



Raffaello
e la divina armonia

Nel ritratto di Baldassarre Castiglione, che è uno dei più belli del mondo, la testa è il nucleo centrale della composizione, ed è come valorizzata dalla linea ampia del cappello, che, con la sua forma circolare, sembra quasi assolvere le funzioni di un'aureola, infatti esso incornicia il volto staccandolo dal fondo.

L'elevata qualità pittorica è in grado di evocare le consistenze materiche dei tessuti dell'abito, i cui colori si limitano a poche sfumature. Le ombre e le luci sono calibrate in modo da intensificare l'espressione, tanto che il Castiglione sembra entrare in una sorta di complicità con chi gli sta di fronte, e la distanza che avrebbe potuto crearsi per la sua superiorità intellettuale viene annullata dalla forza di comunicazione e da una sorta di tacita intesa con l'osservatore.

Il fine che si pone Raffaello non è più quello di evidenziare la struttura architettonica dei volumi che compongono la figura, ma piuttosto di creare un rapporto percettivo-emozionale attraverso l'intrecciarsi degli sguardi e dei gesti. La controllata animazione, intessuta di moti a fior di pelle, ci permette di entrare in sintonia con la dimensione spirituale e con l'aristocratica sensibilità dell'autore del *Cortegiano*, amico del pittore. Raffaello ha fatto suo l'insegnamento di Leonardo, ma l'ispirazione è rielaborata in modo del tutto autonomo, perché, intendendo celebrare la grandezza e l'"humanitas" del Castiglione, il Sanzio elimina i dettagli e punta al cuore della persona, in una sintesi che possiamo definire monumentale.



Ritratto di Baldassarre Castiglione (1515 circa)
Olio su tela, 82 x 67 cm
Parigi, Musée du Louvre



Grazia e bellezza in Baldassarre Castiglione: una fonte per Raffaello

Nelle pagine del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che è quanto di più platonico sia stato scritto a Roma nel primo Cinquecento, è contenuta l'idea di bellezza che sta alla base dell'opera di Raffaello. Per il Castiglione, emblema dell'uomo rinascimentale, la bellezza è data innanzitutto dalla grazia. La grazia consiste nell'"usar in ogni cosa una certa sprezzatura", cioè nel nascondere la tecnica e l'artificio utilizzati per realizzare un'opera e fingere che la stessa sia eseguita "senza fatica e quasi senza pensarvi". Attraverso questa pratica si ottiene ciò che è più gradito agli uomini: la "pura ed amabile semplicità". Ma questa operazione, che è completamente affidata all'abilità dell'artista, è finalizzata alla resa di qualcosa di divino. Infatti secondo il Castiglione "da Dio nasce la bellezza" ed è come un cerchio "di cui la bontà è il centro".

Pertanto non ci può essere bellezza senza bontà, in quanto "la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca", al punto che si può affermare che "il bono e il bello a qualche modo siano una medesima cosa".

La bellezza non nasce quindi dai corpi in cui risplende,

anzi "per esser cosa incorporea" e quasi un "raggio divino, perde molto della sua dignità" quando è legata alla materia, che è "vile e corruttibile", ed è tanto più perfetta quanto più è separata dal suo oggetto materiale. Chi vuole gustare la bellezza deve quindi operare una sorta di percorso ascetico, che lo porti dal riconoscimento della bellezza particolare nei corpi materiali, alla contemplazione della bellezza universale e assoluta: la bellezza divina. Il primo passo da compiere è l'astrazione della bellezza dal corpo che la manifesta, formando "dentro nella imaginazione" una bellezza "astratta da ogni materia". Bisogna poi, "cumulando insieme tutte le bellezze", farne "un concetto universale", riducendo "la moltitudine di esse all'unità". L'ultimo gradino è il rivolgersi all'interno di sé così che "l'anima" possa vedere "in se stessa un raggio di quel lume che è la vera immagine della bellezza angelica a lei comunicata". Seguendo lo "splendor di quella luce" l'anima giunge a vedere "la bellezza divina" che è indistinta dalla somma bontà.



Bellezza naturale e ideale di bellezza

I caratteri fondamentali della bellezza in Baldassarre Castiglione sono l'armonia, la grazia e la "sprezzatura". Nell'opera di Raffaello è intensamente valorizzata la bellezza sensibile della natura in tutte le sue peculiari e concrete declinazioni.

