

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a *Raffaello e l'Antico nella villa di Agostino Chigi*, Roma, Villa Farnesina, 6 aprile – 2 luglio 2023, a cura di A. Zuccari e C. Barbieri.

Per i 500 anni dalla morte del Maestro Raffaello Sanzio l'Accademia Nazionale dei Lincei ha approntato, assieme ad un novero di altre iniziative dedicate all'Urbinato, una mostra dal titolo *Raffaello e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi* (fig. 1), a cura del socio linceo e storico dell'arte Alessandro Zuccari (Università "Sapienza" di Roma) e della storica dell'arte Costanza Barbieri (Accademia di Belle Arti di Roma). L'esposizione rappresenta il punto di arrivo di un progetto a largo respiro, il *Trittico dell'ingegno italiano*, ovvero una serie di eventi dedicati a tre dei principali protagonisti della cultura italiana, Leonardo, Dante e, appunto, Raffaello, ideati da Alberto Quadrio Curzio e Roberto Antonelli, Presidenti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Avendo subito consistenti ritardi dovuti alla pandemia, le celebrazioni anziché nel 2020 si sono potute tenere solo nel 2023 quando, il giorno 6 aprile (data simbolica dal momento che coincide sia con la nascita che con la morte del grande pittore di Urbino), nella splendida cornice della Villa Farnesina alla Lungara e in una bella giornata di sole, è stata inaugurata un'esposizione unica nel suo genere sia per la scelta delle opere (non solo pitture e sculture, ma anche libri, disegni, oggetti sontuosi, arazzi, cammei ecc.), ma soprattutto per gli inediti contenuti scientifici presentati che trovano nel catalogo una loro degna collocazione.

La scelta per la mostra della Villa Farnesina non è stata fortuita: è questo il luogo dove « la Classicità e la tradizione classica hanno vissuto una delle più alte celebrazioni»¹ attraverso la figura del senese Agostino Chigi, illuminato banchiere, imprenditore minerario, armatore, oltre che mecenate e cultore delle arti, il quale in questo speciale contesto riunì attorno a sé una corte di poeti, letterati, artisti. La raffinata villa suburbana sulle sponde del Tevere da lui voluta era infatti circondata da lussureggianti giardini con scroscianti fontane e venne progettata e decorata da Baldassarre Peruzzi, affrescata da Sebastiano del Piombo, da Raffaello e la sua bottega, da Giovanni da Udine, dal Giovanni Antonio Bazzi detto

Sodoma e da molti altri, diventando un centro culturale della Roma del primo Cinquecento. In seguito alla dispersione della collezione successiva alla morte di Agostino nel 1520 e al sacco di Roma del 1527 (che comportò gravi danni agli affreschi e diffuse spoliazioni agli arredi) e infine con l'avvicinarsi dei diversi proprietari (tra cui i Farnese, da cui prese l'attuale nome, Villa Farnesina), il volto cinquecentesco della villa fu irrimediabilmente compromesso. Con questa mostra, a distanza di cinquecento anni dalla scomparsa del suo proprietario e di uno dei suoi principali artefici (Agostino e Raffaello per un curioso gioco del destino morirono a distanza di una settimana l'uno dall'altro nell'aprile 1520), «si è voluto recuperare la consonanza fra lo stile classico sviluppato da Raffaello a Roma in relazione alla costituenda collezione antiquaria di Agostino Chigi, ricostruita nella sua sede originaria e durante il breve lasso di tempo intercorso fra l'allestimento e la precoce dispersione, avvenuta già prima del Sacco»². L'intento dell'esposizione non era dunque tanto quello di illustrare dettagliatamente l'aspetto originario dell'arredo della villa, irrimediabilmente perduto e comunque ancora oscuro nei suoi particolari (nonostante la sopravvivenza dei preziosi inventari), ma piuttosto di esibire quanto potesse in qualche modo evocare l'atmosfera raffinata ed erudita che vi si respirava, attestata dai molti contemporanei che ebbero il privilegio di visitarla, tra i quali Pietro Aretino. È stato infatti oramai acclarato che Agostino Chigi, oltre alla decorazione ad affresco dei singoli ambienti con storie tratte dai suoi autori classici preferiti, quali Ovidio, Teocrito, Apuleio, tenesse particolarmente alla presenza di statue, marmi, monete e cammei reperiti sul mercato antiquario dalle principali collezioni del tempo o da scavi di antichità, incaricando addirittura un erudito sacerdote della sua corte, Cornelio Benigno, del loro studio iconografico e della loro dislocazione nei vari ambienti³.

