

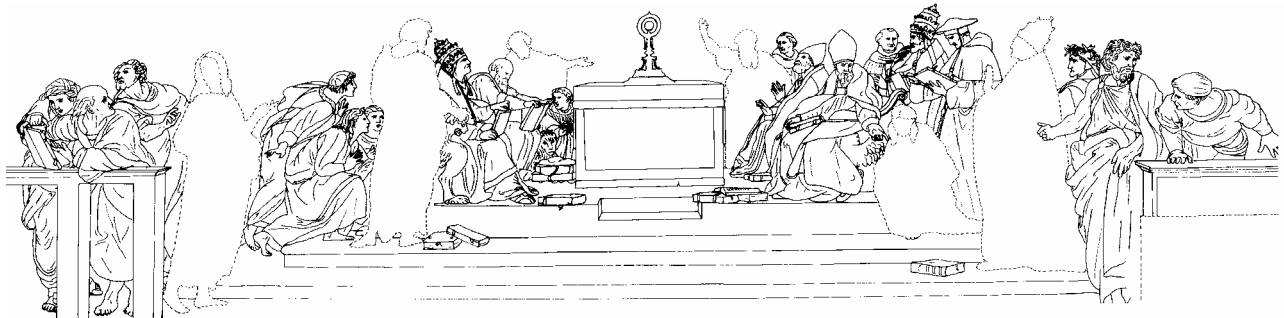
RUDOLF KUHN

LA «DISPUTA» E LA « SCUOLA DI ATENE» STORIE O NO?
PROPOSTE PER LA LETTURA DEL COMPONENTO ORDINATO IN
RAFFAELLO

(Pubblicato nel: *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura* [1983], a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato 1990, pp. 69-82)

Sommario

1. Schemi delle composizioni di Gert Fischer	1
2. Traduzione originaria di Monica Ramdor (dal autore preferita)	2
3. Traduzione pubblicata di Monica Ramdor, rimaneggiata dalla redazione	9
4. Deutscher Text.	15





2. Traduzione originaria di Monica Ramdor.

LA `DISPUTA` E LA `SCUOLA DI ATENE`: STORIE O NO? PROPOSTE PER LA LETTURA DEL COMPONENTO ORDINATO IN RAFFAELLO.

Le opere delle arti spaziali (pittura, scultura ed architettura) possono venir osservate in due modi. Innanzitutto prendendo in considerazione la possibilità di potere guardare liberamente in tutte le direzioni e volendo anche solo sul tema centrale, a piacere di ogni singola persona. In secondo luogo interpretando le singole parti una ad una. Nello stesso modo si può anche osservare una processione oppure un corteo che ha luogo in una piazza, guardando la gente una volta da una direzione e una volta da un'altra, oppure guardando continuamente sulle persone più importanti, se si vuole. Un'altra possibilità è di osservare le persone una ad una, a seconda da come sono state situate da colui che ha organizzato il corteo. Nelle opere in architettura si usano entrambe le possibilità anche l'osservare attentamente, che segue le file delle arcate, delle travi e delle parti dello spazio. Nelle opere in pittura che non possono essere meno ordinate è meno usato osservare scrupolosamente figura per figura, gruppo per gruppo.¹ Questo tipo di lettura, che segue l'ordo interno della composizione, e che lascia le figure centrali al loro posto al centro e come apice del quadro, non le tira fuori come figure a se. Questo *historiam recitare* come viene chiamato da

¹ Introdotta metodicamente nel dibattito storico-artistico da Badt, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Köln (DuMont) 1961.

Alberti², e come è stato realizzato in modo abbastanza preciso da Bellori³ nella sua descrizione delle immagini dipinte da Raffaello, viene definito nel seguente passaggio: realizza il componimento ordinato nell'interpretazione.

Questo *ordo* esiste nelle opere, ma è stato assorbito solo lentamente e progressivamente nell'insegnamento dell'arte. Una parola sull'insegnamento di Alberti e di Leonardo prima di passare alla pratica di Raffaello.

1. Il componimento ordinato.

Nel 1435 Leon Battista Alberti scrisse la sua opera *De pictura libri tres*. Il primo libro, come è noto, tratta delle premesse della pittura nella realtà della natura, il secondo libro dal titolo *De arte* ed il terzo *De artefice*. Il secondo libro tratta da principio della *Circumscriptio*, in seguito della *Receptio luminum* e nella parte centrale del *Compositio*. Alberti è stato il primo critico della pittura per il quale la composizione era il centro dell'arte, dell'arte come insegnamento e come apprendimento. Stranamente però Alberti parla del nesso tra figure e gruppi, il cosiddetto *ordo*, che chiameremo composizione, non nel libro *De arte* e non da nemmeno delle regole, ma invece ne accenna solo brevemente nel terzo libro. Qui scrive che il pittore dovrebbe pensare più a lungo (*diutius excogitare*) a quale *ordo* sia il più bello per una storia, dovrebbe progettare (*commentari*) questo *ordo* della storia nel suo insieme e nelle singole parti e infine consultarsi con gli amici.⁴ Per questo l'*ordo* di una storia è una di quelle capacità dell'ingegno dell'artista che non possono venire insegnate e non possono venire apprese e per questo non fanno parte dell'arte.

Ma la composizione come arte fa sì che tale *ordo* esista. La composizione come arte permette che possa esistere innanzitutto una costruzione, una struttura di superfici, membra e corpi per la rappresentazione di plasticità, movimento e azione.⁵ In secondo luogo porta ad una osservazione della realtà in riguardo alla *copia rerum* e alla *varietas statuum atque motuum animi vel corporis*⁶, così come all'osservazione di alcuni tipi del movimento del corpo (delle ragazze, delle donne, dei ragazzi, degli uomini e degli anziani)⁷, dei tipi di stati d'animo psicologici (il temperamento dei malinconici, dei collerici, dei sanguinici)⁸ e infine all'osservazione dell'esatta esecuzione dei movimenti (a secondo dell'asse del corpo e del movimento, della ponderazione e dei raggi di movimento delle membra)⁹. Inoltre da la possibilità di consolidare ogni struttura nella rappresentazione di queste realtà osservate a seconda delle posizioni normali (in piedi, seduti, in ginocchio e sdraiati)¹⁰ e nelle direzioni di movimento normali (in avanti, in dietro, a sinistra, a destra, in alto, in basso e in cerchio)¹¹ e inoltre di differenziarle facendone delle figure in

² Leon Battista Alberti: *De Pictura libri tres*, in: idem, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. III. Bari (Laterza) 1973 (Scrittori d'Italia N. 254), liber III, cap. 53.

³ Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma 1695 (Reprint Gregg 1968).

⁴ Alberti, op. cit. III, 61

⁵ Alberti, op. cit. II, 35 et passim

⁶ Alberti, op. cit. II, 40

⁷ Alberti, op. cit. II, 44

⁸ Alberti, op. cit. II, 41

⁹ Alberti, op. cit. II, 43

¹⁰ Alberti, op. cit. II, 40

¹¹ Alberti, op. cit. II, 43 et 45

movimento¹². *Si potrebbe dire che la composizione come arte in questo modo presenta i presupposti ottimali per l'ingegno, per inventare storie come sequenza di figure, fa cioè sì che esista l'ordo.*

Proprio nel terzo libro, Alberti nella 'Diffamazione' di Apelle ci porta un esempio di un' *inventio*, che al contempo è un esempio di un' *inventio ordinata*. Indica esattamente dove si trovano le figure ed i gruppi, come si susseguono e come si muovono in avanti, lì ove poi si presentano prima la calunnia, poi il pentimento ed infine la verità. Le parole d'ordine sono: *erat, circum adstant, alia parte, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens*, tutte queste nella descrizione¹³. Ci troviamo di fronte ad un susseguirsi di figure come rappresentazione dello svolgimento narrato.

Leonardo da Vinci ha riflettuto più precisamente la progettazione per l'insegnamento dell'arte. Ha distinto tra il corso dei suoi progetti nei suoi schizzi di contesti di figure o gruppi tre stadi, specialmente considerando le sue affermazioni negli articoli 64, 76, 189 del Codex Urbinas¹⁴, che sono riassunte e fissate dal punto di vista terminologica; ha distinto la notazione di un' idea - *il componimento inculto*; poi il riordinamento di questo ad un *componimento ordinato* ed infine il completamento di questo tramite l'introduzione di studi modello, che poi viene chiamato *componimento ornato*. Forse l'abbozzo dell' 'Ultima cena', lo schizzo dell' 'Epifania' e i disegni del 'Cortile dell'arsenale' e di una allegoria ne possono essere degli esempi¹⁵.

La rappresentazione di un' *inventio* che chiarifica l'*ordo* è conservata da Raffaello nella lunga serie di disegni per la parte inferiore a sinistra della 'Disputa'. Mostro il quinto¹⁶ dei sei disegni e l'elaborazione come affresco. Il lavoro nei disegni è la rappresentazione di una invenzione come seguito (*ordo*) di gruppi e di figure e questa ha luogo come dice Leonardo "levando e ponendo" quanto basta¹⁷. Se si confronta il disegno con l'elaborazione, allora risalta specialmente la disposizione e cioè la successione, l'entrata in scena e lo spostamento di singole figure all'impiedi, fino ad un cambiamento quasi continuo di gruppi e singole figure. Questo cambiamento quasi regolare appare a Raffaello l'*ordo* ideale per la *inventio*, ma come potremo vedere ancora in seguito, solo per la parte sinistra della composizione. Cosa viene messo in evidenza da questo? Cosa viene esposto nel contesto, cosa viene raccontato?

2. Il Componimento ordinato come storia nella 'Disputa'.

Mi limito ai personaggi sulla terra, per ora lascio da parte i personaggi in cielo al centro dei quali si trova Gesù Cristo. Per i terrestri il pegno di Cristo è lo *Sanctissimum* sull'altare. Troviamo a sinistra vicino e che si seguono un *gruppo* di tre individui in piedi, poi una *figura singola* di uno in piedi, poi nuovamente un *gruppo* di tre, inchinato ed in ginocchio, poi la *figura singola* di uno in piedi, e poi di nuovo un *gruppo* di tre seduti ed accovacciati, Papa Gregorio, il cardinale Geronimo e di un frate francescano e l'ultima *figura singola* di uno in piedi, ma posto in quel gruppo. A destra, accanto alla prima figura singola, notiamo una cesura, mentre a sinistra si incrocia con un gruppo;

¹² Alberti, op. cit. II, 43

¹³ Alberti, op. cit. II, 53

¹⁴ Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ed. Heinrich Ludwig. Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, ed. R. Eitelberger von Edelberg, vol. XV-XVII; Reprint Osnabrück [Zeller] 1970), §§ 64, 76, 189.

