



Raffaello Sanzio

«La grande madre natura...temette di morire con lui»

PROF.SSA PAOLA RICCIO

Raffaello Sanzio (1483 – 1520)

Raffaello era figlio d'arte, suo padre Giovanni Santi (da cui deriverà il cognome "Sanzio") era un noto artista nonché padrone di una fiorente bottega ad Urbino, importante centro artistico dell'epoca.

Perse il padre all'età di 11 anni; la madre era venuta a mancare quando di anni ne aveva appena 8.

L'apprendistato di Raffaello avvenne a Perugia, nella bottega del **Perugino**, uno dei più noti artisti del XVI secolo.

Il giovane artista dimostrò un talento precoce tanto che, ancora diciottenne, gli vennero commissionate opere dai più importanti signori umbri. È negli anni perugini che strinse amicizia con il **Pinturicchio**, all'epoca già un artista affermato.

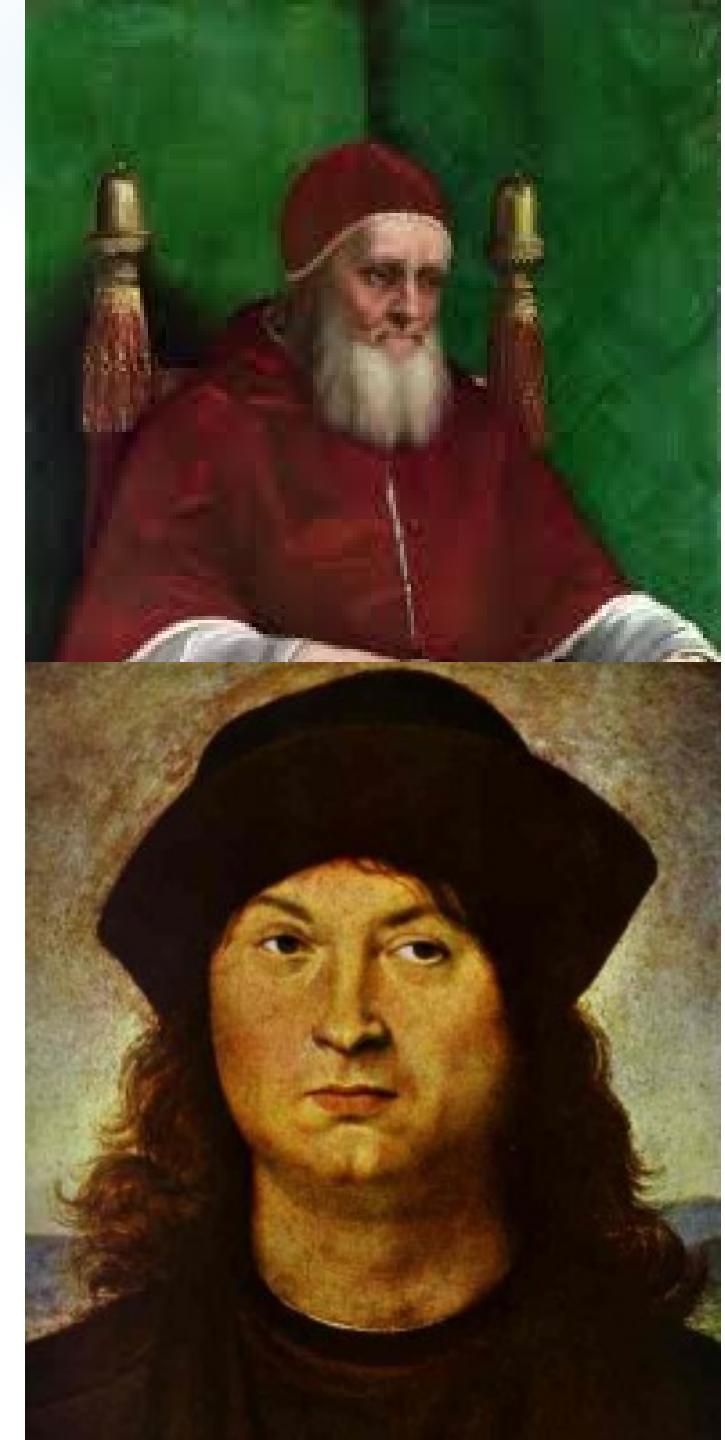


A ventuno anni Raffaello decise di trasferirsi a **Firenze**, affascinato da quanto si diceva sulle opere di due artisti molto noti della città toscana: **Leonardo e Michelangelo**.

Risale a questo periodo la serie delle Madonne col Bambino, uno dei soggetti al quale Raffaello pare fosse particolarmente legato (secondo alcuni, per via della tragica scomparsa della madre quando era ancora bambino).

Fu con la chiamata a **Roma** di papa **Giulio II** che Raffaello, appena venticinquenne trovò la sua consacrazione, affrescando le Stanze papali.

Oltre ad essere un grande artista, Raffaello si dimostrò anche un attento imprenditore. La sua bottega a Roma lavorava come una vera e propria "squadra" formata non solo giovani apprendisti ma anche da artisti affermati, così da poter portare avanti diversi progetti contemporaneamente. Nonostante questa perfetta organizzazione, le opere di Raffaello erano così richieste che spesso i committenti dovevano attendere a lungo per venire soddisfatti.



Raffaello fu anche un importante architetto: dal 1514 lavorò al progetto della Basilica di San Pietro in Vaticano (cantiere al quale si dedicò anche Michelangelo dal 1546).

Raffaello morì la notte del venerdì santo del 1520, a soli 37 anni.

I contemporanei affermarono che al momento della morte una crepa scosse i palazzi vaticani e il cielo si riempì di nuvole scure, come se il mondo avesse perduto una divinità.

Secondo lo storico Vasari, Raffaello morì per una febbre causata da “eccessi amorosi”.

Il suo corpo oggi è conservato nel Pantheon.

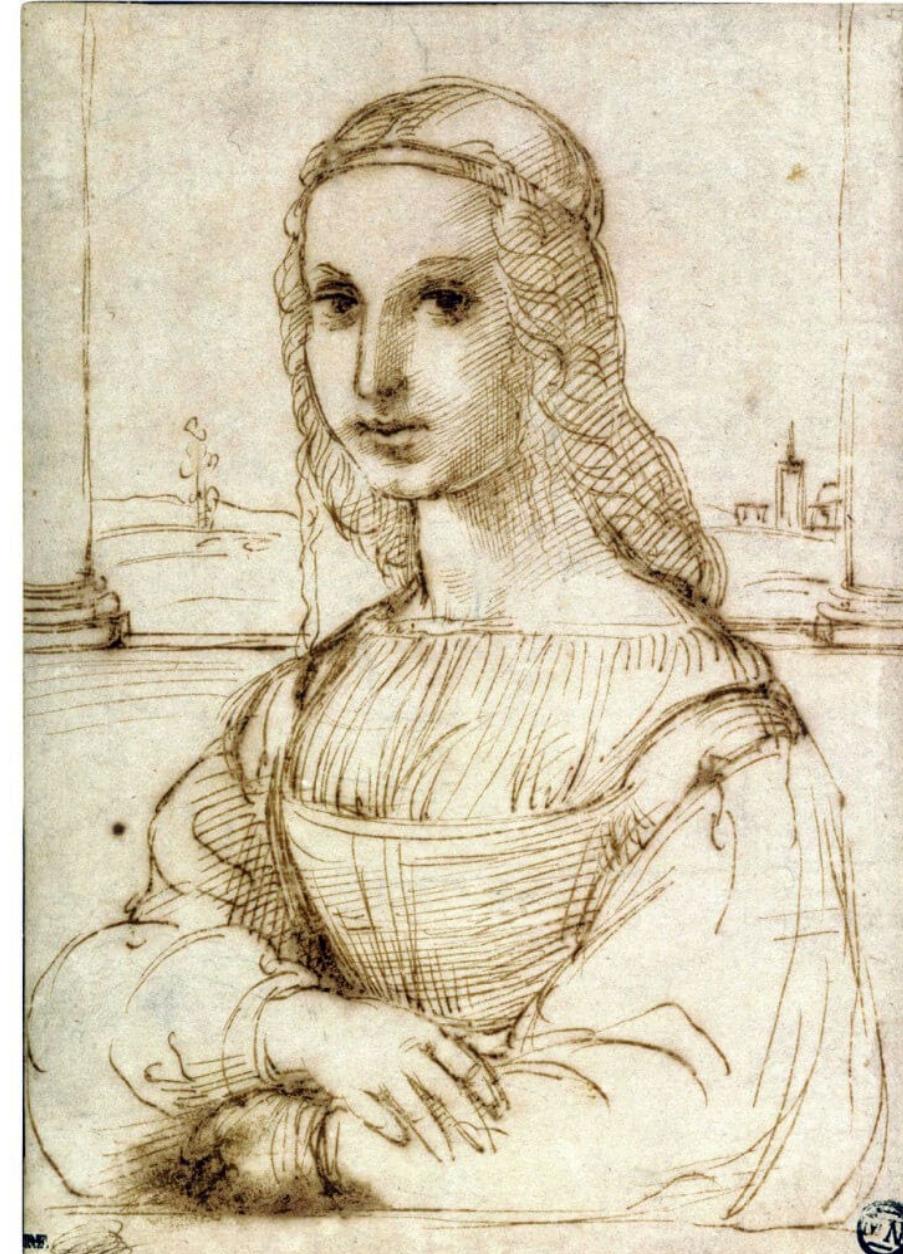


I disegni

Le sue figure sono precise da una linea di contorno inizialmente non continua, ma realizzata con numerosi tratti che in parte si sovrappongono, mentre i **volumi** sono definiti da un tratteggio ondulato, ad **archetti**; una caratteristica costante, questa, del disegno di Raffaello.

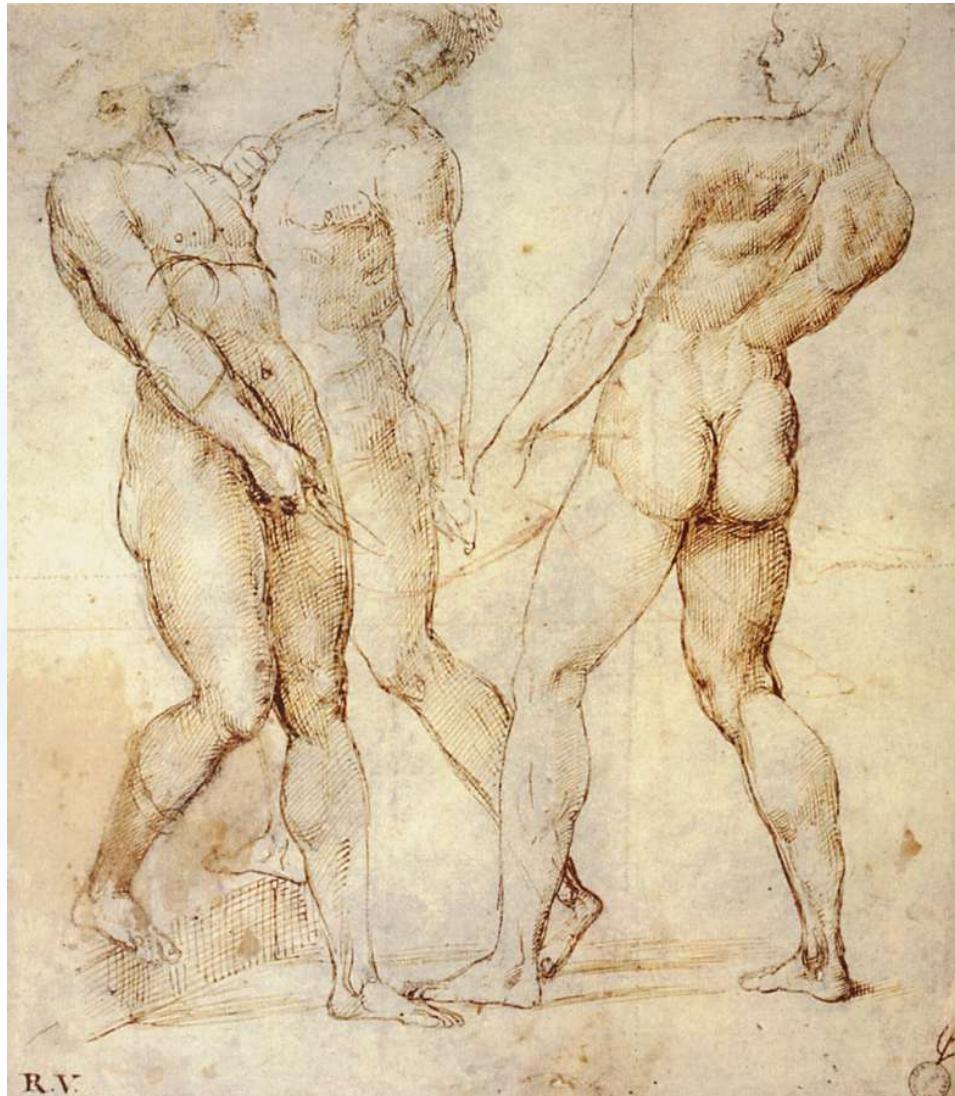


La Scuola di Atene - cartone preparatorio



Schizzo di una giovane donna su un balcone

Per primo, inoltre, Raffaello disegnò modelli nudi per poi rivestirli nella traduzione pittorica e, quindi, al solo fine di studiarne e comprenderne atteggiamenti, anatomia e senso del movimento.



Studi per la Pala Baglioni

Studio per San Giorgio ed il drago

L'influenza di Leonardo emerge nello studio preparatorio per il «San Giorgio ed il drago», nella posizione scattante del cavaliere, nel lungo collo e nella coda del drago (costruiti con tratteggi semicircolari paralleli).



Adorazione dei Magi - Particolare



Anche il chiaroscuro a tratteggio incrociato o a brevi chiazze (ben in risalto nella testa del cavallo, nel drago e nel volto di San Giorgio con il mantello svolazzante) deriva direttamente da Leonardo.



Studio di due teste di Apostoli e delle loro mani



Si tratta di un **cartone ausiliario**, pratica che verrà seguita, a partire da quest'opera, non solo da Raffaello, ma dal suo allievo Giulio Romano e dalla sua bottega.

Conservato a Oxford, il disegno di Raffaello è dotato di un altissimo grado di finitezza, che si rileva negli effetti di **chiaroscuro**.

Forti segni di grafite nera contornano barbe e ciocche di capelli, mentre un tratteggio lungo e parallelo o curvo e breve suggerisce i volumi, rinforzato dalla pressione della matita in alcune parti ben definite.

Il cartone per gli affreschi

Il cartone è uno studio preparatorio per la realizzazione di un affresco.

Soltamente si realizza in rapporto di scala 1:1.

Per gli affreschi il metodo comunemente utilizzato per il trasferimento del disegno realizzato sul cartone nell'intonaco sul quale dovrà essere eseguito il dipinto, consiste nell'annerire con un gessetto nero e carbone il retro del cartone e quindi applicarlo sulla parete.

