne occupa un gruppo misto di artisti lombardi, veneziani e senesi, fra cui troviamo Perugino, Signorelli, e Bramantino, pagati da giugno a ottobre 1508. Raffaello viene pagato per la prima volta nel gennaio 1509 e Lotto nel marzo 1509. Questi artisti decorano i soffitti e parte delle stanze, per esempio la stanza di Eliodoro. Tuttavia il papa, conquistato dal talento di Raffaello e probabilmente spinto anche da Bramante, che proteggeva il giovane pittore urbinato, decise di congedare gran parte dei maestri attivi con ruoli paritari all'inizio per affidare al solo Raffaello la direzione dei lavori. L'artista conserverà solo in parte quanto fatto dai suoi predecessori, elaborando in connessione con lo stesso Giulio II e i teologi della corte un complesso programma di carattere dottrinario e politico in cui si riflettono le intenzioni del committente, la sua concezione del papato e della sua politica culturale e politica.

La stanza della Segnatura

Il primo ambiente al quale Raffaello lavorò è la stanza della Segnatura (**figg. 3-39**); essa prende il nome dal fatto di essere diventata nel 1541, durante il pontificato di Paolo III, sede del Tribunale

della Segnatura. In origine era sede di una nuova istituzione, la biblioteca donata da Giulio per uso privato dei pontefici. Tale biblioteca si andava ad affiancare alla biblioteca vaticana istituita da Sisto IV nel 1477 a fini pubblici; Giulio II si riallacciava così al mecenatismo dello zio suo mentore e predecessore, proprio come sarebbe accaduto con gli affreschi della volta della cappella sistina. L'originaria funzione spiega bene gli episodi dipinti e il loro stile.

La divisione in 4 scomparti determinata dalla struttura architettonica è espressa prima nella volta, dove su ciascun asse un tondo incornicia una delle quattro discipline principali in cui articola il sapere fin nell'organizzazione medievale delle università, cioè *Teologia*, *Filosofia*, *Giurisprudenza* e *Poesia*, (**fig. 3**) e poi nelle pareti sottostanti, ciascuna delle quali contiene una scena allusiva a tali discipline.

Sotto la teologia c'è un'adunanza di teologi che sono raffigurati mentre disputano sul Sacramento (**fig. 13**), sotto la tutela della Trinità, dei Profeti e dei Santi.

Il *Parnaso* (**fig. 34**) sta sotto la Poesia e mostra un'adunanza di poeti, suddivisi nei generi diversi, l'epica, la lirica, la poesia bucolica, da Omero e Saffo a Dante e ai contemporanei. L'idea di base è che tutti i poeti agiscono sulla base dell'ispirazione divina, rappresentata da Apollo che suona la lira. Nella *Scuola di Atene* (**fig. 27**) ci sono i filosofi, mentre nella parete della giustizia c'è la divisione fra diritto civile e Diritto canonico (**fig. 38**).

Lo stile di Raffaello è improntato a equilibrio, lucidità e idealismo ed è frutto di un duro lavoro per raggiungere un preciso intento espressivo. Queste non sono storie, ma idee o meglio ideali, che vanno al di là delle contingenze particolari di un'epoca. Il senso di ordine e di quiete che emana da queste immagini è appropriato all'ambiente di una biblioteca così come il gran numero di libri che compaiono in tutti gli episodi.

Vediamo di compiere un'analisi più approfondita della decorazione della Stanza della Segnatura. La volta sfrutta il sistema di decorazioni con partimenti geometrici all'antica derivato dai modelli romani della *Domus Aurea* di Nerone, sviluppato a Roma in particolare da Pinturicchio. Al centro della volta compare un ottagono aperto illusionisticamente sul cielo con putti visti di scorcio come se stessero in bilico sul bordo dell'apertura; quattro di essi sorreggono lo stemma pontificio. L'autore di questo brano è il pittore senese Antonio Bazzi detto il Sodoma, amico di Raffaello, attivo nella prima fase dei lavori, quando la decorazione viene affidata a un gruppo di pittori di varia provenienza. A Sodoma spettano anche i 4 episodi della volta collegati ai tondi con le personificazioni delle discipline nei tondi, eseguite invece da Raffaello.

Rispetto alla tradizione della decorazione di ambienti ispirate al tema delle arti liberali o delle "facoltà" universitarie nella Stanza della Signatura viene operata una scelta innovativa: mentre infatti di norma le arti liberali venivano accompagnate da sequenze di "autori" illustri delle varie facoltà, come si vede ad esempio nella sala delle Arti Liberali di Pinturicchio negli appartamenti Borgia (**cfr. cartella 4, figg. 32-35**) qui abbiamo la scelta delle grandi scene in cui sapienti e cultori delle varie discipline sono inseriti in una narrazione che permettesse di rappresentarli non solo in base ad attributi ma attraverso la varietà dei loro gesti, delle fisionomie, delle espressioni e delle reciproche relazioni. Il tutto inserito un sistema estremamente armonico ed equilibrato, dove le singole composizioni entrano in rapporto con le architetture e il sistema di partitura della volta.

Ogni disciplina è pertanto rappresentata in 3 modi diversi, attraverso la personificazione vista come una figura femminile in trono, affiancata da putti, dotata di attributi che la rendessero riconoscibile e da scritte; un episodio allusivo alla disciplina entro un rettangolo e nelle pareti una scena narrativa.

Per quanto riguarda la **teologia (slide 5)** la personificazione è una donna vestita di rosso, verde e bianco, cioè dei colori delle tre virtù teologali, rispettivamente, fede, speranza e carità; siede su un trono di nubi; i due putti ai lati reggono due tabelle con la scritta DIVINARUM RERUM NOTIZIA = rivelazione delle cose divine. Il fondo dei tondi è a finto mosaico. La teologia viene illustrata nel riquadro corrispondente dall'episodio del *Peccato dei progenitori* con Adamo ed Eva che colgono il frutto dall'albero; si tratta dell'inizio della storia umana secondo la Bibbia. Nella parete sottostante

Raffaello illustra la cosiddetta *Disputa del Sacramento*, un'assemblea di santi, patriarchi, pontefici, teologi che discute intorno all'Eucarestia posta al centro dell'immagine, sull'altare.

Alla teologia si contrappone la **Filosofia (slide 6)**; la figura femminile siede su un trono i cui braccioli sono costituiti da statue della Diana efesina, divinità multimammia (cioè dalle molte mammelle). Ha una posa mossata con le gambe a sinistra e la testa a sinistra e il busto girato a destra. È scultorea così come i due putti che a fatica reggono le tabelle con la scritta CAUSARUM COGNITIO = conoscenza delle cause, chiaramente contrapposta e complementare alla DIVINARUM RERUM NOTITIA della teologia. Conoscenza delle cause naturali e soprannaturali, scienza e teologia sono fra loro legate. Il riquadro corrispondente nella volta è stato letto o come allegoria dell'*Astronomia* o come emblema del *Primo moto*, cioè del movimento primordiale che ha dato origine al cosmo. Vediamo il globo del mondo che viene girato da una figura femminile sospesa contro l'oro del fondo. Nella parete si trova la *Scuola di Atene* con la riunione dei filosofi antichi entro un grandioso tempio della sapienza.

La **Poesia** è una figura femminile alata, con il capo incoronato dal lauro, simbolo dell'eccellenza appunto nella composizione poetica e in mano la lira, tradizionale attributo del dio Apollo, protagonista della scena nella parete. I putti sorreggono le targhe con la scritta NUMINE AFFLATUR = viene ispirata dal nume, che allude alla concezione della poesia come frutto di ispirazione divina, mezzo per avvicinarsi a sfere superiori di sapere e umanità. Ad accompagnare la poesia troviamo l'immagine del mito di *Apollo e Marsia*, uno dei più crudeli. Il satiro Marsia ha la presunzione di sfidare a una gara poetica il dio Apollo. Il satiro suona il flauto, ma Apollo suona la lira accompagnandosi anche con il canto e quindi supera l'avversario che verrà punito dal dio con un terribile supplizio: legato a un albero viene scorticato vivo. Nel riquadro a sinistra vediamo Apollo seduto su un ramo mentre viene incoronato vincitore da un uomo visto di spalle e di fronte a lui Marsia appeso a un albero scorticato da un quarto personaggio maschile. Nella lunetta della parete inferiore troviamo ancora Apollo circondato dalle Muse e da poeti antichi e moderni sul Parnaso.

La giustizia (slide 8) ha i tradizionali attributi della bilancia, segno di equo giudizio, e della spada, simbolo di inflessibile severità nelle punizioni. L'episodio prescelto per incarnarla è quello biblico del **Giudizio di Salomone**, il processo più famoso della Bibbia. Nella parete inferiore nella lunetta abbiamo 3 delle 4 virtù cardinali, oltre alla giustizia della volta (cioè forza, prudenza e temperanza) e ai lati della finestra due scene allusive alla fondazione del diritto civile e canonico.

Nel loro complesso gli affreschi incarnano idee diffuse presso la corte pontificia, per esempio la concordanza fra sapienza antica e cristiana, il valore attribuito alla poesia, messa al livello della filosofia e della teologia. Non sappiamo su quali pareti Raffaello abbia lavorato per prime, ma tutte sono il frutto di una progettazione unitaria e armonica, con parziale eccezione della parete con le Virtù sotto la Giustizia che sono meno organiche e in cui si ravvisa l'intervento di un collaboratore, individuabile in Lorenzo Lotto. La *Disputa del Sacramento* e la *Scuola di Atene* sono affiancate sulle pareti maggiori e sono fitte di corrispondenze perché sono le due facce della rivelazione della verità, la prima nel suo aspetto di rivelazione divina ("divinarum rerum cognitio"), l'altra in quello di ricerca razionale ("causarum cognitio").

Disputa del Sacramento (figg. 13-17)

Al di là dell'arcone di pietra che crea l'effetto illusionistico della parete sfondata si dispone la nutrita assemblea dei dottori della chiesa, dei santi e dei teologi disposti in un ampio semicerchio intorno alla Trinità e all'ostia consacrata. L'ostia si trova entro un ostensorio al centro di un altare in basso: esattamente lungo l'asse centrale si dispongono in alto la colomba dello Spirito Santo, la figura di Cristo e quella di Dio Padre, rendendo visibile i dogmi della Trinità e della transustanziazione, cioè della presenza del corpo di Cristo nell'ostia consacrata. Intorno a questo asse si dispone un doppio emiciclo sullo sfondo una veduta di paese. A destra vediamo un possente basamento, a sinistra un edificio in costruzione interpretato come allusione alla "chiesa vivente" di

cui parla San Paolo. Il doppio emiciclo è composto in basso da dotti, laici e soprattutto ecclesiastici, fra i quali si riconoscono santi e Padri della Chiesa come Agostino e Ambrogio (a destra accanto all'altare, **fig. 14**), cardinali, papi, membri di ordini religiosi. Fra i papi anche Sisto IV identificabile con il pontefice seduto a sinistra con lo sguardo rivolto in alto; vicino a lui San Girolamo riconoscibile per la presenza del leone. In alto troviamo invece santi come Pietro, il primo a sinistra con le chiavi, David, con la cetra in mano, Lorenzo con la graticola (a sinistra) e poi, a destra, Mosè con le tavole della Legge, San Bartolomeo con il coltello, San Paolo, ultimo a destra. Al centro Cristo è seduto in trono con il drappo candido della Resurrezione e le palme delle mani aperte a mostrare le ferite dei chiodi (**fig. 15**); accanto a lui la Vergine e san Giovanni Battista in quella che è l'iconografia della *Deesis* (=intercessione) propria delle immagini del *Giudizio Universale*. Al terzo livello l'Eterno attorniato da angeli. Lo schema tripartito viene dinamicizzato da studiati collegamenti delle tre fasce per mezzo dei gesti e degli sguardi dei personaggi, l'effetto di avvolgimento atmosferico e la comune ambientazione naturale. Come vedremo fra breve questo risultato apparentemente del tutto naturale è frutto di un intenso lavoro di studio e perfezionamento attuato da Raffaello fino al raggiungimento della soluzione più efficace.

La genesi della Disputa del Sacramento

Nel corpus di disegni di Raffaello circa 40 si riferiscono alla *Disputa del Sacramento* e ci documentano sia il processo di messa a punto della composizione, sia quello di studio dei singoli dettagli.

Raffaello adotta varie tecniche; pennello o penna con rilievi a biacca, acquarellature; penna o carboncino e gesso sovente rilevati in biacca per singole figure; i dettagli del panneggio sono studiati tanto a pennello e carboncino e gesso, sempre con lumeggiature a biacca, tanto a punta d'argento su carta preparata.

Quando usa tocchi di pennello a bistro o acquarellature anticipa effetti pittorici. Evidente è la ripresa di Leonardo sia nella tecnica che in alcuni accorgimenti, come l'accostamento fra volti di giovani e di vecchi ripreso dal cartone dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo oggi agli Uffizi.

Foglio della Royal Library di Windsor (fig. 133DV, inchiostro acquarellato bruno, lumeggiature di biacca su schizzo a punta d'argento, 280 x 285 mm, Windsor Castle, Royal Library) **slide 14**

Mostra solo la metà sinistra della composizione da replicare poi sull'altra (come in un disegno architettonico). Raffaello riprende uno schema già adottato nelle pale d'altare; in alto Dio padre fra Cristo e la Vergine, più sotto santi e teologi. All'estremità c'è una quinta architettonica che accenna a una curvatura a semicerchio dello spazio come in un'abside aperta però sul paesaggio. Fra gli elementi architettonici si trova una figura, ripresa da Leonardo, che guarda verso lo spettatore indicando in alto. Questa figura sarà trasformata nell'opera finita nel giovane vestito di giallo e azzurro sulla sinistra.

Studio per la parte superiore della Disputa, inchiostro acquarellato, lumeggiature di biacca su schizzo a sanguigna, 233 x 400 mm, Oxford, Ashmolean Museum, slide 15

Studio per la parte inferiore della Disputa, inchiostro acquarellato, lumeggiature di biacca, tracce di quadrettatura a gesso nero, 231 x 407 mm, Chantilly, Musée Condé, slide 16

In questi due disegni si nota una nuova intensità dei gesti; la ripresa di motivi leonardeschi nel modo di raggruppare le figure; più intenso è il legame fra i personaggi che disputano, accentuata rispetto alle figure dell'ordine superiore, come se si venisse a creare una cesura fra i due ordini: in alto una maggiore fissità, in basso più animazione.

Disegno compositivo per la parte inferiore della disputa; penna, inchiostro acquarellato, lumeggiature di bianche su tracciato a stilo, 207 x 401 mm, Londra, British Museum, slide 17

Con questo studio Raffaello introduce un elemento importante, il calice con l'ostia al centro dell'altare che sposta l'attenzione verso la parte bassa e introduce anche un cambiamento di significato; il collegamento fra il mistero della Trinità e quello della transustanziazione.

Disegno con studi di nudi per la *Disputa*, penna, inchiostro bruno su stilo, tracce di puntinatura e quadrettatura, mm. 281 x 416, Francoforte, Städelisches Kunstinstitut, slide 18

È un disegno della stessa porzione dell'immagine del disegno precedente con le figure nude. Il nudo serve a meglio studiare la naturalità dei gesti e dei movimenti dei personaggi: solo lo studio del nudo consente infatti di padroneggiare pienamente anatomia e movimento.

A questi disegni compositivi se ne aggiungono altri per singole figure, spesso su fogli dove compaiono anche poesie. A volte l'idea iniziale del disegno viene poi modificata nella composizione finale; per esempio la figura di Sant'Ambrogio (**fig. 19**) che nell'affresco risulta più vecchio e con la barba rispetto al disegno, in atto di sollevare la mano destra, rafforzando la tensione verso l'alto. Nello studio di *Cristo* a Lille (**slide 20**) Raffaello indaga sugli effetti di luce del panneggio, trattato abbondantemente con la biacca. Molto curate sono poi le figure che si sporgono dalla balaustra (**slide 21**) che hanno una importante funzione compositiva e prospettica, consentendo di misurare la profondità dello spazio.

Nel loro complesso i numerosi disegni per la *Disputa* consentono di ricostruire un percorso creativo che porta gradualmente alla soluzione finale, conducendo anche a sensibili trasformazioni nell'iconografia. Così nella *Disputa* Chiesa trionfante e Chiesa militante celebrano insieme il mistero dell'Incarnazione oltre che quello della Trinità che doveva essere l'idea iniziale; è chiaro che Raffaello non può aver modificato l'iconografia senza discuterne con i committenti, ma è evidente anche come certe modifiche siano avvenute in relazione a una ricerca formale: proprio elaborando nuove soluzioni per la composizione e i gruppi possono essere sorte infatti nuove proposte anche di significato. Ricerca formale e trasformazioni iconografiche vanno di pari passo e fanno da stimolo l'una all'altra. Il disegno è quindi per Raffaello uno strumento primario di lavoro e creazione nei suoi vari stadi e passaggi. Esso inoltre permette all'artista di fissare e diffondere le proprie composizioni anche attraverso la trasformazione dei disegni in stampe: le incisioni da composizioni di Raffaello costituiranno infatti una voce importante della bottega dell'artista e avranno larghissima diffusione determinando la fortuna europea delle invenzioni di Raffaello

La Scuola di Atene (figg. 27-33): l'assemblea dei filosofi sta entro un edificio grandioso paragonabile alla nuova basilica di San Pietro di Bramante e Giulio II (**slide 9 con il paragone fra l'architettura dipinta della Scuola di Atene e il disegno di Maarten van Hemskerck che riprende la crociera bramantesca della basilica vaticana intorno al 1535 circa, con i grandi arconi trasversali cassettonati**), una costruzione incompiuta che evoca l'idea del tempio della filosofia citato da Marsilio Ficino. Nei due pilastri che sorreggono la volta ci sono le figure di Apollo e Atena, divinità simboli del dominio dell'intelletto sulle passioni incarnate nei rilievi sottostanti.

Anche qui, come nella *Disputa del sacramento* Raffaello sceglie una composizione centralizzata e simmetrica (**slide 13**); inoltre entrambe le scene sfruttano l'effetto prospettico nel digradare delle lastre del pavimento in profondità; nella *Disputa* c'è una maggiore presenza dell'asse centrale con la Trinità; mentre nella *Scuola* c'è una soluzione più teatrale con le figure messe su un proscenio e articolate in gruppi, su cui dominano al centro Aristotele e Platone (**fig. 31**), messi in evidenza dalla posizione rialzata e dal fatto che le loro figure si stagliano contro il cielo. Platone è un ritratto di Leonardo da Vinci; indica in alto stringendo sotto il braccio il *Timeo*, mentre Aristotele indica in basso con sotto il braccio un volume dell'*Etica*.

Della *Scuola di Atene* resta il cartone, cioè il disegno a grandezza naturale dell'intera composizione, pronto per l'esecuzione finale, nella Pinacoteca ambrosiana di Milano (**fig. 29 e slide 10 per i confronti**) dove si sente la suggestione dei modelli di Leonardo per la decisa ricerca di fusione fra le figure e fra queste e l'atmosfera. Fra cartone e affresco c'è poca differenza; l'inserito più significativo è quello della figura del filosofo Eraclito, seduto sui gradini appoggiato a un blocco di

marmo in posa “malinconica” e pensierosa. Si tratta infatti di un criptoritratto di Michelangelo, inserito da Raffaello dopo lo scoprimento della prima parte della volta Sistina, nel 1511, in segno di omaggio verso il grande collega. La figura è realizzata nello stile di Michelangelo, scultoreo e possente come nelle figure di veggenti della volta Sistina, mentre nella resa psicologica del pensieroso si ritrova un tema caro a Michelangelo e insieme la restituzione di un modo di essere tormentato e saturnino dello scultore ricordato dalle fonti e ravvisabile nei suoi scritti. Nella *Scuola di Atene* ci sono infatti moltissimi ritratti, soprattutto di artisti. Nel cartone mancano anche i ritratti di Raffaello e Sodoma che si vedono all'estremità destra dell'affresco, accanto al gruppo di personaggi identificati come Euclide, Tolomeo e Strabone (o Zoroastro) (**fig. 32**) dove nelle fattezze di Euclide chinato a terra a tracciare un complicato solido geometrico con il compasso, circondato da giovani allievi ammirati, c'è il ritratto di Bramante. L'inserito dei ritratti degli artisti insieme a quello degli umanisti della corte pontificia assume il valore di una volontaria affermazione della dignità del loro operare. Essi compaiono fra i sapienti nelle arti della misurazione e dell'armonia; un fanciullo regge di fronte a Pitagora assorto in lettura, una tavoletta con le concordanze armoniche (**fig. 28**). Il procedimento creativo della *Scuola di Atene*, per cui possediamo meno disegni rispetto alla *Disputa* è tuttavia analogo; largo uso viene fatto degli studi dal vero; per esempio nello **Studio per la Scuola di Atene, (Pitagora e i suoi allievi), punta d'argento, lumeggiature di biacca su carta preparata grigio chiaro, 287 x 397 mm, Vienna, Albertina (slide 12)** si vede come Raffaello faccia mettere in posa dei personaggi contemporanei, probabilmente gli stessi allievi della sua bottega, per studiare i movimenti nella loro naturalezza, rivestendoli solo in seguito dei panni antichi del dipinto.

Il Parnaso (fig. 34)

La poesia viene incarnata da una riunione di poeti accorsi al cospetto di Apollo e delle 9 muse; il dio sta al centro della scena, al culmine del monte Elicona, seduto da una roccia dalla quale sgorga l'acqua della fonte Castali, la fonte dell'ispirazione poetica. Analogamente alla personificazione della *Poesia* nel tondo della volta Apollo suona volgendo gli occhi al cielo, fonte della ispirazione. Le muse lo accompagnano disponendosi in gruppi calibrati e perfettamente bilanciati. Fra i poeti sono stati riconosciuti vari personaggi antichi e moderni.

Saffo ed Eschilo (o secondo altri Pindaro) stanno ai lati dell'apertura della finestra e danno l'impressione di sporgere verso lo spazio dello spettatore; questo espediente cerca di neutralizzare la presenza della finestra dando al Parnaso un'armonizzazione con le altre scene. Allo stesso intento ubbidisce la disposizione di Apollo, asse visivo dell'immagine, più a destra rispetto all'asse della finestra, che è posizionata in modo irregolare rispetto alla parete. Nella parte bassa delle pareti sono inserite due scene a monocromo raffiguranti *Augusto che impedisce che venga bruciata l'Eneide* e *Alessandro che fa deporre i poemi di Omero nella tomba di Achille*.

Intorno alle muse vediamo 18 poeti antichi e moderni che creano un effetto ascensionale da sinistra e di discesa a destra. Fra le figure sono stati riconosciuti Omero, nel veggente vestito di azzurro in alto a sinistra; accanto a lui di profilo Dante Alighieri e più in basso Francesco Petrarca.

