MUSEI VATICANI

V CENTENARIO DELLA MORTE DI RAFFAELLO

In ricordo di Gianluigi Colalucci

Convegno

RAFFAELLO IN VATICANO

27, 28 e 29 settembre 2021

Pinacoteca Vaticana - Salone di Raffaello

GUIDA AL CONVEGNO

RAPHAEL
VRBINAS

RAFFAELLO
1520 - 2020
MUSEI VATICANI

Indirizzo di saluto

Sua Eminenza il Card. Giuseppe Bertello
Presidente del Governatorato per lo Stato della Città del Vaticano

Gentile Direttore,
Illustri Ospiti,
Signore e Signori,

mi è gradito il poter dare a tutti voi il benvenuto e così assieme avviare i lavori di questo Convegno, dedicato al genio artistico di Raffello Sanzio.

Un appuntamento, questo, a lungo atteso e che ha dovuto purtroppo scontrarsi con le funeste vicende della emergenza sanitaria, che hanno così profondamente modificato tutti i nostri progetti. Direi, ancor prima, le nostre stesse vite, a livello personale ma anche istituzionale.

Per questa ragione siamo qui oggi in presenza in un numero limitato, ma tanti sono coloro che sono collegati attraverso la rete. Anche a loro, seppur virtualmente, giunge il mio saluto.

Come era sin nelle intenzioni iniziali, il Convegno vuole essere lo specifico tributo che i Musei del Papa desiderano offrire a Raffaello, celebrandone degnamente, seppur con qualche mese di necessitato ritardo, l'anniversario, nel quinto centenario della morte.

Un tributo dovuto, per essere custodite proprio qui in Vaticano "*alcune tra*" o, forse, "*le*" più alte espressioni di questa insigne figura di artista, che seppe ali' epoca ottenere il particolare favore dei Pontefici e che, da allora sino ad oggi, non ha cessato di stupire ogni uomo ed ogni donna che ha potuto incrociare con lo sguardo le sue sublimi creazioni.

Ringrazio vivamente la dott.ssa Barbara Jatta e il dott. Guido Cornini per aver tenacemente creduto a questa iniziativa. Assieme a loro ringrazio gli illustri relatori, che si alterneranno in questi tre giorni offrendo preziosi contributi di riflessione.

Ugualmente giunge il mio ricordo ai tanti che, con il loro lavoro, hanno consentito di trovarci qui oggi riuniti.

Un particolare sentimento di gratitudine esprimo, infine, ai nostri *Patrons*, i generosi benefattori che mai, neppure in questi mesi complessi di pandemia, hanno fatto mancare la loro concreta vicinanza e quel supporto senza il quale iniziative così importanti non potrebbero realizzarsi.

Auguro a tutti voi un proficuo lavoro e vi ringrazio.

Saluti di benvenuto e introduzione dei lavori

Barbara Jatta
Direttore
Musei Vaticani

Eminenza,
cari colleghi,
illustri ospiti,

è con grande piacere – e con una certa emozione - che apriamo oggi questo convegno di studi su Raffaello Sanzio in Vaticano.

Ringrazio S.Em. il card. Bertello e S.E. mons. Vérgez che hanno voluto onorarci della loro presenza e dare con essa ancora più valore istituzionale a questo incontro. Sono grata ai relatori che hanno pazientemente aspettato questi lunghi mesi, tenendo ferme tante idee e conclusioni.

Convegno previsto per le grandi celebrazioni del 2020, ad aprile dello scorso anno - e rimandato per le note ragioni - ma caparbiamente voluto con la consapevolezza di un importante momento di confronto. Sono felice di questa modalità mista – in presenza e digitale - perché permette a tante persone di potersi collegare o di avere la registrazione sul canale YouTube dei Musei Vaticani.

Quindi grazie. Grazie, Eminenza e mons. Vérgez, che in deroga a una disposizione del Segretario di Stato Vaticano avete acconsentito a che il convegno si facesse qui, in questi giorni e in questo regime "misto".

Un percorso intrapreso insieme a Guido Cornini, che ha condiviso con me l'iniziativa, e con il fattivo supporto della Segreteria Scientifica.

A quasi quaranta anni – 37 per la precisione - dalle celebrazioni dei cinquecento anni dalla nascita di Raffaello Sanzio (1483 – 1983) abbiamo valutato che fosse importante testimoniare quanto in termini di ricerca e restauri era stato intrapreso sulle opere vaticane di Raffaello.

Nel 1983 (ma in realtà le celebrazioni anche in quel tempo proseguirono per almeno due anni – e senza pandemia…) e precisamente fra l'ottobre del 1984 e il gennaio del 1985, i Musei Vaticani - allora diretti da Carlo Petrangeli - insieme alla Biblioteca Vaticana e a un *Comitato per le onoranze a Raffaello*, organizzarono una grande mostra nel Braccio di Carlo Magno: *Raffaello in Vaticano*. Una rilevante iniziativa che dava conto dell'importanza del soggiorno romano dell'Urbinate e in particolare della committenza papale e della Corte pontificia che stimolò l'universalità dell'arte del Sanzio in tanti settori.

Fu grazie a quell'evento e alla rinnovata attenzione che tante opere di Raffaello riguadagnarono a seguito di quella e di altre iniziative celebrative, che si diede avvio a una cospicua attività di ricerca e restauro: mi riferisco in particolare ai restauri delle Stanze, iniziati sulla scia di quelle celebrazioni e proseguiti costantemente nel corso dei decenni successivi.

Non posso qui non ricordare le direzioni di Carlo Pietrangeli, di Francesco Buranelli e di Antonio Paolucci, che hanno dato un impulso straordinario alla ricerca e ai restauri e che ampiamente saranno ricordati in questi prossimi giorni.

Con Guido Cornini avevamo valutato di non ripetere l'esperienza della mostra – anche in considerazione della grande iniziativa che le Scuderie del Quirinale avevano in animo di organizzare – e di focalizzare l'attenzione su questo convegno e su altri progetti improntati a valorizzare l'attività di Raffaello in Vaticano.

Fra i tanti previsti, siamo riusciti a celebrare Raffaello nel febbraio 2020 con la mostra sulla *Pala dei Decemviri* di Perugino nella Sala XVII della Pinacoteca e con la sorprendente esposizione degli Arazzi raffiguranti gli *Atti degli Apostoli* in Cappella Sistina. E poi, è sopraggiunta la pandemia…

Molte iniziative sono state cancellate, tante altre rese virtuali … e sappiamo bene come ci siamo dovuti reinventare la vita e le attività…

L'attenzione che oggi vogliamo dare ai restauri intrapresi negli ultimi quattro decenni sulle opere raffaellesche ci porta inevitabilmente a dedicare il convegno alla figura di Gianluigi Colalucci. Protagonista del "restauro del secolo" della Cappella Sistina, Colalucci coniugava straordinarie doti umane di sensibilità personale e di grande organizzatore a una professionalità di altissimo livello. Formatosi all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma con Cesare Brandi e con Giovanni Urbani, ha portato avanti le loro fondamentali visioni e teorie relative alla tutela, alla conservazione e al restauro.

Il coordinamento dei restauri raffaelleschi sotto la sua responsabilità è ben noto e la sua recente scomparsa (doveva partecipare all'ultima sessione di questo incontro) ci ha fatto pensare di dedicare a lui questo convegno, in considerazione di quanto ha dato per il Vaticano e per i Musei Vaticani.

Ringrazio la moglie Daniela Bartoletti, anch'essa collega restauratrice formatasi come lui all'ICR, non solo per questa concessione ma per aver voluto essere presente con la sua testimonianza.

Come è articolato il convegno?

Lo vedete dal programma allegato e lo svilupperemo insieme vivendolo. Tre giorni, 6 sessioni, ognuna con la sua specificità ma tutte focalizzate sull'attività di Raffaello in Vaticano.

Oggi dovevano essere con me a introdurre Antonio Paolucci e Sylvia Ferino Pagden: purtroppo per motivi diversi non possono essere con noi fisicamente ma lo sono in *streaming*, come tanti che spero ci seguano in questi tre giorni.

Le sessioni:

Raffaello disegnatore e "modello di invenzione", la sua *Inventio e varietas* nella pittura murale ma anche il *Divin pittore* di pitture da cavalletto. L'artista universale nelle arti "cosiddette" decorative: i sontuosi arazzi, le maioliche, l'ebanisteria, le raffinate incisioni, mezzo di divulgazione.

E poi Raffaello architetto: la sua costruzione dello spazio, dall'architettura *picta* ai modelli dall'antico.

Sono previsti sopralluoghi e visite ai luoghi raffaelleschi vaticani, alla Loggetta e alla Stufetta del card. Bibbiena, alla Sala di Costantino e poi alle Logge, per mostrare il cantiere pilota con l'intervento di restauro che abbiamo intrapreso e con le attenzioni che verranno date a quell'ambiente speciale, mito di generazioni di *grands touristes*. Una delle grandi novità di questo convegno, resa possibile grazie alla fattiva sinergia con la Direzione delle Infrastrutture e Servizi: il mio saluto e il mio ringraziamento vanno al suo direttore, padre Raphael Villalobos, che sarà anche relatore su questi temi in una delle sessioni scientifiche.

E poi la visita alla mostra inaugurata appena venerdì: *I santi Pietro e Paolo di Raffaello e Fra' Bartolomeo. Un omaggio ai Patroni di Roma.*

Un ringraziamento speciale ai *Patrons of the Arts in the Vatican Museums*, fondamentali per la realizzazione del convegno, al quale hanno dedicato un finanziamento specifico nell'ambito delle celebrazioni raffaellesche: a padre Kevin Lixey al suo staff, sempre disponibili e collaborativi.

Ringrazio don Paolo e Roberto Romano e tutta la Direzione dei Musei: in particolare l'Ufficio Eventi, la mia Segreteria e soprattutto la Segreteria Scientifica coordinata da Vittoria Cimino insieme a Marco Maggi e Alessandro Barbaresi.

Un pensiero speciale a Pierpaolo Crocetta, che ha curato con dedizione e professionalità l'illuminazione delle opere in mostra.

A voi tutti, ancora grazie della vostra presenza.

Possiamo dare inizio ai lavori.

Raffaello o della «intera perfezione»

Antonio Paolucci
già Direttore
Musei Vaticani

«Alla base della formazione di Raffaello ci sono Urbino e la civiltà artistica e letteraria di Urbino. Urbino ha insegnato al figlio di Giovanni Santi due cose fondamentali. Ha insegnato la onnipresenza e la pervasività della bellezza, che è dappertutto ed entra dappertutto. Ancora oggi pochi luoghi in Italia possono farcelo capire così bene come la città dei Montefeltro. Inoltre ha insegnato al ragazzo destinato ad ereditare la bottega e il mestiere del padre, che la bellezza si declina e si rappresenta secondo codici di segno elitario, all'interno di protocolli che hanno nella Corte la loro origine e la loro giustificazione. Nessuno fra i grandi del Rinascimento, non Michelangelo, non Leonardo, è stato artista "cortigiano" più di Raffaello. L'*imprinting* che gli permetterà un giorno di dominare con perfetta naturalezza la Roma dei papi, egli lo ha ricevuto, ancora bambino, nella piccola, raffinata, paternalistica corte dei Montefeltro …

Molte sono le suggestioni di cui si nutrono la fanciullezza e l'adolescenza di Raffaello. Perugino gli insegna il segreto del ritmo che governa le forme e della bellezza che le intenerisce, Piero della Francesca con le grandi opere urbinati (la *Flagellazione*, i ritratti dei duchi oggi conservati agli Uffizi, la pala custodita a Brera ma all'epoca collocata in San Bernardino), il miracolo della luce che trasfigura il colore e modula secondo prospettiva l'universo. Dai fiamminghi presenti nelle collezioni ducali (da van Eyck, da Giusto di Gand, dal Berruguete) il ragazzo apprende la poesia dei *minima*: il colore di un panno che si riflette nell'acciaio lucente di una armatura e la finestra lontana nel pomello di lucido ottone della sedia o nell'iride del ritrattato, il pulviscolo che, toccato dalla luce nel chiuso di una stanza, diventa una nuvola d'oro come nella *Madonna di Senigallia* di Piero. Anche il roccioso energetico Signorelli, anche Melozzo con la sua interpretazione nobilmente retorica della lezione pierfrancescana, hanno giocato un ruolo nella formazione del giovanissimo Raffaello il quale tuttavia - è bene non dimenticarlo - è già riconosciuto *magister* e quindi titolare di piena autonomia stilistica e professionale nel 1500 a soli 17 anni …

Alla fine del fatale 1504 Raffaello è a Firenze dove risiederà per quattro anni. Lo accompagna una lettera di presentazione di Giovanna Felicita Feltria Della Rovere, sorella di Guidobaldo, al gonfaloniere della Repubblica Pier Soderini. La lettera è di autenticità da taluni contestata, è certo tuttavia che il giovane maestro arrivava nella capitale toscana preceduto e accompagnato da notorietà e prestigio ben solidi.

Raffaello prende dimora a Firenze nel periodo in cui la città è «scuola del mondo», per usare le parole di Benvenuto Cellini. Michelangelo ha appena alzato nella Piazza della Signoria il suo

David. Per la prima volta dal tempo dei Greci e dei Romani, un uomo nudo di misura quattro volte il vero occupa da protagonista il cuore di una città italiana. Non ci sono più né Fidia né Policleto, dirà il Vasari, grazie a quella scultura i moderni hanno superato gli antichi. Sono gli anni che vedono Michelangelo e Leonardo confrontarsi sui ponteggi del Salone dei Cinquecento per dipingere rispettivamente, con la *Battaglia di Cascina* e con la *Battaglia di Anghiari*, le glorie militari della Repubblica fiorentina.

Raffaello con quella sua straordinaria felicità mimetica che lo aveva caratterizzato fin dalle primissime prove, guarda all'uno e all'altro e al secondo (allo sfumato aereo, alla intelligenza speculativa, all'umanesimo totale di Leonardo) più che al primo. Guarda alle «fatiche de' moderni» ma anche a quelle «de' maestri vecchi», come scriverà Giorgio Vasari. Guarda a Michelangelo e a Leonardo e insieme ai pittori della "scuola di San Marco", a quell'ideale di "bellezza virtuosa" che, nel solco della eredità spirituale di Gerolamo Savonarola, aveva i suoi alfieri in Mariotto Albertinelli e in Fra' Bartolomeo e poi guarda al Masaccio del Carmine, al Beato Angelico, a Donatello, al melodioso fulgore bianco e azzurro delle Madonne di Luca della Robbia …

Nel 1508 Raffaello è a Roma, al servizio del Papa Giulio II Della Rovere. Agli occhi della corte pontificia poteva contare sulla autorevole presentazione di Donato Bramante, l'architetto che dal 1506 aveva avviato la costruzione della nuova basilica di San Pietro e che a lui era legato dalla comune patria marchigiana oltre che da vincoli di parentela. Tuttavia il giovanissimo maestro non aveva bisogno di speciali raccomandazioni. Preceduto dalla fama dei successi fiorentini, tutti a Roma sapevano che quel ragazzo era un prodigio di bravura e quasi lo stupore del secolo.