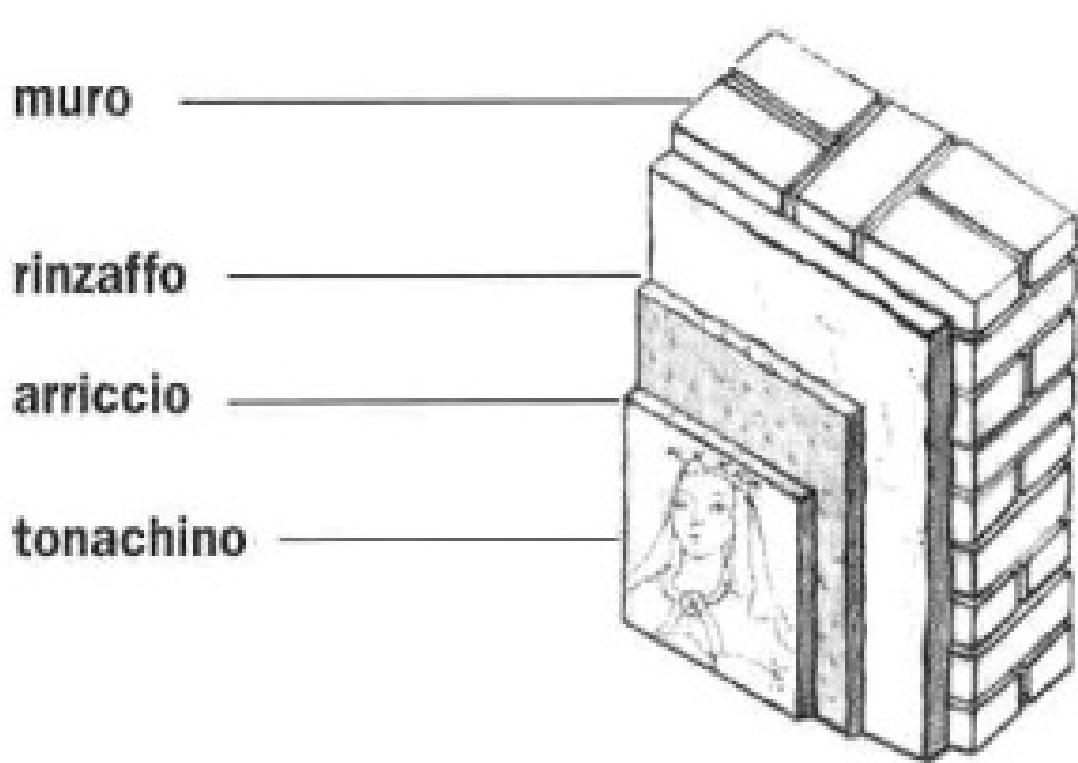
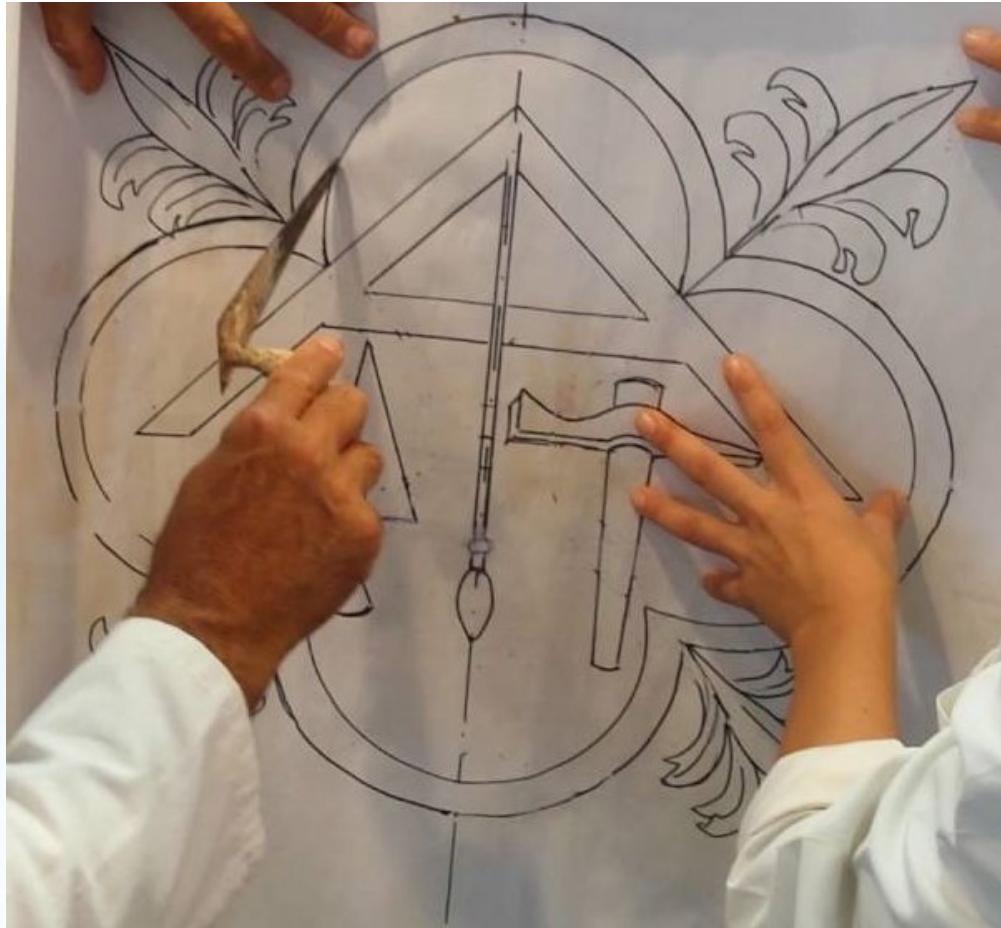


In alternativa può essere utilizzata la cosiddetta tecnica «**a spolvero**» che consiste nel "bucherellare" lungo il contorno del cartone e spolverare, dopo avere applicato il cartone sul muro, con della polvere di carbone.

Una volta rimosso il cartone, il dipinto sulla parete avrà quindi una traccia.



Un altro metodo è poi **l'incisione diretta** delle linee guida del cartone, che restano visibili sull'arriccio.



Il cartone ausiliario

Il cartone ausiliario non ha la piena funzione del cartone, ossia trasferire la bozza dell'opera su una superficie, ma di consentire lo studio di possibili variabili (cioè quelle parti facilmente modificabili, come le mani o il volto, a seconda della situazione).

Questa tecnica consisteva nel riportare porzioni dello spolvero, in genere dettaglio di teste e figure, su fogli di carta.

Ciò permetteva al maestro di poter affidare agli aiuti la realizzazione di parte delle sue opere, mantenendo invece totalmente la paternità ideativa e progettuale.

Lo sposalizio della Vergine

Lo Sposalizio della Vergine è una pala d'altare che Raffaello dipinse, a 21 anni, per la **Cappella di San Giuseppe** nella **Chiesa di San Francesco a Città di Castello**.

Il Sommo Sacerdote, al centro del dipinto tiene la mano destra di San Giuseppe e di Maria. I due sposi sono in piedi ai lati dell'officiante.

A sinistra, San Giuseppe offre un anello a Maria che porge la mano.

Egli è vestito con un lungo e sobrio abito blu scuro con un mantello giallo arancio. I suoi capelli sono corti e scendono sul collo. Sul mento cresce poca barba e **la fisionomia è quella di un uomo maturo**. Inoltre, con la mano sinistra, regge un ramoscello fiorito.



La Vergine ha un aspetto molto giovane. I capelli sono raccolti da una acconciatura modesta. Inoltre, un nastro trasparente è avvolto sulla nuca. Maria indossa un abito rosso, bordato di blu e scollato che arriva fino ai suoi piedi. Un mantello blu scuro avvolge quasi tutta la figura.

Il **sacerdote**, invece, veste un ampio abito ceremoniale con decorazioni dorate. Il suo viso anziano è incorniciato da una lunga barba suddivisa in due parti.



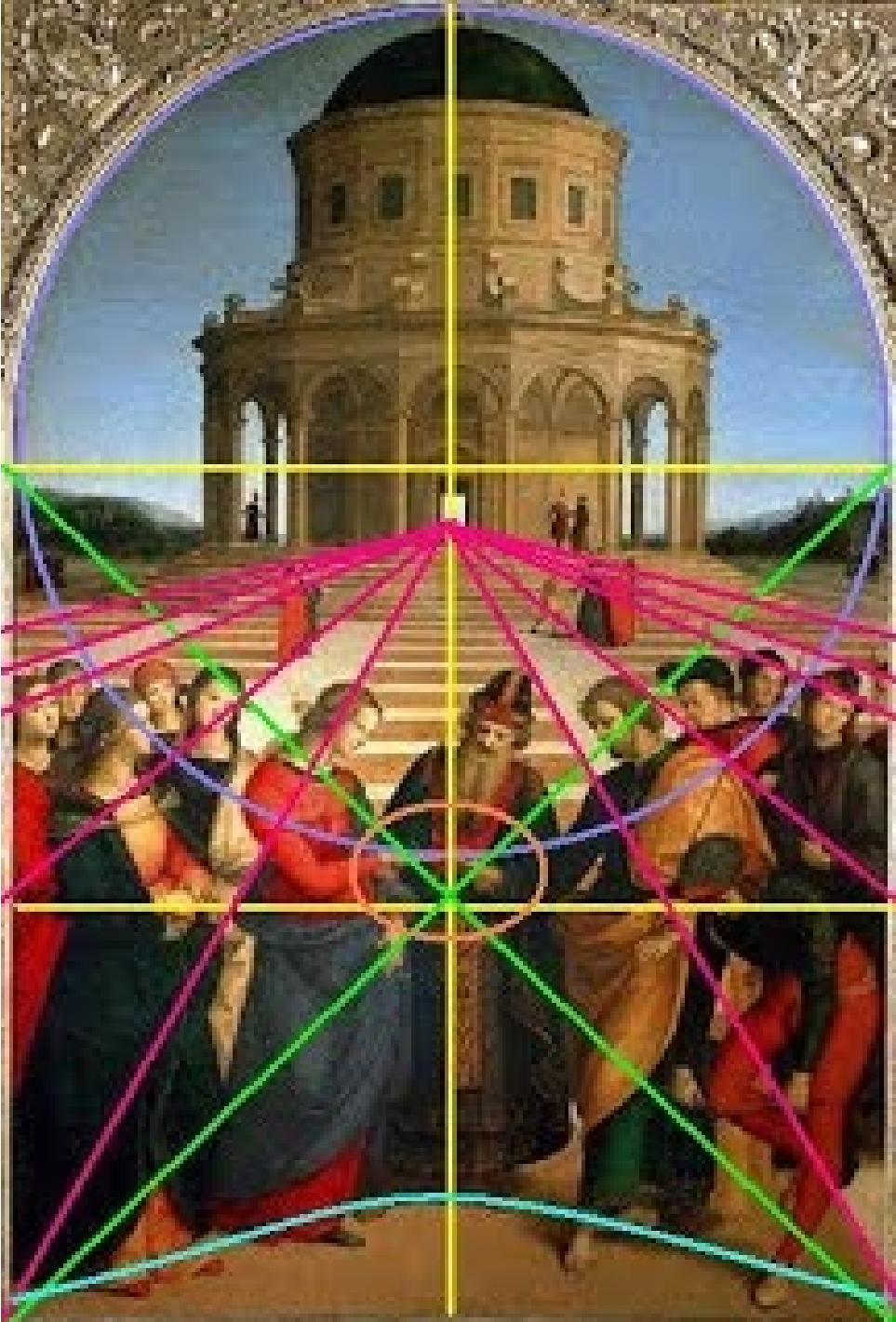
Lo schema compositivo deriva da un'idea di Perugino: un gruppo di personaggi, divisi in due schiere, sono in primo piano davanti ad una piazza con sullo sfondo un tempio a pianta centrale, impianto che ha ispirato al Perugino la «Consegna delle chiavi a San Pietro» per la Cappella Sistina e lo «Sposalizio della Vergine» realizzato per il Duomo di Perugia.



Il sacerdote, simbolo di Cristo e personaggio centrale, è l'anello di congiunzione tra i due gruppi di persone ai suoi lati.

Queste figure, facendo perno sul sacerdote, si dispongono in due semicerchi, uno aperto verso lo spettatore e l'altro verso il tempio.

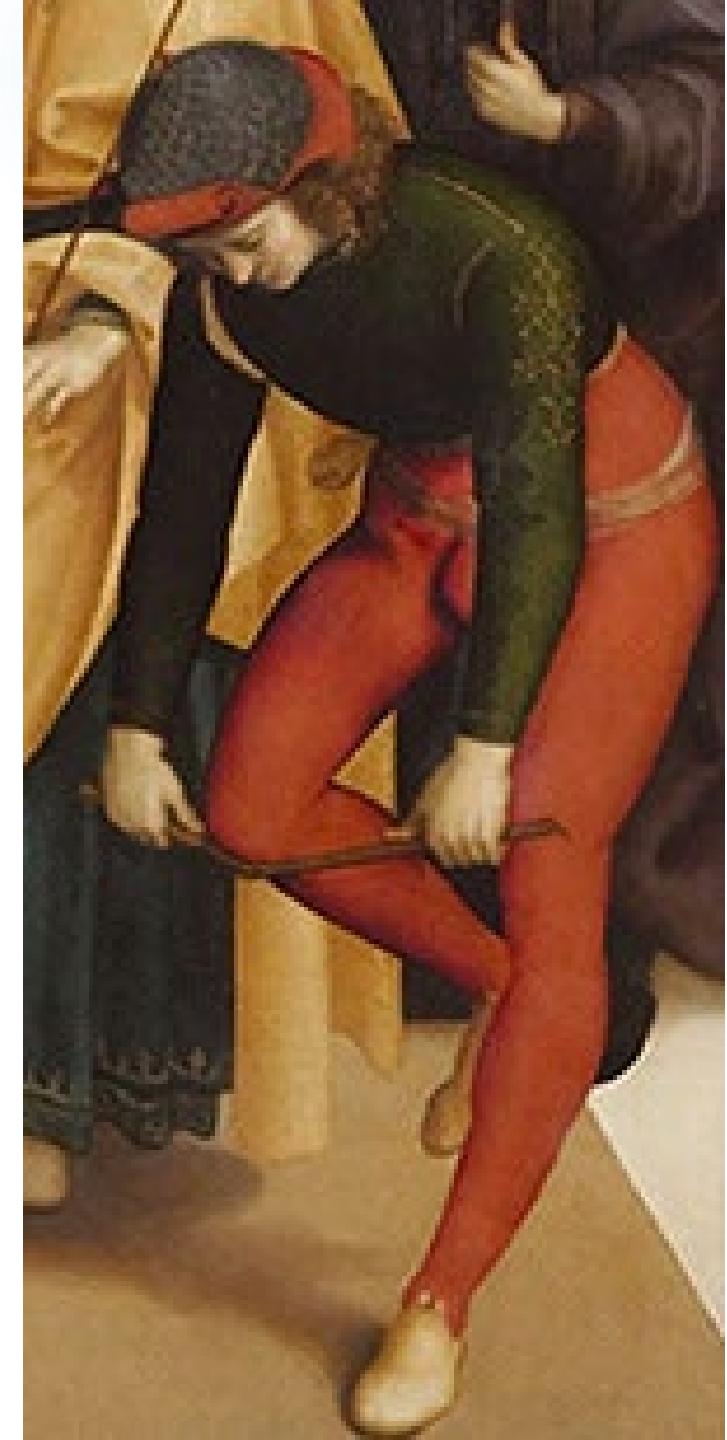
Il sacerdote sostiene le mani degli sposi mentre Giuseppe infila l'anello nell'anulare di Maria;



A destra, a lato di Giuseppe, vi è un corteo di uomini, sono i pretendenti alla mano di Maria, tutti hanno un ramoscello in mano, di cui l'unico fiorito è quello di Giuseppe.