Le muse, i poeti illustri e Apollo che qui vediamo riunite in un unico spazio facevano parte del programma iconografico di alcuni degli ambienti del palazzo ducale di Urbino, luogo che Raffaello conosceva benissimo. A Urbino infatti Federico da Montefeltro aveva voluto un Tempietto dedicato alle Muse dove si trovavano tavole dipinte da Giovanni Santi, padre di Raffaello, accanto a un tempio dedicato al Perdono e allo studiolo di Federico, con i ritratti di sapienti e uomini illustri, fra cui anche poeti. Il tema è uno dei più cari alla cultura rinascimentale, la connessione fra cultura classica, sebbene pagana, e cultura cristiana in nome dei comuni valori umanistici, della poesia, della letteratura e dell'arte. È a tal proposito significativo che Apollo suoni una viola da gamba e non la tradizionale lira, suoni cioè uno strumento contemporaneo ad attestare appunto il filo che lega la poesia dalle sue origini mitiche fino ai contemporanei. Per la figura di Apollo ci resta uno studio a Lille (**slide 22**) della figura vista nuda, con particolare attenzione sulla posizione dello

strumento e sull'impugnatura, mentre la testa risulta sommaria e in posa differente rispetto a quanto definitivamente realizzato dall'artista.

La parete delle virtù (figg. 38-39)

Per la parete con le Virtù era stata dapprima studiata un'altra scena di tema apocalittico con l'Eterno che consegnava agli angeli le trombe per annunciare il Giudizio, poi sostituita da un'altra piuttosto frammentata, sia a causa dell'irregolarità della parete, sia per una iniziale probabile incertezza nel progetto. Nell'immagine finale (**fig. 38**) vediamo un'intelaiatura architettonica unitaria che circonda la finestra e in alto crea una sorta di balcone su cui stanno tre delle virtù cardinali (*fortezza, prudenza e temperanza*, perché la *giustizia* figura nel tondo della volta); a sinistra la **Fortezza** è una figura possente in armatura e con pelle di leone; tiene in mano un ramo di quercia da cui un putto alato coglie delle ghiande: la rovere è una pianta il cui nome allude alla forza (*robur* = forza) ma anche, ovviamente al casato della Rovere a cui apparteneva il papa Giulio II. Al centro la **Prudenza**, secondo un'iconografia più tradizionale si guarda le spalle allo specchio, mentre la **Temperanza** ha il giogo per "frenare" gli istinti ed essere quindi temperante, cioè equilibrata. La finta architettura classicheggiante prosegue con due nicchie ai lati della finestra, di fronte a cui troviamo due scene: a sinistra *Triboniano che consegna le Institutiones all'imperatore Giustiniano*, che simboleggia la nascita del diritto civile e *Gregorio IX che approva le Decretali* che celebra l'istituzione del diritto canonico. In quest'ultimo episodio papa Giulio II prende le fattezze del predecessore Gregorio IX nel primo degli straordinari ritratti che Raffaello dedicherà al suo grande committente (**fig. 39**). Il papa siede sul trono, rivestito di paramenti pontificali; nel piviale troviamo lo stemma della Rovere e i colori araldici della famiglia (azzurro e oro) a conferma ulteriore dell'identificazione. Il piviale viene scostato per consentire al papa di ricevere il volume delle *Decretali* da due cardinali riconoscibili come il cardinale Giovanni de' Medici, a sinistra, futuro papa Leone X (1513-21) e il cardinale Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III (1534-1549). Giulio II porta la barba che si era fatto crescere nel 1512 durante la campagna militare contro i Francesi come voto per la liberazione dell'Italia dall'invasore, destando scandalo presso gli ambienti vaticani più conservatori, in quanto i papi normalmente non portavano la barba. Il pontefice volle farsi presentare come il garante e il difensore della legge e la scelta di questo programma dovette portare a un allentarsi della serrata concatenazione e dell'armonia che dominano il resto della Stanza della Segnatura. Recenti indagini scientifiche in occasione del restauro di questo ambiente hanno messo in luce come in queste due scene di Giustiniano e Gregorio IX sia attivo accanto a Raffaello anche un aiuto, identificabile con Lorenzo Lotto, il grande pittore veneziano passato nel 1508 dalle Marche, dove aveva lavorato al polittico di Recanati, a Roma, dove entra nel cantiere delle Stanze. Già nel 1512 tuttavia Lotto abbandonerà Roma per tornare nelle Marche e poi a Bergamo, dove si svolse la sua attività successiva per circa 10 anni.

LA STANZA DI ELIODORO (figg. 40- 61)

Entro l'estate del 1511 Raffaello aveva realizzato gran parte del lavoro nella Stanza della Segnatura. Inizia a lavorare pertanto alla Stanza di Eliodoro a luglio. Sulle pareti di questa sala c'erano affreschi di Piero della Francesca eseguiti all'epoca di Pio II, mentre sulla volta c'erano dipinti di Bramantino e Signorelli realizzati, nel 1508-09 per Giulio II; tutti vennero sacrificati a quelli di Raffaello, probabilmente perché il loro soggetto era inappropriato alla nuova funzione conferita alla stanza dal papa. Un significato fortemente politico e propagandistico, strettamente legato a fatti storici contemporanei.

Il significato politico e dottrinario degli affreschi di Raffaello mostra che essi si collocano nel contesto della controffensiva di Giulio contro i principi ribelli e gli ecclesiastici scismatici che avevano osato convocare un Concilio per deporre il papa (il cosiddetto conciliabolo di Pisa). Ad esso Giulio II rispose convocando il Concilio Laterano, nel luglio 1511. Completata nel 1514 la Stanza di Eliodoro era destinata alle udienze in cui si trattavano argomenti di politica e diplomazia, si decidevano le guerre e le alleanze. Di conseguenza le immagini delle pareti e della volta perseguono

un obiettivo ufficiale e diplomatico; non comunicano quiete e riflessione all'osservatore, come accadeva nella Stanza della Segnatura che era, lo ricordiamo, una biblioteca privata.

La differenza più profonda con la prima stanza è che i soggetti non sono atemporali e astratti, ma narrativi in modo perfino concitato. I soggetti dovettero essere scelti da Giulio II e rappresentano 4 interventi divini attuati per mano della guida del popolo eletto:

nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio* (**fig. 48**) il Sommo Sacerdote dell'antica alleanza con la sua preghiera opera la cacciata dal tempio del profanatore Eliodoro

nella *Liberazione di San Pietro dal carcere* (**fig. 58**) il primo papa viene condotto fuori dalla prigione da un angelo inviato dal Signore

nell'*Incontro fra Attila e Leone magno* (**fig. 53**) papa Leone Magno, salvatore di Roma e dell'Italia, caccia Attila e i barbari che si apprestavano a conquistare Roma

infine Giulio II stesso è testimone della *Messa di Bolsena* (**fig. 50**), il miracolo che dimostra la verità del dogma della transustanziazione, e quindi rafforza uno dei principali cardini della dottrina della Chiesa. Ogni scena mostra l'inutilità della ribellione contro l'autorità, sia nelle questioni di fede che in quelle temporali. Lo scopo è didattico e ammonitorio e proclama il valore universale del potere papale, fondato per diritto divino.

Nella volta della stanza (**schema nella slide 23**) troviamo un'articolazione molto diversa rispetto alla Stanza della Segnatura; Raffaello rifà infatti la volta precedentemente eseguita da Sodoma e Signorelli, fingendo quattro grandi arazzi assicurati alle pareti da chiodi con quattro episodi di miracolosa salvezza del popolo ebraico (**fig. 42**): *l'apparizione di Dio a Noè* (**fig. 43**): con Noè che prega in ginocchio davanti all'arca dove la moglie e il figlio si stanno rifugiando e Dio padre che arriva sorretto da angeli a indicare a Noè la via della salvezza. *La scala di Giacobbe* (**fig. 44**), episodio biblico in cui Dio manda a Giacobbe un sogno, quello di una scala che unisce cielo e terra percorsa da angeli a simboleggiare il legame fra Dio e il suo popolo fedele al patto di alleanza. *Mosè e il roveto ardente* (**fig. 45**) con la sfavillante apparizione di Dio nel roveto ardente a Mosè che da lì a poco avrebbe ricevuto le tavole della Legge, garanzia dell'alleanza fra Dio e il suo popolo. Di questo episodio sopravvive lo stupendo cartone (**slide 24**) oggi nel Museo di Capodimonte a Napoli con le giunture dei pezzi di carta necessarie a raggiungere le dimensioni finali e i segni dello spolvero lungo i bordi della figura per il trasferimento sull'intonaco. Infine *Il sacrificio di Isacco* (**fig. 46**) dove Abramo viene chiamato a sacrificare il figlio fino all'intervento dell'angelo che sconsiglia il massacro del giovane. Ancora una volta si tratta di un rinnovamento del patto Dio-uomini ratificato con il popolo di Israele e rinnovato da Cristo per il popolo cristiano.

***La cacciata di Eliodoro dal tempio*(fig. 48)**

Eliodoro aveva profanato il tempio e ne aveva rubato il tesoro destinato alle vedove e agli orfani per ordine del re Seleuco; il sacerdote prega e ottiene l'intervento di Dio che invia tre angeli a scacciare il profanatore. A destra vediamo il profanatore del tempio, Eliodoro, atterrato dai messaggeri divini inviati per punirlo; sullo sfondo isolato il sacerdote Oria prega nel tempio alla luce delle candele; a sinistra vediamo apparire Giulio II portato sulla sedia gestatoria dai sedari. L'impianto (**vedi slide 25**) è simile a quello della *Scuola di Atene* con la grande architettura che incornicia la scena, ma mentre nella *Scuola* avevamo un ritmo pacato e solenne nella grande architettura aperta verso il cielo, qui la luce che illumina le cupole e i costoloni dorati della navata del tempio amplifica l'effetto di dramma e concitazione, espresso poi dai due dinamici gruppi di figure, poste ai lati a inquadrare la figura centrale del sacerdote. Siamo passati dal mondo degli ideali e della serena contemplazione intellettuale della Stanza della Segnatura alla concitazione di movimentati eventi "storici", raffigurati in chiave dinamica e teatrale.

L'apparizione del papa sulla sedia gestatoria fa da elemento di mediazione fra la realtà dei riguardanti a cui il papa apparteneva e quella delle figure nella storia; il pontefice indirizza lo sguardo verso il sacerdote, mentre alcuni dei membri del suo seguito guardano in fuori; fra essi troviamo anche un autoritratto di Raffaello (il primo a sinistra con la mano al cuore, **fig. 49**). Il papa è calmo, in accordo con l'atteggiamento del sacerdote, quasi a unirsi alla sua preghiera e in evidente

contrapposizione alla punizione di Eliodoro a destra, dove invece Eliodoro si agita e contorce in preda al terrore.

Il messaggio politico è chiaro: come Dio aveva mandato i suoi messi a punire colui che aveva cercato di togliere al sacerdote i beni del tempio e l'autorità su di esso, così sarebbe accaduto anche per i nemici del papa (il re di Francia e i cardinali del Conciliabolo di Pisa) sui quali Giulio avrebbe trionfato. Con questa immagine Giulio II intende ribadire l'inviolabilità dei possedimenti della Chiesa e la sua autorità intoccabile.

La messa di Bolsena (fig. 50)

È un miracolo accaduto nel 1263 a Bolsena; un sacerdote boemo nutriva dubbi sulla transustanziazione (cioè la trasformazione dell'ostia nel corpo di Cristo). Durante la celebrazione dell'Eucarestia dall'ostia che stava consacrando sgorgò del sangue che macchiò il corporale, il fazzoletto candido che si mette sotto il calice per evitare la caduta di particole di ostia. A questo miracolo è legata l'istituzione della festa del *Corpus Domini*, ad opera di Urbano IV nel 1264. La reliquia del corporale era stata successivamente traslata a Orvieto dove è conservata nel duomo in un reliquiario realizzato dall'orafo Ugolino di Vieri nel '300.

In questa lunetta c'era il problema di accordare la composizione alla superficie a causa della presenza della finestra che si trova asimmetrica rispetto alla lunetta stessa. Nella prima idea compositiva, conservata da una copia di un disegno di Raffaello oggi a Oxford (**slide 26**), Raffaello adotta uno schema tripartito: al centro il sacerdote boemo che celebra la messa davanti all'altare attorniato da accoliti; il piano della finestra fa da piano dell'abside, come se l'altare stesse su un presbiterio rialzato. A destra i testimoni all'evento e sulla sinistra, nello spazio più ristretto, il papa inginocchiato e il suo seguito. L'asimmetria causata dalla finestra era superata dalla posizione dell'altare al centro della finestra e del celebrante eretto sulla destra. Sullo sfondo una esedra su due piani.

Giulio II si fa inserire nell'affresco per testimoniare la sua devozione al Corpus Domini e per commemorare la sua sosta a Orvieto, nel settembre 1506, per adorare la reliquia del corporale e fare un voto prima di intraprendere la campagna militare per la riconquista di Bologna.

Tra l'elaborazione della prima idea attestata dal disegno di Oxford e la realizzazione finale si collocano importanti eventi politici legati alla guerra contro la Francia. Il papa aveva organizzato contro i francesi la Lega Santa composta da Venezia, dalla Spagna e dalla Svizzera e dall'Inghilterra. L'11 aprile 1512 i francesi sconfiggono a Ravenna le truppe papali e spagnole conquistando molti territori dello stato della Chiesa. A maggio tuttavia gli Svizzeri e i veneziani invadono la Lombardia e il 24 giugno sconfiggono a Pavia i francesi, costretti a ritirarsi oltralpe. Riunitisi a Mantova gli alleati decidono la devoluzione di Parma e Piacenza allo stato della Chiesa, il reinsediamento dei Medici a Firenze e la restaurazione degli Sforza nel ducato di Milano. Nell'affresco di Raffaello vediamo che si è capovolto il rapporto fra la narrazione del miracolo e la presenza del papa e dei personaggi del suo seguito, che ora assume un ruolo predominante, occupando il campo più vasto a destra. Giulio II (**fig. 51**) è ora assunto a rango di protagonista, elevato a livello dell'altare e del miracolo che vi si sta compiendo; a destra i cardinali e gli straordinari ritratti dei comandanti delle truppe svizzere, decisive per le sorti della guerra. La simmetria della scena viene ottenuta centrando ancora l'altare sull'asse della lunetta, mettendo il gradino della scala a destra al livello della cornice della finestra e centrando anche l'architettura dello sfondo; a incorniciare l'abside uno splendido coro ligneo.

L'Incontro di Attila e Leone Magno (figg. 53-57)

L'episodio storico risale al 452 d. C e consiste nell'incontro fra il papa e il re degli Unni, accaduto presso il Mincio, nella zona di Mantova, ma qui ambientato sullo sfondo di Roma. Si riconoscono a sinistra una basilica un acquedotto e il Colosseo, mentre a destra divampa un incendio. Raffaello abbandona lo schema simmetrico e l'incorniciatura architettonica che figurano sulle altre tre pareti della stanza e ambiente la scena nel paesaggio.

Il papa incede verso l'esercito unno mentre in cielo compaiono gli apostoli Pietro e Paolo armati di spade: la loro miracolosa apparizione atterrisce Attila che con le braccia rivolte indietro arresta le sue truppe. Papa Leone Magno incede invece con calma e solennità, a cavallo, seguito da due cardinali e accompagnato da un sacerdote con la croce; il suo gesto pacificatore allude più all'iconografia imperiale che al gesto della benedizione.

La sostituzione dello sfondo con Roma e la presenza del ritratto del papa serve ad attualizzare la scena sacra, rendendo più chiari i legami con il presente. Il ritratto non è di Giulio II, morto nel 1513, ma è quello del nuovo papa, Leone X, al secolo Giovanni de' Medici, succeduto a Giulio II alla sua morte, nel marzo del 1513. Il nuovo papa fece modificare a Raffaello il suo progetto iniziale per farsi effigiare nelle vesti del predecessore di cui portava il nome e per enfatizzare l'azione della pacificazione che lui voleva portare nella cristianità dopo le lotte laceranti condotte dal suo predecessore.

Possediamo anche in questo caso alcuni disegni che permettono di seguire l'iter compositivo di Raffaello comprese le modifiche richieste dal committente; modifiche di significato che sollecitano Raffaello a creare nuove soluzioni.

In una copia di un disegno del maestro (oggi Oxford, Ashmolean Museum, **fig. 55**) si vedono due gruppi ancora bilanciati, quello del papa che viene portato sulla sedia gestatoria ed è ancora Giulio II e quello di Attila, il cui cavallo si impenna, ma che non sembra avvedersi due santi apparsi in cielo.

In un altro disegno della bottega di Raffaello vediamo un'idea totalmente diversa (**fig. 56**): tutto il primo piano è occupato dai soldati barbari, sconvolti per l'apparizione di Pietro e Paolo, mentre il corteo papale si vede appena in lontananza sulla sinistra (**cfr. slide 29**). Si trattava di un'idea del tutto diversa, che doveva stimolare molto Raffaello, chiamato a misurarsi con i modelli di scene di eserciti rappresentati dalla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo e dalla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Ma tale soluzione metteva in secondo piano il papa, mentre il nuovo pontefice voleva evidentemente enfatizzare proprio il gesto di papa Leone, per caricarlo di un significato allusivo al suo stesso pontificato, presentato come un pontificato di pace dopo la parentesi guerresca e burrascosa di quello di Giulio II. Ed è così che si arriva alla soluzione finale con l'ingresso di Leone X in scena.

Sotto Leone X, verso la fine dei lavori, venne inoltre modificato il soffitto con l'inserimento dei 4 episodi di miracoloso intervento divino a favore del suo popolo, visti come su dei finti arazzi. Così veniva attenuato il programma di Giulio II, reso meno strettamente collegato a eventi contingenti e adattato alle nuove idee del papato di Leone X, appunto fautore della pace e della concordia. I 4 temi biblici introducevano un'interpretazione tipologica che conferiva alla stanza un carattere più universale, quello del senso della protezione divina estesa sulla Chiesa e sulla sua guida (cioè il papa) in virtù del patto di alleanza e fedeltà contratto con Dio.

La liberazione di San Pietro dal carcere

L'episodio è tratto dagli Atti degli apostoli (XII, 6 sgg). La struttura dell'immagine (**figg. 58-61**) segue la tripartizione della lunetta per una distribuzione in tre diversi momenti dell'episodio sacro.

Al centro vediamo l'apparizione dell'angelo inviato a liberare san Pietro in una luce sfolgorante che fa brillare le armature delle guardie addormentate. Anche San Pietro è ancora immerso nel sonno con le catene ai polsi e alle caviglie; a destra vediamo invece l'angelo che ha fatto cadere le catene, prendere per mano l'apostolo e guidarlo fuori da carcere, superando le guardie ancora addormentate, mentre a sinistra i soldati si svegliano e danno l'allarme. Assoluta protagonista è la luce con i forti contrasti luce-tenebre. Rispetto infatti allo studio della scena conservato agli Uffizi (**fig. 61**), mentre vediamo poche differenze compositive, relative soprattutto alle pose dei soldati a sinistra, troviamo una decisa modifica proprio nell'uso degli effetti di luce: se nel disegno la luce viene tutta dall'angelo al centro e abbaglia anche i due soldati a sinistra, nell'affresco le luci si

moltiplicano. Così a sinistra abbiamo la luce della fiaccola e il bagliore della luna e a destra ancora l'angelo che emana luce. La differenziazione delle fonti di luce nei tre diversi momenti serve a scandire meglio il senso della successione temporale dei tre eventi; la scena centrale acquisisce rilievo per l'effetto delle mura scure della prigione e della cancellata vista in controluce.

Aver posto l'accento visivo sul rapporto luce- tenebre, cioè sulla polarità bene-male conferisce delle sfumature universalistiche a questa immagine, che allude alla vittoria del papato (Pietro è il primo papa) sui suoi nemici, al trionfo della chiesa di Roma. Un trionfo legato ad eventi storici contingenti, coevi a Raffaello e ai suoi committenti, ma anche fuori dal tempo, eterno.

Come ha osservato Pier Luigi de Vecchi: "...ancora una volta va messo in risalto il fatto che – a prescindere da qualsiasi programma possa essere stato fornito al Sanzio – si tratta di una «invenzione» eminentemente «visiva», che colpisce lo spettatore – nella diretta rappresentazione – in modo spettacolare e altamente suggestivo, con una forza e una efficacia inattingibili attraverso la mediazione di un racconto, grazie soprattutto alle risorse dell'immaginazione e della sbalorditiva tecnica di “mimesi” raggiunta dall'artista”.

All'interpretazione politica dell'immagine se ne sovrappose un'altra in fase finale, successivamente alla morte di Giulio II: dietro alla figura di San Pietro si cela infatti quella del papa della Rovere. Le fattezze del santo infatti nascondono un probabile ritratto idealizzato del papa, che, come si diceva, si era fatto crescere la barba quale voto contro i francesi. Giulio II inoltre era stato cardinale protettore di San Pietro in Vincoli e venerava la reliquia delle catene di San Pietro che vi si custodiva. Nel 1512, dopo la vittoria sui francesi, aveva compiuto un solenne pellegrinaggio in quella chiesa proprio per venerare la reliquia. L'affresco mostra inoltre forti punti di contatto con la prima idea per il monumento funebre di Giulio II: l'idea della liberazione dell'anima dalle catene del corpo illustrata nei progetti michelangioleschi per la tomba dalle figure dei *Prigioni*, così come quella del risveglio di Giulio II dalle tenebre della morte (**cfr. cartella 5, figg. 41-42**). L'identificazione con San Pietro nell'immagine si lega all'idea originaria per la collocazione della tomba, nella basilica di San Pietro, nei pressi della tomba dell'apostolo. È significativo che lo storico Paolo Giovio, descrivendo l'affresco, abbia parlato di una “resurrezione di Cristo”. In effetti Raffaello rielabora qui lo schema iconografico più noto della Resurrezione di Gesù, che proprio in quegli anni studiava in relazione alla pala per la cappella Chigi.

L'immagine idealizzata di Giulio II nell'affresco della Stanza di Eliodoro è solo l'ultima delle effigi di questo papa lasciateci da Raffaello, che è autore anche di un **Ritratto** isolato di Giulio II (**olio su tavola, cm. 108 x 87, Londra, National Gallery, fig. 62 (vedi anche slide 31-36)**)

Il ritratto fu commissionato dal papa per la chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, la chiesa dove avevano sede le cappelle gentilizie e le tombe di numerosi membri della famiglia della Rovere. Il ritratto fu esposto sull'altare maggiore della chiesa nel settembre 1513, sei mesi dopo la morte del papa. Secondo la testimonianza dell'ambasciatore veneziano a Roma, il popolo si affollò per vedere l'effigie del papa e traccia dello stupore e dell'impressione lasciata dal ritratto negli osservatori rimane anche in Vasari che riferisce come il ritratto paresse “tanto vivo e verace che faceva temere a vederlo come se proprio egli fosse vivo”.

Ha dunque intenti diversi da quelli ufficiali, propagandistici e politici dei ritratti di Giulio negli affreschi delle Stanze della Signatura e di Eliodoro. Erano soprattutto intenti votivi e celebrativi. Il papa indossa le vesti pontificie (camauro e mozzetta) e siede su una sedia con i braccioli terminanti in ghiande, in omaggio allo stemma dei Della Rovere. Volge lo sguardo in basso, immerso in meditazione; alle spalle c'è una tenda verde su cui si trovano i simboli del potere papale (tiara e chiavi). Porta la barba che si era fatto crescere, come si è detto, nel mezzo della campagna contro i francesi, scandalizzando gran parte degli ambienti curiali e delle corti europee. I tre anelli con le tre pietre diverse (rubino, smeraldo e diamante) alludono forse ai colori delle tre virtù teologali. La novità maggiore del ritratto sta nel punto di vista e nel taglio: il taglio è poco sotto le ginocchia e l'osservatore si trova vicinissimo al papa, sulla sinistra, come se lo guardasse dall'alto, stando in piedi di fronte a lui. Del tutto originale è la scelta della caratterizzazione psicologica del papa: non il Giulio II dal terribile carattere riferito dalle fonti, il papa guerriero e autoritario che figura nella

Cacciata di Eliodoro e nella *Messa di Bolsena*, ma un vecchio colto da pensieri tristi, probabilmente consapevole della fine vicina, sebbene orgoglioso della sua dignità.