Un ruolo indubbiamente prevalente, tanto per il suo significato antiquariale quanto per quello ispiratore di temi figurativi nel complesso programma iconografico della villa, era quello giocato dalla scultura, presente al suo interno con ben ottanta pezzi antichi tra statue e frammenti, tutti pertinenti a temi aulici e mitologici, quasi sempre allusivi alla figura dello stesso Agostino che arrivò addirittura a paragonarsi all'imperatore Augusto. Esemplare in tal senso era la presenza nell'anticamera allo studio privato del banchiere (Sala del Fregio) di ben otto statue antiche, di cui quattro intere e probabilmente raffiguranti alcune delle divinità classiche protagoniste degli affreschi approntati dal Peruzzi nella soprastante decorazione a fregio⁴. Ancora, al primo piano della villa (Sala delle Prospettive) trovava posto una scultura ora nota come *l'Arrotino* (Firenze, Gallerie degli Uffizi) ma allora interpretata come l'augure Atto Navio in atto di tagliare un sasso con un rasoio: come suggerisce Costanza Barbieri⁵, l'opera doveva

dimostrare la priorità del potere spirituale su quello temporale, un tema quanto mai adeguato al ruolo di Agostino Chigi in qualità di banchiere dei papi. Sempre nella stessa sala, entro le nicchie sopra le porte, trovavano posto cinque teste di divinità: Diana, Minerva, Giunone, Minerva e Apollo, associate con quelle dipinte dal Peruzzi e identificate con quelle ora conservate a Dresda⁶. Diversamente, al suo esterno, negli *horti* della Villa di Agostino Chigi, celebrati da un poemetto del letterato Egidio Gallo, sono documentate statue dal tema boschereccio come quelle raffiguranti *Pan e Dafni* (il famoso gruppo ora nella collezione di Palazzo Altemps, celebrato da Pietro Aretino), il *Ratto di Europa* e una *Venere* dai seni zampillanti (di più difficile identificazione). Ugualmente, all'esterno della villa, ma forse concepita per la Loggia di Psiche, originario ingresso della villa rivolto verso il Vaticano, era un'altra statua ellenistica, la *Psiche Capitolina*, documentata da un disegno che la colloca, stando all'iscrizione che l'accompagna, nell'«horto dei Chisi» e che lo stesso Raffaello, come emerge in catalogo, riprodusse sia nella suddetta loggia che nella cupola della Cappella Chigi in S. Maria del Popolo.

Nella felice circostanza commemorativa rappresentata dalla mostra il contenitore (la villa) acquistava dunque un precipuo significato in rapporto al suo contenuto espositivo, temperando in un'unica esperienza visiva architettura e *decorum*, arredo e decorazione, antico e moderno. Di rimando, nell'intenzione dei curatori, le tante opere pervenute in questa esposizione avrebbero dovuto svolgere un ruolo determinante per la piena comprensione dell'originario programma iconografico della villa (elaborato dai più eminenti letterati dell'epoca) "dialogando" di continuo con l'edificio che le ospitava e con gli affreschi che le circondavano. Proprio questo sottile scambio dialettico tra architettura, decorazione pittorica, arredi sontuosi e antichità costituisce senza dubbio il *fil rouge* dell'esposizione, ispirata, come ha dichiarato la stessa co-curatrice Costanza Barbieri, alle belle parole usate dal letterato Pietro Corsi Carpinetano in apertura dell'opera encomiastica di Blosio Palladio *Viridario Agustini Chisii*: «I marmi antichi splendono nella villa in muto dialogo con gli elementi moderni». Non che tale ambizioso progetto espositivo abbia avuto vita facile, facendo alzare il ciglio agli organizzatori allorché ci si è resi conto che, a fronte dell'alto numero di opere richieste dai curatori, le spese per le quote assicurative sarebbero inevitabilmente aumentate. Si è dovuto dunque scendere a compromessi operando alcuni consistenti tagli, compensati però da riproduzioni fotografiche o da modelli 3D in realtà aumentata di quanto non era stato possibile portare in mostra, in modo da accompagnare il visitatore nel corso del percorso di visita con approfondimenti a tema. Considerata questa circostanza, il catalogo della mostra (Roma, Bardi edizioni) nel suo essere composto da una sezione dedicata ai saggi

scientifici e da una dedicata alle schede delle opere, oltre che da un'appendice documentaria, svolge un ruolo viepiù sostanziale, quello cioè di compensare le eventuali assenze delle opere non pervenute attraverso dettagliate schede (redatte quasi sempre dai curatori dei musei da cui provengono) e al contempo di enucleare i principali filoni indicati dal percorso espositivo con approfondimenti tematici e studi settoriali.

