

Raffaello giovane. La formazione urbinate e l'influenza di Perugino

La straordinaria occasione, di vedere **Leonardo** e **Michelangelo**, impegnati a confronto, nella **decorazione** della **Sala del Maggior Consiglio**, aveva attirato a **Firenze** un giovane promettente pittore, nativo di **Urbino**, **Raffaello Sanzio** ((Urbino, 1483 – Roma, 1520), che soggiornò a **Firenze** dal 1504 al 1508.

Raffaello, che in **ambiente umbro**, era già un **pittore affermato**, dedica questi anni alla propria crescita culturale.

Egli si applica assiduamente allo **studio** della **tradizione figurativa fiorentina**, manifestando la stessa **capacità di assimilazione** e la stessa sicurezza di **orientamento critico**, dimostrate nei confronti della **cultura d'origine urbinate**, durante la sua prima formazione.

Figlio del pittore Giovanni Santi, **Raffaello** si formò, in un primo tempo, a **Urbino**, nella **bottega paterna**, dove ebbe occasione di entrare in contatto con il **vivace ambiente** della **corte** dei **Montefeltro**.

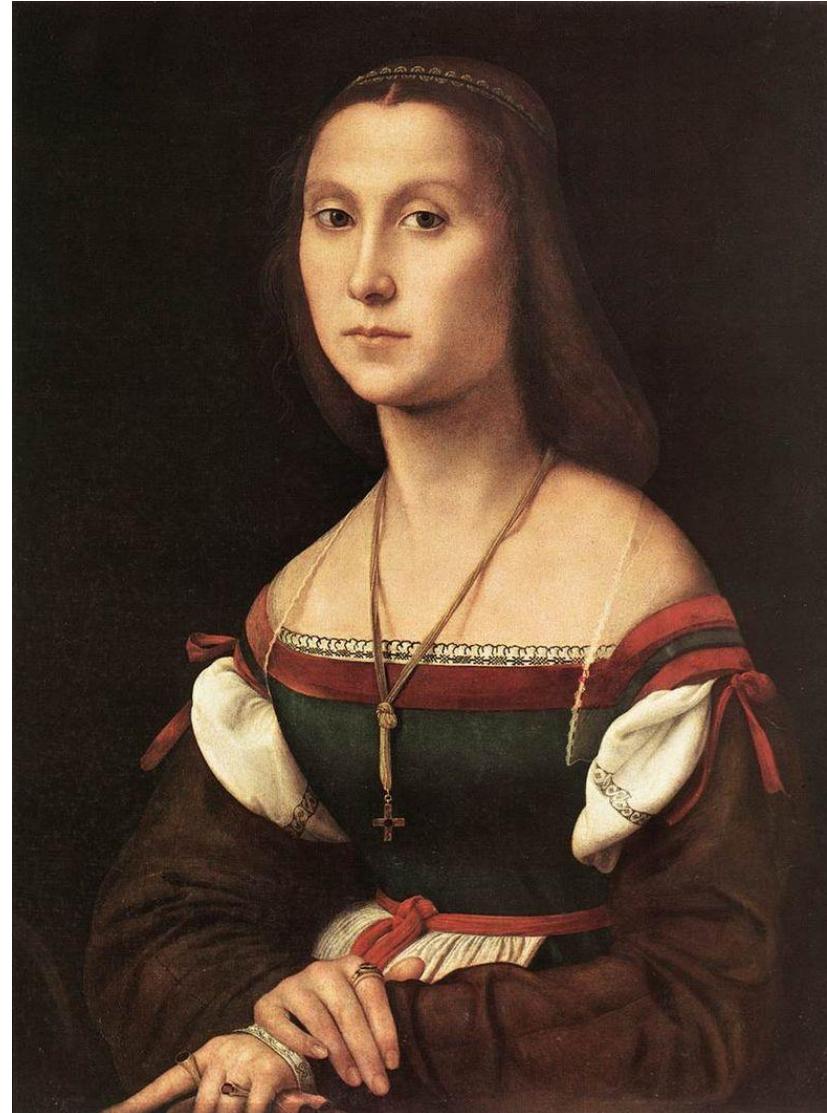


Raffaello Sanzio, *Autoritratto*, tempera su tavola, 47,5×33 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Sgarbi: "Raffaello nasce nel 1483 e già verso i sedici anni abbiamo segnali della sua straordinaria capacità di creare un mondo nuovo.. Forse Raffaello ha cominciato a lavorare con il padre, il pittore Giovanni Santi, a sette, otto anni, così come alcuni tra i più grandi pianisti hanno iniziato a cinque anni a suonare il pianoforte.

E nasce nel luogo più propizio, in cui un pittore poteva nascere, dopo Ferrara, Urbino.

Urbino è la città di Raffaello, ma a Urbino non c'è nessuna opera di Raffaello, se non quella che Mussolini ha voluto depositarvi nel 1927 (*La Muta*).



Raffaello Sanzio, *La Muta*,
1507, olio su tavola, 64x48
cm. Galleria Nazionale delle
Marche, Urbino.

"Raffaello nasce, dunque, nel 1483 a Urbino, in una condizione piuttosto singolare: figlio di un pittore.

I grandi pittori, i grandi artisti, li conosciamo solo per nome: Dante, Raffaello, Leonardo, Michelangelo, Tiziano. Il povero Caravaggio, che si chiamava Michelangelo, è stato costretto a prendere il nome del paese dei suoi genitori, Caravaggio, per non chiamarsi Merisi, che è un nome molto comune. Quindi, quando un artista assurge alla grandezza, rimane solo il nome, perde Buonarroti, perde Alighieri, Raffaello dovrebbe chiamarsi 'Raffaello Santi', in realtà lo si chiama, per evitare qualunque equivoco con il cognome – Giovanni Santi è il padre – 'Raffaello Sanzio', cosicché il cognome diventa un aggettivo.

Ma 'Sanzio' cade e rimane Raffaello, Raffaello da Urbino.

Il padre, Giovanni Santi, è un pittore ed è felice della creatura, che ha messo al mondo, però è un pittore mediocre, molto mediocre, da cui Raffaello impara poco, se non, solo, c'è da pensare, a manovrare i colori.

Il vero maestro di Raffaello, sia pure legato a uno schema molto ripetuto, è il Perugino e, proprio al Perugino, il padre affida il figlio Raffaello, poco più che fanciullo.

E, intanto che il Perugino lo tiene presso di sé, c'è un'altra invenzione, che supera i limiti del padre: è Urbino, una città perfetta, una città ideale realizzata; la città di Palazzo Ducale, la città di Francesco Di Giorgio, di Laurana, che hanno creato questa meravigliosa architettura e hanno assorbito l'influenza sottile, filosofica, matematica, teorica di Piero della Francesca, il più grande pittore del Quattrocento, il maestro ideale di Raffaello, che Raffaello sente dentro di sé, ben più del padre e del suo maestro reale, Perugino".



La "Veduta di città ideale" è un dipinto tempera su tavola (67,5x239,5 cm) databile tra il 1470 e il 1490, conservato nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino. Autore: sconosciuto.

L'opera, una delle immagini simbolo del Rinascimento italiano, vide sicuramente la luce alla raffinata corte urbinate del duca Federico da Montefeltro ed è stata alternamente attribuita a molti degli artisti che vi gravitarono attorno: tra i nomi proposti ci sono Piero della Francesca, Luciano Laurana, Donato Bramante e Francesco di Giorgio Martini.



Alla Walters Art Museum di Baltimora esiste un'altra “*Veduta di città ideale*” realizzata, tra il 1480 – 1484 circa, con colori ad olio e tempera su tavola (80,33x219,8 cm), che si ritiene essere stata realizzata dallo stesso autore (Francesco di Giorgio Martini (?)) della tavola urbinate e che forse anticamente ne faceva un *pendant*.

La “*Città ideale*” è un tema della pittura sviluppato attorno al XV secolo come rappresentazione del concetto teorico rinascimentale della città ideale.

È presente in tre dipinti, i cui autori sono tuttora ignoti, identificati per la città in cui sono esposti.

Le tre tavole, simili ma al tempo stesso diverse, sono ispirate al concetto di “*Copia et Varietas*” teorizzato da Leon Battista Alberti ed estremamente popolare nell'arte rinascimentale della seconda metà del Quattrocento.



