

Il *Parnaso* di Raffaello: criptoritratti di poeti moderni e ideologia pontificia

1. Un'interpretazione 'politica' degli affreschi di Raffaello nella Stanza della Segnatura, già proposta una quindicina d'anni fa¹ e più ampiamente argomentata in occasione della recente pubblicazione di un consuntivo sulle principali committenze artistiche di Alfonso I d'Este², trova un'implicita conferma se riconsideriamo, con uno sguardo d'insieme, il programma iconografico delle altre stanze che, a partire dal novembre del 1507, furono coinvolte in quell'operazione ideologica oltre che artistica. Non dimentichiamo, infatti, che Paride de' Grassis, informatissimo segretario di Giulio II, annotava nel suo diario (26 novembre 1507) che la motivazione principale dell'intervento architettonico e decorativo era stata per l'appunto di tipo politico: aveva cioè trovato una giustificazione nel fermo desiderio del nuovo pontefice, già messo in atto poco prima del novembre 1505, di lasciare l'appartamento al piano inferiore che era stato abitato dall'odiato predecessore Alessandro VI e che grondava di omaggi visivi al pontificato borgiano. Il papa intendeva segnalare anche visivamente la cesura con il passato, marcata dalla nuova era roversca: «In die coronationis. Hodie papa inceptit in superioribus mansionibus palatii habitare, quia non volebat videre omni hora, ut mihi dixit, figuram Alexandri praedecessoris sui, inimici sui, quem marranum et iudaeum appellabat, et circumcisum»³.

Che il significato delle Stanze di Eliodoro, dell'Incendio di Borgo e di Costantino⁴ risulti

essenzialmente politico non è mai stato messo in discussione. Nella stanza di Eliodoro (1511-1514), destinata ad accogliere le udienze papali di ospiti illustri, i temi, volti a celebrare i meriti del pontificato Della Rovere in un momento di difficoltà causate dallo scontro militare con i francesi e dal concilio scismatico di Pisa, intendono illustrare l'intervento miracoloso della divina provvidenza in diversi momenti della storia della Chiesa, rendendo manifesto il legame con la realtà contemporanea. La stanza dell'Incendio di Borgo (1514-1517), già destinata da Giulio II a sede del tribunale ecclesiastico della *Signatura Gratiae et Iustitiae*, ma utilizzata da Leone X come sala da pranzo privata del papa, accoglie una serie di soggetti encomiastici, non a caso ruotanti tutti intorno a pontefici di nome Leone (Leone III e Leone IV) e fu quindi progettata come affermazione della nuova ideologia mirante alla pacifica concordia tra i principi cristiani, sottomessi al primato spirituale della Chiesa, e al rilancio del progetto della crociata contro i Turchi, sostenuta da Giovanni de' Medici. Il culmine di questo programma dichiaratamente politico si coglie, infine, nella Sala di Costantino (avviata nel 1519-1521 e conclusa nel 1523-1524, sotto Clemente VII), utilizzata come sala da pranzo per le udienze ufficiali, la più ampia e ideologicamente la più importante fra le *Stanze di Raffaello*, dedicata al primo imperatore cristiano, al suo ruolo



1. Raffaello, *Parnaso*, circa 1510-1511, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.

di difensore del papato romano e al trionfo della Chiesa sul paganesimo⁵.

In quest'ottica, anche la Stanza della Segnatura è interpretabile come un articolato panegirico dell'età dell'oro delle arti e della cultura, diffusasi a Roma grazie alla provvidenziale elezione di Giulio II. L'avvento del pontefice è preannunciato sulla volta nel riquadro raffigurante l'Astrologia che, scrutando la mappa su cui è raffigurato il cielo stellato di Roma la notte del 31 ottobre 1503, quando fu eletto pontefice Giuliano della Rovere, proclama l'inizio di una nuova era. Invece sulle quattro pareti viene inscenato un vero e proprio trionfo della cultura romana, giunta a un rinnovato splendore grazie all'illuminato mecenatismo del papa: la Teologia e la Filosofia, la Poesia e la Giurisprudenza, rappresentate nei tondi sulla volta, si manifestano in una serie di scene dove storia e allegoria si fondono inestricabilmente. Un elemento ricorrente in questo originalissimo programma iconografico, forse definito dal prefetto della Biblioteca Vaticana, Tommaso 'Fedra' Inghirami, secondo le intenzioni del pontefice⁶, risultano gli omaggi, impliciti ed espliciti, rivolti al committente, alla sua famiglia e ai suoi emblemi

araldici. Anche se non vi è ancora certezza sulla funzione originaria dell'ambiente (biblioteca o studio?), è la decorazione stessa a proclamare il significato intellettuale di una stanza dove i libri e la cultura risultano indiscussi protagonisti: tuttavia non in direzione di un'esaltazione astratta di valori culturali e morali, come a lungo si è pensato sulla scorta della fortunatissima interpretazione belloriana (1695), e nemmeno come una riconferma dei valori teologici su cui si fondava il papato, come proposto di recente⁷, ma nell'ottica di una celebrazione dei magnifici sviluppi culturali della nuova Roma roveresca e del ruolo giocato dal committente, protagonista più o meno segreto di tutti gli affreschi. D'altronde era stato già lo stesso Giovan Pietro Bellori, pur all'interno di un'interpretazione tendente a sottolineare il carattere intellettuale e spiccatamente speculativo degli affreschi della Segnatura, a notare, commentando una figura della *Scuola d'Atene* (che oggi si tende ad identificare come criptoritratto dell'Inghirami) inghirlandata di fronde di quercia, come queste alludessero agli emblemi araldici di Giulio II, «al cui nome Raffaele dedicò l'opera, denotando il secolo d'oro di questo Pontefice suo benefattore»⁸.

Dopo le prime due pareti, dedicate a grandiose evocazioni sinottiche del pensiero cristiano e pagano, e prima della parete tripartita dedicata al tema della Giustizia – dove Giulio II compare finalmente in carne ed ossa in un criptoritratto, dove un pontefice medievale, Gregorio IX, ha offerto il destro per una clamorosa esaltazione del papa regnante, con la sua riconoscibilissima effigie e i suoi emblemi araldici – un momento centrale del programma ideologico svolto nella Stanza della Segnatura è costituito dal *Parnaso*: ma prima di addentrarci nei significati di questo affresco è necessario puntualizzare più chiaramente il problema di quali poeti, antichi, medievali e moderni, vi siano stati rappresentati da Raffaello.

2. Secondo gli studi più accreditati⁹, Raffaello dipinse il *Parnaso* tra il 1510 e il 1511 ((fig. 1, tav. XV). Sin dal Cinquecento, furono vari i tentativi di identificare tutti gli scrittori raffigurati, che solo

in alcuni casi risultano facilmente riconoscibili. In particolare Vasari, che probabilmente si basava soprattutto, anche se non unicamente, sull'incisione di Marcantonio Raimondi (fig. 2) che ci tramanda il primo progetto dell'affresco¹⁰, sosteneva che: «Sonvi ritratti di naturale tutti i più famosi et antichi e moderni poeti che furono e che erano fino al suo tempo, i quali furono cavati parte da statue, parte da medaglie e molti da pitture vecchie, et ancora di naturale mentre che erano vivi da lui medesimo. E per cominciarmi da un capo, quivi è Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibullo, Catullo, Propertio et Omero, e tutte in un groppo le nove Muse et Appollo con tanta bellezza d'arie e divinità nelle figure, che grazia e vita spirano ne' fiati loro; èvvi la dotta Safo et il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio, che vivi vivi sono; il Tibaldeo similmente et infiniti altri moderni. La quale istoria è fatta con molta grazia e finita con diligenza»¹¹.