Giuseppe è in posizione più avanzata rispetto a loro, regge la verga fiorita ed è, in segno di umiltà, a piedi scalzi.

Accanto a Giuseppe vi è un pretendente che irato spezza il suo ramoscello che non è fiorito



Secondo le storie di Maria dei vangeli apocrifi, quando la Vergine, appena uscita dal tempio di Gerusalemme, dove era cresciuta, venne destinata alle nozze, il criterio per scegliere lo sposo avvenne attraverso la distribuzione di un ramo secco ad ognuno dei pretendenti.

Il ramo di Giuseppe fu l'unico che fiorì, indicando con un segno divino su chi doveva cadere la scelta.



La pavimentazione della piazza è composta da lastre quadrangolari a colori alternati e indica, attraverso le linee che coincidono con ciascuno spigolo della base poligonale formata dai gradini, la prospettiva.

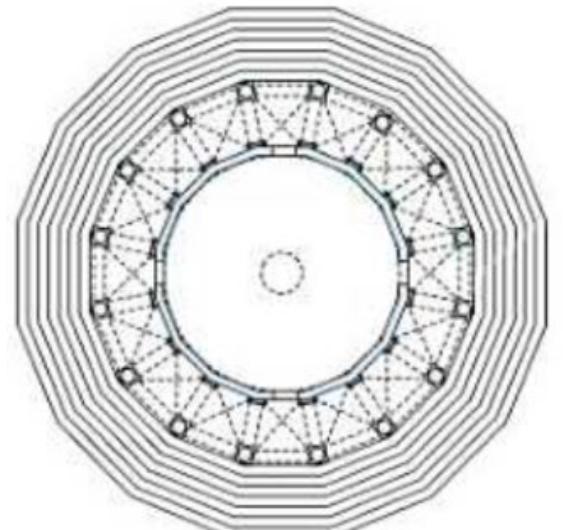
Il tempio acquisisce ancor più centralità e lo sguardo viene orientato verso il fuoco prospettico collocato in corrispondenza della porta del tempio sul fondo.



Il tempio sullo sfondo è il **tempio di Gerusalemme**.

Ha una pianta poligonale da cui si accede, tramite una scalinata, ad una porta aperta che in corrispondenza di un'altra porta, anch'essa aperta, lascia intravedere una porzione di cielo e di paesaggio.

Il porticato che circonda il corpo centrale si raccorda con eleganti volute al nucleo principale.



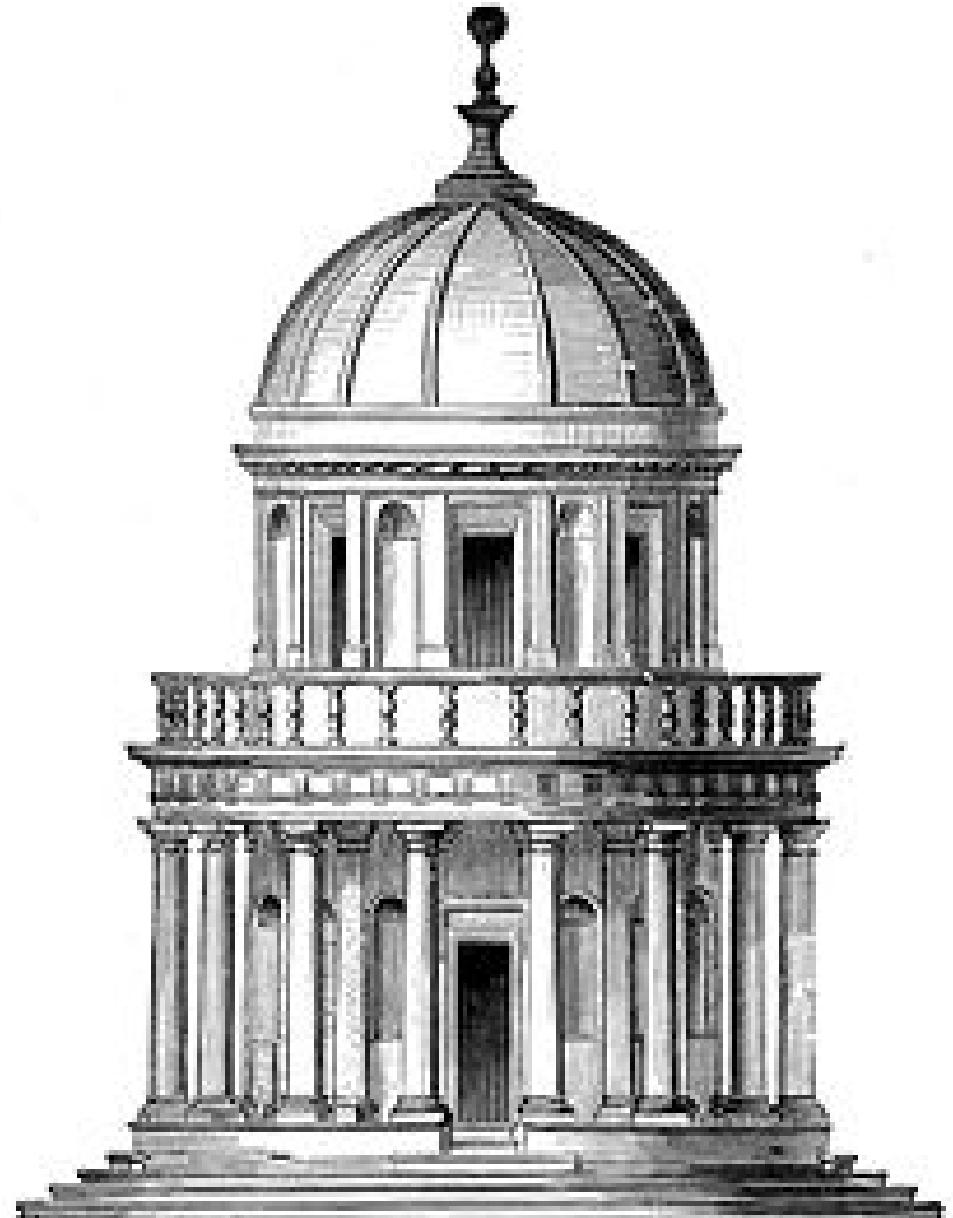
Il tempio ha sedici lati, è quasi equiparabile ad una pianta circolare, ha una peristasi di archi sostenuti da colonne. I motivi a volute collegano il tamburo al portico ed il tamburo sostiene una cupola emisferica.

Sull'architrave sovrastante l'arco centrale del tempio appare la firma: RAPHAEL URBINAS; sui pennacchi dello stesso arco vi è la data: MDI^{IIII}.



I tempio ricorda il **tempietto di San Pietro in Montorio** che Bramante proprio in quegli anni stava realizzando a Roma.

Difficilmente Raffaello vide dal vivo l'edificio bramantesco, non essendosi, all'epoca, ancora recato a Roma, è però possibile che abbia visto i progetti della costruzione, data l'amicizia che lo legava al già anziano Bramante, anch'egli urbinate.



La Madonna del prato

Fa parte delle Madonne del periodo fiorentino di Raffaello, in particolare di quelle databili tra il 1506 e il 1508.

È detta anche «Madonna del Belvedere» per essere stata conservata a lungo nelle collezioni imperiali al Belvedere Museum di Vienna a partire dal 1773.

Il dipinto mostra la Vergine con Gesù Bambino e san Giovannino, seduta in un prato fiorito, sullo sfondo di un paesaggio lacustre.



La circondano piantine di **fragole**, simbolo del Paradiso in quanto considerate cibo dei beati, mentre alle sue spalle **tre papaveri**, con il loro colore rosso sangue, prefigurano la Passione di Gesù.



I due bambini giocano con il bastone crociato di Giovannino: anche questo è un richiamo al destino di martirio che attende entrambi.

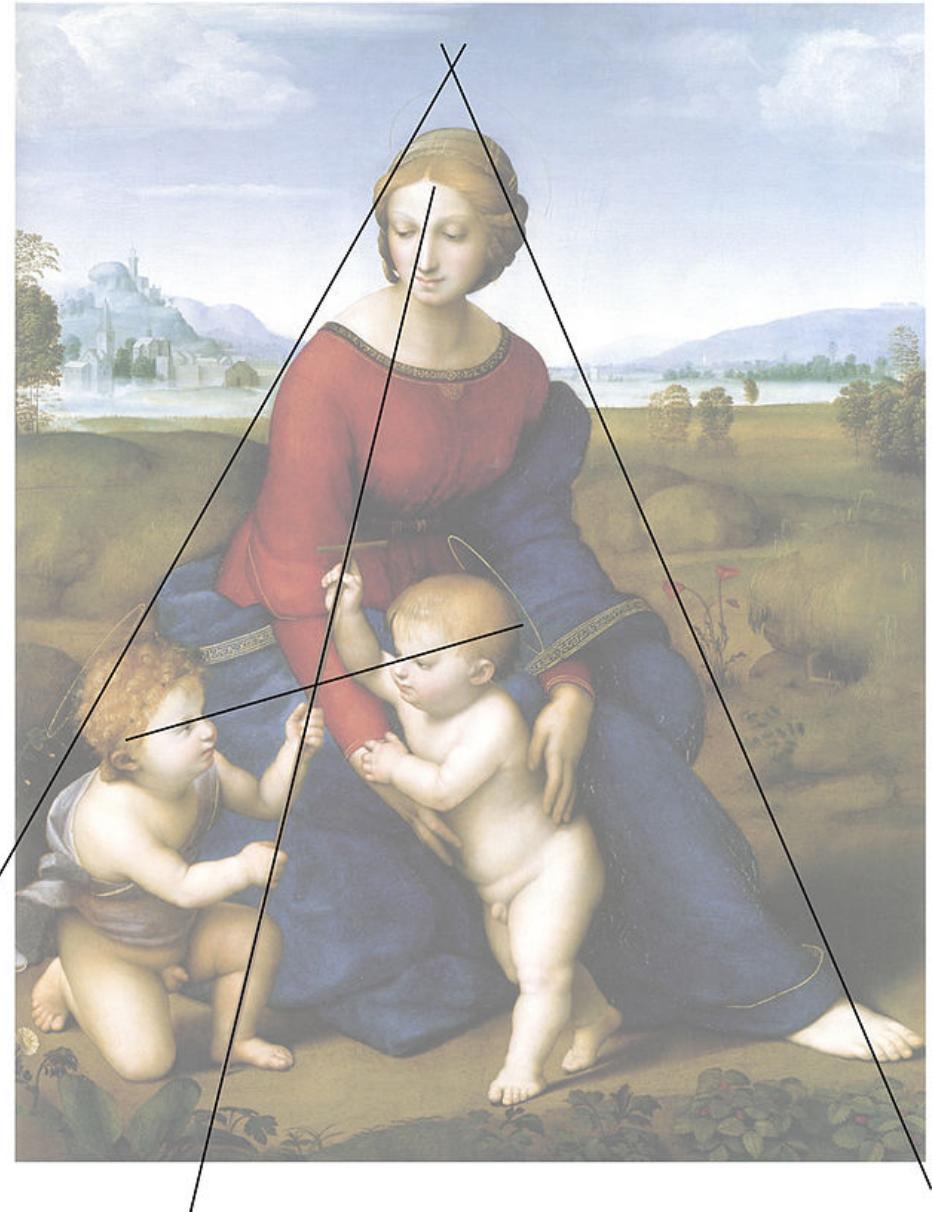


La Vergine è in posa contrapposta.

La sua gamba destra si distende lungo una diagonale portando con sé il manto azzurro bordato d'oro, mentre la gamba sinistra è piegata e portata indietro.

Alla massa azzurra si contrappone quella rossa della veste.

La testa di Maria, ruotata a sinistra e lievemente inclinata, è una sorta di sole raggiante contro il celeste tenue del paesaggio lacustre alle sue spalle.



La Vergine sorregge il Bambino, che si protende e prende la piccola croce che San Giovannino, inginocchiato di fronte a lui, gli porge.

Su quest'ultimo si posa lo sguardo sereno di Maria.

La precognizione del martirio e la sua accettazione da parte del piccolo Gesù sono chiaramente suggerite dalla croce tenuta dai due bimbi.

All'intreccio degli sguardi si aggiunge il legame fisico della concatenazione delle mani: tutti questi elementi rafforzano l'idea della piramide compositiva.



Pala Baglioni

Forse nel 1504 la nobildonna perugina **Atalanta Baglioni** (scomparsa nel 1509) commissionò la pala della Deposizione per la sua cappella nella **Chiesa di San Francesco al Prato** a Perugia.

Con questo dipinto, eseguito nel 1507, Atalanta intendeva ricordare allo stesso tempo l'assassinio dell'amatissimo figlio Federico, avvenuto nel 1500 su istigazione del cugino Gianpaolo Baglioni, e il dolore proprio e della nuora Zenobia Sforza.



La realizzazione è preceduta da numerosi disegni preparatori e nasce inizialmente come «Compianto sul Cristo morto»; solo successivamente il soggetto sacro si trasforma.

