



12 Storia
del Cartone
14 History
of the Cartoon

19 La Stanza
della Segnatura
23 The Stanza
della Segnatura

33 Nel Cartone
In the Cartoon

90 Bibliografia essenziale
Essential Bibliography



Storia del Cartone

Il disegno della *Scuola di Atene* di Raffaello è il cartone preparatorio di uno degli affreschi della Stanza della Segnatura, negli appartamenti del Palazzo Apostolico in Vaticano. Di Raffaello esistono altri cartoni, tra i quali alcuni dei più noti sono senz'altro i sette conservati al Victoria and Albert Museum di Londra:

essi sono policromi, poiché erano i modelli inviati nelle Fiandre per eseguire gli arazzi per la Cappella Sistina e dovevano dare indicazioni cromatiche precise ai tessitori, a differenza del cartone ambrosiano, monocromo, poiché Raffaello stesso avrebbe provveduto alla realizzazione dell'affresco.

I pittori erano soliti eseguire numerosi disegni preparatori e cartoni prima di eseguire le loro opere, come testimoniano i numerosi esempi a noi giunti. In particolare, la realizzazione di cartoni delle stesse dimensioni del dipinto da realizzare era indispensabile per gli affreschi, poiché tale tecnica richiedeva grande velocità di esecuzione, in quanto la materia pittorica doveva essere stesa sull'intonaco fresco e il lavoro andava concluso prima che la parete asciugasse.

Vasari stesso, ci ha dato delle informazioni preziose a questo proposito:

“Chi vuole lavorare in fresco, ciò è in muro, è necessario faccia i cartoni. Questi cartoni si fanno così: impastansi fogli con colla di farina et acqua cotta al fuoco, et i fogli voglion essere squadrati, e si tirano al muro con lo incollarli attorno duo dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca, e così molli si tirano, acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze. Da poi, quando sono secchi, con una canna lunga, per giudicare discosto, vanno riportando sul cartone tutto quello che nel disegno piccolo è disegnato con pari grandezza, et a poco a poco quando a una figura, quando a l'altra danno fine. Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte del ritrarre dal vivo ignudi e panni di naturale, e tirano le prospettive con tutti quelli ordini che piccoli si sono fatti in su' fogli, ringrandendoli a proporzione. E se in queglii fussero prospettive o casamenti, si ringrandiscono con la rete, la quale è una graticola di quadri piccoli ringrandita nel cartone. E quando questi cartoni al fresco o al muro s'adoprano, ogni giorno nella commettitura se ne taglia un pezzo, e si calca sul muro, che sia incalcinato di fresco e pulito eccellentemente. Questo pezzo del cartone si mette in quel luogo dove s'ha a fare la figura, e si contrassegna; perché l'altro di che si voglia rimettere un altro pezzo, si riconosca il suo luogo a punto e non possa nascere errore. Appresso per i dintorni del pezzo detto, con un ferro si va calcando in su l'intonaco della calcina; la quale, per essere fresca, acconsente alla carta, e così ne rimane segnata. Per il che si lieva via il cartone, e per que' segni che nel muro sono calcati si va con i colori lavorando, e così si conduce il lavoro in fresco o in muro”.

Il disegno preparatorio era generalmente eseguito dall'artista stesso – nel nostro caso Raffaello è l'autore certo e unico –; terminata l'esecuzione, della stessa dimensione dell'opera da eseguire, alcuni addetti della bottega preparavano il cartone per lo spolvero, praticando dei fori lungo le linee del disegno. Dopo aver levigato il retro della superficie del cartone, al fine di eliminare i residui della perforatura per meglio consentire il passaggio della polvere, il cartone veniva tamponato con un sacchetto contenente generalmente carboncino o sanguigna, così che il disegno passasse sulla superficie muraria; l'immagine ottenuta veniva, infine, ripassata sul muro e i residui della polvere eliminati con pennelli di piume. La procedura del tamponamento rendeva, però, il cartone inutilizzabile per un ulteriore affresco e veniva eliminato. Come è possibile, allora, che il cartone conservato in Ambrosiana sia sopravvissuto? La risposta è molto semplice: perché non fu utilizzato per passare il disegno sulla parete. Preparato per essere mostrato al pontefice, onde avere l'approvazione a procedere, fu immediatamente considerato di grande valore; a motivo di ciò, prima di eseguire la perforazione, venne collocato su un altro cartone delle stesse dimensioni, di modo che lo strumento utilizzato per produrre i fori bucase entrambi; l'originale di Raffaello venne, quindi, conservato e il disegno sul muro fu trasferito utilizzando quello soggiacente. Va ricordato che la conservazione del cartone originale non era inconsueta, anche se i cartoni a grandezza naturale non erano fatti per durare nel tempo e, di conseguenza, sono molto fragili e, perciò, rari.