De Vecchi osserva come questa particolare scelta formale ed espressiva potesse risiedere anche nell'intimità fra artista e committente, attestata dalle fonti e provata anche dai "ritratti ideali" di Giulio II ravvisabili nella *Liberazione di San Pietro da Carcere* (figg. 59-60) nella Stanza di Eliodoro e nella *Madonna Sistina* (fig. 115).

Nelle due immagini il papa, come nel ritratto di Londra, è anziano e sofferente e ha la barba perché quella era l'immagine impressa nella memoria dei contemporanei. Nella *Madonna Sistina*, (1513-1514, Dresda, fig. 115) dipinta per la chiesa dei benedettini di San Sisto a Piacenza, le fattezze del papa si riconoscono in quelle di San Sisto, intento a raccomandare alla Vergine gli invisibili fedeli che si immaginano in basso; il papa, protettore della famiglia della Rovere, è collocato fra le nubi nell'Aldilà.

Il ritratto di Giulio II costituisce una tappa importante dell'evoluzione del ritratto e delle esperienze che si compiono nei primi anni del '500 per rappresentare il carattere dei personaggi; grazie soprattutto a Leonardo l'attenzione nei ritratti si era infatti spostata dalla rappresentazione delle apparenze fisiche a quella dei sentimenti e della vita intima: ai moti dell'animo.

Questa ricerca viene condotta da Raffaello a Roma, e a Venezia da Giorgione e Lorenzo Lotto. Il mezzo per ottenere questo effetto cambia da un artista all'altro. Se Leonardo e anche Giorgione puntano sul potere dell'indefinito psicologico e quindi della proiezione sul ritratto dei sentimenti dello spettatore, altri artisti tendono a definire di più la psicologia (per esempio Raffaello e Tiziano). I committenti dei ritratti, per lo più uomini colti e umanisti, specie nel caso di Raffaello, alimentano queste ricerche anche perché essi stessi danno vita a un dibattito sulle ambizioni e la capacità della pittura di cogliere l'anima e il carattere dei personaggi. Raffaello parte, come abbiamo detto, da Leonardo, di cui però non adotta l'indefinitezza psicologica; opera definendo in modo nuovo il taglio dell'immagine e i punti di vista dell'osservatore e definendo in modo rigoroso anche l'espressione.

CAPITOLO VIII

RAFFAELLO PER LEONE X

Torniamo però adesso alle stanze e all'attività di Raffaello per papa Leone X, contrassegnata da un intensificarsi degli incarichi per l'artista. Fra questi la nomina ad architetto papale e architetto della fabbrica di San Pietro, conferita a Raffaello, prima a fianco di Bramante malato e poi, dopo la morte dell'architetto, quale unico responsabile il 1° agosto 1514. La nomina attesta non solo la stima del papa e di Bramante, ma anche la considerazione che Raffaello godeva come architetto e nasceva dalla sua solida formazione in questo campo, attestata fino a quel momento dalle opere pittoriche. Per far fronte ai numerosi impegni Raffaello si vale di una nutrita bottega in cui operano artisti di grande talento come Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Giovanni da Udine (specializzato nelle grottesche) Perin del Vaga. A loro il Sanzio demanderà sempre di più l'esecuzione delle opere, riservandosi l'ideazione delle composizioni e la direzione dei lavori, oppure l'esecuzione di dipinti di cavalletto per committenti di particolare rilievo (pale d'altare, dipinti devozionali, ritratti). La sua attenzione viene richiamata inoltre da altre imprese di straordinario rilievo, come la preparazione degli arazzi per la Sistina e gli studi antiquari, che lo condurranno all'idea di fare il rilievo di Roma antica.

Quando Giulio II morì, nel 1513, Raffaello stava lavorando alla scena della *Cacciata di Attila nella Stanza di Eliodoro*; il nuovo papa Leone X fece attribuire a Leone I le sue sembianze (**fig. 54**); il gesto di pace compiuto da Leone I nell'affresco sanciva la nuova politica pacificatrice del papa Medici.

Per Leone X Raffaello modificò anche la Stanza della Segnatura; alla morte di Giulio II i suoi libri erano stati portati via; il papa fece allora fare la zoccolatura e i rivestimenti lignei opera di fra Giovanni da Verona. Fra 1540 e 1550 il basamento fu sostituito dalle grisaille di Perin del Vaga. Sempre sotto Leone X gli appartamenti furono dotati di porte intagliate e intarsiate. La stanza della segnatura dovette venir adibita da Leone X a studio.

I lavori proseguirono quindi senza interruzioni nella terza stanza, detta dell'*Incendio* dall'affresco con l'*Incendio di Borgo* che vi si trova (**figg. 66-71**). Il soffitto era stato decorato da Perugino all'epoca di Giulio e fu mantenuto anche nell'esecuzione finale. Questa stanza all'epoca di Giulio II doveva essere la sede del tribunale della *Signatura Gratie*, tribunale supremo della chiesa presieduto dallo stesso pontefice. Con Leone X la sala divenne una sala da pranzo del papa; ma il papa non vi si limitava a mangiare. Il pranzo era occasione di incontri diplomatici. Sappiamo che per 4 volte la usò per consacrare dei vescovi e quindi era anche questo un ambiente pubblico.

Per alcuni versi le storie di questa stanza sono simili a quelle della stanza di Eliodoro, cioè temi narrativi con riferimento allegorico al presente, ma per altri sono diversi, perché non sono universali, tratti dalla storia della Chiesa, ma personali, esemplificativi delle strategie politiche del papa Medici.

Le storie vengono infatti tratte dalle vicende di due papi carolingi omonimi del pontefici, Leone III e Leone IV. I temi sono quelli della pace, della concordia tra i principi cristiani, della purezza e integrità del papato e della diffusione della crociata. Si tratta di strategie di Leone X, ma anche delle aspettative della contemporaneità su questo pontificato. Per quanto riguarda lo stile di questa stanza vediamo come esso subisca una decisa modifica in chiave spiccatamente monumentale e teatrale, mentre la presenza diretta di Raffaello è limitata quasi esclusivamente alla sola scena dell'*Incendio* (**fig. 67**). L'episodio risale al pontificato di papa Leone IV ed è narrato nel *Liber pontificalis* una raccolta di vite di pontefici risalente al Medioevo. Il papa sarebbe riuscito a porre miracolosamente fine a un incendio sviluppatosi nel quartiere di Borgo, che anticamente sorgeva a ridosso della basilica vaticana. L'incendio è una chiara metafora delle fiamme della guerra: entrambe saranno miracolosamente estinte dall'arrivo di papa Leone. La scena si articola in un primo piano affollato e con scene di concitazione legate alla fuga dall'incendio a sinistra e dal tentativo di spegnere con acqua le fiamme a destra, mentre le donne invocano il papa che compare sullo sfondo, dalla loggia delle benedizioni opera di Bramante con il suo gesto di benedizione; in lontananza si vede la facciata della vecchia basilica costantiniana con i suoi mosaici: la coesistenza di architetture antiche e nuove vuole dare l'idea della continuità nella storia della Chiesa, della sua funzione e autorità che rimangono intatte nei secoli.

Raffaello adotta un chiaro espediente di natura teatrale, la costruzione cioè di una scena prospettica: un palcoscenico visto con un punto di vista rialzato e un fondale architettonico realizzato con un altro punto di vista, più in alto con edifici in successione prospettica. Le figure tendono a diventare più magniloquenti e possenti, i gesti si fanno enfatici e recitati. Il riferimento è appunto al mondo del teatro, all'alta retorica della recitazione di spettacoli o di testi poetici. Il riferimento alla poesia è palese nel riferimento alla descrizione virgiliana dell'Incendio di Troia che si ravvisa a sinistra e culmina nel gruppo del giovane con in braccio un vecchio e accanto una donna e un fanciullo allusivo alla fuga di Enea da Troia con il padre Anchise e il figlio Ascanio, mentre la moglie Creusa rimane indietro e perisce fra le fiamme. Raffaello mostra così come la pittura potesse competere e anche superare la poesia in ricchezza espressiva, retorica, riferimenti colti.

L'ultima delle sale progettate da Raffaello per Leone X è la grande **sala di Costantino**.

In questa sala Raffaello progetta una decorazione molto ingegnosa che aveva lo scopo di mascherare una pianta irregolare; finti arazzi sembrano provvisoriamente appesi alla cornice e srotolati per coprire gli spazi irregolari fra i pilastri d'angolo dove sono sistemati entro nicchie alcuni papi santi. Nei finti arazzi 4 episodi della vita di Costantino:

Raffaello e Leone X devono aver guardato alla futura stanza di Costantino come alla più grande opportunità nella ristrutturazione del palazzo. L'artista fece della scena della *Battaglia di Costantino* la realizzazione a Roma delle grandi descrizioni pittoriche di battaglie di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Gran Consiglio a Firenze. Ma della sala di Costantino, a cui si provvede in gran parte solo dopo la morte di Raffaello nel 1520 e quella di Leone X ad opera di Giulio Romano parleremo più avanti.

Continueremo ora a occuparci del mecenatismo di papa Medici nei confronti di Raffaello ripartendo da un ritratto, il ***Ritratto di Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de Rossi*, olio su tavola, cm. 154 x 119, Firenze, Galleria degli Uffizi, (fig. 64)**

Il ritratto venne inviato nel 1518 a Firenze dove fu esposto in palazzo Medici, in sala da pranzo, durante il banchetto per le nozze fra Lorenzo, duca di Urbino e una nipote del re di Francia, con il compito di rappresentare in effigie il papa e i due cardinali assenti, e quindi con intento dinastico e celebrativo: mostrare il grado di potere raggiunto dalla famiglia Medici anche a Roma.

Le indagini scientifiche condotte per il restauro hanno rivelato un dettagliatissimo disegno preparatorio e mutamenti in corso d'opera che stanno a significare la complessa elaborazione dell'immagine da parte del pittore. Sembra che in un primo momento fosse stato progettato il ritratto isolato del papa, simile a quello di Giulio II (**fig. 62**), e solo in seguito ampliato e reso un ritratto di gruppo in relazione all'esigenza celebrativa per cui venne alla fine destinato.

Il papa è raffigurato seduto di fronte a un tavolo coperto da un panno rosso, mentre sfoglia un prezioso codice miniato (realmente esistente, è la cosiddetta *Bibbia Hamilton* dei Musei di Berlino) con l'ausilio di una lente. Accanto al messale si vede un campanello in argento cesellato e dorato. Questi oggetti mettono in luce la natura di collezionista e raffinato intenditore d'arte del papa. In piedi a sinistra vediamo il cardinale Giulio de' Medici, che guarda Leone X, mentre il cardinale de' Rossi, dietro la sedia camerale, guarda lo spettatore.

Le straordinarie capacità illusionistiche di Raffaello nella resa del ritratto e la novità e forza di presenza fisica delle figure e di coinvolgimento dello spettatore sono colte dagli osservatori. Vasari così descrive il dipinto:

“nel quale si veggono non finte ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a questo papa, che suona e lustra; e le pelli della fodera son morbide et vive, gli ori e le sete contrafatti sì che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di cartapeccora miniato, che maraviglia è a voler dire quelle parti che vi sono. Ma fra l'altre una palla della seggiola brunita et d'oro nella quale si ribattono, tanta è la sua chiarezza, i lumi delle finestre, le spalle del papa et il rigirare delle stanze”.

Ma è interessante anche un aneddoto ricordato da Federico Zuccari secondo il quale il datario papale Baldassarre Turini si sarebbe avvicinato al ritratto per fargli firmare una bolla pontificia, credendo che si trattasse del papa in carne e ossa e non di un'immagine dipinta. Si tratta di un *topos* che troviamo anche nella letteratura classica, ma che trova origine nelle eccezionali qualità di mimesi che ha questa immagine. A renderla coinvolgente è poi anche il taglio e la presenza dell'osservatore; Raffaello enfatizza le diagonali, tracciate dal tavolo, dalla sedia e dalla figura di de' Rossi; la diagonale è ripresa nello sfondo architettonico e conduce verso gli occhi del cardinale de' Rossi, che servono a coinvolgere chi osserva, pensato come se si trovasse sulla destra, poco fuori il ritratto, nel suo stesso spazio. Lo spettatore è così catturato nel muto gioco di sguardi che lega

queste tre figure e conferisce forza espressiva e vitalità al dipinto. L'opera si può anche inserire in una piccola serie di straordinarie immagini del nepotismo papale in cui vanno citati ***Sisto IV con i nipoti*** di Melozzo da Forlì (fig. 63) e ***Paolo III Farnese con i nipoti cardinal Alessandro e Ottavio, 1546, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte***, opera di Tiziano (fig. 65) che chiaramente parte proprio dallo schema del ritratto di Raffaello, enfatizzando il senso di intrigo politico potremmo dire machiavellico e di cortigianeria.

RAFFAELLO DENTRO LA CAPPELLA SISTINA: I CARTONI PER GLI ARAZZI DI LEONE X (figg. 72-84 e slide 37-60)

Nell'autunno del 1514 Leone X decise di far realizzare una serie di 10 arazzi per le pareti della Sistina dove nelle occasioni liturgiche venivano già collocati panni preziosi e arazzi, che tuttavia non erano stati fatti appositamente per tale sede. I cartoni vennero affidati a Raffaello, mentre la tessitura dei panni sarebbe stata fatta a Bruxelles dall'arazziere Pieter Van Aelst, uno dei più famosi e abili dell'epoca. I lavori dei cartoni sono conclusi nel dicembre del 1516, quando Raffaello riceve il pagamento finale; il giorno di Santo Stefano del 1519 furono collocati nella Sistina 7 arazzi, mentre gli ultimi 3 arrivarono presumibilmente poco dopo. Dei cartoni ne restano oggi 7 nel Victoria and Albert Museum di Londra, mentre gli arazzi originali rimasti sono conservati nei Musei vaticani.

Con questa commissione Leone X dava il suo contributo alla decorazione di quella che, grazie ai suoi predecessori Sisto IV e Giulio II, era divenuta la cappella più splendida della cristianità e lo faceva con un tipo di opera di grande sfarzo e costo, legata anche alle predilezioni della famiglia Medici, nota committente di arazzi. Gli arazzi istoriati avrebbero inoltre permesso di comunicare con più efficacia e a un pubblico più vasto il messaggio politico contenuto anche negli affreschi delle stanze (specialmente in quella dell'Incendio), cioè l'immagine di Leone X come pacificatore e "medico" delle ferite della cristianità che il papa voleva accreditare.

Il programma degli arazzi tenne pertanto conto di queste esigenze e in più cercò di accordarsi con gli affreschi dell'epoca di Sisto IV. Tale programma si incentrò sulla vita degli apostoli Pietro e Paolo presentati come i predecessori del papa regnante e come gli eredi di Mosè e Cristo, protagonisti del ciclo sistino. In tal modo veniva ancora una volta esaltata e legittimata la figura del papa, erede di coloro che avevano edificato la Chiesa e suo garante.

I 10 arazzi non erano pensati per coprire interamente le pareti della Sistina; nel 1983, in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Raffaello, furono collocati sulle pareti della Sistina gli arazzi che non vi erano più tornati dal 1527 (slide 40-41); gli arazzi infatti vennero rubati durante il Sacco di Roma e quando furono restituiti non fu più possibile appenderli alle pareti perché il Giudizio universale di Michelangelo impediva la sistemazione dei primi due della serie.

9 di essi dovevano ornare le pareti della zona dell'altare, quella delimitata dalla cancellata, cioè la zona riservata al papa, ai cardinali e ai più alti dignitari della curia o laici di elevato rango. Solo uno doveva stare nello spazio oltre la cancellata, sulla parete sinistra: era l'arazzo con la ***Predica di San Paolo agli ateniesi*** che si veniva così a trovare di fronte alla cantoria, cioè al *pulpitum* (fig. 39, schema distributivo degli arazzi della Sistina in rapporto alle scene del Ciclo di Mosè e di Cristo)

La sequenza degli arazzi partiva dalla parete di fondo e prevedeva a destra le storie di San Pietro, a sinistra le storie di San Paolo. A destra il primo arazzo era la ***Pesca miracolosa***; ad esso seguivano 3 arazzi

Il ***Pasce oves meas***

La ***Guarigione dello storpio***

La ***Morte di Anania***

A sinistra, accanto all'altare c'era il ***Martirio di Santo Stefano*** (in cui San Paolo figura come peccatore) a cui seguivano sulle pareti

La ***Conversione di Saulo***

La ***Conversione del proconsole***

Il Sacrificio di Litra

San Paolo in carcere

E la *Predica agli ateniesi*

La disposizione degli arazzi era dettagliatamente definita in modo da formare come dei trittici: l'arazzo del ciclo paolino rivolto verso i fedeli, la ***Predica agli ateniesi***, mostrava il santo in atto di rivolgere un discorso al pubblico, e dava l'impressione di parlare al pubblico affollato nella cappella, evocando la sua opera di predicazione nei confronti dei Gentili.

A noi sono giunti oggi 7 cartoni dei 10 originari, tutti conservati al Victoria and Albert Museum di Londra (sono perduti il *Martirio di Santo Stefano*, la *Conversione di Saulo* e *San Paolo in carcere*); gli arazzi invece si trovano nella Pinacoteca vaticana. Agli arazzi vennero aggiunte delle bordure, in parte mobili, legate alla loro collocazione dentro la Sistina, con episodi del pontificato di Leone X o di San Paolo.

Raffaello si trovava a dover fronteggiare una serie di sfide e a superare notevoli difficoltà: intanto veniva chiamato a confrontarsi con le opere dei pittori quattrocenteschi, fra cui Perugino, e soprattutto con gli affreschi di Michelangelo sulla volta della Sistina, completati solo due anni prima fra l'ammirazione generale (compreso Raffaello che aveva omaggiato il collega dipingendolo nella *Scuola di Atene*).

Poi doveva misurarsi con la traduzione del suo linguaggio pittorico in un altro idioma, quello dell'arazzo che prevedeva intanto il rovesciamento speculare dell'immagine nella resa finale e poi una drastica riduzione delle possibilità espressive nel passaggio dal cartone al tessuto: più semplice la gamma cromatica, diversi gli effetti di luce ecc... insomma, si sarebbe persa una delle principali caratteristiche della pittura di Raffaello, la sua straordinaria capacità mimetica.

In realtà tutto questo si tradusse per Raffaello in un ennesimo stimolo per superare i propri limiti. Egli decise di semplificare la composizione, limitando lo sviluppo in profondità, concentrando l'azione sulle figure, collocate in gruppi nettamente contrapposti; anziché ricercare la varietà dei gesti e delle pose perseguì una forte eloquenza, soprattutto ai gesti in modo che rimanessero chiari e solenni. A volte arrivò a creare effetti di sproporzione nei corpi pur di conferire enfasi ai gesti. I cartoni sono inoltre dipinti a tempera.

Non si trattava di una svolta perché tali ricerche si erano già manifestate nelle Stanze, specialmente nella Stanza dell'Incendio: per ottenere l'effetto desiderato Raffaello si serve di un grande patrimonio che gli fa da ispirazione: l'opera grafica dei contemporanei, il mondo antico e i suoi stessi studi con un'opera di incessante messa a punto dell'immagine e di *contaminatio*, cioè combinazione di modelli.

Quando alcuni degli arazzi furono collocati nella Sistina, il 26 dicembre 1519, Paris de Grassis annotò: *Tota cappella stupefacta est in aspectu illorum* (tutta la cappella è rimasta stupefatta alla loro vista). In effetti essi erano perfettamente in grado di competere con gli affreschi michelangioleschi e sarebbero rimasti un modello per gli artisti successivi fino a Poussin e Rubens.

***La pesca miracolosa*, tempera su carta montata su tela, 360 x 400 cm, Londra, Victoria and Albert Museum (slide 43)**

Deriva dal Vangelo di Luca. La rappresentazione è fedele al testo evangelico e mostra il momento in cui Pietro si inginocchia di fronte a Cristo. Molta enfasi al tema della pesca; nel racconto evangelico infatti Gesù invita gli apostoli delusi per la scarsa pesca a tornare a gettare le reti che infatti si riempiono di pesci; a Pietro che gli si inginocchia davanti Gesù dirà: "non temere, d'ora in poi sarai pescatore di uomini". Ricordiamo come il papa ha come propria prerogativa l'*anulus piscatorius* (l'anello del pescatore) proprio in memoria del mestiere iniziale di San Pietro, con il quale sigilla le lettere i documenti privati. Vi figura appunto San Pietro che pesca e l'anello viene rotto a ogni morte di papa per essere poi rifatto e consegnato come atto di investitura papale al nuovo pontefice, quindi del tutto assimilabile alle chiavi pontificie.

Vediamo il confronto con l'**arazzo** corrispondente (**slide 44**) in cui si può apprezzare l'abilità dei maestri fiamminghi a rendere gli effetti dell'acqua. L'immagine trova inoltre corrispondenza con la

stessa scena del ciclo delle *Storie di Cristo* (**slide 45**); in questo caso con la *Vocazione dei primi apostoli* di Ghirlandaio. Nel caso di Raffaello vediamo come ci si concentri sul solo episodio miracoloso, eliminando tutte le scene di contorno e il paesaggio.

Consegna delle chiavi a San Pietro o *Pasce oves meas* (slide 46)

345 x 535 cm ; si ispirata al Vangelo di San Giovanni. Vediamo l'isolamento della figura di Cristo circonferita di luce. Ha il suo riferimento verticale nell'affresco del ciclo sistino con la *Consegna delle chiavi* (**slide 47**) che ha lo stesso soggetto, ma le differenze fra le due immagini sono enormi. In Perugino più che di fronte a una scena narrativa avevamo un'immagine simbolica che alludeva al passaggio di poteri fra Cristo e Pietro, enfatizzata dal ruolo dell'architettura. In Raffaello la narrazione è più aderente al testo evangelico e il motivo delle chiavi è in sottordine rispetto all'evidenza che ha nel dipinto di Perugino. È più evidente il motivo del gregge che Cristo affida a Pietro. Il ruolo di pescatore di anime continua in quello di buon pastore (*pastor bonus* si faceva chiamare il papa).

Le successive scene sono tutte tratte dagli Atti degli apostoli

Guarigione dello storpio, cm. 390 x 520, slide 48

Raffaello ambienta la scena nel portico del tempio di Salomone. Le colonne alludono a quelle della San Pietro costantiniana che si credeva provenissero dal tempio di Salomone e sono ancora in parte conservate in San Pietro, inglobate nella sistemazione della crociera di Bernini e in parte nei Musei vaticani (**sempre nella slide la colonna tortile conservata nel tesoro della basilica di San Pietro**). Al centro vediamo Pietro affiancato da Giovanni prendere per mano lo storpio; il testo degli Atti dice che dopo la guarigione lo storpio entrò nel tempio con gli apostoli dove Pietro predicò agli israeliani.