¹⁵ 'Ultima cena' Windsor 12 542. 'Epifania' Paris Louvre 1978. 'Cortile dell'arsenale' Windsor 12 647. 'Allegoria' Windsor 12 496.

¹⁶ Frankfurt Städel 379 (Fischel, Oskar: Raphaels Zeichnungen, Berlin 1913 sqq, vol. VI, 269).

¹⁷ Leonardo, op. cit. § 76.

anche a destra accanto alla seconda figura singola il lato del trono bianco forma una cesura, mentre la figura a sinistra incrocia nuovamente con il gruppo. La terza figura singola è integrata nel gruppo precedente. Potremmo essi definire in grandi unità: gruppo più figura singola, gruppo più figura singola, gruppo con figura singola integrata.

Attraverso questo cambiamento, Raffaello ordina al contempo i motivi. I tre personaggi del primo gruppo sono occupati con un libro, ne indicano, mostrano e leggono qualcosa, ma la figura singola li invita ad avvicinarsi al sacramento. I due motivi, l'essere rivolto verso il libro o verso il sacramento, vengono ripetuti al contrario e variati. I tre personaggi si avvicinano al sacramento per osservarlo, ma la figura singola indica sul libro del vicino.

I motivi sono chiaramente predisposti vicino nel primo gruppo e nella figura singola, nel secondo gruppo e nella figura singola sono ripetuti al contrario, mentre nel terzo gruppo nei due personaggi seduti sono posti molto vicino. Gregorio che guarda, Geronimo che legge e attraverso la figura singola, che indica verso l'ultimo di coloro che legge sulla mostranza di elevare gli occhi verso ciò che il frate minorita sta aspettando, in questo caso viene dato un peso maggiore a favore del guardare. Poi segue, preparato dalla disputa il sacramento stesso. Mi sembra che 'Disputa' significhi chiedere alle figure cosa vivono e come vivono tra loro, un continuo richiamarsi e tentennare se è meglio leggere nei libri sacri o osservare il sacramento.

Come ho detto precedentemente, questo *ordo* è valido solamente per la parte della composizione a sinistra in basso, perchè adesso viene la vera e propria sorpresa. La nuova lite viene interrotta ed il tema viene approfondito.

A destra dell'altare vediamo per la prima volta che la figura singola non indica più sulla mostranza, ma invece il cielo, vediamo Ambrosio che guarda sorpreso da quale lato Augustino si volta per il dettato e vediamo il segretario che detta. L'imponente curva dell' indicatore verso il cielo, che è ripreso avvolto nelle braccia di colui che indica è trasformato in vesti e in una spalliera di un trono e il volgere il braccio all' infuori da parte di Augustino, tutto questo porta come una corrente dal cielo alla terra. D'un tratto, dal punto di vista tematico notiamo che anche i libri sono ispirati da una visione e cioè da una immediata visione della realtà, per i quali il sacramento dell'altare sulla terra è un pegno.

E nuovamente una sorpresa, segue il papa Sisto IV Rovere, che osserva nuovamente il sacramento ed i fedeli che lo seguono e lo indicano come loro ideale. Quello è l'incarico dei padri ecclesiastici e questo quello del papa e dei fedeli.

Questi bruschi riordinamenti nella tematica, che servono per l'approfondimento, esistono di sovente nella pittura classica e voglio rivolgere la vostra attenzione su questo punto. Specialmente a destra del centro, dopo il punto massimo della composizione, arriva l'imprevisto e in base al precedente sviluppo lineare poco aspettato come dal nulla, una apparizione. Così dapprima nell' 'Ultima cena' di Leonardo, poi nella 'Battaglia di Cascina' e nel 'Diluvio universale' di Michelangelo, nell' ultima opera elencata in quel gruppo con il padre che porta il proprio figlio, unico morto in tutta la storia, oppure nel 'Giudizio universale' di Michelangelo nella figura di S. Bartolomeo ed in quella serie di martiri che mostrano minacciosi i loro strumenti di tortura¹⁸.

I disegni del progetto per la 'Disputa' dimostrano che Raffaello dapprima era intenzionato a mettere il motivo del rivolgersi verso il cielo sul lato sinistro della composizione. Nel primo disegno¹⁹ del progetto questo addirittura per due volte e anche nel quinto e che poi Raffaello ha lasciato da parte questo motivo per dare spazio all' inatteso, al sorprendente. (Irregolarità nella pittura di Raffaello

¹⁸ Informazioni più dettagliate: Kuhn, Rudolf: *Komposition und Rhythmus*. Berlin/New York (de Gruyter) 1980. 'Ultima Cena' p. 123 sqq. 'Battaglia di Cascina' p. 63 sqq, 69. 'Diluvio universale' pp. 141sqq, 153sq.

¹⁹ Windsor 12 732 (Fischel op. cit. VI, 258).

appaiono molto prima di quelle che vengono riscontrate nell' architettura. La domanda se hanno una ragione simile, rimane senza risposta).

Adesso vorrei cercare di utilizzare queste osservazioni per una spiegazione riguardo alla 'Scuola di Atene'.

3. Il componimento ordinato come storia nella 'Scuola di Atene'.

L'*ordo* della composizione è composto da cinque parti. La prima parte, le figure davanti agli scalini a sinistra, ai loro piedi Pitagora. La seconda, le figure al di sopra degli scalini davanti al muro frontale di sinistra dell' edificio che terminano a destra con Socrate. La terza, le figure al centro tra i muri longitudinali dell'edificio con Platone ed Aristotele al centro. La quarta, risalta il fatto che è spostato in avanti e a sinistra, le figure sulla scalinata e davanti al muro frontale destro dell'edificio, che iniziano con Diogene. E infine la quinta parte, che raffigura le figure davanti agli scalini a destra, con al centro Euclide.

Forse prima sarebbe utile fare un confronto tra la prima e la quinta parte e perciò tra le figure a sinistra davanti agli scalini e quelle a destra. Entrambe sono ordinate in maniera molto differente. Nella prima parte a sinistra il pensatore è estremamente a destra, come è noto è stato introdotto durante i lavori sul muro; adesso la prima parte comprende tredici persone e la quinta solamente nove. Nella prima parte le persone sono situate molto vicino l'una all'altra, considerando anche l'angolatura, nella quinta parte invece hanno maggior spazio e aria. A destra le teste sono accentuate o ordinate stranamente insieme ai globi. Le cinque teste degli allievi e di Euclide formano una costellazione. Le due di sotto e quelle di sopra si trovano su due rette, sulle quali a destra seguono ancora i globi e le teste delle altre persone. Queste sfere di globi e delle teste stanno tra di loro come pianeti. Questo non ha una corrispondenza nella prima parte della composizione a sinistra. Nella quinta parte a destra le persone simboleggiano con la loro posizione e con il loro modo di comportarsi una armonia che colgono studiando. Gli allievi, i maestri e coloro che sanno sono riusciti per citare il Timaios di Platone a "manifestare ciò che si pensa con il pensato"²⁰. Ciò è diverso a sinistra, basti confrontare specialmente Pitagora con le figure che gli sono vicine: il dedurre dalla tavola delle armonie, il copiare delle conclusioni, l'ascoltare attentamente e l'aspirazione sono tutte cose che hanno luogo in mezzo alla calca.

In che modo Raffaello passa dall' uno all'altro? Cosa ordina nel mezzo e come lo ordina? Nell'ambito della disposizione osserviamo due riordinamenti dell' ordine, il secondo l'ho menzionato in Diogene, ma non l'ho ancora spiegato. Ma vediamo il primo.

Nella prima parte Raffaello differenzia tra gruppi e figure che sono poste avanti, ad esempio il gruppo attorno alla base della colonna, il gruppo di Pitagora, la figura di colui che indica nel suo libro, la figura di quello che arzigola su cosa scrivere e le figure che sono più lontane e che spuntano tra quelle innanzi a loro, come nel gruppo attorno alle base della colonna e quella di Pitagora un bambino e tra il gruppo di Pitagora e la figura ritta lì troviamo un giovane. Queste non partecipano attivamente a dibattito scientifico di coloro che si trovano davanti, neanche al loro stare vicino uno all'altro, personificano invece un altro stato d'animo. Vanno invecchiando spostandosi più verso destra, si potrebbero collegare al bambino che il vecchio a sinistra ha portato con se. Si potrebbe dire che invecchiando sempre di più si dividono e rimangono distaccati dalla scienza che si trova di fronte a loro dove i loro coetanei si vanno integrando con molto zelo. (Non appaiono più tra quello che indica nel suo libro e quello che arzigola su cosa scrivere). Questa differenziazione

²⁰ Platon, Timaios 89e-90d.

delle figure non la riscontriamo più nella quinta parte a destra della composizione. Tutte le figure vivono quell' armonia che studiano.

Queste figure intermedie, come vorrei chiamarle, proprio perchè spuntano tra le figure ed i gruppi davanti, sono presenti nella seconda e terza parte della composizione, vengono inserite quasi regolarmente.

Mentre nella prima parte della composizione troviamo la rappresentazione del possesso di ciò che si sa, dell' avere in se per se, del desiderio, dell'acquisire e del libero gioco del sapere, nella seconda parte della composizione troviamo quattro gradini più in sù la rappresentazione della disputazione coraggiosa per la quale sono stati portati gli argomenti tratti dai libri e già la scena cambia e si rivolge verso l'ascolto e il discorso di Socrate. Raffaello ha ripetuto nei rilievi del muro di fronte, ponendovi ancora al di sopra la statua di Apollo, la sovrapposizione di colui che desidera e del coraggioso, che Bellori definisce concupiscibile ed irascibile²¹, sopra al quale secondo Platone vi è posto ancora il pensante (epithymetikon, thymoeides, logistikon). Raffaello ha lasciato anche da parte per una volta nella seconda parte, lo dove sono intravedibili i rilievi sostituiti dalla statua di Apollo le figure intermedie, che appaiono tra le figure ed i gruppi d'avanti ma con uno spirito ed una meditazione diversi, ma queste figure riappaiono poi nel mezzo della disputazione di Socrate, tra la fila di Alchibiade e la figura di Socrate, in colui che vicino e lontano allo stesso tempo è partecipe alla disputazione senza appartenervi ma che ascolta e medita sognando.

