

Raffaello

e la divina armonia



Quale impegno più grandioso avrebbe potuto muovere Raffaello nella sua opera, del tendere ad attribuire una forma visibile all'armonia, che fosse dimostrazione per tutti dell'unione del divino e dell'umano, del visibile e dell'invisibile, del Bello naturale e del Bello ideale?

Simile valore nella mente di Raffaello, unico interprete a pieno titolo del classicismo rinascimentale, non trovò lo spazio per una formulazione teoretica, egli infatti fu essenzialmente un pittore, uno dei più grandi di tutti i tempi, non un filosofo.

Ciò non toglie che all'armonia pervenne non solo per una sensibilità innata o per puro talento, bensì vi giunse attraverso un percorso razionale che nasceva dall'unione del sentimento delle cose con la loro contemplazione.

**Titolo**

Raffaello e la divina armonia: una finestra aperta sul Rinascimento

A cura di

Marco Bona Castellotti

Con la collaborazione di

Cecilia Arosio

Daniele Boscolo "Biello"

Anna Colombo

Teresa De Carli

Donatella Fiore

Luca Gabriel

Luca Pezzi

Francesco Schiavello

Immagine grafica

Ivan Scotti

Studio Kionè

Progetto e allestimento

Stefano Lanotte

Carlo Maria Acerbi

Lidia Segà

Maria Fiorenza Matteoni

Pietro Marsciani

Agnese Arcangeli

Simona Sala

Cecilia Gerosa

Coordinamento del lavoro di progettazione

Alessio Pesaro e Maurizio Bellucci

Stampa

Millennium - Rimini

Catalogo

Itaca

Noleggìo della mostra a cura di

IES (International Exhibition Service)

Tel. 0541/728565

www.meetingmostre.com

Un vivo ringraziamento a

ArtCenter - Milano

per la realizzazione delle riproduzioni dei disegni di Raffaello

Collezione Privata Zeno Davoli - Graziano Ferrari

**Mostra realizzata e organizzata dal
Meeting per l'amicizia fra i popoli
in occasione della XXVI edizione**



- 1483** Raffaello nasce il 28 marzo o il 6 aprile a Urbino da Giovanni Santi, che aveva operato come pittore alla corte ducale, e da Magia di Battista di Niccolò Ciarla.
- 1494** Muore il padre, nominando Raffaello erede e affidandolo alla tutela del fratello don Bartolomeo. Il giovane Raffaello, dopo essere stato introdotto alla pittura dal padre, è allievo del Perugino e presto diviene collaboratore di pittori affermati, tra cui lo stesso Perugino e il Pinturicchio.

Primo periodo: in Umbria

- 1501-1504** Raffaello lavora fra l'Umbria (Perugia, Città di Castello), le Marche (Urbino) e la Toscana (Firenze e Siena). A questo periodo risale la *Crocefissione Mond*.
- 1504** Raffaello conosce Baldassarre Castiglione.

Secondo periodo: a Firenze

Verso la fine del 1504 comincia il soggiorno fiorentino. Raffaello continua però a lavorare per committenti perugini e urbinati. Nel 1507 è a Perugia per completare il *Trasporto di Cristo morto (pala Baglioni)*.

Terzo periodo: a Roma

- 1508** Si trasferisce a Roma alla corte di papa Giulio II e comincia a dedicarsi alla decorazione delle Stanze Vaticane, residenza papale.
- 1509** Giulio II conferisce a Raffaello la carica di scrittore dei brevi e gli affida la cura esclusiva dell'ornamentazione del suo appartamento. Le opere maggiori del Sanzio sono legate a tale incarico: nel 1509 dipinge la *Disputa del Sacramento*, mentre la *Scuola di Atene* è dell'anno successivo. Nel 1511 si dedica alla decorazione della Stanza di Eliodoro (*Cacciata di Eliodoro* e, nel 1512, *Messa di Bolsena*).
- 1511** Inizia una serie di dipinti aventi per soggetto la Vergine. In questo stesso anno vengono probabilmente eseguite la *Madonna d'Alba* e la *Madonna di Foligno*, nel 1513 la *Madonna della Seggiola* e l'anno seguente la *Madonna Sistina*.
- 1513** Raffaello diviene aiuto di Bramante nella direzione della costruzione della basilica di San Pietro.
- 1514** Dopo la morte di Bramante, è nominato "magister operis" di San Pietro e nello stesso anno completa il ritratto di Baldassarre Castiglione.
- 1515** Raffaello dipinge probabilmente la *Velata*.
- 1517** Una lettera di Pietro Bembo annuncia al Bibbiena la conclusione della decorazione delle Stanze Vaticane.
- 1520** Il 6 aprile, il venerdì santo, Raffaello muore in seguito a una malattia di natura imprecisata. Verrà sepolto nel Pantheon.



Raffaello
e la divina armonia

Da Perugia a Firenze

Raffaello Sanzio compie l'apprendistato nella bottega del padre Giovanni Santi, tardo seguace di Piero della Francesca, attivo a Urbino verso la fine del Quattrocento e legato ai Montefeltro.