Anche qui abbiamo sia **arazzo** che cartone (**fig. 49**); la scena corrisponde a quella di Botticelli con la *Purificazione del lebbroso* e le *prove di Cristo* (**slide 50**); il tema comune è quello della guarigione e del potere sacerdotale che può essere esercitato da Pietro in virtù della trasmissione del potere operata da Cristo. L'arazzo rendeva ancora più chiari i nessi impliciti nell'affresco sistino. Dal punto di vista formale i nessi sono molto chiari: la posa di Pietro e il gesto di prendere per mano lo storpio, il frontone del tempio, lo schema tripartito rendono immediata la corrispondenza con la scena sovrastante.

Morte di Anania, 385 x 440, slide 51

San Pietro punisce Anania che aveva trattenuto per sé parte del denaro destinato alla comunità cristiana. La trattazione è molto drammatica ed enfatica. Viene punito il peccato di disubbidienza. Pietro esercita la sua *potestas* grazie alle due chiavi, simbolo del potere di aprire e chiudere le porte del Paradiso e della sua funzione di *pastor*.

Vediamo ora il ciclo di San Paolo che da subito appare molto drammatico e concitato di quello di Pietro.

La lapidazione di Santo Stefano (fig. 53); si è conservato solo l'arazzo. Deriva dagli Atti degli Apostoli. Stefano è uno dei primi diaconi. Il legame con le storie di San Paolo è fornito dal testo evangelico che afferma che "Saulo" (il nome di Paolo prima della conversione) acconsentì alla lapidazione di Stefano. A destra in alto compare l'Eterno che viene a prendere l'anima del santo. Sulla destra, isolato e senza prendere parte direttamente all'azione vediamo Saulo.

Conversione di Saulo, anche qui resta soltanto l'arazzo (**fig. 54**). Il cartone è documentato nella collezione del cardinale Grimani a Venezia, uno dei maggiori collezionisti del '500 ed ebbe una notevole influenza su molti artisti veneziani. Saulo era un accanito persecutore dei cristiani; sulla

via di Damasco viene fulminato da Cristo e si converte. La scena drammatica diventerà poi canonica nella rappresentazione della conversione del santo, che prenderà in seguito il nome di Paolo. Gli ultimi arazzi trattano soggetti poco frequenti.

Conversione del proconsole o la punizione di Elima, cm. 385 x 445, slide 55

Paolo arriva a Cipro per predicare insieme a san Barnaba; il proconsole romano dell'isola si converte di fronte a un miracolo del santo che punisce con la cecità il falso mago Elima. Da notare come nel cartone Raffaello avesse mantenuto la scritta dritta (e non da destra a sinistra come sarebbe dovuto essere in previsione della realizzazione dell'arazzo), segno che aveva pensato a queste composizioni come opere finite, destinate ad avere una loro vita autonoma dall'arazzo.

Sacrificio di Lистра, 350 x 540, slide 56

Paolo, dopo una predica nella città di Lистра, guarisce uno storpio e viene scambiato per Mercurio, dal popolo che si accinge a sacrificare in suo onore; ma riesce a evitare che il popolo compia un sacrificio pagano in suo onore strappandosi le vesti. Ricorda l'episodio di *Mosè con il vitello d'oro* del ciclo quattrocentesco.

San Paolo in prigione. Paolo e Timoteo giungono a Filippi dove guariscono una schiava invasata dal diavolo e i proprietari della schiava fanno mettere i due in prigione; durante la notte però un terremoto li libera.

Predica di San Paolo agli ateniesi, 390 x 440, slide 57

Mostra il discorso tenuto da San Paolo agli ateniesi nell'Aeropago, dove ottiene la conversione di Dionigi l'Aeropagita. Paolo predica di fronte al tempio rotondo (evocativo di architetture antiche, collegabile a idee di Bramante). Questa scena come si diceva era l'unica a stare fuori dalla cancellata, nello spazio dei fedeli non appartenenti alla cappella Sistina: come se di nuovo l'apostolo parlasse ai gentili da convertire. Leone X aveva fondato a Roma un'accademia di studi greci e il tema della predicazione agli ateniesi simboleggiava la conversione della civiltà pagana.

Pietro e Paolo erano i due apostoli più importanti, legati a Roma dove entrambi avevano subito il martirio. Pietro era il *pastor* e Paolo il *doctor* e entrambe le figure erano incarnate dal pontefice.

Le due serie affrontate i arazzi che li rappresentano mostrano corrispondenze anche fra loro, oltre che, come si è visto, con il ciclo sistino. Es. come Pietro aveva ricevuto da Dio la sua missione di pastore di anime, così Paolo viene convertito per intervento divino. Oppure il parallelismo

Guarigione dello storpio e Conversione del Proconsole. Slide 59 (entrambe ambientate in un tempio, uno ebraico e uno pagano). Il principio è sempre quello della lettura tipologica e della prefigurazione che tesse una fitta rete di corrispondenze fra Antico e nuovo testamento.

Negli arazzi Raffaello si impegna trasformando il limite legato alla traduzione in un'altra tecnica in uno stimolo per ideare un linguaggio fortemente retorico e "tragico", fatto di gesti eloquenti, di una forte semplificazione delle ambientazioni e dei dettagli, nella monumentalità delle architetture e nella netta contrapposizione di gruppi. Un linguaggio che era stato sperimentato anche nella stanza dell'Incendio.

Raffaello gareggia in questo con Michelangelo che nella volta sistina, per le esigenze della leggibilità da basso e per ottenere immagini di valore universale aveva operato scelte simili. Il linguaggio degli arazzi di Raffaello divenne così esemplare di uno stile retorico ed eloquente e risulta di grande importanza per la pittura del '600 (Poussin e Rubens per esempio) e si diffuse anche perché vennero tessute altre serie dopo quella originaria per la Sistina.

CAPITOLO IX

RAFFAELLO ARCHITETTO E MAESTRO DELL'ANTICO

Immagini cartella 7

Il mecenatismo di Agostino Chigi

Agostino Chigi era un ricchissimo mercante senese, che aveva fatto fortuna a Roma sotto Alessandro VI grazie al conferimento della possibilità di sfruttare le miniere di allume di Tolfa; aveva poi finanziato Giulio II che lo aveva eletto a conte palatino e gli aveva conferito giuspatronati nelle chiese di Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace. Il suo mecenatismo nella Roma del primo '500 è secondo solo a quello dei papi. Fra 1510 e 1511 si era fatto costruire dall'architetto Baldassarre Peruzzi una villa sulle rive del Tevere, denominata in seguito Farnesina perché acquistata dalla famiglia Farnese (**figg. 85-89**). Nel 1511, dopo un viaggio a Venezia, Chigi condusse con sé il giovane pittore Sebastiano Luciani, detto poi Del Piombo, a cui affida parte della decorazione della sua villa. Chigi riesce a ottenere anche il contributo di Raffaello che per lui lavora sia alla Farnesina che nelle chiese in cui deteneva i patronati. Nella loggia orientale della villa, dove Sebastiano dipinse una figura di Polifemo (**fig. 87**), Raffaello realizza l'affresco con il *Trionfo di Galatea* (cm. 295 x 225). 1512 circa (**fig. 88**).

L'immagine della nereide è tratta da una serie di fonti letterarie a partire dalla descrizione di un dipinto contenuta nelle *Eikones* di Filostrato, ripresa poi nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle *Stanze* di Poliziano. La composizione è attentamente calibrata: intorno alla figura della nereide si dispongono due coppie di delfini-nereidi in pose antitetiche. I due tritoni suonatori di conchiglia e di tromba, girati in direzioni opposte, fanno da quinte; in alto i tre amorini volano in pose diverse. Il senso di riproposizione di un'immagine antica è dato oltre che dalla quantità di riferimenti letterari e figurativi anche da appositi accorgimenti formali, come il rosso pompeiano del manto di Galatea e la lucentezza della superficie marina, dove Raffaello cerca di imitare gli effetti dei dipinti murali antichi.

Raffaello interviene inoltre sia come architetto che come pittore nelle due cappelle di Agostino Chigi in Santa Maria della Pace e Santa Maria del Popolo.

La cappella Chigi in Santa Maria della Pace è piuttosto piccola; Raffaello vi risistemò l'architettura e vi affrescò in alto le figure dei profeti Osea, Giona, Davide e Daniele e in basso quattro sibille (la Cumana, la Frigia, la persica e la Tiburtina) insieme ad angeli (**fig. 90**). La composizione sviluppa quella nella lunetta con le Virtù della Stanza della Segnatura e mostra spunti da Michelangelo nelle figure scultoree, collegate però da ritmi fluenti e di grande naturalezza, propri della concezione armoniosa e ritmica dell'immagine di Raffaello. I due angeli in volo alle estremità ribadiscono la struttura come a fregio classico della composizione. Nella cappella le sibille sono viste, secondo la tradizione che risaliva a San Tommaso, come ispirate dagli angeli; la presenza degli angeli serve a Raffaello anche a creare legami gestuali e psicologici fra le figure. Per la cappella era prevista anche una pala con la *Resurrezione di Cristo* che però non venne mai eseguita né da Raffaello né da Sebastiano del Piombo a cui venne affidata e per la quale esiste uno studio di Raffaello a Bayonne.

Ad Agostino Chigi è legato il primo concreto intervento di carattere architettonico di Raffaello, la progettazione e la costruzione di una **cappella funebre in Santa Maria del Popolo**, la chiesa che era una sorta di mausoleo della famiglia Della Rovere e che Giulio II aveva dedicato anche alla Madonna di Loreto. I primi lavori si hanno nel 1512; la costruzione venne finita nel 1516 ma nel 1520, alla morte di Raffaello e di Agostino, era rimasta ancora incompiuta (**figg. 92-94**).

La cappella ha una planimetria quadrata con possenti pilastri angolari su cui poggiano 4 grandi arcate che sorreggono il tamburo e la cupola. L'ambiente è caratterizzato dall'alto e luminoso invaso e dalla serrata decorazione dell'interno, costituita da marmi policromi, stucchi e mosaici.

Sull'altare si trova oggi una pala con la *Natività della Vergine* (**fig. 93**), iniziata nel 1532 da Sebastiano del Piombo e terminata più tardi da Francesco Salviati. In corrispondenza dei 4 pilastri ci sono altrettante sculture, due raffiguranti *Giona ed Elia* che alludono alla Resurrezione e

all'Ascensione di Cristo furono eseguite da Lorenzetto su disegno di Raffaello; ad esse si aggiunsero *Daniele e Abacuc* scolpite da Bernini su commissione di Fabio Chigi, divenuto papa Alessandro VII (1655- 1667).

Ai lati dell'altare si trovano le tombe marmoree di Agostino Chigi e del fratello Sebastiano che in origine avrebbero dovuto avere anche medaglioni in bronzo con i ritratti dei defunti e scene della loro vita. Sopra i sarcofagi ci sono due piramidi, simbolo di immortalità, tratte da esempi antichi. Come ha osservato Johan Shearman la piramide si trova nella posizione in cui di norma sta l'immagine del defunto e con la sua punta rivolta in alto, a superare anche i limiti della lunetta, allude alla resurrezione dell'anima e al "trionfo sulla morte" a cui si riferisce tutta la decorazione del complesso.

La cupola è realizzata a mosaico (**fig. 94**); è organizzata intorno a 8 costoloni in stucco dorato che sorreggono un anello centrale, immaginato come aperto sullo spazio esterno, da cui Dio Padre si affaccia attorniato da angeli e con un gesto imperioso che ricorda quello di *Dio Padre che separa la luce dalle tenebre* della volta Sistina di Michelangelo; nei campi rettangolari ci sono 7 pianeti : Marte, Mercurio, Luna, il Sole, Giove, Saturno e le Stelle fisse. La presenza dei pianeti allude alla teoria platonica secondo la quale le anime, create della stessa sostanza delle sfere celesti, ritornano ad esse dopo la liberazione dal carcere terrestre. Le figure sono viste illusionisticamente oltre lo spazio sfondato della cappella e sono create in base a forti scorci. Nel progetto originario Raffaello aveva immaginato per la pala la scena dell'*Assunzione della Vergine*; Maria si sarebbe slanciata verso la figura dell'Eterno, rendendo in maniera efficace e come un'azione in atto la sua ascesa verso il cielo. Tale collegamento fra la figura dell'Assunta e quella dell'Eterno nello spazio del cielo, sopra la cupola, anticipava soluzioni nella decorazione delle volte che sarebbero state riprese poco dopo da Giulio Romano, Correggio e Pontormo. Dal punto di vista globale l'ambiente si caratterizzava per la serrata articolazione di tecniche diverse, architettura, scultura, pittura dove le varie componenti, strutturali, ornamentali e figurative si integravano e potenziavano reciprocamente. Il compenetrarsi tra le tombe e le membrature architettoniche costituì così un precedente per la Sacrestia di San Lorenzo a Firenze di Michelangelo.

RAFFAELLO ARCHITETTO

Cfr. file power point 143

Presso i contemporanei la fama di Raffaello era legata alle sue opere di pittura non meno che a quelle di architettura.

Abbiamo detto come fin dalle prime opere Raffaello attribuisse alla costruzione architettonica un ruolo non di mero fondale, ma che concepisse l'immagine in chiave architettonica, in base a corrispondenze armoniche e formali profonde. L'incontro con Bramante a Roma fu decisivo per lo sviluppo delle capacità di architetto di Raffaello e lo studio dell'antico. I progressi si vedono nelle architetture delle Stanze, specialmente nella *Scuola di Atene* ed è probabile che Raffaello collaborasse con Bramante, mentre è Agostino Chigi a dargli i primi incarichi per opere di carattere architettonico.

Nel 1514, alla morte di Bramante, Raffaello gli succede come architetto della fabbrica di San Pietro affiancato dal vecchio fra Giocondo e poi da Giuliano da Sangallo (**figg. 95-96**). Raffaello studia con ancora maggiore passione i modelli antichi e si fa tradurre Vitruvio per poter meglio assimilare il fondamentale testo classico, riferimento obbligato per ogni architetto rinascimentale. Fra 1514 e 1520 Raffaello, oltre a seguire il cantiere di San Pietro, riuscì a progettare e perfino a finire un grande numero di costruzioni, conducendo parallelamente una attiva bottega pittorica che poteva contare sui suoi collaboratori. Inoltre prende parte ad allestimenti scenici e a scenografie.

Fra le numerose realizzazioni, oltre alla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, realizza la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, alcuni palazzi, fra cui quello per Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, la sua casa e villa Madama per Leone X.

Partito dalle idee di Bramante, Raffaello prende una strada propria caratterizzata dall'adesione al modello antico.

Vediamo per primo **palazzo Branconio dell'Aquila**, commissionato all'artista nel 1518 da Giovan Battista Branconio dell'Aquila, cubiculario di Leone X e amico di Raffaello (**slide 2 e figg. 97-98**). La facciata riprendeva molteplici modelli antichi. Al pianoterra un ritmo regolare di arcate tra semicolonne doriche; al primo piano finestre entro tabernacoli con timpani alternativamente triangolari e semicircolari. Al di sopra le luci del mezzanino, intervallate da festoni che incorniciano medaglioni con busti. Al centro lo stemma di Leone X. Al secondo piano finestre semplici alternate a pannelli probabilmente affrescati ma che ricordano i rilievi dell'arco di Costantino. L'edificio è coronato da una balaustra. Quello che colpì i contemporanei fu la presenza di rilievi in stucco opera di Giovanni da Udine, di statue e di pannelli dipinti nella facciata. È la stessa ricchezza di decorazione integrata all'architettura vista nell'interno della cappella Chigi, che veniva ora portata sulla facciata di un palazzo.

L'opportunità di dare vita a un grandioso edificio all'antica Raffaello la ottenne da Leone X per cui progetta la grande villa suburbana nota come "villa Madama" (**figg. 99-101**). Situata alle pendici di Monte Mario su un terreno acquistato nel 1516 dal papa, non doveva essere soltanto un luogo di svago privato del pontefice, ma doveva ospitare ambasciatori e ospiti illustri giunti in città. La costruzione viene terminata nel 1518. Del progetto di Raffaello sappiamo da fonti scritte, compresa una descrizione fatta da lui stesso a Castiglione nel 1519, nella quale la villa viene descritta come se fosse già finita e in cui Raffaello dichiara di essersi ispirato a varie fonti letterarie (Vitruvio, Plinio) e a monumenti esistenti come la villa adriana a Tivoli.

Vedi **Antonio da Sangallo il giovane, Progetto di pianta per villa Madama, penna e inchiostro bruno, 601 x 1258 mm, Firenze, Uffizi, gabinetto dei disegni e delle stampe, fig. 99** che è la più completa attestazione delle idee di Raffaello.

La villa era posta lungo l'asse proveniente dal Vaticano; due torrioni tondi fronteggiano la facciata; all'interno cortile circolare e poi una serie di appartamenti, giardini e un ippodromo. Per problemi statici dovuti al terreno friabile nel 1519 si modificò il progetto, che non venne alla fine compiuto secondo la grandiosa idea di Raffaello; quello che fu portato a termine, decorato da Giovanni da Udine e Giulio Romano (come la loggia del piano nobile, **fig. 101**) manifesta al meglio il recupero dei modelli antichi e la capacità di strutturare insieme complessi per varietà di spazi che in quel momento solo Raffaello era in grado di realizzare.

LA DECORAZIONE ALL'ANTICA

Nel 1519 Raffaello predispone con l'aiuto dell'amico Baldassarre Castiglione una lettera a Leone X sulle antichità. Nel documento Raffaello lamenta come, sebbene l'architettura moderna a opera di Bramante fosse riuscita ad avvicinarsi "alla maniera delli antichi", tuttavia per quanto riguardava gli ornamenti essi erano ancora inferiori. Per ornamenti antichi si intendeva soprattutto la vivacità degli ambienti della *Domus aurea*. Differenziandosi infatti dagli artisti della fine del '400, primi scopritori di quell'opera, che avevano tratto dal modello antico soprattutto un repertorio di figurazioni bizzarre a partire da schemi consolidati (dalla candelabra alla grottesca), Raffaello e il suo collaboratore Giovanni da Udine si avvicinano ai modelli antichi come un linguaggio da recuperare con cura filologica per dare vita a nuove invenzioni autonome.

Tale recupero viene attuato nella decorazione di una serie di ambienti nei palazzi vaticani, a partire dall'appartamento al terzo piano decorato entro il giugno 1516 per il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, intimo di Leone X, letterato e amico di Raffaello (**figg. 102-103**). Gli ambienti decorati da Raffaello sono la **Stufetta (fig. 102)**, un piccolo locale ad uso di bagno e la **loggetta (fig. 103)**, un piccolo vano affacciato sul cortile dei palazzi vaticani. La decorazione imita quella parietale romana di ambito termale. Nella stufetta nelle due pareti si aprono nicchie dentro elaborate cornici sopra zoccoli ornati con rilievi a mascheroni. Volta, lunette e pareti sono rivestite da affreschi con motivi a grottesche e riquadri con scene mitologiche relative a Venere. Nella parte bassa vediamo figure di amorini su carri trainati da tartarughe, chioccioline, draghi e farfalle. L'antico viene imitato

anche negli effetti stilistici, con una tecnica a tocco di natura compendiaria e una lucidatura a cera finale per rendere l'effetto lucido dell'encausto (tecnica di pittura parietale consistente nell'utilizzo di pigmenti mescolati a cera stesi caldi sulla parete). Il programma suggerito dallo stesso Bibbiena e sviluppato da Bembo aveva un chiaro significato erotico e alludeva alla purificazione attraverso i 4 elementi.

La **loggetta** recupera filologicamente la decorazione parietale romana con grottesche su fondo bianco e finte nicchie con statue delle 4 stagioni; nei riquadri storie di Apollo e amorini. Al centro della volta una decorazione derivata dal criptoportico della *Domus aurea* con animali mitologici alternati a statue dell'antichità. L'esecuzione concreta dei due ambienti spettò a Giovanni da Udine, Penni e Giulio Romano sotto la regia di Raffaello. Con questi due ambienti, creati per uno dei cardinali di Santa Romana Chiesa, l'antico veniva letteralmente ricreato.

L'anno dopo venne iniziata un'altra più impegnativa impresa improntata alla decorazione all'antica, quella della **Loggia papale**, progettata da Bramante come prospetto monumentale dell'ala dei palazzi eretta da Niccolò V (**figg. 104-109**). Alla morte di Bramante Raffaello ne proseguì la costruzione, modificando le volte della loggia al secondo piano (quella al I piano è decorata con festoni da Giovanni da Udine) e accentuando l'effetto dell'articolazione plastica delle pareti mediante l'apertura di porte e finestre incorniciate da edicole per accentuare il ritmo delle campate della galleria. In tutto sono **13 campate** coperte da volte a schifo (volta che ha alla sommità un piano orizzontale) per lasciare più ampio spazio agli affreschi. Al centro di ogni volta (**fig. 105**) un angelo o una vittoria alata, in stucco bianco, regge una delle imprese di Leone X (il giogo o l'anello di diamante con le tre punte), tranne in quella centrale dove troviamo lo scudo con lo stemma Medici sormontato dalla tiara papale. I quadrati centrali sono delimitati da cornici in stucco dorato e circondati da decorazioni illusionistiche a cassettoni oppure con colonnati e pareti in trompe-l'oeil contro l'azzurro del cielo, oppure con fregi e grottesche. Nei 4 scomparti sono poi affrescate scene dell'Antico Testamento; solo negli scomparti dell'ultima volta sono collocate scene di Cristo. Altre scene a monocromo stanno nei basamenti, mentre il resto è decorato con stucchi bianchi o colorati, e ghirlande di fiori e frutta su fondo azzurro stanno sopra le lunette delle finestre, mentre dentro le finestre ci sono paesaggi con rovine e uccelli in volo. La decorazione è molto sbiadita a causa dell'esposizione alle intemperie. I modelli figurativi utilizzati sono moltissimi; per gli stucchi si attinse a rilievi, ma anche a gemme e monete. Le scene traggono ispirazione da tante fonti diverse: sono improntate a una semplificazione formale e a un tono narrativo piano e vivace che ne favorisce il raccordo con la parte ornamentale profana. Il complesso appare di una ricchezza e varietà di soluzioni eccezionale, che si raccorda alla struttura senza alterarne l'armonia e la proporzione. Il ritmo strutturale rimane sempre ben percepibile e chiaro.

Leone X aveva destinato a questa loggia la propria collezione antica: grazie alle sculture classiche la loggia aperta sul paesaggio sarebbe diventata la sede della contemplazione del bello sia opera dell'ingegno umano e dell'arte che della natura. Le storie bibliche in questo contesto non mostrano complesse simbologie e significati dottrinali, ma sono pensate più per offrire varietà e piacevolezza alla contemplazione del papa e della sua cerchia di letterati e colti prelati, abituati alla contaminazione fra temi sacri e profani. È infatti importante osservare come nell'appartamento del cardinal Bibbiena e nella Loggia Raffaello utilizzi lo stesso sistema decorativo, a prescindere dal fatto che si tratti di un ambiente profano e privato o di uno a soggetto sacro.

Nella loggia vaticana la pratica della bottega di Raffaello raggiunge il massimo di organizzazione e integrazione perfetta fra progetti del maestro e realizzazioni degli allievi, tutti presenti, da Giovanni da Udine a Giulio Romano, da Penni a Perin del Vaga, da Polidoro da Caravaggio a Pellegrino da Modena.