2. Marcantonio Raimondi (da disegno di Raffaello), *Parnaso*, circa 1517-1520, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



Purtroppo le osservazioni di Vasari sono piuttosto generiche e anche il riferimento al poeta ferrarese Antonio Tebaldi, detto Tebaldeo (1463-1537), sembra più dovuto ai buoni rapporti da lui intrattenuti con Raffaello (che, com'è noto, lo ritrasse almeno una volta, ma nel 1515-16) che non a una precisa identificazione (su ciò si tornerà più avanti). La testimonianza vasariana va quindi accolta con molta cautela e non aiuta se non a corroborare qualche presumibile ipotesi. Da Vasari dipende una nota di Giovanni Paolo Lomazzo nel *Libro dei sogni* (ca. 1563), che fra i poeti ritratti nomina, sintetizzando, «Vergilio, Ennio, Ovidio, Catullo, Omero, Tibullo, Propertio, Saffo, Dante, Petrarca, Boccaccio, con molti altri, insieme col Tebaldeo che assai migliore di quello che egli fu nella poesia poteva essere, e tanto che a me pare che di esservi quasi non fusse degno»¹². L'osservazione conclusiva, l'unica originale, riflette una valutazione critica della poesia del Tebaldeo, ma certo non apporta alcun dato significativo per l'interpretazione dei ritratti.

Passiamo al 1695 quando, a Roma, nella stamperia del boemo G.G. Komarek, esce la lungamente elaborata *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del palazzo apostolico vaticano* di Giovanni Pietro Bellori, che presenta un'analisi abbastanza puntuale degli affreschi della Stanza. A proposito del *Parnaso* si legge: «Al pari della dotta Saffo [quindi in posizione simmetrica rispetto alla finestra] siede Pindaro principe de' Lirici più di ogni altro ad Apolline grato: ben si ravvisa al noto ritratto, gravi le ciglia, maestoso il volto. Canta egli, e distendendo il braccio fuori del manto pare che con la mano additi gli eroi vincitori in Pisa ed in Olimpia nelle sue Ode ancor vivi immortali. Appresso ad udirlo si arrestano due altri seguaci cantori: l'uno in manto azzurro apre le braccia e le mani per meraviglia, l'altro, immoto alli soavi accenti, tiene il dito sulle labbra e tace per l'attenzione, come avviene sovente a chi si ferma astratto in qualche applicazione della mente. Il primo sembra Orazio, di Pindaro imitatore ed ammiratore, il secondo nella sua attenzione si dimostra anch'egli studioso de' pindarici carmi. Dietro queste due figure si avvanza alquanto Attio Sincero il Sannazzaro, laureato, in nobil sembianza, raso, senza barba, e più sopra all'ombra di due verdeggianti lauri fermansi quattro altri vati, cinti anch'essi di sempre verde corona. Il primo, giovane di formoso aspetto, si volge ad un vecchio, che a tergo pare l'interrogare e gli parli, e nel volgersi posa una mano al fianco, ove si avvolge il manto. Incontro veggonosi due altri laureati, che il Vasari riferisce al Tibaldeo ed al Boccaccio: il primo rivolge la faccia avanti; il secondo, più basso, ha il

volto raso, e le mani coperte entro le maniche del sajo, ritenendo la similitudine del Boccaccio»¹³. Bellori basa le identificazioni su un presupposto, ossia che il personaggio simmetrico rispetto a Saffo sia un altro lirico greco, Pindaro. Come vedremo, questa ipotesi va scartata e quindi gran parte delle proposte successive risultano poco probabili. È interessante però che Bellori, oltre a proporre una precisa identificazione per Tebaldeo (lasciata nel vago da Vasari), segnali con sicurezza il personaggio che rappresenterebbe Jacopo Sannazzaro (ca. 1456-1530), evidentemente perché conosceva altri ritratti del poeta napoletano¹⁴.

Ma in generale né Vasari, né Lomazzo, né Bellori disponevano di indicazioni sicure per tutti i personaggi: in molti casi le loro proposte dipendono da intuizioni o ragionamenti e non raggiungono quindi un valore probatorio. Dalle loro testimonianze si possono inferire alcune ipotesi degne di approfondimento, per esempio che alcuni degli scrittori effigiati erano contemporanei di Raffaello, eventualmente rappresentati non solo per le loro opere ma per fornire le sembianze a qualche antico, come avvenne nel celebre caso di Michelangelo, probabilmente inserito nell'affresco della *Scuola d'Atene* per incarnare Eraclito. Senza un quadro di riferimento e senza confronti con altri ritratti coevi o comunque sicuri dei personaggi chiamati in causa, sembra peraltro difficile accettare *in toto* le proposte degli antichi commentatori.

3. Una considerazione preliminare può consentire una più precisa delimitazione. Le quattro zone in cui compaiono i letterati corrispondono, come da tempo è stato notato, a partizioni classiche e primocinquecentesche della poesia *tout court*¹⁵. Lo si comprende dal fatto che nella zona in alto a sinistra sono rappresentati assieme vari esponenti dell'epica classica e medievale, sicuramente il cieco Omero (al centro), Virgilio e Dante dietro di lui, nonché, con ottima probabilità, Stazio, seguace di Virgilio, e, seduto alle spalle di Dante, il giovane Ennio, per tradizione considerato perfetto imitatore del modello omerico sin dai suoi primi tentativi, quindi ancora prima della 'laurea', di cui infatti non è dotato (fig. 3).

Allo stesso modo, nella zona a sinistra in basso sono raffigurati poeti lirici, nell'accezione ampia di questo termine (fig. 4): in primo luogo Saffo, esplicitamente nominata grazie a un cartiglio che rappresenta l'ultima epistola della poetessa con la sua firma, e poi alcuni poeti greci e latini, fra i quali, con alta probabilità, Pindaro (con barba), il più vicino a Saffo in quanto greco e posto al centro del gruppo, in quanto largamente riconosciuto come massimo fra i lirici antichi; Catullo o, meno

3. Raffaello, *Parnaso*, particolare con il gruppo dei poeti epici.



4. Raffaello, *Parnaso*, particolare con il gruppo dei poeti lirici.





5. Raffaello, *Parnaso*, particolare con il gruppo dei poeti tragici (in basso) e il gruppo dei poeti appartenenti ai generi 'mezzani' o 'umili'.

probabilmente, Tibullo o Propertio (poeti tutti morti giovani); Orazio di spalle (o anche, in alternativa, Ovidio: purtroppo, sembra al momento impossibile decifrare la scritta del foglio che questo personaggio tiene dentro un libro); infine Petrarca, più arretrato¹⁶.