La bellezza naturale è modellata sui canoni estetici di quella classica e ideale, pur mantenendo una propria autonomia. L'idea di bellezza, alla quale egli fa ricorso nel momento in cui non può appoggiarsi a un modello naturale, è sublimazione idealizzata del dato naturale, non sua negazione: "Io mi servo di certa idea che mi vene nella mente".

Dal connubio di bellezza naturale e ideale nasce la percezione dell'universale armonia divino-umana che pervade l'opera di Raffaello e nell'unità di bello naturale e di bello soprannaturale (universale) noi possiamo cogliere il contenuto religioso della sua pittura.

Sia la *Madonna Sistina* che la *Madonna della seggiola*, due tra i quadri più stupendi del mondo, esemplificano quant'altri mai l'unità di naturale e ideale insito nel Bello raffaellesco.



Raffaello
e la divina armonia

Tra naturale e ideale: il “Ritratto di una apparizione”

La *Madonna Sistina* è stata felicemente definita “ritratto di una apparizione” per il “rapporto percettivo ed emozionale” che si instaura tra l’immagine di Maria intensamente comunicativa e l’osservatore, e quindi per il suo significato di “icona”. Il termine ci introduce immediatamente nel vivo della cultura russa e contribuisce a farci riflettere sul fatto che una riproduzione a stampa di questo quadro la conservava sopra il letto Fëdor Dostoevskij. La sua ammirazione si spiega alla luce della sensibilità russa, per la quale Raffaello è il solo pittore occidentale, insieme all’Angelico, a essere considerato sino in fondo religioso.

La figura della Vergine, regale nel suo portamento e nel suo incedere, ma anche straordinariamente trepidante nella sua maternità, con un Gesù Bambino che possiede a sua volta qualcosa di solenne e di dolcissimamente infantile, spicca contro lo sfondo luminoso, costellato da una cornice di teste di cherubini.

All’effetto di sorprendente e dinamica tridimensionalità, suscitato dal passo concitato e dallo sbalzo delle figure, ma anche dalla posizione molto libera e fervida dei due santi che volgono gli sguardi in direzioni

diverse, Raffaello perviene facendo in modo che la Vergine sembri uscire per davvero dal campo dove è collocata e muoversi verso di noi; si potrebbe dire in nostro soccorso. I due santi, in leggero contrasto fisionomico, perché Sisto è vecchio e rugoso e Barbara giovane e bella, fanno da tramite tra la Madonna apparsa e il pubblico.

La Vergine è priva dell’aureola e non indossa vesti sontuose, perché Raffaello la vuole celebrare nella sua umanità, così come il figlio di lei. La presenza del tendaggio, raccolto quasi come un sipario, contribuisce a sottolineare il senso di apparizione, e di una persona apparsa in carne e ossa la Madonna possiede alcuni tratti fisionomici: i grandi occhi, la severità dello sguardo. Al carattere di apparizione, guidata dal gesto di San Sisto che “ostenta” la Vergine al popolo, contribuisce la luce: un fulgore diffuso, pieno di sostanza, simbolico.

La visione del soprannaturale irrompe così nel naturale ed è percepita dal popolo.

L’elemento che balza più chiaramente all’occhio è la perfetta fusione di bellezza ideale e classica e di naturalezza, in un supremo equilibrio, raggiunto allo scopo di creare un’immagine che sia devozionale, ossia coinvolgente nel suo significato religioso.



Madonna col Bambino e i Santi Sisto e Barbara, Madonna Sistina (1512-1514)

Olio su tela, 265 x 196 cm

Dresda, Gemäldegalerie

Questo quadro meraviglioso, che raffigura la Madonna con in braccio Gesù Bambino tra i Santi Sisto e Barbara, fu commissionato a Raffaello dal pontefice Giulio II. È opera della piena maturità dell'artista e probabilmente venne ultimato poco dopo il 1513, anno della morte del papa. In origine era stato progettato per l'altare maggiore della chiesa di San Sisto a Piacenza; nel 1754 fu venduto ad Augusto III di Sassonia. Dopo la seconda guerra mondiale fu portato a Mosca e poi a Dresda.



Tra naturale e ideale: la divinità della maternità

Raffaello dipinse questa stupenda tavola intorno al 1514, in prossimità della conclusione dei lavori della seconda Stanza Vaticana. Il formato rotondo è da intendersi in parallelo con l'assetto circolare con cui sono ideate, con un colpo di genio, le figure. Tutto infatti concorre alla generale armonia.