La bottega è all'opera anche nell'altra loggia dipinta in quegli anni (1517-19 circa), la **Loggia di Psiche** nella Farnesina di Agostino Chigi (**fig. 89**). La loggia un tempo era aperta sul giardino e fungeva da ingresso principale alla villa. Il soffitto è organizzato come un pergolato con festoni di fiori e frutti che si stagliano contro il cielo e dividono la volta in scomparti. La storia di Psiche è

rappresentata in 10 pennacchi e si conclude al centro con le due grandi scene del *Concilio degli dei* e del *Convito nuziale* dipinte come se fossero arazzi tra festoni. Così si evitava di rappresentare in scorcio le figure. Nelle vele alternate ai pennacchi della volta sono affrescate figure di amorini con i simboli delle divinità olimpiche. Nelle scene della volta l'ambientazione è entro un palazzo rinascimentale circondato da un giardino che rappresenta la dimora di Amore, ma che allude alla villa di Agostino Chigi, intesa come palazzo consacrato alla *voluptas*, al piacere, inteso neoplatonicamente come sommo bene, unione armoniosa di amore e psiche. Affidata agli aiuti la decorazione venne ferocemente criticata dagli ambienti vicini a Michelangelo, mentre il papa e Vasari la ammirarono moltissimo per la ricchezza decorativa.

LA LETTERA A LEONE X

Slide 3-5

“ESSENDO IO STATO ASSAI STUDIOSO DI QUESTE TALE ANTIQUITATI ET HAVENDO POSTO NON PICCOLA CURA IN CERCARLE MINUTAMENTE, ET IN MISURARLE CON DILIGENTIA, ET LEGGENDO DI CONTINUO LI BUONI AUCTORI, ET CONFERENDO L'OPERE CON LE LORO SCRIPTURE, PENSO HAVER CONSEGUITO QUALCHE NOTITIA DI QUELL'ANTIQUA ARCHITECTURA, IL CHE IN UN PUNTO MI DÀ GRANDISSIMO PIACERE, PER LA COGNITIONE DI TANTO ECCELLENTE COSA, ET GRANDISSIMO DOLORE, VEDENDO QUASI IL CADAVERO DI QUEST'ALMA NOBILE CITATE, CHE È STATA REGINA DEL MONDO, COSÌ MISERAMENTE LACERATO. ONDE, SE AD OGNUNO È DEBITA LA PIETADE VERSO I PARENTI ET LA PATRIA, MI TENGO OBBLIGATO DI EXPONERE TUTTE LE MIE PICCOLE FORZE ACIÒ PIÙ CHE SI PUÒ RESTI VIVA QUALCHE POCO DI IMMAGINE E QUASI UN'OMBRA DI QUESTA, CHE INVERO È PATRIA UNIVERSALE DI TUTTI LI CHRISTIANI, ET PER UN TEMPO È STATA TANTO NOBILE E POTENTE CHE GIÀ COMINCIAVANO GLI HOMINI A CREDERE CHE ESSA SOLO SOTTO IL CIELO FOSSE SOPRA LA FORTUNA E, CONTRA 'L CORSO NATURALE, EXEMPTA DALLA MORTE, ET PER DURARE PERPETUAMENTE.

La Lettera di Raffaello a Leone X è nota attraverso tre versioni diverse tramandate da alcuni manoscritti. La copia che si trova a Monaco (Staatsbibliothek), pubblicata da Passavant nel 1858, è di mano di Angelo Colocci, segretario di Leone X, amico di fra Giocondo e di Fabio Calvo e appassionato egli stesso di studi antiquari.

La lettera è frutto dell'amicizia e della collaborazione fra Raffaello e Baldassarre Castiglione e si può collocare fra settembre e dicembre 1519. La lettera fu riscoperta alla fine del '700; ciò che colpì maggiormente nel documento era la chiara coscienza della necessità di tutelare le memorie antiche e infatti troviamo Raffaello citato addirittura nel chirografo di Pio VII (1802) che legiferava sul problema della tutela delle opere d'arte antiche, affidando a Canova l'incarico di Ispettore generale delle Belle Arti.

Nella lettera appare chiara la coscienza da parte dell'artista della mancata tutela e delle distruzioni che anche ai suoi tempi subivano gli edifici antichi:

MA PERCHÉ SI DOLEREMO NOI DE' GOTI, DE' VANDALLI, E D'ALTRI TALI PERFIDI INIMICI DEL NOME LATINO, SE QUELLI, CHE COME PADRI ET TUTORI DOVEVANO DIFENDERE QUESTE POVERE RELIQUIE DI ROMA, ESSI MEDESIMI HANNO ATTESO CON OGNI STUDIO LUNGAMENTE A DISTRUGGERLE? QUANTI PONTEFICI, PADRE SANTO, QUALI HAVEVANO EL MEDESIMO OFFICIO CHE LA VOSTRA SANTITÀ, MA NON GIÀ EL MEDESIMO SAPERE, NÉ 'L MEDESIMO VALORE ET GRANDEZZA DI ANIMO, QUANTI, DICO, PONTEFICI HANNO PERMESSO LE RUINE ET DISFACIMENTI DELLO TEMPII ANTICHI, DELLE STATUE, DELLI ARCHI, ET D'ALTRI EDIFICI GLORIA DELLI LOR FONDATORI! QUANTI HANNO COMPORTATO CHE SOLAMENTE PER PIGLIARE TERRA POZZOLANA SI SIANO SCAVATI I FONDAMENTI, ONDE IN POCO TEMPO POI LI EDIFICI SONO VENUTI A TERRA!

QUANTA CALCINA SI È FATTA DI STATUE ET D'ALTRI ORNAMENTI ANTICHI! CHE ARDIREI DIRE CHE TUTTA QUESTA ROMA NUOVA CHE HOR SI VEDE, QUANTO GRANDE CH'ELLA SI SIA, QUANTO BELLA, QUANTO ORNATA DI PALAZZI, CHIESE ET DE ALTRI EDIFICI, SIA FABBRICATA DI CALCINA FATTA DI MARMI ANTICHI. NÈ SENZA MOLTA COMPASSIONE POSSO IO RICORDARMI, CHE, POI CH' IO SONO IN ROMA, CHE ANCOHRA NON SONO DODECI ANNI, SONO STATE RUINATE MOLTE COSE BELLE, COME LA META CHE ERA

NELLA VIA ALEXANDRINA, L'ARCO CHE ERA ALLA ENTRATA DELLE THERME DIOCLITIANE, ET EL TEMPIO DI CERERE NELLA VIA SACRA, UNA PARTE DEL FORO TRANSITORIO CHE POCHI DÌ SONO FU ARSA ET DESTRUCTA, ET DE LI MARMI FATTONE CALCINA, RUINATA LA MAGGIOR PARTE DELLA BASILICA DEL FORO. OLTRA DI QUESTO, TANTE COLONNE ROTTE ET FESSE PEL MEZZO, TANTI ARCHITRAVI, TANTI BELLI FREGI SPEZZATI, CHE È STATO PUR UN'INFAMIA DI QUESTI TEMPI L'HAVERLO SOSTENUTO ET CHE SI POTRIA DIRE VERAMENTE CHE PERSINO ANNIBALE E ALTRI, IN CONFRONTO, APPARIREBBERO PII”.

Nella lettera sembra superato anche l'atteggiamento degli eruditi e antiquari che miravano al collezionismo; quello che interessa a Raffaello è lo studio e la conservazione come presupposto per le creazioni del presente: “più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, agguagliarli e superarli”.

Il testo si collega all'incarico di *Praefectus marmorum et lapidum* conferito da Leone X a Raffaello il 27 agosto 1515, una sorta di incarico di soprintendenza sui marmi per San Pietro e le lapidi antiche, mentre nel 1518 prese corpo l'idea di disegnare la pianta di Roma antica, citata esplicitamente nella lettera. Partendo dalla *Descriptio urbis Romae* di Alberti Raffaello intendeva procedere con un metodo di carattere scientifico al rilievo sistematico della città antica basato sui resti archeologici e sulle fonti. Nella lettera il metodo viene così esposto:

“RESTA AD INSEGNARE EL MODO CHE NOI HAVEMO TENUTO IN MISURARLI ET DISEGNARLI, ACIÒ CHE CHI VORRÀ ATTENDERE ALLA ARCHITECTURA SAPPIA OPERAR L'UNO E L'ALTRO SENZA ERRORE E COGNOSCA NOI NELLA DISCRPTIONE DI QUESTA OPERA NON ESSERCI GOVERNATI A CASO E PER SOLA PRATICA, MA CON VERA RAGIONE”.

Per ogni edificio si prevedevano 3 rappresentazioni, in pianta, in alzato e in sezione, ricostruite sulla base di rilievi effettuati con uno specifico strumento.

Nella lettera si trovano anche accenni a una storia dell'arte antica, con sottili osservazioni di carattere stilistico per esempio relative ai rilievi di età traiana inseriti nell'arco di Costantino.

La lettera, scritta con l'ausilio di un letterato del calibro Castiglione, era certamente pensata per la pubblicazione e intende dunque essere un documento programmatico dell'atteggiamento di Raffaello nei confronti dell'antichità, diventata per lui uno stimolo in tutta la fase matura della sua carriera sia per le imprese architettoniche che per quelle pittoriche.

L'ultima opera di Raffaello è una pala d'altare, **la Trasfigurazione** oggi nella Pinacoteca Vaticana (**fig. 120**). Per cercare meglio di capire l'importanza dell'opera è bene fare un *excursus* attraverso una serie di pale d'altare realizzate da Raffaello negli anni romani e che hanno segnato importanti tappe per il rinnovamento del genere; alle soglie del '500, la pala d'altare vedeva la prevalenza della pala architettonica, tipologia a cui si era conformato lo stesso Raffaello nella **Madonna del Baldacchino**, ultima opera legata al soggiorno fiorentino prima del trasferimento a Roma, nel 1508. Le trasformazioni operate da Raffaello perseguono soprattutto l'obiettivo di coinvolgere emotivamente lo spettatore, facendo in modo che le figure sacre lo includessero in un dialogo fatto di gesti e di sguardi.

Partiamo con la **Madonna di Foligno (slide 7-10)**, dipinto ad olio su tela (trasportato da tavola) di cm. 320 x 194, oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana. Il dipinto venne commissionato intorno

al 1511 da Sigismondo de' Conti, segretario di Giulio II, originario di Foligno. La pala era destinata all'altare di Sigismondo nella chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli. Da qui nel 1565 passò alla chiesa di Sant'Anna a Foligno. Requisita dopo il 1797 dai commissari napoleonici, fu restituita a Canova dopo il Trattato di Vienna e passò ai Musei vaticani.

La pala ha valore di ex voto perché venne commissionata da Sigismondo de' Conti in ringraziamento alla Madonna per aver risparmiato la propria casa a Foligno, sulla quale era caduto un fulmine. L'episodio viene raffigurato sullo sfondo da Raffaello: vediamo infatti nel paesaggio un nucleo urbano con una sorta di palla di fuoco che sta cadendo su un'abitazione (**slide 7**). Il donatore viene raffigurato nel dipinto sulla destra, in ginocchio e a mani giunte secondo l'iconografia più tradizionale del donatore, presentato alla Vergine da San Girolamo. Dalla parte opposta san Giovanni Battista volge lo sguardo verso l'osservatore indicando in alto la Madonna con il Bambino che appare fra le nubi e in un disco solare. Accanto al Precursore san Francesco in ginocchio e in atto anch'egli di indicare in fuori e in basso, verso i fedeli presenti di fronte al dipinto (la chiesa apparteneva ai Francescani). Lo schema da cui Raffaello parte in questo caso è uno schema molto caro a pittori come Perugino e Pinturicchio, cioè la pala su due ordini sovrapposti, uno destinato alla Madonna col Bambino in alto e l'altro ai santi intercessori o alle figure dei donatori in basso.

Prendiamo come esempio la *Madonna in gloria e santi (Michele, Caterina, Apollonia e Giovanni Evangelista)* di Perugino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, del 1497- 1500 circa (**slide 8**). Nella pala di Perugino i due livelli, quello della Madonna col Bambino e quello dei santi sono nettamente separati, mentre in Raffaello questa distanza viene annullata grazie al sottile passaggio luministico e cromatico, per cui dalle nuvole- angeli della parte alta, si passa senza fratture al cielo terso e luminoso che fa da sfondo al paesaggio naturale, importante perché contiene anche la rappresentazione del miracolo operato in favore di Sigismondo. Lo stesso tipo di superamento dello schema bipartito si trova nella *Disputa del Sacramento* realizzata da Raffaello nella Stanza della Segnatura.

Nel dipinto si scorgono citazioni: la Madonna riprende la Madonna nell'Adorazione dei Magi di Leonardo e il Bambino deriva dalla figura di Gesù nel tondo Doni di Michelangelo, cioè di importanti modelli fiorentini, opera dei due maggiori artisti del tempo (**slide 9**). Ma come sempre in Raffaello i modelli sono riassorbiti in una composizione armonica, dove l'attenzione dell'artista va alla concatenazione dei gesti dei santi e alle espressioni dei volti, che danno vita a un serrato dialogo dove si sottolinea la divinità di Maria e del figlio, la loro azione di intercessori e protettori, vicini ai fedeli e pronti a soccorrerli. Importante anche la descrizione realistica del volto di Sigismondo.

La *Madonna sistina (slide 11)* venne invece eseguita per il monastero benedettino di San Sisto a Piacenza, caro alla famiglia della Rovere che considerava San Sisto come protettore. Le vicende della commissione sono tutt'ora in parte oscure: è probabile che a commissionare il dipinto fosse stato lo stesso Giulio II all'indomani del passaggio di Piacenza allo Stato Pontificio (1512). Il dipinto è realizzato fin dall'inizio su tela e secondo alcuni studiosi potrebbe trattarsi di uno stendardo processionale.

Rispetto alla *Madonna di Foligno* in questa pala Raffaello abolisce quasi del tutto lo spazio umano per dare vita a una vera e propria epifania, nel senso di una manifestazione della divinità che discende verso i fedeli. Gli unici elementi che possono suggerire uno spazio concreto sono le cortine tirate ai lati e la sottile balaustra su cui stanno appoggiati i due annoiati angioletti e dove sta la tiara papale di San Sisto. Nel volto del santo, come si è già accennato, è stato riconosciuto un ritratto di Giulio II, morto nel 1513.

Le cortine sono un elemento realistico che allude alle tende che di norma riparavano le pale di altare e evocano anche rituali antichi di origine imperiale connessi alla manifestazione sacrale di divinità o della figura dell'imperatore. La Madonna incede sulle nuvole portando in braccio il Bambino e porgendolo verso i fedeli: il movimento è percepibile per la posa delle gambe e dei piedi e per l'effetto dei panneggi mossi dal vento. Accanto alla Vergine troviamo i due santi intercessori che con i loro gesti e sguardi ci fanno intuire la presenza dei fedeli nello spazio esterno e sottostante: ai

fedeli è indirizzato lo sguardo e l'accorata perorazione di San Sisto, così come lo sguardo di Barbara. Lo spazio dietro le figure è indefinito, fatto di una impalpabile materia simile alle nuvole, che ai lati si trasforma in testine di cherubini (come nella Madonna di Foligno). Nessun appiglio percettivo è fornito allo sguardo dell'osservatore. Come ha osservato De Vecchi: "NELL'APPARIZIONE NON È L'OCCHIO DEL FEDELE CHE PENETRA NELLA SFERA SACRALE DEL DIVINO, MA LA REALTÀ SOVRANNATURALE CHE SI PROIETTA, PUR RIMANENDONE DISTINTA, SULLA SFERA NATURALE ASSUMENDONE LE FORME SENSIBILI". Non resta che rifugiarsi nello sguardo magnetico di Maria e di Gesù, rivolti ai fedeli e carichi di presagi. Gesù è ancora una volta la vittima sacrificale, incarnatosi per redimere l'umanità con la morte in croce: un sacrificio che si rinnova sull'altare nell'Eucarestia. In Raffaello gli strumenti della resa realistica della realtà si sono trasformati nel mezzo per rendere invece ciò che non è reale, è sovrannaturale.

Un'esperienza sovrannaturale viene rappresentata da Raffaello anche in un'altra pala di questi anni, la ***Santa Cecilia in estasi della Pinacoteca Nazionale di Bologna (olio su tela, trasportato da tavola), cm. 220 x 136) slide 12-15***. Il dipinto venne commissionato all'artista intorno al 1514 dalla patrizia bolognese Elena Duglioli dall'Olio per il suo altare nella chiesa bolognese di San Giovanni in Monte. Le fonti attestano che Elena Duglioli era famosa perché cadeva in stati di estasi nei quali sentiva la musica degli angeli; la sua devozione a Cecilia, tradizionale patrona della musica e dei musicisti è legata a queste sue esperienze e per questo la committente volle un'immagine della santa. Raffaello pone al centro Cecilia con gli occhi rivolti in alto, l'aspetto rapito. Le braccia sembrano caderle lungo i fianchi, mentre l'organo portativo che tiene in mano sembra sfasciarsi davanti ai nostri occhi: le canne scivolano in basso, i tasti sono disconnessi. A terra davanti ai santi vediamo altri innumerevoli strumenti musicali che compongono una straordinaria natura morta. Gli strumenti sono tutti rotti o abbandonati: la viola priva di corde e piena di fessure, il flauto spezzato, i tamburi sfondati. Gli strumenti terreni, rotti e ormai muti sono nettamente contrapposti al coro di angeli che figura in alto, in una visione celestiale apparsa fra le nuvole: l'opposizione è anche fra musica degli strumenti e musica vocale. Gli angeli sono collocati in due gruppi diversi, 4 a sinistra leggono da un libro di musica e altri due da un altro. La musica è avvertita da Cecilia con il cuore e lo spirito più che con le orecchie, così come accadeva a Elena Duglioli nei suoi rapimenti mistici. A questo mistero gli altri santi reagiscono con atteggiamenti di meditazione e patetismo; l'osservatore, chiamato in causa dal solo sguardo della Maddalena è chiamato a condividere nel silenzio e nella meditazione uno stato di rapimento tutto interiore. Per questo i santi non hanno quei gesti eloquenti e coinvolgenti delle altre due pale che abbiamo visto: sono immobili e solo la Maddalena si muove con passo lento e pausato verso la santa, guidando verso di lei il nostro sguardo. Diversa è l'esperienza che qui viene evocata e che il riguardante è chiamato a condividere, se può, o a contemplare.

Questi tre dipinti, scalati in un breve arco di tempo nel periodo in cui Raffaello lavora alla Stanza di Eliodoro, mostrano la rapidità di evoluzione del linguaggio e la versatilità del suo talento messo al servizio del genere pala d'altare, pronto a rendere le più varie sfumature emozionali e devozionali. In seguito Raffaello realizza numerosi altre pale, molte delle quali affidate per l'esecuzione ai suoi allievi.

Tornerà a impegnarsi direttamente nel genere per una importante commissione nella quale era stato messo in competizione diretta con un altro giovane e ambizioso pittore, il veneziano Sebastiano del Piombo. Tale paragone si era già manifestato nel 1512 quando Agostino Chigi, che aveva condotto con sé da Venezia Sebastiano, affidandogli la decorazione di parte della loggia orientale della sua villa sul Tevere, aveva commissionato a Raffaello il *Trionfo di Galatea* per la parete accanto a quella in cui Sebastiano aveva raffigurato *Polifemo*. Il pittore veneziano si era legato inoltre a Michelangelo di cui fu uno dei pochi amici e che lo aiutò nella professione, facendogli ottenere commissioni e fornendogli anche propri disegni.

Alla fine del 1516 il cardinale Giulio de' Medici, cugino del papa e arcivescovo di Firenze, venne nominato anche vescovo di Narbonne; decise di inviare nella cattedrale della città francese due

grandi pale d'altare affidate proprio a Sebastiano del Piombo e Raffaello. Il soggetto sarebbe stato la *Resurrezione di Lazzaro* per Sebastiano (**fig. 126 e slide 16**) e la *Trasfigurazione* per Raffaello.

Probabilmente il cardinale volle abilmente assicurarsi l'apporto diretto di Raffaello, consapevole che Sebastiano sarebbe stato aiutato da Michelangelo: era un'altra occasione per misurarsi con il grande rivale dopo quella per i cartoni degli arazzi della Sistina, che proprio in quell'anno Raffaello aveva concluso. Vasari ci dice che Michelangelo fornì a Sebastiano dei disegni, fatto confermato dall'epistolario di Michelangelo e dall'esistenza di alcuni disegni del Buonarroti collegabili al dipinto (**slide 16**).

Sebastiano stesso in diverse lettere scritte a Michelangelo e a noi giunte parla dell'opera, chiarisce la rivalità con Raffaello e si mostra orgoglioso per il successo del suo lavoro. Nella lettera del 29 dicembre 1519 con cui comunica a Michelangelo di aver finito il dipinto dice che la tavola "è più presto piaciuta ad ognuno che dispiaciuta e aggiunge "et credo che la mia tavola sia meglio disegnata che e' panni de 'razi che son venuti de Fiandra".

Nella lettera del 12 aprile del 1520 in cui informa Michelangelo della morte di Raffaello dice:

"Compar mio charissimo [...] credo avete saputo come quel povero de Rafaello de Urbino è morto, dil che credo vi habbi despiaciuto assai, et Dio li perdoni [...] Et avisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a Palazzo, con quella che ha facto Rafaello, et non ho avuto vergogna".

E subito chiede a Michelangelo un aiuto per ottenere l'incarico della decorazione della sala di Costantino, per cui invece premevano gli allievi di Raffaello e infatti Michelangelo scriverà a tal fine al cardinale Bibbiena.

Il dipinto di Sebastiano poteva contare su un tema molto più spettacolare e drammatico di quello di Raffaello e sui disegni di Michelangelo che spiegano la monumentalità e la potenza gestuale delle figure. la grande folla degli astanti mostra una estrema varietà di gesti e di reazioni che vanno dallo stupore all'incredulità; tradizionale dell'iconografia è il gesto delle donne che si tappano il naso per sfuggire al tanfo del corpo semiputrefatto di Lazzaro. Interamente di Sebastiano è la stesura cromatica ricca e pastosa, fatta di colori smaglianti e di effetti tenebrosi nel paesaggio di rovine sullo sfondo, che fa da cassa di risonanza emotiva all'evento sacro.

Raffaello inizia a lavorare al suo dipinto quando già quello di Sebastiano è finito. Inizia a elaborare il soggetto a partire dalla iconografia più tradizionale, derivata dal testo evangelico: cioè quella che vede Cristo, prima degli eventi della Passione, salire sul Monte Tabor insieme ai tre apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni; all'improvviso Cristo viene investito da una luce potente che fa cadere a terra abbagliati gli apostoli e accanto a lui compaiono le figure di Mosè ed Elia, mentre una voce dall'alto dice: "Questi è il figlio mio prediletto". Il significato dell'episodio è quello della manifestazione di Cristo come figlio di Dio. Alcuni studi attestano che Raffaello aveva dapprima pensato a Cristo posto alla sommità del monte, fra i tre apostoli stesi a terra, Mosè ed Elia sollevati poco da terra e in alto, a rendere esplicita la manifestazione divina, la figura dell'Eterno fra le nubi e gli angeli (**slide 17**). Passa poi a modificare questa parte dell'immagine, eliminando la figura dell'Eterno e facendo librare Cristo al centro della scena e con le braccia aperte, accentuando dunque il connotato sovranaturale dell'episodio e mostrando la figura di Cristo nell'atteggiamento della Crocifissione (**slide 18**).