Una terza *Veduta di città ideale*, realizzata con colori ad olio su legno di pioppo, 1477 circa, 124x234 cm., si trova a Berlino, nella Gemäldegalerie.

La tavola si differenzia per diversi aspetti dalle altre due. I colori appaiono dominati da una tavolozza meno luminosa con bruni spenti, gialli e grigi.

La veduta è colta da una loggia, da cui si dipanano in profondità le direttrici prospettiche evidenziate dal reticolato del pavimento dal disegno semplificato, che conducono lo sguardo in profondità verso un attivo porto.

Anche in questo caso appare chiaro l'intento celebrativo del buon governo, che assicura prosperità economica al territorio.



Il Palazzo Ducale è il principale monumento della città di Urbino ed uno dei più interessanti esempi artistico-architettonici del Rinascimento italiano. È sede della Galleria nazionale delle Marche e del Museo del lapidario.

Il progetto più ambizioso di Federico da Montefeltro, uomo coltissimo e raffinato, fu la costruzione del Palazzo Ducale (seconda metà del XV secolo) e, di pari passo, la sistemazione urbanistica di Urbino, per farne la città "del principe".



STUDIOLO DEL DUCA, 1476, Particolare delle tarsie lignee, legni intarsiati e dipinti su tavola. AUTORI: Benedetto da Maiano ed altri legnaiuoli fiorentini (attr.); Giusto di Gand; Pedro Berruguete.



Lo studiolo del Palazzo Ducale di Urbino, realizzato tra il 1473 e il 1476, è uno dei luoghi più importanti del Palazzo e rappresenta un capolavoro rinascimentale.

È lo studio privato del Duca Federico da Montefeltro, un ambiente decorato con ritratti, tarsie e altri oggetti che riflettono la sua passione per la cultura e il sapere



Il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* è un dittico, olio su tavola (47×33 cm ciascun pannello), con i ritratti dei coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza, opera di Piero della Francesca databile al 1465-1472 circa, e conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

*"Guardando Piero della Francesca, Raffaello assorbe e amplia una visione assoluta, un mondo delle idee e di perfezione.
Perciò la prima opera da guardare non è del padre di Raffaello stesso, non è di Perugino e nemmeno di Raffaello, ma di Piero della Francesca: 'La Resurrezione', recentemente restaurata, di Sansepolcro.*



Piero della Francesca,
La Resurrezione,
Dipinto murale,
tecnica mista, affresco
e tempera, eseguito
tra il 1450 e
il 1463 circa, Museo
Civico di Sansepolcro.

Piero della Francesca, *La Resurrezione*, Dipinto murale, tecnica mista, affresco e tempera, eseguito tra il 1450 e il 1463 circa, Museo Civico di Sansepolcro.

"Cristo risorge, ma tiene un piede sul sepolcro, come se volesse dire: «Io resto qui, anche se sto salendo verso il cielo».

Durante la Seconda Guerra Mondiale, il generale Clarke, che all'epoca era capitano, era pronto a bombardare Sansepolcro, dopo che gli stessi inglesi avevano bombardato Montecassino, ma successe qualcosa di strano.

Clarke stava per distruggere un paese, che si riteneva occupato dai tedeschi, però incontrò un bambino che, interrogato, gli disse che i tedeschi non c'erano più, se n'erano andati.

L'apparizione di quel bambino è stata quasi un miracolo, perché il generale Clarke decise, contro l'ordine del suo comando generale, di non bombardare Borgo Sansepolcro.

Un miracolo, ma non un miracolo di Dio, un miracolo di Piero della Francesca.

Negli anni Trenta, infatti, Clarke aveva letto un libro di Aldous Huxley, in cui si diceva che «il più bell'affresco del mondo» era 'La Resurrezione' di Piero della Francesca, proprio a Sansepolcro. Clarke sicuramente si ricordò di quella lettura, ricordò la fotografia in bianco e nero e, per questo motivo, non diede l'ordine di bombardare.

Quindi, un miracolo dell'arte, superiore a un miracolo divino, ma attraverso l'immagine di Cristo, divina, perché un pittore divino l'ha dipinta".





Quindi, anche in un'opera come questa, legata alla tradizione medievale e bizantina, il teorema prospettico, che è quello che cerca Piero della Francesca, si realizza.

Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia*, tecnica mista, olio, tempera e fondo oro su tavola (273x330 cm), 1445 – 1462, Museo civico di Sansepolcro.

"Nello stesso museo, in cui ora è conservata 'La Resurrezione', c'è il 'Polittico della Misericordia'. Purtroppo l'opera ha perduto la sua cornice e gli scomparti dovevano essere divisi da pilastrini, nondimeno il pensiero di Piero è già intriso di matematica e geometria, cosicché nonostante il fondo oro non stabilisca una profondità prospettica, il basamento di marmo fa sentire la profondità e, nei piedi che poggiano su un terreno reale, fa sentire uno spazio vero.

Il fondo oro non impedisce a questi personaggi di avere volume, di avere un respiro intorno, come statue in una nicchia.

Dunque, Piero contraddice la tradizione, pur ribadendola.

Probabilmente il committente del dipinto gli chiese un polittico tradizionale.

Al centro sta la 'Madonna della Misericordia', ieratica, solenne, una pura idea, una pura essenza, che allarga il suo manto, misericordiosa, per proteggere l'umanità, uomini e donne.

Si intuisce uno spazio quasi absidale, uno spazio che contiene i personaggi, le cui posture fanno sentire il movimento, la profondità.



Piero della
Francesca,
*Flagellazione di
Cristo*, tempera su
tavola, 1450 ca.,
Galleria Nazionale
delle Marche,
Urbino.

"La 'Flagellazione' di Urbino, invece, è pura prospettiva. Piero la dipinse intorno al 1445 – 1450 ed essa mostra tutta la distanza dalla tradizione medievale, che pure il pittore continuava ad avere presente.

Immagino che Raffaello abbia visto questo dipinto, perché Piero della Francesca fu il maestro di Perugino e, probabilmente, anche un artista molto ammirato da Giovanni Santi, padre di Raffaello".



Piero della Francesca, *Pala Montefeltro o Pala di Brera, o Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*, tempera e olio su tavola, 251x173cm., 1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

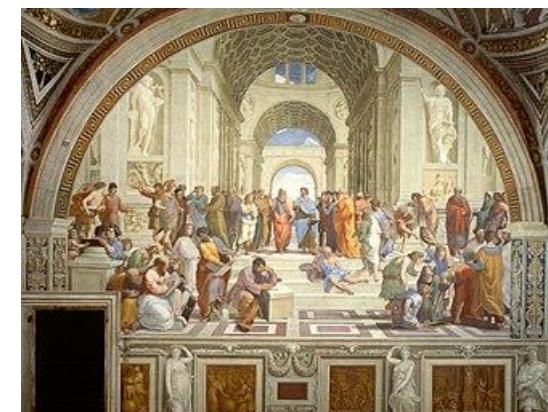
"Nel 1472 Piero compie unarivoluzione, che non manca di stupire ancora oggi, dipingendo la 'Pala Montefeltro', che attualmente si trova a Brera. In quest'opera, Piero inventa uno spazio senza precedenti, che apre la strada a quella che si chiamerà 'Sacra Conversazione' o 'Pala d'Altare'.

Napoleone Bonaparte portò via la 'Pala Montefeltro' da Urbino, dove era originariamente posta sull'altare nel Mausoleo dei duchi a San Bernardino e dove fu sicuramente vista più volte da Giovanni Santi e da Raffaello stesso, un'opera in cui tutto quello che Raffaello penserà è già stato pensato, perché improvvisamente quello spazio indefinito del fondo oro diventa uno spazio reale, lo spazio di una chiesa, con un'abside e un transetto.

Una luce meravigliosa, zenitale che filtra e crea un'ombra che – inevitabilmente, venendo la luce da destra – dà questo effetto di profondità nell'abside, il catino absidale è una conchiglia, che amplifica il volume geometrico: dall'alto scende un uovo, che contribuisce a dare il senso della spazialità.

Da questo dipinto viene tutto Raffaello e, quando arriveremo alla 'Scuola di Atene', nelle Stanze Vaticane, noteremo che non ha fatto altro che moltiplicare questa spazialità, già così aperta ai lati, nel transetto.

Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm circa) 1509-1511, 'Stanza della Segnatura', una delle quattro "Stanze Vaticane", poste all'interno dei Palazzi Apostolici.





Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, tempera e olio su tavola, 251x173cm., 1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

Raffaello Sanzio, La *Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm circa) 1509-1511, 'Stanza della Segnatura', una delle quattro "Stanze Vaticane", poste all'interno dei Palazzi Apostolici.





Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, tempera e olio su tavola, 251x173cm., 1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

"Se confrontiamo il 'Polittico della Misericordia' con la 'Pala Montefeltro', vediamo che, dove la Madonna e i santi stavano separati in diversi scomparti nel 'Polittico', nella 'Pala' stanno tutti in uno stesso spazio, intorno alla Madonna, possono conversare con lei, da cui il nome 'Sacra Conversazione'.

In realtà è una 'sacra meditazione', perché i personaggi conversano poco, ma all'improvviso potrebbero muoversi e parlare: san Giovanni Battista, san Bernardino, san Gerolamo, san Francesco, san Pietro martire e forse san Pietro o san Paolo sono comunque tutti accolti nello spazio vicino alla Madonna.

Lei rimane distante, regale, separata da loro, attraverso una scorta di 'corazzieri' che sono i 4 angeli, ma pur sempre nello stesso spazio".



Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia*, tecnica mista, olio, tempera e fondo oro su tavola (273x330 cm), 1445 – 1462, Museo civico di Sansepolcro.

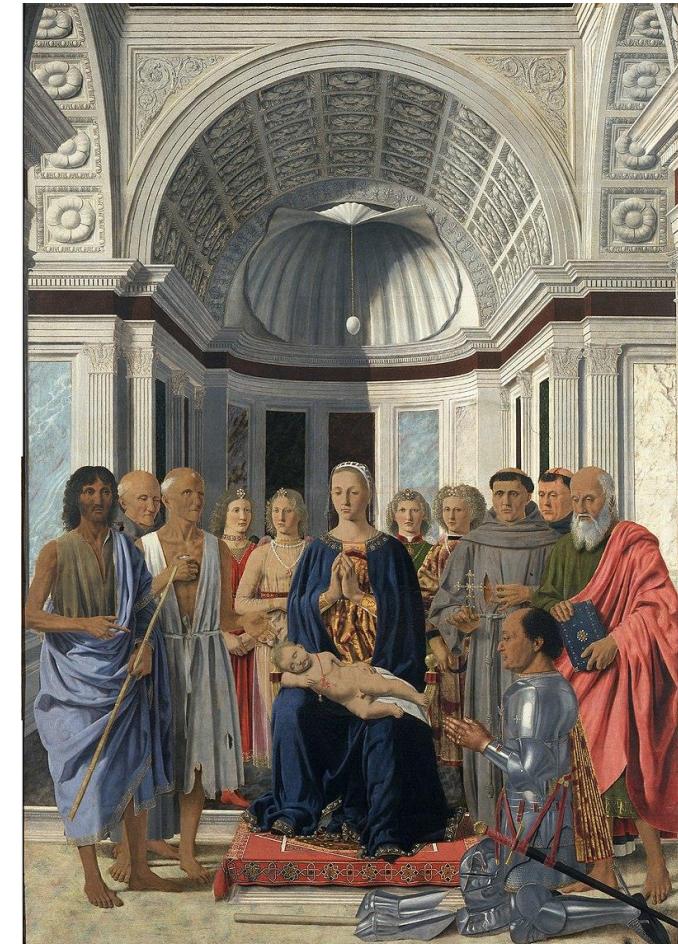


Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, Dettaglio, tempera e olio su tavola, 251x173cm., 1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

"Gli angeli di Piero sono ancora più belli di quelli di Raffaello, pieni di ornamenti e presidiano l'autorità, la solennità, la regalità della Vergine."

In ginocchio sta Federico da Montefeltro, dipinto da un pittore più realista di Piero, Giusto di Gand, che ha aggiunto questa figura dal bel volto e dalle belle mani.

Lo spazio è unitario, è una stanza, la prospettiva è compiuta. Raffaello guarda quest'opera e se ne lascia penetrare".





Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*,
tempera e olio su tavola, 251x173cm.,
1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

"Raffaello parte da qui, tredici anni dopo la 'Pala Montefeltro' di Piero della Francesca, nel 1483. Immagino che già intorno ai suoi 12 anni – mentre Piero era ancora vivo – Raffaello guardasse l'opera di questo maestro inarrivabile, e sentisse questo spazio meraviglioso, queste luci, queste ombre, il palchetto architettonico, le lesene, le lastre, le specchiature di marmi e tutte le figure pronte a stringersi intorno alla Vergine, santi e angeli – che danno il senso della presenza divina – e poi, il potere, il potere terreno".



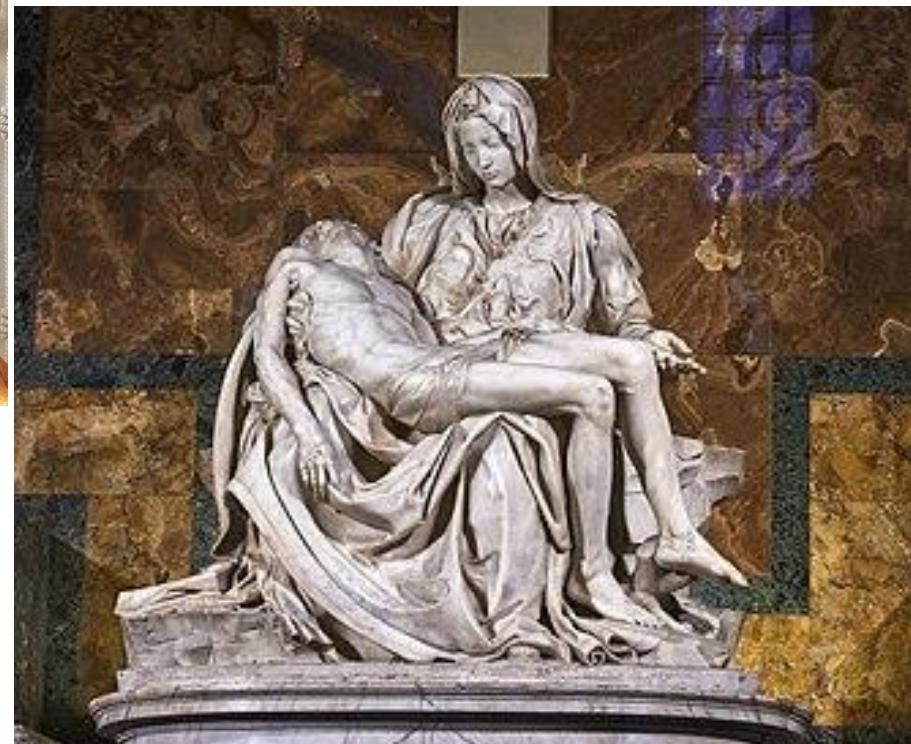
Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, Dettaglio, tempera e olio su tavola, 251x173cm., 1472 circa Pinacoteca di Brera, Milano.

"E il Bambino, che troveremo in altri dipinti, dormiente. Perché dorme? Non è un Bambino vispo, come quello di Raffaello, è un Bambino che già fa sentire il suo destino di Cristo morto.

Poggia, il Bambino, sulle ginocchia della madre, come il Cristo poggerà sulle ginocchia della Madonna, nella 'Pietà Vaticana' di Michelangelo, come vedremo in seguito.

In qualche modo, il suo sonno è una previsione della sua morte e resurrezione, indicate anche dal corallo.

Io non credo che esista un dipinto più carico di pensiero e di spirito, di matematica, di geometria".



Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, marmo, 1498- 1499, Basilica di San Pietro, Vaticano.



Raffaello, *Madonna col Bambino (Madonna di Casa Santi)* 1498, affresco, 97x67 cm., Casa Santi, Urbino.

Si tratta di una delle **primissime opere** assegnate all'artista, allora appena **quindicenne**.

L'opera, affrescata nella stanza in cui si crede che Raffaello sia nato, fino a pochi anni fa, era ritenuta di mano di Giovanni Santi, padre di Raffaello, e che raffigurasse la moglie e lo stesso figlio (Cavalcaselle).