Nella terza parte della composizione Raffaello ha rappresentato in Platone e Aristotele l'apice del discorso libero filosofico di due uomini simili, che a secondo del rango è ancora un pò diverso dall'insegnamento di Socrate ad Alchibiade ed ai suoi accompagnatori, è incorporazione del terzo, secondo Platone, e cioè del pensante.

Anche in questa parte della composizione Raffaello ha fatto comparire le figure intermedie che da ora in avanti saranno sempre due personaggi, ma al contempo ha ideato anche un sorprendente disordine del rapporto delle figure intermedie con le figure ed i gruppi precedenti. Nella terza parte della composizione le figure intermedie appaiono per la prima volta nel vecchio e nel suo accompagnatore, nella estrema parte sinistra. Si può notare il vecchio tra le gambe libere un pò all'indietro di Socrate e del giovane, che è l'inizio dell' ala di Platone e Aristotele. Al contempo la differenza di età del bambino e del giovane nei confronti del vecchio annunciano un qualcosa di diverso. In lui non è rappresentato un pensiero giovanile e pieno di spirito, bensì un riflettere pensieroso. Nella terza parte della composizione le figure intermedie riappaiono per la terza volta completamente a destra nei due uomini che si muovono in lontananza, da dove si avvicina il vecchio con il suo accompagnatore. Per la seconda volta in Platone e Aristotele.

L'esatto riordinamento di Platone e Aristotele consiste nel fatto che nell'*ordo* della composizione assumono la posizione di figure intermedie e difatti lo sono anche; e inoltre che in loro le figure intermedie divengono d' un tratto figure principali e proprio le figure principali della 'Scuola di Atene', e che secondo lo sviluppo finora raggiunto le figure principali e precedenti prendono il posto nei loro confronti e formano l'ala.

Il fatto che Platone e Aristotele sono delle figure principali questo è noto, il fatto che hanno il posto e la funzione di figure intermedie è ancora da spiegare in base ad alcune indicazioni. Ciò si può ponderare considerandoli il centro, da una parte il vecchio con il suo accompagnatore a sinistra che si avvicinano lentamente dalla lontananza e dall'altra due uomini a destra che si muovano come punti estremi ai lati di coloro che formano due ali. Questo si può contare riconoscendo nel gruppo di colui che entra correndo a sinistra la prima delle figure e gruppi, nella fila di Alchibiade la seconda, in Socrate la terza, in coloro che formano le ali, la quarta e la quinta. Si può tener conto delle

²¹ Bellori, op. cit. p. 21.

corrispondenze figurali, che coloro che formano l'ala sinistra e Socrate corrispondono come si può riconoscere della corrispondenza già accennata precedentemente e cioè dalle gambe libere delle figure, e che quelle che formano l'ala sinistra e a destra corrispondono con la fila di Alcibiade e anzi che sono una ennesima ripetizione di questa fila, la fila di Alcibiade formata da tre personaggi, quella che forma a sinistra l'ala da cinque personaggi e quella fila che forma a destra l'ala composta da sette personaggi.

Attraverso questo inaspettato riordinamento Raffaello dimostra che il libero discorso filosofico tenuto da persone provenienti da lontano ma in qualche modo simili è sito in una parte diverso dell'*ordo*, che non il desiderio e il possesso dell'idea e anche la coraggiosa disputa posta in alto, non se ne può sviluppare niente dato che ha un'altra origine. Va contro la direzione, venendo da un'altra parte, è posto nel seguito degli stati d'animo del riflettere e del meditare che sono lontani. Ma questo in Platone e Aristotele avviene in un discorso chiaro e articolato e si manifesta con tale forza che gli altri formano da soli l'ala, diviene il centro e si ordina.

Fino ad ora i personaggi esperti di attività scientifiche rappresentate nelle tre parti della composizione sono stati posti in alto ed al centro solo gradualmente. Ma già assistiamo al secondo riordinamento. Perché non si prosegue come nel seconda a destra, dove Socrate chiude la parte della composizione, ma spostato in basso a sinistra davanti e sugli scalini ha luogo la quarta parte della composizione con la figura di Diogene che intralcia ostentivamente la via di Platone ed Aristotele e che vive secondo la sua filosofia nocurante e ostentativa. "Che ci vuole per vivere?", questo concetto va contro i concetti della scienza e filosofia che hanno un posto di maggior rilievo e che si trovano al centro.

La struttura della scienza sul lato di Platone, che avviene su tre gradini, il cambiamento del tema attraverso la domanda della figura di Diogene sul lato di Aristotele corrisponde forse a quella unione tra la *philosophia naturalis* e la *philosophia moralis*, che Bellori indica come tema.²²

Nel gruppo seguente più a destra la figura a sinistra e cioè il giovane che sale mostra chiaramente a quello che scende Diogene, quell'esempio di vita conforme ad una dottrina. Ma la figura che scende fa notare a quello che sale la risposta che è rappresentata da Platone e Aristotele senza staccare lo sguardo da loro, che grazie all'esempio di Diogene si sono posti questa domanda che ciò che loro insegnano lo sono anche. Nel momento in cui quello che sale sale verso Platone ed Aristotele, quello che scende va verso le figure in basso che come abbiamo visto nella quinta parte della composizione, al contrario dei personaggi della prima parte della composizione, sviluppano in loro stessi la somiglianza di quello che si pensa con il pensato.

Ho cercato di mostrare un esempio di come può essere interpretato un componimento ordinato nell'arte figurativa di Raffaello. Ho potuto fare ciò solamente in un abbozzo e non mi sono potuto dilungare su tutte le figure e sul loro contributo per lo sviluppo del tema come ho invece fatto nel mio libro "Composizione e ritmo"²³. Ho cercato in particolar modo di porre molta attenzione al continuo suddiviso a seconda delle differenze e delle ripetizioni e ai riordinamenti di grande effetto, così inaspettati che subentravano sempre dopo uno sviluppo duratura e continuato, specialmente nella parte destra del centro della composizione. Si possono solamente interpretare seguendo il seguito delle figure e dei gruppi.

²² Bellori, op. cit. pp.19, 21.

²³ Kuhn, op. cit. 'Disputa' pp. 3-20; 'Scuola di Atene' pp. 74-108; e il metodo di Raffaello di chiarificare l'ordo nelle serie dei disegni è spiegato nel contributo: Kuhn, Zu Raffaels Entwurfspraxis und der sprunghaften Entwicklung seines Kunstverständes um 1508, nel: Festschrift Erich Hubala, ed. Frank Büttner e Christian Lenz. München 1985.

Ho cercato di interpretare a fondo questo *ordo*, non come un arrangiamento astratto di figure, ma invece come un qualcosa che rappresenta figure, ordina oggetti e sviluppa dei temi. Così direi che la domanda che mi ero posto da principio, trova una risposta. La 'Disputa' e la 'Scuola di Atene' sono esse delle Storie? Lo sono. Sono la storia dell'agire comune e sociale di persone singole o gruppi, degli uomini religiosi nella 'Disputa' e degli uomini della scienza, dei pittori e dei filosofi nella 'Scuola di Atene'.

3. Traduzione pubblicata, di Monica Ramdor, rimaneggiata dalla redazione.

LA `DISPUTA` E LA 'SCUOLA DI ATENE': STORIE O NO? PROPOSTE PER LA LETTURA DEL COMPONIMENTO ORDINATO IN RAFFAELLO.

(pp. 69/71)

Le opere delle arti spaziali (pittura, scultura ed architettura) possono venir osservate in due modi. Innanzitutto prendendo in considerazione la possibilità di potere guardare liberamente in tutte le direzioni e volendo anche solo sul tema centrale, a piacere di ogni singola persona.

In secondo luogo interpretando le singole parti una ad una. Nello stesso modo si può anche osservare una processione oppure un corteo che ha luogo in una piazza, guardando la gente una volta da una direzione e una volta da un'altra, oppure se si vuole, guardando continuamente le persone più importanti. Un'altra possibilità è di osservare le persone una ad una, a seconda di come sono state situate da colui che ha organizzato il corteo. Nelle opere di architettura si usano entrambe le possibilità, anche l'osservare attentamente il susseguirsi delle file delle arcate, delle travi e delle parti nello spazio. Nelle opere di pittura che non possono essere meno ordinate, è meno usato osservare scrupolosamente figura per figura, gruppo per gruppo²⁴. Questo tipo di lettura, che segue l'ordine interno della composizione, e che lascia le figure centrali al loro posto, al centro come apice del quadro non le estrapola come figure a sé. Questo *historiam recitare* come viene chiamato da Alberti²⁵, e come è stato realizzato in modo abbastanza preciso da Bellori²⁶ nella sua descrizione delle immagini dipinte da Raffaello, viene definito nel seguente passaggio come realizzazione del componimento ordinato nell'interpretazione.

Questo ordine esiste nelle opere, ma è stato assorbito solo lentamente e progressivamente nell'istruzione dell'arte. Una parola sull'insegnamento di Alberti e di Leonardo prima di passare a Raffaello.

1.-Il componimento ordinato.

Nel 1435 Leon Battista Alberti scrisse la sua opera *De pictura libri tres*. Il primo libro, come è noto, tratta delle attinenze della pittura con la realtà della natura, il secondo libro dal titolo *De arte* tratta da principio della *Circumscriptio*, in seguito della *Receptio luminum* e nella parte centrale della *Compositio* e il terzo ha il titolo *De artifice*. Alberti è stato (pp. 71/72) il primo critico della pittura

²⁴ Introdotto metodicamente nel dibattito storico-artistico da K. BADT, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Köln (DuMont) 1961.

²⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura libri tres*, in: idem, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari (Laterza) 1973 (Scrittori d'Italia N. 254), liber III, cap. 53

²⁶ GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma 1695 (Reprint Gregg 1968).

per il quale la composizione rappresentava il centro dell'arte, intesa come insegnamento-apprendimento.