Dato che la macropartizione per grandi generi è di sicuro rispettata nella parte di sinistra dell'affresco, è possibile che essa continui sul lato destro (fig. 5). In basso abbiamo in effetti un gruppo di sole tre figure, che devono corrispondere ai tre grandi tragici greci, Eschilo (il più anziano, seduto), Sofocle e Euripide (il più giovane, a destra)¹⁷. Non si può pensare a un'altra soluzione, visto che la tragedia doveva essere autonoma in una partizione per generi, e d'altra parte soprattutto i classici greci avevano raggiunto, a giudizio comune all'inizio del XVI secolo, livelli grandiosi in quest'ambito (fra i latini, peraltro traditi solo in minima parte, si ricordava soprattutto Seneca,

più apprezzato come scrittore morale). Notevole è proprio il fatto che le figure qui rappresentate siano soltanto tre, mentre gli altri gruppi sono costituiti da cinque personaggi.

L'ultimo settore, in alto (fig. 5), deve necessariamente comprendere i generi mediani o umili, quali la commedia, l'egloga, l'elegia e l'epigrammatica. Ciò è subito confermato dalla presenza di un autore che, all'inizio del Cinquecento, era ormai fondamentale nel canone del volgare e inserito normalmente nell'ambito della letteratura 'mezzana', Giovanni Boccaccio, segnalato da Vasari e identificato senza esitazioni da Bellori: in questo caso è la forza del canone delle 'Tre corone' che spinge a ipotizzare la presenza, oltre che di Dante e Petrarca, appunto di Boccaccio nel secondo personaggio da sinistra, di profilo. Molti dubbi restano invece sugli altri personaggi, per i quali le interpretazioni divergono notevolmente: ma vanno ormai scartate quelle che si riferiscono ad autori non inseribili nell'ambito individuato¹⁸. Procedendo sulla base dei valori largamente riconosciuti, è evidente che, in rapporto ai tre tragici greci, dovevano essere rappresentati i più stimati autori della commedia latina, ossia Plauto e Terenzio, che con ogni probabilità sono da individuare nel vecchio raffigurato di profilo (Plauto) e nel giovane che si volge a guardarlo (Terenzio). Se i supporti iconografici antichi che Raffaello poteva conoscere risultano scarsi, era invece noto che Terenzio morì assai giovane, a circa 26 anni, nel 159 a.C., mentre Plauto quasi settantenne nel 184 a.C. Appunto questi due comici latini, e non i greci Aristofane o Menandro, fornivano anche, agli inizi del XVI secolo, il materiale più diffuso per molte rappresentazioni teatrali, e non a caso sulle loro opere si basarono, già con Ariosto e poco dopo con Bibbiena, le trame della nuova commedia classicista. Non è quindi pensabile che venissero trascurati in una rappresentazione del Parnaso.

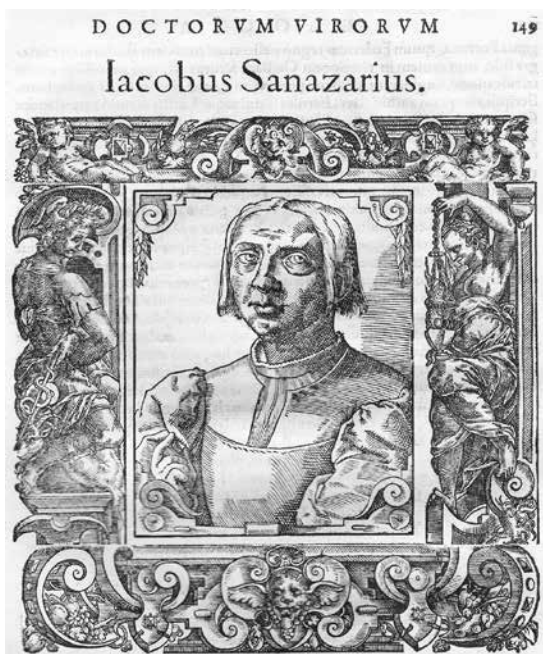
Restano da identificare due soli personaggi, che sono caratterizzati dallo sguardo rivolto verso lo spettatore: ciò induce a pensare che – come avviene in casi analoghi, a cominciare dagli autoritratti dello stesso Raffaello, per esempio nella *Scuola d'Atene* – si tratti di autori riconoscibili e contemporanei. Nel caso di quello sbarbato, con fattezze ormai da anziano (all'estrema destra dell'affresco (fig. 6, tav. XVI), la proposta di identificazione di Bellori è molto precisa: si tratterebbe di Jacopo Sannazaro, che corrisponde assai bene alle caratteristiche ipotizzate. Infatti era lui uno dei poeti bucolici ed elegiaci più stimati all'inizio del XVI secolo, dopo la pubblicazione dell'*Arcadia* (1504) e di numerose altre opere in volgare e in latino¹⁹.

Pur non appartenendo all'ambiente romano, Sannazaro era sicuramente sentito come un punto di riferimento anche fra i letterati più vicini a Giulio II; stava inoltre lavorando a un'opera di sicura ispirazione cristiana, il *De partu Virginis* (edita nel 1526) e quindi il suo inserimento nell'affresco non prospettava rischi (per esempio di posizioni contrarie al magistero della Chiesa) neanche per le opere a venire. Ma in questo caso è anche la ritrattistica a fornire una possibile conferma all'identificazione. Prescindendo dai molti dipinti che rappresenterebbero Sannazaro, ma senza che vi sia certezza o anche solo buona probabilità²⁰, esiste invece una xilografia che ripropone fattezze molto simili al ritratto nel *Parnaso* (fig. 7): è quella che si trova nell'edizione Perna (Basilea, 1577) degli *Elogia doctorum virorum*, con le incisioni appositamente realizzate da Tobias Stimmer in base ai ritratti posseduti da Paolo Giovio²¹. La somiglianza sembra evidente e si potrebbe pensare che esistessero fonti iconografiche accolte sia da Raffaello (che poteva aver incontrato di persona il poeta), sia da Stimmer: si tratta di un tipo di iconografia meno idealizzata rispetto a quella adottata per esempio nel ritratto dell'Altissimo agli Uffizi²², ma non per questo da considerarsi spuria: anzi, è già stata notata²³ l'ulteriore somiglianza con l'effigie del poeta riportata in una celebre medaglia di Girolamo Santacroce²⁴ (fig. 8). In ogni caso, Sannazaro poteva qui incarnare modernamente un poeta bucolico antico, a cominciare dal più accreditato fra i greci, Teocrito (fra i latini, Virgilio compare come si è visto nella zona degli epici).