Mentre i primi contributi a carattere introduttivo dei due curatori (Alessandro Zuccari e Costanza Barbieri) sono funzionali all'illustrazione del tema della mostra e alle ragioni generali delle scelte espositive (come, ad esempio, quella assolutamente inedita di collocare la *Psiche Capitolina* nella Loggia di Psiche), gli interventi successivi degli architetti Susanna Nobili e Marco Brunori spiegano le ragioni dell'allestimento ove vengono evocati i motivi archetipici del rocchio di colonna, in riferimento alla passione per il mondo antico del proprietario della villa, e del trimonte sormontato da stella, un rimando allo stemma araldico dei Chigi, utilizzato a decorazione dei totem presenti in ogni sala. Segue un intervento a più mani di Virginia Lapenta, Maria Rosaria Cundari, Giovanni Maria Bagordo, Giuseppe Antuono, Gian Carlo Cundari nel quale si dà spazio all'installazione *Atmosfera di scuderia* di Stefano Conticelli, ispirata ai purosangue che un tempo erano ospitati nelle celeberrime scuderie della Farnesina, e all'opera *Connection* di Nives Widauer, raffigurante un ponte che ricorda quello, mai realizzato, che avrebbe dovuto collegare la Villa Farnesina a Palazzo Farnese. Nello stesso intervento si dà conto dello stato degli studi delle celeberrime Scuderie di Villa Chigi, il cui aspetto originario viene riproposto in 3D attraverso un modello geometrico tridimensionale.

Nel suo contributo dedicato all'edilizia sacra patrocinata da Agostino Chigi, Alessandro Zuccari studia la chiesa di S. Maria della Sughera a Tolfa e la cappella di famiglia in S. Maria del Popolo. Riguardo alla prima, la sua costruzione coincide con la scoperta dell'immagine miracolosa della Madonna dipinta su una quercia da sughero nel 1501, anno in cui il banchiere aveva iniziato l'estrazione dell'allume nella zona di Tolfa. Grazie a una serie di confronti con la chiesa romana di S. Maria della Pace, preferita dai papi rovereschi Sisto IV e da Giulio II, lo studioso ha potuto confermare il già ipotizzato coinvolgimento nella sua progettazione dell'architetto senese Baldassarre Peruzzi (lo stesso responsabile della Villa Farnesina) affiancato dalla meno nota figura di "scalpellino" e imprenditore Bernardino da Viterbo al quale, a partire dal 1508, si deve la costruzione della sua cupola ottagonale. L'attenzione dello studioso si appunta sulla particolare edicola mariana ad arco trionfale che si trova all'interno della chiesa, il cui modello di riferimento è costituito, oltre che dagli archi trionfali antichi, dall'edicola realizzata intorno al

1490 da Andrea Bregno nella chiesa di S. Maria della Quercia a Viterbo, cantiere presso il quale lo stesso Bernardino risulta coinvolto. I diversi richiami alla cultura antiquariale del tempo, documentata dalla presenza lungo i lati dell'edicola di ornamenti e di quadri a grottesche policrome, rinvia all'ambito senese, ma anche allo stesso Raffaello (che potrebbe avere suggerito tale soluzione) e alla sua cerchia, tra cui spicca il nome dell'intagliatore senese Giovanni Barili, tra gli artisti preferiti del Magnifico. Relativamente alla romana cappella Chigi in S. Maria del Popolo, progettata da Raffaello, Zuccari ne analizza le molteplici implicazioni simboliche e religiose, soprattutto in relazione alla sua dedica alla Madonna di Loreto (oltre che a sant'Agostino e a San Sebastiano), oggetto di particolare venerazione da parte del banchiere senese. Se nel suo impianto ottagonale la cappella rinvia al sacramento del Battesimo, nel suo sviluppo circolare terminante a cupola, dominato nell'oculo dalla figura del demiurgico Padreterno, essa rimanda al tema dell'Immacolata Concezione, a sua volta collegato a quello dell'Assunzione di Maria, soggetto inizialmente previsto da Sebastiano del Piombo per la pala d'altare, poi sostituito con la Natività di Maria. Particolarmente interessante è quanto rimarca Zuccari in rapporto alla contiguità del programma iconografico della pala e di tutta la cappella con la lettura mariana fornita da Giovanni Damasceno e in particolare alla frase «Il volto di questa donna cercheranno i ricchi del popolo», un riferimento che bene si attaglia allo status sociale dello stesso Agostino Chigi. Meno risolta è invece la spiegazione relativa alla scelta di collocare nelle nicchie i quattro profeti Giona, Elia, Daniele e Abacuc, che solo tangenzialmente si ricollegano al tema mariano celebrato nella cappella.