Questa attribuzione, ribadita da Adolfo Venturi, venne poi abbandonata, in favore del giovane Raffaello da Ragghianti, Longhi e Brizio.

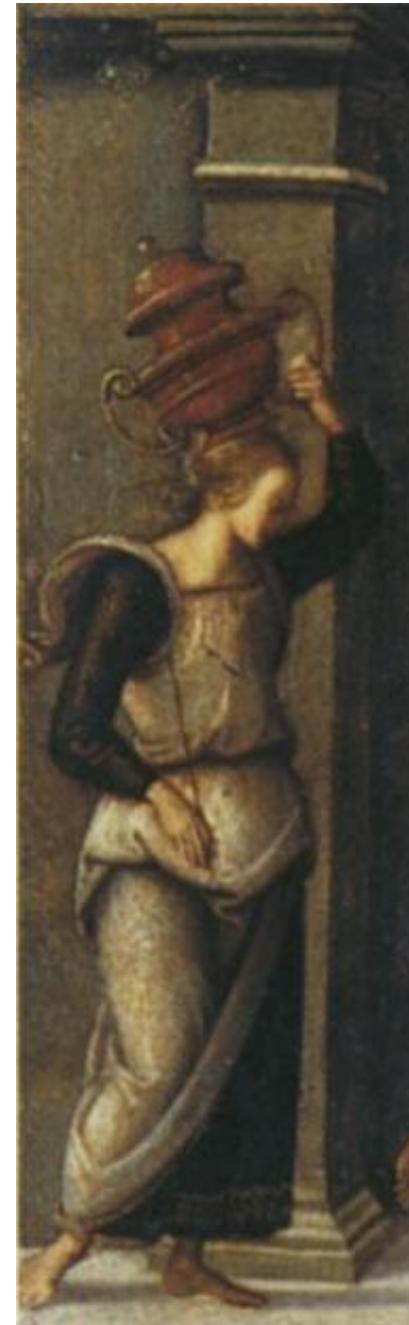
La **similitudine del volto di Maria**, con quello dell'**ancella** nella **Natività della Vergine**, nella **predella della Pala di Fano**, opera di Perugino e bottega, ha fatto riferire a **Raffaello** anche quella tavoletta.



Raffaello (attr., Pietro Perugino ?): *Pala di Fano*, particolare della predella, (*Natività di Maria*), 1497, olio su tavola, 262x215 cm., Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano.



Raffaello, *Madonna col Bambino* (*Madonna di Casa Santi*) 1498, affresco,
97x67 cm., Casa Santi, Urbino.



Raffaello (attr.,
Pietro Perugino ?):
Pala di Fano,
particolare della
predella, (*Natività
di Maria*), 1497,
olio su tavola,
262x215 cm.,
Chiesa di Santa
Maria Nuova, Fano.



Raffaello, *Madonna col Bambino* (*Madonna di Casa Santi*) 1498, affresco, 97x67 cm., Casa Santi, Urbino.

Maria è seduta di profilo, entro una nicchia, col Bambino addormentato in grembo, teneramente accarezzato da un abbraccio.

Maria è rappresentata fino alle ginocchia, ed è intenta alla lettura di un libro posto su di un leggio davanti a lei.

L'ombra nella nicchia evidenzia il profilo, che rimanda ad esempi fiorentini, della metà del XV secolo, filtrati probabilmente da Piero della Francesca, che tanto aveva lavorato a Urbino.

La stessa atmosfera rarefatta, i colori chiari e tersi, l'attenzione alla luce, rimandano ai modelli, che circolavano allora alla corte urbinate.

Sembra preannunciare, poi, gli stilemi dell'arte matura di Raffaello: l'intimità tra madre e figlio, il modo di legare le due figure - anche con la contrapposizione di tonalità chiare e scure - e il naturale atteggiamento di Gesù, teneramente addormentato, mentre sta accovacciato in grembo.

Nonostante l'ampiezza di esperienze culturali, offerte dalla corte dei Montefeltro, a Urbino, e l'esempio di insigni maestri fiorentini e nordici, di Melozzo da Forlì e Piero della Francesca, di architetti come Luciano Laurana e Francesco di Giorgio, la maniera di Giovanni Santi era di mediocre livello, e ben presto il giovanissimo Raffaello avvertì l'esigenza di aggiornarla, attraverso lo studio dei più affermati pittori umbri contemporanei: Perugino, Pinturicchio, Signorelli.

Raffaello si avvicinò con maggior decisione a Pietro Perugino, che rappresentò per lui un fondamentale **punto di riferimento**, per le sue **opere giovanili**: da Perugino il giovane Raffaello ereditò la **visione ideale e armonica**, ne studiò i processi di organizzazione dell'immagine, i tipi e le attitudini delle figure, fino ad assimilarne completamente il linguaggio figurativo.

Ben presto, però, il talento e la sensibilità del giovane pittore lo indussero a uno **sforzo di superamento** della stessa **maniera del Perugino**, interpretata criticamente, grazie agli **apporti di altre tendenze artistiche**.

Ma l'**opera**, in cui l'**indipendenza** di Raffaello da Perugino, si fa più radicale, è la tavola con lo **Sposalizio della Vergine** datata **1504**.



Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (170x117 cm), 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.



Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (170x117 cm), 1504, Pinacoteca di Brera, Milano. È firmato "Raphael Vrbinas" e datato "MDIIII". Si tratta di una delle opere più celebri dell'artista, che chiude il periodo giovanile e segna l'inizio della fase della maturità artistica.

Il confronto con l'opera di Perugino, che a sua volta, si ispirava nello sfondo, all'affresco della *Consegna delle chiavi*, dipinta dallo stesso autore, nella Cappella Sistina, dimostra l'acuirsi delle divergenze tra maestro e allievo, verso un generale superamento, da parte di Raffaello, dei modi quattrocenteschi all'insegna di una rappresentazione più coinvolgente e realistica.

Nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello il distacco da Perugino si configura come un deliberato riferimento a Piero della Francesca, alla cultura matematico-prospettica urbinate e, attraverso questa, a Leon Battista Alberti.



Perugino, *Sposalizio della Vergine* (1501-1504), olio su tavola (234x186 cm) Musée des Beaux-Arts, Caen

Il ritratto civile filtrato attraverso modelli leonardeschi

Nel vasto e vivace orizzonte culturale, della **Firenze** dei **primi anni del Cinquecento**, Raffaello indirizzò così la propria attenzione critica e ricettiva, soprattutto alle opere di **Leonardo** e **Michelangelo**, che sollecitarono in lui una straordinaria **evoluzione intellettuale e stilistica**.

In soli **4 anni**, infatti, **Raffaello** arricchirà enormemente il proprio linguaggio figurativo, dominando, con sicura coerenza, la varietà delle influenze e **diventando**, ben presto, uno dei massimi protagonisti dello stile rinascimentale maturo.

Pur aspirando a commissioni pubbliche, Raffaello lavorò per le **famiglie dell'aristocrazia mercantile fiorentina**, per le quali eseguì alcuni **ritratti**.

Fra questi è il **ritratto** del facoltoso mercante e illustre mecenate **Agnolo Doni**.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, olio su tavola (65x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni e Maddalena Strozzi*, olio su tavola (65x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Il ritratto venne **commissionato** dallo stesso **Agnolo Doni**, ricco mercante e mecenate fiorentino, assieme a un **ritratto della moglie Maddalena Strozzi**, dopo il matrimonio nel 1503.

Lo stesso Doni aveva commissionato a Michelangelo il famoso *Tondo Doni*, oggi agli Uffizi.

I due ritratti, conservati a palazzo Doni, grazie alla **straordinaria introspezione**, che fece scuola, ebbero un **duraturo successo**.

Così scrive Sgarbi: "A Firenze Raffaello incontra Leonardo. Si erano conosciuti a Urbino e dunque Raffaello gli fa visita a Firenze, dove Leonardo stava lavorando alla 'Gioconda', un'opera straordinaria, che tuttavia lo ha impegnato per un tempo fuori misura, cinque anni.

Dobbiamo immaginare Raffaello, che entra nella stanza, in cui Leonardo ritraeva la moglie di Giocondo, piena di musici e saltimbanchi e della sua corte di amici e allievi, che il Maestro Leonardo utilizzava, affinché la donna non si incupisse, per le lunghe ore di posa e mantenesse il sorriso.

