

L'interesse di Raffaello per le fonti classiche è stato da tempo evidenziato in eccellenti studi che hanno spaziato dalla sua produzione grafica ai progetti architettonici e decorativi¹, evidenziando la ripresa dai rilievi antichi presenti nei sarcofagi, negli archi di trionfo, così come nella colonna Traiana e nella Domus Aurea².

Tale ripresa caratterizza quello che Oberhuber definisce lo stile classico di Raffaello che non è solo ispirato all'antico, ma del tutto assimilato dall'artista nella sua sintassi strutturale tanto da essere in grado di restituirne una versione moderna perfettamente conforme a quella originaria. Adottando nelle sue scene un'ambientazione storica nell'antichità, nella quale anche le vesti dei personaggi appaiono antiche e prendono a modello le muse e altre figure femminili, fornendo ai corpi una solidità plastica cui conferisce al contempo movimenti misurati e ben articolati in uno spazio dalle proporzioni armonizzate, Raffaello sviluppa «uno stile antiquario [...] che negli ultimi anni della sua carriera riscosse l'ammirazione di tutti gli umanisti e trasformò in maniera decisiva l'arte a Roma»³.

In genere gli anni dal 1514 al 1516 - che rappresentano i primi anni del pontificato di Leone X - vengono indicati dagli studiosi come il momento di svolta nello stile di Raffaello che procede decisamente verso la ripresa dell'antico dapprima nella Stufetta del cardinal Bibbiena, poi nella Loggetta vaticana e infine nelle Logge Vaticane. Questa svolta viene posta in relazione «a una adesione senza riserve alla cultura antica ritrovata che segna il pontificato di Leone X: architettura, pittura, poesia tendono a far rivivere i modelli romani secondo un ideale erudito e raffinato, destinato a un'élite di corte, che ispira le opere letterarie del Bembo. La conoscenza dell'antico è a tal punto assimilata che non si limita all'imitazione. Nel fornire agli artisti il mezzo di vivere di nuove

¹ A. NESSELRATH, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, Milano 1984, pp. 405-450; N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977; J. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. AGOSTI, V. ROMANI, Milano 2007.

² K. OBERHUBER, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, Milano 1999, p. 17.

³ *ibid.*, p. 18.

esperienze tecniche ed estetiche la trasposizione dei modelli fornisce loro un reale arricchimento»⁴.

In realtà se prestiamo ascolto a quanto lo stesso Raffaello scrive insieme a Baldassar Castiglione nella famosa *Lettera a Leone X* (datata fra 1513-14 e 1514-15) egli afferma di essere «io stato assai studioso di queste antichità e havendo posto non piccola cura de recercharle minutamente, e misurarle»⁵ fornisce in proposito una testimonianza precisa sull'interesse a lungo coltivato, e dunque maturato negli anni precedenti, come dimostrano del resto le citazioni di rilievi classici in opere perfino precedenti la sua venuta a Roma (come la *Deposizione* per Atalanta Baglioni la cui iconografia si ispira liberamente ai rilievi con il trasporto del corpo di Meleagro).

Appare inoltre chiaro che nella Stufetta del cardinal Bibbiena come nelle Logge Vaticane il recupero dell'antico non avviene solo attraverso temi e iconografie desunti dai rilievi classici ma anche attraverso una profonda assimilazione delle modalità di rappresentazione pittorica, suscitata dall'osservazione protratta dei dipinti che all'epoca si potevano ammirare inoltrandosi nelle stanze della Domus Aurea, scoperta nel 1480, e che come testimoniano le *Antiquarie Prospettiche Romane* - redatte all'inizio del 1500 da un «prospettivo melanese»⁶ - dovevano apparire del tutto simili alle decorazioni pittoriche oggi visibili per esempio a Oplontis nella Villa di Poppea analogamente realizzate nel IV stile, da correlare peraltro alla raffinata esecuzione pittorica che è possibile osservare in alcuni *emblemata* della stessa epoca, scarsamente presi in considerazione ma viceversa assai significativi per ulteriori comparazioni in ambito musivo⁷.

Il ciclo pittorico eseguito nella Stufetta del cardinal Bibbiena⁸ consente di osservare, come riferisce Nicole Dacos, la «conversione di Raffaello e della sua scuola da una

⁴ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969, p. 101.