Fra Città di Castello e Urbino Raffaello apprende i primi rudimenti del mestiere di pittore e si esercita nel disegno. Ma il passo decisivo nella sua formazione lo compie quando entra nella bottega di Pietro Perugino, uno dei maestri più celebrati dell'Italia centrale nella seconda metà del XV secolo. Presso di lui il Sanzio perfeziona la pratica del disegno e mette in campo gamme di colore giocate su vividi accostamenti, ma soprattutto sviluppa una concezione monumentale della figura umana, inseparabile però dalla "grazia", rischiando di apparire talvolta troppo edulcorato.

Le prime opere di soggetto sacro o profano, spesso eseguite per un'esclusiva cerchia di committenti colti che ruotavano intorno alla corte di Urbino, sono caratterizzate da figure mosse e dinamiche, disegnate con contorni nettissimi. La perfezione del disegno è uno dei fondamenti della tradizione pittorica dell'Italia centrale, da Firenze all'Umbria.

In questi anni di attività il modello di riferimento per il Sanzio sarà, oltre al Perugino, Luca Signorelli, mentre con il Pinturicchio il Sanzio collaborerà, eseguendo alcuni dei disegni dei famosi affreschi della libreria Piccolomini di



Raffaello (1483 circa - 1520)
Modello per il viaggio di Enea Silvio Piccolomini a Basilea (1502-1503 circa)
Penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, rialzato a biacca su tracce di matita nera e stilo, 70,5 x 41,5 cm
Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

Il primo tempo di Raffaello

Siena.

Lo stile raffaellesco è connotato da una eccezionale freschezza cromatica, dalla finezza del segno grafico, da una visione ravvicinata della figura umana e della natura, non esente da influssi fiamminghi.

A Urbino Raffaello si immerge in un'atmosfera a volte fiabesca ed evocativa, come per esempio si osserva nel *Sogno del cavaliere*.

In questo periodo, che abbraccia all'incirca gli anni compresi tra il 1500 e il 1504, nel repertorio di Raffaello cominciano a comparire le prime *Madonne col Bambino*, genere che egli svilupperà durante il soggiorno fiorentino con risultati assolutamente singolari nel panorama dell'arte rinascimentale.



Pietro Perugino (1450 circa - 1523)
Arcangelo Michele (1499-1500 circa, particolare)
Olio con tempera a uovo su tavola di pioppo 127 x 64 cm
Londra, The National Gallery



Pinturicchio (1454 circa - 1513)
Viaggio di Enea Silvio Piccolomini a Basilea (1502-1508 circa)
Affresco
Siena, Duomo, Libreria Piccolomini