Raffaello vede 'La Gioconda' e gli appare quello che 'La Gioconda' è. 'La Gioconda' non è un ritratto: è l'essenza assoluta della persona, è una persona che vive. È questa la sua grandezza.

D'altra parte, se non fosse così, perché tutti la conoscono? Perché lei è entrata dentro di noi, lei è di tutti noi, perché è ognuno di noi.

Nessuno ha mai visto 'La Gioconda' prima nell'originale e poi riprodotta. E quando abbiamo la fortuna di recarci al Louvre, vediamo la riproduzione delle riproduzioni già conosciute.

'La Gioconda' è un eterno femminino, non c'è niente di misterioso, perché lei vi guarda con quell'espressione piena di consapevolezza della propria superiorità.



Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola di pioppo, 1503-1506 circa, Museo del Louvre, Parigi



Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola di pioppo, 1503-1506 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Alle sue spalle ci sono tutti gli elementi della natura: l'aria, l'acqua, la terra, il fuoco e lei emerge da essi, come la perfezione delle perfezioni.

Leonardo è riuscito nel miracolo di dare vita a una persona nel dipinto, che sta davanti a noi, nella sua vita.

Raffaello la guarda e ne rimane colpito.

E allora, negli stessi anni, tra il 1506 e il 1507 dipinge i suoi due primi straordinari ritratti: "La dama con liocorno" della Galleria Borghese e "La muta".



Raffaello, *Dama col liocorno*, 1505 -1506 ca., olio su tavola, 65x51 cm. Galleria Borghese, Roma.

"La Dama con liocorno", per lungo tempo è stata considerata santa Caterina, ma poi, Roberto Longhi notò delle ripitture e commissionò una radiografia, in cui apparve il liocorno.

Quindi, nelle fotografie degli anni Venti, è catalogato come il ritratto di una santa, mentre in realtà raffigura una donna.

Da notare la bella invenzione delle colonne, che aprono verso il paesaggio, ma la composizione si genera, per un meccanismo di elaborazione dall'interno, dalla Gioconda, che ha questa stessa posizione, si muove lentamente, diventando una persona reale.

La Gioconda è un'idea, è comunque viva e Raffaello ne deriva un ritratto, come da un archetipo.



Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola di pioppo, 1503-1506 circa, Museo del Louvre, Parigi

"Analogo procedimento lo riscontriamo anche nel doppio ritratto dei signori che chiesero a Michelangelo il "Tondo Doni"

Sono i coniugi Doni, lui bellissimo, in una posa solenne, lei dal viso un po' rotondo, però piena di verità. Siamo arrivati al capolavoro della prima maturità di Raffaello.

Sono persone vere e anche lei ha dentro di sé "La Gioconda", che emerge lentamente. Lo schema è il medesimo, solo che Raffaello l'ha reso più parlante, più realistico.

Ma, in tutto e per tutto, a partire dalle mani, il ritratto viene da Leonardo e, rispetto a Leonardo, è migliorato anche il paesaggio: è molto più fine, l'aria è più pura, limpida, rispetto a quella più rarefatta della "Gioconda".



Raffaello Sanzio,
*Ritratto di Agnolo
Doni e Maddalena
Strozzi*, olio su
tavola (65x45 cm),
1506 circa, Galleria
Palatina, Firenze.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, olio su tavola (65x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Il soggetto è ritratto a **mezza figura**, seduto su un balcone che rivela, oltre il **parapetto**, un magnifico **panorama naturale**. Il **personaggio**, ritratto col busto di **tre quarti verso destra** e lo **sguardo** rivolto verso lo **spettatore**, è caratterizzato da una **sciolta naturalezza**.

Acuta è la **rappresentazione** dello **sguardo**, che dimostra l'**interesse** del pittore verso la **psicologia**.

La sua **condizione di ricco borghese** è infatti testimoniata, oltre che dalla ricercatezza dell'abito, dagli anelli alle mani, dallo **sguardo sicuro e diretto**.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, olio su tavola (65x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

La **berretta scura** e i **capelli lunghi**, di colore castano, incorniciano il volto, in cui il **dato fisico** è trattato con **estrema fedeltà e cura**, secondo i **modelli nordici** filtrati da **Perugino** e da altri **artisti italiani**.

Il segno minuto del pennello si manifesta ad esempio nei **sottilissimi capelli crespi**.

Le **maniche rosse** della **veste**, ampie e di pesante stoffa, escono da una **casacca scura**, tenuta in vita da una cintura, mentre ai polsi e al collo sporge la **camicia bianca**.

I dettagli, tuttavia, non rubano mai la scena al **fulcro del dipinto**, che è il **volto** del protagonista e il suo **stato d'animo**, grazie anche alle impercettibili linee di forza e al gioco di **contrasti tra chiaro e scuro**, che esaltano il **viso**.

Le **colline**, ad esempio, **degradano** da sinistra verso destra, assecondando la **linea di forza**, che va dal **collo** di Agnolo Doni, all'**avambraccio sinistro**.

Due **nuvolette** in cielo, **bilanciano** ad arte, gli **angoli vuoti** del dipinto.

I **colori**, sia nella **figura**, che nello **sfondo**, sono **esemplari**, delle ricerche di Raffaello, in quegli anni, intonandosi a **gradazioni** sempre più **corpose e d'effetto**.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, olio su tavola (63x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Rispetto al ritratto del marito, il ritratto di Maddalena è lievemente posteriore.

Radiografie dell'opera hanno mostrato come essa fosse **inizialmente ambientata** in una **stanza con finestra**, e altri studi hanno dimostrato, come le dimensioni della tavola vennero accorciate per **adattarsi in dittico**, al ritratto del marito.

Il ritratto raffigura la donna **seduta a un balcone** che rivela, oltre il parapetto, un **magnifico panorama**, che nel progetto originario era invece un **interno**.

L'opera, nell'impostazione generale, è **palesemente ispirata alla Gioconda** (che Raffaello ebbe forse la possibilità di vedere in quegli anni), **ma sicuramente manca di ogni evocazione allusiva o misteriosa tipica della ritrattistica di Leonardo da Vinci**, prediligendo la **rappresentazione fedele delle caratteristiche umane**: infatti la figura si impone come presenza fisica, col **viso pieno**, con lo **sguardo rivolto all'esterno**, ben consapevole del prestigio del suo rango sociale.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, olio su tavola (63x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Raffigurata in **sontuose vesti**, indossa preziosi **gioielli**, che **attestano** le sue **virtù**.

La collana, portata con fierezza, è un gioiello in cui sono incastonate tre **pietre differenti**, ognuna con un suo preciso significato: lo **smeraldo** indica la **castità**, il **rubino** indica la **forza**, lo **zaffiro** indica la **purezza**; la grossa perla della **collana**, a forma di goccia, è infine simbolo di **fedeltà matrimoniale**.





Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, olio su tavola (63x45 cm), 1506 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Il **vestito** è tipico della **moda dell'epoca**, con ampie maniche estraibili, di colore azzurro e con damascature visibili in controluce: **esempi pressoché identici** si trovano anche nei ritratti di Raffaello della **Gravida** e della **Dama col liocorno**.

Sulle spalle indossa un sottile velo trasparente.

Il dipinto, pur inserendosi nel preciso contesto della ritrattistica rinascimentale, **rinuncia a raffigurare i "moti dell'animo"**, le **caratteristiche spirituali** e della **personalità** della donna **raffigurata**, rispetto a quella del ritratto del marito Agnolo Doni, **come si conveniva ai ritratti femminili**, evidenziando l'elevato **status sociale**.

Il **paesaggio collinare** è tipico della **Scuola umbra**, con **dolci colline** che **sfumano in lontananza**, punteggiate da segni della presenza umana e da alberelli.



Raffaello, *La Gravida*, 1505-1506 ca. olio su tavola (66x52 cm.), Galleria Palatina a Firenze.

La donna è ritratta a **mezza figura** su sfondo scuro, **seduta** e con una mano **sul ventre gonfio**, da cui la **denominazione ottocentesco**, e l'altra sul bordo dove si troverebbe un invisibile parapetto.

Ha il **busto rotato di tre quarti verso destra**, così come il **volto**, mentre gli **occhi** sono girati direttamente **verso lo spettatore**, per **stabilire un contatto psicologico**.