A questo punto rimarrebbe da individuare il personaggio con barba più vicino alla zona delle Muse. L'identificazione con Antonio Tebaldeo, avanzata da Vasari, sarebbe di per sé non inadeguata, soprattutto per l'amicizia che legava il poeta a Raffaello: ma, a parte il fatto che Tebaldeo era essenzialmente un poeta lirico-cortigiano (le sue poche egloghe non potevano certo competere con quelle di Sannazaro), prima dell'epoca di Leone X furono parecchio scarsi i suoi rapporti con l'ambiente romano e invece forti quelli con Ferrara, città invisa a Giulio II negli anni 1510-1511 (su ciò si veda anche più avanti). Si notano inoltre varie difformità con la ritrattistica disponibile, e in particolare con un dipinto dello stesso Raffaello del 1515-1516, perduto ma conosciuto almeno attraverso copie, in particolare una molto buona (tanto da essere talora ritenuta l'originale) posseduta da un gallerista privato e purtroppo attualmente nota solo attraverso una fotografia del 1950 ca. (fig. 9)²⁵. Presupponendo che il ritratto sia davvero Tebaldeo (e non sussistono al momento motivi che si oppongano all'identi-



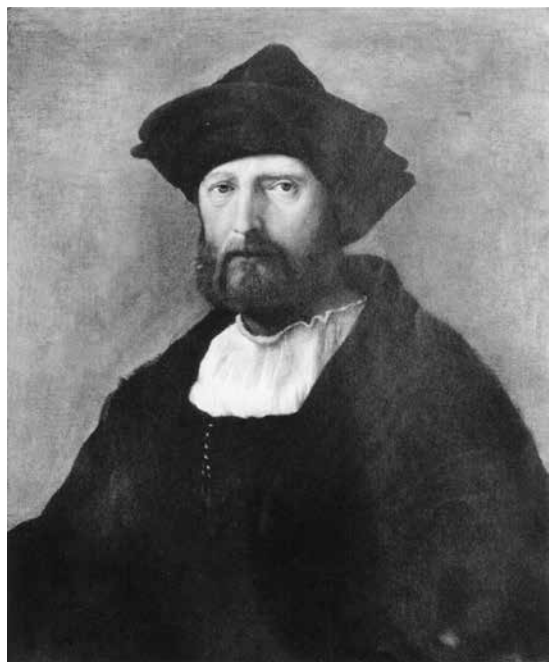
6. Raffaello, *Parnaso*, particolare con un ritratto di poeta contemporaneo (Jacopo Sannazaro).



7. Tobias Stimmer, ritratto di Jacopo Sannazaro, in P. Giovio, *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicatis ingenii monumentis illustrium*, Basilea, 1577.



8. Girolamo Santacroce, medaglia di Jacopo Sannazaro, circa 1524, Firenze, Museo del Bargello.



9. Copia del perduto *Ritratto di Antonio Tebaldeo* di Raffaello, collezione privata (foto: <https://www.pubhist.com/w22552>).

ficazione), i tratti fisici, sicuramente molto maturi se non proprio da anziano (come risultano quelli della modesta versione ora agli Uffizi, peraltro con un'iscrizione identificativa), non corrispondono a quelli del personaggio nel *Parnaso*, che appare sensibilmente più giovane (fig. 10, tav. XVII): ma Tebaldeo aveva, nel 1510-1511, circa cinquant'anni. L'unica ipotesi per sostenere l'identificazione sarebbe pensare a un voluto 'ringiovanimento' del personaggio al momento di collocarlo nel *Parnaso*, mentre nel ritratto, di qualche anno successivo, Raffaello sarebbe stato molto più realistico: ma tale ipotesi contrasta con il trattamento riservato al Sannazaro, che risulterebbe quasi opposto. Si noti infine che la configurazione del volto del personaggio dell'affresco risulta più squadrata e massiccia rispetto a quella rinvenibile nelle copie del ritratto.

Date queste difficoltà, rispetto ad altre ipotesi poco verosimili tenendo conto dei vincoli sopra individuati (per esempio Baldassar Castiglione o Michelangelo), per l'identificazione di questo personaggio è sembrata più plausibile la candidatura di Ariosto, sia pure senza appigli consistenti. A favore di quest'ipotesi starebbe il fatto che nel 1508-1509 le rappresentazioni ferraresi della *Cassaria* e dei *Suppositi* avevano ottenuto ottimi riscontri, facendo così diffondere la noemea

di una rinascita moderna e in volgare della commedia latina classica. Ma di per sé Ariosto, oltre a non essere ancora molto celebre, proprio tra il 1510 e il 1511 aveva svolto opera di ambasciatore a Roma per conto degli Este, e in particolare di Ippolito, in momenti di forte tensione con il papato: ciò gli aveva progressivamente alienato le simpatie di Giulio II, che addirittura, com'è ben noto, minacciò di gettarlo ai pesci nell'agosto del 1510²⁶. Questi motivi sarebbero già sufficienti a rendere molto problematica un'identificazione che dipende soprattutto dalla celebrità ottenuta dal poeta dopo la pubblicazione dell'*Orlando Furioso* (1516), ossia successiva all'epoca che qui interessa e comunque mai troppo ampia fra i doti della corte romana. Ma si aggiunge ora anche il fatto che nessuno dei ritratti che possono avere per soggetto Ariosto corrisponde al personaggio del *Parnaso*. La recente ricognizione di Marco Paoli²⁷, al di là della spesso discutibile plausibilità delle attribuzioni, dimostra che in nessun caso i tratti fisionomici che paiono propri di Ariosto sono compatibili con il personaggio raffaellesco (e di sicuro non è Ariosto il personaggio, vagamente somigliante a quello del *Parnaso*, ritratto da Tiziano intorno al 1510, più probabilmente da identificare con Girolamo Barbarigo²⁸). Si aggiunga infine che, a fronte di un onore così alto, Ariosto avrebbe riservato a Raffaello solo una menzione generica nell'elenco di pittori aggiunto nell'esordio del canto XXXIII (ott. 2, 5-6), nell'edizione del 1532: «Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora / non men Cador, che quei Venezia e Urbino».

Resta a questo punto l'onere di avanzare una nuova identificazione, senza dubbio problematica. Se si accetta il presupposto di dover individuare uno scrittore contemporaneo, vanno prima di tutto esclusi altri candidati che sarebbero stati ben accettati da parte di Giulio II: è il caso di Pietro Bembo, che però nella ritrattistica sicura presenta tratti sempre molto diversi dal personaggio del *Parnaso*²⁹. Ciò vale anche per altri autori di testi 'mediati', come Marco Girolamo Vida (1485-1566), peraltro spesso considerato un virgiliano *tout court*, o Andrea Navagero (1483-1529), poi in effetti raffigurato da Raffaello assieme ad Agostino Beazzano (o Beaziano), che all'epoca erano ancora troppo giovani e poco noti; e comunque i loro ritratti pittorici o xilografici risultano molto lontani dalla fisionomia del personaggio qui in esame. Un letterato ormai autorevole e perfettamente inserito negli ambienti culturali romani è invece Jacopo Sadoletto (fig. 11)³⁰, attivo in qualità di poeta ma pure nel ruolo di esaltatore delle nuove scoperte archeologiche, come quella del gruppo del Laocoonte, e implicitamente delle nuove imprese artistiche promosse dal