Il saggio di Costanza Barbieri scandaglia a fondo la vasta cultura antiquariale di Raffaello e la pluralità di modelli cui il maestro può aver attinto per la sua opera per la Villa Farnesina. Si tratta di un lavoro a tutto tondo che si avvale sia di fonti documentarie, soprattutto della nuova rilettura degli inventari chigiani (già pubblicati in passato da Giuseppe Cugnoli, da Roberto Bartalini e dalla stessa Barbieri con aggiunte di documenti inediti) che di modelli figurativi antichi, *in primis* quelli presenti nella purtroppo dispersa collezione del senese, la cui effettiva vastità nonché complessità è riemersa solo di recente. Lo studio punta a evidenziare come il sodalizio professionale tra Agostino Chigi e Raffaello sia stato qualcosa di più di un semplice rapporto committente-artista: i due hanno condiviso la stessa sensibilità artistica, lo stesso ideale di bellezza, la stessa ammirazione nei confronti dell'antico; del resto, Vasari medesimo nel presentare la figura del Chigi nell'edizione giuntina delle *Vite* lo descrive come amico di Raffaello. Ciò rende il rapporto tra i due del tutto speciale e meritevole d'indagine. Oltre a ciò, secondo la Barbieri, eloquente è l'epiteto di "Magnifico" riservato ad Agostino dai poeti e

letterati del tempo afferenti alla sua cerchia, in linea con l'idea di magnificenza come virtù sociale elaborata da Giovanni Gioviano Pontano, amico del banchiere e autore di due trattati su tale tema, il *De splendore* e il *De magnificenza*. Nella villa del Chigi ogni singolo aspetto della sua *facies* contribuiva dunque non solo ad esaltare la figura del committente come novello Augusto ma anche ad innestare un vero e proprio circuito virtuoso tra artisti e letterati. Gli studi antiquariali dei secondi contribuivano alla scelta o alla creazione delle opere dei primi, ma a loro volta queste realizzazioni avrebbero ispirato altri fortunati fruitori, come avvenne nel caso di Pietro Aretino il quale, in una sua celebre missiva al pittore Giovanni da Udine, ebbe ad ammettere che fu grazie alla frequentazione della villa che imparò cosa si intendesse per "magnificenza" nella Roma di quel tempo. La passione del Chigi per le antichità si esplicava in diversi modi, attraverso il collezionismo, il finanziamento di scavi di reperti classici, nella promozione di edizioni di autori antichi, ma più di tutto nella decorazione all'antica del luogo in cui trascorse i suoi momenti di *otium*, in quanto «tutta la villa è un gioco di rimandi affinché gli oggetti più preziosi della collezione potessero essere riconosciuti dai visitatori più attenti e più informati»⁷. La Barbieri ripercorre diversi casi di interazione tra la sfera artistica e quella antiquariale nella progettazione decorativa della villa focalizzando la sua attenzione in special modo sul ruolo della collezione glittica di Agostino, motivo d'ispirazione per diversi artisti, come Baldassarre Peruzzi e Marcantonio Raimondi. Caso a parte è quello di Raffaello, il quale, secondo la studiosa, subisce un'ulteriore svolta nel suo stile espressivo declinandolo verso un linguaggio profondamente classico proprio nel momento in cui viene a contatto con i modelli antiquari del Chigi, come evidenziano le sue invenzioni per la Loggia di Psiche e per l'affresco della Galatea (un caso per tutti: la sua ripresa della *Psiche Capitolina* nella Loggia di Psiche).