Raffaello
e la divina armonia

Il primo tempo di Raffaello

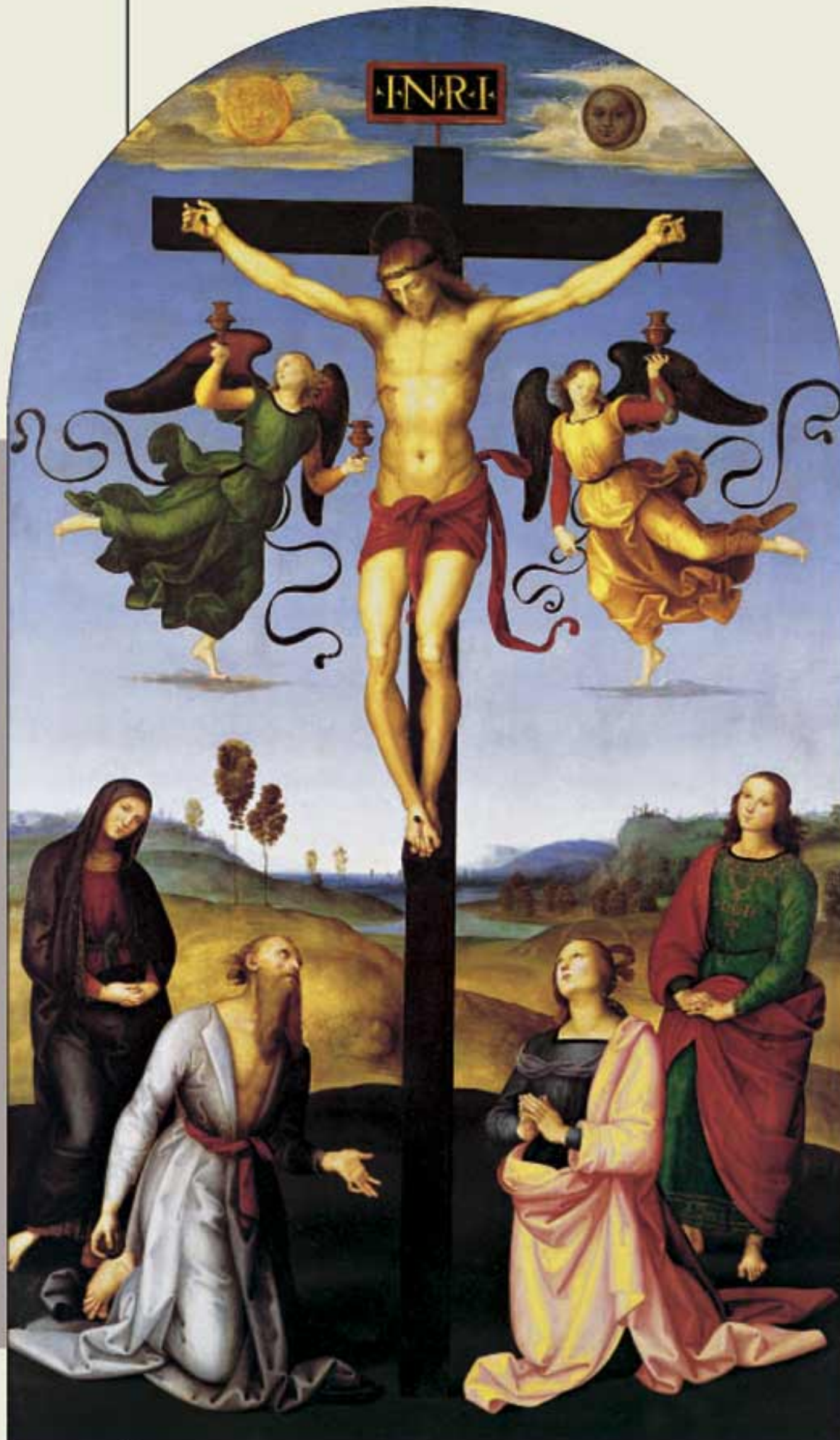
Il crocifisso sdrammatizzato

Eseguita tra il 1503 e il 1504 per la chiesa di San Domenico di Città di Castello, la pala fu commissionata da Domenico dei Gavari; attraverso vari passaggi finì nell'Ottocento nella collezione Mond e poi alla National Gallery di Londra.

È l'opera di più decisa influenza peruginesca di Raffaello, tanto che Vasari scrive: "se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello ma sì bene di Pietro" (Perugino).

In questo dipinto tuttavia Raffaello si differenzia dal Perugino per la più ampia composizione spaziale e per la resa delle espressioni e dei movimenti dei singoli

personaggi. Che si tratti di un'opera giovanile lo dimostrano gli angeli che raccolgono il sangue di Cristo: lo fanno a "passo di danza", con una leggerezza che è in antitesi al tema della crocifissione. Inoltre il piano terrestre e quello celeste sono separati; unico elemento di raccordo è la croce che domina la scena, suddividendo il campo in modo così visibilmente simmetrico e nel rispetto di un'armonia delle parti così studiata da attenuare, volutamente, la drammaticità del soggetto. L'affermarsi in Raffaello di una nuova coscienza drammatica – comunque controllata e governata dall'ordine formale – si verificherà solo alla fine del periodo fiorentino, quando nel 1507 eseguirà il *Trasporto di Cristo morto*.



Crocifissione con due angeli, la Vergine e tre santi, Crocifissione Mond (particolare)

Crocifissione con due angeli, la Vergine e tre santi, Crocifissione Mond (1503-1504)

Firmato "Raphael Urbinas P"
Olio su tavola, 280 x 165 cm

Londra, National Gallery



Raffaello
e la divina armonia

La simmetria e la grazia

Una delle prove più eloquenti del legame stretto fra Raffaello e Perugino scaturisce dal confronto tra lo *Sposalizio della Vergine* dipinto per la chiesa di San Francesco a Città di Castello, ora a Brera, e il quadro del Perugino dello stesso soggetto, già nel Duomo di Perugia. Raffaello riprende l'impostazione delle figure e la scelta compositiva di dividere la scena in due parti, l'una dominata dai personaggi in primo piano, l'altra dal tempio classico, di ispirazione bramantesca, cui sono conferiti massimo risalto e centralità.

Ma il pittore, muovendo dallo spunto peruginesco, compie un vero e proprio salto di qualità, sì che lo stesso Vasari sceglie lo *Sposalizio* del Sanzio per dimostrare come l'artista più giovane avesse superato il maestro, avendo sviluppato nel dipinto una maggiore unità e un ritmo più vivo e meno incantato.

La capacità di comporre le masse, la calibrata simmetria tra le parti, la naturalezza dei movimenti, il tacito comunicare degli sguardi più espressivi rispetto al precedente di Perugino, una fluida circolarità che unisce le figure del primo piano – vedi il giovane spasimante rifiutato che spezza la verga – a quelle dello sfondo, assicurano all'opera di Raffaello una unità che attesta l'avvenuto affrancamento dagli eccessi descrittivi e dalle minuzie di tanta pittura del Quattrocento.

Il superamento dell'indagine analitica a favore di una sintesi nella quale la figura umana conquista piena padronanza dello spazio, è il sintomo del mutamento avvenuto. L'episodio dello sposalizio della Vergine è di per sé vettore della grazia, perché vi si esprime una superiore armonia degli affetti. "Una graziosa e grave maestà [...] quella modestia e grandezza che tutti gli atti e le parole e i gesti componeva" (Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*).



Raffaello (1483 circa - 1520)
Sposalizio della Vergine (datato 1504)
Firmato "Raphael Urbinas"
Olio su tavola 170 x 118 cm
Milano, Pinacoteca di Brera



Pietro Perugino (1450 circa - 1523)
Sposalizio della Vergine (1499)
Olio su tavola 234 x 185 cm
Caen, Musée des Beaux Arts



Armonia come ideale concordia degli opposti

È uno dei primi dipinti profani di Raffaello e si ispira a un brano della *Punica* di Silio Italico in cui è narrato il sogno di Scipione.

Al giovane dormiente appare la visione di due figure femminili: la *Virtus*, che indossa un abito sobrio e tiene in mano una spada e un libro, e la *Voluptas*, il piacere, donna elegante che offre il mirto nuziale.