⁵ RAFFAELLO, *Lettera a Leone X*, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1993, p. 279, ma vedi il più recente: F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 2003.

⁶ *Antiquarie Prospettiche Romane*, a cura di G. AGOSTI, D. ISELLA, Parma 2004, ma cfr. anche: M. CALVESI, *Il mito di Roma e le Antiquarie Prospettiche*, in «Storia dell'Arte», 113-114 (2006), pp. 55-70.

⁷ In proposito cfr. M. DE VOS, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1985, vol. 2, pp. 351-380, ma anche J. HETTY, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome*, in «The Art Bulletin», LXXIV (1992), 2, pp. 219-246.

⁸ Che potrebbe trovare un primo riferimento nel Bagno eseguito nella Rocca di Ostia voluto da Giulio II, cfr. N. DACOS, *La Loggetta du Cardinal Bibbiena: décor à l'antique et rôle de l'atelier*, in *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 225-236; N. E. EDWARDS, *The Renaissance Stufetta in*

visione plastica ad una concezione pittorica, all'antica. [...] I rapidi tocchi sugli oggetti nelle lunette, le lumeggiature sulle ali quasi iridescenti dei putti sul loro carro, il luccichio dei pesciolini entro i fregi testimoniano la prima ripresa sistematica della maniera compendiaria dei Romani. Questo fenomeno di mimetismo si nota persino nella tecnica che non risulta del tutto affresco [...] [ma] una sostanza che non si è riusciti ancora a identificare e che potrebbe essere la cera, è stata mescolata al colore per dargli una lucentezza simile a quella dell'encausto antico, la cui formula è tuttora un mistero»⁹.

Ma i rapidi tocchi di colore, come le lumeggiature che evidenziano fasci di luce e bagliori luminosi, si trovano con evidenza e intensità uguali anche nella *Stanza di Eliodoro* eseguita da Raffaello su commissione di papa Giulio II a partire dal 1511 e conclusa dopo la sua morte nel 1514. La prima delle scene a essere dipinta (dunque certamente prima della morte del pontefice avvenuta il 20 febbraio 1513) è stata la *Liberazione di S. Pietro*, a ragione ritenuta da Nesselrath tra «i più bei dipinti murali di Raffaello, con i suoi straordinari effetti di luce in cui il pittore ebbe successo nel catturare l'essenza della luce divina di fronte alla luce naturale proveniente dalla finestra»¹⁰.

Sulla rappresentazione della luce e delle lumeggiature nella pittura classica possiamo far riferimento a una descrizione coeva che risulta particolarmente utile anche per comprendere meglio il contesto culturale nel quale Raffaello realizzò il recupero dell'antico e che risulta rintracciabile nello sviluppo storico tracciato da Plinio nel trentacinquesimo libro della sua *Naturalis Historia*.

Nel ritenere la storia della pittura un processo di miglioramento costante fino all'età di Alessandro caratterizzata dall'arte di Apelle, Plinio individua delle tappe precise di tali conquiste progressive, la prima delle quali è rappresentata dalla pittura delle ombre, basata sulle linee di contorno che circoscrivono i soli profili delle figure: *De picturae initiis incerta nec instituti operis questio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis*

Rome: the circle of Raphael and the recreation of the Antique, Ann Arbor 1984; *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, R. BORGHINI, Roma 1981.

⁹ N. DACOS, *Le Logge* cit., p. 28.

¹⁰ A. NESSELRATH, *Raphael and Pope Julius II*, in *Raphael: from Urbino to Rome*, a cura di H. CHAPMAN, T. HENRY, C. PLAZZOTTA, London 2004, pp. 281- 293: 288.

*lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam*¹¹.

La seconda tipologia è rappresentata dalla pittura monocromatica che distingue secondo Plinio i primi veri pittori che campivano le figure con un solo colore: *Quibus coloris singulis primi pinxissent diximus, cum de iis pigmentis traderemus in metallis, quae monochromata a genere picturae vocantur*¹². Seguiva poi la pittura a quattro colori (bianco, nero, rosso e giallo) descritta da Plinio elencando le progressive innovazioni introdotte dai vari pittori da lui citati sulla scorta della cronologia delle Olimpiadi¹³.