La **luce** la colpisce dall'alto a sinistra, schiarendone il volto e accentuando, con gli effetti chiaroscurali, i lineamenti un po' tondeggianti.

Come "Maddalena Strozzi", anche "*La Gravida*" nasce dall'esperienza maturata da Raffaello al cospetto della pittura di Leonardo, in particolare della "*Gioconda*", iniziata a Firenze intorno al 1503 e poi lasciata incompiuta dal maestro.

Per comprendere quanto Raffaello fosse cambiato rispetto ai tempi di Urbino e Perugia, e quanto nel primo decennio abbia progressivamente abbandonato le dolcezze del suo maestro Perugino per approfondire l'**indagine del carattere e del sentimento** nei suoi protagonisti, occorre osservare in particolare il delicato studio di ombre e luci e insieme la capacità di **approfondimento psicologico**, esemplare nello **sguardo serio**, profondissimo della 'Gravida'

Sono caratteri che nel tempo diventano sempre più peculiari per Raffaello e s'intrecciano con una più sicura capacità di dominare le forme, rendendole solide, nitide, pronte a imporsi nello spazio.

La donna, come nel ritratto di 'Maddalena Strozzi', indossa un **vestito scollato** con bordature in velluti e **ampie maniche staccabili rosse**, pressoché identico a quello della *Dama col liocorno* alla Galleria Borghese.



Raffaello Sanzio, *La Muta*, 1507, olio su tavola, 64x48 cm.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Così scrive Sgarbi: "Del 1507 è un'ulteriore invenzione di Raffaello "La muta" – che non potrebbe essere più silente – ha la stessa posizione delle mani della 'Gioconda', mentre il volto, la geometria, la misura restituiscono una persona forte, viva.

E oggi questa è l'unica opera di Raffaello a Urbino, perché Mussolini, nel 1927, la fece trasferire qui, dagli Uffizi, dove si trovava".

Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola di pioppo, 1503-1506 circa, Museo del Louvre, Parigi



Naturalezza e armonia espressiva nei gruppi sacri

La raffigurazione del gruppo sacro, spesso arricchito da altre figure, è in questi anni il principale terreno di prova del giovane pittore, che vi concentra una straordinaria ricchezza di ricerche formali ed expressive, in un rapido processo di trasformazione del proprio linguaggio figurativo.

Così scrive Vittorio Sgarbi: *"Raffaello guarda con attenzione, assimila e lavora sulle fonti dei maestri che gli stanno vicino, ma elabora invenzioni assolutamente originali, che avranno larga influenza sugli artisti dei secoli successivi."*

Cerchiamo di tracciare un percorso cronologico nella esaltante progressione di Madonne con il Bambino dell'artista Urbinate.

Vedremo come, conquistate oramai la verità dello spazio e l'umanità del rapporto tra madre e figlio, Raffaello si impegni a suggerirci le infinite sfumature di questo rapporto, infinite come la vita. Saranno composizioni, tutte, sempre nuove. E iniziamo dal 1500 – 1504.



Raffaello Sanzio, *Madonna Solly* (1500-1504) Olio su tavola dimensioni 52x38 cm., Gemäldegalerie, Berlino. L'opera faceva parte della collezione del banchiere inglese Edward Solly, che nel 1821 la cedette al Kaiser Friedrich Museum.

La Madonna Solly - conservata nella Gemäldegalerie di Berlino – si mostra ancora fortemente derivante da Perugino, caratterizzata da un Bambino dallo sguardo poco espressivo e da una Madre che legge.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Granduca*, olio su tavola 84,4x55,9 cm., 1504 ca., Galleria Palatina, Firenze. Non è nota la provenienza originaria del dipinto, eseguito probabilmente per una destinazione privata dal giovane Raffaello, giunto da poco a Firenze, verso il 1504. Fu acquistata alla fine del Settecento da Ferdinando III di Lorena, granduca di Toscana,

“Nel 1505 Raffaello propone una prima invenzione, una posa assolutamente inedita, nella ‘Madonna del Granduca’: introduce un fondo nero, da cui si stacca un Bambino dalle carni morbide, che sta in braccio alla madre, con tenerezza formidabile. Una composizione talmente fortunata, che verrà ripresa ancora da un pittore del pieno Seicento, come Bartolomé Esteban Murillo”

Bartolomé Esteban Murillo, *Vergine del Rosario con il Bambino*, 1650 – 1655, olio su tela, 166 cm×112 cm., Museo del Prado, Madrid



"In una evoluzione del modello della 'Madonna del Granduca', Raffaello può fare a meno del fondo nero e può far uscire la Madonna con il Bambino dalla loro suggestiva e profonda notte, immergendo la scena nel paesaggio, mantenendo la stessa composizione, la stessa libertà e soprattutto la stessa morbidezza e la stessa tenerezza, nella relazione tra madre e bambino.

Raffaello guarda Leonardo. La Gioconda è inesauribile fonte di ispirazione per i suoi ritratti. Ma in lui vive anche il Leonardo della 'Madonna Benois. Nel dipinto di Leonardo, Madre e Figlio stanno dentro una stanza, in cui si apre una finestra, da cui si scorge un angolo di cielo, senza mostrare il paesaggio.

Nella 'Madonna dei garofani' di Raffaello, la finestra mostra compiutamente il paesaggio: il cielo, il verde della collina, una architettura in rovina.

Nel quadro di Leonardo c'è il gioco con il fiore, c'è qualcosa di ilare, come se la madre facesse il solletico al bambino.

Il quadro di Raffaello, invece, ha una dimensione più familiare, più intima, più raccolta, più profonda.



Leonardo da Vinci, *Madonna con il Bambino (Madonna Benois)*, olio su tavola trasportato su tela, 48x31 cm, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

Raffaello Sanzio, *Madonna dei Garofani*, olio su tavola di tasso 27,9x22,4 cm., 1506-1507, National Gallery, Londra





Raffaello Sanzio, *Madonna con il Bambino e San Giovannino detta "Madonna del Cardellino"*, olio su tavola (107x77 cm), 1506 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

"Arriviamo, così, a composizioni più elaborate: la 'Madonna del Cardellino' è stata recentemente restaurata, a causa dei danni provocati dal crollo della casa presso cui si trovava.

La luce, dopo il restauro, è diventata più tersa.

La Madre, a figura intera, siede all'aperto, nello spazio puro, mentre i due bambini giocano.

Sono variazioni minime, condotte con una grazia 'divina', che avranno fortuna e saranno imprescindibili per pittori del pieno Seicento, come Sassoferato, che intende fermare il tempo.

Sassoferato è un pittore senza tempo, che sembra Raffaello e che, invece, dipinge nel 1650.

Sassoferato, *Madonna con il Bambino*, 1640-1650 ca., olio su tela, 73x60 cm., Pinacoteca Comunale di Cesena





Raffaello Sanzio, *Madonna con il Bambino e San Giovannino detta "Madonna del Cardellino"*, olio su tavola (107x77 cm), 1506 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

"Ferve anche il dialogo silenzioso con Michelangelo: il Bambino che sta fra le ginocchia della Madre adolescente della 'Madonna di Bruges' di Michelangelo è sicuramente un'occasione di riflessione per la 'Madonna del Cardellino', dove il Bambino sta nella medesima posizione.

Michelangelo, *Madonna di Bruges*, marmo (h 128 cm), 1503-1505 circa, Chiesa di Nostra Signora, Bruges, Belgio.



Un'altra opera, rivelatrice di una forte influenza di Leonardo, soprattutto del **cartone** con la **Vergine e Sant'Anna**, è la **Madonna con il Bambino fra due santi**, del 1504-1505, detta **Madonna Terranuova**.



Raffaello Sanzio, **Madonna Terranuova**, olio su tavola (diametro 87 cm), 1504-1505 ca., Gemäldegalerie, Berlino

L'opera deve il suo nome ai **duchi di Terranuova**, che la tennero fino al 1854, quando passò ai musei berlinesi

Leonardo da Vinci, **Cartone di Sant'Anna (Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e San Giovannino)**, 1500 -1505 circa, gessetto nero, biacca e sfumino su carta, 141,5×104,6 cm., National Gallery, Londra.





Raffaello Sanzio, *Madonna Terranuova*, olio su tavola (diametro 87 cm), 1504-1505 ca., Gemäldegalerie, Berlino.