Il papa non tollerava più di abitare l'appartamento, affrescato dal Pinturicchio, che era stato del suo odiato predecessore Alessandro VI Borgia. Ordinò quindi a Raffaello di dipingere le pareti della sua nuova residenza, gli ambienti che d'ora in poi rutto il mondo conoscerà come le "Stanze" …

Al servizio della sede apostolica, sotto il regno di due papi, Giulio II Della Rovere e Leone X Medici, Raffaello offrì a Roma il suo genio, ininterrottamente per dodici anni dal 1508 al 1520. Come è noto, il tempo della sua vita è stato molto breve. Raffaello morì di una «febbre contin ua e acuta» il 6 aprile del 1520, al compimento del suo trentasettesimo anno. Si ha l'impressione che egli fosse consapevole del suo destino a tal punto ci appaiono gremiti di lavori, di risultati e di successi i pochi anni della sua giovinezza gloriosa …

Il capolavoro assoluto di Raffaello e insieme la sua opera conclusiva è la *Trasfigurazione* della Pinacoteca Vaticana. Era destinato alla cattedrale di Narbonne, commissionata dal cardinale Giulio de' Medici, poi Papa Clemente VII, finì in San Pietro in Montorio a Roma. Deportata dai francesi di Napoleone, tornò in Vaticano nel 1816.

In effetti la *Trasfigurazione* è l'opera zenitale, il capolavoro dei capolavori, il dipinto che sta al vertice di tutta la produzione di Raffaello concludendola ed esaltandola dal punto di vista spirituale e stilistico.

I toni scuri, drammaticamente realistici, quasi caravaggeschi, gli effetti di una concitata pittura "in nero", caratterizzano la parte inferiore della composizione. Mentre in alto trionfa la luce. La luce è il vocabolo di Cristo Salvatore. Per questo il suo volto risplende come il sole meridiano.

Noi ci poniamo di fronte a questo dipinto e comprendiamo l'essenziale. Capiamo essere Raffaello come uno specchio che riflette il mondo di Dio e quello degli uomini. Nella sua pittura e in questa opera in particolare, ci sono le umane passioni, le paure, i contrastati sentimenti (il gruppo di uomini e di donne che si agitano in primo piano), c'è lo splendore infinito del mondo visibile (il tramonto romano dietro il Monte Tabor), c'è la consolazione della bellezza che scalda il cuore e ci fa sentire, almeno per un momento, felici di essere vivi e di avere occhi per guardare».

(Testo tratto da A. Paolucci, *Raffaello o della "intera perfezione"*, Città del Vaticano 2015)

Il ruolo dei *Patrons of the Arts* nelle celebrazioni raffaellesche

Padre Kevin Lixey, LC
International Director
Patrons of the Arts in the Vatican Museums

I *Patrons of the Arts in the Vatican Museums* si sono da sempre impegnati nella conservazione e nel restauro di molte delle opere della Collezione Vaticana e, in special modo, dei numerosi lavori di Raffaello. Il Vaticano ospita infatti la più grande collezione di opere d'arte del celebre artista urbinate.

Grazie alla generosità dei *Patrons* si sono potute restaurare le pareti affrescate delle Stanze di Raffaello e molti degli arazzi della Collezione Vaticana, nonché alcune grandi pale d'altare del Maestro di Urbino, oggi ospitate nella Sala VIII della Pinacoteca.

In preparazione dell'Anno di Raffaello, nel 2020, molti benefattori ci hanno sostenuto con finanziamenti, grazie ai quali abbiamo potuto restaurare numerosi lavori di Raffaello, come la *Pala Oddi*, e tre delle quattro pareti della Sala di Costantino attribuite tradizionalmente alla Scuola di Raffaello; quest'ultimo restauro difatti ha consentito alcune affascinanti scoperte. Curatori e restauratori sono stati in grado di confermare la recente scoperta di due nuove figure che sono ora attribuite alla mano del Maestro di Urbino. Questa meravigliosa generosità per la conservazione continua con l'ennesimo progetto di restauro di Raffaello promosso dai *Patrons*: i dipinti di *San Pietro* e *San Paolo* degli Appartamenti Pontifici che sono in mostra oggi nella Pinacoteca.

Desidero, pertanto, ringraziare tutti i benefattori che hanno aiutato a realizzare questi più recenti progetti di restauro, gli eventi che si sono svolti nell'Anno di Raffaello, e tutti coloro che nel corso della nostra storia sono stati determinanti nell'aiutarci a promuovere la nostra importante missione: restaurare e conservare le opere di questo grande Maestro del Rinascimento e moltissime altre che sono parte dei Musei Vaticani.

IL DIVIN PITTORE.
Dal disegno al cartone all'opera compiuta

I disegni come modelli di invenzione

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
già Professore Ordinario di Storia dell'arte
Università di Tor Vergata

È noto dalle fonti e dalla letteratura artistica come il disegno per Raffaello ebbe un ruolo fondamentale, non solo negli anni della maturità, quando, oberato da incarichi, era costretto a dare direttive ai molti aiutanti che affollavano la sua bottega, fornendo loro modelli e studi di figure, ma già nella fase giovanile quando, all'ombra di Perugino mostrava già la sua prepotente personalità negli splendidi fogli delineati con punta d'argento su carte preparate, in linea con la tradizione del disegno portata avanti a Firenze già almeno dalla metà del XV secolo. Qui vorrei sottolineare come il modo di utilizzare il disegno da parte di Raffaello, quale modello di invenzione da utilizzare nella bottega, sia divenuto prassi per gli artisti delle generazioni successive, e come tale tradizione si è perpetuata sino a tutto il Seicento presso i grandi esponenti del classicismo.

In tutta la sua carriera Raffaello fu strenuo difensore del ruolo primario del disegno, applicandosi incessantemente a disegnare lui stesso e invitando i suoi allievi a seguire il suo esempio. Nato e cresciuto nelle botteghe del tardo Quattrocento, tra quella di Giovanni Santi a Urbino e del Perugino a Perugia, egli aveva fatto suoi i metodi propri a quei contesti legati alla tradizione fiorentina del XV secolo, in cui la formazione era affidata all'esercizio grafico attraverso lo studio dal vero e la copia, e dove la trasmissione dei modelli era affidata ai disegni ed ai cartoni del maestro. Raffaello ereditò tale metodo di lavoro, che applicherà negli anni romani anche nella sua bottega, rinnovandone però profondamente la concezione alla luce dell'insegnamento di Leonardo, dapprima nell'impatto fondamentale a Firenze (1503-1508) e poi a Roma (1513-1516). Infatti è nell'incontro con Leonardo che egli raggiunse la pienezza della sua maturazione, non solo per lo stile, ma anche per l'assimilazione di tecniche nuove ed in particolare per la concezione del disegno come momento creativo e strumento di *inventio*. È proprio negli anni fiorentini che inizia in Raffaello la "maniera moderna", per dirla con il Vasari, di cui diverrà uno dei maggiori interpreti. In tale maniera il disegno costituì sicuramente l'elemento più significativo: esemplare il fatto che, morendo, egli volle lasciare questo materiale in eredità ai suoi allievi più cari – Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni – quasi come testamento spirituale. Venendo in possesso di tale eredità materiale e morale, gli allievi recepirono a pieno l'eredità di Raffaello, in quanto i disegni costituivano il documento delle sue splendide invenzioni, straordinario repertorio cui ispirarsi e modelli attraverso cui trasmettere l'invenzione dell'artista, considerata dall'estetica neoplatonica sottesa al Rinascimento fiorentino il momento più vicino all'idea, puro prodotto dello spirito.

Appunti, progetti, memorie.
Un disegno di Raffaello agli Uffizi in relazione con opere vaticane

Marzia Faietti
Gallerie degli Uffizi
Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

Nel mio intervento ritornerò su un disegno che ho studiato qualche tempo fa, affrontandolo da una nuova prospettiva che mi consente di avanzare un ipotetico e virtuale risarcimento della lacuna sulla sua sinistra. Si tratta di un foglio agli Uffizi, a suo tempo oggetto di un denso articolo di Konrad Oberhuber apparso nel 1966 sui «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», che ne decretò una persistente fortuna critica. In effetti, la *Giovane donna seduta e altri studi, di figura e architettonici* appartiene a quel genere di opere che, a prescindere dalla loro specifica interpretazione, adombrano problematiche più generali implicite nella produzione di Raffaello degli inizi del secondo decennio del Cinquecento e allo stesso tempo sollevano ampie questioni di metodo.

L'epoca della sua realizzazione è circoscrivibile al 1514 per i legami con cantieri vaticani: due schizzi, in alto e in basso a destra, sono rispettivamente in relazione con l'*Apparizione di Dio a Mosè* nella volta della Stanza di Eliodoro e con soluzioni architettoniche inerenti a una crociera con trabeazione curva e a navate laterali coperte da cupole o da crociere, che Raffaello stava scandagliando nella sua veste di responsabile della Fabbrica di San Pietro ricoperta ufficialmente dal primo agosto 1514. A sinistra, la giovane seduta, immersa nel sonno o assorta in una pausa di riflessione con gli occhi socchiusi e appoggiata a un parapetto forse di una finestra, è invece liberamente ispirata a un rilievo di un sarcofago un tempo nella collezione Albani del Drago a Roma, noto con il nome tradizionale di *Nova nupta*, nella cui iconografia si è voluta scorgere un'allusione al rito prenuziale del lavaggio dei piedi diffuso in epoca romana.

Il disegno degli Uffizi, intrecciando tra loro diverse tipologie di studi (l'appunto parziale per l'affresco nella Stanza di Eliodoro, l'idea progettuale per San Pietro e la memoria della fonte antica), ciascuna resa con lo stile grafico più idoneo, lascia trasparire idee complesse e tensioni sperimentali di un momento cruciale. Agli esordi del secondo decennio Raffaello stava infatti saggiando le possibilità estreme del quadrangolo albertiano, il cui contorno regolare trovava una certa equipollenza nelle strutture architettoniche simulate dell'*architectura picta*, e quasi contemporaneamente si interrogava su come superare quei confini nel corso di ricerche che assunsero una prima consistenza visiva nella cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Sul *verso* del foglio fiorentino alcuni motivi ornamentali, l'icosaedro a destra e l'ornato serpentiforme sottostante, mostrano una coerenza creativa e intellettuale con il *recto* e rivelano il forte ascendente di alcune pagine del Codice Atlantico di Leonardo: evidentemente l'Urbinate

era intento a sondare le potenzialità della prospettiva anche sul tracciato mnemonico di Piero della Francesca.

Un disegno tanto denso dal punto di vista concettuale è emblematico dei traguardi artistici e professionali raggiunti verso la metà degli anni Dieci, quando Raffaello era già considerato un maestro universale: pittore, architetto e antiquario (sarà nominato «praefectus marmorum et lapidum omnium» dal 27 agosto 1515). Peraltro, alle stesse date egli aveva assunto piena consapevolezza del fatto che, nel rapporto con la *poēsis*, la *pictura* era destinata a prevalere, in sostanziale continuità con il pensiero di Leonardo. Non sarà un caso che l'artista toscano, già richiamato per il *verso* del foglio, negli anni trascorsi a Roma tra il 1513 e il 1516 divenne un punto di riferimento per la sua attività matura.

I disegni preparatori per la *Trasfigurazione* di Raffaello

Achim Gnann
Curatore di Arte Italiana
Albertina, Vienna

Anche se solo una parte dei disegni preliminari per la *Trasfigurazione* di Raffaello sono sopravvissuti, il processo di progettazione può essere tracciato abbastanza precisamente. Un modello eseguito da Giulio Romano oggi conservato a Vienna documenta un primo progetto che prevedeva come motivo solo la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor. Un disegno nel Louvre, molto probabilmente del maestro stesso, registra il successivo cambiamento di piano, in cui Raffaello aggiunse il gruppo di apostoli e le figure intorno al ragazzo posseduto nella sezione inferiore. Dopo aver modificato questo disegno, l'artista ha poi visualizzato la composizione in nudi. Prima ha disegnato le figure dalla sua immaginazione e poi le ha studiate in dettaglio su modelli nudi. I singoli studi furono infine combinati in un disegno dell'intera rappresentazione in nudi, che si conserva nell'Albertina di Vienna. Questo modello, eseguito da un allievo, ha una squadratura che possibilmente serviva per ingrandire la composizione sul cartone. Sul cartone che non è sopravvissuto, le figure erano probabilmente riprodotte anche non vestite, come può essere provato dai puntini di spolvero che si trovano sui cartoni ausiliari delle teste degli apostoli. Le radiografie e le riflettografie a infrarossi del dipinto suggeriscono anche che Raffaello ha creato le figure come nudi nello strato prepratorio della pittura. Dopo aver trasferito la composizione sul fondo del dipinto, l'artista ha studiato i panneggi e ha fatto disegni di figure specifiche per le quali era necessario un ulteriore chiarimento della posa. I dettagli del paesaggio, come gli alberi e il tempio utopico nella parte superiore destra del quadro, sono stati probabilmente disegnati dall'artista sul fondo del dipinto senza studi preliminari. Il gran numero di studi preparatori, a cui vanno aggiunti molti disegni preliminari ora perduti, testimonia in modo impressionante la straordinaria cura con cui Raffaello preparò la sua ultima grande pala d'altare nonostante il carico di lavoro estremo degli ultimi anni romani.

Il Cartone dell'Ambrosiana: le motivazioni del restauro

Mons. Alberto Rocca
Dottore Ordinario della Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Direttore della Pinacoteca

Il 27 marzo 2019, dopo un lungo e impegnativo lavoro di restauro e un nuovo allestimento della sala espositiva, fu restituito alla visione del pubblico il cartone preparatorio della *Scuola di Atene* di Raffaello Sanzio. Poiché l'ultimo importante intervento risaliva alla fine del Settecento, ad opera dei restauratori del Louvre, tale impresa era veramente necessaria, così come era opportuno ripensare alla modalità espositiva di un'opera tanto preziosa.

Giunto in Ambrosiana nel 1618 diviso in due grandi lacerti, con una grave lacuna nella parte centrale inferiore, il cartone appariva assai diverso da come lo possiamo ammirare quest'oggi. Lo stato di conservazione non ottimale, tuttavia, non poteva minimamente inficiare il giudizio su tanto disegno né il vivo desiderio di Federico Borromeo ch'esso entrasse definitivamente a far parte delle collezioni ambrosiane. Il cardinale milanese desiderava che la straordinaria opera grafica, la cui autografia era indiscussa ed era opera di colui che più di ogni altro autore rappresentava il suo ideale estetico, potesse servire per suscitare emozione e ispirare gli artisti. Quanto il Cartone rappresentasse per il Borromeo e per l'Istituzione da lui fondata è, quindi, motivo storico ed estetico di non poca considerazione per il restauro.