Il centro della circonferenza coincide con il gomito del Bambino appoggiato sul braccio della Madre; da qui il nostro sguardo è chiamato a compiere un tragitto continuo che unisce il braccio della Vergine, il suo volto e quello di San Giovannino, le gambe paffute di un Gesù bambino un po' imbronciato, sino allo schienale della seggiola.

Partendo da una circolarità bidimensionale, Raffaello perviene a una sorta di tridimensionalità che prende sostanza nella florida freschezza delle figure che sono il ritratto della salute.

Per accentuare il senso di profondità ha messo al centro colori caldi come il rosso della veste della Vergine e il giallo di quella del Bambino; più lontano il blu che avvolge San

Giovannino e il verde della mantellina della Vergine, bellissima popolana vestita a festa.

La maestria di Raffaello consiste nel saper "da un lato stimolare l'immaginazione popolare attraverso la creazione di una scena così naturale che potrebbe essere di genere, e dall'altro nel costruire, attraverso complicati studi compositivi, una scena che fonde efficacemente ordine e mimesi entro la difficile forma metrica del tondo" (Gombrich). La capacità di Raffaello di produrre opere di devozione adatte sia a un pubblico non colto che a uno colto si fonda sulla calibrata esaltazione di una bellezza universale che è insieme naturale e ideale. Il segreto di tale bellezza risiede tanto nell'avvenenza dei volti, dai lineamenti perfetti e intensamente comunicativi, quanto nel fatto che la loro naturale avvenenza nasconde un "ideale di bellezza" universalmente accettato, insito nella natura stessa, ma sublimato. Ciò che ne risulta corrisponde alle esigenze dell'uomo religioso, in quanto è naturale, bello e vero. Di questa religiosa bellezza "per tutti" Raffaello ha operato l'estremo salvataggio.

Madonna della seggiola

“Solo un artista aperto al mondo dei sogni poteva impadronirsi del semplice simbolo rappresentato dalla chiusa forma circolare e armonizzarlo perfettamente con il gruppo della madre col bambino, vera incarnazione di unità organica.

Consapevolmente o meno, molti critici non privi di sensibilità hanno subito il fascino inevitabile

dell’atteggiamento protettivo della madre, in seno alla quale l’insonnolito fanciullo, come diceva Fischel, appare rannicchiato come una perla nella conchiglia.

Più liberamente potevano muoversi i fedeli nell’ambito della tradizionali polifonie del simbolismo religioso: una stampa seicentesca della Madonna reca in basso il bel verso tratto dal *Cantico dei Cantici*: “Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus, lectulus noster floridus est” (Ernest Gombrich).



La Madonna della seggiola (1514 circa)

Olio su tavola. Diametro 71 cm

Firenze, Galleria Palatina



Raffaello
e la divina armonia

Una Madonna per tutti

La signora Brown

In piena età vittoriana tale signora Brown, una brava donna del popolo che aveva sposato un soldato semplice in India ed era in procinto di tornare in Inghilterra con l'ultimo figlioletto neonato, il solo sopravvissuto a vari fratelli, portava con sé un "quadretto" della Madonna con Gesù bambino "fatto da uno straniero cattolico". Questo quadretto null'altro era che una riproduzione a stampa

Henri James

La *Madonna della seggiola* "aggraziata, umana, affine com'è ai nostri sentimenti, non ha nulla di maniera, di metodo, nulla quasi di stile; fiorisce là in una tornita morbidezza, così satura di armonia come se fosse un'immediata esaltazione del genio. La figura confonde la mente dello

Ernest Gombrich

"Né il significato intimo, psicologico [di un'opera d'arte] è più essenziale del valore e della funzione dell'opera come simbolo religioso. Ma su tali questioni preferirei lasciare l'ultima parola a uno dei miei amici ciceroni di Palazzo

della *Madonna della seggiola* e le era stato regalato dalla moglie di un ufficiale presso la quale la signora Brown aveva prestato servizio. Triste per le difficoltà della vita, a chi le aveva rivolto parole di conforto, la signora aveva detto: "Quando mi sentivo affaticata e abbattuta tiravo fuori quel quadretto e lo guardavo, finché mi sembrava che la madre stesse parlando con me".

spettatore in una sorta di tenerezza appassionata che questi non sa se attribuire alla purezza celeste o al fascino terreno. Egli è inebriato dalla fragranza del più tenero fiore della maternità che mai sia sbocciato tra gli uomini". (*La Madonna del futuro*, 1873).