Il configurarsi della pittura come ars autonoma mediante la resa delle luci e delle ombre cui soprattutto Polignoto giunse con l'alterna giustapposizione dei quattro colori viene indicata come quarta tipologia: *Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante*¹⁴.

Infine, l'aggiunta dei riflessi brillanti con la conseguente accentuazione dei contrasti chiaroscurali e la nascita delle gradazioni cromatiche intermedie e dell'armonizzazione nella fusione delle tinte costituisce l'approdo conclusivo: *Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen*¹⁵.

La rappresentazione pittorica dello *splendor* viene ritenuto da Plinio tra i massimi raggiungimenti ottenuti dai pittori della scuola attica (come Eufranore, Nicia, e Filosseno), e della scuola sicionia come Panfilo e Apelle. Apelle in particolare viene considerato l'artista più importante della tarda classicità, al quale egli dedica ben 19 paragrafi.

L'importanza dello *splendor* descritto da Plinio, viene ben evidenziata da Gombrich nel suo famoso saggio sull'eredità di Apelle, come «tocco di lucentezza su di un profilo

¹¹ «La questione degli inizi della pittura è molto incerta e del resto esula dal nostro compito. Gli Egizi sostengono che fu scoperta da loro seimila anni prima che passasse in Grecia: una vana pretesa, come è chiaro. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti comunque concordano che nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana: pertanto la prima pittura fu di questo tipo, la seconda fu a colori unici ed è chiamata monocromatica» (PLINIO, *Storia Naturale*, l. 35, 15, a cura di A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI, Torino 1988, pp. 307-9).

¹² «Quali fossero i singoli colori con i quali i primi pittori dipinsero lo dicemmo nella sezione dei metalli: tal genere di pitture sono chiamati monocromi» (*ibid.*, l. 35, 29, p. 325).

¹³ *ibid.*, l. 35, paragrafi 53-148.

¹⁴ «Finalmente l'arte stessa acquisì autonomia e trovò la luce e le ombre esaltate dalla differenza dei colori, con la loro alterna contrapposizione» (*ibid.*, l. 35, 29, pp. 325-7).

¹⁵ «In seguito fu aggiunta anche la brillantezza [*splendor*], cosa differente questa dalla luce [*lumen*]. Chiamarono *tonos* l'intervallo tra la luce e le ombre, *harmoge* l'armonizzarsi e i passaggi dei colori» (*ibid.*, l. 35, 29, p. 327).

(...) [che] lo fa avanzare e prendere rilievo», individuandone un esempio significativo nelle decorazioni a meandro che ricorrono in moltissimi esempi pittorici e musivi di epoca classica e pur nella totale scomparsa dei capolavori originali possiamo comprendere il senso dell'ammirazione di Plinio quando afferma che «Dipinse persino cose che non è possibile dipingere: tuoni, lampi, fulmini»¹⁶.

Dalla Stanza di Eliodoro appare del tutto evidente la meditazione di Raffaello sullo *splendor* descritto da Plinio, che in realtà sembra presente anche nella Stanza della Segnatura, anche se in questo caso appare necessaria un'indagine sistematica e approfondita. Ma ciò che interessa maggiormente sottolineare è la conclusione del racconto pliniano, con la ben nota descrizione della stesura da parte di Apelle dell'*atramentum* come strato di finitura per la maggiore brillantezza e protezione delle sue pitture: *Inventa eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, repercussum, claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorem aciem offenderet veluti per lapidem specularum intuentibus et e longiquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*¹⁷.

La traduzione di questo passo non ha mancato di generare interpretazioni diverse che in passato hanno alimentato accese polemiche che periodicamente si ripropongono¹⁸. Senza starle qui a rievocare, risulta più interessante tentare di comprendere il significato che Raffaello poteva attribuire a questo passo e quindi fare riferimento alla traduzione che all'epoca era disponibile dell'*Historia Naturalis* pubblicata sin dal 1476 da Cristoforo Landino, e nuovamente ristampata nel 1516: «Ma una cosa nessuno poté

¹⁶ *ibid.*, l. 35, 96, p. 395.