Stranamente però Alberti, nel libro *De arte*, non parla del nesso tra figure e gruppi, il cosiddetto «ordo», che chiameremo composizione, né detta regole precise, ma a tale nesso accenna solo brevemente nel terzo libro, nel quale afferma che il pittore dovrebbe pensare più a lungo *diutius excogitare* quale «ordo» sia più adatto ad una storia, dovrebbe progettarlo (*commentari*) nello insieme e nelle singole parti e infine consultarsi con gli amici²⁷. Così inteso, «ordo» di una storia è una di quelle capacità dell'ingegno dell'artista che non possono venire insegnate e non possono venire apprese e per questo non fanno parte dell'arte.

Ma la composizione come arte fa sì che tale «ordo» esista, innanzitutto come costruzione, struttura di superfici, membra e corpi per la rappresentazione della plasticità, del movimento e dell'azione²⁸, quindi permette un'osservazione della realtà al fine di una *copia rerum* e di una *varietas statuum atque motuum animi vel corporis*²⁹, così come porta all'osservazione di alcuni tipi di movimento corporeo (delle ragazze, delle donne, dei ragazzi, degli uomini e degli anziani)³⁰, o di stati d'animo psicologici (temperamento malinconico, collerico, sanguigno)³¹, infine all'osservazione dell'esatta esecuzione del movimento stesso (a secondo dell'asse del corpo, della ponderazione e dei raggi di movimento delle membra)³². Inoltre dà la possibilità di consolidare ogni struttura nella rappresentazione di queste realtà osservate a seconda delle posizioni (in piedi, seduti, in ginocchio e sdraiati)³³ e delle direzioni di movimento normali (in avanti, indietro, a sinistra, a destra, in alto, in basso e in cerchio)³⁴ e inoltre di differenziarle facendone delle figure in movimento³⁵. Si potrebbe dire che la composizione come arte in questo modo presenta i presupposti ottimali per l'ingegno, per inventare storie come sequenza di figure, fa sì, cioè che esista l'«ordo».

Proprio nel terzo libro, la «Diffamazione» di Apelle, Alberti porta un esempio di *inventio*, che è *inventio ordinata*. Indica esattamente dove si trovano le figure ed i gruppi, come si susseguono e come si muovono in avanti, lì ove sono raffigurati la calunnia, il pentimento ed infine la verità. Le parole d'ordine nella descrizione sono³⁶: *erat, circum adstabant, alia parte, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens*. Ci troviamo di fronte ad un susseguirsi di figure come rappresentazione dello svolgimento narrato.

Leonardo da Vinci ha delineato un metodo per l'insegnamento dell'arte, che se consideriamo le sue affermazioni riassunte e fissate (pp. 72/73) dal punto di vista terminologico negli articoli 64, 76, 189 del Codex Urbinas³⁷, può essere diviso in tre stadi: notazione di un'idea o il componimento incolto, suo riordinamento ed infine suo completamento tramite l'introduzione di modelli di studio.

²⁷ L. B. ALBERTI, op. cit. III, 61.

²⁸ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 35 et passim.

²⁹ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 40.

³⁰ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 44.

³¹ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 41.

³² L. B. ALBERTI, op. cit. II, 43.

³³ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 40.

³⁴ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 43 et 45.

³⁵ L. B. ALBERTI, op. cit. II, 43.

³⁶ L. B. ALBERTI, op. cit. III, 53.

³⁷ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinrich Ludwig. Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, ed. R. Eitelberger von Edelberg, vol. XV-XVII; Reprint Osnabrück (Zeller) 1970), §§ 64, 76, 189.

Il risultato di questo procedimento « ornato ». Forse l'abbozzo dell'*Ultima cena*, lo schizzo dell'*Epifania* e i disegni del *Cortile dell'arsenale* e di un'allegoria possono rappresentarne un esempio³⁸. Un'«inventio» che chiarisca l'«ordo» è rappresentata da Raffaello nella lunga serie di disegni per la parte inferiore a sinistra della *Disputa*.

Nel quinto³⁹ dei sei disegni preparatori di questo affresco, viene rappresentato un susseguirsi di gruppi e di figure ottenuto come dice Leonardo «levando e ponendo» quanto basta⁴⁰. Se si confronta il disegno con l'elaborazione pittorica, risalta, in particolar modo, la successione, l'entrata in scena e lo spostamento di singole figure all'impiedi, fino ad un cambiamento quasi continuo di gruppi e singole figure. Questo cambiamento quasi regolare appare a Raffaello l'«ordo» ideale per la «inventio», ma come potremo vedere ancora in seguito, solo per la parte sinistra della composizione. Cosa viene messo in evidenza con questo? Cosa viene esposto nel contesto, cosa viene raccontato?

2. - *Il componimento ordinato come storia nella Disputa.*

Mi limito qui all'analisi dei personaggi che nell'affresco sono terreni, tralasciando per ora, i personaggi raffigurati in cielo, al centro dei quali si trova Gesù Cristo la cui presenza terrena è data dal *Sanctissimum* sull'altare. Troviamo a sinistra un «gruppo» di tre individui in piedi e una «singola figura» anch'essa, in piedi, nuovamente un « gruppo » di tre, inchinati ed inginocchiati, quindi la «figura singola» in piedi, e poi di nuovo un «gruppo» di tre seduti ed accovacciati : papa Gregorio, il cardinale Girolamo ed un frate francescano e per ultima ancora una «singola figura» in piedi, ma collocata nel gruppo. A destra, accanto alla prima figura singola, notiamo una cesura, mentre a sinistra si incrocia con un gruppo; ancora a destra accanto alla seconda figura singola, il lato del trono bianco forma una cesura, mentre la figura a sinistra incrocia nuovamente il gruppo. La terza figura singola è integrata nel gruppo precedente. Potremmo dire che questa disposizione è un susseguirsi di gruppo più figura singola, ancora gruppo più figura singola, infine gruppo con figura singola integrata. (pp. 73/74)

Con questa disposizione, Raffaello ordina anche i motivi. I tre personaggi del primo gruppo sono occupati nella lettura di un libro, ma la figura singola li invita ad avvicinarsi al Sacramento. Nel gruppo successivo i due motivi, l'essere rivolto verso il libro o verso il Sacramento, vengono ripetuti al contrario e variati: i tre personaggi si avvicinano al Sacramento per osservarlo, ma la figura singola li invita a rivolgere l'attenzione al libro del vicino.

I motivi sono chiaramente predisposti vicini nel primo gruppo e nella figura singola, nel secondo gruppo e nella seconda figura sono ripetuti al contrario, mentre nel terzo gruppo, i due personaggi seduti sono posti molto vicini. Gregorio è in contemplazione, Girolamo legge, la figura singola indica verso l'ultimo di coloro che leggono ed è nell'atto di elevare gli occhi verso il frate minorita. Nello schizzo viene evidenziata maggiormente la contemplazione. Segue preparato dalla disputa, il Sacramento stesso. Per *Disputa* quindi si deve intendere cosa vivono e come vivono tra loro, un continuo richiamarsi e tentennare tra la lettura dei Testi Sacri e la contemplazione del Sacramento. Come si è detto precedentemente, questo «ordo» è valido solamente per la parte della composizione a sinistra in basso, perché adesso viene la vera e propria sorpresa. La nuova disputa viene interrotta ed il tema viene approfondito.

³⁸ *Ultima cena*, Windsor, 12 542. *Epifania*, Paris, Louvre, 1978. *Cortile dell'arsenale*, Windsor, 12 647. *Allegoria*, Windsor, 12 496.

³⁹ Frankfurt, Städel, 379 (O. FISCHER, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913 sgg., vol. VI, 269).

⁴⁰ LEONARDO, op. cit., § 76.

A destra dell'altare vediamo per la prima volta che la figura singola non indica più il *Sanctissimum*, ma il cielo, vediamo Ambrogio che guarda sorpreso da quale lato Agostino si volta per il dettato e vediamo il segretario che scrive. L'imponente curva del braccio di colui che indica verso il cielo, che si estende fino alle vesti e alla spalliera del trono e il volgere il braccio all'infuori da parte di Agostino, stabiliscono continuità tra cielo e terra. D'un tratto, da un punto di vista tematico si può dire che anche i testi siano ispirati da una immediata visione della realtà, per cui il Sacramento sull'altare è la promessa della presenza del Cristo sulla Terra.

Nel gruppo di figure successive, abbiamo nuovamente una sorpresa, la raffigurazione di papa Sisto IV della Rovere che osserva il Sacramento ed i fedeli che lo seguono e lo indicano come loro ideale. Da una parte, i Padri della Chiesa a cui è dato il compito di interpretare le Sacre Scritture, dall'altra il Papa in contemplazione ed i fedeli che lo additano ad esempio di fede.

Questi bruschi riordinamenti della tematica, che servono per l'approfondimento si trovano sovente nella pittura classica ed è a (pp. 74/75) questo che è necessario rivolgere l'attenzione. A destra del centro, il punto massimo della composizione, c'è l'imprevisto che in base al precedente sviluppo lineare della rappresentazione è aspettato come un'apparizione. Così accade nell'*Ultima cena* di Leonardo, poi nella *Battaglia di Cascina* e nel *Diluvio universale* di Michelangelo, in quel gruppo con il padre che porta il proprio figlio, unico morto in tutta la scena, oppure nel *Giudizio universale* di Michelangelo, nella figura di s. Bartolomeo ed in quella serie di martiri che mostrano minacciosi i loro strumenti di tortura⁴¹.

I disegni per la *Disputa* dimostrano che Raffaello dapprima era intenzionato a rappresentare la parte in cui i personaggi si rivolgono verso il cielo sul lato sinistro della composizione, la dimostrazione di ciò è nel primo e nel quinto disegno⁴², poi egli ha lasciato da parte questo motivo per dare spazio all'inatteso, al sorprendente (irregolarità nella pittura di Raffaello appaiono molto prima di quelle che vengono riscontrate nell'architettura. La domanda se hanno una ragione comune, rimane senza risposta).

Adesso vorrei cercare di analizzare se le osservazioni sin qui fatte possono essere utilizzate al fine di una spiegazione della *Scuola di Atene*.