Pitti, il quale diceva di vedere, nella Madonna della seggiola o per il tramite di essa, la "divinità della maternità".



Raffaello Morghen (Napoli, 1758-1833)
La Madonna della seggiola (da Raffaello, 1793)
Acquaforte e bulino. 39,5 x 32,1 cm.



Raffaello
e la divina armonia

Gli strumenti infranti

Questo quadro nacque come pala d'altare della cappella eretta per volontà della Beata Elena Duglioli dall'Oglio nella chiesa bolognese di San Giovanni in Monte Uliveto.

Le cinque figure, ancora una volta tratte dal vero, dominano lo spazio e ognuna di esse è ripresa in un suo proprio atteggiamento estatico. Sono collocate a metà tra la zona celeste degli angeli cantori (che si trovano entro una 'finestra' dorata alla sommità del cielo azzurro) e quella terrena dove giacciono alcuni strumenti musicali in frantumi.

Il quadro allude alla teoria secondo la quale gli angeli rappresentano la *musica coelestis*, cui l'uomo si può accostare solo durante la contemplazione estatica, mentre i santi simboleggiano la *musica humana* (armonia tra corpo e anima); gli strumenti invece evocano la *musica instrumentalis*, ovvero quella terrena (Gurlitt), che si dissolve quando risuona la musica vocale. La musica strumentale era severamente condannata dai Padri della

Chiesa, in quanto considerata profana a confronto con quella vocale, molto più celestiale.

Musica terrena e celeste sono rispettivamente metafore dell'amore terreno e celeste (Oberhüber).

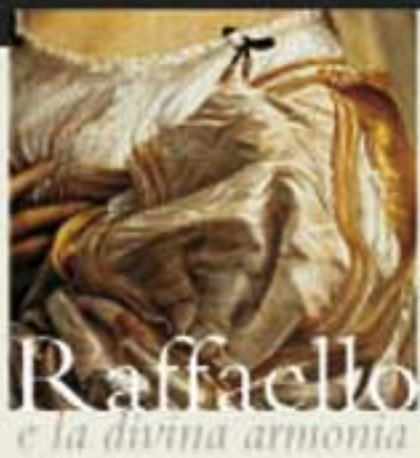
Raffaello costruisce la composizione secondo uno schema rigorosamente simmetrico e attribuendo a ogni santo un'espressione fra il pensoso e l'assorto, a cominciare da San Paolo con la chioma arruffata e un profilo classico, in piedi a sinistra accanto a San Giovanni. A destra vediamo Sant'Agostino e la Maddalena, che è la sola a volgersi verso l'osservatore. In posizione centrale Santa Cecilia, la cui bellezza si incarna nella perfezione dell'ovale del volto. Il rapimento estatico della santa poco più che fanciulla è come controllato dalla purezza della fisionomia. Si tramanda che la Beata Elena Duglioli dall'Oglio, quando vide il dipinto, fosse rimasta stupefatta perché Raffaello era riuscito a riprodurre quasi miracolosamente la condizione estatica che le era capitato di vivere, ma che non aveva mai descritto a nessuno.



Estasi di Santa Cecilia e i Santi Paolo, Giovanni evangelista, Agostino e Maddalena (1514 circa)

Olio su tavola trasportato su tela. 238 x 150 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale



***La Velata*: un ritratto universale**

Ne parla il Vasari: “un ritratto bellissimo, che pareva cosa viva”. L'impostazione a mezzo busto con il braccio avanzato in primo piano è la medesima che ritroviamo nel *Baldassarre Castiglione* e in altri ritratti del periodo romano, ma qui, essendo più pronunciata la forma piramidale, di derivazione quattrocentesca, cogliamo ancora più nettamente come sia mutata, rispetto ai modelli precedenti, la concezione stessa della persona. L'osservatore è incitato a una specie di contatto emozionale con questa donna di cui non si conosce l'identità, ma la cui immagine non può essere il frutto di un pensiero sgorgato dalla fantasia di Raffaello, proteso nella ricerca di una bellezza puramente ideale; egli vuole invece render visibile l'essenza della bellezza incarnata in una creatura vivente, dal che si legittima l'ipotesi che siamo di fronte a un vero e proprio ritratto.