Sul filone di quanto non ha potuto essere compreso in mostra lo studio di Alessandro Cremona affronta il tema relativo all'aspetto dei giardini della villa di Agostino Chigi, degno complemento di una dimora tanto splendida. L'indagine prende avvio da quanto testimoniato dalle fonti ed evidenzia lo stretto rapporto della villa chigiana con il Tevere sostanziato attraverso la celebre Loggia di Galatea, oltre che con la cosiddetta "via lata" (un tracciato parallelo al fiume utilizzato per l'allenamento dei cavalli), un'altra loggia e una grotta. Di queste due ultime strutture, tratteggiate poeticamente da Egidio Gallo e Blosio Palladio, l'autore propone una ricostruzione iconografica non su base cartografica (come finora azzardato) bensì sulla scorta di due disegni (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1997; Mercato antiquario, proveniente dalla collezione Oppé) genericamente indicati come «Vedute del Tevere»; essi mostrano in realtà, tra le altre cose,

le architetture chigiane allo stato di rudere dopo la devastante alluvione del 1530, fornendo così una traccia sul loro originario aspetto. La loggia si presentava come uno spazio a pianta rettangolare composto da due campate ad arco a tutto sesto sul lato lungo e una sul lato breve, una sorta di “belvedere” di spalle alla corrente dell’acqua. La sua peculiarità era di non essere parallela al fiume, ma perpendicolare ad esso e di essere dotata di un ambiente voltato sottostante che l’autore ricollega all’«antro testudineo ac subterraneo iuxta Tybrim» ricordato dal Gallo. L’aspetto originario della loggia, restituito da una rigorosa ricostruzione effettuata sul disegno Oppé, diversamente da quanto creduto finora, rinvia a un linguaggio di matrice peruzziana, allontanando l’ipotesi di una creazione raffaellesca, già avanzata sul confronto con un disegno dell’Urbinate ora a Lille, Francia. A Raffaello andranno piuttosto riferite le perdute pitture dal tema acquatico che ornavano le pareti della loggia qualora si dia credito alla testimonianza del diarista brabantino Cornelius de Fine, in quello che Cremona definisce a ragione un «mood iconografico» compatibile non solo con i poemi di Gallo e Palladio sopra ricordati, ma anche con lo stesso affresco della *Galatea*.

Sempre riguardo a questo testo figurativo – centrale per la comprensione del programma iconografico della villa –, Claudio Strinati propone una rilettura del celeberrimo dipinto raffaellesco sulla scorta delle suggestioni poetiche e letterarie che ne sono alla base. Figura centrale in questo senso dovette essere quella di Blosio Palladio, uno dei più intelligenti e brillanti intellettuali della Roma di inizio Cinquecento, partecipe, assieme al Chigi, della creazione, nel *suburbanum*, di un luogo dello spirito dedicato al divertimento, alla cultura alta, all’intrattenimento. La *Galatea*, la cui tematica è legata a quella del vicino *Polifemo* di Sebastiano del Piombo, ma per la cui esecuzione Raffaello deve aver fatto riferimento a modelli antiquariali autonomi, sembra ricalcare lo stile pittorico di un Fabullus redivivo, in cui il pittore Urbinate poteva facilmente identificarsi dopo aver visitato la *Domus Aurea* neroniana: «per la regalità che esprime, il nitore allucinante delle superfici, la carica di vitalismo erotico che ne promana, la Galatea è un’opera antica, come riscoperta sulle murature della Villa di Agostino Chigi». Se per essa è lecita una lettura in chiave moralizzante (la giovane ninfa rifiuta infatti l’amore bestiale del passionale Polifemo assurgendo così ad esempio di virtù), altrettanto legittimo è vedervi un esercizio ludico nato sull’onda dell’*Orlando furioso* ariostesco, da cui traspare quel clima trasbordante lusso, convivialità e leggerezza di cui il banchiere senese si circondò. Si tratta in sostanza di uno di quei rari casi in cui, iconologicamente parlando, contenuto e forma riescono ad esprimere lo stesso assunto di partenza, basato su un totale abbandono delle regole e su un omaggio alla follia nello spirito di Tommaso Moro.

Sposta il suo sguardo verso la Loggia di Psiche Sylvia Ferino-Pagden, definendola a ragione «il più significativo monumento dell'arte erotica/erotizzante degli inizi del XVI secolo». Il gran numero di disegni preparatori pertinenti a questo ambiente della villa (circa 20 in totale) a noi pervenuti lascia intendere quanta importanza Raffaello assegnasse alla grafica e rafforza al contempo la proposta avanzata dagli studiosi negli ultimi decenni di riconoscerci la mano dell'Urbinate piuttosto che quella dei suoi allievi, come proposto in passato. Questione ancora aperta è quella riguardante la loro specifica funzione: per la studiosa si tratta per lo più di studi preparatori per le composizioni dei pennacchi (caratterizzate dalla veduta da sotto in su) e dei finti arazzi al centro della volta ove Raffaello riesce sapientemente a mescolare suggestioni dal vero, dovute alle sue note frequentazioni femminili, a rivisitazioni dell'arte antica esperita *de visu*, come avviene nello splendido disegno a sanguigna per la Ebe del *Concilio degli dei*. In termini più generali, il contributo affronta il complesso tema del rapporto del maestro con il genere femminile e quello della sua innata propensione verso la sensualità e l'erotismo, secondo una lettura impostata per primo da Vasari (in antitesi a quella fornita per Michelangelo) che ne ha condizionato in seguito tutta la lettura critica fino ai giorni nostri. L'autrice fornisce anche un'aggiornata rivisitazione e discussione dei disegni di e da Raffaello per la Loggia di Psiche, riportando ordine sul piano attributivo.