Di questo prezioso manufatto non si ebbe più notizia, sino a quando non comparve in Ambrosiana il 1 luglio 1610, concesso in prestito alla Biblioteca, aperta al pubblico solo l'anno precedente, da un cugino di Federico Borromeo, Fabio II Visconti di Brebbia Borromeo. L'opera giunse in Ambrosiana in due pezzi, come testimonia l'atto di consegna: “duoi pezzi di disegno di Raphaelae d'Urbino in cartone”. Nel 1618, donando alla biblioteca la sua collezione di dipinti, Federico Borromeo diede origine alla Pinacoteca, sicuramente non senza pensare all'Accademia del Disegno che egli avrebbe fondato nel 1620. Tuttavia, nonostante la ferma volontà dell'arcivescovo di annoverare il prezioso cimelio tra le proprietà ambrosiane, ciò non si rese possibile se non il 23 novembre 1626, quando la vedova di Fabio II, Bianca Spinola, lo cedette per l'importante somma di 600 lire imperiali. L'acquisizione era fondamentale per Federico Borromeo, che considerava Raffaello come l'artista che più di ogni altro era riuscito a pareggiare, se non superare, la bellezza dell'arte greca, sommo interprete della rinascita degli antichi splendori. Assai interessante ricordare che, per testimonianza dello stesso Borromeo, come possiamo leggere nel suo *Musaeum* del 1625, l'autografia raffaellesca del cartone era universalmente riconosciuta.

Per centosettant'anni, l'opera affascinò visitatori provenienti da ogni parte d'Europa, sino al maggio 1796, quando Napoleone ordinò la requisizione del patrimonio librario e pittorico dell'Ambrosiana. Il cartone venne, quindi, portato a Parigi, dove subì un importante intervento di restauro presso il Louvre e proprio in questa sede fu definito il più bel cartone del mondo. Benché un restauro fosse assolutamente necessario, non possiamo dare credito a quanto affermato da Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, secondo il quale il cartone era stato oggetto di tale incuria a Milano, da giungere a Parigi lacerato in più di cinquecento frammenti; ovviamente, Lebrun aveva dei marcati interessi propagandistici nello scrivere ciò, essendo strenuo difensore del progetto napoleonico di fare di Parigi non solo la capitale del nuovo impero, ma anche la città scrigno delle migliori opere d'arte provenienti da tutte le sue province. In realtà, il restauro appena completato ha confermato la non veridicità di un così disastroso stato conservativo alla fine del Settecento.

Il restauro effettuato al Louvre fu oltremodo invasivo, poiché i restauratori decisero di scomporre l'opera nei circa duecentoventi fogli dei quali è composta, non senza significativi problemi, non ultimo quello di non riuscire a riassemblare l'opera a perfezione, come provano le linee della scalinata, tracciate dai restauratori nel tentativo di ricreare l'impressione di unitarietà, che la scomposizione aveva compromesso. Al restauro francese è dovuta la congiunzione delle due grandi parti nelle quali

il cartone era stato diviso per almeno due secoli e l'integrazione delle grandi lacune, soprattutto nella parte centrale. Dopo il lungo restauro, il cartone venne esposto al Louvre, dove rimase sino al 1815; dopo la definitiva sconfitta di Napoleone, nel 18 giugno 1815, il Congresso di Vienna impose la restituzione delle opere trafugate in molte nazioni europee. Fu così che la preziosa opera rientrò a Milano nel 1816 e, dopo alcune settimane di esposizione presso il palazzo arcivescovile, venne collocato nella Sala delle Pitture (l'attuale Sala Fagnani) della Biblioteca Ambrosiana.