Questa gentildonna indossa un abito sontuoso e ha il capo coperto da un velo che ne evidenzia la condizione di maritata e di madre. Il largo ricadere delle pieghe dell'abito, profilato di una bordura dorata, conferisce alla figura una grandiosità che culmina nella bellezza dei lineamenti del volto,

classicamente perfetti, ma non idealizzati, bensì reali.

Nella sua calma la *Velata* nasconde una certa trepidazione: la leggiamo nell'espressione tra il pudico, l'altero e il sensuale dello sguardo. Raffaello ha voluto penetrare nel personaggio con appassionata sensibilità naturalistica, come è doveroso in un ritratto, e infatti egli ha infuso la vita a una creatura che non è avulsa dalla realtà.

Ciononostante egli non ha inteso nemmeno sottoporlo a un terzo grado psicologico, proprio perché ne rispetta la bellezza come essenza “universale”.

Tutto concorre a sostenere l'ipotesi che *La Velata* sia una persona con tanto di nome. Certo è che le sue sembianze sono state rimodellate alla luce di un canone classico, basta osservare la stupenda forma della testa, del collo e delle spalle; ciò non toglie che tale canone di bellezza sia reperibile nella realtà stessa.

“L'approccio pittorico e la classica monumentalità sono simili a quelli della *Madonna Sistina*” (Oberhuber), del resto la stessa modella la ritroviamo in quella splendida pala d'altare. Il suo “ritorno” avvalorà l'ipotesi che fosse una presenza assidua nella vita del pittore, ma non vi sono elementi che diano consistenza alla notizia, divulgata dal Vasari, che si tratti dell'amante di Raffaello.



Ritratto di donna detta "La Velata" (1516)

Olio su tela, 85 x 64 cm

Firenze, Galleria Palatina

Il successore di Giulio II: Leone X de' Medici

Il dipinto risale al 1518 quando venne portato a Firenze in occasione dei festeggiamenti per accogliere Lorenzo de' Medici. Il Vasari lo descrive così: "Fece in Roma un quadro di buona grandezza nel quale ritrasse Papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi nel quale si veggono non finte ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco adosso a quel Papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contrafatti sì che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono, tanta è la sua chiarezza, i lumi de le finestre, le spalle del Papa et il rigirare delle stanze: e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza che credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia né abbia a fare".

La ricchezza cromatica e i riflessi della luce danno corpo a questo triplo ritratto che risplende nella magnificenza delle varie gamme di rosso.



Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi (1518)
Olio su tavola. 154 x 119 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi



I cartoni per gli arazzi della Sistina

Il primo agosto del 1514 Raffaello, impegnato nelle Stanze Vaticane, viene nominato architetto della fabbrica di San Pietro. Dopo poco è investito dell'importante incarico di eseguire i cartoni per dieci arazzi da tessersi a Bruxelles, destinati alla cappella Sistina, dove si conservavano anche gli affreschi quattrocenteschi con *Scene del Vecchio e del Nuovo Testamento*, opera di pittori come Perugino, Botticelli, il Ghirlandaio e Cosimo Rosselli.

L'impresa che si accinge a svolgere Raffaello è ardua, tanto per il confronto con i maestri del Quattrocento e specialmente con la volta affrescata da Michelangelo, quanto per l'inevitabile riduzione luminosa, cromatica e spaziale che la traduzione dei cartoni in arazzi comporta.

I temi riguardano la vita degli apostoli Pietro e Paolo. La scelta deriva dalla volontà di rappresentare Leone X come vero e proprio successore di San Pietro, *pastor ovium*, mentre San Paolo è *doctor gentium*. Pietro è presso gli ebrei, Paolo presso i gentili: Leone X è il loro successore e il restauratore dell'unità tra ebrei e gentili.

Nella *Predica agli ateniesi* l'apostolo delle genti è raffigurato nel momento in cui nell'Areopago invita gli ateniesi a riconoscere in quel "Dio ignoto" che avevano sempre venerato, Cristo, unico vero Dio (Atti 17,22).

Il risultato cui approda Raffaello è strepitoso. Gli schemi compositivi si semplificano e l'azione rappresentata è come scandita dalle contrapposizioni di gruppi e di singole figure che creano una specie di ordine generale, in apparenza retorico e accademico, ma in realtà reso libero e vivo dall'ampia circolazione della luce e dalla freschezza del colore.