La **figura del tondo**, così popolare nell'arte fiorentina di fine secolo, è riempita dall'artista, con la **Madonna al centro**, seduta e con le gambe tagliate, che regge **in grembo** il **Bambino**, colto in una **torsione**, che lo mostra **semidisteso**, mentre si rivolge a **San Giovannino** sulla **sinistra**; un **altro fanciullo** bilancia la composizione a **destra**.

I **tre bambini** appaiono **collegati**, con ritmi e pause, lungo una fascia orizzontale e parallela a quella dell'orizzonte.

Il **vivo intreccio** di **gesti e sguardi**, tra i **personaggi**, studiati nella loro **naturalezza**, rimanda alle opere di **Leonardo da Vinci**, che ebbero notevole influenza sul giovane artista, all'inizio del periodo fiorentino.

Il **paesaggio**, con le **rocce**, sulla destra, che sembrano dominare una vallata, o comunque un valico, verso cui digrada anche il paesaggio, a sinistra, **incornicia i soggetti in primo piano**.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), olio su tavola (113x88 cm), 1506, Kunsthistorisches Museum, Vienna. La data M.D.VI. (1506) si trova sull'orlo dell'abito della Vergine.

L'opera è generalmente indicata, con uno dei due dipinti, che Raffaello fece a Firenze, per **Taddeo Taddei**, (l'altro è forse la *Sacra Famiglia con palma*), visti da **Vasari**, presso i suoi eredi, a **Palazzo Taddei**.

Immersi in un **ampio paesaggio lacustre**, dall'orizzonte particolarmente alto, si trovano la **Madonna seduta**, che **regge** tra le gambe **Gesù Bambino**, il quale sembra muovere i **primi passi incerti** della fanciullaggine, e **San Giovannino** che, **inginocchiato a sinistra**, offre la **croce astile**, suo **tipico attributo**, al gioco dell'altro fanciullo.

Nel gesto di **Gesù**, che **afferra la croce**, c'è un **richiamo** al **destino** del suo **martirio**.

La **composizione**, sciolta e di **forma piramidale**, con i protagonisti legati dalla **concatenazione** di **sguardi** e **gesti**, deriva con evidenza da modelli leonardeschi, come la *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, ma se ne **distanzia**, sostituendo, al senso di mistero e all'inquietante carica di allusioni e suggestioni, un **sentimento di calma e spontanea familiarità**.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere (o Madonna del Prato)*, olio su tavola, 1506.

Al posto dei "moti dell'animo" reconditi di Leonardo, **Raffaello** mise in atto una **rappresentazione dell'affettuosità**, dove è ormai sfumata anche la tradizionale malinconia della Vergine, che premonisce il destino tragico del figlio.

Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, olio su tavola (168x130 cm), 1510-1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.





Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), olio su tavola, 1506.

Maria ha una **posa contrapposta**, con la **gamba destra distesa**, lungo una diagonale, che trascina con sé il **manto azzurro** bordato d'oro; alla **massa azzurra** si contrappone quella **rossa** della **veste**.

Il **rosso** rappresentava la **Passione di Cristo** e il **blu**, la **Chiesa**, per cui nella **Madonna** vi era sottintesa l'**unione** della **Madre Chiesa** con il **sacrificio** di suo **Figlio**.

Il suo **busto** è quindi, **ruotato verso destra**, ma la **testa** e lo **sguardo** si dirigono, invece, in **basso** a sinistra, verso i **fanciulli**.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), particolare, olio su tavola, 1506.

Il **sole** è sostituito dal **volto** della **Vergine**, che irradia il paesaggio circostante.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), olio su tavola, 1506.

È presente una **netta linea di contorno**, tra i personaggi e il **paesaggio** che, a differenza della pittura leonardesca, viene **posto in secondo piano**.

Tra le varie **specie botaniche** raffigurate con cura, un **altro stilema** derivato da Leonardo, spicca, a destra, un **papavero rosso**: il colore, anche in questo caso, è un riferimento alla **Passione**, morte e Resurrezione di Cristo.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), particolare, olio su tavola, 1506.



Raffaello Sanzio, *Belle Jardinière* (*Bella giardiniera* in italiano), olio su tavola, (122x80 cm), firmato e datato 1507, Museo del Louvre, Parigi.

Il **nome** del dipinto, inventato nell'Ottocento, si riferisce alla **bellezza** della figura di **Maria**, seduta in un **prato**, che **assomiglia** a un **giardino**.

L'opera venne acquistata per conto di **Francesco I di Francia**, che la portò Oltralpe.

Il dipinto godette, nel tempo, di uno **straordinario successo** e popolarità, tanto che **venne copiato**, come esercizio, dai maggiori artisti francesi e stranieri: se ne conservano infatti **numerose repliche**.

Immersa in un **ampio paesaggio lacustre**, dall'**orizzonte** particolarmente **alto**, punteggiato da **alberelli** e da segni della presenza umana, si trova la **Madonna** seduta su una **roccia**, con appoggiato alle gambe **Gesù Bambino**; **San Giovannino** si trova **inginocchiato** a **destra**, mentre dirige uno sguardo intenso a **Gesù**.



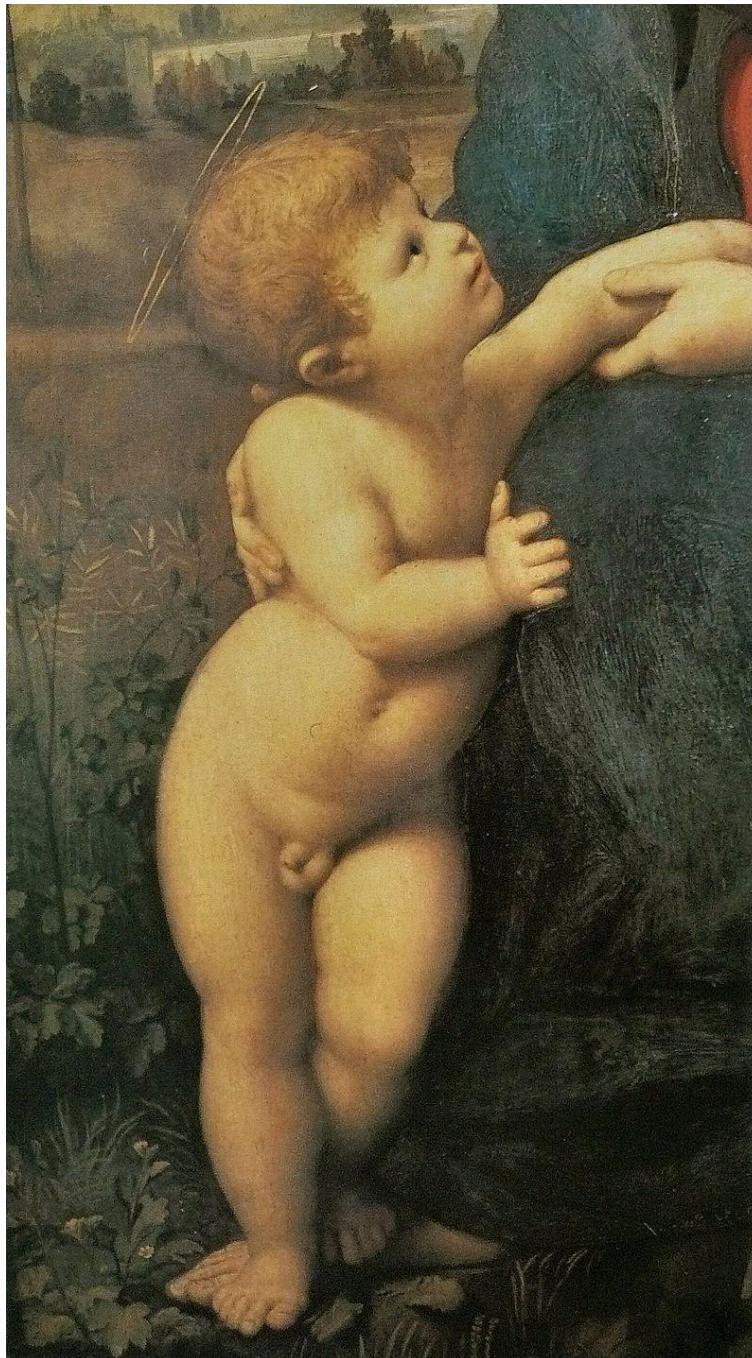
Raffaello Sanzio, *Belle Jardinière* (*Bella giardiniera* in italiano), olio su tavola, (122x80 cm), firmato e datato 1507, Museo del Louvre, Parigi.