Lo scatto decisivo è però la combinazione dell'episodio centrale della *Trasfigurazione* con un altro episodio che non ha nessun legame diretto con esso, ma che nei vangeli viene narrato dopo la Trasfigurazione. Si tratta della *Guarigione dell'ossesso*: gli apostoli, durante l'assenza di Cristo e di tre compagni recatisi sul monte Tabor, vengono raggiunti da una folla che porta loro un giovane indemoniato. Nonostante i loro sforzi, gli apostoli non riescono a scacciare il maligno dal giovane. Sarà Cristo, al suo ritorno, a riuscire a operare il miracolo. La combinazione dei due momenti nell'immagine ne muta in certa misura il significato: da teofania, manifestazione del divino a evento drammatico e concitato. In tal modo Raffaello poteva competere con il soggetto drammatico di Sebastiano.

L'immagine (**slide 19**) viene dunque articolata su due piani diversi: in alto, su uno spuntone di roccia aperto solo a destra su una lontana veduta di paese si trovano i tre apostoli abbagliati e

atterriti dalla visione, mentre sulla sinistra vediamo i due santi diaconi Giusto e Pastore, protettori di Narbonne, aggiunti quali astanti, che reagiscono devotamente alla scena: Cristo, in una bianca tunica circondato da un bagliore è sospeso in aria fra Elia e Mosè: le vesti di Cristo e dei patriarchi sono mosse dal vento. La visione risulta simmetrica e luminosa, e richiama le immagini nei catini absidali delle chiese paleocristiane.

La parte inferiore è invece al contrario animata da agitazione e concitazione; le diagonali contrapposte o convergenti disegnate dai gesti degli apostoli e del gruppo dei familiari dell'ossesso impediscono che lo sguardo si fissi su un punto preciso rinviando sempre verso la visione salvifica di Cristo in volo, presentato come il naturale approdo al dramma.

L'elaborazione dell'immagine dovette essere laboriosa proprio per giungere a una soluzione capace di compenetrare e far stare in equilibrio tante istanze diverse. Lo attestano i numerosi disegni **(slide 20- 23)** in cui Raffaello, ancora una volta, si concentra su esperienze di derivazione leonardesca, come lo studio dei volti e dei corpi in quanto espressioni di sentimenti.

Alla morte dell'artista, il 6 aprile 1520 a 37 anni, il dipinto non era ancora finito. Vasari ci dice che gli allievi per rispetto non vollero porre mano al dipinto, considerato una sorta di testamento artistico del maestro, fatto confermato dalle analisi scientifiche, che hanno appurato come al dipinto mancassero in certe zone le velature. L'opera, sempre come ci informa Vasari, fu posta a capo del letto di morte di Raffaello **(slide 24)**.

Il dipinto inoltre non venne mai inviato in Francia, ma fu posto nella chiesa di San Pietro in Montorio (quella nel cui chiostro si trova il tempio di Bramante); requisita nel 1797 dalle truppe francesi fu recuperata da Canova ed entrò a far parte dei Musei Vaticani.

CAPITOLO X

MICHELANGELO PER LEONE X

Immagini cartella 8

Leone X e il secondo contratto per la Sepoltura (1513)

Nel 1512, grazie all'appoggio delle truppe spagnole e pontificie, i Medici tornano al potere a Firenze dopo 18 anni. Alla cacciata di Piero, figlio di Lorenzo il Magnifico, era infatti succeduto il regime savonaroliano (1494-1498) e poi la Repubblica, guidata dal Gonfaloniere a vita Pier Soderini.

Firenze tornava ora nelle mani della famiglia, nelle persone del cardinale Giovanni e di Giuliano, entrambi figli di Lorenzo de' Medici. Li vediamo bambini, intorno al 1485, raffigurati insieme al padre e ai precettori nell'affresco di Domenico Ghirlandaio con la *Conferma della Regola francescana* nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze (**slide 2-3**).

Giovanni de' Medici era stato creato cardinale in segreto a 13 anni e pubblicamente a 16. L'ordinazione a sacerdote e la nomina a vescovo gli furono impartite solo dopo l'elezione, nei dieci giorni che precedettero l'incoronazione.

Nel 1516 papa Leone X decide di togliere il ducato di Urbino ai Della Rovere che lo avevano ereditato nel 1508, alla morte di Guidubaldo da Montefeltro. Nel maggio- giugno 1516 lo conquista e lo concede al nipote Lorenzo, anche se la guerra con i Della Rovere continua fino all'inizio del 1517.

Dopo la morte di Giulio II Michelangelo aveva firmato un contratto con gli eredi del papa per il completamento della sepoltura che ridimensionava definitivamente il primo progetto di tomba isolata prevedendo un monumento a muro. Michelangelo verrà chiamato a lavorare dal nuovo pontefice a partire dal 1515 per commissioni che riguardano la città di origine di Leone, Firenze

La facciata di San Lorenzo

Fra dicembre 1515 e gennaio 1516 Leone X soggiorna a Firenze, accolto da un apparato trionfale senza precedenti al quale lavorano tutti i maggiori artisti fiorentini presenti in città; è l'occasione per l'avvio di un grandioso progetto di architettura e di scultura nato dall'iniziativa del papa. La basilica di San Lorenzo, chiesa legata fin dal primo '400 alle memorie familiari e alle tombe dei Medici, era da sempre rimasta a rustico. Nelle cerimonie in onore del papa, nel 1515, era stata coperta da una facciata effimera opera di Jacopo Sansovino. Il papa decise di dotare la chiesa di una facciata in marmo e a tale scopo bandì un concorso al quale presero parte i maggiori architetti fiorentini, cioè Baccio d'Agnolo, Giuliano da Sangallo, Andrea e Jacopo Sansovino e Raffaello, oltre a Michelangelo. Michelangelo risulta vincitore dapprima in collaborazione con altri artisti, ma la sua volontà di fare da solo creerà attriti e lo condurrà a monopolizzare la commissione.

Nel 1513 il papa riesce a mediare con gli eredi di Giulio II affinché permettessero a Michelangelo di lavorare al nuovo progetto.

Lo scultore prepara un modello in legno della struttura con i modellini delle sculture in cera. Nella zona inferiore sarebbero stati collocate figure di santi (Lorenzo e Giovanni, Pietro e Paolo), in quella intermedia gli apostoli, alla sommità i santi Cosma e Damiano, patroni dei Medici. È chiara la ricerca di un equilibrio fra i santi venerati dalla famiglia Medici, i protettori del papato e della cristianità e i santi venerati dalla città. Alla fine fu stipulato un contratto nel gennaio 1518. Oggi rimane in casa Buonarroti un secondo **modello ligneo (slide 4)**, approntato da Michelangelo come guida alla costruzione, comprato nel 1555 dal duca Cosimo de' Medici.

Mostra una facciata composta da due ordini corinzi sovrapposti, intervallati da un alto ammezzato scandito da paraste, con il coronamento rettilineo sormontato da un breve timpano che evoca più un palazzo che una chiesa. Alla fine però la facciata non fu mai costruita e il contratto fu rescisso il 10 marzo 1520 con grande amarezza da parte dell'artista. I motivi furono di natura finanziaria, ma anche il fatto che nel 1519, con la morte del duca di Urbino Lorenzo, gli interessi di Leone X e del cardinal Giulio si spostarono sulla nuova cappella funebre in cui seppellire anche Lorenzo II

magnifico e il fratello Giuliano, insieme a quelli di Giuliano, figlio di Lorenzo e di Lorenzo, nipote del primo e duca di Urbino.

Le tombe medicee in san Lorenzo (slide 5- 20)

Vengono commissionate a Michelangelo nel 1519 dal papa e dal cardinale Giulio; la nuova sacrestia destinata a contenerle viene costruita simmetricamente a quella di Brunelleschi (**slide 6**). Nella chiesa da tempo venivano sepolti i Medici e di fatto si trattava di un mausoleo della dinastia. L'occasione della commissione fu un evento luttuoso per la famiglia Medici, la prematura scomparsa nel 1519 di Lorenzo, duca di Urbino. Tre anni prima, nel 1516, era morto a solo 37 anni anche Giuliano, duca di Nemours e signore di Firenze. Si trattava di due giovani della famiglia nei quali erano riposte le speranze dei Medici di mantenere il proprio potere a Firenze e di estenderlo verso Urbino. Fu un duro colpo per il papa e il cardinale Giulio che decisero di celebrare l'evento commissionando una nuova cappella funebre nella chiesa medicea di San Lorenzo, dove trovassero sepoltura sia i due giovani scomparsi che Lorenzo Magnifico e il fratello Giuliano, morti nel 1492 e nel 1478, che non erano stati ancora adeguatamente sepolti.

L'ambiente doveva contenere pertanto le tombe di

Giuliano de Medici, morto nel 1478

Lorenzo il Magnifico, morto nel 1492

Giuliano duca di Nemours, morto nel 1516 a 37 anni

Lorenzo duca di Urbino, morto nel 1519

Con la morte prematura di questi due personaggi le speranze della casa Medici di una continuità dinastica si erano assottigliate enormemente. Quindi a spingere i committenti era sia il dolore per la perdita dei cari sia la tristezza per le sorti della dinastia, fattesi più incerte. Michelangelo pertanto idea una soluzione figurativa incentrata sul tema del cordoglio del creato intero di fronte al luttuoso evento.

La costruzione viene avviata nel novembre 1519; simile alla sacrestia brunelleschiana è un semplice vano rettangolare coperto da una cupola conclusa da una lanterna (**slide 7- 8**).

All'inizio Michelangelo pensa di collocare all'interno un'unica tomba visibile da 4 lati; poi si pensa a dei sepolcri addossati alle pareti, in tutto 3: una per ciascuno dei due Capitani, e uno unitario per i due Magnifici (**slide 8**).

Mentre le tombe quattrocentesche dei Medici erano prive di immagini, quelle di Michelangelo avrebbero effigiato i condottieri e signori e insieme ad essi ci sarebbero state le sculture della *Madonna col Bambino*, santi e personificazioni della fama dei Medici, delle virtù da loro praticate, del loro dominio territoriale (con i fiumi Tevere e Arno allusivi a Roma e a Firenze). Inoltre avrebbe raffigurato il cordoglio per la loro scomparsa (la Terra che si duole, il cielo che si rallegra, figure di afflitti). Infine il tempo che avendo concluso la loro vicenda terrena li consegna all'eternità (rappresentato dalle 4 parti del Giorno). In realtà solo una parte di queste sculture fu effettivamente eseguita. Alla fine solo le tombe dei duchi furono portate a una certa completezza, mentre quelle dei magnifici, di cui erano state eseguite solo tre statue, furono rimontate su un cassone marmoreo con i resti di Giuliano e Lorenzo entro l'arcata della parete di ingresso.

La sacrestia nuova non fu alla fine ultimata, ma resta comunque la più completa realizzazione di Michelangelo, un insieme in cui architettura e scultura si fondono perfettamente.

L'architettura

La pianta riprende chiaramente il modello rappresentato dalla sacrestia di Brunelleschi con l'idea del vano quadrato coperto da cupola e la scarsella con l'altare (**slide 6**). Anche all'interno viene ripresa l'idea brunelleschiana delle membrature architettoniche in pietra serena sui muri intonacati (**slide 8**).

L'interno è distinto in due registri (**slide 2-10**). Quello inferiore è scandito da paraste giganti; su tre pareti le tombe, e su una la scarsella ripresa da quella della sacrestia brunelleschiana. Il registro superiore sta su una cornice marcapiano intervallata dal registro inferiore da una fascia di intonaco.

Nel registro superiore coppie di finestre dai timpani triangolari si alternano a lunette corrispondenti alle tombe. La cupola che copre lo spazio centrale è a lacunari come nella volta del Pantheon. Nel vano cubico della sacrestia ha grande rilievo la soluzione d'angolo con due porte sormontate da tabernacoli marmorei il cui vano è ornato da una patera e da un festone in asse con la finestra della parete superiore. Le mensole che reggono il tabernacolo entrano a far parte della cornice della porta. Ogni sistema porta/tabernacolo è inquadrato da lesene. Vasari colse appieno la novità dell'architettura della Sacrestia Nuova:

“...E PERCHÉ EGLI VOLSE FARE AD IMITAZIONE DELLA SAGRESTIA VECCHIA ... MA CON UN ALTRO ORDINE DI ORNAMENTI, VI FECE DENTRO UN ORNAMENTO COMPOSITO, NEL PIÙ VARIO E NEL PIÙ NUOVO MODO CHE PER TEMPO ALCUNO GLI ANTICHI ET I MODERNI MAESTRI ABBINO POTUTO OPERARE: PERCHÉ NELLA NOVITÀ DI SÌ BELLE CORNICI, CAPITELLI E BASE, PORTE, TABERNACOLI E SEPOLTURE, FECE ASSAI DIVERSO DA QUELLO CHE DI MISURA, ORDINE E REGOLA FACEVANO GLI UOMINI SECONDO IL COMUNE USO E SECONDO VITRUVIO E LE ANTICHITÀ, PER NON VOLERE A QUELLO AGGIUNGERE, LA QUALE LICENZA HA DATO GRANDE ANIMO A QUELLI CHE HANNO VEDUTO IL FAR SUO, DI METTERSI A IMITARLO, E CON NUOVE FANTASIE SI SONO VEDUTE POI ALLA GROTTESCA Più TOSTO CHE A RAGIONE O REGOLA, A' LORO ORNAMENTI: ONDE GLI ARTEFICI GLI HANNO INFINITO E PERPETUO OBLIGO, AVENDO EGLI ROTTO I LACCI E LE CATENE DELLE COSE CHE PER VIA DI UNA STRADA COMUNE EGLINO DI CONTINUO OPERAVANO.

In queste opere di Michelangelo per Firenze si è infatti voluto vedere l'avvio dell'architettura del manierismo; in effetti la sacrestia fu oggetto di studio e di ispirazioni per una miriade di artisti delle generazioni successive.

Le tombe dei capitani e dei Magnifici

Rinserrate entro il risalto scuro delle doppie paraste le tombe acquistano grande evidenza; architettura e scultura si integrano, in base a un analogo sentimento della materia governata dall'intelletto e dalla maestria tecnica. Viene perseguita l'unità delle arti visive.

Inoltre ci sono novità di concezione nelle tombe dei Capitani (**slide 11**):

in genere nei monumenti funebri le statue dei defunti erano semisdraiate o giacenti e con gli occhi chiusi, mentre i due capitani siedono all'interno delle nicchie, vestiti con armature all'antica, ispirate alle figure degli imperatori romani.

Davanti alla parete poggia il sarcofago posto su un parallelepipedo sul cui coperchio giacciono a coppie le statue convenzionalmente indicate come le *Parti del giorno*: la **Notte** e il **Giorno** (per Giuliano), **l'aurora** e il **crepuscolo** (per Lorenzo).

Nel registro al centro delle tombe si apre una nicchia con la statua del defunto e ai lati, separate da paraste binate con capitelli “grotteschi” due edicole vuote dal timpano ricurvo poggiante su mensole. A coronamento della composizione c'è un attico tripartito con coppie di balaustrine in corrispondenza delle lesene. I pannelli marmorei sono scolpiti con motivi antichizzanti di festoni, anfore, bucrani e conchiglie. La sistemazione attuale è solo in parte il frutto della volontà di Michelangelo che nel 1534, alla sua partenza definitiva da Roma, lasciò le statue a terra nella sacrestia. In particolare risulta rimaneggiata la parete con la **Madonna col Bambino fra i santi Cosma e Damiano** (**slide 20**). Fu Vasari a completarne l'opera, sistemando le sculture sui coperchi dei sarcofagi. Michelangelo aveva pensato un insieme molto più ricco di sculture e rilievi. Nonostante ciò l'insieme conserva una forza incredibile. L'artista studiò in modo particolare l'illuminazione dell'ambiente, rastremando verso l'alto le finestre in modo da far cadere la luce dall'alto.

La presenza delle statue con le parti del giorno viene così commentato dallo stesso Michelangelo IL DI E LA NOTTE PARLANO E DICONO: NOI ABBIAMO COL NOSTRO VELOCE CORSO ALLA MORTE CONDOTTO IL DUCA GIULIANO”. Stanno a significare il tempo che passa e che consuma tutto, anche la vita umana. Le due statue dei capitani li mostrano in due attività

contrapposte: Giuliano (**slide 14**) volge decisamente testa verso la statua della Madonna col Bambino, mentre Lorenzo (**slide 18**) è in atto meditativo e saturnino (il “pensieroso” lo definiva Vasari). Viene qui adombrata la contrapposizione fra vita attiva e vita contemplativa, una polarità presente nel pensiero neoplatonico. Michelangelo evita di caratterizzare in modo realistico i tratti del volto dei defunti. A chi gli faceva osservare questa “imperfezione” Michelangelo avrebbe risposto che, dopo pochi anni, nessuno si sarebbe più ricordato delle fattezze reali dei due defunti. Ricordiamo anche la mancanza di stemmi e altri elementi di riconoscimento dell’identità storica dei personaggi raffigurati. In questo modo le due figure dei Capitani assumono un valore universale, che trascende il loro essere storico e diventa una meditazione sulla vita e la sua fragilità.

La biblioteca laurenziana (slide 21-24)

Dopo la sua elezione a papa, nel 1423, il cardinale Giulio, ora papa Clemente SVII, mise subito in pratica l’idea di costruire una biblioteca in San Lorenzo; un intenso scambio di lettere, progetti fra Roma e Firenze mostra come l’opera fosse il frutto di un serrato scambio fra artista e committente. I lavori si interrompono nel 1527 dopo il Sacco di Roma e la cacciata dei Medici da Firenze e riprendono dopo il 1530, quando i Medici tornano in città. Quando nel 1534 Michelangelo abbandona definitivamente Firenze per Roma mancavano ancora il livello superiore del vestibolo, la scalinata, il soffitto, mentre le panche della sala lettura erano agli inizi.

Nella sala di lettura(**slide 21**) le pareti sono articolate con un alto ordine di lesene doriche semplici che inquadrano le finestre poste entro pannelli rettangolari incassate e sormontate da tabernacoli ciechi. L’articolazione si specchia nel soffitto intagliato eseguito fra 1549 e 1553 a opera di Battista del Tasso e Antonio di Marco di Giano detto il Carota autori anche dei banchi. Tutto è regolare e armonico.

Il vestibolo (**slide 23-24**) fu pensato come un imponente ricettacolo, improntato alla licenza e alla bizzarria degli elementi architettonici; l’idea di affollarlo di colonne riprende quella delle tombe dei Medici nella sacrestia. Gran parte dei dettagli del vestibolo vanno letti come frutto di una deliberata “licenza”. La tripla scalinata con la “colata lavica” di ovuli è frutto di un lungo processo inventivo documentato da disegni e lettere. Venne realizzata fra 1559 e 1560 da Ammannati grazie all’intermediazione di Vasari.

Il linguaggio architettonico della biblioteca è estremamente innovativo e sarà ripreso da Vasari e dai suoi contemporanei per costruire un’architettura medicea nuova messa al servizio del potere assoluto dei granduchi.

PARTE IV. IL SACCO DI ROMA

CAPITOLO XI

Il Sacco di Roma del 1527 fu un evento traumatico per la Roma del rinascimento e per l'intera cristianità che andò a mutare profondamente il corso dell'arte, giunta a un livello di raffinatezza eccezionale sotto i pontificati di Giulio II e Leone X. Nulla era cambiato all'epoca di Clemente VII, cugino di Leone X, eletto papa nel 1523: sotto di lui l'ambiente artistico romano è vivacissimo e innovativo ricco di talenti, capace di una cultura profana e di una tale libertà espressiva da disgustare tanti osservatori, visitatori e residenti stranieri. Fu sotto il suo regno che le critiche alla dissolutezza e alla corruzione del papato raggiunsero il culmine. L'idea che Roma fosse un covo del paganesimo era stata espressa per esempio da Erasmo da Rotterdam che proprio al ritorno da Roma aveva scritto il suo *Elogio della follia* (1511). Lutero nel 1508 aveva soggiornato per breve tempo a Roma, nel convento agostiniano di Santa Maria del Popolo. Più tardi attaccherà ferocemente Roma; l'aspetto che più lo sconcertava era la mescolanza fra sacro e profano, fra modelli antichi e usanze cristiane.

In più a scandalizzare c'era la vendita delle indulgenze promossa massicciamente da Leone X per finanziare il progetto della nuova San Pietro, la basilica resa necessaria per esprimere la magnificenza del papato romano.

Elementi importanti:

Il ruolo delle immagini nella propaganda bellica che precedette la calata dei Lanzichenecchi.

Il sacco rappresentò un'umiliazione per la Roma papale e per l'Italia intera.

Il cardinale Giulio de' Medici era stato eletto papa il 19 novembre 1523 dopo l'impopolare pontificato di papa Adriano VI. Sotto Leone X erano avvenuti parecchi fatti nuovi a Roma: l'affermazione dei banchieri e uomini di potere fiorentini, l'avvento in Francia, Spagna e Inghilterra di sovrani come Francesco I, Carlo V e Enrico VIII giovani e ambiziosissimi, l'avvio della Riforma con l'affissione da parte di Lutero delle 95 tesi contro la Chiesa di Roma in cui se ne criticavano apertamente i costumi.

Sotto Clemente VII i contrasti proseguono; ci sono disordini a Roma, con la fazione dei Colonna che arriva a saccheggiare il Vaticano nel 1526. Nel 1525 nella battaglia di Pavia, Carlo V fa prigioniero Francesco I. Nel 1526 si forma la Lega di Cognac contro Carlo V. Clemente VII vi aderisce offendendo profondamente il sovrano spagnolo, cattolico e fervente credente. Si forma intanto un'armata spagnola composta da mercenari luterani, i temuti lanzichenecchi, animati da odio anti romano, contro quella che veniva definita la "nuova Babilonia". Nel frattempo nascono anche movimenti di rinnovamento religioso nascono dentro la chiesa, come quello dei Cappuccini, approvati da Clemente nel 1528. Questo non basta però ad allontanare da Roma l'immagine della città corrotta e diabolica.

Il 6 maggio del 1527 l'esercito dei lanzichenecchi allo sbando marciò su Roma saccheggiandola. Il papa riuscì a malapena a rifugiarsi in Castel Sant'Angelo con i cardinali e i membri della curia (in tutto circa 3000 persone). A guidare l'artiglieria i due scultori responsabili Raffaello da Montelupo e Benvenuto Cellini. La città fu così abbandonata a un atroce e interminabile saccheggio che nessuno riusciva a credere possibile tanta era l'aura di inviolabilità di Roma.

Il sacco di Roma ebbe anche conseguenza politiche immediate, come la sollevazione antimedicea a Firenze con la nuova cacciata dei Medici l'instaurazione di una Repubblica.

Solo all'inizio di dicembre il papa riuscì a fuggire a Orvieto ritrovando una parvenza di autorità. L'evacuazione definitiva dei soldati da Roma si ebbe solo nel febbraio 1528.