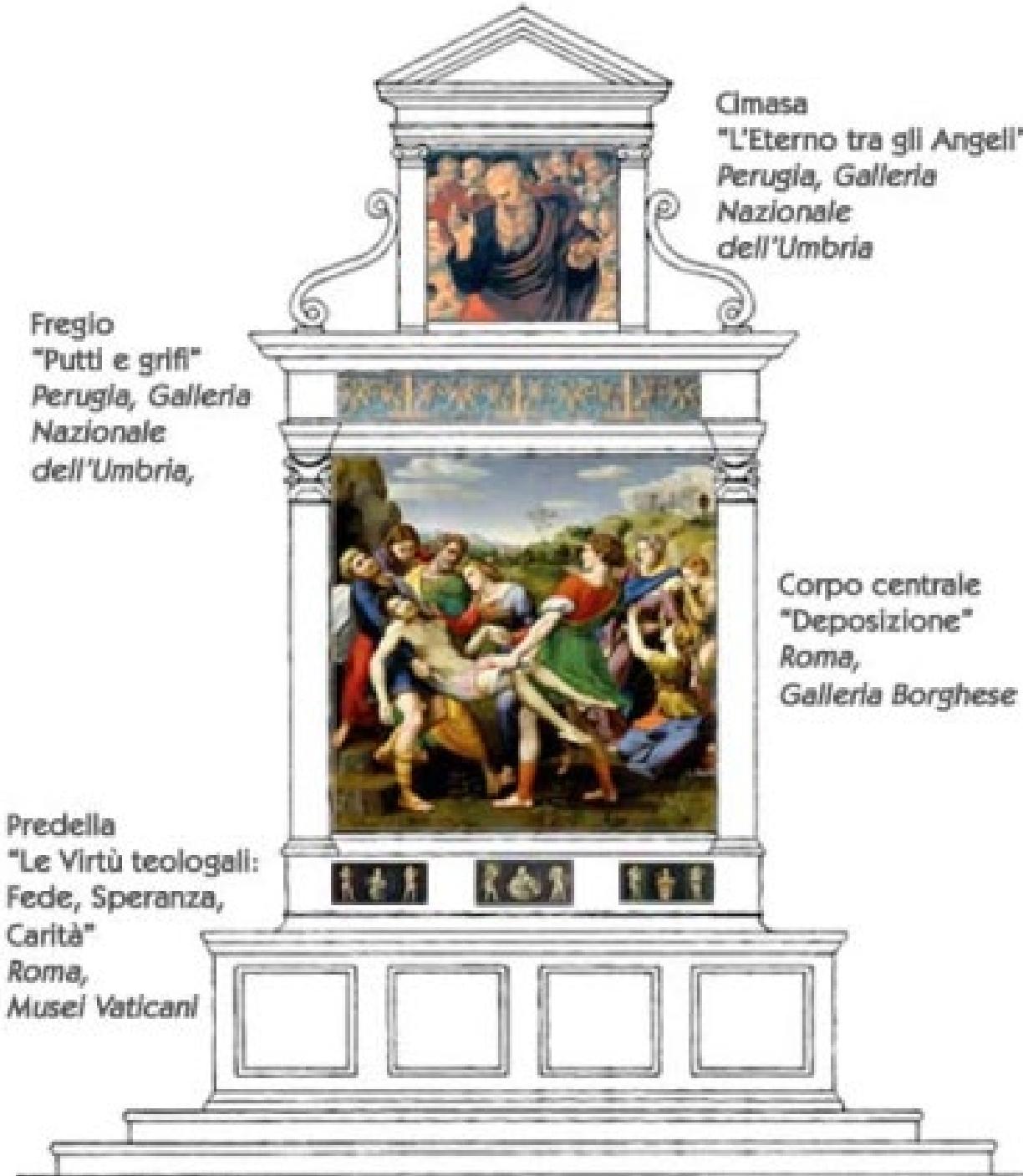




L'opera rimase appena un secolo sul suo altare: in una notte del marzo 1608 il cardinale Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V, sottrasse la pala da Perugia per portarla nella sua collezione a Roma.

Nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia si trova una copia della tavola realizzata dal Cavalier d'Arpino probabilmente per rimpiazzare la pala.

La pala era composta dalla tavola centrale, su cui è raffigurato il trasporto di Cristo al sepolcro, da una cimasa con l'Eterno e Angeli, da un fregio a grottesche, entrambi conservati ancora presso la Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, e da una predella a grisaille raffigurante le virtù teologali Fede, Speranza e Carità affiancate da putti.



Nello sfondo di un paesaggio profondo, dominato a destra dal Golgota con le tre croci, il Cristo morto viene portato al sepolcro



Il suo busto si appoggia a quello di **Giuseppe D'Arimatea**, vestito d'azzurro e con indosso un turbante, mentre le gambe attraversano diagonalmente quelle di **Nicodemo**, il giovane in abito rosso e verde dalla chioma ondulata e come mossa dal vento, inclinato in direzione opposta a quella di Giuseppe per bilanciare e distribuire meglio il peso di Gesù, del quale Maria Maddalena sostiene la mano sinistra.



Partecipano commossi al trasporto San Giovanni e San Pietro.



A destra la Vergine sviene per il forte dolore (immagine figurata del dolore di Atalanta Baglioni) ed è sostenuta da tre pie donne.
Una di esse, che le è inginocchiata di fronte, è rappresentata in moto torsionale.

Nicodemo – in cui la tradizione vede i lineamenti di Federico Baglioni – è il tramite figurativo tra il gruppo di coloro che trasportano il Cristo e quello delle donne a destra, partecipando allo stesso tempo dell'uno e dell'altro.

La composizione di Raffaello si struttura lungo le due diagonali della tavola definendo due ampie fasce all'interno delle quali si distribuiscono tutti i personaggi della narrazione evangelica.

I corpi sono atteggiati secondo le azioni che i vari personaggi compiono e i gesti rispecchiano i sentimenti di ciascuno di essi: dal dolore trattenuto alla forte commozione, al pianto che riga di lacrime il volto giovane di Maddalena al cui busto si avvolgono in spirale i lunghi, biondi capelli sciolti.

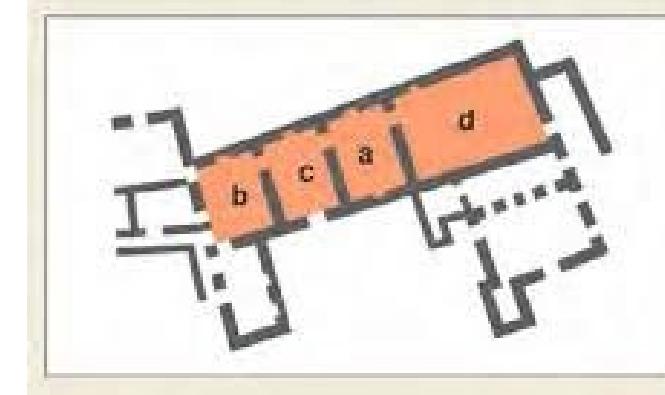


Le stanze Vaticane

Giulio II, a differenza dei propri predecessori, scelse di insediarsi nelle stanze superiori dei Palazzi Apostolici.

Data la novità, tali ambienti non erano adatti ad ospitare un pontefice e necessitavano di un vistoso restauro: lo stesso Giulio II convocò un gruppo di artisti, e tra questi c'era anche Raffaello Sanzio.

Il pontefice, rimasto affascinato dallo stile dei lavori del Sanzio, ordinò immediatamente di distruggere tutto il lavoro fatto fino a quel momento (e ciò significava eliminare completamente l'opera di un altro importante artista già presente all'interno della stanza ovvero Piero della Francesca) ed affidò al solo Raffaello l'esecuzione degli affreschi.



1. Le Stanze Vaticane.
a. Stanza della Segnatura; b. Stanza di Eliodoro;
c. Stanza dell'Incendio di Borgo; d. Stanza di Costantino.



STANZA DELLA SEGNATURA

- a. Scuola di Atene
b. Disputa del Sacramento

- c. Le Virtù
Giustiniano emette le *Pandette*
Gregorio IX riceve le *Decretali*
d. Il Parnaso
Alessandro e i poemi omerici
Augusto e l'Eneide virgiliana



a

b

c

d



Stanza della Segnatura, La Disputa del Sacramento

Stanza di Eliodoro, La Liberazione di san Pietro

Stanza dell'incendio di Borgo, L'Incendio di Borgo

I soggetti degli affreschi vennero certamente suggeriti dagli umanisti della corte pontificia. I lavori si protrarranno dal 1508/1509 al 1520 e oltre, abbracciando la fine del pontificato di Giulio II e quello del successore, Leone X.

Con l'aumentare della mole di lavoro e degli impegni, Raffaello fu costretto a servirsi degli allievi come aiuti, a cominciare dalla terza stanza a cui pose mano, quella detta **dell'Incendio di Borgo** (1514-1517); mentre della quarta, detta di **Costantino**, progettò solo le storie nel 1517 (quando gli vennero affidate), ma la loro realizzazione fu opera in gran parte successiva alla sua morte.

Il programma iconografico della Stanza della Segnatura prevede la visualizzazione dei concetti del **Vero**, del **Bene** e del **Bello**.

- Il Vero è **Dio**, raggiungibile tramite il pensiero dell'uomo (la filosofia) e tramite la fede nella Rivelazione che viene interpretata dalla teologia.
- Il Bene è ciò che viene raggiunto tramite la **giustizia**. L'espressione della giustizia è la legge, distinta in canonica (o ecclesiastica) e civile.
- Il Bello si raggiunge attraverso le **arti**.

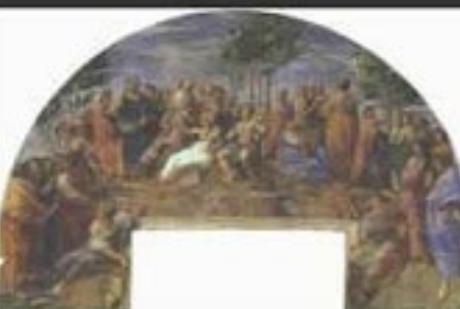
Le Virtù Cardinali e Teologali



Scuola di Atene

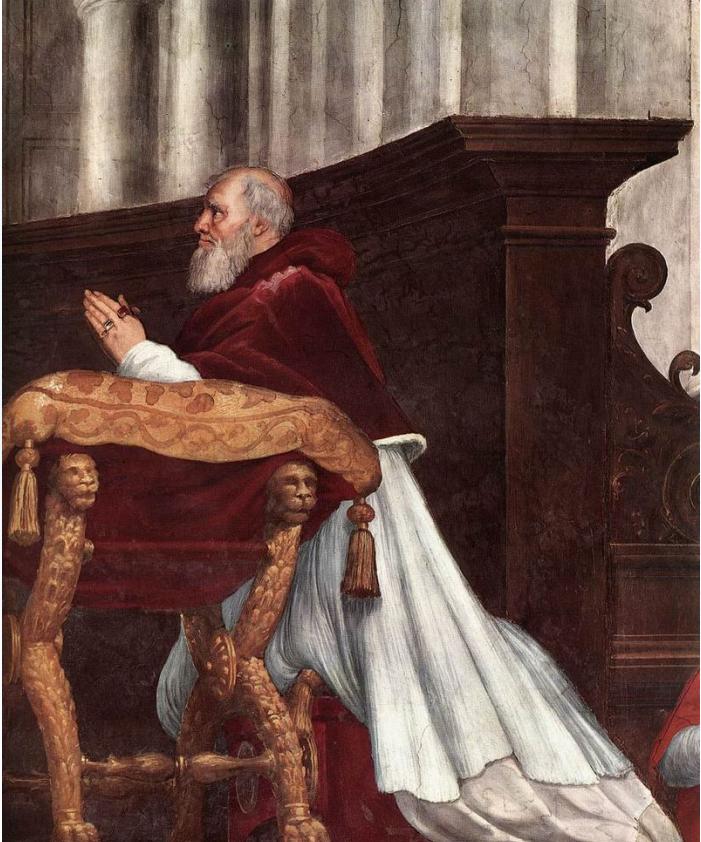


La Disputa del Sacramento



Il Parnaso

Quello della **Stanza di Eliodoro**, probabilmente suggerito dallo stesso pontefice (che viene ritratto in due dei quattro affreschi di cui si compone il ciclo), prevede che si debbano rappresentare episodi storici nei quali sia evidente la protezione accordata da Dio alla Chiesa.



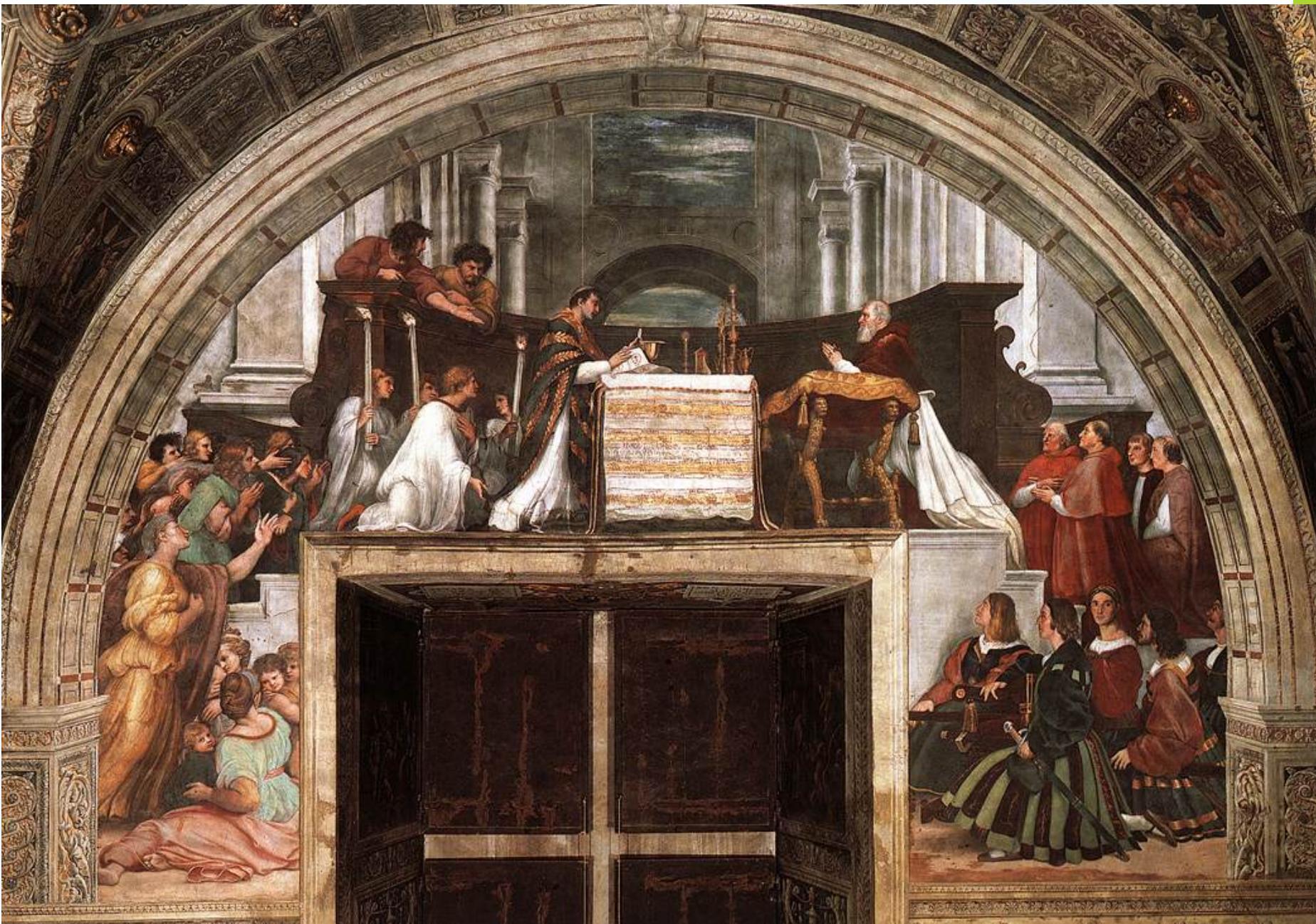
STANZA DI ELIODORO

- a. Cacciata di Eliodoro dal Tempio
- b. Incontro di Leone Magno con Attila
- c. Messa di Bolsena
- d. Liberazione di San Pietro





La cacciata di Eliodoro dal tempio



La Messa di Bolsena

Nella **Stanza dell'Incendio di Borgo**, invece, vengono dipinti episodi riferiti alle vite di papi aventi in comune il nome «Leone» : si tratta quindi di affreschi realizzati per compiacere il nuovo papa Leone X.