Nel 2014, allorché si decise di restaurare il capolavoro raffaellesco, l'allestimento della sala fu da subito considerato come parte integrante e imprescindibile dell'intervento conservativo, nella ferma convinzione che una tale opera necessitasse di un contesto appropriato per poter essere non solo adeguatamente custodita e preservata, ma anche ammirata e goduta. Il visitatore, accedendo da un portale, è accolto in uno spazio propedeutico alla comprensione dell'opera; solo in un secondo momento si accede alla contemplazione del disegno di Raffaello, fruibile in uno spazio modellato dalla luce. La fruizione è facilitata anche da una un'unica grande lastra di cristallo antiriflesso e con schermatura di protezione, che consente una visione anche ravvicinata del cartone.

Unico elemento di arredo, oltre a una panca per poter sostare nella contemplazione del disegno, è un grande tavolo con funzione didattica, sul quale tecnologia e tradizione consentono al visitatore di comprendere il significato e la storia dell'opera, dalla sua ideazione da parte di Raffaello, sino alle fasi finali del restauro e dell'allestimento. In un'essenzialità che non è minimalismo è davvero possibile sperimentare l'emozione della quale ci scrisse l'Eminentissimo Fondatore Federico Borromeo più di quattro secoli orsono.

Il ben finito Cartone dell'Ambrosiana: il restauro del restauro

Maurizio Michelozzi
Funzionario Restauratore
Gabinetto Disegni e Stampe
Gallerie degli Uffizi

Le vicende che contraddistinguono la storia del Cartone preparatorio, disegnato da Raffaello per l'affresco vaticano della *Scuola di Atene*, rappresentano, per molte circostanze, un *unicum*, fondamentale anche per illustrare l'evoluzione teorica e pratica del restauro dei manufatti su carta.

L'opera, di grandi dimensioni, è stata, fin dalla sua prima occasione di conservazione, sottoposta a trattamenti non completamente idonei sia a favorirne la lettura che a garantirne la piena integrità. La sua divisione in due grandi pannelli, da esporre affiancati, comportò, fin dal suo ingresso nella collezione del card. Federico Borromeo nel 1610, con numero d'inventario 126, una significativa alterazione della sua originaria forma, benché tale separazione e successivo montaggio su tela di canapa debbano essere interpretate come attenzioni scaturite proprio dalla volontà di assicurare, all'autografo raffaellesco, un'ideale e duratura conservazione.

La presenza di fori con tracce di ruggine avvalorerebbe l'ipotesi che le due sezioni siano state montate, ben prima del 1685, su un supporto ligneo, le due porzioni vennero successivamente "incastrate" in un'unica cornice, che dopo tale data risulta essere stata anche protetta da tende di colore verde. Tali modalità espositive, sebbene indirizzate tutte a favorire una migliore fruizione e conservazione del manufatto, hanno senza dubbio dato inizio ad una serie di alterazioni, che si sono manifestate nel tempo e che furono tutte ben annotate da coloro che ebbero l'occasione di poterlo visionare, così come avvenne per Michel Moreau le Jeune, che nel 1786 si trovava a soggiornare a Milano. La somma di quelle sue osservazioni e ricordi diventeranno, dopo circa un decennio – 1797 – il nucleo di un rapporto presentato, dal medesimo pittore e incisore, all'Assemblée des Savans e artiste in occasione della requisizione della celebre opera da parte della Francia napoleonica. Tutte le forme di degrado che egli aveva già avuto occasione di osservare in Lombardia avevano purtroppo subito una rapida accelerazione a causa dello smontaggio, effettuato per trasportare l'opera, riponendola in una cassa, come dalla verosimile successiva bagnatura della medesima, avvenuta nel lungo tragitto fra l'Italia e Parigi. Un trauma che sommato ai precedenti non poteva esimere i suoi nuovi conservatori da effettuare un restauro, prima della sua trionfale esposizione al pubblico, avvenuta a partire dal 30 settembre 1815, al Louvre, nella Grande Galleria di Apollo. Proprio nel corso del periodo che intercorre fra l'arrivo nella capitale dell'opera e la sua pubblica esposizione, presso l'importante museo francese, prese avvio, a Parigi, un interessante dibattito che coinvolse alcuni artisti e intellettuali d'oltralpe, più propensi al "camuffamento" pittorico delle lacune, contrapposti ad altrettanti colleghi più orientati

verso un'integrazione riconoscibilmente documentata, ritenuta eticamente più corretta e moderna. Questi ultimi, la cui linea d'azione risulterà vincente, esporranno i propri convincimenti all'interno di un rapporto che fu inviato in tutta Europa e che rappresenta la pietra miliare nel restauro dei manufatti grafici. Il rientro in Italia dell'opera, favorito dalla Commissione per le restituzioni post napoleoniche, segnò un ulteriore peggioramento del suo stato di conservazione, perché esso fu nuovamente smontato, arrotolato ed esposto alle incertezze atmosferiche e dinamiche del lungo viaggio. Con l'avvento della fotografia fu possibile fissare, nell'arco di due diverse campagne documentarie, svolte nel 1858 e 1863, i danni esterni, sicuramente non inferiori a quelli causati dalle muffe sviluppatisi nei vari strati dei supporti via via utilizzati. La rimozione di quanto è risultato incongruente e dannoso per la futura trasmissione del bene ai posteri ha motivato quest'ultimo filologico e accurato restauro, la cui durata nel tempo sarà senza dubbio favorita sia dall'utilizzo di materiali da considerarsi "inerti" come dall'inserimento del Cartone in una grande vetrina ad anta, all'interno della sala riallestita dall'arch. Stefano Boeri.

IL DIVIN PITTORE.
Inventio e *varietas* nella pittura murale

Una lettera dantesca delle Stanze

Claudio Strinati
Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca

È molto significativo il fatto che l'immagine di Dante Alighieri, peraltro in un profilo pressoché identico, appaia due volte nella Stanza della Segnatura, nella cosiddetta *Disputa* e nel *Parnaso*.

Gli affreschi della Segnatura furono una novità strepitosa nell'arte italiana, conglobando insieme composizioni ispirate ad altissima dottrina, possenti strutture prospettiche, maestosi gruppi di figure. Tutti fattori ampiamente adombrati dalle generazioni precedenti a Raffaello, ma da lui portati, e tutti insieme, ad un livello mai visto prima. Il che sembrerebbe giustificare ampiamente il racconto vasariano in base a cui l'urbinate riuscì a far allontanare tutti gli altri già attivi nelle Stanze, assumendo una *leadership* del tutto insolita per l'epoca.

Ci si chiede allora se non vi sia proprio una peculiare ispirazione dantesca alla base del concepimento di tutta la Segnatura.

In questa Stanza, in effetti, è evidente come vi siano tre grandi luoghi di rappresentazione affiancati ad altri minori e sovrastati da una volta che funge da coordinamento concettuale e visivo dell'insieme.

Le tre grandi scene principali sono accostabili all'idea delle tre dimensioni fisiche e concettuali della Commedia: la cosiddetta *Scuola di Atene* è il regno del paganesimo ma di un paganesimo esprimente la più eletta dottrina giunta a sfiorare il cristianesimo nascente come toccò in sorte a Virgilio; il Monte Parnaso, dove gli spiriti magni si danno convegno svolge la funzione di rito di passaggio dove Apollo e le Muse dominano ma in atteggiamento di estatica devozione all'arte e allo spirito; mentre l'Adorazione dell'Eucarestia è pensata come elevazione cui han posto mano e cielo e terra.

Dante non compare ovviamente nella *Scuola d'Atene*, ma compare nel Purgatorio parnassiano e nel Paradiso eucaristico. Appare come figura fissa e atona e la definizione, presente ma non visto da nessuno e da nessuno reso partecipe, con qualche affinità col criterio di rappresentazione del presunto Grifonetto nel Trasporto Borghese. La fisionomia del Dante di Raffaello è quella che dominerà poi sempre fino ad oggi l'immaginario collettivo. Anzi Raffaello è il primo che definisce la fisionomia dantesca in tal modo, considerando come nella Firenze quattrocentesca la fisionomia dantesca è quella di Domenico di Michelino e Andrea del Castagno, in cui i tratti eccessivi del volto, naso e mento, sono edulcorati e classicizzati. Dante ha un volto irregolare e severo, e quel volto è la metafora visiva della sua eccezionalità assoluta. Non dialoga con gli altri personaggi della Segnatura ma fa evidentemente parte per se stesso.

Raffaello consacra in forma visiva la ambigua ma ormai acquisita rivalutazione della figura politica di Dante che a Firenze non aveva trovato pari apoteosi, specie considerando la esoterica interpretazione botticelliana nei disegni presumibilmente ordinati da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici.

La formidabile spiritualizzazione della figura dell'Alighieri, dipendente nella cerchia botticelliana dalla dottrina dantesca di Matteo Palmieri prima e dalla predicazione del Savonarola poi, si ribalta a Roma dove Dante nella Segnatura assume le sembianze, fisiche e concettuali che sono quelle stesse condivise oggi, sia a livello di suprema dottrina, sia a livello popolare.

Raffaello giunse a Roma da Firenze e la sua lettura della figura dantesca diviene l'emblema di una profonda trasformazione laddove una profonda dottrina al limite dell'insondabile genera popolarità e successo universale

Anche se lo spettatore antico o moderno, non riesce a riconoscere facilmente i personaggi della *Scuola*, del *Parnaso* e dell'*Adorazione del Santissimo Sacramento*, riconosce infallibilmente Dante Alighieri, punto fisso per chi approda di fronte alla somma opera d'arte.

C'è insomma nella Segnatura una proposta di condivisione in chiave dantesca che apre la strada a nuove possibili reinterpretazioni del contesto raffaellesco pur sempre in rapporto privilegiato col Bramante e con Baldassarre Castiglione, qui ancora latente ma già individuabile.

Antico e moderno nell'Appartamento del cardinal Bibbiena

Silvia Ginzburg
Professore Ordinario,
Università "Roma Tre"

Tra le molte imprese collettive condotte da Raffaello e dalla sua bottega durante il pontificato leonino, l'intervento nella Stufetta e nella Loggetta del cardinal Bibbiena spicca per la qualità dell'imitazione dei modelli antichi, tanto pronunciata da giungere alla "contrafazione". Il termine è usato da Vasari a proposito delle sculture giovanili di Michelangelo, e come in quel caso anche qui l'aderenza all'esempio antico è raggiunta mediante la sua reinterpretazione in uno stile moderno. È una restituzione dei modelli del passato che ci appare di un rigore filologico senza precedenti proprio in quanto non si fonda su un intento di pedissequa imitazione, ma è animata da un moto prepotente di appropriazione, che guarda indietro attingendo a forme, tecniche, stili del presente.

Alla radice di questo inedito sguardo sull'antico sono le idee diffuse negli ambienti umanistici nei quali più prontamente e profondamente a Firenze, Urbino, Venezia, Padova era stata raccolta l'eredità della nuova filologia di Agnolo Poliziano e di Ermolao Barbaro. Sono idee che trovarono approdo e nuovo slancio nella Roma di Leone X, e sono coloro che si erano distinti in quegli ambienti, ai quali divenuto papa il figlio di Lorenzo il Magnifico aveva affidato i ruoli di maggior rilievo, a figurare nella storia di questo cantiere in dialogo fitto con Raffaello.

La ripresa dell'architettura antica nel progetto e nella tecnica edilizia della Stufetta è frutto plausibilmente degli scambi quotidiani che dall'estate 1514 all'estate 1515 Raffaello aveva avuto con l'architetto, antiquario e filologo Giovanni Giocondo, amico dei Bembo e collaboratore di Aldo Manuzio, il quale aveva appena dato alle stampe la prima edizione illustrata del *De architectura* di Vitruvio; la rievocazione degli esempi antichi nelle invenzioni e nel *ductus* delle pitture che coprono le volte e le pareti della Stufetta e della Loggetta è concepita da Raffaello e dai suoi allievi sulla scorta delle indicazioni iconografiche fornite dallo stesso Bibbiena, e il cantiere decorativo si data quasi *ad diem* grazie alle lettere dell'aprile e del maggio 1516 mediante le quali Pietro Bembo informa via via l'amico del procedere dei lavori dei pittori.

Benché solitamente non considerata, colpisce la piena coincidenza con la redazione della pagina d'avvio del proemio al III libro delle *Prose della volgar lingua*, che Carlo Dionisotti collocava nel 1515-1516. È un rapporto che emerge solo quando si legga quella pagina nel senso opposto a come solitamente la si intende, e che ristabilito nel suo significato permette a sua volta di vedere come la traduzione degli esempi antichi compiuta qui dalla bottega di Raffaello riprendendo nella condotta pittorica e nelle soluzioni formali il grande esempio della volta Sistina renda il caso della decorazione della Stufetta e della Loggetta di Bibbiena uno degli esempi più precoci dell'avvio della Maniera.

Il sacerdote Pietro da Praga della *Messa di Bolsena*

Jana Michalčáková
Deputy General-Director for Heritage Care
National Heritage Institute of Czech Republic

Il sacerdote Pietro da Praga, pur comparendo nell'illustre affresco di Raffaello dagli anni dieci del Cinquecento, è rimasto per alcuni secoli un testimone quasi anonimo. A lui, all'epoca identificato ora come boemo, ora come tedesco, l'artista geniale aveva assegnato un posto d'onore e decisamente strategico nella narrazione della storia della *Messa di Bolsena*.

La data esatta in cui il nostro protagonista esce dall'anonimato è legata alla figura di Gaetano Moroni che, nel volume 102 del Dizionario di erudizione storico ecclesiastica del 1866, pubblica il testo "*La tradizione segnala Pietro boemo di Praga*". Si tratta della prima importante testimonianza moderna riguardo alla provenienza del sacerdote nonché di una ricca fonte che descrive le sue caratteristiche.

Per un lungo periodo, tuttavia, l'affermazione del Moroni è rimasta priva dei riscontri provenienti dalle fonti archivistiche, attraverso le quali si sarebbe potuta ricostruire la sua reale presenza storica.

Si deve a monsignor Jaroslav Polc (1929-2004) l'individuazione della prima traccia di tale testimonianza nei registri del pontefice Urbano IV. Da questa scoperta, presentata nel 1991, hanno preso avvio una serie di ricerche, tutt'ora in corso, arricchite in particolare dalla dettagliata analisi delle fonti archivistiche compiuta dalla professoressa Zdeňka Hledíková (1938-2018). Tali ricerche hanno consentito di delineare un quadro più chiaro della reale presenza di Pietro da Praga: l'uomo appare sempre più coinvolto nella storia del Miracolo di Bolsena, nelle vicende politiche della Boemia della seconda metà del Duecento e, ovviamente, nei rapporti boemi con la Sede Pontificia.

Il ritratto che oggi ci viene restituito dalle fonti boeme parla di Pietro da Praga come di un personaggio di spicco presso la Cancelleria del re Otocaro II di Boemia, legato al Capitolo di Vyšehrad e in stretti rapporti con il Vescovo di Olomouc.