Per capire la posizione che i pontefici ritenevano di ricoprire nei confronti della cristianità e delle altre potenze alla vigilia del Sacco di Roma occorre tornare a un'opera progettata da Raffaello ed eseguita dai suoi allievi, cioè la *Sala di Costantino* (figg. 3-9).

Uno dei primi atti del pontificato di Clemente VII fu quello di ordinare il compimento della Sala di Costantino o dei Papi. Ognuna delle stanze vaticane è ricca di allusioni all'attualità politica tramite l'inserimento dei ritratti dei pontefici; quella di Eliodoro mostrava interventi miracolosi della divinità a favore della Chiesa connessi agli eventi del 1511-12, cioè il contrasto con re Luigi XIII e la convocazione del conciliabolo di Pisa del 1511. Nella Stanza dell'Incendio si riaffermava il predominio del papato sui Principi: il prestigio dei due papi di epoca carolingia viene trasmesso al suo successore omonimo papa Leone.

La stanza di Costantino fu concepita sotto Leone X e prima della morte di Raffaello; dall'estate del 1520 i lavori furono assunti da Giulio Romano a cui si devono i troni con i papi accompagnati dalle virtù. I lavori si interruppero fra 1521 e 1523, cioè durante il pontificato di Adriano VI, un papa olandese austero e grigio, che detestava l'arte profanizzante e magniloquente voluta dai suoi predecessori. Ripresi i lavori furono conclusi nell'autunno del 1524 quando Giulio romano parte per Mantova.

Nella sala vediamo le figure di otto pontefici inquadrati da virtù e 4 scene raffiguranti episodi storici raffigurate come dentro finti arazzi appesi alle pareti. Le scene raffigurano storie dell'imperatore Costantino e cioè:

L'Allocuzione alle truppe e la visione della Croce (**fig. 8**) e la Battaglia di Ponte Milvio (**fig. 5**) che attestano l'azione e trionfo di Costantino sui nemici non cristiani ottenuta con l'aiuto divino; poi il Battesimo di Costantino (**fig. 6**) e la Donazione della città di Roma a San Silvestro (**fig. 7**) dove viene ribadito il ruolo del papa di fronte all'imperatore, sottomesso all'autorità spirituale del pontefice.

Il tema generale è quindi la rivendicazione della legittimità delle pretese di dominio del papa sia sull'imperatore (rappresentato da Costantino) che sulla città di Roma. Quelle pretese vennero negate dal Sacco del 1527. Per questo qui compaiono sotto le sembianze fra i pontefici da Pietro a Silvestro I anche Leone X e Clemente VII (**fig. 9**) eccezionalmente raffigurato due volte, una imberbe e una con la barba come l'ha raffigurato Sebastiano del Piombo intorno al 1532 (**fig. 13**, **Sebastiano del Piombo, ritratto di Clemente VII con la barba**).

Lo stile degli affreschi della Sala di Costantino risulta improntato a un effetto di dispersione e terribilità che si allontana molto dallo stile di Raffaello, anche da quello tragico e dinamico della *Trasfigurazione*. Moltissime sono le citazioni antiquarie da edifici di Roma. L'imperatore appare per due volte in atteggiamento di rispetto sia dinanzi al pontefice che lo battezza che dinanzi al vescovo di Roma che riceve la donazione (**figg. 6-7**).

In origine il programma di Leone X non prevedeva il *Battesimo* e la *Donazione*. Sappiamo da una lettera di Sebastiano del Piombo che inizialmente si volevano raffigurare una presentazione di prigionieri all'imperatore e i preparativi per il bagno di sangue. Temi che esaltavano la liberalità dell'imperatore. Il tema cambiò completamente sotto Clemente VII.

Il *Battesimo* fu realizzato però ancora nel 1520-21, mentre la *Donazione* dovette essere realizzata dopo; dal punto di vista storico la donazione di Costantino, cioè l'atto con cui l'imperatore avrebbe conferito al papa il potere temporale sullo stato della Chiesa, era stato dimostrato come un documento falso da Lorenzo Valla nel '400 e divenne oggetto di critica feroce da parte dei Luterani, a dimostrazione della falsità del potere papale *tout court*. Questa stanza fu eseguita nel 1523-34.

Il papa reagiva con le immagini agli attacchi luterani che proprio delle immagini avevano fatto un loro strumento di efficace battaglia contro la Chiesa di Roma: caricature e figure satiriche avevano conquistato le masse alle idee luterane. Questa azione di attacco alla chiesa fatta con l'ausilio delle immagini riprendeva esattamente gli stessi temi del pensiero romano, ma capovolti: al dogma della natura provvidenziale della Città e della natura divina del potere pontificio si contrapponevano quelli di Roma-Babilonia e del papa-Anticristo.

Intorno al 1520 qualsiasi allusione al papa di Roma al di là delle Alpi era negativa; soprattutto il rituale papale veniva esplicitamente dileggiato (vedi per es. **le incisioni di Lucas Cranach del *Passional Christi und Antichristi* del 1521**; grazie alle incisioni di Cranach e al loro simbolismo semplificato il libro divenne il messaggio popolare per eccellenza. Il libello comprendeva 13

raffigurazioni contrapposte del Bene e del Male, il primo incarnato dal Cristo dei Vangeli, il secondo dal papa, commentate soltanto da un passo delle Scritture in tedesco.

Per es. alla Lavanda dei Piedi si contrappone il bacio del piede papale (**slide 1**), oppure il papa esercita il potere temporale mentre Cristo rifiuta la corona. Alla fine di questa continua contrapposizione fra Cristo e il papa, Cristo ascende al cielo mentre il papa viene gettato nell'inferno (**slide 2**): il papa- Anticristo assume le fattezze di Leone X. Insomma è una specie di confutazione totale della dottrina espressa nelle *Stanze Vaticane*: la conclusione della Stanza di Costantino, nel 1524, con la sua affermazione della legittimità del potere temporale e la sua trionfale insistenza sulle virtù del papa è da considerare la risposta dottrinale di Roma all'attacco dei luterani.

La campagna attraverso le stampe divenne sempre più massiccia; oltre alla Satira si diffondono fogli illustranti l'Apocalisse che alludono a un senso di catastrofe imminente.

Nel 1522 esce la Bibbia tedesca tradotta da Lutero (detta *September testament*); la accompagnano illustrazioni della sola Apocalisse con temi chiaramente antiromani.

Fra questi assume particolare pregnanza quello che André Chastel ha definito il "contromito di Roma-Babilonia" che viene contrapposto al mito rinascimentale della Roma eterna e universale, che aveva recuperato la grandezza della città imperiale sotto i papi. Il bersaglio dell'odio e delle critiche erano sia il papato che la stessa città in quanto simbolo di quel potere. Roma è la città del male, la nuova Babilonia guidata dall'Anticristo e come tale destinata giustamente alla distruzione. Si tratta di una denuncia globale di un odio in certo qual modo metafisico ispirato dall'immagine di Roma.

Tutto questo avviene in un clima in cui si intensifica la credenza nei pronostici e nel prossimo avvento dell'Anticristo. Si moltiplicano gli annunci catastrofici: le due ossessioni ricorrenti erano la fine del mondo e la distruzione di Roma e del papato. Così mentre la dottrina ostentata dal pensiero ufficiale della Chiesa da Giulio II a Clemente VII proclamava l'invulnerabilità della città pontificia tutto sembrava condurre Roma verso la catastrofe. Chastel ha osservato come questa credenza popolare fosse penetrata fortemente presso le popolazioni sia in Germania che in Italia. Per i Luterani, dal punto di vista religioso, il saccheggio simbolico di Roma diventava un'operazione indispensabile per il rinnovarsi della fede cristiana. Nella xilografia di Cranach che accompagna la Bibbia tedesca di Lutero la scena della distruzione di Babilonia utilizza l'immagine di Roma del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, un testo molto popolare a fine '400 (**vedi slide 3**).

Il Sacco di Roma fu quindi il risultato di eventi politici e di fenomeni sociali e culturali e si tradusse in una catastrofe per l'arte romana. Durante i restauri delle Stanze di Raffaello negli anni '50 e '60 del '900 furono reperiti numerosi graffiti e segni di sfregio. Gli armadi intarsiati della stanza della segnatura vennero presumibilmente bruciati.

In generale il Sacco comportò una notevole movimentazione delle opere d'arte; molte venivano vendute per far fronte alle taglie che i soldati chiedevano alla popolazione rimasta in città. Ci furono distruzioni di libri, particolarmente biasimate dagli umanisti. E poi atti sacrileghi nei santuari, tali da colpire in modo particolare l'immaginario collettivo.

La maggiore opera di sottrazione di opere d'arte durante il sacco fu il furto degli arazzi di Leone X su disegni di Raffaello. All'ingresso in città fu ucciso subito il capo dei Lanzichenecchi, il connestabile Carlo di Borbone, un evento che rimase impresso nella memoria: i suoi funerali si celebrarono nella Sistina con gli arazzi al loro posto. Qualcuno ha osservato che quella fu l'ultima volta in cui vennero visti al loro posto. Il modo in cui tornarono al Vaticano furono spesso rocamboleschi. Per esempio i due arazzi con la *Conversione di Saulo* e *La predica di San Paolo all'Aeropago* furono acquistati da Isabella d'Este grazie alla mediazione del figlio Ferrante, capitano dell'esercito imperiale; imbarcati su una nave insieme ad altri suoi beni furono depredati da pirati; nel 1528 sono documentati a Venezia nella collezione Grimani; infine furono acquistati a Costantinopoli dal conestabile Henry de Montmorency e restituiti al Vaticano nel 1554.

Molti i pezzi archeologici danneggiati o venduti, ma furono soprattutto le reliquie e gli oggetti liturgici ad essere oggetto di profanazione e distruzione. L'odio contro le reliquie nasceva

dall'attacco massiccio che i protestanti avevano fatto fin da subito contro questo culto che assumeva aspetti ritenuti idolatrici; un attacco che univa le reliquie alle immagini. Il sacco di Roma divenne per tutti gli iconoclasti una prova che la protezione divina non riguardava le immagini.

CAPITOLO XII. LO STILE CLEMENTINO

Prima della mannaia del Sacco l'arte a Roma aveva attraversato un periodo di grande splendore.

Clemente VII, dopo l'austero pontificato di Adriano VI, volle riprendere alla grande il mecenatismo artistico. L'appoggio del potere papale rianimò gli artisti che avevano avuto un periodo di stasi durante il pontificato del papa olandese. Sotto Clemente VII si sviluppa uno stile particolare raffinato e profanizzante che è stato definito "stile clementino"; come data siamo intorno al 1525. Intanto si accentua la presenza degli artisti toscani. Cellini ci parla di un gruppo compatto di amici fra cui lui stesso, Rosso fiorentino, Giovan Francesco Penni, allievo di Raffaello e anche i non toscani Giulio romano e Perin de Vaga. La partenza di Giulio romano, nel 1524, alla conclusione dei lavori alla stanza di Costantino avrebbe accelerato l'allontanamento dallo stile romano. Nel 1523 Perin del Vaga lascia Roma per Firenze.

Clemente non richiama Michelangelo a Roma; lo impegna a Firenze con la realizzazione delle tombe medicee e della biblioteca laurenziana.

Chastel ha osservato che proprio in questo momento, successivo alla morte di Raffaello, con Michelangelo attivo a Firenze si comincia a delineare una polarità fra Roma e Firenze: Roma che porta avanti le istanze del classicismo, Firenze dove si sviluppa uno stile sempre più stilizzato e materiale, elegante e sottile, portato avanti dagli allievi di Andrea del Sarto come Rosso fiorentino e Pontormo e sostenuto da Michelangelo.

A metà del 1524 giunse a Roma Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Rosso fiorentino e Parmigianino sono i due più giovani e innovativi pittori attivi a Roma sotto la protezione del papa, ai quali si deve la creazione di questo "stile clementino". Ad essi si aggiungono Sebastiano del Piombo, che dopo la morte di Raffaello non ha più rivali nel campo del ritratto, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio.

Si tratta di artisti che sono anche colti e raffinati uomini di mondo; Parmigianino per esempio proveniva da una importante famiglia ed era stato introdotto a Roma a 21 anni dagli zii. Vasari dice che "aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e piuttosto d'angelo che d'uomo", come attesta il suo ***Autoritratto nello specchio convesso*, olio su tavola, ø 24 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (fig. 11)** del 1524, dove si rispecchia anche l'audacia e l'originalità di questi giovani artisti stimolati a fare cose nuove. Il pittore si ritrae infatti entro uno specchio convesso che riflette anche la stanza e deforma la mano in primo piano, in un tour de force che gareggia con gli esperimenti anamorfici diffusi soprattutto presso i pittori fiamminghi.

Accanto a queste nuove leve agiscono a Roma gli allievi di Raffaello promuovendo un'arte improntata all'imitazione dei modelli classici. Fra questi si distinguono Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio, impiegati nella decorazione all'antica delle facciate dei palazzi, un genere di cui oggi purtroppo rimane molto poco. Dopo la morte del maestro urbinato si incrementa ulteriormente la circolazione delle incisioni tratte dalle sue opere che hanno un ruolo essenziale nella diffusione delle invenzioni artistiche.

Molto interessanti sono gli orientamenti assunti dalla pittura religiosa negli anni del pontificato di Clemente VII, intorno al 1525. Lo facciamo esaminando due opere emblematiche che sono anche due capolavori sconcertanti, il ***Cristo morto***, olio su tavola, cm. 133 x 104, Boston, Museum of Fine Arts (fig. 10) di Rosso Fiorentino del 1525 circa e la ***Visione di San Girolamo***, Londra, National Gallery (fig. 12) di Parmigianino del 1526-27 circa; servono a illustrare il manierismo di questi giovani artisti attivi a Roma negli anni fra la morte di Raffaello e il Sacco. Rosso e Parmigianino a Roma lavorano fianco a fianco e si influenzano vicendevolmente.

Il *Cristo morto* viene dipinto per il vescovo di Arezzo, Lorenzo Tornabuoni, fra 1525 e 1526.

L'immagine mostra in primissimo piano la figura di Cristo morto adagiato in una posa piuttosto forzata su un sedile di legno, attorniato da quattro angeli, due dei quali reggono due grandi ceri a

torciglione. A terra sono disposti alcuni degli strumenti della Passione, i chiodi e la spugna imbevuta di aceto. È evidente l'influsso di Michelangelo, precisamente dagli Ignudi della Sistina (**cfr. cartella 6, figg. 17-18, 26**) e dalla statua marmorea del *Cristo nudo* realizzata da Michelangelo per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva. I riferimenti sono da un lato alla Passione di Gesù, simboleggiata dagli strumenti del martirio, dall'altro al significato dell'Eucarestia come presenza concreta del suo corpo di Cristo, reso palese dall'evidenza conferita alla nudità del corpo, contrapposta alle vesti degli angeli. Tuttavia il senso religioso dell'immagine viene come contraddetto dalla vena di sensualità e dall'ambiguità delle figure: la posa di Cristo, la sua nudità integrale, il morbido piegarsi della testa di Gesù e la sua espressione, gli angeli, visti come giovani ricciuti che osservano con curiosità e perfino con malizia il corpo nudo, la mano dell'angelo che sfiora la piaga del costato. Freedberg ha commentato così il dipinto:

“Vi è qui una dimostrazione del miracolo eucaristico della presenza reale del Cristo. Ma la presenza qui rivelata ai sensi è descritta con una sensualità che contraddice un valore più essenzialmente cristiano del dogma stesso, e la sensualità si confonde con un estetismo che sembra più importante del significato religioso del quadro”

Lo studioso sottolinea come la dominante dell'immagine non sia il voler rendere un tema devozionale, ma la dimostrazione di perfezione e bellezza artistica. La concezione dell'arte e della bellezza come mezzi di avvicinamento al divino di per sé era stata sviluppata nella Roma dei papi già sotto Giulio II, trovando la sua principale manifestazione negli ignudi nella cappella Sistina, la cui importanza è fondamentale nell'economia della volta, ma la cui funzione è essenzialmente quella di mostrare una sorta di teologia del corpo umano, la cui bellezza è riflesso della creazione divina. Solo che per gli artisti come Rosso fiorentino queste istanze diventano sempre più estetizzanti facendo nettamente prevalere l'estetica e la forma sul contenuto. La ricerca di perfezione e di novità formali conduce inoltre spesso verso un sovvertimento di schemi consolidati e perfino delle iconografie, rendendo le immagini spesso ambigue, misteriose e conturbanti.

Particolarmente esemplificativo di questo atteggiamento è la *Visione di San Girolamo* di Parmigianino (**fig. 12**); Vasari ci dice che Parmigianino stava lavorando a questo dipinto quando le truppe dei lanzichenecchi entrarono a Roma per saccheggiarla. Così ce lo descrive:

“Una nostra donna in aria che legge ed ha un fanciullo tra le gambe; ed in terra con straordinaria e bella attitudine ginocchioni con un piè fece un san Giovanni, che torcendo il torso accenna Cristo Fanciullo, ed in terra a giacere in iscorto è un san Girolamo in penitenza che dorme”

Ogni termine di Vasari sottolinea un paradosso dell'immagine: la Madonna è sospesa in aria, ma in realtà non legge, ma guarda il piccolo libro tenuto dal Bambino; la posizione del Bambino che si trova effettivamente fra le gambe della Vergine, in atto di muovere un passo e con uno strano sguardo rivolto all'osservatore; la posa contorta del Battista che Vasari trova “straordinaria” per la sua complessità e infine lo strano sonno di san Girolamo, sdraiato in forte scorcio nel bosco. Sono tutte bizzarre iconografiche che servono ad attirare l'attenzione di chi guarda portandolo anche a interrogarsi sulla forma. Parmigianino dispiega intanto per l'osservatore colto e accorto la sua grande cultura capace di combinare una grande quantità di modelli: la Madonna ricorda figure di Michelangelo, specialmente la *Madonna di Bruges*, marmo, h. 128 cm, Bruges, Notre-Dame (**vedi slide 4**) da cui viene ripresa anche l'idea del Bambino che scivola fra le gambe della Vergine, proiettandosi verso l'osservatore. Nella soluzione della Madonna in aria e nella posa dinamica del Bambino, oltre che nel gesto di San Giovanni viene ripresa invece la *Madonna di Foligno* di Raffaello (**slide 5**). Il Battista fa il suo gesto tradizionale di indicare Cristo, ma è un gesto caricato, difficile, a cui corrisponde per contrasto l'inerzia di Girolamo, abbandonato a terra. Rispetto per esempio a Raffaello, dove il Battista compie un gesto eloquente e solenne, ma del tutto naturale, in Parmigianino vediamo invece la ricerca della posa complicata e virtuosistica. Tutta l'immagine ha una verticalità accentuata anche dalle forme allungate delle figure. I numerosi disegni mostrano che

l'opera fu studiata attentamente fino a ottenere quell'effetto di grazia e movimento ritmico che la caratterizza. Chastel analizzando il dipinto conclude così: "mai si era dimostrato più chiaramente che una pala d'altare è uno spazio per la fantasia; mai i simboli sono stati elaborati con maggiore sottigliezza".

Le due immagini analizzate sono sufficienti per farci capire i caratteri dello "stile clementino", cioè dell'arte che si sviluppa dopo la morte di Raffaello (1520) e prima del Sacco di Roma (1527): nel vuoto fra la morte di Raffaello e il ritorno di Michelangelo, nel 1534, il vuoto fu colmato da uno sviluppo sofisticato ed estetizzante. Il Sacco arrivò a bloccare irrimediabilmente quel momento fecondo, a interrompere questo momento dell'arte anche perché il gruppo di talenti riunitosi intorno al papa Medici e alla sua cerchia fu travolto e allontanato dal Sacco.

Il 6 maggio 1527 riuscirono ad esempio a rifugiarsi a Castel Sant'Angelo solo gli orafi che potevano servire alle esigenze della difesa. Benvenuto Cellini per primo, che ci ha lasciato nella sua autobiografia la descrizione dei giorni dell'assedio. E poi Raffaello da Montelupo, scultore e orafo. Gli altri artisti rimasero in città e furono colti di sorpresa dall'arrivo dei soldati. Numerose notizie sono fornite da Vasari che nel 1540, durante il soggiorno a Roma, raccolse informazioni sui fatti del '27 e altre ne ebbe dagli stessi artisti, Peruzzi, Perino del Vaga e Rosso fiorentino.

Vi furono morti, come l'incisore Marco Dente; Polidoro da Caravaggio fuggì a Napoli. Altri furono imprigionati, malmenati, costretti a fare da servi ai soldati o a pagare riscatti e taglie. Fra questi Rosso fiorentino. Peruzzi e Perino del Vaga dovettero dipingere per gli spagnoli. Appena possibile fuggirono: Baldassarre Peruzzi a Siena, Rosso fiorentino a Borgo San Sepolcro e poi a Venezia e infine in Francia. Iacopo Sansovino a Venezia, Giovanni da Udine in Friuli. Perino del Vaga riparò a Genova. Parmigianino rimase a Roma e Vasari ci dice che riuscì a cavarsela lavorando per gli spagnoli, tuttavia l'artista tornò ben presto in Emilia a Bologna, dal momento che Roma non offriva più le occasioni di prima.

Ci furono poi molti artisti che rimasero traumatizzati dal sacco; secondo Chastel anche Sebastiano del Piombo rimase sconvolto dal Sacco, forse in misura maggiore di altri vista la sua vicinanza al papa. L'artista veneziano infatti era stato chiamato a corte da Clemente VII, di cui nel 1526 aveva fatto il ritratto (**fig. 2**): il quadro riprende il taglio del *Ritratto di Giulio II* di Raffaello ma mostra l'immagine di un uomo giovane ed energico. Sebastiano aveva infatti sostituito Raffaello come ritrattista della curia papale; l'apprezzamento di Clemente nei suoi confronti è attestato anche dal conferimento, nel 1631, della prebenda lucrosa del Piombo, cioè della piombatura delle bolle pontificie, che valse all'artista il soprannome con cui ancora oggi è noto. Sebastiano nel 1527 era dapprima rimasto vicino al papa, poi fuggì a Venezia; in una lettera del febbraio 1531 descrive egli stesso il suo senso di straniamento di fronte al Sacco: "Non mi par esser quel Bastiano che era avanti il sacco; non posso più tornare in cervello ancora". E in effetti si è notato come, dopo il 1527, il pittore si dedicasse a temi in qualche modo più cupi e austeri di prima, in cui sono state viste anticipazioni della pittura più severa della Controriforma. Per quanto riguarda poi l'immagine di Clemente VII Sebastiano ci ha consegnato il ritratto incompiuto e suggestivo del papa dopo la tragedia (**fig. 13**). Clemente tornò a Roma solo il 6 ottobre 1528, oltre un anno dopo l'avvio del saccheggio. Il papa si fece crescere la barba in segno di lutto; per tradizione della Chiesa i pontefici erano glabri. Già Giulio II nel 1510 si era fatto crescere la barba come voto per la liberazione dell'Italia dai Francesi. Nel ritratto di Sebastiano, databile fra 1531 e 1534 circa vediamo un uomo invecchiato e provato, profondamente malinconico. Il gesto penitenziale di farsi crescere la barba manifesta lo scoramento del papa di fronte alla rovina di Roma. La città in effetti versava in tale stato di miseria che nel 1530 l'incoronazione imperiale di Carlo V avvenne a Bologna perché Roma non era in condizioni di ospitare la solenne cerimonia.