¹⁷ «Una sola cosa nessuno poté imitare e cioè che a lavoro ultimato egli passava una mano di atramentum così leggera che, formando uno strato riflettente, questo produceva un colore bianco dovuto alla luminosità [così sottile che, percosso dalla luce eccitava il colore bianco della luminosità] e al contempo difendeva la pittura da polvere e sporcizia; lo si poteva vedere solo guardandolo da vicino, ma anche in questo caso, con estrema accortezza dosava la luce per evitare che la luminosità dei colori colpisse la vista come attraverso una pietra speculare, mentre per chi guardava da lontano questo procedimento rendeva, senza farsi accorgere, più stemperati i colori troppo accesi» (*ibid.*, l. 35, 97, pp. 394-7).

In corsivo viene evidenziato un passo di cui si propone tra parentesi quadrate una diversa traduzione che a nostro avviso rende più fedelmente la concezione pliniana della *claritas* (luminosità) ottenuta mediante il colore bianco.

¹⁸ Si ricorda la *cleaning controversy* del 1962 con i contributi di E.H. GOMBRICH, *Vernici scure: variazioni su un tema di Plinio*, e O. KURZ, *Vernici, vernici colorate e patina*, in A. CONTI, *Sul restauro*, Torino 1988, pp. 117-131; 135-148; così come nelle polemiche sulla pulitura della Volta Sistina nel 1984, cfr. A. CONTI, *Michelangelo e la pittura a fresco*, Firenze 1986.

imitare. Imperoché i[m]piastrava lopere già finite con sì sottile atramento che quello per reflexione de lumi exitava lo splendore a gl'occhi & conservava la pictura dala polvere & da ogni bruttura. Ma con grande ingegno acioché lo splendore de colori non offendessi gl'occhi, perché così era come guattarla dalla lungi come per pietra trasparente. Onde la medesima cosa dava occultamente una certa austerità a' colori floridi»¹⁹.

Generalmente tale passo di Plinio sull'atramento di Apelle viene direttamente posto in relazione allo sfumato di Leonardo²⁰, senza alcun richiamo alla sua importante distinzione tra *lume* (lumeggiatura) e *lustro* (lucentezza o riflesso), evidente risultato della lettura pliniana, né tanto meno a Raffaello che proprio nei dipinti della maturità adotta una modalità pittorica caratterizzata da un accentuato contrasto chiaroscurale.

Nei suoi approfonditi studi sull'uso del colore nel Rinascimento, Marcia Hall ha individuato quattro modalità caratteristiche della stesura pittorica definendole: sfumato, cangiantismo, unione e chiaroscuro²¹. Se lo *sfumato* appare chiaramente la modalità pittorica adottata da Leonardo e il *cangiantismo* quella caratterizzante la pittura di Michelangelo, nel caso dell'*unione* e del *chiaroscuro* il riferimento principale è rappresentato da Raffaello che si servì alternativamente o contemporaneamente di tali modalità pittoriche: «Ciò che ho definito 'unione' appare in tutto il suo effetto nella *Stanza della Segnatura*, dove, attraverso la riduzione della saturazione della purezza di tono dei pigmenti, egli acquisisce quella armonia di tonalità che noi identifichiamo

¹⁹ C. LANDINO, *Historia Naturale di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotto*, Venezia 1476, l. 35, 10, p. DCCLI. La traduzione di Landino rende peraltro esplicita a nostro avviso la differenza tra colori floridi e colori austeri, altra annosa e lungamente dibattuta questione, nella capacità dell'*atramentum* di rendere più austeri i colori floridi, quindi nel renderli paradossalmente più opachi, rispetto alla loro eccessiva lucidità che in una superficie non verniciata sarebbe risultata ancora più manifesta.

²⁰ E.H. GOMBRICH, *L'eredità di Apelle*, Torino 1984, p. 22, ma vedi anche ID., *Vernici scure* cit., p. 119; A. CONTI, *Le tecniche: il misterioso atramento di Apelle*, in «Gazzetta Antiquaria», 3 (1988), pp. 69-71: 71, che richiama la perifrasi del testo pliniano da parte di Giambattista Adriani nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari (1568, 255, p. XIII) dove l'atramento come vernice per la pittura a olio è considerato: «un color bruno o vernice che si debba chiamare, il quale egli sottilmente distendeva sopra l'opere già finite; il quale con la sua riverberazione destava la chiarezza in alcuni de' colori e li difendeva dalla polvere». Cfr. inoltre: J. SHEARMAN, *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 25(1962), pp. 13-47; J. F. MOFFIT, *Leonardo's sfumato and Apelles's atramentum*, in «Paragone», 40 (1989), pp. 88-94; A. NAGEL, *Leonardo and sfumato*, in «Anthropology and Aesthetics», 24 (1993), pp. 7-20; J. FRANCK, *L'invenzione dello sfumato*, in *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del genio universale*, a cura di P. GALLUZZI, Firenze 2006, pp. 342-357.