Dalle fonti provenienti dalla Cancelleria Pontificia, invece, il prelato appare come una presenza non costante, ma di certo regolare, presso la Sede Apostolica tanto che il pontefice Urbano IV il 3 giugno 1262 indirizzò al re boemo una lettera contenente anche un apprezzamento nei confronti del nostro.

Un *fil rouge*, dunque, lega le descrizioni che ci sono pervenute e ci aiuta a ricomporre il mosaico, restituendoci l'immagine di un uomo complesso, un personaggio di spessore e di rilievo sia nel

mondo ecclesiastico sia in quello politico, eternamente diviso – e al contempo collante – tra la politica secolare, la teologia e l'alta diplomazia. Preda del dubbio e dell'incredulità, in forte disagio di fronte alla testimonianza inconfutabile che supera la percezione umana ma dinanzi alla quale è giusto comprendere il proprio limite.

Anche se alla data in cui si colloca l'opera di Raffaello la figura di Pietro da Praga era ormai caduta nell'oblio, la sua geniale descrizione pittorica ha saputo restituire un ritratto ricco di quegli stessi caratteri che oggi emergono dalle fonti scritte. Il Maestro urbinate ha saputo rappresentarlo come un partecipante diretto e imprescindibile di quel risveglio al quale si è riferito il vescovo di Orvieto Gualtiero Sigismondi nell'omelia pronunciata in occasione della cerimonia del suo insediamento, il 28 giugno 2020, parlando de «l'Eucaristia, da cui nasce e si edifica sempre la Chiesa, che sveglia l'aurora dell'eternità nella notte del tempo» (Sal 57, 9).

Raffaello: nuove ipotesi sulla cronologia e sull'interpretazione della Stanza di Eliodoro

Claudia La Malfa
Adjunct Professor
American University of Rome and Loyola University Chicago in Rome

Nella recente storia critica degli affreschi dipinti da Raffaello nella Stanza di Eliodoro dell'Appartamento Pontificio dei Palazzi Vaticani sono emersi due elementi di novità molto significativi, la cui analisi offre l'occasione per una nuova ipotesi interpretativa della cronologia del ciclo di affreschi che Raffaello dipinse tra la fine del pontificato di Giulio II e i primi anni del pontificato di Leone X.

Uno di essi è stato reso noto nel 2017 tra i numerosi risultati pubblicati dai Musei Vaticani dei restauri effettuati nella Stanza di Eliodoro. È stato infatti messo in evidenza che nella strombatura della finestra della parete sud, sotto la *Messa di Bolsena*, è emersa l'incisione dello stemma mediceo di Leone X, eletto al soglio pontificio il 9 marzo 1513 sotto quello di Giulio II che accompagna la data 1512 e il nome del pontefice morto il 21 febbraio 1513. A questo primo dato di novità, si è aggiunta l'osservazione che nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* e nella *Liberazione di San Pietro* Raffaello inserisce un nuovo repertorio di figure ispirato ad un gruppo di statue antiche raffiguranti soldati morenti rinvenute a Roma nel 1514.

L'approfondimento e l'analisi di questi due elementi di novità e la lettura di documenti d'archivio noti, eppure poco presi in considerazione, costituiscono le basi per una nuova ipotesi cronologica degli affreschi di Raffaello nella Stanza di Eliodoro che si propone in questo intervento. Essa a sua volta determina una messa a punto dell'interpretazione del significato delle pitture dipinte dall'artista in questa Stanza e uno strumento di comprensione dell'operazione artistica e delle radicali innovazioni tecniche e stilistiche apportate dall'artista nella decorazione di questa Stanza dell'appartamento pontificio in Vaticano.

Restauri in Vaticano. La Sala di Costantino ai tempi di Clemente VII

Guido Cornini
Responsabile del Dipartimento delle Arti
Curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI
Musei Vaticani

Fabio Piacentini
Maestro Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Ulderico Santamaria
Responsabile del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

Fabio Morresi
Assistente del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

Tra gli ambienti dei Palazzi Vaticani noti, nel loro insieme, come Stanze di Raffaello, la Sala di Costantino fu l'ultima ad aggiungersi alle altre dal punto di vista della decorazione pittorica. L'incarico era stato assegnato a Raffaello dallo stesso Leone X (Giovanni de' Medici, 1513-1521), che già aveva commesso all'Urbinate la decorazione di altre parti del Palazzo. L'attività grafica e organizzativa subordinata all'impresa cade proprio nei mesi che precedono la morte dell'artista (6 aprile 1520), così che si è a lungo dibattuto in che misura i progetti e le stesse traduzioni pittoriche delle idee del Maestro si debbano agli allievi Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, responsabili materiali, con un piccolo gruppo di aiuti, della decorazione murale complessiva. Dopo la presentazione delle pareti est e sud, più direttamente riconducibili alla progettazione di Raffaello (con la meditata attribuzione all'Urbinate di due delle figure allegoriche che le fiancheggiano), la squadra responsabile dell'intervento presenterà adesso il restauro delle pareti ovest e nord, risalenti alla fase successiva dei lavori, ripresi e portati a termine dopo l'elezione di Clemente VII (Giulio de' Medici, 1523-1534). Un *focus* particolare sarà dedicato alla ricostruzione della ripartizione del lavoro e delle modalità organizzative della bottega, ormai orfana della guida raffaellesca e pienamente lanciata nel perseguimento di una propria autonomia creativa e operativa. Oltre alla comunicazione delle prime acquisizioni critiche, l'esposizione sarà anche l'occasione per rivedere l'evoluzione architettonica della Sala, dall'originario assetto trecentesco a quello primo-cin-

quecentesco e poi ancora sei-settecentesco, con l'apertura o scomparsa di porte e finestre e la modifica dei corrispondenti apparati ornamentali, estesi alle figurazioni dello zoccolo perimetrale. Ampio spazio sarà infine dato alle analisi per immagini e all'illustrazione dei dati diagnostici relativi alla tecnica, alla preparazione e ai pigmenti.

L'Urbano I nella Sala di Costantino e la nuova ideologia politica farnesiana

Guido Cornini
Responsabile del Dipartimento delle Arti
Curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI
Musei Vaticani

Fabrizio Biferali
Assistente del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI
Musei Vaticani

Fabio Piacentini
Maestro Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Fabio Morresi
Assistente del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

Tra le molte e sorprendenti novità emerse dal restauro della Sala di Costantino, uno spazio di rilievo merita la figura di pontefice all'estremità occidentale della parete sud. Assiso in trono alla destra della *Battaglia*, tra le personificazioni allegoriche della *Iustitia* e della *Caritas*, il monumentale e barbuto personaggio parla una lingua diversa da quella degli altri papi presenti nella Sala – una lingua caratterizzata da solennità e magniloquenza teatrali, cui fa da placido contraltare lo sguardo fermo e impassibile, illusivamente rivolto verso il centro della più ampia tra le Stanze di Raffaello. Il volto di Urbano I, come molti studiosi hanno provato a ipotizzare, cela sicuramente un ritratto dell'epoca: un ritratto di elevata qualità esecutiva, il cui straordinario realismo introspettivo ne proietta i contorni oltre le fasi leonina e clementina che pure avevano contrassegnato, dal punto di vista cronologico, la decorazione dell'ambiente. Anche la tecnica pittorica e i materiali impiegati testimoniano una plateale differenza tra questa e le altre figure del ciclo.

La relazione sarà interamente incentrata sull'Urbano I e sulle sue non comuni caratteristiche tecniche, stilistiche e iconografiche, scaturite anche dal denso significato storico e ideologico che il committente di tale immagine, o quantomeno del suo nuovo volto-ritratto, intese attribuirle per il tramite di un pittore non legato alla bottega raffaellesca e per questo motivo estromesso, durante i pontificati di Leone X (1513-1521) e di Clemente VII (1523-1534), dal prestigioso cantiere.

Le Logge di Raffaello: riflessioni su un cantiere-pilota per un restauro indifferibile

Guido Cornini
Responsabile del Dipartimento delle Arti
Curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI
Musei Vaticani

Francesca Persegati
Maestro Restauratore
Responsabile del Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Angela Cerreta
Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Laura Baldelli
Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Ulderico Santamaria
Responsabile del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

Fin dal loro primo apparire all'orizzonte dell'arte occidentale, le invenzioni che rivestono le pareti e i pilastri della Seconda Loggia, nonché i soggetti religiosi che le dominano dall'alto, hanno costituito un acclamato modello di perfezione decorativa (soprattutto per ville e complessi residenziali costruiti «all'antica»), come pure un richiamo irresistibile per i milioni di visitatori che, attraverso i secoli, sono sfilati sotto le sue volte per ammirarne gli ornati.

Sezionata, incisa e tradotta in stampa, copiata o replicata in scala in con*test*i anche remoti, la Loggia fu, come è noto, il prodotto di un lavoro plurale e condiviso, manifesto di una pratica di bottega dove, per la prima volta, il progetto fornito dal Maestro trovava accoglienza da parte di allievi in grado di contribuire, in modo propositivo, alla sua rifinitura e trasposizione operativa.

Vasari ricorda i nomi di Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Tommaso Vincidor, Pellegrino da Modena, Vincenzo Tamagni e Polidoro da Caravaggio tra quanti assistettero l'Urbinate nell'im-

presa: ma vi collaborarono anche Giovanni da Udine per gli stucchi, Giovanni Barile per le porte e Luca della Robbia il Giovane per il pavimento. A questi, la critica ha aggiunto in seguito i nomi di Pedro Machuca, Alonso Berruguete, Raffaellino del Colle e di Guillaume de Marcillat.

Dopo i circoscritti interventi degli scorsi decenni, volti a sanare o arginare situazioni contingenti, lo spazio oggi appartato di questo celebre ambulacro (confinante con aree sensibili del Palazzo e perciò visitabile solo su richiesta) è stato fatto oggetto, negli ultimi 24 mesi, di un accurato test sperimentale che, per il suo valore di verifica e addestramento, si pone come *step* preliminare per un progetto più ambizioso. Precedute da una lunga fase di osservazioni microclimatiche e dallo studio del comportamento fisico-chimico dei materiali, le prove di pulitura effettuate dal Laboratorio Restauro Pitture, in accordo con la Direzione Lavori, hanno sortito importanti risultati operativi, in ordine all'identificazione delle ridipinture, alla loro asportazione e all'accertamento di un tessuto connettivo sufficientemente conservato al di sotto delle sostanze sovrammesse. Le prove di prelievo o rimozione chimica degli strati superficiali si sono svolte nella VI campata della galleria, concentrandosi sulla più interna delle *Storie di Giacobbe* (l'episodio raffigurante il *Sogno* del patriarca) e sulla corrispondente porzione di muratura, dal pavimento alla volta. L'intervento a più voci dei Responsabili del restauro illustrerà le problematiche tecniche riscontrate, i criteri metodologici adottati e le soluzioni estetiche individuate per le proposte finali di restituzione. L'intera articolazione della parete, incluse le partizioni architettoniche e gli stucchi, è stata fatta oggetto di accurati rilievi diagnostici da parte del Gabinetto Ricerche Scientifiche dei Musei, mentre l'Ufficio del Conservatore ha proceduto a una puntuale campagna di rilevamento dei parametri climatici e ambientali, spianando la strada a quegli interventi di carattere strutturale – ad opera della Direzione dei Servizi e delle Infrastrutture – divenuti ormai imprescindibili per la conservazione dell'ambiente.

IL DIVIN PITTORE.
Natura e ideale nella pittura da cavalletto

Raffaello a Roma: il suo contributo allo sviluppo della pala d'altare

Alessandro Zuccari
Professore Ordinario
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Accademia dei Lincei

Tra le straordinarie creazioni e sintesi innovative realizzate da Raffaello nei suoi anni romani, merita di essere approfondito il contributo che egli ha dato allo sviluppo della pala d'altare. Soffermandosi su alcune di queste opere eseguite a Roma, l'intervento intende porre in evidenza sia i richiami a precedenti noti o meno noti sia gli elementi che il maestro di Urbino ha introdotto nella specifica tipologia, nelle scelte compositive e stilistiche, nei contenuti religiosi. Ad esempio, la *Madonna di Foligno* è la prima pala verticale centinata nel contesto romano, mentre quella della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (poi eseguita da Sebastiano del Piombo) – che affonda le sue radici in Piero della Francesca e si confronta con analoghi dipinti veneziani – diviene un fortunato modello per la sue dimensioni monumentali e per il suo organico rapporto con la struttura architettonica. Altri spunti e osservazioni riguardano la *Madonna Sistina*, la *Santa Cecilia* e la *Trasfigurazione*, ricche di rimandi biblici e devozionali non estranei al travagliato quadro politico e religioso di quegli anni, opere che Daniel Arasse ha definito "*Les visions de Raphaël*". Tra gli aspetti stilistici di questi dipinti, la componente di matrice veneta è la più misteriosa: è dovuta solo all'onnivora volontà di aggiornamento del Sanzio, o è stata stimolata anche da personalità amiche come Agostino Chigi? D'altra parte, l'ipotesi di un viaggio di Raffaello a Venezia, proposta recentemente a dispetto dell'assenza di prove, non può essere esclusa a priori.

La *Pala Oddi* restaurata. Indagini e approfondimenti storico-critici

Guido Cornini
Responsabile del Dipartimento delle Arti
Curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI,
Musei Vaticani

Francesca Persegati
Maestro Restauratore,
Responsabile del Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Paolo Violini
Maestro Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Fabio Morresi
Assistente del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

A partire dalla sua fondazione nel 1253, in quella parte di Perugia denominata "Campo d'orto", la chiesa di San Francesco al Prato fu uno degli avamposti più potenti dell'ordine francescano in Umbria e un polo di attrazione devozionale di portata transregionale. Grazie ai rapporti intrattenuti dai monaci con il patriziato locale, l'edificio divenne rapidamente una sorta di "Pantheon" cittadino, dove gli esponenti delle maggiori famiglie facevano a gara per abbellire gli altari, così da ottenere lo *iuspatronato* delle cappelle e provvedere per tempo alla sepoltura propria e dei propri consanguinei. Tra le numerose opere d'arte che impreziosivano l'interno, un posto di rilievo spettava all'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello, un'opera del 1502-1503 circa, trasferita a Parigi al tempo delle requisizioni napoleoniche e trattenuta in Vaticano dopo il rientro in Italia nel 1816. Vasari indica Maddalena degli Oddi, figlia di Guido, quale committente ufficiale del dipinto, ma fu poi la cognata Alessandra Baglioni, moglie del fratello Simone, a portare a compimento l'impresa. L'allogazione della pala al giovane Raffaello va dunque collocata sullo sfondo delle vicende interne perugine, condizionate, come per il passato, dagli altalenanti rapporti tra le due famiglie, e dalla recente occupazione della città da parte di Cesare Borgia, figlio di Alessandro VI, al cui servizio gli Oddi erano entrati nel 1501.