Nell'ultima **Stanza**, quella **di Costantino**, infine, sono raffigurati episodi tratti dalla vita del grande imperatore cristiano.

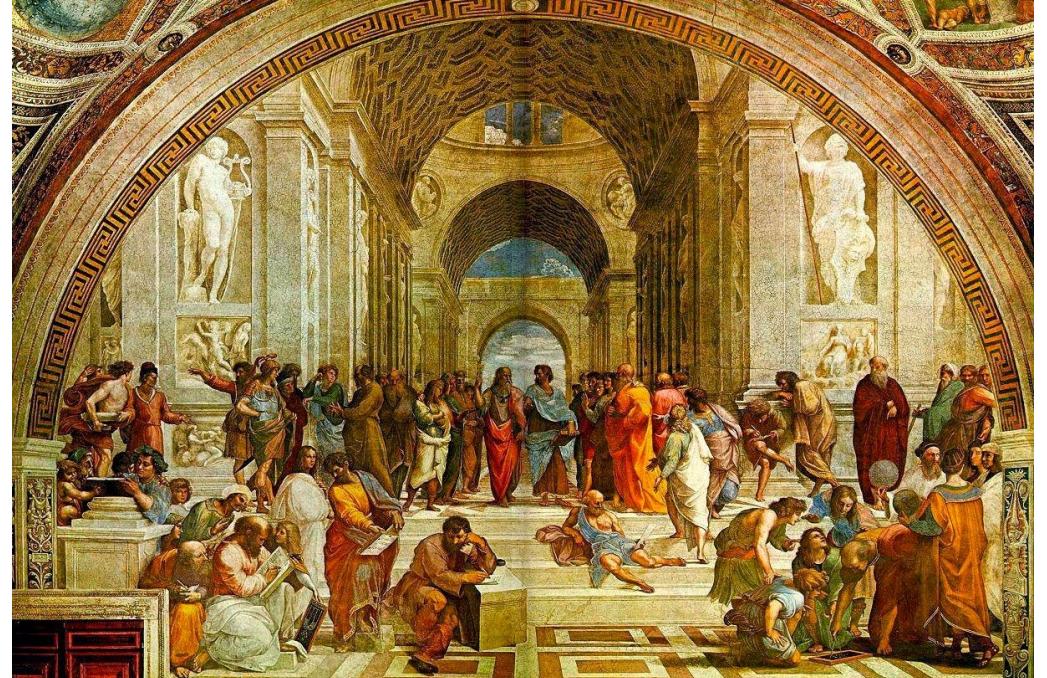


La scuola di Atene



Nella «Scuola d'Atene», eseguita fra il 1509 e il 1510, Raffaello rappresenta una delle due vie attraverso le quali si può arrivare a Dio (il Vero): la **filosofia**, caratteristica di un percorso intellettuale tipicamente umano.

In un grandioso edificio classico, che ricorda le terme romane sono riuniti i più importanti filosofi dell'Antichità.





La porzione visibile dell'edificio appare composta da due bracci coperti da volte a botte con lacunari* in cui si alternano esagoni e rombi (ripresi fedelmente da quelli dei resti della Basilica di Massenzio) che affiancano uno spazio cupolato.

* I cassettoni o lacunari, in architettura, sono cavità ricavate in un soffitto e disposte in maniera regolare (solitamente a scacchiera).



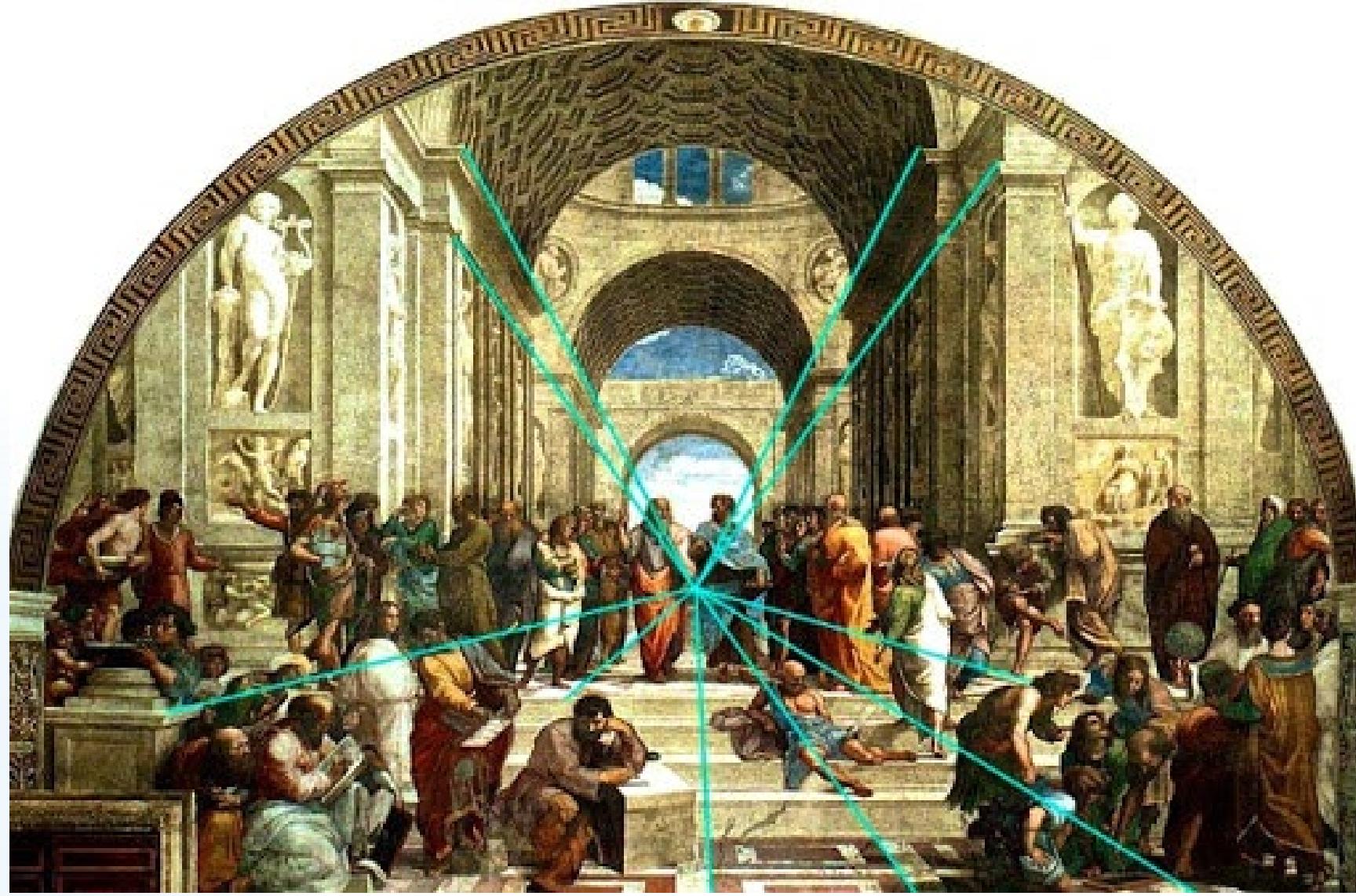
- 1. Zenone
- 2. Epicuro
- 3. Averroè
- 4. Empedocle
- 5. Pitagora
- 6. Anassagora?
- 7. Socrate
- 8. Eraclito
- 9. Platone
- 10. Aristotele
- 11. Diogene il cinico
- 12. Euclide
- 13. Zoroastro
- 14. Tolomeo



L'edificio è preceduto da una scalinata. Su di essa e sui ripiani dei due livelli che collega l'artista dispone i vari personaggi secondo un andamento semicircolare attorno alle figure centrali di Platone (9) e Aristotele (10).

Platone (che regge il suo libro del «Timeo») **indica il cielo**, ricordando che secondo le proprie concezioni il mondo non è che una brutta copia di una realtà ideale e superiore.

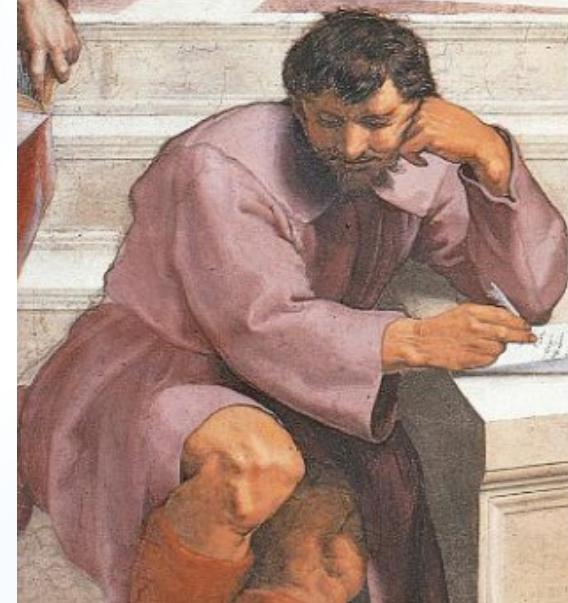
Aristotele (che regge la sua «Etica» poggiata di taglio sulla coscia sinistra), con un **braccio teso** davanti a sé, vuole significare che l'unica realtà possibile è quella concreta in cui viviamo, quella sensibile, cioè percepibile dai nostri sensi.



Fra i due filosofi è posizionato il punto di fuga dell'impianto prospettico, la cui rigorosa costruzione determina un senso di equilibrio, di classicità e di grande compostezza.

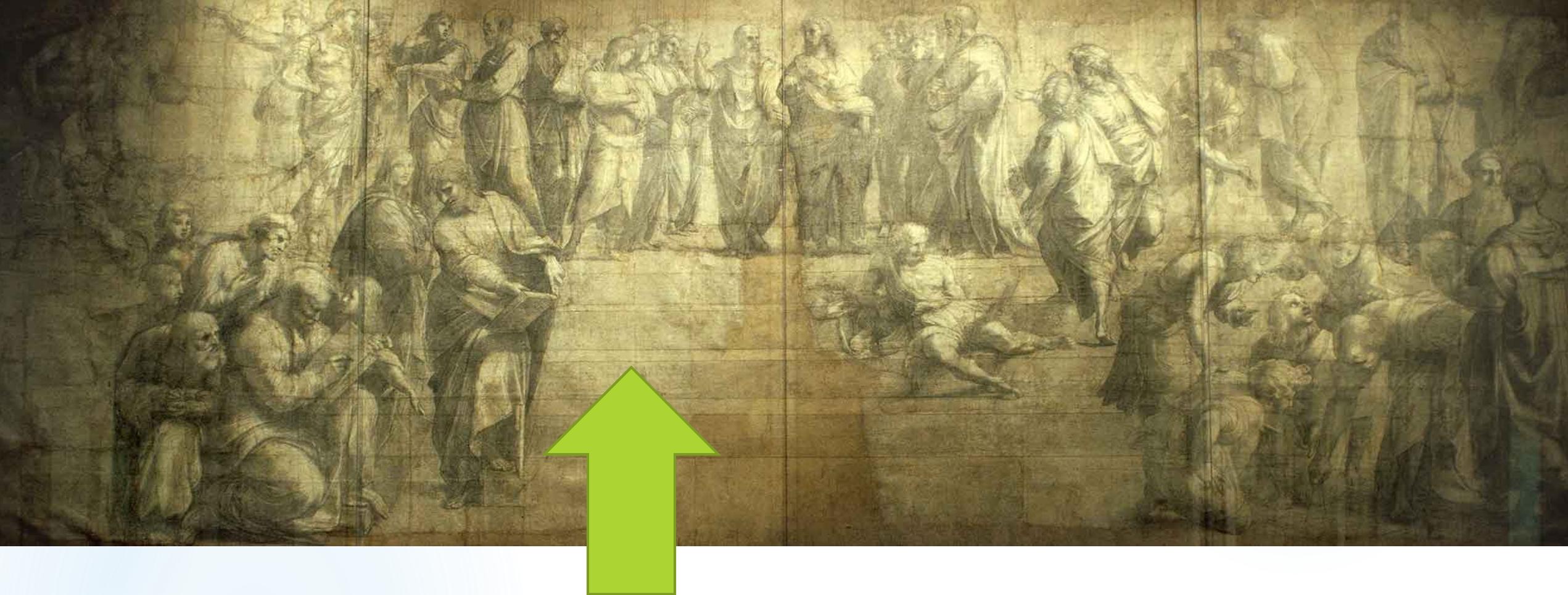


Anche le due figure apparentemente discordanti di Eraclito (8) e di Diogene il cinico (11) sdraiato scompostamente sulla scalinata – contribuiscono a tale impressione: infatti l'inclinazione dei loro corpi segue fedelmente quella delle linee di fuga.



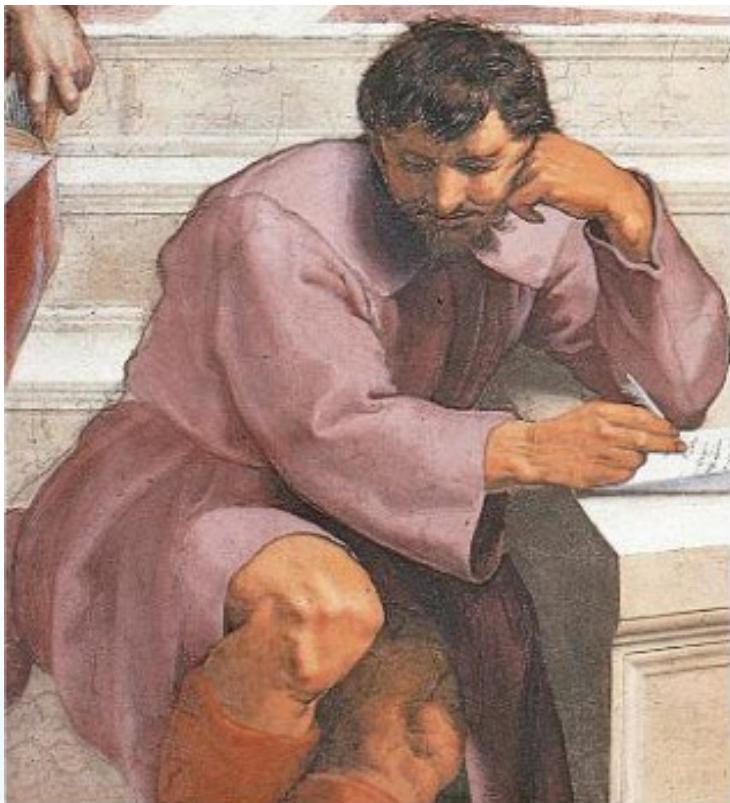
Ad alcuni filosofi Raffaello avrebbe dato le fattezze di artisti suoi contemporanei (e fra essi ha posto anche se stesso) a simboleggiare il filo ideale che lega gli uomini colti del suo tempo con quelli del passato.