²¹ M.B. HALL, *From Modeling Techniques to Color Modes*, in *Color and Technique in Renaissance Painting*, a cura di HALL, Locust Valley (N.Y.) 1987, pp.1-29; EAD., *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992, pp. 92-148; EAD., *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999, pp. 8-9; J. BELL, *Color and chiaroscuro*, in M. B. HALL, *Raphael's School of Athens*, Cambridge 1997, pp. 85-113.

come caratteristica saliente di questi affreschi. Altre occorrenze dell'uso dell'unione quale modo del colorito da parte di Raffaello sono la *Madonna Sistina* e la *Santa Cecilia* per Bologna»²².

La varietà delle tecniche impiegate da Raffaello per acquisire una tonalità unificata viene dalla Hall posta direttamente in relazione alle ricerche di Leonardo, cui Raffaello guardò con particolare intensità nei suoi anni fiorentini, sperimentando anche le imprimiture colorate come quella di colore giallastro recentemente individuata nella «*Madonna d'Alba*, in una data precoce della sua carriera romana (c.1509-10, Washington, National Gallery of Art)»²³ o l'imprimitura grigia presente nel *Ritratto di Giulio II* del 1511 (London, National Gallery)²⁴.

La modalità pittorica incentrata sul chiaroscuro riscontrabile nei dipinti eseguiti da Raffaello nella sua fase matura, culminante con la realizzazione della *Trasfigurazione* e comprendente il *S. Michele* del Louvre e la *Sacra Famiglia per Francesco I*, viene tempestivamente individuata dagli artisti dell'epoca e soprattutto da Sebastiano del Piombo che ne parla nel luglio 1518 in una lettera a Michelangelo commentando ferocemente la riuscita del modellato raffaellesco per le sue «figure de ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere»²⁵.

L'accentuato contrasto chiaroscurale di tali opere - da tempo evidenziato in numerosi contributi²⁶ - viene ottenuto con velature brune che ombreggiano, scurendoli, i vivaci impasti cromatici sottostanti, come mai un colorista quale era Sebastiano avrebbe potuto

²² M. B. HALL, *La Resurrezione di Lazzaro e la sfida al colore di Raffaello*, in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo: storia e tecniche a confronto*, atti del convegno a cura di C. BARBIERI, E. PARLATO, S. RINALDI, Roma 2009, p. 34.

²³ B.H. BERRIE, E. WALMSLEY, *Raphael's 'Alba Madonna'*, in *Raphael's Painting Technique: Working practices before Rome*, Proceedings of the Eu-ARTECH Workshop (Kermes quaderni), Firenze 2007, pp. 101-107.

²⁴ J. DUNKERTON, A. ROY, *The Altered Background of Raphael's 'Portrait of Pope Julius II' in the National Gallery*, «The Burlington Magazine», CXLVI (2004), 1220, pp. 757-759:758 e n. 4.

²⁵ Lettera del 2 luglio 1518, cit. in C. BARBIERI, *Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della Pietà*, in *Notturmo sublime. Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, a cura di C. BARBIERI, Roma 2004, pp. 55-86: 67.

²⁶ K. WEIL-GARRIS POSNER, *Raphael's Transfiguration and the Legacy of Leonardo*, in «Art Quaterly», 35 (1972), pp. 343-374; D. A. BROWN, *Leonard and Raphael's Transfiguration*, in *Raffaello a Roma: il convegno del 1983* cit., pp. 237-243; F. MANCINELLI, *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluca*, in *The Princeton Raphael Symposium: science in the service of Art History*, a cura di J. SHEARMAN, M.B. HALL, Princeton (N.J.), 1990, pp. 149-160; M.B. HALL, *Color and Meaning* cit.; M.B. HALL, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 2003, pp. 36-39; M. VAN EIKEMA HOMMES, *Changing Pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings*, London 2004, pp. 171-213.

accogliere, poiché la velatura bruna, per quanto trasparente, avrebbe inesorabilmente diminuito la brillantezza delle tinte.