La scelta del cavaliere si pone dunque tra la strada impervia che conduce a una vita virtuosa e la facile via dell'amore; il paesaggio un po' aspro da una parte, dolce e scosceso dall'altra, corrisponde a tale diramazione, ma l'albero dell'alloro, simbolo di saggezza, "non lascia dubbi sulla decisione ragionevole del giovane e sulla sua ricompensa finale" (Oberhüber).

Le figure sono salde e monumentali, nonostante la piccola dimensione di questa preziosissima tavoletta, e si appoggiano al suolo con il loro peso corporeo.

I colori sono densi, pieni di smaltata sostanza, e giocano sulla combinazione di toni complementari, nei contrasti verde-rosso e blu-arancione dell'abito del cavaliere.

L'idea qui manifestata, straordinaria invenzione da leggersi come ricerca di armonia, è quella della concordia, sulla base della quale la *Virtus* e la *Voluptas* nel cavaliere "ideale" non si contrappongono dialetticamente, poiché in lui tutte le qualità confluiscono. Lo si intuisce osservando come le due figure femminili e l'intera scena sono immerse in una luce solare e tutto converge verso il cavaliere addormentato.

La leggenda viene qui interpretata con un senso di pace sovrana, anzi di assoluta pacificazione, quasi a intendere che tra le doti del cavaliere, se la virtù primeggia, pur tuttavia non deve essere bandita la passione d'amore. "Poiché la natura umana nell'età giovanile tanto è inclinata al senso, conceder si può al cortegiano, mentre che è giovane, l'amar sensualmente" (Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*).



Sogno del cavaliere (1504 circa)
Olio su tavola 17 x 17 cm
Londra, National Gallery

Sogno del cavaliere (particolate)





Immergersi nella tradizione

In una lettera del primo ottobre 1504 indirizzata a Pier Soderini, Gonfaloniere della Repubblica fiorentina, Giovanna Feltria della Rovere, figlia del Duca Federico da Montefeltro signore di Senigallia, scrive: "sarà lo esibitore di questa Raffaele, pittore da Urbino, il quale avendo bono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare". Da questa lettera, la cui autenticità è stata da taluni messa in dubbio, si apprende che Raffaello, già rinomato in Umbria, si accingeva a trasferirsi a Firenze per aggiornarsi su quanto di nuovo e di rilevante si prospettava in città.

In Palazzo Vecchio Leonardo e Michelangelo avevano eseguito le battaglie di Anghiari e di Cascina nel 1503 e nel 1504, su invito dello stesso Pier Soderini, ma con esiti diversissimi. Nel 1503 aveva visto la luce il *Tondo Doni* di Michelangelo e nello stesso anno la *Gioconda* di Leonardo aveva superato la "misura" quattrocentesca del ritratto,

ponendo la figura umana in una nuova dimensione ed esaltandone la centralità.

I modelli leonardeschi ispirano Raffaello quanto alla musicale fluidità delle linee, mentre nell'opera di Michelangelo il pittore urbinato ritrova una concezione grandiosa ed eroica della figura che perfezionerà e porterà a compimento a Roma.

Per Raffaello Firenze significa anche l'immergersi nella colta e varia tradizione fiorentina quattrocentesca, passando dal genere del ritratto alla rappresentazione del tema della Madonna col Bambino in termini assolutamente personali e singolari. A contatto con l'aspro espressionismo di Donatello, il Sanzio perfeziona il disegno, come alcuni studi svolti su opere dello scultore evidenziano.

Nell'arte fiorentina il tondo era diffusissimo, poiché tale formato era adatto a esaltare l'armonica continuità dei contorni; Raffaello lo aveva già sperimentato nel periodo umbro, ma a Firenze e poi a Roma lo farà sempre più suo.

Formato reale



Raffaello (1483-1520)

Studio per la Madonna Bridgewater

Punta metallica e penna su carta preparata 25,6 x 18,6 cm
Il disegno è desunto in controparte dal Tondo Taddei di Michelangelo.

Vienna, Albertina



Michelangelo (1475-1564)

Tondo Taddei

Marmo. Diametro 109 cm

Londra, Royal Academy

Formato reale



Raffaello (1483-1520)

Quattro guerrieri (1504-1505)

Penna e inchiostro bruno; tracce di polvere di carboncino, traforato
27,1 x 21,6 cm

Oxford, Ashmolean Museum



Donatello (1386-1466)

San Giorgio (1416 circa)

Marmo. Altezza 209 cm

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



Raffaello
e la divina armonia

Un monumento di pochi centimetri

La *Madonna Conestabile*, quasi a dispetto del nome altisonante della nobile famiglia umbra cui apparteneva sino al 1871, è un tondo di diciotto centimetri di diametro. Raffaello lo dipinse molto probabilmente nel 1504, agli esordi del suo periodo fiorentino, per un committente perugino che alcuni identificano nel pittore Domenico Alfani, suo collaboratore, e altri nel ricco banchiere Alfano di Diamante Alfani. Attraverso vari passaggi la *Madonna* giunse alla famiglia Conestabile di Perugia che la cedette allo Zar Alessandro II.

Il meraviglioso dipinto rappresenta la Vergine col Bambino tra le braccia. Maria regge nella destra un librino, che potrebbe essere il Vangelo, ma questo particolare è una "correzione" voluta da Raffaello stesso. Infatti originariamente la Madonna teneva in mano una mela o una melagrana, cui forse corrisponde un disegno oggi a Vienna, e per quali ragioni il frutto venne sostituito dal libro non si sa.