Di un altro ambiente della villa si occupa Anna Cavallaro. Si tratta di un lungo corridoio al primo piano, solo di recente ricondotto al suo aspetto originario (restauri del 2014/ 2015), che mostra ancora una delicata e sostanzialmente ben conservata decorazione a grottesche sulla sua volta, una struttura lignea che simula un'opera in muratura. Sebbene la critica sia ancora incerta sull'assegnazione di questo raffinato complesso decorativo (si oscilla tra il nome di Baldassarre Peruzzi e quello di Giovanni da Udine, esperto in tale genere), il valore di tale apparato prescinde dal mero esercizio attributivo, essendo una manifesta testimonianza del gusto antiquariale a Roma nella fine del secondo decennio del Cinquecento. Questo arsenale di motivi decorativi composto da grottesche, mascheroni, ghirlande, cammei con figure, animali reali e fantastici, è derivato direttamente dalla *Domus Aurea*, la residenza neroniana che servì da motivo ispiratore anche per la Loggetta del cardinal Bibbiena in Vaticano e per la volta a grottesche della sala al piano terra di Palazzo Baldassini, opere entrambe ascrivibili all'allievo friulano di Raffaello. Gli interventi otto-novecenteschi sull'affresco della Farnesina, nell'inserire motivi estranei alla decorazione primitiva desunti direttamente dalla pittura pompeiana, rendono comunque difficile un giudizio definitivo su questo importante brano pittorico della villa nuovamente riconsiderato.

Il saggio di Matthias Wivel si occupa invece di un aspetto alquanto peculiare, quello relativo ai graffiti e alle scritte apparsi nelle sezioni inferiori delle pareti della Loggia di Galatea. Qui, durante una campagna di restauro avvenuta tra il 1959 e il 1971, furono staccati i finti tendaggi ottocenteschi, riportando alla luce l'intonaco originale con le relative inconsuete testimonianze grafiche opera degli artisti che avevano lavorato in quello spazio. Particolarmente interessante si è rivelata l'area sottostante alla *Galatea* di Raffaello composta da diverse "giornate" tra cui una in particolare composta di sabbia, calce e polvere di laterizio, un tipo di intonaco in uso a Venezia chiamato "pastellone", usato da Sebastiano del Piombo come preparazione all'adiacente *Polifemo*; nell'opinione dello studioso ciò proverebbe la precedenza di quest'ultimo affresco su quello dell'Urbinate, risolvendo così una lunga diatriba tra studiosi riguardante la cronologia di queste due opere. La stessa area comprende diversi disegni di teste di personaggi dai tratti quasi caricaturali eseguiti con il gesso rosso e confrontabili con le lunette sovrastanti eseguite dallo stesso Sebastiano. Altri schizzi rinvenuti nella porzione di parete sottostante al *Polifemo* mostrano ancora interessanti testimonianze grafiche riconducibili al maestro veneziano, in particolare una versione del ciclope frontale e caratterizzata da evidente nudità, forse una prima idea della celebre figura. Altri schizzi sottostanti alla *Galatea* potrebbero riferirsi invece piuttosto che alla mano del maestro all'intervento di alcuni dei suoi allievi, ad eccezione di due studi di figure direttamente riconducibili al celebre affresco della ninfa amata da Aci e dunque di impronta raffaellesca.

La studiosa di fama internazionale Ingrid Rowland, autrice di diverse pubblicazioni su Agostino Chigi, arricchisce il volume con un vivace medaglione biografico del banchiere senese, elaborato sulla base della biografia scritta nel 1618 da Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, pubblicata per la prima volta da Giuseppe Cugnoli.

Costruito invece attorno alla figura di Sulpizia Petrucci, consorte di Sigismondo Chigi, fratello di Agostino e figlia di Pandolfo Petrucci, tiranno di Siena, è il contributo di Irene Fosi che restituisce uno sfaccettato ritratto della gentildonna, nota per la sua avvenenza, sulla base della sua corrispondenza intrattenuta tra il 1521 e il 1544 con il marito e i familiari. Rimasta vedova, Sulpizia dimostrò di essere una capace amministratrice dell'ingente patrimonio ereditato, nel perseguire l'intento di tenere unita la famiglia e di trasmetterne ai posteri la fama e la gloria.