Bramante è ritratto in Euclide che, a destra, è chinato a tracciare disegni geometrici con le seste (il compasso), alcuni ritengono che Platone abbia il volto di **Leonardo** (ipotesi senza alcun fondamento); sicuramente **Michelangelo** è raffigurato in Eraclito, il filosofo pensoso e solitario che annota qualcosa su un foglio mentre, seduto, si appoggia contro un blocco marmoreo.



Eraclito non era stato previsto nel progetto originario: manca infatti anche nel cartone preparatorio.

L'inclusione avvenne in un secondo tempo, quando l'affresco era già terminato, su nuovo intonaco: è un omaggio a Michelangelo, autore della decorazione della volta della Cappella Sistina, una cui porzione era stata scoperta da poco (il 15 agosto 1511) per volere di Giulio II.



La vista delle figure michelangiolesche modifica le concezioni artistiche di Raffaello, che ancora segue quelle di Leonardo (movimento, gestualità, contrapposto). La figura di Eraclito, per la sua monumentalità che ricorda il **profeta Isaia** della Cappella Sistina, determinerà l'inizio di una nuova fase nella pittura di Raffaello.

Ritratto di Leone X con due cardinali

In quest'opera, iniziata nel 1511 e conclusa nel 1518, Raffaello capovolge l'orientamento del precedente «Ritratto di Papa Giulio II».



Il papa è seduto davanti a uno scrittoio, coperto da un tappeto rosso, su cui sono appoggiati un campanello da camera e un prezioso codice miniato, che egli sta osservando con l'aiuto di una lente di ingrandimento.

Gli sono accanto i cugini cardinali Giulio de' Medici (a sinistra) il futuro papa Clemente VII – e Luigi de' Rossi (dietro lo schienale della sedia).



Si intravede, nell'oscurità, la solenne architettura di sfondo. Pur se con qualche difficoltà, si possono individuare le linee oblique delle cornici che confluiscono nello stesso punto di fuga quasi ai margini del dipinto.

All'esterno della tavola corre, invece, l'occhio di chi guarda, seguendo la linea formata dallo spigolo dello scrittoio e dalle braccia di papa Leone e del de' Rossi.

Lo scrittoio, obliquo rispetto al piano prospettico, contribuisce ad «allontanare la figura del pontefice e, allo stesso tempo, conferisce un tratto di dinamismo alla composizione.



Lo sguardo di Leone X è quello di un uomo intelligente, curioso e indagatore, abituato alle raffinatezze della cultura fiorentina (era figlio di Lorenzo il Magnifico).

Le sue mani sono delicate e quasi femminee, il volto e la corporatura quelli di chi vive nell'agiatezza.

Il rosso è il colore predominante della scena. Più volte variato nella tonalità per adattarlo a raffigurare stoffe di diversa specie.





I motivi ornamentali del campanello includono simboli araldici medicei, al pari del libro miniato, alla base del quale c'è lo stemma della famiglia fiorentina con cinque palle rosse e una azzurra.

Alle "palle" medicee rinvia anche il pomolo dello schienale della poltrona papale, nel quale si rispecchiano una finestra fuori campo e le stesse spalle di Leone X.



Il libro miniato è una Bibbia aperta alla pagina iniziale del Vangelo di Giovanni (evidente allusione al nome di battesimo del pontefice, Giovanni di Lorenzo de' Medici).

Il papa, però, sfoglia il codice alla rovescia. La pagina che sta per essere scoperta è, quindi, l'ultima del Vangelo di Luca (uno dei temi ricorrenti è quello della salvezza), alcuni passi del quale potevano essere usati come giustificazione della costosissima costruzione della nuova Basilica Vaticana e della vendita delle indulgenze.



Il ritratto pontificio potrebbe essere letto come una **risposta del papa alle tesi di Lutero**. Tale interpretazione si fa più credibile se si pensa che il dipinto non era stato pensato come ancora lo si vede.

Il restauro del 1997, infatti, ha rivelato che i due cardinali, al pari dell'architettura, furono aggiunti in un secondo tempo, in fase di esecuzione.

In origine la tavola avrebbe dovuto mostrare il solo Leone X seduto al tavolo di lavoro contro lo sfondo di una tenda verde, come nel Ritratto di Giulio II.

In tal modo il dipinto avrebbe assunto il significato di un vero e proprio «ritratto di Stato» in cui il papa si proponeva come **interprete autentico delle Sacre Scritture**.

La Cappella Chigi

La **Cappella Chigi** si apre nella navata laterale sinistra della basilica romana di Santa Maria del Popolo.

La tradizione vuole che questa chiesa sia stata fatta edificare a spese del popolo romano e che per questo abbia avuto la denominazione "del Popolo", passata poi alla piazza.

I romani risposero infatti ad una sorta di sottoscrizione per la costruzione di quella che doveva essere una piccola cappella: si trattava infatti di liberare la zona da una molteplicità di demoni che rendevano dura la vita di coloro che dovevano passare per la porta Flaminia.

Questo affollamento di cattivi spiriti era dovuto alla presenza in quel luogo della tomba dell'imperatore Nerone posta alle pendici degli "horti" appartenenti alla sua famiglia.



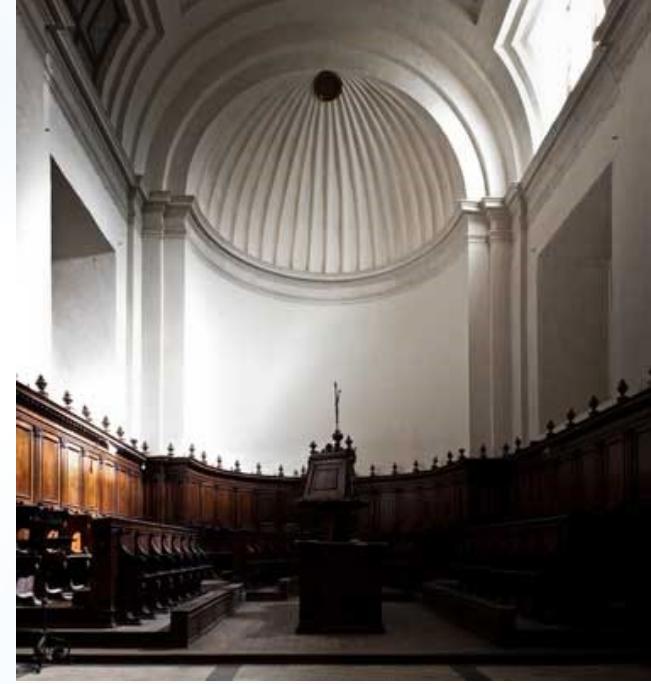
.TEMP.DIVE.MARIAE.POPVLI.

La piccola chiesa edificata nel 1099, fu ingrandita da Gregorio IX nel 1227 e all'antica chiesa fu annesso un convento affidato ai frati dell'Ordine Agostiniano.

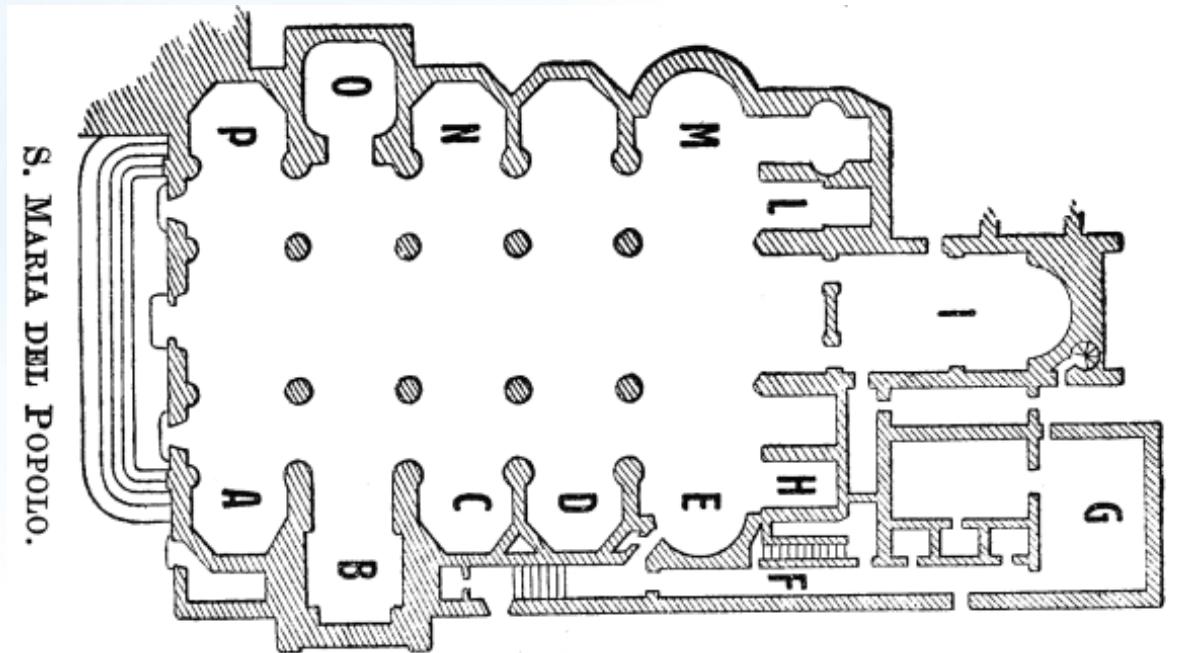
Tra il 1471 e 1477, nell'ambito di quella estesa attività di rinnovamento della città, promossa da papa Sisto IV, tutto il complesso venne rimodernato e ampliato ed assunse quello che è l'attuale aspetto.

Risalgono invece ai primi anni del XVI secolo i lavori ad opera di **Donato Bramante** per il rifacimento del coro absidato, della costruzione della Cappella Chigi su disegno di **Raffaello**.

Interverranno nuove modifiche nel 1600, con l'aggiunta delle cappelle del transetto, la sostituzione dell'altare maggiore, il rifacimento decorativo diretto da **Gian Lorenzo Bernini** tra il 1655 e il 1659, e l'aggiunta della Cappella Cybo di **Carlo Fontana**, che le hanno definitivamente dato l'impronta barocca che si può ammirare ancora oggi.

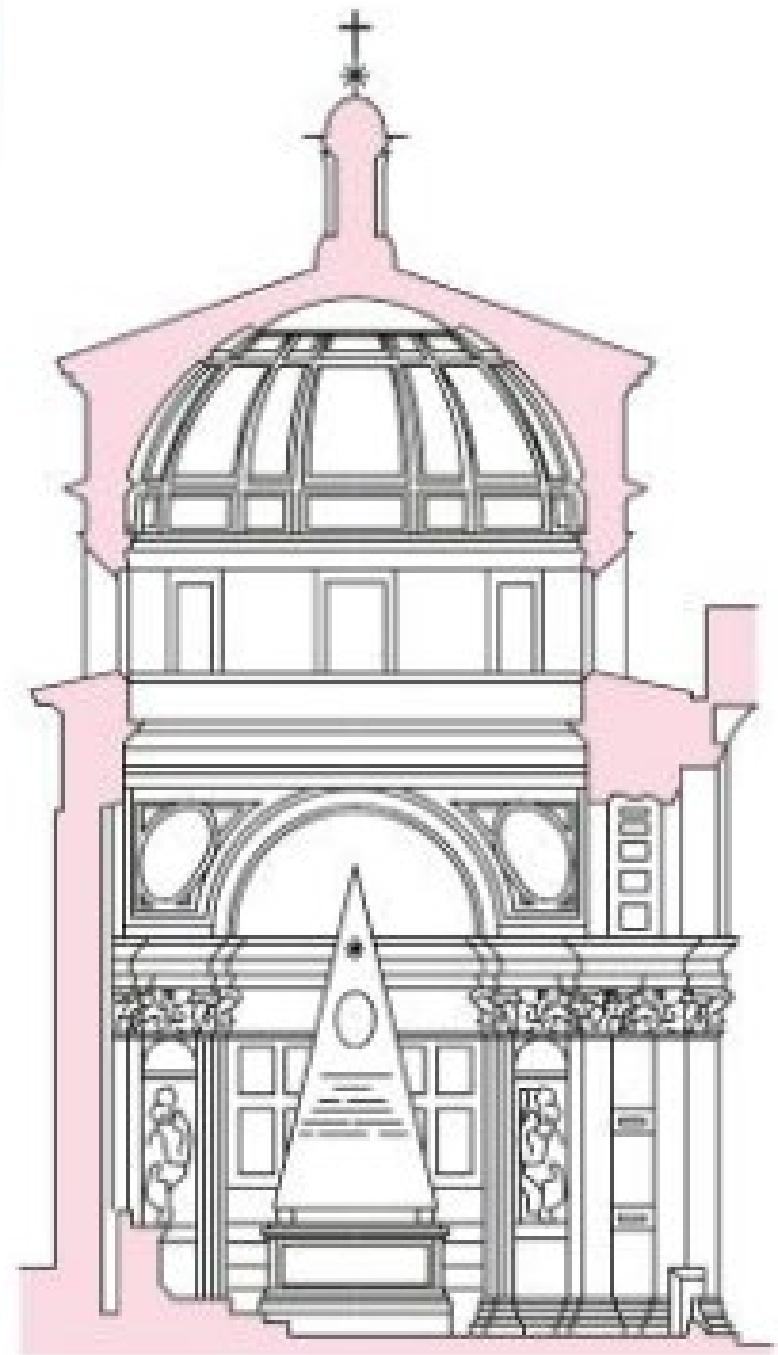
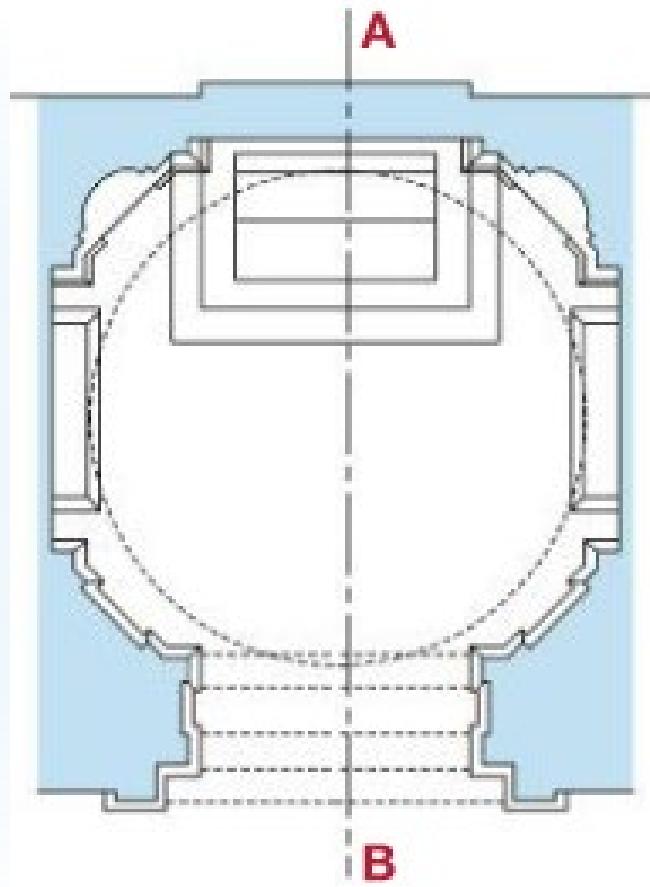


La Cappella Chigi (contrassegnata in pianta dalla lettera **O**) fu concessa da Papa Giulio II al banchiere Agostino Chigi, che non solo era considerato uno degli uomini più ricchi del suo tempo, ma fu anche un grande mecenate. Agostino dunque commissionò a **Raffaello** il progetto della cappella e per stimolarne la creatività affidò a Sebastiano del Piombo legato a Michelangelo e quindi rivale di Raffaello, la realizzazione della pala d'altare.