papa. Tra il 1505 e il 1510-1511, Sadoletto si distinse quale poeta latino, autore sia di poemetti, sia – ci dicono le fonti – di epigrammi, anche se questa produzione ci è pervenuta solo in piccola parte. I contemporanei lo elogiarono come uno dei maggiori esponenti della nuova generazione di umanisti: in particolare, il suo poemetto *De Laocoontis statua*, scritto nel 1506, circolò largamente, suscitando numerosi giudizi positivi³¹. La rappresentazione di questo personaggio, al di là del suo ruolo già assai importante nella politica culturale romana nel primo decennio del XVI secolo, corrisponderebbe a una sorta di metonimia dell'intero ambiente vicino alla corte di Giulio, che da tempo andava affermando la propria autonomia rispetto all'odiato predecessore e chiedeva che venissero sottolineati i suoi meriti nel restauro della grande arte antica, magari attraverso il sostegno della poesia latina moderna. La fisiognomica di Sadoletto ci è nota soprattutto attraverso ritratti tardi³², ma i caratteri di fondo corrispondono piuttosto bene a quelli del personaggio del *Parnaso*, a cominciare dal viso squadrato e robusto come nel dipinto giovanile di Cristofano dell'Altissimo: e infatti i contemporanei definivano Sadoletto «et robustus et fortis» come i suoi versi. Certo, la notorietà letteraria di Sadoletto, che nel 1510-1511 aveva 33 o 34 anni (un'età compatibile con la fisionomia del personaggio), toccherà il suo apice all'inizio del pontificato di Leone X, quando sarà designato come Segretario ai brevi assieme a Bembo, ma era già molto alta nel periodo che ci interessa. In ogni caso, oltre che come personaggio autorevole e ben accetto a Giulio II, nonché del tutto vicino alla sua politica culturale, Sadoletto può essere qui chiamato a rappresentare un autore greco o latino di epigrammi o di poemetti ecfrastici, a cominciare da Archiloco o Callimaco sino a Marziale e oltre, ciascuno dei quali sarebbe, almeno per certi aspetti della sua produzione, adatto al contesto in cui Raffaello lo ha collocato.

4. Chiarito il problema di quali presenze poetiche, antiche, medievali e moderne, risultino plausibilmente riscontrabili all'interno della scena del *Parnaso*, un affresco che appare concepito come un vero e proprio compendio letterario razionalmente organizzato per grandi generi, risulta possibile rivolgere un nuovo sguardo di sintesi a questo dipinto fortunatissimo³³, per cercare di comprenderne meglio il significato originario, all'interno del sistema di valori ideologici costituito dalla Stanza della Segnatura.

Nel *Parnaso* viene messo in scena un vero e proprio trionfo della poesia antica, moderna e contemporanea, mediante un'inedita fusione, all'interno di una scena unitaria, di epoche diverse. Se nella



10. Raffaello, *Parnaso*, particolare con un ritratto di poeta contemporaneo (Jacopo Sadoletto?).

11. Copia da Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Jacopo Sadoletto*, post 1570 circa, collezione privata.



Disputa del Sacramento e nella *Scuola di Atene* i due mondi, quello pagano e quello cristiano, erano stati posti a paragone su due pareti contrapposte, l'una di fronte all'altra, ora le schiere dei grandi poeti si confondono sulle pendici del monte Parnaso, in una mescolanza di epoche, di lingue e di generi letterari che vuole alludere, con ogni probabilità, al ritorno dell'età dell'oro della poesia classica e medievale nell'Italia moralmente dominata dal magistero della Chiesa e nella nuova Roma, rifiorita culturalmente grazie all'attività mecenatistica di Giulio II. In questo trionfo della gloria poetica, alla corte di Apollo e delle Muse, non c'è più spazio per differenze di cultura o di religione: Omero, Virgilio e Saffo possono diventare idealmente compagni di Dante, Petrarca e Boccaccio, dialogando e confrontandosi in questa Grecia ideale che si rispecchia nella nuova Roma roversca, e anche alcuni grandi poeti contemporanei, celati sotto le vesti e il nome dei loro antichi predecessori, possono intessere dialoghi con i grandi protagonisti della poesia classica e medievale.

In questa straordinaria fusione di età e culture diverse, anche lo spettatore viene attivamente coinvolto: i due criptoritratti di poeti contemporanei, il Sannazaro e con ogni probabilità il Sadoletto, lo fissano negli occhi, Saffo scavalca la cornice della scena affrescata invadendo prepotentemente lo spazio dell'osservatore, come pure il probabile Eschilo che, per rendere la scena ancora più 'transitiva'³⁴, indica con il braccio teso verso il centro della stanza proprio il punto dove si trova uno spettatore ideale in contemplazione dell'affresco. Ovviamente il gesto del poeta tragico che 'buca' la parete oggi si rivolge a chiunque si trovi nella Stanza della Segnatura, ma in origine non poteva non essere rivolto in particolare a Giulio II, a colui cioè che aveva fortemente voluto quest'impresa decorativa, scegliendo il giovane Raffaello come proprio interprete privilegiato.

I riferimenti al committente, in questa scena si colgono già, verosimilmente, nel protagonismo di Apollo, vera fonte dell'ispirazione poetica, che attraverso le Muse si spande dal mondo ellenico fino alla Roma contemporanea, secondo un programma celebrativo del pontificato roversco che trova un parallelo nella decorazione della Villa della Magliana³⁵: là il ciclo di affreschi perugineschi che ornava il salone principale riproponeva, all'indomani della conclusione della Stanza della Segnatura (1511-1513), il tema dell'esaltazione del committente – prima del cardinale Francesco Alidosi e poi dello stesso Giulio II – come 'nuovo Apollo'³⁶. Non è un caso, ovviamente, che Raffaello abbia deciso, dopo aver dotato il dio greco, in una prima fase dell'invenzione del *Parnaso*, della

classica cetra (come testimoniato dall'acquaforte di Marcantonio Raimondi), di attualizzare la sua figura, ponendogli tra le mani un'anacronistica 'lira da braccio': quasi a voler spingere l'osservatore a cogliere in filigrana, dietro alla figura di Apollo, quella del moderno committente. È probabilmente non è un caso che la fortunatissima incisione di Marcantonio sia stata realizzata proprio intorno al 1517-18, quando il nuovo pontefice Leone X veniva esplicitamente salutato dagli umanisti della sua corte come un Apollo rinato, «signore delle Muse», e il Vaticano identificato con il monte Parnaso³⁷.

Ma il significato ideologico della scena, l'esaltazione cioè di un committente moderno capace, come i grandi mecenati greci e romani, di imprimere un rinnovato impulso alla letteratura moderna, facendo sgorgare nuovamente le fonti dell'ispirazione poetica, diventa chiarissimo se solo guardiamo – com'è inevitabile fare quando ci si trova fisicamente all'interno della Stanza della Segnatura – alle due scene monocrome che, quasi come una predella, sorreggono la grande composizione policroma. I soggetti prescelti – *Alessandro Magno che fa riporre in un prezioso scrigno di Dario l'Iliade di Omero* (fig. 12) e *Augusto che impedisce agli esecutori testamentari di Virgilio di bruciare l'Eneide* (fig. 13) – esaltano esplicitamente l'omaggio e la protezione offerti da due celeberrimi protagonisti del mondo classico ai due massimi capolavori della poesia greca e romana. Come narra Plutarco, Alessandro Magno non solo aveva portato con sé nella spedizione in Oriente le opere di Omero come un ideale 'compagno' di viaggio e di avventure, ma le aveva giudicate la cosa più preziosa, degna di essere conservata nello scrigno (*kibotion*) di Dario. Da parte sua Augusto, figlio adottivo di Cesare, il protagonista della storia romana in cui Giulio aveva voluto identificarsi nei suoi primi anni di pontificato³⁸, impone di non applicare la volontà di Virgilio, che aveva dato disposizione di gettare alle fiamme, dopo la sua morte, l'*Eneide* incompiuta³⁹. Evidentemente in queste due scene – spesso inconsciamente 'rimosse' dalla parete del *Parnaso* perché realizzate da aiuti del maestro, forse qualche tempo dopo il completamento della scena policroma, ma sicuramente concepite da Raffaello in prima persona, come mostrano i disegni preparatori – Alessandro e Augusto vengono evocati come gli *exempla* classici più illustri per il mecenatismo letterario del pontefice Della Rovere⁴⁰.