La comunicazione scientifica verterà sulla genesi storico-iconografica della pala e sul contesto dinastico nel quale maturò la sua committenza, esaminando analogie e differenze con la grafica collegata ed esponendone in dettaglio le vicende conservative. Con l'aiuto delle indagini diagnostiche, sarà infine affrontato il confronto tra questa e l'altra grande pala posseduta dalla Pinacoteca Vaticana, la c.d. *Madonna di Foligno* (1511-1512), così da disporre di nuovi dati sui procedimenti tecnici messi in campo nelle due occasioni.

Pietro e Paolo nell'Appartamento Pontificio: restauri e ricerche. Introduzione alla mostra

Fabrizio Biferali
Assistente del Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI
Musei Vaticani

Paolo Violini
Maestro Restauratore
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Angela Cerreta
Restauratore,
Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei
Musei Vaticani

Fabio Morresi,
Assistente del Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali
Musei Vaticani

Secondo il racconto di Giorgio Vasari, solitamente ben informato sulla vita e le opere degli artisti toscani, il pittore e frate domenicano Baccio della Porta, noto agli studi come Fra Bartolomeo, «sentendo nominare l'opre egregie di Michele Agnolo fatte a Roma, così quelle del grazioso Raffaello, e sforzato dal grido che di continuo udiva de le maraviglie fatte dai due divini artefici, con licenza del priore si trasferì a Roma». Qui, per la chiesa di San Silvestro al Quirinale e su commissione del confratello fra Mariano Fetti, già frequentato a Firenze nel convento di San Marco, Fra Bartolomeo avrebbe messo mano, tra il 1513 e il 1514, alle due tavole con i *Santi Pietro e Paolo*, lasciando però che il più giovane Sanzio «finisse uno de' quadri il quale non era finito, che fu il *San Pietro*», il quale, proseguiva il Vasari, sarebbe stato «tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello».

Tanto le approfondite indagini scientifiche quanto il recente e meticoloso restauro delle due tavole con *San Pietro* e *San Paolo*, conservate da decenni nell'Appartamento delle Udienze Pontificie e perciò visibili solo a un pubblico selezionato, hanno di fatto confermato le parole del Vasari. La relazione sarà dedicata ai vari aspetti tecnici e stilistici che caratterizzano le maestose figure dei due Santi Patroni di Roma, ideate e poi approntate entrambe dal pittore domenicano, ma con una distanza evidentemente considerevole nei risultati finali. L'intervento sarà peraltro

l'occasione per presentare un'esposizione dedicata non solamente alle due tavole, ma anche ai cartoni preparatori e a due disegni risalenti alle fasi intermedie della progettazione, custoditi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, grazie alla cui collaborazione sono stati realizzati sia la mostra, visitabile nella sala XVII della Pinacoteca Vaticana, sia il catalogo pubblicato dalle Edizioni Musei Vaticani.

Tecnologie a servizio di Raffaello

Rev. Rafael García de la Serrana Villalobos
Direttore Infrastrutture e Servizi
Governatorato dello Stato della Città del Vaticano

È evidente come la tecnologia sia di grande aiuto nel salvaguardare le bellezze artistiche giunte fino ai giorni nostri: il presente intervento vuole evidenziare come le Stanze di Raffaello e la Sala VIII della Pinacoteca, grazie alle innovazioni tecnologiche nel campo dell'illuminazione e del condizionamento, abbiano acquisito una veste rinnovata e permesso una migliore conservazione e fruizione dei magnifici manufatti lasciatici dal Maestro. Il tutto sempre nel rispetto delle indicazioni contenute all'interno dell'enciclica "*Laudato Si*" di Papa Francesco, mettendo al centro la sostenibilità ambientale e l'efficienza energetica, avendo come obiettivo la sensibile diminuzione dei consumi ed il rispetto delle caratteristiche di ogni opera, in particolare della loro cromia. I nuovi impianti di illuminazione artificiale e climatizzazione all'interno dei suddetti ambienti hanno potuto contare su studi specifici e particolari attenzioni nate dalla collaborazione di varie tipologie di professionisti. Il presente lavoro porterà alla massima valorizzazione delle opere d'arte e alla migliore preservazione di questi beni universali. L'esperienza maturata e gli obiettivi ottenuti ci consentono di guardare con fiducia alle sfide del futuro: tra queste la tutela di un'opera tra le più belle realizzate da Raffaello, cioè la "Loggia di Raffaello" presso il Cortile San Damaso.

Vittoria Cimino
Responsabile dell'Ufficio del Conservatore
Musei Vaticani

L'Ufficio del Conservatore, istituito più di dieci anni fa, ha il compito di assistere la Direzione dei Musei nella nuova strategia di cura del Patrimonio. Si occupa di piani di prevenzione, protocolli post-restauro, progetti di climatizzazione e illuminazione, manutenzione periodica di allestimenti e di impianti. In questo contesto, la tecnologia ha un ruolo importante.

Nella consapevolezza che i fattori ambientali, naturali o artificiali, possono attivare indesiderati fenomeni di degrado, nei Musei Vaticani gli interventi di restauro significativi sono preceduti – e accompagnati – da una campagna di monitoraggio svolta con apparecchiature specifiche e procedure certificate. Così è stato per il lungo cantiere della Sala di Costantino, iniziato nel 2014 e ancora in corso, la cui rete di sensori dedicata ha permesso di escludere escursioni termoigrometriche di rilievo tra le pareti affrescate e di individuare una possibile fonte di rischio piuttosto nella luce che proviene dalle finestre della parete Nord-Ovest e che, in estate, in alcune ore della

giornata riversa sulle pareti opposte un'elevata quantità di radiazioni elettromagnetiche. A tutela delle ritrovate cromaticità della *Battaglia di Ponte Milvio*, della *Visione della Croce* e del paziente lavoro dei restauratori, si sta studiando l'adozione di speciali pellicole che, applicate all'esterno dei vetri, riescano a bloccare selettivamente l'ingresso delle radiazioni più pericolose mantenendo l'effetto generale di illuminazione naturale.

Più complesso il quadro ambientale ricostruito dal monitoraggio nella Seconda Loggia, avviato fin dal 2014 in previsione del "cantiere pilota". In questo caso l'esposizione a Sud-Est con soleggiatura fin dalle prime ore del mattino e l'ampia vetratura creano un vero e proprio "effetto serra" con ristagno di alta temperatura e fortissimo irraggiamento delle superfici decorate, già molto fragili per la pregressa storia conservativa: una situazione di elevata criticità che ha indotto la Direzione dei Musei e la DIISS a decidere la sostituzione di infissi e vetrate con altri a tecnologia innovativa. Il monitoraggio continuerà con la puntuale misura di valori e variazioni nel tempo e consentirà di valutare l'efficacia delle soluzioni adottate.

Grande è stato l'interesse a collaborare alla nuova illuminazione destinata alle opere di Raffaello nella ricorrenza del Cinquecentenario. Nelle Stanze, già prima del 2020 all'interno delle vecchie piantane collocate al centro delle sale erano stati alloggiati apparecchi con tecnologia mutuata dalla precedente esperienza in Cappella Sistina. Per la Sala di Costantino sono stati anche aggiunti due speciali faretti in direzione delle figure femminili che grazie al restauro hanno svelato molti segreti: la *Comitas* e la *Iustitia* ora appaiono discretamente indicate all'ammirazione dei visitatori che sapranno così distinguerle nel complicato contesto.

Nella Pinacoteca Vaticana l'illuminazione del Salone di Raffaello è stata totalmente ripensata. Passato il gusto delle presentazioni minimaliste, le grandi pale d'altare hanno recuperato avvolgenti cornici modanate e dorate e sono diventate il fulcro di una nuova prospettiva che emerge dall'oscurità. La nuova illuminazione adotta LED di ultima generazione e consente di vedere gli arazzi di Raffaello come mai era avvenuto prima, oltrepassando la barriera fisica costituita dalle vetrine e rivelando tonalità insperate. Il tutto senza superare i rigidi limiti conservativi richiesti per i manufatti tessili, come confermano le misure condotte dall'Ufficio del Conservatore durante l'allestimento e in occasione dei controlli periodici.

Sono i miracoli della tecnologia governata con saggezza, la stessa usata per l'eccezionale esposizione degli arazzi in Cappella Sistina che si è svolta dal 17 al 23 febbraio 2020, poco prima che l'emergenza Covid-19 irrompesse nella vita di tutti noi, e che ha riempito i fortunati presenti di stupore e meraviglia.

L'ARTISTA UNIVERSALE.
Arti decorative, incisioni e arazzi.
Modelli al servizio di un'idea di classicismo

Lo sguardo degli artisti su Raffaello tra fine Seicento e primo Settecento

Michela di Macco
Presidente del Comitato Nazionale per le celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Raffaello Sanzio

«Il n'y a rien sourtout de comparable au Vatican; c'est un théâtre où tout le reste de l'Univers vient se former»: così scriveva da Roma il 20 aprile 1694 Matthieu de La Teulière, direttore dell'Académie de France à Roma, al suo superiore parigino, Edouard Colbert marchese di Villacerf ribadendo successivamente che nulla era comparabile al Vaticano per ciò che conteneva «de plus rare dans les arts d'antique et de moderne, Raphael ayant eu le soing de l'y ramasser plus particulièrement que tout autre».

In quegli anni nei quali Carlo Maratti imponeva ai copisti il rispetto delle opere di Raffaello, poco dopo da lui stesso restaurate, la *Correspondence* dei direttori dell'Académie de France à Rome – fonte molto nota e da molti frequentata, ma sempre ricca di informazioni ancora trascurate – testimoniava non solo il ricorso a Raffaello per la formazione dei *pensionnaires* ma in particolare l'avanzare di diverse tendenze del gusto, restituendo come l'occhio del tempo anche su Raffaello indirizzava lo sguardo in modo rinnovato.

Nuova era infatti l'attenzione che i Francesi dedicavano non tanto alle Stanze vaticane quanto alla struttura decorativa delle Logge, fino ad allora considerate esemplari per le sole Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, come documentano anche le stampe, e, invece, riviste come modello decorativo che produceva esiti ricreativi.

Le opere degli artisti, l'elaborazione teorica e la posizione delle Accademie governative a Roma misurano il variare della ricezione di Raffaello e della considerazione del ruolo formativo attribuito all'artista che, per l'introduzione di altri modelli canonici, nel passaggio al Settecento perdeva l'esclusiva di maestro esemplare per ogni aspetto e per tutte le parti della pittura, ma conservava il riconoscimento di inarrivabile direttore di allievi eccellenti che in quegli anni, sulla scorta della rilettura di Vasari, venivano studiati dai giovani artisti sollecitati dai maestri accademici a riconoscerne lo stile per affinare il proprio.

Gli esiti di quell'esercizio analitico del vedere che, nel giudizio di parte dei contemporanei, se ben condotto sviluppando le potenzialità innate dell'artista produceva il bello, vengono analizzati attraverso una campionatura esemplare, mirata a individuare la rinnovata centralità di Raffaello, tanto nella produzione moderna della pittura di storia quanto nella studiata traduzione capricciosa delle invenzioni decorative.

Raffaello e le "Arti congeneri"

Gabriele Barucca
Soprintendente Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova

Raffaello è erede della grande tradizione artistica italiana tre e quattrocentesca che si fonda sul ruolo vitale della bottega, luogo fisico della produzione artistica nonché di affinamento e trasmissione dei procedimenti tecnico-fabbrili intesi come strumenti d'indagine e come funzione della ricerca espressiva. Questa componente per così dire artigianale, connessa al mondo delle manifatture ovvero alla parte manuale del mestiere, alla "*praxis*", era così profondamente radicata nella cultura artistica dell'Umanesimo, che proprio Raffaello, diversamente dai suoi grandi contemporanei Leonardo e Michelangelo, mostra costantemente nel corso della sua sfolgorante ancorché breve carriera un interesse non superficiale per i processi di lavorazione nonché per l'organizzazione pratica dell'ampia *équipe* di artefici che aveva accolto nella sua bottega e che dirigeva; proprio l'aver assicurato alla bottega tradizionale la continuità e le condizioni per operare ancora per qualche secolo, ha costituito uno dei meriti di maggiore portata storica che vanno ascritti a Raffaello.

In questo contributo si intende mettere in luce l'impegno creativo di Raffaello rivolto verso le "arti congeneri", bella definizione coniata da Vasari sin dalla prima edizione delle *Vite* per indicare tutte quelle produzioni artistiche diverse dalla pittura e dalla scultura, che la storiografia moderna continua convenzionalmente e impropriamente a definire come "arti minori" o "arti applicate".

Si tratta di manifatture diverse che tradussero nelle rispettive tecniche i suoi disegni e i suoi cartoni nonché le incisioni tratte dalla sua produzione grafica e pittorica, e che nel corso del Cinque e Seicento costituirono il veicolo privilegiato per la diffusione e la conoscenza in Italia e nel resto d'Europa delle sue prodigiose invenzioni figurative.

Non sono poche le attestazioni dell'interesse di Raffaello verso questo genere di produzioni, che insieme alle testimonianze innumerevoli dei suoi rapporti personali con orafi, intagliatori lignei e di gemme, incisori, mosaicisti, stuccatori illustrano questo ambito della sua attività.

Come s'è detto, la formazione di Raffaello è ancora improntata dalla concezione pragmatica della migliore età umanistica per cui l'arte veniva insegnata come "mestiere", al livello pratico, e questo deve aver maturato in lui fin da giovanissimo la convinzione dell'uguale dignità delle arti e dell'importanza dello sguardo reciproco fra le stesse.

Oltre al coinvolgimento diretto nella realizzazione di opere "congeneri", è la disposizione visiva di Raffaello e la sua capacità di presa diretta sul reale a sorprendere, analizzando i suoi dipinti.

Dagli esordi fino agli ultimi momenti di attività, Raffaello mostra curiosità e grande interesse per gli oggetti prodotti dall'abilità degli artefici e per il valore funzionale di questi stessi manufatti. Aveva insomma piena comprensione del momento tecnico dell'arte tutta e di come ogni manufatto appartiene ad una determinata arte, che ha la sua materia e le sue tecniche.

Gli arazzi della Scuola Vecchia

Anna Maria De Strobel
già Curatrice del Reparto Arazzi e Tessuti e del Reparto per l'Arte Bizantina e Medioevale, Musei Vaticani

Voglio presentare in questo Convegno su Raffaello i risultati e gli studi condotti sugli arazzi a partire dal 1983 quando fu iniziato il restauro della intera serie che si sta ora completando con l'*Accecamento di Elima*. Questo lungo intervento è stato accompagnato da una ampia ricerca sotto il profilo storico, archivistico e stilistico.

La scelta di Leone X verso gli arazzi per imprimere il suo nome nella Cappella di Palazzo fu obbligata dall'unico spazio rimasto libero, cioè la parte bassa delle pareti, spazio idoneo per questo genere di opere mobili che secondo le circostanze potevano essere usate anche per decorare altri luoghi.