3. - *Il componimento ordinato come storia nella Scuola di Atene.*

L'« ordo » della composizione è composto da cinque parti. Nella prima, le figure sono davanti agli scalini a sinistra, ai loro piedi è Pitagora. Nella seconda, le figure si trovano al di sopra degli scalini davanti al muro frontale sinistro dell'edificio sulla destra sacrale è l'ultimo personaggio, nella terza le figure sono disposte al centro tra i muri longitudinali dell'edificio con Platone ed Aristotele al centro. Nella quarta, risalta il fatto che tutto è spostato in avanti e a sinistra, le figure sono sulla scalinata e davanti al muro frontale destro dell'edificio, il primo di esse è Diogene. Infine nella quinta parte, le figure sono davanti agli scalini a destra, con al centro Euclide.

Forse sarebbe utile fare un confronto tra la prima e la quinta parte, quindi tra le figure a sinistra davanti agli scalini e quelle a destra. Esse sono ordinate in modo molto differente. Nella prima parte a sinistra il pensatore è all'estrema destra, come è noto è stato aggiunto durante i lavori sul muro; la prima parte comprende tredici persone e la quinta solamente nove.

Nella prima parte considerando l'angolatura, le persone sono situate molto vicine l'una all'altra, nella quinta parte invece hanno maggior (pp. 75/76) spazio e aria. A destra le teste sono accentuate o

⁴¹ Informazioni più dettagliate: R. KUHN, *Komposition und Rythmus*. Berlin/New York (de Gruyter) 1980. *Ultima cena* p. 123 sgg. *Battaglia di Cascina* pp. 63 sgg., 69. *Diluvio universale* pp. 141 sgg., 153 sg.

⁴² Windsor, 12 732 (FISCHEL, op. cit. VI, 258).

ordinate stranamente insieme ai globi. Le cinque teste degli allievi e di Euclide formano una costellazione. Le due di sotto e quelle di sopra si trovano su due rette, sulle quali a destra seguono ancora i globi e le teste delle altre persone. I globi e le teste stanno tra di loro come pianeti. Questo non ha una corrispondenza nella prima parte della composizione a sinistra. Nella quinta parte a destra, le persone, con la loro posizione e con il loro modo di comportarsi, nell'atto stesso dello studio, diffondono armonia. Gli allievi, i maestri e coloro che sanno sono riusciti, per citare il *Timaios* di Platone a «manifestare ciò che si pensa con il pensato⁴³» La situazione è diversa a sinistra, basti confrontare Pitagora con le figure che gli sono vicine: il dedurre dalla tavola delle armonie, il copiare delle conclusioni, l'ascoltare attentamente e l'ispirazione sono tutte cose che hanno luogo in mezzo alla calca.

In che modo Raffaello passa dall'uno all'altro? Cosa colloca nel mezzo della raffigurazione e come la ordina? Nella disposizione osserviamo due riordinamenti, il secondo rappresentato da Diogene. Ma vediamo il primo.

Nella prima parte Raffaello differenzia tra gruppi e figure che sono poste avanti, ad esempio il gruppo attorno alla base della colonna, il gruppo di Pitagora, la figura di colui che indica nel suo libro, la figura di quello che arzigogola nello scrivere e le figure che sono più lontane e che spuntano tra quelle poste più avanti, così nel gruppo attorno alla base della colonna, quello di Pitagora, e un bambino e il gruppo di Pitagora e la figura ritta, troviamo un giovane. Le figure più lontane non partecipano attivamente al dibattito scientifico di coloro che si trovano davanti, né, come queste, si trovano vicine una all'altra, personificano invece un altro stato d'animo. Vanno invecchiando spostandosi più verso destra, si potrebbero collegare al bambino che il vecchio a sinistra ha portato con sé. Si potrebbe dire che invecchiando sempre di più si dividono e rimangono distaccati dalla scienza che si trova di fronte a loro, dove i loro coetanei si vanno integrando con molto zelo (non appaiono più tra quello che indica nel suo libro e quello che arzigogola su cosa scrivere). Questa differenziazione delle figure non la riscontriamo più nella quinta parte a destra della composizione. Tutte le figure sono armonizzate tra loro.

Queste figure intermedie, come vorrei chiamarle, proprio perché spuntano tra le figure ed i gruppi posti davanti, sono presenti nella seconda e terza parte della composizione, dove vengono inserite quasi regolarmente. (pp. 76/77)

Mentre nella prima parte troviamo la rappresentazione del possesso di ciò che si sa, dell'aver in sé del desiderio dell'acquire e del libero gioco del sapere, nella seconda parte quattro gradini più in su, vediamo la rappresentazione della disputa coraggiosa sugli argomenti tratti dai libri, già la scena cambia e si rivolge all'ascolto del discorso di Socrate. Raffaello ha posto sopra i rilievi del muro di fronte la statua di Apollo, sovrapposizione di colui che desidera al coraggioso, che Bellori definisce concupiscibile ed irascibile⁴⁴ 21, al di sopra del quale secondo Platone è posto ancora il pensante (*epithymetikon, thymoeides, logistikon*). Raffaello non ha inserito figure intermedie là dove si intravedono i rilievi e la statua di Apollo, esse appaiono, invece, tra le figure ed i gruppi che sono sul davanti ma con uno spirito ed una meditazione diversi, queste stesse figure riappaiono poi nel gruppo del discorso di Socrate, tra il gruppo di Alcibiade rappresentando colui che vicino, e lontano allo stesso tempo, è partecipe della disputa senza parteciparvi, ma ascolta e medita sognando. Nella terza parte Raffaello ha rappresentato, in Platone e Aristotele, l'apice del discorso filosofico di due uomini egualmente grandi. È altra cosa dall'insegnamento di Socrate ad Alcibiade e ai suoi accompagnatori, è la rappresentazione del terzo stadio Platonico, del pensante.

⁴³ PLATONE, *Timaios* 89a-90d.

⁴⁴ BELLORI, *op. cit.* p. 21.

Anche in questa parte della composizione Raffaello ha fatto comparire le figure intermedie, che da ora in avanti saranno sempre due, ma al contempo ha ideato un sorprendente disordine tra le figure intermedie e le figure ed i gruppi precedenti. Nella terza parte della composizione la prima di queste è rappresentata dal vecchio e dal suo accompagnatore sulla estrema sinistra. Il vecchio si trova un po' più indietro tra Socrate e il giovane, che sulla sinistra è la prima figura del gruppo di Platone e Aristotele. Al contempo la differenza di età tra il giovane e il vecchio annuncia un qualcosa. Nel giovane non è rappresentato un pensiero giovanile e pieno di spirito, bensì il riflettere. In questa terza parte le figure intermedie riappaiono per la terza volta completamente a destra, sono i due uomini che si muovono in lontananza, dove si avvicina il vecchio con il suo accompagnatore, anch'essi nel gruppo di Platone e Aristotele.

Nell'«ordo» della composizione Platone e Aristotele assumono la posizione di figure intermedie; ma in loro, esse divengono d'un tratto figure principali, le figure principali della *Scuola di Atene* mentre le precedenti figure principali prendono il loro posto e formano l'ala.

Che Platone e Aristotele siano figure principali è noto, il fatto che abbiano nello stesso tempo il ruolo di figure intermedie è ancora (pp. 77/78) da spiegare. Considerandoli il centro della rappresentazione, notiamo a sinistra il vecchio con il suo accompagnatore che si avvicinano lentamente, a destra due uomini che si muovono, sono i punti estremi delle due ali. Riconosciamo, infatti, nel gruppo di colui che entra correndo a sinistra la prima del gruppo, in Alcibiade la seconda, in Socrate la terza, in coloro che formano le ali, la quarta e la quinta. Si può tener conto delle interrelazioni figurali: coloro che formano l'estrema ala sinistra e Socrate corrispondono tra loro e le figure che formano l'ala sinistra immediatamente dopo il centro corrispondono con la fila di Alcibiade, che, ennesima ripetizione di questa, è formata da tre personaggi; quella che è formata a sinistra da cinque personaggi e quella fila che a destra è composta da sette figure.

Attraverso questo inaspettato riordinamento Raffaello dimostra che il discorso filosofico tenuto da persone diverse oppure in qualche modo simili è situato in un luogo particolare dell'«ordo», che non è il desiderio e il possesso dell'idea e neanche la coraggiosa disputa posta in alto, ma ha un'altra origine. Va contro la direzione, venendo da un'altra parte, è posto nel seguito degli stati d'animo, del riflettere e del meditare che sono lontani. Ma questo in Platone e Aristotele avviene in un discorso chiaro e articolato e si manifesta con tale forza che gli altri formano solo l'ala, diviene il centro e si ordina.

Fino ad ora i personaggi esperti di attività scientifiche rappresentate nelle tre parti della composizione sono stati posti in alto ed al centro solo gradatamente. Ma già assistiamo al secondo riordinamento. Perché non si prosegue come nella seconda parte a destra, dove Socrate chiude la composizione, ma, spostata in basso a destra davanti e sugli scalini, ha luogo la quarta parte della composizione, con la figura di Diogene che intralcia ostentatamente la via di Platone ed Aristotele e che vive secondo la sua filosofia noncurante. «Che ci vuole per vivere?», questa domanda va contro i concetti della scienza e della filosofia che hanno un posto di maggior rilievo e che si trovano al centro.

La struttura della scienza sul lato di Platone, che avviene su tre gradini, il cambiamento del tema attraverso la domanda della figura di Diogene sul lato di Aristotele corrisponde forse a quella unione tra la *philosophia naturalis* e la *philosophia moralis*, che Bellori indica come tema.⁴⁵

Nel gruppo seguente più a destra il giovane che sale mostra chiaramente Diogene al personaggio che scende quale esempio di vita conforme ad una dottrina. Ma questi senza staccare lo sguardo da Platone e Aristotele, fa notare al giovane che sale la risposta, che è rappre(pp. 78/79)sentata dai due filosofi che grazie all'esempio di Diogene si sono posti la domanda sulla vita alla quale hanno dato

⁴⁵ BELLORI, *op. cit.* pp. 19, 21.

risposta con il loro insegnamento. Colui che sale, sale verso Platone ed Aristotele, quello che scende va verso le figure in basso che come abbiamo visto sono nella quinta parte della composizione, e al contrario dei personaggi della prima parte armonizzano il pensiero con il loro stesso comportamento.