Sposta il suo sguardo su Raffaello e sui letterati e poeti con cui il pittore ebbe frequentazione presso la corte papale romana la lincea Lina Bolzoni. Qui, «i ritratti di Raffaello, intorno al 1516, giocano un ruolo essenziale in questo scambio amicale»⁸, in particolare tra quelle figure di intellettuali i cui interessi convergono

tutti verso il culto per le antichità e l'amore per il collezionismo. Per corroborare l'importanza di questa fitta rete di relazioni la studiosa si avvale di un documento "di prima", una lettera del 16 aprile 1516 di Pietro Bembo a Bernardo Dovizi, al secolo il cardinal Bibbiena, nella quale proprio i diversi ritratti dei membri della cerchia curiale eseguiti dall'Urbinate costituiscono l'argomento principale, instaurando una sorta di classifica su quale fosse il ritratto meglio riuscito al pittore tra tutti quelli realizzati fino ad allora. A questo "cerchio magico" di persone si deve anche la mitizzazione di Raffaello dopo la sua morte grazie alla gran messe di elogi poetici a lui dedicati, ove ricorrono i *topoi* della competizione tra arte e natura, dei confini tra realtà e finzione e, addirittura, del paragone tra l'artista e la divinità.

Allo speciale rapporto di Raffaello con l'antico – tale da farne un archeologo *ante litteram* – è dedicato il saggio di un altro linceo, Eugenio La Rocca. In esso, dopo un interessante *excursus* sulla presenza di edifici antichi nei dipinti del maestro, per lo più ripresi da disegni della sua cerchia, si dimostra come l'artista ebbe diretta frequentazione con molte delle testimonianze antiche che popolavano Roma, come nel caso della base di candelabro con danzatrice con un curioso copricapo detto *kalathiskos* che compare nella cosiddetta *Madonna della Quercia* del Museo del Prado e che, a mio parere, potrebbe aver ispirato anche Andrea del Sarto nella sua *Madonna delle Arpie*. L'incarico di maestro della Fabbrica di San Pietro ricevuto nel 1514 da papa Leone X Medici, ma soprattutto la nomina a prefetto delle antichità romane dell'anno seguente, consentirono a Raffaello di estendere i suoi interessi antiquariali più e meglio di prima, arrivando a progettare un'opera tanto ambiziosa quanto difficile come quella della ricostruzione, in pianta, in alzato e in spaccato, dei principali monumenti della Roma antica, anche sulla scorta della conoscenza del testo di Vitruvio. La prematura morte dell'artista nel 1520 non solo interruppe il progetto, ma portò alla dispersione di tutto il materiale fino ad allora prodotto, di cui tre disegni degli Uffizi di monumenti del Foro, attribuiti ad Antonio da Sangallo il Giovane e recentemente studiati da Alessandro Viscogliosi, possono costituire un parziale ricordo. Tutto ciò che resta di questa esperienza è la celeberrima lettera di Raffaello a Leone X, un vero e proprio manifesto programmatico dei principi di salvaguardia e tutela delle antichità che ancora oggi sorprende per l'attualità dei suoi assunti.

Torna sul tema del rapporto tra Raffaello e le antichità Linda Wolk-Simon, rimarcando come tale interesse venisse ereditato anche dai suoi più stretti collaboratori, a cominciare da Giulio Romano. Se la grandezza di Roma antica per Raffaello fu sempre mediata dalle fonti letterarie e da una certa idea di Roma maturata nei circoli intellettuali dell'epoca, nel suo allievo romano, collezionista

di antichità e antiquario egli stesso, tale passione antiquariale ebbe origine all'interno della sua cerchia familiare, probabilmente grazie al padre; Pietro Pippi fu infatti proprietario di diverse vigne in zone suburbane della città di Roma dalle quali ricavava reperti di vario tipo, forse rivenduti grazie alla sua professione di *aromatarius*, condivisa anche con Giovan Battista del Corno, fratello uterino ed amministratore di Giulio quando questi si trovava a Mantova. Va comunque detto che a queste stesse interessanti conclusioni arrivava anche Antonella Chiodo in un saggio su Giulio Romano del 2021 che manchevolmente la Wolk-Simon non cita, secondo un costume purtroppo assai diffuso tra gli studiosi stranieri.