L'opera è tra le più altamente poetiche del periodo giovanile di Raffaello, trascorso fra l'Umbria e Firenze, e oggi la si data intorno al 1504 per le evidenti analogie con

la *Madonna del Granduca* della Galleria Palatina, dello stesso anno. La piccola tavola, trasportata su tela per motivi di conservazione, in origine rettangolare e poi ridotta a un tondo per essere adattata a una cornice, è paradigmatica delle strepitose novità apportate da Raffaello nel primo decennio del Cinquecento: le rileviamo specialmente nella monumentalità delle due figure, che si accampano nel meraviglioso paesaggio umbro, tessuto di colori tenerissimi, con i monti innevati nello sfondo profilati da un disegno netto e leggero, un paesaggio struggente, lumeggiato di alberini eseguiti in punta di pennello, che paiono spuntati e cresciuti all'istante.

La Vergine un po' malinconica e il Bambino lieto sbalzano in un primo piano a dir poco veemente, con quell'effetto di immediata comunicazione con l'osservatore che rese estremamente popolari e garantì imperitura fortuna alle composizioni di soggetto mariano di Raffaello. Infatti ciò che distingue la *Madonna Conestabile* e ogni altra Madonna raffaellesca dagli innumerevoli prodotti del suo tempo è proprio il senso di grandiosità che diffondono le figure.



Madonna Conestabile (1503-1504 circa)
Olio su tavola trasportata su tela 17,5 x 18 cm
San Pietroburgo, Hermitage



Madonna del melograno (1504 circa)
Matita nera 41,2 x 29,4 cm
Vienna, Graphische Sammlung Albertina



Le Madonne di Raffaello: la commozione comunicata

Le Madonne di Raffaello hanno goduto di un grande favore popolare perché sono bellissime. In che consiste la loro particolare bellezza? Nell'avvenenza dei tratti fisionomici; nella naturalezza dei gesti; nell'espressione materna e dolcissima; nella pensosità degli sguardi con cui si volgono verso Gesù e spesso verso il pubblico; nella loro religiosità fondata sulla tenerezza.

Ma anche il pubblico colto le ha sommamente apprezzate, specialmente in certe epoche del passato, per esempio nell'Ottocento, per la fluidità del disegno e dei contorni; per l'armonia dei rapporti cromatici; per la monumentalità rinascimentale dei volumi entro i quali sono inscritte membra floride e tornite; per la posizione

avanzata, coinvolgente e comunicativa delle figure.

Le *Madonne* rappresentano una prova inequivocabile della grandezza del pittore di Urbino anche perché invitano di per sé a tale duplice livello di lettura. La più spiccata virtù di Raffaello consiste infatti nel raggiungere la naturalezza, senza lasciar trasparire il lungo processo di elaborazione che a essa soggiace: una naturalezza che è sinonimo di "facilità".

In un passo del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione si legge che l'artificio genera affettazione e l'affettazione riduce l'immediata capacità di coinvolgimento. L'ideale che si chiede al grande artista è invece la "pura e amabile semplicità che è tanto grata agli animi umani", alla quale si perviene solo se la "difficoltà" viene superata o nascosta.



Sacra famiglia della palma
(1507 circa)

Olio su tavola trasportato su tela. Diametro 101,4 cm

Edimburgo, National Gallery of Scotland



Un primo piano grandioso e affettuoso

In un celebre disegno a penna e inchiostro bruno risalente circa al 1506/1507, Raffaello schizza rapidamente quattro varianti del tema della Madonna con il Bambino. È interessante notare come la maggior parte dei dipinti di questo soggetto, eseguiti tra il 1504 e il 1509, facciano riferimento ai quattro diversi esempi presenti nel disegno. È il caso anche della *Piccola Madonna Couper* che, pur in controparte, corrisponde allo studio preparatorio in alto a sinistra del foglio.

I riferimenti ai volumi torniti di derivazione leonardesca

sono evidenti; tuttavia Raffaello aggiunge un nuovo, quasi impercettibile fremito. Tanto Gesù Bambino che la Vergine sono animati dal fervore e sembrano protendersi verso chi guarda, stabilendo con lui una sorta di immediato e intimo dialogo. Le membra hanno assunto un che di vivo e reale, mentre le espressioni dei volti, nella loro pensosità, sono come attraversate da un presentimento non lieto. La perfetta armonia delle forme, la calma e palpitante dolcezza riprendono modelli fiorentini quattrocenteschi: da Luca della Robbia al Verrocchio.



Raffaello

Studi di Madonna con il Bambino (1505-1506 circa)

Penna e inchiostro bruno su tracce di sanguigna 25,3 x 18,3 cm

Londra, The British Museum



Luca Della Robbia (1400 circa - 1482)

Madonna con il Bambino (1460 circa)

Terracotta invetriata.