L'impiego di queste velature brune sembra quasi contrapporsi alla pratica del Raffaello preromano, quando il chiaroscuro veniva definito già in fase disegnativa, ombreggiando a carboncino o a pennello le aree di preparazione su cui dovranno essere dipinte le porzioni in ombra della composizione²⁷. Si vedano in proposito le ombre sul volto e sul collo della *Piccola Madonna Cowper* (1505) o quelle sul volto del san Giovanni nella *Deposizione* Baglioni (1507). L'ombreggiatura della preparazione sembra ridimensionarsi già nella *Madonna Aldobrandini* (1510), limitandosi alle aree più scure del petto del Bambino, per raggiungere il culmine nella *Trasfigurazione*, dove le velature brune superficiali paiono sufficienti alla definizione chiaroscurale degli incarnati e dei panneggi. Proprio le velature brune della *Trasfigurazione* spingeranno Vasari a condividere la valutazione negativa di Sebastiano quando, pur celebrando l'abilità pittorica di Raffaello aggiunge significativamente: «E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti»²⁸. Senza prendere troppo alla lettera Vasari sui materiali impiegati, ma accogliendo la sostanza delle sue osservazioni nell'esortare gli artisti a «fare volentieri quelle cose alle quali si sente da naturale istinto inclinato, e non volere por mano, *per gareggiare* a quello che non gli vien dato dalla natura»²⁹, appare evidente che l'uso del chiaroscuro vada correlato al clima di accesa concorrenza tra gli artisti che caratterizzò il pontificato di Giulio II della Rovere, dapprima attraverso la gara tra Michelangelo e Raffaello, inizialmente vinta dal giovane urbinato «per la gratia e la freschezza del colorito», ma dal 1511 nuovamente apertasi

²⁷ A. ROY, M. SPRING, C. PLAZZOTTA, *Raphael's Early Work in the National Gallery: Paintings before Roma*, «National Gallery Technical Bulletin», XIV (1993), pp. 6-21; R. BELLUCCI, C. FROSININI, *Design, Elaboration and Technique in Raphael's Underdrawing*, in *Raphael's Painting Technique* cit., pp. 45-56.

²⁸ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, vol. IV, p. 378.

²⁹ *ibid.* La sottolineatura del «gareggiare» è nostra.

con l'arrivo a Roma di Sebastiano "veneziano" che si legò al Buonarroti con una salda amicizia³⁰.

Le raffinate stesure cromatiche di Sebastiano del Piombo si avvalevano di una stratificazione pittorica a base di velature, ovvero di colori trasparenti applicati al di sopra di una preparazione grigia, ma al tempo stesso opaca e scabra, che risaliva – per il tramite di Giorgione - agli studi di Leonardo sulla teoria cromatica aristotelica espressa nel *De Coloribus*, dove si affermava che i colori vengono esaltati se visti sullo sfondo di una nube oscura³¹.

Raffaello partendo dalla medesima fonte figurativa rappresentata da Leonardo, fornì una interpretazione letterale del suo *finito fumoso* - da preferire di gran lunga rispetto alla più consueta dizione di «sfumato» tramandata da Filippo Baldinucci³² - correlandola alla narrazione della *Naturalis Historia* di Plinio che celebrava Apelle come il più grande artista della classicità per la sua grande abilità nella mimesi del naturale, raggiunta anche grazie all'*atramentum* applicato sulle sue pitture per fornire loro una finitura omogenea che non solo unificava la luminosità troppo dissonante dei colori, ma provvedeva anche a proteggerli.