L'uso infatti di questi arazzi al di fuori della Cappella Sistina fu sempre costante nel corso dei secoli già a partire dal Seicento, quando cominciarono ad essere esposti per la festa del Corpus Domini sulla Scala Regia e nel Portico di San Pietro in occasione della apertura della Porta Santa.

Questo costante uso in tante cerimonie ha portato al loro degrado e alla decisione della loro definitiva musealizzazione, dopo vari passaggi, nel 1836 quando Gregorio XVI li fece trasferire nella Galleria che prese il nome di Galleria degli Arazzi.

Lo studio delle fonti archivistiche riguardo agli arazzi e alla Cappella Sistina ha condotto ad una ipotesi circa la loro disposizione in questo luogo differente da quella proposta nel 1983 da Johan Shearman ed è quella che vorremmo presentare in questo convegno.

Gli studi storici artistici sono stati affiancati dai risultati dei restauri e delle analisi scientifiche e dalle elaborazioni di grafica digitali.

La nuova collocazione, che qui si propone, vede le Storie di San Paolo sotto la Vita di Cristo sul lato nord della Cappella e quelle di Pietro sotto le Vita di Mosé sul lato opposto ribaltando così la disposizione di Shearman. Si è inoltre dedicata in questo studio particolare attenzione alla funzione dell'arazzo con la *Lapidazione di Santo Stefano* che costituisce una sorta di passaggio narrativo tra le storie dei due Apostoli.

Le diverse scene possono essere lette come una narrazione continua che segue nella successione degli eventi il racconto neotestamentario collegandosi in questo modo alle rappresentazioni ad affresco delle pareti e della volta.

Atti degli apostoli: l'ultimo restauro l'*Accecamento di Elima*

Chiara Pavan
Maestro Restauratore
Responsabile del Laboratorio Restauro Arazzi e Tessuti
Musei Vaticani

Durante il convegno che si tenne a Firenze nel 1981, "Tecniche di Conservazione degli Arazzi", si fece strada l'idea di aggiornare i protocolli di restauro del laboratorio di restauro arazzi dei Musei Vaticani.

Il cambiamento di maggior rilievo consistette nella sostituzione della tipologia d'intervento sino ad allora adottato: si passò da un restauro ricostruttivo ad un intervento conservativo a trama allargata. Parallelamente divenne sinergico il rapporto tra lo storico dell'arte, i restauratori e il laboratorio scientifico.

Le nuove considerazioni videro applicazione nel 1983 con l'inizio della campagna di restauro della serie degli "Atti degli Apostoli", in occasione del Convegno di studi Raffaelleschi.

In questa sede verrà analizzato l'ultimo intervento affrontato dal Laboratorio di Restauro Arazzi e Tessuti sul particolare arazzo raffigurante l'*Accecamento di Elima*.

L'opera, trafugata durante il Sacco di Roma nel 1527 e divisa in più pezzi, risulta ricucita degli unici due frammenti superstiti in un documento del 1592. Solo grazie ad un restauro avveniristico nel 1931 l'arazzo riprese le sue proporzioni originarie.

Nel 2015 ha avuto inizio l'ultimo intervento di restauro. Preliminari le documentazioni grafiche e fotografiche, le indagini chimico-fisiche volte al riconoscimento merceologico delle fibre per valutare lo stato di conservazione e l'individuazione dei coloranti. Dopo scrupolose analisi si è scelto un lavaggio in soluzione acquosa della parte tessuta ad arazzo mentre la parte dipinta ha subito un'accurata microaspirazione. Si è quindi proceduto consolidando con il restauro di tipo conservativo a punto alternato le zone indebolite sulla parte tessuta. Sulla parte dipinta invece, le zone lacunose sono state stabilizzare con la metodologia usata per il restauro dei tessuti. Infine l'intervento è terminato con la cucitura di una nuova fodera intera a cui è stata annessa la sospensione a velcro.

I cartoni degli arazzi della Scuola Vecchia al Victoria and Albert Museum

Ana Debenedetti
Direttrice delle Mostre , Culturespaces, Parigi
già Curatrice dei Dipinti e Disegni
Victoria and Albert Museum, Londra

Vasari ricorda nelle sue *Vite*, che «Rafaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni della medesima grandezza coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti vennero a Roma». Questi grandi disegni sono i modelli che furono creati da Raffaello per il ciclo di arazzi meglio noto come Scuola Vecchia a destinazione della cappella Sistina per via della volontà di Papa Leone X. Sette cartoni dei dieci originalmente commissionati sono sopravvissuti fino ai giorni nostri e sono tuttora esposti al Victoria and Albert Museum di Londra. Questo inestimabile tesoro, forse non solo i più antichi cartoni per arazzi pervenutoci dal Rinascimento, ma i primi realizzati per un luogo specifico (gli arazzi erano normalmente considerati oggetti di lusso da spostare e adattare in maniera flessibile in base ai diversi contesti), ha avuto una fortuna critica ed artistica abbastanza movimentata nel corso dei secoli.

I grandi cartoni furono mandati nel 1516 a Bruxelles nella bottega di Pieter van Aeslt che fu incaricato di realizzare i grandi arazzi per la cappella Sistina e da allora scomparvero per quasi un secolo. Riscoperti a Genova nel 1623, i cartoni furono acquistati dagli agenti del re d'Inghilterra, Carlo I, e trasferiti in una manifattura dedicata alla produzione di arazzi a Mortlake, un villaggio a ovest di Londra. Si tratta quindi di riscoprire la vicenda storica di questi disegni monumentali, opera di Raffaello e dei suoi collaboratori più dotati, seguendo un'analisi che si articola su tre tematiche: per primo, le condizioni di ideazione e di realizzazione dei cartoni; in secondo luogo, la vicenda storica che li conduce, contro ogni aspettativa, in Inghilterra; ed infine il loro ruolo nello sviluppo delle arti e la nascita di un'identità artistica inglese nel corso del Settecento e dell'Ottocento.

Gli arazzi della Scuola Nuova

Alessandra Rodolfo
Curatrice del Reparto Arazzi e Tessuti e del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII
Musei Vaticani

La serie di arazzi detta della Scuola Nuova, negletta e fino ad ora trascurata dagli studi, sorella minore dei più famosi arazzi realizzati da Raffaello per la Cappella Sistina, è costituita, come è noto, da dodici pezzi raffiguranti episodi della *Vita di Cristo*, realizzati su disegno degli allievi di Raffaello, a Bruxelles, nell'*atelier* dell'arazziere Pieter van Aelst (Waterloos-lez-Alost 1450 circa-Bruxelles 1532/1533) tra il 1524 e il 1531, anno in cui è testimoniata la loro presenza a Roma.

Nebulosa la storia dei panni di cui rimane ancora non chiarita la committenza (se già Leone X o Clemente VII) elemento dirimente per ipotizzare la partecipazione di Raffaello quantomeno all'ideazione dei panni.

Sulla scorta di inediti documenti recentemente rintracciati, l'intervento cercherà di fare luce sull'inizio della commissione, sulla possibilità di un coinvolgimento – ancora prima di Clemente VII sotto il cui regno gli arazzi giunsero a Roma – di Leone X e dello stesso Raffaello che potrebbe avere lasciato, prima della sua morte, idee, spunti e disegni per i panni innegabilmente ancora legati ad una cultura di matrice raffaellesca.

La presenza o i prestiti dal maestro da parte dei pittori di cerchia raffaellesca che realizzarono modelli e cartoni, verranno analizzati tramite una disamina dei pochi disegni raffaelleschi noti da copie e dei numerosi frammenti di cartoni sparsi nel mondo in collezioni pubbliche e private affiancati a uno studio delle fonti e delle incisioni che nel corso dei secoli hanno associato la serie al nome del Maestro e alle più famose tappezzerie degli Atti degli Apostoli con le quali gli arazzi della Scuola Nuova sembrano condividere per anni la genesi raffaellesca.

La stessa documentazione inedita accanto alla revisione di documenti già noti permetterà, inoltre, di chiarire il complesso meccanismo di pagamento degli arazzi che costarono l'ingente cifra di 20.750 ducati ma soprattutto di supporre che l'utilizzazione dei panni nelle sale del Concistoro, notizia riportata da Vasari e dagli inventari di Floreria e in quanto tale accreditata da tutti gli studiosi che hanno affrontato l'argomento, sia una consuetudine successiva che non rispecchia la probabile destinazione originaria dei panni per la quale saranno avanzate nuove ipotesi, avvalorate dalla verifica della corrispondenza delle misure degli arazzi con gli spazi ipotizzati ad accoglierli. Tale supposizione permetterà un approfondimento sulla scelta del soggetto e sul significato dei panni.

La fortuna di Raffaello in San Pietro

Pietro Zander
Responsabile Necropoli Vaticana e Antichità Classiche
Fabbrica di San Pietro

Questo contributo, realizzato in collaborazione con Simona Turriziani, ha inizio con un accenno a "la fortuna di San Pietro in Raffaello".

Nella *Donazione di Costantino* troviamo infatti una delle più interessanti e rare rappresentazioni della *Memoria Apostolica* nell'antica basilica, una struttura rimasta nascosta o parzialmente visibile all'interno del *Tegurium* bramantesco per gran parte del Cinquecento (1513-1592). Le più attendibili ricostruzioni del quattrocentesco ciborio sull'altare papale si basano infatti su questo affresco recentemente restaurato dai Musei Vaticani. Si focalizza quindi l'attenzione sul grande dente di elefante africano appeso tra le ultime due colonne vitinee della *pergula* gregoriana. Una zanna riferita da Margherita Guarducci (1978) ad un arco temporale compreso tra IV e VI secolo, la cui raffigurazione sarebbe dovuta ad un erudito riferimento alla peste ("il mal dell'elefante") di Costantino e alla sua successiva conversione alla fede cristiana. Datata con il radiocarbonio tra il 1420 e il 1530 viene invece ricondotta al pontificato di Sisto IV della Rovere (1471-1484). Fu infatti il papa ligure a farla collocare, il 1 settembre 1480, all'ingresso della Cappella del Coro da lui edificata insieme ad altre due zanne più piccole attribuite, sempre dalla Guarducci, ad Annone, l'elefantino indiano donato nel 1513 dal re del Portogallo a Leone X. Ma come l'esame al radiocarbonio ha dimostrato queste due zanne non sono di Annone, ma molto più antiche; risalgono infatti al pontificato di Pasquale II (1099-1118). Per il grande dente di elefante si ipotizza invece l'identificazione con la zanna di uguale dimensione (2,40 m ca.), proveniente dalla Spagna e donata, nel maggio 1480, a Ferdinando IV D'Argona, re di Napoli.

Si passa poi a raccontare l'incredibile storia della straordinaria esposizione degli arazzi di Raffaello nel 1791 sulle terrazze della basilica, ad oltre quaranta metri di altezza. In occasione del viaggio a Roma di Ferdinando IV di Borbone e di Maria Carolina, arciduchessa d'Austria, i preziosissimi arazzi vennero infatti presentati in mostra per dodici giorni (16-28 aprile) all'interno del padiglione che sovrasta la cupola della Cappella Gregoriana.

Ma "la fortuna di Raffaello in San Pietro" si manifesta soprattutto nella trasposizione musiva dei suoi capolavori da parte dello Studio del Mosaico Vaticano. Al riguardo una particolare attenzione meritano due opere rimaste fino ad oggi nell'ombra: il *Profeta Isaia* della chiesa di Sant'Agostino a Roma e le *Allegorie* sulla volta della Stanza della Segnatura del Palazzo Apostolico.

Dell'*Isaia* si conserva presso la Fabbrica di San Pietro il "cartone" in scala 1:1 (2,29x1,65 m), dipinto ad olio su tela tra il 1806 e il 1822 da Vincenzo Camuccini e Michele Keck. Per eseguire

questa fedele copia pittorica, nel 1806 fu realizzato un ponteggio davanti all'affresco che – come riferisce l'inedita documentazione d'archivio – andava "di giorno in giorno sempre più a deteriorarsi". Il mosaico (3,52 mq) venne realizzato in dodici anni di meticoloso lavoro (1822-1834) da quattro valenti mosaicisti: Nicola Rocchegiani, Guglielmo Chipel, Domenico Pennacchini, Raffaele Cocchi.

I mosaici delle *Allegorie* della *Filosofia*, *Teologia*, *Poesia* e *Giustizia* vennero realizzati su "cartoni" eseguiti dal vero da Marcello Sozzi tra il 1852 e il 1878. Di questi dipinti a olio su tela (1,13x1,13 m) si presentano per la prima volta le riproduzioni fotografiche realizzate dopo il restauro del 2018 proprio in previsione del centenario della morte di Raffaello (1420-2020) e di Leone X (1521-2021).

Raphael invenit. Incisioni *d'après* Raffaello nel *Fondo antico* della Biblioteca Apostolica Vaticana

Barbara Jatta
Direttore
Musei Vaticani

Il patrimonio di immagini a stampa che ha determinato la diffusione dell'arte raffaellesca nei secoli e nel mondo prima dell'avvento della fotografia reca spesso l'espressione diretta e simbolica di *Raphael invenit*. Tale formula, utilizzata da generazioni di incisori da Marcantonio Raimondi fino a Giovanni Volpato ed oltre, stava a testimoniare l'*inventio* del divino urbinate e garantiva quindi sia dal punto di vista artistico, che sotto il piano più squisitamente commerciale, la bontà del prodotto in quanto proveniente da una fonte universale e riconosciuta.

L'intervento analizzerà la fortuna di Raffaello nelle opere conservate nel *Fondo antico* di incisioni del Gabinetto delle Arti Grafiche della Biblioteca Apostolica Vaticana e il loro utilizzo nei secoli quale fonte vaticana di approfondimento sulle opere del Maestro urbinate.

Una raccolta enciclopedica e vastissima concepita durante il pontificato di Papa Pio VI Braschi (1775-1799) e grazie al Card. Giovanni Archinto che favorì lo sviluppo di questo settore della Biblioteca.

Il *Fondo antico*, la splendida collezione di oltre 17.000 incisioni, raccolta in 161 grandi volumi in piena pelle decorati in oro presenta opere di artisti dal XV alla fine del XVIII secolo. Le incisioni dedicate agli artisti di scuola italiana sono conservate nei primi 72 volumi. Al loro interno, sono suddivisi per artisti di scuole regionali.

La scuola romana ha chiaramente un ruolo primario e rilevante e in questa i volumi dedicati a Raffaello sono ben sei: *Stampe di Rafael d'Urbino* (*Stampe.V,17-18-19-20*) e *Stampe della scuola di Rafael* (*Stampe.V,21-22*), per un totale di quasi 800 stampe alle quali vanno aggiunte le centinaia di incisioni presenti nei volumi monografici di artisti che contribuirono alla diffusione dell'opera raffaellesca. Due volumi sono dedicati all'opera di Marcantonio Raimondi, per un totale di 280 stampe (*Stampe.V,3-4*), e singoli volumi sono riferibili agli altri grandi divulgatori delle opere raffaellesche: Agostino Veneziano, Marco Dente, Giulio Bonasone, Nicolas Beatrizet, Enea Vico e alla famiglia Scultori.