A seguito dei lavori di ampliamento della Biblioteca, si decise di dedicare una stanza esclusivamente al cartone, la Sala V, dove risulta collocata nel 1837, all'interno di una cornice dorata, munita di un dispositivo con una tela, che veniva svolta a protezione del cartone nelle ore di chiusura della pinacoteca.

Nel 1857, l'autografo raffaellesco venne collocato in una “colossale aurea teca magnifica”. Un nuovo intervento conservativo venne suggerito dal Prefetto Antonio Ceriani e affidato a Giuseppe Bertini, anche se di questo restauro non esiste documentazione alcuna. L'esposizione alla luce solare continuava a essere uno dei principali problemi da affrontare e che restò senza efficace soluzione sino a tempi a noi più vicini.

Una nuova teca protettiva venne prodotta in occasione del riordino delle raccolte ambrosiane voluta dal Prefetto Achille Ratti (poi papa Pio XI), che, nel 1905, si avvale delle competenze di Luca Beltrami, Luigi Cavenaghi e Gustavo Frizzoni; questi interventi furono anche occasione per effettuare sul cartone una nuova campagna fotografica.

Il doloroso e tragico periodo del primo conflitto mondiale, tra il 1915 e il 1918, vide il cartone lasciare la sua storica sede milanese per la seconda volta dal 1610, questa volta per essere messo in sicurezza; fu così che l'opera tornò in Vaticano dopo poco più di trecento anni dalla sua realizzazione. Rientrato a Milano nel 1919, il disegno dovette nuovamente lasciare l'Ambrosiana, per essere messo al sicuro dai bombardamenti della II Guerra Mondiale, nel caveau milanese della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde. Prima di rientrare nelle sale della grandiosa istituzione fondata da Federico Borromeo, il cartone uscì nuovamente dall'Italia, per venire esposto a Lucerna, in Svizzera, nella grande mostra organizzata dal Prefetto Giovanni Galbiati al fine di raccogliere fondi per la ricostruzione dell'Ambrosiana, seriamente danneggiata dai bombardamenti della notte del 15 agosto 1943.

Nel periodo compreso tra il 1959 e il 1968, l'Ambrosiana subì un complessivo lavoro di restauro, progettato da Luigi Caccia Dominioni, coadiuvato da Gian Alberto Dell'Acqua e Lamberto Vitali; la sala del cartone venne completamente riallestita e la cornice dorata venne sostituita da una robusta ed essenziale profilatura in ferro, che venne conservata anche con la radicale ristrutturazione degli anni novanta, avvenuta grazie al contributo di Fondazione Cariplo. È interessante ricordare che Caccia Dominioni aveva pensato di chiudere la teca con un'unica lastra di vetro, che venne effettivamente prodotta, ma, entrata in oscillazione, esplose nel luogo di produzione a Caserta.

Infine, e siamo ai nostri giorni, dopo circa un anno di analisi scientifiche atte a determinare con precisione lo stato del cartone e a individuare i migliori interventi conservativi, la preziosa opera è stata sottoposta a un restauro di tre anni, durante i quali si è provveduto a una profonda pulitura, al distacco della tela applicata a Parigi alla fine del Settecento, all'applicazione di un triplice strato di carta giapponese di grammatura diversa per il suo consolidamento e all'applicazione di una nuova tela sintetica, onde evitare attacchi biologici. Concluso il restauro, il cartone è stato inserito in una nuova teca, costruita secondo la più avanzata tecnologia e sigillata con un unico vetro, che per le sue dimensioni è il più grande esistente in Europa. La sala del cartone è stata completamente ripensata e riallestita dallo Studio Boeri.