Firenze, Museo del Bargello



Piccola Madonna Cowper (1505-1506 circa)
Olio su tavola 59,5 x 44 cm
Washington DC, National Gallery of Art



La pratica del disegno: "facilità" e compiutezza

"Quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni, e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente; come soleva il medesimo Raffaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione, che faceva sempre da quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano grazia e stavano bene". Così scrive Ludovico Dolce, un teorico dell'arte del secondo Cinquecento, nel *Dialogo della Pittura*. Il corpus dei disegni di Raffaello è vastissimo e rappresenta una delle glorie del Rinascimento. Insieme a Leonardo, a Michelangelo e a Giulio Romano egli è sicuramente il più grande disegnatore del XVI secolo. Aveva imparato a disegnare probabilmente con suo padre, poi col Perugino, ma si era perfezionato a Firenze proprio a contatto con Leonardo. Ogni disegno preparatorio, ogni abbozzo, ogni studio, sia

eseguito con la penna, o con la sanguigna, o con il carboncino, anche quegli studi minuti che non sono da riferirsi a un'intera opera pittorica, bensì a un semplice particolare, sono per Raffaello le fasi di un processo che si svolge innanzitutto nella sua mente per poi prendere forma sul foglio, ma ogni fase possiede una propria, sublime compiutezza. Ed è tale compiutezza, tale grandiosa autonomia, a far sì che i disegni di Raffaello non possono, paradossalmente, mai intendersi come "preparatori": lo sono, ma non lo sono. Ognuno di essi è infatti espressione di un'idea definita, anche se essa corrisponde solo a una tappa del percorso che porta all'opera definitiva.

Le linee che tracciano i contorni, i tratteggi che evidenziano luci e ombre e danno volume alle figure, sono caratterizzati da un'incomparabile "facilità", un'essenzialità di segni. Il fascino che suscitano "nasce dalla tensione e insieme dall'equilibrio fra la facilità o apparente spontaneità e rapidità dell'esecuzione e la compiutezza espressiva dell'immagine, già raggiunta in uno stadio di indefinito formale" (De Vecchi).



Studi per la Disputa
(1508-1509 circa)

Penna e tracce di punta di piombo, piccolo schizzo a matita nera sotto la figura principale del recto
36 x 23,5 cm

Montpellier, Musée Fabre

Studi per la Disputa
(Studio per il lato inferiore sinistro, 1508-1509)

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su stilo, rialzi di biacca 24,7 x 40 cm

Londra, The British Museum



Studi per la Disputa

Penna e inchiostro bruno, su tracce di punta di piombo.
Montpellier, Musée Fabre



Studi per la Disputa (Studio per il lato inferiore sinistro, 1508-1509)

Penna e inchiostro bruno, su tracce di matita nera sulla destra e di stilo sulla sinistra 28 x 41,6 cm

Francoforte, Städtisches Kunstinstitut



Raffaello
e la divina armonia

Due ritratti “en plein air”

Tra i più bei ritratti eseguiti a Firenze nel primo decennio del Cinquecento vi sono quelli di Agnolo Doni, mercante e mecenate, e della giovane moglie Maddalena Strozzi, realizzati un paio di anni dopo le loro nozze che avvennero nel 1504. Le tavole di supporto provengono dallo stesso albero di tiglio, essendo i due dipinti stati concepiti come coppia di ritratti fin dall'inizio.

Nell'osservazione degli elementi naturalistici, che caratterizza la resa di questi due personaggi dell'alta borghesia fiorentina, Raffaello attinge alla tradizione della pittura fiamminga che a Firenze ritroviamo particolarmente viva anche nell'opera di Perugino, Leonardo e Domenico Ghirlandaio.

Nel ritratto di Agnolo “l'interiore libertà di movimento, centrata intorno alla verticalità del busto eretto che domina lo spazio circostante” (Oberhüber) permette a Raffaello di superare il linearismo della scuola umbra, presente nelle sue opere giovanili, anche mediante lo studio fedele della fisionomia del mercante, indagata con un disegno straordinariamente incisivo e con intensi contrasti cromatici e chiaroscurali.

Nel dipinto per Maddalena Strozzi i “misteri” che avevano caratterizzato il volto sfuggente della *Gioconda* di Leonardo sono svaniti: la gentildonna è vista nella sua flagrante verità, rischiarata da un fascio di luce che elimina ogni ombra allusiva, e nel suo naturalismo per così dire impietoso che non concede al suo volto nulla di diverso da ciò che realmente appare.



Agnolo Doni (1506-1507)
Olio su tavola 63 x 45 cm
Firenze, Galleria Palatina



Maddalena Strozzi Doni (1506-1507)

Olio su tavola 63 x 45 cm

Firenze, Galleria Palatina



Un dramma recitato senza clamore

Le vicende che portarono alla commissione del *Trasporto di Cristo morto* conservato nella Galleria Borghese a Roma sono note, ma vale la pena riassumerle.

Una nobildonna perugina, Atalanta Baglioni, nel 1507 volle affidare a Raffaello Sanzio l'esecuzione di quest'opera, da collocarsi nella cappella gentilizia dei Baglioni in San Francesco in Prato a Perugia, in ricordo del figlio Grifonetto, ucciso nel 1500 durante una delle faide che insanguinavano, in quegli anni, la città. Atalanta era accorsa un momento prima che il figlio, le cui sembianze tornano nel giovane che sorregge le gambe di Cristo, spirasse, e mentre da principio lo aveva ripudiato, vedendoselo morire tra le braccia, l'aveva perdonato, non senza avere ottenuto da lui il perdono per il suo assassinio.