L'intervento, analizzando il *Fondo antico* di incisioni della Biblioteca Vaticana, mostrerà, quindi, come fosse proprio Raffaello "il grande artista" universale che veniva collezionato per essere studiato e preso a modello dall'erudita e raffinata società pontificia della seconda metà del XVIII secolo ed anche nei secoli successivi.

RAFFAELLO ARCHITETTO.
La costruzione dello spazio: architettura *picta* e modelli dall'antico

Raffaello e la traduzione vitruviana di Fabio Calvo

Francesco Paolo Di Teodoro
Professore Ordinario, Politecnico di Torino
Museo Galileo, Firenze

L'intervento riguarda la traduzione del *De architectura* di Vitruvio che Raffaello commissionò a Fabio Calvo ravennate (biografia in Pagliara 2012). L'anziano studioso, che voltò l'unico trattato architettonico trasmessoci dall'antichità «di latino i(n) lingua et sermone proprio et volgare», lavorò, come afferma l'*explicit* della traduzione, «i(n) casa di Raphaello di Giova(n) di Sa[n]cte da Urb[i]no et a sua i(n)stantia». Del volgarizzamento del Calvo si conservano due manoscritti/redazioni, ambedue alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco: Cod. It. 37 e Cod. It. 37a. Il primo reca numerose postille e correzioni di mano di Raffaello; il secondo si interrompe all'inizio del quinto libro.

L'intervento tratterà, in particolare, del "viaggio" dei codici dall'Italia alla Baviera, fino a ora basata su mere ipotesi, ma adesso quasi del tutto chiara, nonché di esempi di come Raffaello e l'*équipe* di architetti e antiquarii che deve avere affiancato Fabio Calvo, certo tutti personaggi della cerchia di Raffaello, si sono comportati nei riguardi della traduzione. In particolare si occuperà di chiarire cosa è possibile evincere, riguardo agli interessi specifici di Raffaello, in base alla tipologia delle sue note autografie e di quelle che, pur non di sua mano, hanno interesse per le sue concezioni architettoniche.

La Roma Antica di Raffaello

Alessandro Viscogliosi
Professore Ordinario di Storia dell'architettura antica e medievale,
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Tra le opere più citate di Raffaello, la c.d. Pianta di Roma Antica resta fra le più misteriose. Eppure, nella Lettera a Leone X, Raffaello stesso ne descrive alcune qualità ineludibili, come un attento studio e rilievo topografico, o la rappresentazione degli edifici in pianta, sezione ed alzato, che da sole basterebbero ad escludere alcune proposte di identificazione, prima fra tutte quelle con la Roma Antica di Fabio Calvo. Nonostante una genericamente ammessa contemporaneità di concezione, nulla negli ideogrammi di Fabio Calvo riflette il reale interesse topografico e architettonico che letteralmente infiamma il Raffaello della Lettera. Si ritiene ora di avere identificato tracce significative dell'intento di Raffaello nell'opera di artisti a lui immediatamente connessi, i quali però, stando a quanto comunemente ammesso dagli studi, non coltivavano lo stesso interesse, o per lo meno non lo coltivavano allo stesso fine. *In primis* Antonio da Sangallo il Giovane, che intorno al 1518 effettua una vera e propria campagna di rilievo archeologico nell'area compresa tra la Curia (allora S. Adriano), S. Martina, il Muraglione dei Pantani e le "Colonnacce", con una metodologia che esclude qualsiasi altro fine se non quello topografico, con ogni evidenza finalizzato a produrre un'immagine integrata e ricostruita, più che un rilievo dello stato di fatto. Contemporaneamente Baldassarre Peruzzi rileva una porzione della stessa area con il metodo già enunciato da L.B. Alberti e ripreso poi, almeno teoricamente, da Raffaello, ovvero tramite la bussola. Il suo interesse, però, sembra maggiormente rivolto agli alzati dei monumenti della stessa area interessata dai rilievi di Antonio, creando un corpus che notoriamente fungerà da base per l'opera di Serlio. Particolarmente preziosa la proposta di ricostruzione dell'interno della cella del tempio di Marte Ultore, più volte messa in dubbio, ma della cui veridicità proprio i rilievi di Antonio sono testimonianza evidente. Dopo la morte di Raffaello, Peruzzi riutilizza il suo rilevo dell'area tra Sant'Adriano e Santa Martina per un'occasione professionale; Antonio abbandona ogni interesse per l'area dei Fori, salvo riprenderlo negli Anni Quaranta, in maniera diversissima, forse addirittura come mentore di un giovanissimo Andrea Palladio. Avendo peraltro potuto documentare che i tre disegni "in pulito" che riassumono le battute topografiche di Antonio da Sangallo sono non soltanto alla stessa scala, ma combaciano tra di loro (o riportano le istruzioni per collegare due rilevi troppo distanti), non avendo trovato traccia di un così precoce e maturo interesse archeologico dello stesso Antonio, si propone di concludere che con ogni probabilità Raffaello, cuore e mente del progetto di ricostruzione archeologica della Roma Antica, ne avesse demandato ai suoi migliori allievi l'esecuzione pratica (come accadrebbe in qualsiasi studio professionale ancora oggi) riservandosi poi di effettuarne le sintesi e di presentarne, in prima persona e magistralmente, gli stadi di avanzamento al Papa:

il che coincide con quanto riferito da M.A. Michiel. Ma a interrompere l'impresa non fu soltanto la morte del Maestro. Come era già manifesto al momento dell'abortito tentativo di ricostruzione in pianta della Roma Antica ad opera di L.B. Alberti, e contrariamente a quanto si immagina oggi, della Roma Antica, tra crolli e interri, tra vegetazione spontanea, ortaglie e costruzioni "moderne", si vedeva e si riconosceva pochissimo: della zona dei Fori, in particolare, solo quanto rilevato da Antonio da Sangallo (che mostra un imprevedibile fiuto per le identificazioni, spesso più azzeccate di quelle dei letterati coevi). Una lettura letterale di Vitruvio, priva cioè di capacità filologiche diacroniche, aveva già impedito ad Alberti, per esempio, di ritenere antiche le Mura di Aureliano, perché non corrispondevano, appunto, ai precetti vitruviani in materia di fortificazioni. A fronte di una tale carenza di capisaldi e riferimenti, orbati della guida più filologicamente accorta di Raffaello, anche i suoi allievi lasciarono cadere il progetto.

Raffaello architetto nella Basilica Vaticana. Nuove prospettive di ricerca

Vitale Zanchettin
Responsabile della Sovrintendenza ai Beni Architettonici
Musei Vaticani

Nel decennio che vide la fondazione della nuova San Pietro (1506-1513), l'obiettivo prioritario di Giulio II e di Bramante fu condurre il cantiere a un punto di non ritorno. Nei primi sette anni di lavoro, demolizione e costruzione furono parti di un disegno unitario, che aveva come priorità il controllo del destino di un progetto che sarebbe stato portato a termine dopo la morte di entrambi. La distruzione del transetto della vecchia basilica e la rapida costruzione dei quattro pilastri della crociera rappresentano la chiara volontà di affermare tale progetto in pianta e allo stesso tempo di definire lo spazio in alzato attraverso una rapida crescita in verticale. Fu con questa eredità che Raffaello dovette fare i conti dopo la morte di Bramante (1514), quando venne designato primo architetto del più importante edificio della cristianità.

Nei sei anni successivi la Basilica divenne il suo cantiere architettonico più importante non soltanto per le dimensioni, ma perché offriva l'opportunità di sperimentazioni impossibili altrove nel campo della costruzione, nello sviluppo in pianta e nella sperimentazione con i materiali. Nella basilica attuale sopravvivono poche tracce di ciò che vide la luce sotto la sua direzione e un numero esiguo di disegni autografi testimonia la sua attività di progettazione. Nonostante ciò, combinando fonti grafiche e documenti possiamo ricostruire quel che fu realizzato nel suo tempo. Questi corpi di fabbrica, in larga parte demoliti o inglobati nell'edificio attuale, mostrano soluzioni che ritroviamo puntualmente applicate in molti dei suoi celebri edifici a Roma e anche se larga parte dei suoi pensieri non ebbe effetto, il cantiere della Basilica fu un centro di irraggiamento di idee. Non si tratta di una peculiarità del tempo di Raffaello e Leone X, perché sin dalla fondazione San Pietro non fu soltanto un grande cantiere, ma anche un laboratorio di progettazione generatore di forme e soluzioni tecniche disponibili ad essere esportate a distanza di spazio e di tempo. L'idea di un'impresa edilizia proiettata verso l'esterno era scritta nelle pietre di fondazione della nuova Basilica e probabilmente fu una delle intuizioni più felici di Giulio II. A scapito del potere collegiale detenuto dal Capitolo della Basilica antica, egli pose sotto il controllo diretto del papa le finanze della nuova Fabbrica, che anche al tempo di Leone X rimase un importante centro di spesa utilizzato per finanziare imprese di interesse papale come gli arazzi della Sistina e i festeggiamenti per l'entrata a Firenze del papa nel 1515. Alcuni documenti inediti poco più tardi testimoniano questo meccanismo e forniscono nuovi dati sull'entità del contributo della Fabbrica per la costruzione di palazzo Branconio.

Ma più che nei documenti, la memoria delle idee di Raffaello dovette echeggiare a lungo nelle menti degli architetti per le sue proposte concrete, come dimostra uno schizzo inedito dell'Ar-

chivio della Fabbrica, tracciato da una mano anonima nel pieno dell'affermazione del progetto di Michelangelo. Il suo autore, probabilmente nel vano tentativo di contrastare il nuovo corso degli eventi, tornò alle idee del giovane pittore urbinate morto trent'anni prima, lasciando una testimonianza dell'eredità lasciata dalle sue idee. Questo rapido schizzo di maldestra fattura è una traccia preziosa della sua eredità nel mondo dell'architettura; un lascito spesso difficile da cogliere, ma destinato a lasciare un segno indelebile per secoli.

"Un Vaticano in miniatura": Raffaello (e Michelangelo) alla Magliana

Vincenzo Farinella
Professore Ordinario di Storia dell'arte moderna
Università degli Studi di Pisa

L'importanza della Villa della Magliana, la palazzina di caccia quattrocentesca ampliata su progetto di Giuliano da Sangallo (con un probabile intervento di Bramante), è rivelata dalla volontà, pur non realizzata, del cardinal Francesco Alidosi di coinvolgere nel progetto decorativo anche Michelangelo: era il 3 maggio 1510 e l'artista fiorentino si trovava immerso nella titanica impresa della volta sistina e quindi non poteva che sentirsi lontanissimo dal prendere nuovi impegni in campo pittorico, desideroso di tornare al più presto a quella sepoltura roveresca che da anni lo stava reclamando. Comunque è forse possibile rintracciare un primissimo pensiero per il *Battesimo di Cristo* che l'artista avrebbe dovuto realizzare per la Cappella del Battista: un luogo che, nei desideri della committenza, avrebbe dovuto presentare un originale "paragone" fra le maniere peruginesca, raffaellesca e michelangiolesca.

Dopo la morte dell'Alidosi, il progetto fu ripreso per volere di Giulio II affidando la decorazione del salone principale della Magliana ad un fedele seguace di Perugino, Gerino da Pistoia, che nel grande ciclo di affreschi dedicati al tema umanistico delle Muse (oggi strappati e conservati nel Museo di Roma), pur rivelando la propria cultura arcaizzante in un estremo omaggio ai famosissimi "Tarocchi del Mantegna", nella scena principale, quella con *Apollo sul Parnaso* fiancheggiato da Perseo che decolla Medusa e da Pegaso che fa scaturire la fonte Castalia, già rivela di conoscere l'interpretazione del tema del *Parnaso* offerta da Raffaello nella Stanza della Segnatura.

Negli anni di Leone X si decide di sottolineare il prestigio, anche politico, di questa residenza papale che non era solo una villa di piacere, coinvolgendo nella decorazione della cappella di San Giovanni Battista, già avviata da Gerino da Pistoia (con l'*Annunciazione* e la *Visitazione*), Raffaello, quello che ormai era diventato il dominatore assoluto delle commissioni pittoriche in Vaticano, assommando nella sua persona anche il ruolo, prestigiosissimo, di architetto della Fabbrica di San Pietro. Sono anni in cui Raffaello sempre più si trova costretto a delegare la realizzazione delle proprie opere a diversi collaboratori, tenendo tuttavia sempre saldamente nelle proprie mani il momento dell'invenzione. Dapprima, intorno al 1513-1514, viene messa a punto l'iconografia della scena con il *Martirio di Santa Cecilia* (oggi conservata, in forma gravemente dimidiata, nel museo di Narbonne): una scena che ha conosciuto una grande fortuna nelle arti decorative, dove l'artista mostra tutta la propria capacità di ripensare all'antica una composizione ricca di una lunga storia, citando una serie di modelli classici (tra cui il *Giove Ciampolini* che ben presto avrebbe decorato il giardino di Villa Madama) in grado di rivelare la sua nuova figura di pittore-archeologo, il "nuovo Apelle" acclamato dai letterati e dagli umanisti.

Nell'affresco del catino absidale, concepito qualche anno più tardi, quando ormai Raffaello appare immerso nella fase ultima del suo percorso, quella che è stata detta "protobarocca", l'invenzione del Dio Padre che emerge scenograficamente dalle nuvole affiancato da due angeli che, nell'atto di spargere fiori, sembrano spalancare i cieli, realizzata da Pellegrino da Modena e oggi conservata al Louvre, è un'idea di grande potenza drammatica: le figure esplodono fuori dalla scena invadendo clamorosamente lo spazio dell'osservatore, sviluppando e potenziando un'idea già evidente nel Dio Padre della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Ci troviamo di fronte ad una grande invenzione di Raffaello, ricca di futuro, che, pur trovandosi in una prestigioso contesto museale, è stata sostanzialmente trascurata negli studi raffaelleschi, anche a causa di una vicenda critica controversa, incapace di rimarcare in quest'affresco, al di là dello stato di conservazione e della qualità dell'esecuzione, la presenza di una delle idee più emozionati della fase estrema dell'artista.