«Questo nuovo modellato della luce», come viene definito da Oberhuber, si accompagna a «una disposizione più geometrica delle membra che a partire dal corpo, il loro centro, si muovono in tutte le direzioni»³³. A suo avviso «l'unico degli allievi di Raffaello ad aver compreso questa nuova tridimensionalità è senz'altro Giulio Romano», che fornisce una «lettura monumentale e dinamica dell'antico»³⁴, trasformando «lo spazio polivalente di Raffaello, fatto di singoli individui, in una fuga prospettica verso il fondale sì che le figure sembrano quasi accorrere da lontano. Ciò rafforza nell'immagine l'elemento temporale di contro all'esigenza di eternità presente nelle opere di Raffaello»³⁵.

³⁰ R. GOFFEN, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-London 2002; C. BARBIERI, *The Rivalry between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in it*, in M.B. HALL, *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge 2005, pp. 140-165.

³¹ S. RINALDI, *Il chiaroscuro e la rappresentazione del modellato nella Pietà di Sebastiano*, in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo: storia e tecniche a confronto*, atti del convegno a cura di C. BARBIERI, E. PARLATO, S. RINALDI, Roma 2009.

³² M. BRUSATIN, *Il «Codice C»*, in LEONARDO DA VINCI, *Codice C*, a cura di M. BRUSATIN, V. MANDELLI, Milano 2006, p. 130.

³³ OBERHUBER, *Roma e lo stile* cit., p. 26.

³⁴ *ibid.*, p. 27.

³⁵ *ibid.*

Benché riferita alla *Lapidazione di S. Stefano*, tale valutazione appare particolarmente pertinente alla Pala Fugger, eseguita da Giulio Romano per la Chiesa di S. Maria dell'Anima, sulla quale nel corso del restauro condotto nel 2007 da Valeria Merlini e Daniela Storti è stato possibile studiare attentamente la tecnica pittorica e la stratificazione dei materiali adottati dall'artista.

L'architettura dello sfondo, chiaramente ispirata all'antichità romana, è completata con l'aggiunta dei riflessi brillanti per l'accentuazione dei contrasti chiaroscurali, caratteristica dello *splendor*, come pure colpi di luce segnano la veste della figuretta nella citazione di un dipinto murale romano su uno dei pilastri che sostengono gli archi del chiostro e il naso della figura femminile raffigurata nella scultura in una nicchia.

Il chiaroscuro degli incarnati e dei panneggi è invece integralmente ottenuto mediante velature brune delle porzioni in ombra, non potendo minimamente basarsi su una base ombreggiata, come dimostra la riflettografia che evidenzia il disegno preparatorio limitato nel definire i profili delle figure.

Raffaello legge Plinio autopromuovendosi novello Apelle, aderendo perfettamente al modello classico, come ricorda del resto il carne dell'Aleandro composto tra la fine del luglio 1519 e il marzo 1520: «Prassitele è famoso per i suoi marmi, Apelle per la pittura ma eran stati tali in qualsivoglia arte diversa che tu vedi: così Dinocrate è reputato per l'architettura. Tu solo riesci a fare tutte queste cose assieme: ceselli, dipingi e costruisci: ché anzi, Raffaello, tu hai concepito imprese maggiori tali da superare gli *splendori* degli antichi»³⁶. E la mano del Bambino dipinta da Giulio Romano con tocchi di bianco in piena luce sembra direttamente echeggiare la descrizione pliniana tradotta da Landino: «Dipinse anchora Alessandro Magno con un fulgore in mano nel tempio di Diana Ephesi per venti talenti d'oro. Pare che le dita sieno rilevate, & il fulgore sia fuori della tavola»³⁷ [fig. 6].

DIDASCALIE IMMAGINI

- 1) Raffaello, *Stanza della Segnatura*, Città del Vaticano, particolare
- 2) Raffaello, *Trasfigurazione*, part. in Aikema
- 3) Oplontis, Casa di Poppea, affresco del IV stile

³⁶ G. PERINI, *Raffaello e l'antico. Alcune precisazioni*, in «Bollettino d'Arte», 89-90 (1995), pp. 111-144, in part. pp. 111-112. La sottolineatura degli «splendori» è nostra.

³⁷ C. LANDINO, *Historia Naturale* cit., l. 35, 10, p. DCCL.

- 4) Emblemata Pompei
- 5) Giulio Romano, totale
- 6) Giulio Romano, part. Pala Fugger – medaglione sul fondo
- 7) Giulio Romano, part Pala Fugger – velatura bruna
- 8) Giulio Romano, part. mano Bambino