Giulio II, anche se fisicamente assente dalla parete⁴¹, viene così implicitamente presentato come il protagonista moderno di questa nuova fioritura letteraria, dove le glorie poetiche dell'Italia del primo Cinquecento possono incarnarsi nella fama

12. Raffaello, studio per *Alessandro Magno fa riporre in un prezioso scrigno di Dario l'Iliade di Omero*, circa 1512-1513, Oxford, Ashmolean Museum, WA 1935.152.



13. Bottega di Raffaello, *Augusto impedisce agli esecutori testamentari di Virgilio di bruciare l'Encide*, circa 1512-1513, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.



davvero nazionale del Sannazaro, dopo la pubblicazione della fortunatissima *Arcadia*⁴², mentre le nuove ambizioni culturali della corte roversca trovano un emblema nella figura di Jacopo Sadoleto, il rievocatore del genere ecfrastico in poesia con il suo ammiratissimo carne sul *Laocoonte*. Se il Sadoleto potrebbe apparire oggi una presenza incongrua in un contesto poetico tanto elevato, considerando la carriera da lui svolta soprattutto in campo ecclesiastico dopo l'elezione di Leone X, non va dimenticato che negli anni di Giulio II proprio in lui si riponevano grandi aspettative letterarie. Basti ripensare alla lode, davvero clamorosa, dei suoi versi in onore del gruppo marmoreo appena riscoperto in una Roma resa 'rediviva' e 'secunda' grazie all'avvento del pontificato roversco, che figura in una lettera inviagli nel maggio del 1506 da Pietro

Bembo, cioè da colui che stava avviandosi a diventare l'indiscusso *arbiter* della moderna letteratura italiana: «Ho letto cento volte il tuo carne sul *Laocoonte*. O poeta straordinario, così non solo hai scolpito per noi quasi un'altra scultura di questa statua, ma addirittura hai impresso la statua vera e propria nel mio animo»⁴³.

Alberto Casadei
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Università di Pisa

Vincenzo Farinella
Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere,
Università di Pisa

NOTE

Questo saggio scaturisce da una ricerca condotta dai due autori in piena sintonia di intenti e mediante un proficuo scambio di competenze: ad Alberto Casadei si devono i paragrafi 2 e 3; a Vincenzo Farinella i paragrafi 1 e 4.

1. V. Farinella, *La Stanza della Segnatura di Giulio II e di Raffaello: una nuova prospettiva*, in «Res publica litterarum», XXVI, 2003, pp. 47-79; Idem, *Raffaello*, Milano, 2004, pp. 22-25.

2. V. Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, con la *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* di M. Menegatti e il *Pulcher visus* di Scipione Balbo a cura di G. Bacci, Milano, 2014, pp. 352-365. Alfonso I fu in fierissimo scontro con Giulio II della Rovere, pontefice che dell'impresa decorativa delle Stanze Vaticane può essere considerato il motore primo, al punto che Paolo Giovio, intorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento, ricordava come le Stanze del nuovo appartamento papale nei palazzi vaticani fossero state decorate da Raffaello «ad praescriptum Iulii pontificis»: P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfraasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, 1999, p. 260; J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources: 1483-1602*, New Haven-London, 2003, I, pp. 4 e 810.

3. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., pp. 342-343, n. 8.

4. Realizzate nel corso del secondo decennio del Cinquecento, le Stanze furono portate a compimento qualche anno dopo la morte di Raffaello dai suoi allievi ed eredi, con ovvi aggiornamenti iconografici nel passaggio dal pontificato di Giulio II a quelli di Leone X e Clemente VII, ma evidentemente rispettando, almeno a grandi linee, un programma iconografico fissato nel momento d'avvio e attenendosi con notevole fedeltà ai progetti grafici dell'urbinate, al punto che questi ambienti diventeranno universalmente noti con il nome di *Stanze di Raffaello*.

5. Per un'efficace sintesi della vastissima bibliografia sulle Stanze di Raffaello e, in particolare, sul loro significato politico, cfr. I. di Majo, *Raffaello e la sua scuola. Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio*, Firenze, 2007, pp. 164-183, 224-237 e 285-301.

6. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., p. 358.

7. P. Taylor, *Julius II and the Stanza della Segnatura*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXII, 2009, pp. 103-141.

8. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., p. 353 n. 48.

9. Oltre ai saggi citati nelle note precedenti, si vedano almeno *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, 1986; P.F. Watson, *To Paint Poetry: Raphael on Parnassus*, in M. Cline Horowitz et al. (a cura di), *Renaissance Rereadings*, Urbana-Chicago, 1988, pp. 113-141; *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, 1993 (specie il contributo di M. Winner, pp. 247-291); A. Emiliani, M. Scolari, *Raffaello. La Stanza della Segnatura*, Milano, 2002, specie pp. 168-171; C.L. Joost-Gaugier, *Raphael's 'Stanza della Segnatura'. Meaning and Invention*, Cambridge, 2002. Fra i contributi che affrontano alcune delle questioni qui riesaminate, si segnalano M. Rohlmann, *Il papa e i suoi. La storia di una tipologia iconografica in Melozzo da Forlì e Raffaello*, in F. Alazard, F. La Brasca (éds.), *La Papauté à la Renaissance*, Paris, 2007, pp. 285-

304, specie pp. 296 ss. (a p. 296 si trova un'ampia bibliografia pregressa, a partire dagli studi di E. Wind, E.H. Gombrich, J. Shearman, M. Winner, B. Kempers, cui va aggiunto almeno J. Schrott, *Rafaels Parnass*, in «Allgemeine Zeitung», 1884, suppl. 10); G. Reale, *La Stanza della Segnatura*, a cura di E. Sgarbi, Milano, 2010, vol. I, *Il Parnaso e il trionfo della poesia*, specie pp. 80-175. A p. 81 viene riportata una traduzione della disamina dei vari personaggi che si legge ai piedi dell'acquaforte del *Parnaso* realizzata da Francesco Aquila (1677-1740), sostanzialmente inattendibile e non priva di identificazioni singolari (fra i personaggi sarebbe presente addirittura Francesco Berni).