In relazione alla progettazione della cappella Chigi in S. Maria del Popolo da parte di Raffaello, Claudia La Malfa nel suo intervento si propone di restituire una cronologia del coinvolgimento dell'artista e una lettura interpretativa in linea con le richieste del suo committente. Poste le premesse di tipo cosmologico e teologico che dovettero guidare l'artista nelle scelte iconografiche della cupola (già altrove indagate), le argomentazioni portate dalla studiosa per potere affermare che la Resurrezione di Cristo dovesse essere il tema prescelto per la pala d'altare della cappella sono in effetti poco convincenti. Non va infatti dimenticato che la cappella era dedicata alla Madonna di Loreto e che il tema mariano fu *ab origine* prescelto a connotare tale spazio sacro, considerata anche la particolare devozione di Agostino Chigi nei confronti del santuario loretoano, già ampiamente illustrata nel saggio di Zuccari.

Nel suo saggio Claudia Cieri Via spiega, con diversi casi emblematici, come in Raffaello i modelli classici a lui noti (come, ad esempio, il famoso sarcofago di Meleagro) vengano profondamente rielaborati, non solo attraverso un trasferimento di significato da un ambito mitologico a uno cristiano, ma in qualità di vettori di una certa idea di *pathos* e di movimento a lui cara. In effetti, sulla scorta della conoscenza fiorentina di Leonardo da Vinci e soprattutto di Michelangelo, l'arte di Raffaello dopo il 1509 vira in favore di una resa del corpo umano in tensione e nell'atto di compiere un'azione nello spazio. Nel caso invece di Sebastiano del Piombo l'antichità irrompe altrettanto violentemente benché mediata dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la fonte testuale utilizzata dal maestro veneziano per mettere in scena "la forma interna del mito" (secondo un'espressione di E. Cassirer), presentando nel panorama romano del tempo una formula artistica innovativa e senza precedenti.

Il rapporto tra le immagini a stampa prodotte dalla cerchia di Raffaello (come Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneziano e gli altri), le collezioni di antichità di Agostino Chigi e le immagini che decorano la villa Farnesina, è invece il tema trattato da Ebe Antetomaso. Il saggio, che segue un approccio per

molti versi innovativo, si pone come obiettivo quello di indagare la rete di scambi intercorsi tra le collezioni chigiane e le traduzioni grafiche del tempo, principale veicolo di circolazione di modelli iconografici e di idee compositive anche in altri ambiti artistici.

Chiude il volume un intervento di Floriana Miele sulle collezioni della Gliptoteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, la cui parte più cospicua è formata dalle raccolte di Ranuccio e Alessandro Farnese. Testimonianza del gusto per le antichità e del collezionismo nel Cinquecento, la collezione comprende alcuni esemplari già verosimilmente appartenuti ad Agostino Chigi, il quale dovette amare a tal punto tali manufatti tanto da permettere agli artisti al suo servizio di usarli come fonte d'ispirazione per le pitture della sua meravigliosa villa suburbana.

- 1 R. Antonelli, Il valore e il fascino dell'Antico, in *Raffaello e l'Antico. Scelte e finalità della mostra*, catalogo della mostra, Roma 2023), a cura di C. Barbieri, A. Zuccari, Roma, p. 18.
- 2 C. Barbieri, *Raffaello e l'Antico. Scelte e finalità della mostra*, in *Raffaello e l'Antico*, cit., pp. 27-38, cit. pp. 27-28.
- 3 *Ivi*, p. 29.
- 4 *Ivi*, p. 30.
- 5 *Ivi*, pp. 31-32.
- 6 *Ivi*, p. 32.
- 7 C. Barbieri, *Agostino Chigi, Raffaello e l'officina chigiana*, in *Raffaello e l'Antico*, cit., pp. 111-160, cit. p. 114.
- 8 L. Bolzoni, *Raffaello a Roma, tra gli amici letterati*, in *Raffaello e l'Antico*, cit., pp. 313-328, cit. p. 316.

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA



ACCADEMIA DEI LINCEI

Il Trittico dell'Ingegno Italiano 2019 - 2021

Villa Farnesina
Roma
30/03 —
02/07/2023



Raffaello

E L'ANTICO

nella villa di Agostino Chigi

con il patrocinio di



in collaborazione con



in partnership con



con il sostegno di



Fig. 1: Locandina della mostra *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi*, Roma, Villa Farnesina (6 aprile – 2 luglio 2023) a cura di Alessandro Zuccari e Costanza Barbieri.