La storia è una delle più profondamente patetiche tra le molte che sono all'origine di un'opera d'arte rinascimentale e Raffaello, pur essendo naturalmente alieno dalla rappresentazione del dolore e del dramma, cimentandosi con un tema forte come la pietà di Cristo, lo fece descrivendo con accenti molto intensi il trasporto

del corpo, fase che consegue alla deposizione dalla croce e precede la messa nel sepolcro. Lo rappresentò con la viva premura di controllare qualunque eccesso gestuale e, nel contempo, di trattenere la manifestazione del dolore entro una misura classica, in cui i moti dell'animo affiorassero sì nelle espressioni dei volti, ma con sovrana dignità, e senza mai rinunciare alla celebrazione di una bellezza ideale.

La magnifica tavola di Raffaello, oggi restaurata, presenta i colori dell'ultima fase del periodo fiorentino di Raffaello: gamme accese di verdi, viola e rossi, accostati con incantevole equilibrio. L'armonia dei colori corrisponde e commenta quella di tutti gli elementi che compongono la scena, nella quale le figure paiono allacciarsi tra loro in un continuum melodico che fa affiorare alla mente certa musica di Mozart e attenua la drammaticità dell'episodio evangelico, senza tuttavia annullarla, armonia che potremo apprezzare fino in fondo se riusciremo a scomporre e poi ricomporre visivamente l'insieme. Ma per farlo non dovremo passarvi davanti con il frettoloso pregiudizio con cui si guarda normalmente un'opera di Raffaello.



Raffaello

Studio anatomico per la Vergine sorretta dalle pie donne

Penna e inchiostro bruno, su matita nera, corpo e gambe della figura inginocchiata a matita nera. 30 x 20 cm

Londra, The British Museum



Raffaello (1483-1520)
Studio per il gruppo centrale

Penna, tracce di gesso nero, quadrettatura a sanguigna, e a penna. 28,9 x 29,8 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi



Andrea Mantegna (1431-1506)
Deposizione

Bulino.

Parigi, Bibliothèque Nationale



Raffaello
e la divina armonia



Trasporto di Cristo morto, pala Baglioni (datato 1507)

Firmato "Raphael Urbinas"
Olio su tavola, 180 x 176 cm
Roma, Galleria Borghese

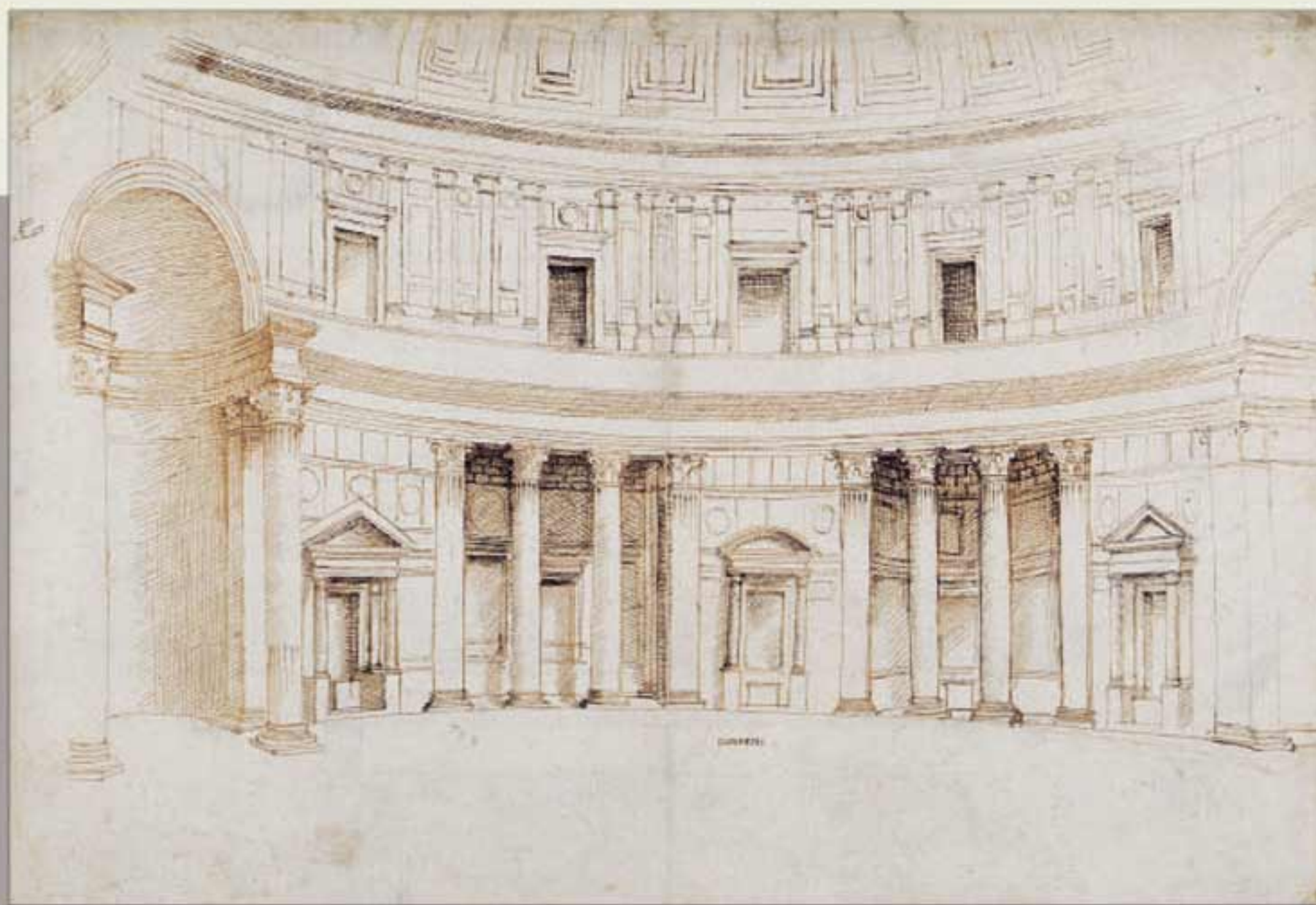
Il dipinto si compone di due gruppi: a sinistra Giuseppe d'Arimatea, S. Giovanni e Nicodemo circondano il volto di Cristo, a destra le tre Marie soccorrono la Vergine. Al centro la Maddalena tiene la mano di Cristo quasi con impeto drammatico. Il motivo iconografico si ispira, nell'impostazione, a un rilievo romano raffigurante il *Trasporto della salma di Meleagro* e a un'incisione di Mantegna. In una delle tre Marie in primo piano sono evidenti i richiami alla Madonna del *Tondo Doni* di Michelangelo. Sino dai primi tratti è possibile cogliere la compartecipazione emotiva e la drammaticità della scena.