10. Si veda innanzitutto I.H. Shoemaker, E. Brown (eds.), *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence (Kansas), 1984, pp. 155-157 (48a e 48b), dove si ipotizza che gli anni dell'incisione siano compresi fra il 1517 e il 1520 (si pensa in particolare al 1518) e si nota che alcune imprecisioni, specie sulla parte destra, dipendono forse dall'intervento di varie mani. Si veda poi L. Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi*, New Haven-London, 2004, pp. 86-92, dove si menziona la propaganda che presentava papa Leone X come nuovo Apollo, appunto intorno al 1517. Nell'ambito della presente ricerca, va almeno sottolineato che il progetto raffaellesco attestato dall'incisione, al netto di eventuali alterazioni apportate da Raimondi (al momento non dimostrabili), sembrerebbe focalizzato sulla preminenza assoluta del gruppo dei poeti epici, già molto simile a quello dell'affresco e collocato sulla parte più alta a sinistra. Anche il gruppo in basso a sinistra presenta numerose analogie con quello definitivo, ma manca di un elemento caratterizzante, che verrà ottenuto con l'aggiunta della figura di Saffo addirittura indicata esplicitamente con un cartiglio. Ciò potrebbe suggerire che la volontà di suddividere gli autori in gruppi omogenei rispetto alle forme poetiche praticate (su cui cfr. *infra*) era già forte in questo stadio progettuale, ma necessitava di tratti più specifici, già presenti solo nel caso degli epici; anche per questo la parte destra risulta molto più vaga rispetto alla versione dell'affresco, oltre che meno simmetrica, e venne interamente ripensata.

11. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Firenze, 1966-1987, IV, p. 171: si è citata l'edizione del 1550; in quella del 1568, dopo 'Omero' viene aggiunta la seguente frase: «che cieco, con la testa elevata cantando versi, ha a' piedi uno che gli scrive; vi sono poi tutte in un gruppo le nove Muse et Appollo». Specificamente sui rapporti fra Vasari e Raffaello si veda il contributo di Silvia Ginzburg in B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle 'Vite' nel 1550*, Atti del Convegno (2012), Venezia, 2013, pp. 29-46.

12. Cfr. G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1973-1974, I, p. 111.

13. Della *Descrizione* si segue, con emendamenti e ammodernamento della punteggiatura, l'ed. M. Missirini (Roma, 1821), pp. 43-48. Per le notizie su quest'opera, cfr. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, presentazione di G. Previtali, Torino, 1976, pp. XX-VIII e LXXX (nonché LXXXIII sull'ed. Missirini).

14. Per una messa a punto recente riguardo alla ritrattistica sannazariana, cfr. J. Barreto, *Il diritto all'immagine nella*

Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro, in «Californian Italian Studies», 2012, 3 (<https://escolarship.org/uc/item/1t29z5rr>). Per un presunto ritratto raffaellesco di Sannazaro, con ogni probabilità inesistente, cfr. D. Salvatore, *Il ritratto di J. Sannazaro attribuito a Raffaello*, in M.A. Pavone (a cura di), *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Roma, 2013, pp. 115-119 (e tavv. 33-34). Si veda anche *infra*, § 3.

15. Si veda soprattutto G.J. Hoogewerff, *La Stanza della Segnatura*, in «Rendic. Pontificia Accad. Romana di Archeologia», XXIII, 1947-1949, pp. 317-356. Per ulteriori ipotesi, non sempre condivisibili, cfr. D. Redig de Campos, *Dei ritratti di Antonio Tebaldeo e d'altri nel Parnaso di R.*, in «Arch. Società Romana St. Patria», LXXV, 1952, pp. 51 ss.; Idem, *R. nelle Stanze*, Milano, 1965. Più di recente torna sulla questione del rapporto fra gli autori rappresentati e le poetiche classiche, specie i cataloghi di poeti greci, N. Cannata Salamone, «Evidentia in narratione»: *filologia e storia nell'iconografia del 'Cupido' di Michelangelo e della Stanza della Segnatura*, in L. Miglio e P. Supino (a cura di), *Segni: per Armando Petrucci*, Roma, 2002, pp. 35-59, specie pp. 48 ss.: sebbene molti riscontri letterari risultino condivisibili, alcune identificazioni paiono tuttavia troppo generiche, in particolare riguardo ai 'contemporanei'; oppure troppo recise, per esempio riguardo alla presenza di Corinna nel gruppo in basso a sinistra. Per una sintesi delle interpretazioni, si veda il contributo di Reale, *La Stanza della Segnatura*, cit.

16. Per varie altre ipotesi, cfr. n. 15.

17. Di recente è stata avanzata l'ipotesi di riconoscere nel volto di Sofocle quello del poeta cortigiano Bernardo Accolti, detto l'Unico Aretino (ca. 1458-1535): cfr. J. Unglaub, *Bernardo Accolti, Raphael's 'Parnassus' and a New Portrait by Andrea del Sarto*, in «The Burlington Magazine», 2007, 1246, pp. 14-22. La somiglianza con un ritratto dell'Accolti realizzato da Andrea del Sarto (ca. 1528-1530) contribuirebbe ad avallare quest'ipotesi; tuttavia, l'Unico era personaggio molto legato all'ambiente di Alessandro VI, nonché personalmente a Lucrezia Borgia e al Valentino, e veniva considerato, già sotto Giulio II, un poeta improvvisatore estraneo al miglior gusto letterario-umanistico, tanto da essere poi trattato ironicamente nel *Furioso* e nel *Cortegiano*. La sua rappresentazione, oltretutto nelle vesti di un sommo tragico come Sofocle, si potrebbe giustificare soltanto per motivi di stretta amicizia con Raffaello, che al momento non emergono.

18. Cfr. n. 15.

19. Per un quadro d'insieme, ancora valido W.L. Grant, *Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, 1965; ma i riferimenti al successo di Sannazaro sono continui negli scrittori del primo Cinquecento, da V. Calmeta a L. Gregorio Giraldis: cfr. P. Sabbadino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Atti del Convegno (Napoli, 2006), Firenze, 2009, specie i contributi di C.A. Addesso, S. in *Parnaso*, pp. 343-364 (che peraltro non tratta della questione qui affrontata), e di V. Caputo, *Biografie e immagini di S.: dalle vite cinquecentesche ai drammi dell'Ottocento*, pp. 365-388, con specifici riferimenti a Paolo Giovio; cfr. poi Idem, «Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo». *Biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Milano, 2012, specie pp. 40 ss. anche per altra bibliografia. Per ulteriori consi-

derazioni sui rapporti Giovio-Sannazaro, cfr. P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, 2006, pp. 234-236.

20. Cfr. n. 14.

21. Per una valida riproduzione, si veda <http://www.bildindex.de/obj07020265.html#|home>: ringrazio Claudia Tarallo per la gentile consulenza. Va però sottolineato che la situazione è assai complessa e non è facile stabilire a quali modelli si sia rifatto Stimmer: per una sintesi recente, anche della bibliografia pregressa (fra cui va ricordata L.S. Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, PhD, Princeton, 1991), cfr. B. Agosti, *Il Bembo del Giovio*, in G. Beltrami et al. (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia, 2013, pp. 55-67, specie pp. 57-58 e n. 13.

22. Inv. 1890, ca. 1566-1568: catalogo 1979, p. 654.

23. Cfr. n. 15.

24. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 10226.