Si è cercato di mostrare come può essere interpretato un componimento ordinato nell'arte figurativa di Raffaello. Ho potuto fare ciò solamente in un abbozzo e non mi sono potuto dilungare su tutte le figure e sul loro contributo per lo sviluppo del tema, come ho invece fatto nel mio libro *Composizione e ritmo*⁴⁶. Si è cercato in particolar modo di porre molta attenzione al ripetersi ciclico dei personaggi e ai riordinamenti di grande effetto, così inaspettati che subentravano sempre dopo uno sviluppo duraturo e continuato, specialmente nella parte destra dal centro della composizione. Si possono solamente interpretare seguendo il susseguirsi delle figure e dei gruppi.

Si è cercato di interpretare a fondo questo «ordo», non come un arrangiamento astratto di figure, ma come un qualcosa che rappresenta figure, ordina oggetti e sviluppa dei temi. Si può dire che la domanda che ci si era posti inizialmente trova una risposta. La *Disputa* e la *Scuola di Atene* sono esse delle Storie? Lo sono. Sono la storia dell'agire comune e sociale di persone singole o gruppi, degli uomini religiosi nella *Disputa* e degli uomini della scienza, dei pittori e dei filosofi nella *Scuola di Atene*. (pp. 79/80)

4. Deutscher Text

Sind Raffaels 'Disputa' und 'Schule von Athen' erzählende Bilder? Ein Vorschlag zur Lesung eines *Componimento ordinato* in der Malerei Raffaels.

Werke der räumlichen Künste (Malerei, Skulptur, Architektur) kann man auf zwei Weisen anschauen. Erstens, indem man davon Gebrauch macht, daß man ungebunden dahin und dorthin schauen kann, auch fortwährend auf die Hauptsache, wenn man will. Und zweitens, indem man deren Teile der Reihe nach auffaßt. So kann man ja auch eine Prozession oder einen Aufzug *in piazza* anschauen, indem man dahin und dorthin auf die Leute schaut, auch fortwährend auf die wichtigsten Personen, wenn man will, oder indem man alle der Reihe nach anschaut, wie sie nach dem Willen desjenigen, der den Aufzug organisiert hat, aufgestellt sind. Bei Werken der Architektur ist beides üblich, auch das genaue Anschauen, das der Reihe der Arkaden, Traveen, Raumteile, usw. folgt. Bei Werken der Malerei, die nicht weniger geordnet sein können, ist das genaue Schauen, das Figur für Figur, Gruppe für Gruppe folgt, weniger üblich,⁴⁷ jene folgerechte *Lettura*, welche dem inneren *Ordo* der Komposition folgt und z.B. auch die Hauptfiguren an ihrem Platz in der Mitte und den Höhepunkt sein läßt, sie nicht herausreißt. Dieses *historiam recitare*, wie

⁴⁶ KUHN, *op. cit.*, *Disputa* pp. 3-20; *Scuola di Atene* pp. 74-108; e il metodo di Raffaello di chiarire l'«ordo» nelle serie dei disegni è spiegato nel contributo: KUHN, *Zu Raffaels Entwurfspraxis und der sprunghaften Entwicklung seines Kunstverständes um 1508*, in: *Festschrift Erich Hubala*, ed. Frank Büttner e Christian Lenz, München 1985.

⁴⁷ Methodisch in die kunstgeschichtlichen Erörterungen eingeführt von Badt, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Köln (DuMont) 1961

es Alberti⁴⁸ genannt und wie es Bellori⁴⁹ in seiner "*Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello*" ziemlich genau durchgeführt hat, wird im folgenden zugrunde gelegt: es realisiert den *componimento ordinato* in der Auffassung. Solcher *Ordo* ist in den Werken da, doch ist er nur langsam und stückweise in die Lehre von der Kunst aufgenommen worden. Über Albertis und Leonardos Lehre ein Wort, bevor ich zu Raffaels Praxis komme.

1. Der *Componimento ordinato*

1435 hat Leon Battista Alberti '*De pictura libri tres*' geschrieben, deren erstes Buch, wie bekannt, von den Voraussetzungen der Malerei in der Naturwirklichkeit handelt, deren zweites '*De arte*' und deren drittes '*De artifice*'. Das zweite Buch, wie ebenfalls bekannt, handelt zuerst von der *Circumscriptio*, zuletzt von der *Receptio luminum* und im Zentrum von der *Compositio*. Alberti ist ja der erste Kommentator der Malerei gewesen, für den die Komposition das Zentrum der lehr- und lernbaren Kunst war.

Eigentümlicherweise hat Alberti nun aber vom Zusammenhang der Figuren und Gruppen, dem *Ordo*, den wir zunächst unter Komposition verstehen würden, nicht im Buche '*De arte*' gesprochen, er hat auch keine Regeln für ihn gegeben; sondern er hat nur kurz von ihm im dritten Buche gesprochen, indem er geschrieben hat, der Maler solle des längeren ausdenken (*diutius excogitare*), welcher *Ordo* für eine *Storia* der schönste sei, diesen *Ordo* der *Storia* im ganzen und ihrer Teile auf dem Papier entwerfen (*commentari*), vorbedenken (*praemeditari*) und mit den Freunden beraten.⁵⁰ Der *Ordo* einer *Storia* war also eine jener Leistungen des *Ingeniums* des Künstlers, die noch nicht lehr- und lernbar und damit nicht Teil der Kunst waren. Die Komposition als Kunst ermöglicht aber solchen *Ordo*. Die Komposition als Kunst ermöglicht erstens einen Aufbau, eine Struktur aus Oberflächen, Gliedern und Körpern zur Darstellung von Plastizität, Bewegung und Handlung zu beabsichtigen.⁵¹ Sie führt zweitens zur Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die *copia rerum* und die *varietas statuum atque motuum animi vel corporis*,⁵² so zu Beobachtungen von Typen der körperlichen Bewegung (der Mädchen, Frauen, Jünglinge, Männer, Greise, usf.),⁵³ von Typen der seelischen Bewegung (der Temperamente der Melancholiker, Choleriker, Sanguiniker, usf.)⁵⁴ und zu Beobachtungen des genauen Vollzuges der Bewegung (nach der Körper- und Bewegungsachse, der Ponderation und den Bewegungsradien der Glieder).⁵⁵ Und drittens befähigt sie jene Struktur in der Darstellung dieser beobachteten Wirklichkeit über Normalstellungen (Stehen, Sitzen, Knien, Liegen)⁵⁶ und Normalbewegungsrichtungen (nach vorn, nach hinten, nach links, nach rechts, nach oben, nach unten, im Kreis herum)⁵⁷ zu fundieren und zusätzlich zu reich bewegten Figuren zu differenzieren.⁵⁸ Die Komposition als Kunst schafft, so könnte man sagen,

⁴⁸. Leon Battista Alberti, *De Pictura libri tres*; In: idem *Opere Volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. III, Bari (Laterza) 1973 (Scrittori d'Italia N. 254) liber III, cap. 53

⁴⁹. Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma, 1695 (Reprint Gregg 1968)

⁵⁰. Alberti op. cit. III, 61

⁵¹. Alberti op. cit. II 35 et passim

⁵². Alberti op. cit. II, 40

⁵³. Alberti op. cit. II, 44

⁵⁴. Alberti op. cit. II, 41

⁵⁵. Alberti op. cit. II, 43

⁵⁶. Alberti op. cit. II, 40

⁵⁷. Alberti op. cit. II, 43 et 45

⁵⁸. Alberti op. cit. II, 43

solcherart die optimalen Bedingungen für das *Ingenium*, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden, sie ermöglicht den *Ordo*.

Eben in diesem dritten Buche hat Alberti, wie bekannt, in jener 'Verleumdung' des Apelles uns ein Beispiel für eine *Inventio* gegeben, ein Beispiel zugleich für eine durchgeordnete *Inventio*: er hat genau angegeben, wo die Figuren und Gruppen stehen, wie sie einander folgen und vorangehen, wo die Verleumdung, dann die Reue, schließlich die Wahrheit auftreten. Die ordnenden Worte sind: *erat, circum adstabant, alia parte, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens*, diese alle in nur einer Beschreibung.⁵⁹ Man hat die Figurenfolge als Darstellung des erzählten Vorganges vor sich.

Lionardo da Vinci hat endlich für die Lehre von der Kunst den Entwurfsvorgang differenziert; er hat beim zeichnenden Entwerfen eines Figuren- und Gruppenzusammenhanges, wenn man seine Aussagen vor allem in den §§ 76, 189, 64 des *Codex Urbinas*⁶⁰ (Edition Ludwig) zusammenfaßt und terminologisch fixiert, drei Stufen unterschieden: zunächst die Notierung eines Einfalles, den *componimento inculto*; dann die Durchordnung desselben zu einem *componimento ordinato*; und letztlich die Ausschmückung desselben, etwa durch die Einfügung von Modellstudien, zu einem *componimento ornato*. Vielleicht können der Entwurf für das 'Letzte Abendmahl', die Skizze für die 'Epiphanie' und die Zeichnungen des 'Arsenalhofes' und einer Allegorie als Beispiele gelten.⁶¹

Die Herstellung eines die *Inventio* klärenden *Ordo* ist uns von Raffael erhalten in der langen Reihe der Zeichnungen für die linke untere Hälfte der '*Disputa*'. Ich zeige die fünfte⁶² der sechs Zeichnungen und die Ausführung *al fresco*. Die Arbeit an den Zeichnungen ist Darstellung einer Erfindung als Folge (*Ordo*) von Gruppen und Figuren; sie geschieht, wie Lionardo gesagt hat, '*levando e ponendo*', bis es genüge.⁶³ Vergleicht man die Zeichnungen und die Ausführung, dann sieht man vor allem die Setzung, nämlich Ablösung, Einsetzung und Versetzung von einzelnen Figuren Stehender zu einem fast regelmäßigen Wechsel von Gruppen und Einzelfiguren hin. Dieser fast regelmäßige Wechsel hat Raffael schließlich der angemessene *Ordo* für die *Inventio* geschienen, aber wie wir noch sehen werden, nur für die linke Hälfte der Komposition. Was ist durch ihn sichtbar gemacht? Was ist im Zusammenhang dargelegt, erzählt?