L'edificio è sostanzialmente una cappella funeraria. Ha una pianta quadrata con spigoli smussati.

Il tamburo (base cilindrica o poligonale che sostiene una cupola) e la cupola, priva di lanterna, guardano al Tempio di San Pietro in Montorio.

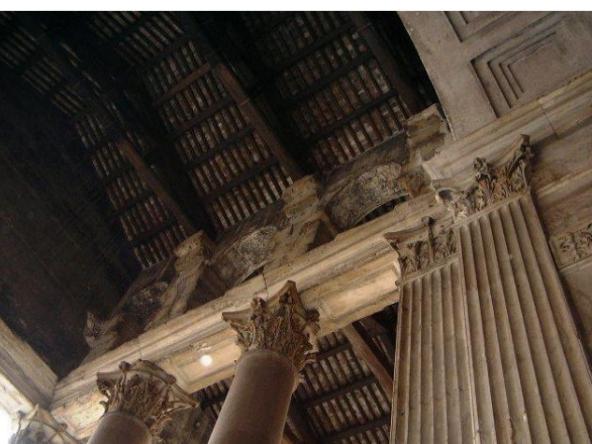




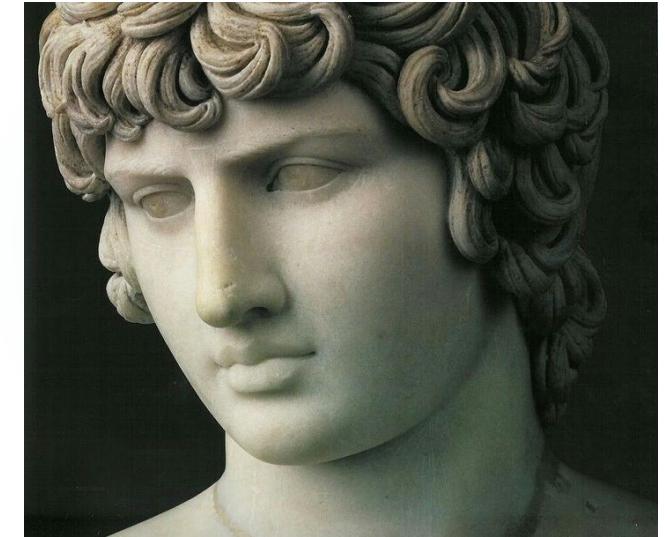
© Steven Zuckerman



La decorazione (paraste e trabeazioni) e la policromia sia dei monumenti funerari piramidali a parete sia delle tarsie marmoree delle superfici murarie sono riprese e rielaborazioni dal Pantheon (foto sulla destra).



Raffaello fece scolpire da Lorenzetto, uno dei suoi aiuti, le statue di Giona e di Elia. Quest'ultima fu ultimata da Raffaello da Montelupo. La testa di Giona è una copia del cosiddetto Antinoo Farnese.



Villa Madama

Nel 1517 il Capitolo di San Pietro acquistò il terreno a Monte Mario molto probabilmente per soddisfare la richiesta del pontefice **Leone X Medici** che voleva costruire per sé e per la sua famiglia, una residenza suburbana che ricordasse gli estesi Horti imperiali, tra i quali la Domus Aurea di Nerone, da poco riscoperta sul colle Oppio all'Esquilino.

La progettazione di massima fu affidata a Raffaello Sanzio, già impegnatissimo in cantieri di notevole rilevanza quali la Basilica di San Pietro, le cosiddette Stanze di Giulio II, le Logge vaticane e le commissioni per il potente banchiere senese Agostino Chigi.



Raffaello progettò un edificio avvolto da giardini panoramici e terrazze digradanti verso il Tevere, sviluppato intorno ad un cortile circolare del quale oggi rimane solo un emiciclo.

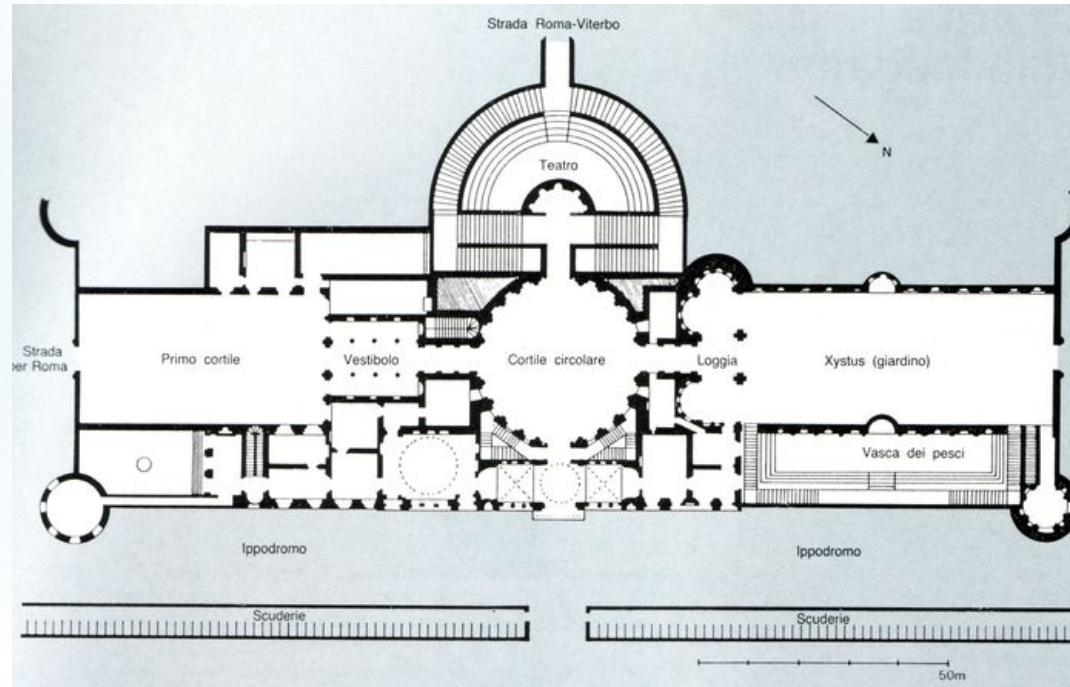
Le fonti ispiratrici furono le ville di **Plinio il Giovane**, di cui trovò notizie e lunghe descrizioni nelle lettere che egli scriveva agli amici.

Rimasta incompiuta alla morte del Sanzio nel 1520, l'opera fu proseguita da **Antonio da Sangallo il Giovane**, che faticò non poco per portare avanti il progetto originario senza poterlo comunque completare.

Il terreno si rivelò infatti estremamente friabile e i lavori di terrazzamento del colle apparvero subito complessi e più costosi del previsto. Nel 1521, morto anche papa Leone X, il cantiere fu chiuso per essere poi riaperto nel 1523 con l'elezione di papa Clemente VII Medici, cugino di primo grado del defunto Leone X, dal quale egli stesso era stato creato secretarius intimus, ovvero responsabile della direzione degli affari di Stato.

Nelle intenzioni di Raffaello, la villa avrebbe dovuto essere composta da un appartamento estivo e da uno invernale, comprendenti ambienti a destinazione e livelli diversi, seguendo l'andamento del terreno che è in lieve salita e disposti attorno a cortili, giardini e porticati.

Dal progetto definitivo, di mano di **Antonio da Sangallo il Giovane** (1484-1546), collaboratore di Raffaello, e da una lettera (Lettera su Villa Madama) in cui la villa viene accuratamente descritta dall'Urbinate, recuperando la tradizione antica della descrizione entro l'artificio letterario della forma epistolare, si evince che l'edificio avrebbe avuto un andamento longitudinale.



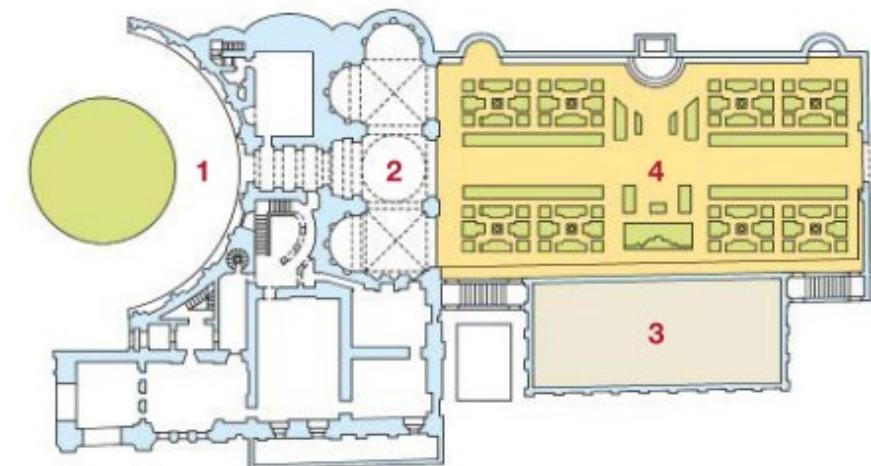
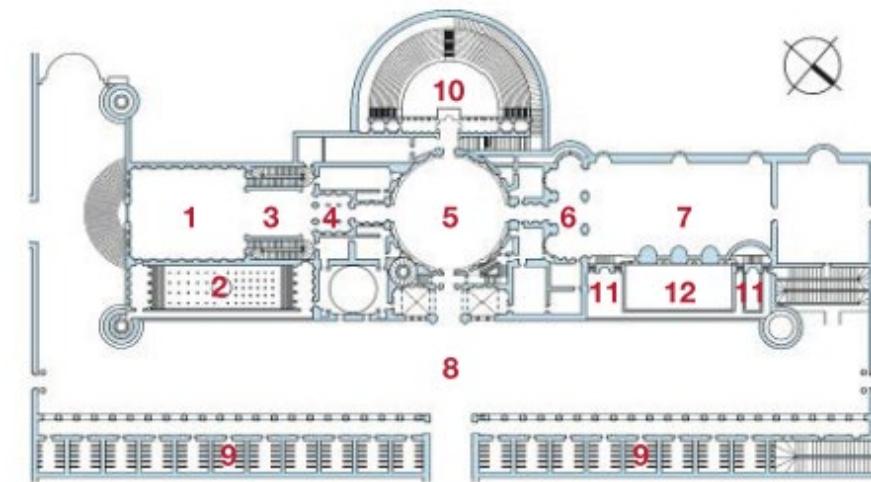


L'accesso, per chi proveniva dai palazzi vaticani, protetto da due torrioni, avrebbe prospettato su un grande cortile.

Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

1. Facciata
2. Loggia
3. Peschiera
4. Giardino chiuso

1. Cortile esterno
2. Giardino d'aranci
3. Scalinata
4. Vestibolo a tre navate
5. Cortile circolare
6. Loggia
7. Giardino chiuso
8. Ippodromo
9. Stalle
10. Teatro



Il cortile sarebbe stato affiancato da un giardino segreto coltivato ad aranci.

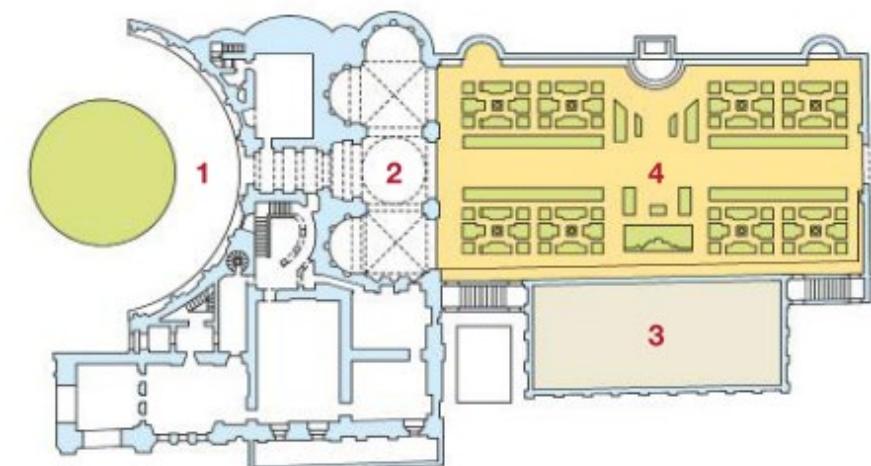
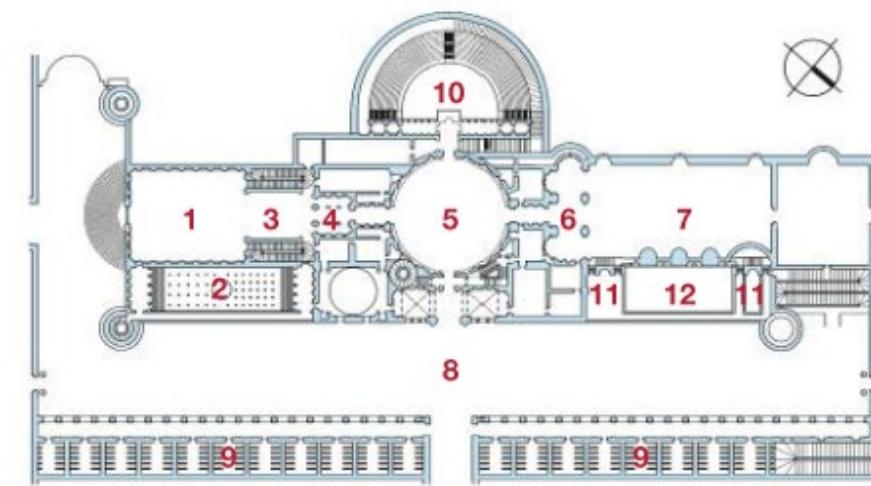
Un'ampia scalinata avrebbe introdotto a un vestibolo diviso in tre navate, con funzione di accesso per un cortile circolare, attorno al quale si sarebbero articolati gli ambienti più intimi della villa, quelli abitativi e di rappresentanza dei due appartamenti, estivo e invernale.

Attraverso un loggiato la vista avrebbe spaziato sulla città e sul Tevere, mentre sul lato opposto una scalinata avrebbe condotto a un teatro con un'ampia cavea semicircolare e una scena architettonica «collocato in modo che «non può havere sole doppio mezodì, la quale è hora solita a simili giochi».

Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

1. Facciata
2. Loggia
3. Peschiera
4. Giardino chiuso

1. Cortile esterno
2. Giardino d'aranci
3. Scalinata
4. Vestibolo a tre navate
5. Cortile circolare
6. Loggia
7. Giardino chiuso
8. Ippodromo
9. Stalle
10. Teatro

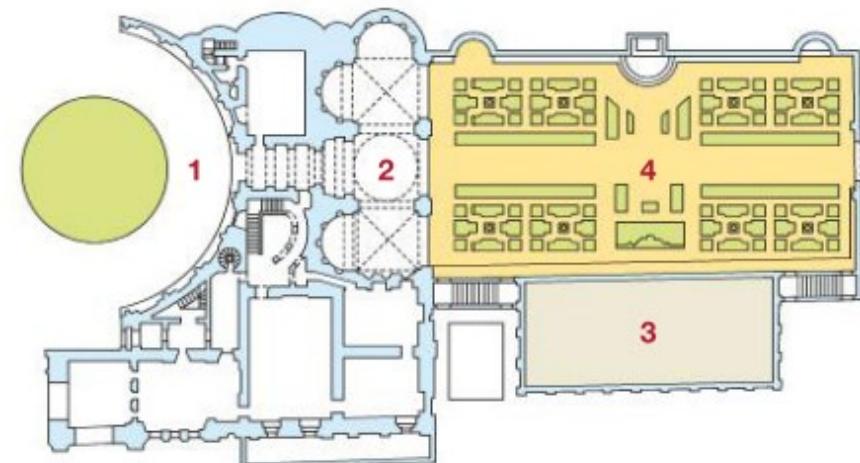
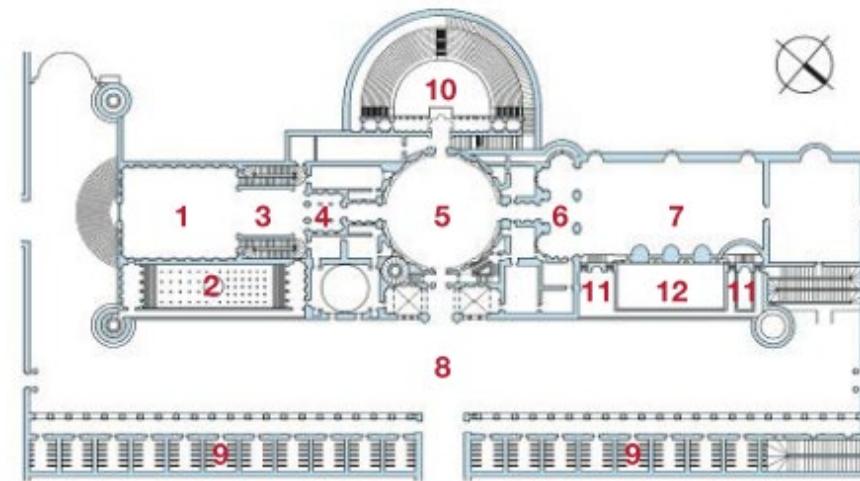


Di fronte al primo vestibolo un secondo, gemello, avrebbe introdotto a una loggia tripartita, quindi a un giardino recintato di fianco al quale, e a livello più basso, una grande vasca avrebbe costituito uno spazio di frescura per le *cenationes* e un abbeveratoio per quattrocento cavalli.

Le stalle, costruite a valle, lungo i giardini che scendevano verso il Tevere, sarebbero state precedute da un ippodromo (uno spazio destinato all'equitazione).

Al piano terreno/seminterrato, infine, avrebbero trovato spazio le terme, le scale e ampie cucine.

1. Cortile esterno
2. Giardino d'aranci
3. Scalinata
4. Vestibolo a tre navate
5. Cortile circolare
6. Loggia
7. Giardino chiuso
8. Ippodromo
9. Stalle
10. Teatro

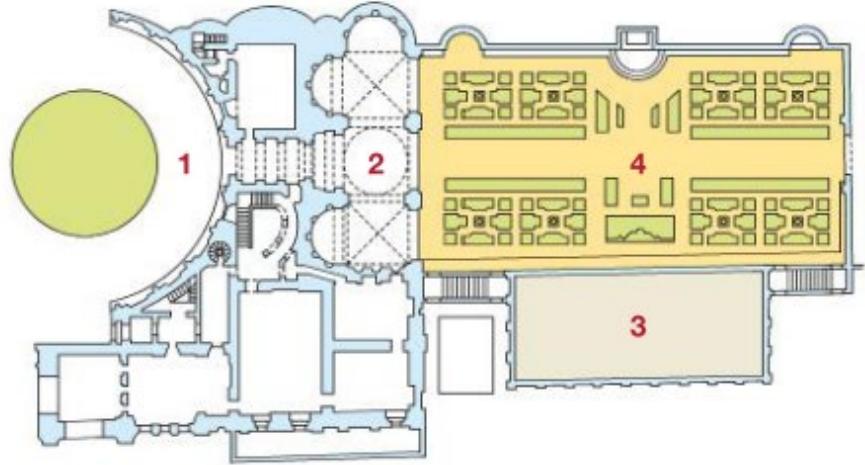


Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

1. Facciata
2. Loggia
3. Peschiera
4. Giardino chiuso

Del progetto di Raffaello solo una piccola porzione è stata realizzata.

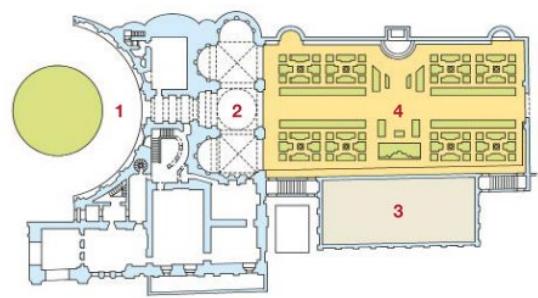
Una metà del cortile circolare costituisce oggi la facciata, che si presenta a forcipe, mentre gli spazi abitativi hanno il fulcro nella grande loggia che dà sul giardino.



Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

- 1. Facciata
- 2. Loggia
- 3. Peschiera
- 4. Giardino chiuso

Composta da tre campate, la loggia si espande in esedre ornate da nicchie, mentre le sue pareti sono scandite da paraste pseudodoriche.



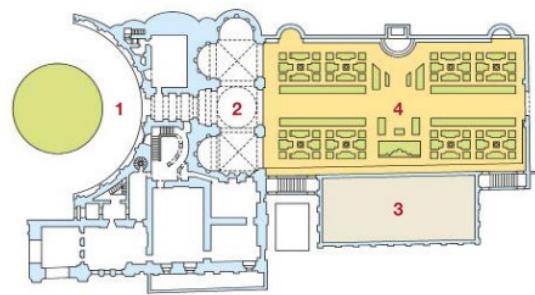
Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

- 1. Facciata
- 2. Loggia
- 3. Peschiera
- 4. Giardino chiuso

La facciata che dà sul giardino, al pari di quella che guarda a valle, è organizzata, invece, da paraste ioniche con fregio pulvinato, tipico degli edifici antichi.



Pulvinato (dal latino *pulvinus* «cuscino»).
Convesso, tondeggiante, a forma di cuscino.



Pianta della porzione costruita di Villa Madama a Roma.

- 1. Facciata**
- 2. Loggia**
- 3. Peschiera**
- 4. Giardino chiuso**



Decorata a grottesche e a stucchi dagli allievi e successori di Raffaello **Giulio Romano** e Giovan Francesco Penni, la loggia di Villa Madama, equilibrio di architettura, pittura e scultura, è quanto di più prossimo alla spazialità degli antichi edifici romani si sia mai saputo realizzare.



La grottesca è una decorazione (soprattutto parietale) particolarmente in voga alla fine del sec. XV e nel sec. XVI, su imitazione di motivi decorativi liberamente ripresi dall'antichità classica; è caratterizzata da **forme vegetali** di fantasia intrecciate a **figure umane, animali, maschere** bizzarramente **deformate**, inserite in paesaggi e prospettive architettoniche fantastiche.

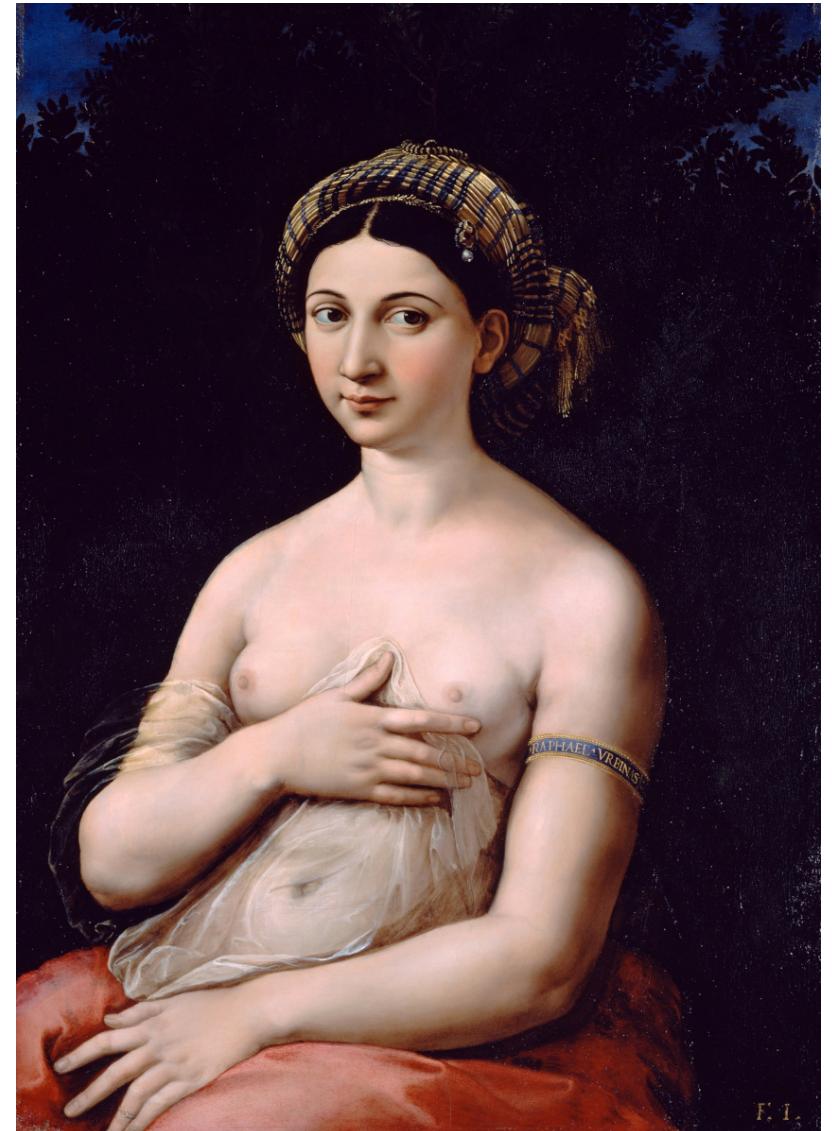


La Fornarina

L'opera raffigura una giovane donna a seno scoperto. La ragazza siede rivolta a sinistra e anche il viso è orientato di tre quarti. Lo sguardo invece è rivolto verso destra e pare guardare oltre la figura dell'osservatore.

Un velo trasparente poi copre la restante parte del corpo ed è sorretto sotto il seno dalla mano destra della donna.

Un mantello rosso è posato infine sulle gambe della giovane.



Sul capo la donna porta un turbante di seta decorato con motivi a righe di colore azzurro.

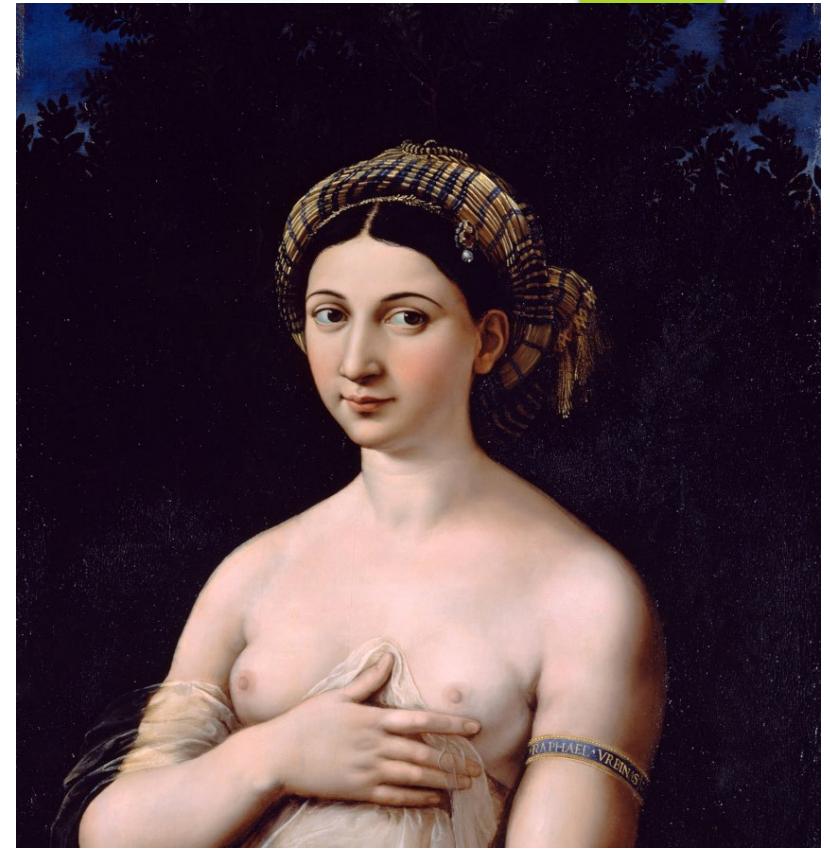
Si nota anche un gioiello tra i capelli composto da due pietre preziose e una perla.

Infine intorno al braccio sinistra è stretto un bracciale sul quale si trova la firma di Raffaello.

Lo sfondo è risolto con dettagli naturali. Si riconoscono infatti le foglie di un cespuglio di mirto e due limitati brani di cielo a sinistra e a destra.

L'identità della modella che prestò la sua immagine al celebre dipinto di Raffaello è incerta.

Si tratta forse di Margherita Luti la figlia di un fornaio di Trastevere della contrada di Santa Dorotea.





Il dipinto di Raffaello è esposto presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma.

Caterina Nobili Sforza di Santa Fiora fu con certezza proprietaria del dipinto. La contessa morì nel 1605 e il dipinto passò nella collezione del genero Giovanni Buoncompagni, duca di Sora.

A partire dal 1642 la Fornarina fu presente nell'elenco della collezione Barberini.

Il dipinto inoltre si trovò per qualche anno alla Galleria Borghese negli anni sessanta e settanta del Novecento.

Inoltre si trovò per qualche anno alla Galleria Borghese negli anni sessanta e settanta del Novecento.