Raffaello
e la divina armonia



Predica di San Paolo agli ateniesi (1515)

Gessetto nero e tempera su più fogli incollati l'uno sull'altro e montati su tela. 342 x 442 cm

Londra, Victoria and Albert Museum

Ogni gesto o espressione diventa eloquente e la narrazione trae giovamento dal fatto che gli episodi vengono interpretati e messi in scena con eccezionale vivacità recitativa. Nel contempo, i protagonisti, pur mantenendo la loro umanità e la loro diversificazione psicologica, sorgono al grado di figure emblematiche e universali.



Raffaello
e la divina armonia

Raffaello architetto

“Un architetto di grande valore, che inventa e mette in opera cose talmente straordinarie che anche i maggiori ingegni versati nell’architettura disperano di poterlo eguagliare”. Così Celio Calcagnini, un umanista del 1520, elogia le attitudini di Raffaello architetto.

Il genio artistico di Raffaello invade anche il campo dell’architettura tanto che, al momento della sua morte, i dotti dell’epoca rimpiangono ch’egli non abbia potuto terminare l’impresa di “porre in disegno” la planimetria di Roma antica.

Fin dagli inizi la pratica del disegno architettonico aveva occupato una parte considerevole della sua formazione, ma questo aspetto del suo talento si perfezionerà dopo l’incontro con Bramante a Roma. Gli affreschi della Stanza della Segnatura, e in particolare la *Scuola di Atene*, rivelano quanto sia fondamentale l’architettura nelle composizioni raffaellesche.

Il Sanzio aveva probabilmente collaborato a qualche impresa di Bramante che lo scelse come suo successore nella direzione della nuova fabbrica di San Pietro. Proprio in riferimento al

progetto che Raffaello produsse per il più grande tempio della cristianità, ci è pervenuta una sua lettera indirizzata a Baldassarre Castiglione nella quale il pittore-architetto riferisce di aver preparato un modello per l’edificio iniziato da Bramante, manifestando tuttavia una certa insoddisfazione: “Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme de gli edifici antichi; né so se il volo sarà d’Icaro”. Se fino al 1516 il suo stile architettonico è di chiara impronta bramantesca, negli anni successivi egli si allontana gradualmente da Bramante per una sempre più approfondita conoscenza dell’antico. L’interesse nutrito da Raffaello per i monumenti antichi fa sì che egli ne recuperi la grandiosa articolazione degli spazi, come si vede nei progetti per San Pietro che però non furono mai realizzati. Al Sanzio spetta fra l’altro il progetto di Villa Madama, ampiamente rimaneggiata, dove si comprende come egli riesca a riproporre lo stesso respiro grandioso che troviamo negli affreschi delle Stanze, o in quelli delle Logge Vaticane, improntati al recupero antiquario delle antiche decorazioni romane.



Raffaello
e la divina armonia

Il maestro e gli allievi: la Stanza dell'Incendio di Borgo

Eseguita tra il 1514 e il 1517 per lo più da allievi di Raffaello, come Giulio Romano, Penni e Giovanni da Udine. L'unica scena nella quale è registrabile l'intervento diretto del maestro è quella dell'*Incendio* che si riferisce a un fatto accaduto a Roma nell'847 e che narra come, grazie alla benedizione del pontefice Leone IV, il terribile incendio divampato nel quartiere di Borgo venne immediatamente sedato. Nella rappresentazione di questo episodio, che si svolge in un ambiente urbano delimitato da quinte architettoniche bramantesche, sono disseminate varie citazioni colte, prima fra tutte il gruppo a sinistra con quell'uomo che porta sulle spalle un vecchio: palese allusione all'Enea virgiliano in fuga da Troia con il padre Anchise e il figlio Ascanio. Nel complesso si rileva un eccesso di intonazione declamatoria e accademica e una certa teatralità che si esprime in un linguaggio eclettico, nel quale tuttavia non mancano particolari di verità e

di grande bellezza, vedi quello al centro con la madre che trattiene il figlioletto. Nella stanza dell'*Incendio di Borgo* si trovano anche gli affreschi con l'*Incoronazione di Carlo Magno* e la *Giustificazione di Leone III*, episodi nei quali compare un papa di nome Leone da mettersi in relazione con Leone X Medici. La Stanza dedicata all'imperatore Costantino è interamente di mano degli allievi.



Gruppo di donne (1514 circa)
Sanguigna. 33,6 x 25 cm
Vienna, Albertina