Il patrimonio immobiliare di Raffaello: nuovi dati d'archivio

Antonella Parisi
Archivista di Stato
Archivio di Stato di Roma

L'identificazione di documenti notarili inediti consente di aggiungere nuovi dati sul patrimonio immobiliare di Raffaello e, insieme, costituisce l'occasione per riflettere sull'attività di investimento del maestro, che mette a frutto il capitale accumulato acquistando beni stabili sul mercato romano. La critica fin qui ha centrato l'attenzione sulle case del pittore, il palazzo Caprini di Borgo e l'elaborato edificio in via Giulia, progettato ma mai realizzato per la morte prematura del maestro. Di fatto il Sanzio – allineandosi ad una pratica diffusa tra gli elementi forestieri che si insediavano in via definitiva nel tessuto sociale ed urbano romano – investì liquidità nell'acquisto non solo di case ma anche di vigne poste nel territorio del "disabitato" entro le mura, confermando quella vocazione agli affari già manifestata su altri versanti. Ad oggi si conosce solo una vigna di proprietà di Raffaello: fu acquistata intorno al 1518 e si trovava nei pressi della basilica di San Clemente. Secondo una ipotesi, mai confermata, la stessa proprietà sarebbe poi passata nelle mani dello scultore Lorenzetto. Tale idea nasce dal curioso racconto autobiografico di Raffaello da Montelupo che documenta l'esistenza di una vigna del maestro fiorentino ai piedi della basilica dei Santi Quattro Coronati: qui era avvenuto il suo incontro con alcuni malati di peste, un caso che lo aveva portato a contagiarsi e a dover sopportare una lunga infermità. La novità viene da un documento notarile che conferma l'ipotesi della corrispondenza delle due vigne sul Celio, aprendo la strada all'interrogativo sulle modalità del passaggio della proprietà dall'urbinate allo scultore fiorentino. L'idea che Raffaello abbia dato più slancio agli investimenti, nel momento in cui raggiunse una stabilità economica, viene dalla scoperta del contratto di compravendita di un'altra vigna, fin qui ignota, che ci consente di alzare la cronologia dell'avvio degli acquisti al 1515, a pochi mesi dalla sua nomina di architetto della Fabbrica di San Pietro. La proprietà – acquistata a nome di Raffaello da Pietro Pippi, padre di Giulio Romano – si trovava sull'Esquilino, nei pressi di Santa Maria Maggiore, non lontano dalla vigna dello stesso Giulio Romano, che era posta davanti ai Trofei di Mario, una proprietà che il pittore amava moltissimo visto che nel testamento redatto prima di partire per Mantova (1524) ne vietò la vendita. E, ancora, a pochi passi dalla vigna di Raffaello era anche la vigna di Felice de Fredis, l'ufficiale della camera capitolina che nel gennaio del 1506 aveva trovato il gruppo scultoreo del Laocoonte. La scoperta fu un evento eccezionale, non solo per gli antiquari, che ritrovavano il marmo che Plinio aveva celebrato come l'opera d'arte più bella dell'antichità, ma anche per i proprietari dei terreni circostanti che videro profilarsi la possibilità di mettere le mani su immense fortune e, insieme, di assistere ad un incremento del valore commerciale dei suoli. È in tale contesto, dunque, che si colloca l'acquisto della vigna di Raffaello, dove le ragioni simboliche legate al culto della classicità si sovrappongono a quelle più concrete del mercato, rendendo i due piani compatti e indistinguibili.

CELEBRANDO RAFFAELLO

«…ciò che haveva dell'arte, l'aveva da me» – Raphael and Michelangelo

Tom Henry
Emeritus Professor of History of Art
University of Kent

Raphael appears to have been able to make friends and influence people, but he also made enemies. In other essays Henry has investigated the positive side of Raphael's artistic relationships. The ways in which he befriended and learnt from Signorelli, Pintoricchio or Perugino are well known, and he also seems to have benefitted from their patronal connections. Raphael was also demonstrably close to Leonardo, first in Florence and then in Rome. In this paper Henry will look at the other side of the story, in search of a balanced discussion of when and how artistic relationships can change from being constructive to instead being destructive and toxic. The principal focus of the paper is on Raphael's relationship with Michelangelo which started along similar, friendly, lines to that with Leonardo, and saw Raphael learn from the older artist, but rapidly deteriorated into resentment and hostility. This paper aims to better understand Raphael's artistic strategy in Florence by re-examining later references to this period in Raphael's development; and in particular by re-assessing why Michelangelo felt himself to be so threatened by his younger rival. By reviewing the much-turned ground of Raphael's relationship with Michelangelo in Florence Henry aims to revise the traditional interpretation of that relationship. Although the material is extremely familiar there is still a lot to be gained from reconsidering this crucial phase in Raphael's development, and his defining relationship with Michelangelo, and a more nuanced interpretation of Raphael's artistic strategy emerges from the record.

La mostra di "Raffaello" alle Scuderie del Quirinale: bilancio critico e mediatico

Matteo Lafranconi
Direttore
Scuderie del Quirinale

L'anno del cinquecentenario raffaellesco sarà ricordato in primo luogo, e inevitabilmente, per la deflagrazione della pandemia. Ancor prima della sua definitiva diffusione globale, l'Italia è stato il primo paese, dopo la Cina, a sperimentare l'angoscia del contagio e lo sconcerto delle chiusure progressive.

Nella notte tra il 7 e l'8 marzo, l'intero paese entra in zona rossa per decreto governativo, con interruzione di gran parte delle attività pubbliche, tra cui la mostra di Raffaello aperta al pubblico solo tre giorni prima.

La mattina dell'8 marzo i visitatori troveranno quindi il portone delle Scuderie del Quirinale chiuso. L'intera mostra verrà immediatamente oscurata, le preziosissime opere su carta coperte da luttuosi panni di velluto nero per azzerare il conteggio del tempo di esposizione alla luce, parametro cruciale di questo tipo di prestiti. L'11 marzo, insieme alla dichiarazione di pandemia da parte dell'OMS, verrà decretato dal governo un *lockdown* generale nell'intero paese.

L'incidenza che questi fatti hanno avuto sulla sorte della celebrazione di Raffaello è stata enorme e decisiva. Ovviamente in negativo, in relazione alle sfortunatissime chiusure che essi hanno generato in una prima fase e ai limiti di accessibilità più avanti, ma non senza qualche connotazione di senso positivo, tra cui certamente un effetto moltiplicatore dell'interesse verso l'artista, dell'attesa e dell'empatia del pubblico generalista (dato sorprendente considerando il forte ribasso della popolarità di Raffaello negli ultimi trent'anni di ubriacatura caravaggesca).

A loro volta, la sorte vertiginosa della mostra con la sua rocambolesca chiusura, l'idea suggestiva della "bellezza addormentata" nei mesi del *lockdown*, la riapertura risarcitoria il 2 di giugno nella data simbolica già prevista per la sua chiusura, la procedura rigorista del contingentamento dei visitatori (divenuta modello internazionale), sono fattori che hanno finito per determinare in sé stessi il contenuto dell'evento culturale, indebolendo ovunque – tanto nelle sedi preposte quanto nei fori popolari – l'interesse e l'impegno a sviluppare un dibattito critico legato alle caratteristiche di quel progetto specifico, alle scelte fatte, ai risultati raggiunti e a quelli eventualmente sfuggiti.

Un tale fenomeno, certamente comprensibile e generato da fattori in sé positivi, consegna tuttavia alla comunità scientifica la frustrazione di un'occasione tanto preziosa quanto non sufficientemente messa a frutto e, forse, il disagio di una responsabilità inevasa.

Raffaello nei "Sacri Palazzi". Restauri e testimonianze d'autore
La Stufetta del Bibbiena. Il restauro del 1971 negli appunti di Gianluigi Colalucci

Daniela Bartoletti
Restauratore

Nei trentacinque anni trascorsi al Laboratorio di restauro Vaticano Gianluigi Colalucci e il "Raffaello dei Sacri Palazzi" si sono incontrati più volte. Nell'ottobre del 1959 nel colloquio pre assunzione, il direttore De Campos gli chiede di accompagnarlo nella Stanza di Eliodoro dove era in atto un restauro. Davanti alla *Cacciata di Eliodoro* gli racconta che i restauratori avevano dovuto rimuovere dal muro, con la tecnica dello strappo, un brano di affresco che si era deformato poiché dietro di esso correva la canna fumaria del grande camino. Il frammento, una volta restaurato, era stato ricollocato *in situ* e la canna fumaria riempita di malta. Colalucci scoprirà poi che quella chiacchierata con il Direttore in realtà era stato un vero e proprio esame di assunzione. Sarà chiamato a prendere servizio al Laboratorio nell'ottobre dell'anno successivo.

Raffaello ritorna sulla sua strada nel 1971 con il restauro della Stufetta del Bibbiena. Qualche tempo dopo sarà incaricato di risolvere alcuni complessi problemi alla seconda Loggia, un banco di prova che gli varrà la nomina a capo restauratore. E proprio nella veste di capo restauratore avrà un ruolo importante anche nell'avvio dei lavori alle Stanze.

Questo ricordo d'autore prende corpo dalla lettura di quattro taccuini di appunti nei quali Gianluigi Colalucci ha documentato tutti i lavori eseguiti per il Laboratorio Vaticano dal 1960 al 1977.

Sono dei quaderni di lavoro pieni di contenuti degni di un manuale di restauro ma dall'aspetto affascinante dei diari di viaggio. Annotazioni tecniche alternate a schizzi a penna e a disegni a matita acquarellati o dorati con i quali Colalucci si diverte ad illustrare le opere che restaura, i loro danni o alcune caratteristiche delle tecniche esecutive e di restauro.

Le pagine dedicate al Bibbiena, ci permettono di entrare non solo nella Stufetta del 1971 ma ci forniscono anche un quadro abbastanza dettagliato di quello che era lo stato conservativo al momento del restauro del 1943.

Per ogni riquadro possiamo leggere quali sono i metodi di trasferimento del disegno, la sequenza delle stesure pittoriche, i segni del tempo e della storia, le curiosità come le tracce degli interventi censori risalenti agli anni in cui la Stufetta fu adibita a Cappella, i saggi nella struttura muraria, strani ritrovamenti, tutto annotato puntualmente con l'intento di dare il più alto numero di informazioni possibile.

Leggendo questi appunti si ha un quadro abbastanza chiaro del metodo di lavoro di Gianluigi Colalucci ma anche della sua personalità. Il suo modo di analizzare l'opera, la volontà di dare un senso ad ogni segno e ad ogni colore, quel suo ragionare molto prima di intervenire, quel dare una spiegazione logica ad ogni decisione, fa di lui un perfetto interprete della teoria di Brandi, suo maestro ai tempi dell'Istituto Centrale del Restauro.

Gianluigi Colalucci ha sempre lavorato mosso dalla convinzione che il restauro non potesse essere ridotto all'uso di una buona e attenta tecnologia e a una corretta applicazione dei mezzi scientifici, specie nel caso delle puliture, poiché, e qui torniamo a Brandi, non può esserci la materia da una parte e l'immagine dall'altra.

La *Scuola di Atene*. Due singolari indagini

Nazzareno Gabrielli
già Dirigente del Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani

Nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, durante le indagini finalizzate agli interventi di restauro della *Scuola di Atene* veniva rilevata con l'esame *X-ray fluorescence* la presenza di piombo su tutti i colori dell'affresco. Tale presenza suscitava notevoli perplessità in tutti gli addetti ai lavori poiché pigmenti a base di piombo erano stati da molto tempo banditi dalla pittura murale e, soprattutto, perché il piombo era presente anche sulla volta sovrastante i filosofi Platone e Aristotele. Per poter dare una spiegazione alla presenza del piombo veniva attentamente osservata tutta la superficie cromatica. Pertanto, per il fatto che la stessa apparisse sudicia e untuosa si pensò alla presenza di un "beverone" con molto olio di lino passato sull'opera in un remoto intervento di restauro. Un successivo saggio di pulitura con carbonio tetracloruro consentiva di non rilevare più l'elemento piombo. Dopo la pulitura era lecito quindi supporre la presenza di un olio, reso siccativo con il Litargirio. Altre analisi, eseguite da Armando Doriano Bianco, ordinario di chimica dell'Università "La Sapienza", poterono confermare la presenza dell'olio di lino nel "beverone" dato sull'opera per ravvivare o, verosimilmente, per ancorare alcuni pigmenti distaccati dalla superficie cromatica.

Un altro esame, di un prelievo effettuato sul manto del filosofo Pitagora, eseguito da Marcella Guiso specialista in chimica dei coloranti, permise di accertare la presenza della Lacca di Robbia.

Ricordi e suggestioni dai "Sacri Palazzi"

Maurizio De Luca
Maestro Restauratore
già Ispettore e Capo Restauratore del Laboratorio di Restauro Dipinti
Musei Vaticani

Quando si percorrono i "Sacri Palazzi" l'incedere si fa immancabilmente più rispettoso, l'andatura rallenta per lasciare spazio alla contemplazione e il passo si alleggerisce quasi a non voler turbare il naturale silenzio che li avvolge. Eppure, questi luoghi mi rievocano suggestioni che affiorano dalla memoria di quasi mezzo secolo di attività nei Musei Vaticani. Anche i più reconditi luoghi tornano familiari nel ricordo di quando li percorrevo guidato dalle voci sapienti dei miei primi illustri direttori, quali Deoclecio Redig De Campos e Carlo Pietrangeli. Tra le mura di quegli ambienti incastonati nei Sacri Palazzi, si programmò nel 1971 il restauro della Stufetta del Cardinal Bibbiena affidato poi a Gianluigi Colalucci e affiancato dal sottoscritto, al tempo assunto da appena quattro anni. La prima volta in quell'angusto locale ci accorgemmo subito che alla sequenza dei riquadri ne mancava uno che era stato sostituito da un pannello di compensato dipinto. Il direttore De Campos ipotizzò la distruzione della scena da parte dei Lanzichenecchi durante il Sacco di Roma i quali, sentendo risuonare a vuoto le pareti, sfondarono e cercarono tesori nascosti mai esistiti non riconoscendo minimamente la particolare struttura dell'ambiente realizzato ad imitazione di un *calidarium* termale. Dal fondo dell'intercapedine recuperai alcuni frammenti d'affresco che ricollocai su un pannello intonacato seguendo la traccia della scena mancante, cioè una *Venere Spinaria*, realizzata basandomi sulle numerose note incisioni. In quegli anni si dava inizio anche al restauro della *Trasfigurazione*. Era il 1972 e successivamente alla conclusione degli interventi, dopo quattro anni il dipinto fu riportato in Pinacoteca con nuovo allestimento espositivo al quale seguì una mostra didascalica sul restauro, evento che pochi ricorderanno, ma che rappresentò la "Madre" di tutte le mostre vaticane. Ad essere sincero non fui entusiasta della nuova sistemazione. Le grandi tavole erano infatti state sistemate su di un unico piano sulla parete di una camera appositamente costruita che avrebbe dovuto garantire la stabilità dei parametri conservativi. Da quel momento in poi il mio desiderio nascosto fu quello di poter un giorno "liberare" la *Trasfigurazione* facendola finalmente emergere anche in tutta la sua materialità. Quell'opportunità si presentò nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, in occasione dei lavori di climatizzazione della Sala VIII. Ricevuto l'incarico di Capo Restauratore del Laboratorio Pitture, proposi infatti una nuova soluzione espositiva tutt'oggi ancora in essere: con una semplice inclinazione delle due tavole laterali più piccole, si poteva riprodurre un'abside ideale che potesse far apprezzare contestualmente sia lo spessore e la carpenteria originale della *Trasfigurazione*, sia la complessa struttura portante realizzata dopo il restauro.