La diaspora degli artisti e intellettuali dopo il Sacco si indirizza soprattutto verso Venezia dove arrivano soprattutto architetti come Sansovino e Sebastiano Serlio. Dietro c'è una programmatica volontà di fare di Venezia la nuova Roma.

Dopo il sacco l'arte a Roma prende un'altra via rispetto a quella dello stile clementino; molti degli artisti partiti in quell'occasione non faranno più ritorno in città. Altri vi giungeranno dalla Toscana

(come Salviati e Vasari) e dalle Fiandre. Il Sacco aveva posto drammaticamente in luce la fragilità della città che aveva ambito a diventare la capitale mondiale dell'arte a far rinascere la potenza della Roma imperiale con in più il suggello della cristianità. Il mito della Roma degli artisti, della possibilità di un sincretismo in cui l'amata classicità potesse fondersi e armonizzarsi con temi cristiani in una rinnovata età dell'oro fu spazzato via dagli orrori e dalle distruzioni operate dai Lanzichenecchi, mentre l'esplosione di laceranti conflitti religiosi e sociali era ormai inevitabile. Proprio il papa che aveva vissuto sulla sua pelle questo terribile trauma sarà il committente dell'opera che è stata considerata l'espressione per immagini dell'orrore e del senso di smarrimento causato dal Sacco. Ci riferiamo ovviamente al *Giudizio Universale* di Michelangelo nella cappella Sistina.

CAPITOLO XIII

IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI MICHELANGELO (1534-1541)

Immagine cartella 10

Verso la fine del suo pontificato Clemente VII decise di chiamare Michelangelo per farlo intervenire nella Sistina concludendo idealmente con un ciclo escatologico i cicli precedenti, ovvero quello storico di Sisto IV, quello teologico di Giulio II quello fra storico e teologico negli arazzi di Leone X. In sostanza il *Giudizio universale* divenne una sorta di rappresentazione del Sacco di Roma: non una immagine storica di quell'evento, ma un'immagine simbolica che alludesse al crollo di un mondo, quello della Roma di Giulio II e Leone X, tramite la raffigurazione della fine dell'umanità stessa.

Michelangelo fu l'ultimo artista con cui Clemente VII prese contatto. Il 22 settembre 1533 a San Miniato al Tedesco l'artista fu perdonato dal papa per aver aderito alla rivolta antimedicea successiva al Sacco di Roma: Michelangelo infatti si era schierato a favore della repubblica fiorentina ricostituendo prestando la propria opera di architetto militare durante il lungo assedio posto alla città dalle truppe imperiali intenzionate a restaurare il dominio mediceo.

Il progetto in origine, almeno secondo quando ci dice Vasari, doveva riguardare le due facciate della cappella sistina dove si pensava di affrescare due scene contrapposte: la *Caduta degli angeli ribelli* e il *Giudizio universale*; si sarebbe così manifestato il potere terribile del cielo una volta sugli angeli ribelli, all'inizio dei tempi e l'altra sugli uomini alla fine.

Michelangelo giunge a Roma il 23 settembre 1534; Clemente muore il 13 ottobre. Il successore, papa Paolo III, prosegue nel progetto di Clemente VII. Dopo la preparazione delle pareti Michelangelo inizia a lavorare l'8 settembre 1535.

La parete dell'altare era stata modificata chiudendo le finestre e costruendo una scarpa di mattoni sporgente circa mezzo braccio alla sommità per dare alla parete l'effetto di sporgere in fuori nella parte alta, come un piano inclinato, con effetto di incombenza sull'osservatore, quasi che il cielo stesse franando sopra chi guarda.

Nel frattempo Michelangelo aveva rotto i rapporti con Sebastiano del Piombo che aveva creduto di poterlo affiancare nell'impresa e gli aveva suggerito di dipingere l'opera a olio; questo sistema, meno veloce come esecuzione, era ritenuto più comodo vista anche l'età dell'artista. Il muro fu preparato come se si dovesse dipingere ad olio, ma Michelangelo rifiutò sdegnato di usare tale tecnica, dicendo che "la pittura ad olio è un'arte a donna e da persone agiate e infingarde come fra' Bastiano" e decise di eseguire tutto con la faticosa tecnica dell'affresco.

I lavori durarono sei anni; la scoperta della vigilia di Ognissanti del 1541 (**figg. 1-2**). Come dice Chastel: "fu tolto il velo all'affresco ... in un modo che incominciava a dimenticare il Sacco di Roma, ma che non avrebbe mai dimenticato l'affresco di Michelangelo".

Il *Giudizio*: struttura e organizzazione dell'immagine

L'intervento voluto da Clemente VII fu il primo intervento di carattere distruttivo all'interno della Sistina, dove tutti gli apporti precedenti, dal ciclo di Sisto IV agli arazzi di Leone X, si erano armonizzati fra di loro sia dal punto di vista iconografico che spaziale, grazie all'opera di alcuni fra i maggiori artisti dell'epoca. La realizzazione del *Giudizio* comportò dunque la definitiva alterazione delle condizioni di percezione e illuminazione della cappella, tramite la chiusura delle finestre della parete di fondo, e l'eliminazione di parti delle decorazioni precedenti, e precisamente le prime due scene del ciclo di Mosè e di Cristo, le due figure dei primi papi nelle lunette intorno alle finestre, la pala d'altare in affresco di Perugino con l'*Assunta* e due delle lunette con gli *Antenati di Cristo* opera dello stesso Michelangelo. Inoltre il *Giudizio* impedì che si potesse ricollocare nella sua interezza il ciclo di arazzi su cartoni di Raffaello eseguiti per papa Leone X. Questa scelta ci permette di misurare quanto il committente dovesse essere consapevole del significato di un'immagine inserita così traumaticamente dentro il complesso che forse meglio di ogni altro incarnava il mito della *renovatio* di Roma, della città capitale della Cristianità. Il soggetto voluto da Clemente VII, infine, rappresentava al meglio il senso di terribile frattura e ineluttabile tragedia percepito dal papa e dagli ambienti della curia romana.

Michelangelo si trova di fronte al compito di affrontare un tema come quello del *Giudizio universale* fortemente drammatico e piuttosto raro nell'arte italiana del Rinascimento, mentre c'erano modelli soprattutto nell'arte medievale. L'artista parte dallo schema tradizionale e lo modifica fino a creare un'immagine originale. La tradizionale raffigurazione del tema è quella che vediamo, ad esempio, nel *Giudizio* della cappella degli Scrovegni di Padova (**fig. 3**) di Giotto, opera che Michelangelo, tra l'altro, conosceva. Cioè una struttura a fasce sovrapposte che comprende un nucleo fondamentale, quello del Cristo - giudice e la *deesis*, cioè l'intercessione operata da Maria e da san Giovanni Battista e ai lati del Cristo i 12 apostoli in trono; a questo nucleo si aggiungono altri elementi, come la resurrezione della carne, gli strumenti della Passione di Cristo, il Paradiso e l'Inferno secondo forme variabili. Per esempio, nell'affresco di Giotto, in alto al centro domina la gigantesca figura di Cristo nella mandorla, con la tunica scarlatta aperta a mostrare la piaga del costato e le palme delle mani aperte in due pose diverse; a sinistra verso l'alto in corrispondenza dei beati del Paradiso e più in basso della resurrezione dei morti, rivolta verso il basso a destra a decretare la dannazione eterna delle anime dell'Inferno. Intorno a Cristo i 12 apostoli in trono, secondo la visione dell'Apocalisse di San Giovanni, gli angeli tubicini, con le trombe che annunciano il Giudizio finale e le schiere angeliche in volo. Al centro della scena in basso altri due angeli sorreggono la croce di Cristo, strumento della Redenzione; accanto ad essa, a sinistra, nella zona dei beati, il committente Enrico Scrovegni con l'ausilio di un frate, offre a tre sante il modellino della cappella, l'opera di bene da lui promossa per ottenere il perdono dei peccati.

La salda struttura spaziale, rigorosamente simmetrica e calibrata dell'affresco di Giotto, così come di altre simili immagini fra '200 e '400 è metafora dell'ordine dell'Universo, di una legge immutabile che assegna a ognuno il proprio posto nella storia del mondo.

Michelangelo parte da questo schema tripartito (in alto il Paradiso, al centro Cristo- giudice e sotto l'Inferno) per poi sovvertirlo, manifestando già in questa scelta di sfuggire a tale ordine il senso di disorientamento e tragedia globale del *Giudizio*, inteso come fine del mondo.

Pur modificando dunque la tradizionale strutturazione in fasce sovrapposte del Giudizio si riconoscono anche in Michelangelo tre zone fondamentali: in alto gli angeli che portano in volo le *arma Christi*, cioè gli strumenti della Passione; al centro Cristo giudice e la Vergine attornati dagli apostoli e da una folla di beati; più sotto gli angeli che suonano le trombe del Giudizio fra gruppi di beati che risorgono recuperando i loro corpi e gruppi di dannati che precipitano all'Inferno.

Michelangelo conserva la centralità della figura di Cristo - giudice (**fig. 2**) dal cui gesto imperioso sembra generarsi un vortice che determina il movimento e le espressioni di tutte le altre figure dell'affresco. Ma a differenza dello schema tradizionale Michelangelo elimina la scansione ordinata e simmetrica dello spazio, toglie qualsiasi appiglio spaziale, fa sì che fra le figure dei beati e quelle dei dannati non ci sia una chiara e netta divisione, né spaziale, né di espressione. L'affresco inoltre

non è delimitato da cornici, ma si innesta sul fondo della cappella quasi sovrapponendosi al resto della decorazione; grazie poi all'effetto di ribaltamento del piano, creato appositamente in fase preparatoria, la sensazione è quella di uno spazio "altro" rispetto all'universo armonico della sistina, un Aldilà che fa la sua irruzione violenta e distruttiva nel mondo.

Passando ad analizzare in dettaglio l'immagine, partiamo dall'alto dove entro le lunette sono raffigurati **angeli con gli strumenti della Passione (figg. 2, 4-5)**. Sono privi di ali e si stagliano contro l'azzurro in pose complesse che ne mettono in evidenza la muscolatura; anch'essi sono travolti dal vortice generato dal gesto di Cristo e sembrano compiere sforzi immani per innalzare la croce e la colonna della flagellazione. Nelle lunette quella che Pierluigi de Vecchi ha definito la "sintassi dei corpi di Michelangelo" trova un campo ineguagliabile. Sono le figure più vicine a precedenti opere di Michelangelo come gli Ignudi della volta, ma anche i soldati nella battaglia di Cascina. Questo aspetto da una parte fu oggetto di ammirazione, ma attirò anche le critiche dei detrattori del Giudizio e della nudità dei corpi. Alla concitazione delle attitudini si accompagna la dolorosità degli sguardi: nessuna delle figure del *Giudizio* si mostra gioiosa per la salvezza.

Cristo giudice e la Vergine tra apostoli, patriarchi e beati

Nelle precedenti raffigurazioni del *Giudizio universale* Cristo sedeva di norma in trono fra i 12 apostoli, anch'essi in trono, in genere impegnato a distendere le braccia per mostrare i segni dei chiodi, oppure con la palma una in alto e l'altra in basso. Nella Sistina ha un gesto impetuoso di definitiva condanna (**fig. 6**) che richiama un'opera giovanile di Michelangelo, il rilievo con la **Battaglia di centauri, fig. 7**, realizzato dall'artista negli anni di frequentazione della corte medicea di Lorenzo il Magnifico. Nel rilievo la lotta fra centauri e uomini si traduce in un furioso groviglio di corpi, trattati con diversi gradi di finitura in una delle prime applicazioni del non finito michelangiolesco a fini di scansione in profondità dell'immagine. La lotta ha il suo centro proprio nella figura di giovane con il braccio destro alzato, da quale sembra generarsi un moto a spirale in cui sono coinvolti gli altri personaggi.

La figura di Cristo nell'affresco è centrale: è da lui che si genera il moto rotatorio, a turbine, che coinvolge tutti i corpi e fa risultare unitaria la polifonica immagine del giudizio fatto di centinaia di figure.

Altra modificazione iconografica rispetto alla tradizione è la sostituzione della figura delle *deesis*, cioè della Madonna e di san Giovanni Battista intercessori, con la sola Vergine che si stringe al Cristo quasi impaurita, gettando uno sguardo verso i beati. Intorno a Cristo e a Maria si dispone la folla dei santi, patriarchi, apostoli; l'effetto di profondità e di sconvolgimento viene ottenuto con gesti e posizioni delle figure entro la profondità del cielo azzurro e luminoso.

A sinistra (**fig. 8**) si trovano sante, sibille ed eroine del Vecchio e Nuovo testamento: alcune delle figure di santi della Sistina sono identificabili grazie agli attributi. Per la tradizione Eva è la figura gigantesca vestita di verde e con il petto nudo che accoglie a sé una fanciulla con gesto protettivo.

A destra invece troviamo soprattutto (**fig. 9**) santi maschi: fra essi, sovrapposto al Battista, San Pietro che porge a Cristo le gigantesche chiavi: il potere di sciogliere e legare simboleggiato dalle chiavi è infatti divenuto superfluo con la nuova venuta di Cristo alla fine dei tempi. Sotto Cristo si trovano i santi Lorenzo con la graticola e Bartolomeo con la sua pelle, le cui feste erano celebrate con molta solennità nella Sistina perché legate alla dedica della cappella e alla incoronazione di Sisto IV, suo fondatore. Nella pelle di San Bartolomeo si riconosce l'autoritratto dell'artista (**fig. 10**): le sue fattezze sono quelle storiche di Michelangelo, note per esempio attraverso un disegno di Daniele da Volterra (**fig. 11**) dove l'artista è ritratto con l'espressione saturnina e malinconica che lo caratterizzava.

Nella gigantesca figura con la croce all'estremità destra è stato riconosciuto il Cireneo, che aiutò Cristo durante la salita al Calvario, oppure Disma, il Buon Ladrone. Poi riconosciamo ancora san Sebastiano con le frecce. La figura di Santa Caterina d'Alessandria con la ruota dentata del suo supplizio e quella di San Biagio con i pettini da cardatore, furono le due maggiormente alterate

dagli interventi di censura di cui il *Giudizio* fu oggetto poco dopo la sua scoperta. L'accusa di oscenità rivolta alle figure nude dell'affresco si risolse infatti con la decisione di coprire le nudità delle figure con perizomi e panni ad opera di Daniele da Volterra, seguace e ammiratore di Michelangelo, nel 1565 (cfr. **fig. 14 con il rilievo degli interventi censori sulla Sistina rimossi durante l'ultimo restauro**). Daniele da Volterra eseguì i suoi interventi per lo più a tempera, lasciando intatta la pittura originale, ad eccezione delle figure di San Biagio e Santa Caterina, ritenute particolarmente sconce, che vennero scalpellate e rifatte a buon fresco su un nuovo intonaco.

Proseguendo nell'esame del dipinto, nella fascia inferiore troviamo la ***Fine dei tempi*** con le due scene contrapposte della resurrezione della carne e dell'Inferno.

Al centro della parte inferiore, sotto Cristo giudice, c'è il gruppo degli angeli con le trombe e i libri delle scritture che trovano adempimento proprio del giudizio finale. A sinistra gli eletti, dopo essere usciti dalla terra sotto forma di scheletri o fantasmi e aver recuperato la forma umana ascendono al cielo aiutati dai beati (**fig. 13**), mentre a destra i dannati finiscono all'inferno, trascinati da orribili diavoli fra scene di disperazione e sofferenza.

Nell'Inferno ci sono motivi danteschi, come la barca di Caronte e la figura di Minosse, il giudice infernale con la sua coda di serpente per avvolgere ciascun dannato tante volte quanti gironi infernali avrebbe dovuto discendere. Secondo la tradizione Michelangelo avrebbe effigiato sotto le sembianze di Minosse con le orecchie asinine il cerimoniere pontificio Biagio da Cesena che, in visita sui ponteggi insieme a Paolo III, si sarebbe scandalizzato delle figure di Michelangelo definendole più adatte a a stufe e osterie che alla cappella del pontefice.

Michelangelo ha evitato di soffermarsi sulla descrizione delle pene materiali dei reprob, ma ha reso la sofferenza dei dannati come un dolore spirituale, fatto di disperazione, rimorso e terrore che si manifestano in queste figure sia nel corpo che nell'anima.

Le reazioni dei contemporanei di fronte al *Giudizio*

L'affresco di Michelangelo suscitò nei contemporanei una profonda eco e uno stupore che sta soprattutto nella concezione artistica dell'affresco, nella grandiosità di un'opera simile seguita da un solo uomo e nella straordinaria padronanza della figura umana colta in tutte le possibilità di movimento.

Intorno al *Giudizio* si svilupparono però anche molte critiche negative che sono il segno eloquente di profondi cambiamenti nella concezione dell'arte religiosa, maturati in rapporto all'avvento della Riforma protestante con i suoi attacchi alle immagini e la conseguente riflessione interna alla chiesa sulla funzione dell'arte religiosa.

Come abbiamo visto l'affresco non rompe con la tradizione iconografica del giudizio Universale, ma se ne differenzia per la rinuncia all'ordinata scansione in fasce a favore di un effetto rotatorio, ascensionale a sinistra e discensionale a destra, con la gigantesca figura del Cristo che serve come centro della rotazione. Un effetto che finisce per annullare i confini fra paradiso e inferno, fra beati e dannati, accomunati nel terribile e sconvolgente momento della fine dei Tempi.

Ogni corpo è sottoposto alla legge di gravità sia che si trovi fra i beati che fra i dannati. Anche i santi sono sconvolti e agitati e questo fa risaltare ancora di più l'isolamento e la grandezza dell'unica figura tranquilla, quella di Cristo.

La Madonna, arretrata dietro il Cristo ne accentua la grandezza. I santi con i loro attributi fungono da intercessori. Ma Michelangelo non perde tempo a caratterizzarli troppo con vesti e attributi elaborati. Sembrano tremare anch'essi, affannarsi a mostrare il loro martirio come pegno. Sono presenti anche Adamo ed Eva e questo serve a collegare tutta la storia dell'umanità in un percorso provvidenziale che termina con l'ultimo atto della Salvezza. Non ci sono particolari inutili; il culto dei santi e di Maria è trattato sommariamente, con sintesi eccezionale.

Manca un'intelaiatura spaziale e architettonica, l'unico riferimento è nel dinamico raggrupparsi dei corpi e nel moto rotatorio che riconduce sempre verso il centro ideale rappresentato da Cristo.

Unico elemento di riferimento è il corpo nella sua nudità, nella “perfetta e proportionatissima composizione del corpo humano et in diversissime attitudini” (Vasari).

Questo aspetto fu proprio quello che suscitò le maggiori critiche al *Giudizio* fin dalla sua scoperta nel 1541; il dubbio era che tante figure nude non fossero appropriate per un luogo sacro, come si ricava da aneddoti quale quello di Biagio da Cesena di cui abbiamo parlato.

Lo scandalo viene espresso in particolare da una lettera scritta dal letterato Pietro Aretino nel 1545 e dai trattati dell’abate Giovanni Antonio Gilio dal titolo *Degli errori de’ pittori* edito a Camerino nel 1564 e di Ludovico Dolce. Aretino dopo aver lodato la maestria di Michelangelo, gli rimprovera di aver anteposto l’arte alla devozione, facendo cioè prevalere la volontà di mostrare la propria abilità sulla necessità di mostrare devozione e significati religiosi. Dolce, sullo stesso tono, dirà che Michelangelo era stato “stupendo e veramente miracoloso e sopra umano[...] ma in una maniera sola, ch’è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri”. Pertanto “chi vede una figura di Michelagnolo le vede tutte”. Altre accuse riguardarono le licenze iconografiche, come la mancata distinzione fra beati e dannati, lo scarso rilievo degli attributi dei santi...

Il corpo nudo, accettabile in parti ornamentali, ma già spintosi troppo oltre nella volta sistina, diventava inaccettabile in queste proporzioni. Ma Michelangelo voleva esprimere con la nudità la condizione umana primordiale, fuori dalla storia comune: era una soluzione indispensabile per rendere conto dello sconvolgimento alla fine dei tempi. Le accuse arrivarono a tacciare l’affresco di eresia e a proporre la distruzione. Non se ne fece nulla né sotto Paolo III né sotto Giulio III, mentre sotto altri papi Michelangelo rischiò di essere processato. Il Concilio di Trento, nel 1564 decretò che si ricoprissero le parti “oscene” del dipinto. Ne fu incaricato Daniele da Volterra che operò rispettando l’affresco.

Le polemiche sul *Giudizio* sono l’indice di cambiamenti nell’arte religiosa: rispetto alla soluzione elaborata nella Roma di Giulio II e Leone X, dove classicità e mondo moderno si erano uniti in perfetto equilibrio all’insegna del mito condiviso della Roma trionfante, risorgente nell’antico splendore sotto i papi, eredi degli imperatori e vicari di Cristo, le lacerazioni della cristianità e le guerre in Italia e in Europa, di cui il Sacco di Roma del 1527 era stata la prima traumatica manifestazione, imponevano nuovi orientamenti all’arte sacra e alla committenza papale.

Bibliografia di riferimento

AA.VV., *La cappella sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, Novara 1992

AA.VV., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992

BERNARDINI M. G. – BUSSAGLI M., a cura di, *il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano 2008

CHASTEL, A., *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983

DE VECCHI P. L., *La Cappella Sistina: il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Milano 1996

DE VECCHI, P. L., *Raffaello*, Milano 2002

ESCH A.- FROMMEL C. L., a cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento: (1420 - 1530)*, Atti del convegno internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990), Torino 1995

FAGIOLO DELL'ARCO M., *L'arte dei papi. Come pontefici, architetti, pittori, scultori costruirono il Vaticano, monumento della cristianità*, Milano 1982

GOMBRICH, E., *La stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo* in IDEM, *Immagini simboliche. Studio sull'arte del Rinascimento*, London 1972, ed. cons. Milano 2002, pp. 93- 109.

PINELLI A., a cura di, *Roma del Rinascimento*, Roma-Bari 2007

SAXL, F., *L'Appartamento Borgia* in IDEM, *La storia delle immagini*, London 1957, ed con. Roma-Bari 2005, pp. 135-162

SCARPELLINI P. – SILVESTRELLI M. R., *Pintoricchio*, Milano 2004

CRONOLOGIA DEI PAPI

Martino V (Oddone Colonna, romano), 1416-1431

Eugenio IV (Gabriele Condulmer di Venezia), 1431-1447

Niccolò V (Tommaso Parentucelli di Sarzana), 1447-1455)

Callisto III (Alonso Borgia, spagnolo) 1455-1458

Pio II (Enea Silvio Piccolomini di Siena), 1458-1464

Paolo II (Pietro Barbo di Venezia), 1464-1471

Sisto IV (Francesco della Rovere di Savona), 1471-1484

Innocenzo VIII (Giovan Battista Cibo, genovese), 1484-1492

Alessandro VI (Rodrigo Borgia, spagnolo), 1492-1503

Pio III (Francesco Todeschini Piccolomini di Siena), 1503

Giulio II (Giuliano della Rovere di Savona), 1503-1513

Leone X (Giovanni de' Medici di Firenze), 1513-1521

Adriano VI (Adrian Florensz Dedel, olandese), 1522-1523

Clemente VII (Giulio de' Medici di Firenze), 1523-1534

Paolo III (Alessandro Farnese romano), 1534-1549