2. Der *Componimento ordinato* als *Storia* in der '*Disputa*'

Ich beschränke mich auf die Gestalten auf der Erde, lasse die Gestalten im Himmel, und in deren Mitte Christus, jetzt beiseite; als Unterpand Christi bei den Irdischen ist jetzt das *Sanctissimum* auf dem Altare ausgesetzt. Es sind nebeneinander gesetzt und folgen einander von links: zuerst eine *Gruppe* aus drei Stehenden, dann die *Einzelfigur* eines Stehenden, dann wieder eine *Gruppe* aus drei Sich-Beugenden und Knienden, dann die *Einzelfigur* eines Stehenden, dann wiederum eine *Gruppe* aus drei Sitzenden und Hockenden, Papst Gregor, Kardinal Hieronymus und einem Minderbruder,

⁵⁹. Alberti op. cit. III, 53

⁶⁰. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ed. Heinrich Ludwig, Wien, 1882, (Quellenschriften für Kunstgeschichte, ed. R. Eitelberger von Edelberg) Band XV-XVII, (Reprint Osnabrück (Zeller) 1970) §§ 64, 76, 189

⁶¹. "Letztes Abendmahl" Windsor 12 542. "Anbetung der Könige" Paris, Louvre 1978. "Arsenalhof" Windsor 12 647. "Allegorie" Windsor 12496

⁶². Frankfurt Städel 379 (Fischel, Oskar: Raphaels Zeichnungen, Berlin 1913 sqq. vol. VI, 269)

⁶³. Lionardo op. cit. § 76

doch gedehnt, und die letzte Einzelfigur eines Stehenden, doch in jene Gruppe hinein versetzt. Rechts, neben der ersten Einzelfigur, bemerkt man eine Zäsur, während sie nach links die Gruppe überschneidet; auch rechts neben der zweiten Einzelfigur bildet die weiße Thronwange eine Zäsur, während die Figur nach links wiederum die Gruppe überschneidet; die dritte Einzelfigur ist in die vorangehende Gruppe sogar hinein versetzt. So lauten die höheren Einheiten: Gruppe plus Einzelfigur, Gruppe plus Einzelfigur. Gruppe mit hineinversetzter Einzelfigur.

Durch diesen Wechsel ordnet Raffael zugleich die Motive. Die drei Personen der ersten Gruppe sind mit einem Buche beschäftigt, darin etwas weisend, bezeichnend, lesen wollend; die einzelne Figur aber lädt sie ein, dem Sakrament zu nahen. Beide Motive, auf das Buch oder das Sakrament gerichtet zu sein, werden in Umkehr wiederholt und variiert. Nun nahen die drei Personen dem Sakramente, es zu schauen; die Einzelfigur aber weist in das Buch ihres Nachbarn. Die Motive, in der ersten Gruppe und Einzelfigur klar nebeneinander gesetzt, in der zweiten Gruppe und Einzelfigur in Umkehr wiederholt, werden in der dritten Gruppe in den zwei Thronenden dicht nebeneinander gesetzt, Gregor schauend, Hieronymus lesend, und es wird durch die Einzelfigur, die den letzten der Lesenden auf die Monstranz weist, dahin die Augen zu heben, worauf der Minderbruder wartet, ein Übergewicht zu Gunsten des Schauens hergestellt. Dann folgt, durch solchen Disput vorbereitet, das Sakrament selbst. '*Disputa*', wie mir scheint, heißt, wenn man die Figuren befragt, was sie denn da tätig leben und miteinander ausmachen, ein gegenseitiges sich Auffordern, Hin und Her, ob besser in heiligen Büchern zu lesen oder das Sakrament anzuschauen sei.

Ich sagte, dieser *Ordo* gilt nur für die linke Hälfte der Komposition, denn jetzt kommt einen Überraschung, der Widerstreit wird durchbrochen, das Thema gründlicher angegangen.

Rechts des Altares sehen wir mit einem Mal die erste Einzelfigur nicht mehr die Monstranz weisen, sondern den Himmel, sehen Ambrosius ihn erregt schauen, aus welcher Schau sich Augustinus zum Diktate wendet, und sehen den Sekretär das in die Feder Diktierte aufschreiben. Die mächtige Kurve des Weisens des Himmels, aufgenommen im verhüllten Arm des Weisenden, umgewandelt in Gewand, Thronlehne und Herauswenden des Armes in Augustinus, führt wie ein Strom vom Himmel zur Erde. Thematisch zeigt sich mit einem Mal, daß auch die Bücher aus der Schau, und zwar der unmittelbaren Schau jener Wirklichkeit inspiriert sind, für die das Altarsakrament auf Erden ein Unterpfand ist.

Und nochmals überraschend, folgt nun der Papst, Sixtus IV Rovere, wiederum das Sakrament anschauend, und Gläubige, die ihm nachgehen und ihn sich als Vorbild weisen. Jenes ist das Geschäft der Kirchenväter, dies das des Papstes und der Gläubigen.

Solche Umbrüche der Thematik, die deren Vertiefung dienen, gibt es, worauf ich aufmerksam machen möchte, in der klassischen Malerei häufig; vorzugsweise rechts der Mitte: nach dem Höhepunkt der Komposition kommt unvorhergesehen und infolge der vorhergehenden kontinuierlichen Entwicklung unerwartet, wie aus dem Nichts, ein Durchbruch. So zuerst in Lionardos 'Letztem Abendmahl', dann in Michelangelos 'Aufbruch der Soldaten zur Schlacht von Cascina', und in Michelangelos 'Sintflut', in diesem Werk, in jener Gruppe des Vaters, der seinen Sohn, den einzigen Toten in der ganzen *Storia*, trägt; oder, schließlich, in Michelangelos 'Jüngstem

Gericht' in jener Figur des Hl. Bartholomäus und jener Reihe der Märtyrer, die ihre Materwerkzeuge drohend vorzeigen.⁶⁴

Die Entwurfszeichnungen für die *Disputa* lehren, daß Raffael das Motiv einer Wendung zum Himmel zuerst auf der linken Seite der Komposition anbringen wollte, auf der ersten Entwurfszeichnung⁶⁵ sogar zweimal, aber auch auf der fünften noch, und daß Raffael dieses Motiv dann mit einem Mal aufsparte, um das Überraschende, Plötzliche für das Auftreten dieses Motivs zu gewinnen. (Unregelmäßigkeiten sind in Raffaels Malerei demnach früher da, als sie in seiner Architektur beobachtet werden. Ob sie ähnlichen Grund haben, mag jetzt offen bleiben.)

Ich will jetzt noch versuchen, diese Beobachtung für eine Erläuterung der 'Schule von Athen' zu nutzen.

3. Der *Componimento ordinato* als *Storia* in der 'Schule von Athen'

Der *Ordo* der Komposition weist fünf Teile auf. Erstens die Gestalten vor den Stufen links, unter ihnen Pythagoras. Zweitens die Gestalten oberhalb der Stufen vor der linken Stirnwand des Gebäudes, die nach rechts mit Sokrates abschließen. Drittens die Gestalten in der Mitte zwischen den Längswänden des Gebäudes mit Platon und Aristoteles im Zentrum. Viertens, nun auffallend nach links und vorne vorgezogen, die Gestalten auf der Treppe und vor der rechten Stirnwand des Gebäudes, die links mit Diogenes beginnen. Und fünftens die Gestalten vor den Stufen rechts, in deren Mitte Euklid.

Vielleicht ist es zunächst nützlich, den ersten und fünften Teil miteinander zu vergleichen, also die Gestalten links und rechts vor den Stufen. Beide sind sehr verschieden geordnet. Im ersten Teil links ist der Denker äußerst rechts, wie bekannt, noch während der Arbeit auf der Mauer eingefügt worden, jetzt umfaßt der erste Teil dreizehn Personen, der fünfte Teil nur neun; im ersten Teil sind die Personen aber auch winklig eng zueinandergestellt, im fünften haben sie Platz und Luft. Rechts sind die Köpfe betont und mitsamt den Globen eigentümlich angeordnet: die fünf Köpfe der Schüler und des Euklid ergeben eine Konstellation; die unteren zwei und die oberen zwei liegen auf Geraden, auf denen nach rechts noch die Globen und Köpfe der anderen Personen folgen: diese Kugeln der Globen und Köpfe stehen wie Planeten zueinander. Das hat im ersten Teil der Komposition links keine Entsprechung. Im fünften Teil rechts verkörpern die Personen jene Harmonie in ihrer Stellung zu einander, in ihrem Umgehen miteinander, die sie studierend erfassen; sie haben, um den *Timaios* des Platon zu zitieren, "das Denkende zur Ähnlichkeit mit dem Gedachten erhoben",⁶⁶ Schüler, Lehrer und Wissende miteinander. Das ist links anders, man vergleiche besonders Pythagoras mit den engst ihn umgebenden Gestalten: das Folgern aus der Harmonientafel, das Abschreiben der Folgerungen, das Aufmerken und Achten, das Weiterstreben geschieht in Enge und Gedränge.

Wie kommt Raffael nun von dem einen zu dem anderen? Was ordnet er dazwischen und wie ordnet er es an? Innerhalb der Anordnung sind zwei Umbrüche der Ordnung zu beobachten, den zweiten habe ich in Diogenes genannt, aber noch nicht erklärt. Doch zunächst der erste:

⁶⁴. Kuhn, Rudolf, *Komposition und Rhythmus*, Berlin/ New York (de Gruyter) 1980, "Abendmahl" p. 123 sqq., "Schlacht von Cascina" p. 63 sqq., bes. 69; "Sintflut" p. 141 ff., bes. 153 sq.