Dalla raffinatezza di Firenze alla grandezza di Roma

La novità sostanziale che si presenta alla fine del XV secolo e i primi anni del XVI in Italia è il passaggio del primato culturale da Firenze a Roma. Nell'ultimo decennio del Quattrocento Firenze viveva ancora dell'immensa eredità filosofica e artistica che aveva contraddistinto l'intero secolo, con la consolidata affermazione del platonismo di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola e il trionfo, nel campo dell'arte, del linguaggio moderno di Leonardo e Michelangelo. Tuttavia, nonostante la presenza di Leonardo e Michelangelo, era impossibile "ricreare l'atmosfera intellettuale che aveva fatto di Firenze la capitale della cultura" (Chastel) nel Quattrocento. Tale impossibilità dipendeva da molteplici fattori d'ordine politico, economico, sociale e dinastico. A fronte dell'incipiente declino di Firenze – che comunque non va inteso come una vera e propria disfatta

– l'astro di Roma *caput mundi* era ormai definitivamente sorto in cielo, grazie anche all'impegno di un pontefice come Sisto IV della Rovere che, promuovendo un deciso ritorno all'antichità e alla classicità e valorizzando l'area del Campidoglio, cuore storico della Roma pagana e cristiana, aveva rilanciato Roma quale sede della Chiesa cattolica.

Il ritorno all'antichità e il nuovo valore "universale" attribuito alla Chiesa sono da intendersi come fattori fondamentali del passaggio al momento classico del Rinascimento. Grandezza e centralità di Roma, a partire all'incirca dagli anni in cui Michelangelo esegue la *Pietà* di San Pietro (1494-99), l'opera forse più alta dell'arte moderna, si celebrano in parallelo con il modo nuovo di concepire l'uomo al centro della natura, capace di dominarla intellettualmente e spiritualmente. Raffaello Sanzio, giunto a Roma nel 1508 e postosi a servizio del pontefice Giulio II, nipote di Sisto IV, sarà il solo ed esclusivo interprete, insieme all'architetto Bramante, di questo momento classico del Rinascimento.



Interno del Pantheon

Penna, 40,7 x 27,7 cm

Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi



La Roma pontificia fra Quattro e Cinquecento

Nel periodo in cui vive Raffaello le potenze di Francia, Spagna, Inghilterra e la casata degli Asburgo scelgono come teatro per le loro azioni l'Italia. In questo contesto, e in un'Italia mai così frammentata, la Chiesa tenta di riaffermare e mantenere la propria autorità grazie alle forti personalità di alcuni pontefici come Sisto IV della Rovere, Alessandro VI Borgia, Giulio II della Rovere (1503-1513) e Leone X Medici (1513-1521).

Abbiamo detto che a Sisto IV spetta il rilancio della centralità universale di Roma; il suo successore, l'esecrato Alessandro VI, uno spagnolo che la storiografia moderna cerca invano di rivalutare, non era sensibile ai problemi culturali e l'appartamento dove abitava in Vaticano presenta ancora decorazioni tardo-quattrocentesche.

Il suo successore Giulio II, un pontefice guerriero, molto versato in questioni politiche e di spartizioni territoriali, ma anche pieno di interessi

culturali, abbandona subito i vecchi appartamenti di Alessandro VI e si trasferisce al piano superiore nelle Stanze Vaticane. Per riprendere i propri territori, Giulio II si fa promotore di una lega contro Venezia (Lega di Cambrai) e della Lega Santa contro i Francesi che nel 1500 erano tornati in Italia.

Raffaello assiste anche all'avvicinarsi sul soglio pontificio di Giovanni dei Medici con il nome di Leone X, a sua volta molto sensibile alle arti.

Sotto di lui la situazione italiana gode di un breve periodo di pace (tra il 1516 e il 1519), di cui si avverte qualche riflesso anche nella serenità della visione raffaellesca.



Juan de Ribalta
Ritratto di Alessandro VI
Olio su tela. 62 x 47 cm
Valencia, Museo de Bellas Artes