25. Cfr. <https://www.pubhist.com/w22552>. Per una buona riproduzione e per informazioni sul dipinto si veda J. Meyer zur Capellen, *Raphael: the Paintings*, III: *The Roman Portraits*, ca. 1508-1510, Landshut, 2008, pp. 19-21 e scheda n. 75, pp. 127-128, dove peraltro si considera con molte riserve la presenza di Tebaldeo nel *Parnaso*. Per la documentazione dei rapporti si veda J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale, 2003, I, specie pp. 277 ss., dove viene riprodotto un sonetto di Tebaldeo relativo al dipinto del 1515-1516, in cui peraltro non si trova nessun accenno al precedente ritratto nel *Parnaso*.

26. Cfr. M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, Genève, 1930-1931, I, pp. 307-352, specie pp. 335 ss. Per le interpretazioni favorevoli a una presenza ariostesca nel *Parnaso*, cfr. A. Nesselrath, *Raphael et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, 2012, pp. 135-141, che peraltro pensa al personaggio qui identificato con Sofocle.

27. Cfr. M. Paoli, *Lo specchio del Rinascimento. Novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto*, Lucca, 2015. Nel saggio viene ripresa in considerazione l'intera bibliografia sulla ritrattistica ariostesca, con numerose smentite riguardo a quella di consueto a lui riferita e con nuove ipotesi attributive, ulteriormente da vagliare.

28. National Gallery di Londra, inv. NG 1944.

29. Si veda soprattutto V. Romani, *Raffaello e Pietro Bembo negli anni di Giulio II*, in Beltrami et al. (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, cit., pp. 339-356.

30. Sadoletto nacque a Modena nel 1477, ma si trasferì a Roma già all'inizio del XVI secolo. Fondamentale ora sulla sua biografia e le sue opere letterarie F. Lucio, *Iacopo Sadoletto umanista e poeta*, Roma, 2014. Dal volume si ricava che, al di là del problema delle opere perdute (cfr. p. 45), di certo Sadoletto fu assai stimato da un influente personaggio quale Egidio da Viterbo (p. 67) e ricevette doni e prebende, come il canonicato di San Lorenzo in Damaso, concessigli proprio da Giulio II (cfr. p. 15). Sulla fisionomia del poeta è importante la testimonianza di Lilio Gregorio Giraldi («et robustus et fortis») riportata a p. 45. Contatti generici fra Raffaello e Sadoletto erano già segnalati da J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839; vol. 3, Leipzig, 1858, I, pp. 209 ss. Di Sadoletto sembrano rimasti solo ritratti tardi (fig. 11): per quello giovanile (Cat. Uffizi 1979, p. 653), si vedano le notizie fornite in Giovio, *Elogi...*

cit., pp. 398 ss., con altri riferimenti utili riguardo alla fama del personaggio.

31. Sulla fama del componimento presso i contemporanei e sulle sue varie interpretazioni, come quella di Celio Calcinini, cfr. ancora Lucio, *J. Sadoletto...*, cit., pp. 64-75. Si veda anche S. Maffei, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, specie pp. 116 ss.; significativo anche il richiamo al viso dello stesso Laocoonte, riconosciuto da numerosi interpreti nei tratti di quello di Omero. Più in generale, per una ricostruzione puntuale del panorama degli scrittori in latino e in volgare più stimati durante il pontificato giuliano, V. Cian, rec. a L. Pastor, *Geschichte der Päpste (vol. III, 1895)*, in «Giorn. sto. d. lett. ital.», XXIX, 1897, pp. 403-452, specie pp. 435 ss. Fra i saggi recenti, molto accurato, riguardo all'immagine di Giulio II in testi letterari primocinquecenteschi, D. Conrieri, *Giulio II e i letterati*, in G. Rotondi Terminiello, G. Nepi (a cura di), *Giulio II: papa, politico, mecenate*, Atti del Convegno (Savona, 2004), Genova, 2005, pp. 91-116. Utili elementi si ricavano da F. Cantatore *et al.* (a cura di), *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del Convegno (Roma, 2008), Roma, 2010 (specie per i contributi di S. Benedetti e I. Pantani) e P. Procaccioli (a cura di), *Giulio II. La cultura non classicista*, sessione finale del Convegno *Metafore di un pontificato. Giulio II, 1503-1513* (Viterbo, 2009), Roma 2010 (specie per l'introduzione). Sul versante politico-culturale, si veda da ultimo M. Rospoher, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, 2015, specie pp. 43 ss.

32. Cfr. n. 30.

33. Il caso più clamoroso di omaggio alla composizione della Stanza della Segnatura è fornito dal *Parnaso* di Poussin al Prado, dei primi anni Trenta del Seicento, che contamina spunti iconografici tratti dall'affresco vaticano e dall'incisione di Marcantonio Raimondi (desunta da un disegno preparatorio dell'Urbinate). Nella tela, che risulta una vera e propria dichiarazione di fede raffaellesca, l'artista francese non rinuncia nemmeno all'inserimento, analogamente al suo modello, di criptoritratti di poeti con-

temporanei, come sembrano dimostrare i tratti del cavalier Giovan Battista Marino riconoscibili nel volto della figura all'estrema sinistra che guarda l'osservatore (cfr. A. Merot, *Nicolas Poussin*, Milano, 1990 [ed. or. Paris, 1990], p. 61), fissata nella stessa posa del probabile criptoritratto del Sadoletto nel *Parnaso* di Raffaello.

34. Secondo la fortunata definizione di J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, Milano, 1995 (ed. or. Washington DC, 1992).

35. A. Cavallaro, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma, 2005, pp. 32-38, 42 e 49-67.

36. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., p. 359 n. 68.

37. Pon, *Raphael...*, cit., p. 88.

38. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., p. 349.

39. G. Reale, *Raffaello. Il 'Parnaso'*, Milano, 1999, pp. 113-115.

40. V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, «dolcissimo padre»: dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti ed immagini del poeta*, cat. della mostra (Mantova, 2011-2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011, p. 47.

41. Altre probabili allusioni al committente dovevano essere presenti nel ciclo di tarsie lignee realizzate da fra Giovanni da Verona per decorare lo zoccolo della parete del *Parnaso*: come, ad esempio, la raffigurazione della badia di Grottaferrata, detenuta a titolo commendatizio da Giuliano della Rovere, che aveva fatto fortificare il monastero da Giuliano da Sangallo, costruendovi attorno un dominio personale (cfr. Farinella, *Alfonso I d'Este...*, cit., p. 360 n. 72).

42. In questi anni il poeta era impegnato nella composizione del *De partu Virginis*, un'opera letteraria improntata a uno straordinario sincretismo di pensiero cristiano e pagano, analogo a quello del programma iconografico della Stanza della Segnatura. Su questi aspetti si veda da ultimo D. D'Alessandro, *Il proemio del 'De partu Virginis' di Jacopo Sannazzaro*, in «Studi rinascimentali», 2004, 2, pp. 11-22, che sottolinea gli aspetti relativi alla costituzione di un nuovo e sincretico *Parnaso* classico e cristiano.

43. Cito l'epistola latina di Pietro Bembo dalla traduzione di Sonia Maffei in Settis, *Laocoonte...*, cit., p. 118.