⁶⁵. Windsor 12 732, (Fischel op. cit. VI, 258)

⁶⁶. Platon, *Timaios* 89 e - 90 d

Im ersten Teil unterscheidet Raffael Gruppen und Figuren, die vornean stehen, so die Gruppen um den Säulensockel, die Gruppe um Pythagoras, die Figur dessen, der in sein Buch weist, und die Figur dessen, der grübelt, was zu schreiben sei, und Figuren, die ferner stehen und zwischen den vorderen auftauchen, so zwischen der Gruppe um den Sockel und der des Pythagoras ein Bub, und zwischen der Gruppe des Pythagoras und der Figur des Stehenden ein Jüngling: sie nehmen nicht an dem Wissenschaftsbetrieb der vorderen teil, nicht auch an deren Enge, sie verkörpern andere Stimmungen. Sie werden nach rechts hin älter; man kann sie verbinden mit dem Kind, das der Alte ganz links mitgebracht hat, und sagen, daß sie, zuerst mitgebracht, sich mit fortschreitendem Alter trennen und getrennt bleiben von dem Wissenschaftsbetrieb vornean, in den andere Altersgenossen sich eifrig eingliedern; sie tauchen nicht mehr auf zwischen dem, der in sein Buch weist, und dem, der grübelt, was zu schreiben sei. Diese Unterscheidung der Gestalten gibt es im rechten, fünften Teil der Komposition nicht mehr: alle Gestalten leben die eine Harmonie, die sie studieren.

Solche Zwischenfiguren, wie ich sie nennen möchte, weil sie zwischen den vorderen Figuren und Gruppen auftauchen, gibt es aber auch im zweiten und dritten Teil der Komposition, sie sind ebenfalls fast regelmäßig gesetzt.

Über dem ersten Teil der Komposition, der Darstellung des Habens von Wissen, des Habens, Begehrens, Erwerbens und Gewährens von Wissen, ist im zweiten Teil der Komposition, um vier Stufen erhöht, die mutvolle Disputation dargestellt, die von Argumenten aus Bücher, die herbeigebracht und herbeigewunken werden, zum Hören und zu der freien Rede des Sokrates wechselt. Die Übereinanderstufung des Begehrenden und des Mutvollen, worüber nach Platon noch das Denkende steht (*Επιθυμητικον, Θυμοειδεις* und *Λογιστικον*), hat Raffael in den Reliefs der Stirnwand wiederholt, des *Concupiscibile* und des *Irascibile*, wie Bellori schrieb⁶⁷) und darüber die Statue des Apoll gestellt. Raffael hat die Zwischenfiguren, die zwischen den vorderen Figuren und Gruppen mit andersartiger Stimmung und andersartigem Sinnen auftauchen, im zweiten Teil einmal ausfallen lassen, wo die Reliefs zu sehen sind, bzw. durch die Statue des Apoll ersetzt; dann aber inmitten der Disputation des Sokrates, zwischen der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates, wieder auftauchen lassen, in jenem, der nah und fern zugleich, bei der Disputation dabei ist, ohne deren Partner zu sein, der zuhört, doch schwärmend sinnt.

Im dritten Teil der Komposition hat Raffael dann als Höhepunkt in Platon und Aristoteles das freie philosophische Gespräch einander gleicher Männer dargestellt, das dem Range nach noch etwas anderes ist als Sokrates' Belehrung des Alkibiades und seiner Begleiter: es ist Verkörperung des nach Platon Dritten, des Denkenden.

Auch in diesem Teile der Komposition hat Raffael die Zwischenfiguren - ab jetzt sind es immer zwei Gestalten - auftauchen lassen, dann aber auch eine überraschende Umordnung des Verhältnisses der Zwischenfiguren zu den Figuren und Gruppen vornean vorgenommen. Im dritten Teil der Komposition tauchen die Zwischenfiguren zum ersten Mal in dem Greise und seinem Begleiter äußert links auf; man sehe, wie der Greis zwischen den zurückgesetzten Spielbeinen des Sokrates und des Jünglings, der das Spalier für Platon und Aristoteles anführt, aufgeht; und zugleich kündigt der Sprung im Alter von jenen Buben und Jünglingen bislang zu diesem Greise etwas Besonderes an; in ihm ist kein jugendliches, stimmungshaftes Sinnen mehr dargestellt, sondern ein

⁶⁷. Bellori op. cit. p. 21

ernst verschlossenes Nachdenken. Im dritten Teil der Komposition tauchen die Zwischenfiguren zum dritten Mal schließlich äußerst rechts auf in den zwei Männern, die miteinander in jene Ferne sich bewegen, aus der der Greis mit seinem Begleiter naht. Zum zweiten Mal in Platon und Aristoteles.

Die gründliche Umordnung in und mit Platon und Aristoteles besteht darin, daß sie im *Ordo* der Komposition die Stelle von Zwischenfiguren einnehmen, solche auch sind; daß aber in ihnen die Zwischenfiguren mit einem Mal und unerwartet Hauptfiguren sind, ja die Hauptfiguren der 'Schule von Athen' schlechthin, und daß die nach der bisherigen Entwicklung der Komposition wichtigeren, voranstehenden Figuren auf sie hin Haltung annehmen und Spalier bilden.

Daß Platon und Aristoteles Hauptfiguren sind, ist bekannt; daß sie zugleich Platz und Funktion von Zwischenfiguren einnehmen und haben, ist noch durch einige Hinweise zu erläutern. Man kann es abwägen, indem man sie als die Mitte, den aus der Ferne kommenden Greis mit seinem Begleiter links und die in die Ferne sich bewegenden zwei Männer rechts als Flügel zwischen und zu Seiten der Spalierbildenden auffaßt. Man kann es abzählen, indem man in der Gruppe des Hereinlaufenden ganz links die erste, in der Reihe des Alkibiades die zweite, in Sokrates die dritte, in den Spalierbildenden die vierte und fünfte der Figuren und Gruppen vornean erkennt. Und man kann die figuralen Entsprechungen beachten: daß die das linke Spalier Bildenden und Sokrates einander entsprechen, wie man an der Korrespondenz der erwähnten, zurückgesetzten Spielbeine der Figuren erkennt; und daß die die linken und rechten Spaliere Bildenden und die Reihe des Alkibiades einander entsprechen, ja die vermehrte und zuletzt gespiegelte Wiederholung dieser Reihe sind, die Reihe des Alkibiades aus drei, die Reihe der links das Spalier Bildenden aus fünf und die Reihe der rechts das Spalier Bildenden aus sieben Gestalten bestehend.

Durch diese unerwartete Umordnung stellt Raffael dar, daß das freie philosophische Gespräch aus der Ferne ankommender miteinander Gleicher in einem anderen Teil-*Ordo* steht als jenes Begehren und Haben von Wissen und auch als jener höher gestufte mutvolle Disputationsstreit; es kann daraus nicht entwickelt werden, es ist anderer Herkunft; es steht der Richtung nach quer dazu, aus anderer Ferne kommend; es steht in der Folge der sich distant haltenden Stimmungen, des sich distant haltenden Schwärmens und Nachdenkens. Dieses aber kommt in Platon und Aristoteles zum Durchbruch in ein klares und artikuliertes Gespräch und bekundet sich mit solcher Macht, daß die anderen von selbst Spalier daraufhin bilden; es wird Mitte und ordnet um.

Bisher sind die in den drei Teilen der Komposition dargestellten drei Weisen wissenschaftlicher Tätigkeit schrittweise in die Höhe gestuft und in die Mitte gestellt. Schon aber folgt der zweite Umbruch. Denn keineswegs spiegelbildlich zum zweiten, mit Sokrates schließenden Teil der Komposition wird rechts fortgefahren, sondern nach links vor- und auf die Stufen herabgezogen hebt der vierte Teil der Komposition an mit der Figur des Diogenes, der sich ostentativ Platon und Aristoteles in den Weg gelagert hat und ostentativ bedürfnislos seiner Philosophie gemäß lebt: "Was soll's zum Leben?" wird der höher gestuften und in die Mitte gestellten Weise von Wissenschaft und Philosophie in den Weg geworfen.

Der dreistufige Aufbau der Wissenschaft auf der Seite Platons und die Umkehr des Themas durch die Frage in der Figur des Diogenes auf der Seite des Aristoteles entspricht vielleicht jener Vereinigung der *Philosophia naturalis* und der *Philosophia moralis*, die Bellori als Thema nennt.⁶⁸

Und wie einleuchtend zeigt die linke der beiden nächsten Zwischenfiguren, der emporsteigende junge Mann dem herabsteigenden dieses dalagernde Muster eines der Lehre gemäßen Lebens. Und der Herabsteigende weist dem Emporsteigenden zur Antwort Platon und Aristoteles, selbst nicht den Blick von ihnen lassend, die das, so sieht man, dank des Diogenes Beispiel auf diese Frage gekommen, was sie lehren, auch sind. Wie der Hinaufsteigende zu jenen Gestalten herab, die wie wir gesehen haben, im fünften Teile der Komposition, im Unterschied zu den Gestalten im ersten Teile der Komposition, die Ähnlichkeit des Denkenden mit dem Gedachten in sich erzeugen.

Ich habe versucht, einen Vorschlag zu unterbreiten, wie ein *componimento ordinato* in Raffaels figurativer Kunst gelesen werden könnte; ich konnte es nur in einem Abriß tun und nicht mit einer alle Figuren und ihren je einzelnen Beitrag zur Themenentwicklung berücksichtigenden Ausführlichkeit, wie ich es in meinem Buche 'Komposition und Rhythmus'⁶⁹ getan habe. Ich suchte dabei vor allem auf das von Raffael nach Unterschied und Wiederholung gegliederte Kontinuum zu achten und auf die nach einer längeren, kontinuierlichen Entwicklung plötzlichen, weil unerwarteten, darum so wirkungsvollen Umbrüche; vorzüglich an jener Stelle rechts der Mitte der Komposition. Man kann sie nur verstehen, wenn man die Folge von Figuren und Gruppen realisiert.

Ich suchte dann diesen *Ordo* nicht als abstraktes Arrangement von Figuren, sondern als darstellend, Figuren, Gegenstände ordnend, Themen entwickelnd und plötzlich vertiefend aufzufassen. So beantwortet sich die Frage, wie mir scheint, von selbst: Sind die 'Disputa' und die 'Schule von Athen' *Storien* ? Sie sind's. Sind *Storie* des sozialen geselligen Handelns Einzelner oder von Gruppen, in der 'Disputa' der religiösen Menschen, in der 'Schule von Athen' der Naturwissenschaftler, der Maler und der Philosophen.

⁶⁸. Bellori op. cit. pp. 19, 21

⁶⁹. Kuhn, op. cit. "Disputa" p. 3-20, "Schule von Athen" pp. 74-108