Anche in questo dipinto, i **protagonisti** sono legati dalla **concatenazione** di sguardi e gesti, di derivazione da modelli leonardeschi, come la *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*.

Anche qui, al posto, però, dei "moti dell'animo" nascosti, propri di **Leonardo**, Raffaello mette in atto una **rappresentazione** dell'**affettuosità**, con l'abbraccio tra **madre e figlio** e le **carezze** di quest'ultimo sul **ginocchio** di lei, mentre il **Battista** si **genuflette**, con rispettosa **devozione**.

A **Leonardo** rimandano anche il **bruno** del **terreno**, punteggiato da **specie botaniche**, indagate con cura, e la **resa atmosferica** del **paesaggio di fondo**, che si perde nei vapori della lontananza.

Ricordano, invece, **Michelangelo**, alcuni **dettagli** come il **piedino** di **Gesù** su quello della **madre**, presente anche nella **statua** della **Madonna di Bruges**.



Raffaello Sanzio, *Belle Jardinière* (*Bella giardiniera*), particolare, olio su tavola, (122x80 cm), firmato e datato 1507, Museo del Louvre, Parigi.

Michelangelo, *Madonna di Bruges*, marmo (h 128 cm), 1503-1505 circa, Chiesa di Nostra Signora, Bruges, Belgio.





Raffaello Sanzio, *Belle Jardinière (Bella giardiniera)*, olio su tavola, (122x80 cm), firmato e datato 1507, Museo del Louvre, Parigi.

Le **pose** delle **figure** sono attentamente **studiate** a "contrapposto". Maria è ruotata verso **sinistra** e cerca di **abbracciare**, con naturalezza, il figlio, il quale si **allunga** per prendere il **libro**, che lei ha in grembo.

Le **figure** mostrano un **vigore plastico**, con rimandi alla scultura dell'epoca e, ancora una volta, alla **Madonna di Bruges** di Michelangelo.

La **complessità stilistica**, testimoniata da alcuni **disegni preparatori**, in cui venne definita con cura la composizione, non intacca mai l'estrema **cordialità e piacevolezza del tema**.



Michelangelo, *Madonna di Bruges*, marmo(h 128 cm), 1503-1505 circa, navata laterale destra della Chiesa di Nostra Signora (Onze-Lieve-Vrouwekerk) a Bruges, Belgio.



Raffaello, *Madonna Tempi*, olio su tavola (75x51 cm), 1508 circa, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

Si sa che il dipinto apparteneva alla **famiglia Tempi** di Firenze, prima di essere acquistata, nel **1829**, da **Ludovico I di Baviera**.

L'opera è, in genere, **datata alla fine del periodo fiorentino** di Raffaello.

La **Madonna** è ritratta a **mezza figura**, col **Bambino in braccio**, sullo **sfondo** di un **paesaggio**, delineato sinteticamente, che **evidenzia**, per contrasto, la **monumentalità** delle **figure**.

I due protagonisti **appoggiano i volti l'un l'altro**, citando la **Madonna Pazzi** di **Donatello**.

Donatello, *Madonna Pazzi*, particolare, Bode-Museum, Berlino. Si tratta di un rilievo marmoreo di forma rettangolare, 1425-1430 circa





Raffaello, *Madonna Tempi*, olio su tavola (75x51 cm), 1508 circa, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

Tutto il **gruppo** è percorso da un'unica sensazione di moto, leggermente **spiraliforme**, che va dall'ampio giro del **manto**, in basso, fino all'abbraccio e al tenero gesto dei **volti**, così intimo e familiare.

Straordinario è l'**equilibrio** raggiunto, tra l'**ideale** di perfezione artistica e la **naturalezza** delle figure.

Così scrive Sgarbi: "La meravigliosa *Madonna Tempi* appare come sollevata in uno spazio metafisico, immersa in un fondo lontano, ghiacciato.

La Madonna prende il Bambino con una naturalezza, che non ha precedenti: gli mette una mano sotto il sedere, con l'altra lo accosta al suo petto, fino a che i due volti si sfiorano e quasi si incuneano uno nell'altro. Pare di sentire la freschezza del loro profumo.

*Raffaello è in grado di creare un'intimità straordinaria, che sentirà ancora, in pieno Settecento, un altro raffaellesco ideale, Pompeo Batoni, che dipingerà una meravigliosa *Madonna*, dove san Giuseppe sta in meditazione, pienamente appagato nel contemplare la Madre e il Bambino, che si toccano con tanta dolcezza".*



Raffaello, *Madonna Tempi*, olio su tavola (75x51 cm), 1508 circa, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

Pompeo Batoni, *Sacra Famiglia*, 1760 ca., olio su tela, Musei Capitolini, Roma.





Raffaello Sanzio, *Sacra Famiglia Canigiani*, 1507 ca., olio su tavola, 131x107 cm., Alte Pinakothek, Monaco. L'opera è firmata "RAPHAEL URBINAS" sulla scollatura della veste della Vergine

La tavola venne quasi certamente dipinta per il fiorentino Domenico Canigiani (presso i cui eredi la vide Giorgio Vasari), forse in occasione delle nozze con Lucrezia Frescobaldi, nel 1507.

Così scrive Sgarbi: " *La Sacra Famiglia Canigiani* è una composizione a piramide, con la Madonna, il Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta, che stabiliscono uno spazio dominato dalla figura di san Giuseppe.

Anche questo schema verrà ripreso da Sassoferato, che sente la necessità di essere un pittore 'raffaellesco', come se Raffaello incarnasse un paradigma, un archetipo, oltre il quale non è possibile procedere.

Sassoferato, *La Vergine, con il Bambino, san Giovannino e sant'Elisabetta*, 1650 ca., olio su tela, 157x120 cm., The Wellington Museum, Londra.





Raffaello Sanzio, *Grande Madonna Cowper*, 1508, olio su tavola, 68×46 cm., National Gallery of Art, Washington. L'opera è firmata e datata "MDVIII / R.[afael] V.[rbinas] Pin.[xit]".

Così scrive Sgarbi: "Nella Grande Madonna Cowper, il Bambino appare un po' fuori di sé, mette una mano nella veste della Vergine, all'altezza del seno e stabilisce un rapporto di tale intimità domestica, da far scendere la Madonna dal cielo, sulla terra, da 'Madonna con il Bambino' a semplice madre con il figlio.

Un'atmosfera che ricorderà il pittore ferrarese Achille Funi, in una laica e dolcissima composizione del 1921.

Anche in Funi, Raffaello è vivo: non è più una Madonna, ma una mamma con il bambino, esattamente quanto Raffaello aveva fatto avvertire, nella sua assoluta capacità di umanizzare questo rapporto 'sacro'.



Achille Funi, *Maternità*, 1921, olio su tela, Collezione privata. Iscrivibile al periodo di adesione al Realismo magico



Raffaello Sanzio, *Grande Madonna Cowper*, 1508, olio su tavola, 68x46 cm., National Gallery of Art, Washington. L'opera è firmata e datata "MDVIII / R.[rafael] V.[rbinas] Pin.[xit]".

"Funi, poi, inserisce una ulteriore invenzione: le nuvole – citazione della pittura ferrarese del Quattrocento – diventano un'aureola, creando un rovesciamento: se in Raffaello è la Madonna che diventa madre, in Funi è la madre che diventa Madonna".

Achille Funi, *Maternità*, 1921, olio su tela, Collezione privata. Iscrivibile al periodo di adesione al Realismo magico





Raffaello Sanzio, *Madonna del Baldacchino*, olio su tela, (279x217 cm), 1506-1508 circa, Galleria Palatina, Firenze.

L'opera è stata la **prima grande commissione religiosa** di Raffaello, a Firenze, avviata verso il 1507, per la cappella Dei in Santo Spirito.

La **lasciata incompleta**, per la repentina partenza dell'artista per Roma, nel 1508, chiamato da **Giulio II**, subì varie vicende. Gli storici hanno ipotizzato la presenza di altri interventi.

Tale opera, comunque, fu un **imprescindibile modello**, nel decennio seguente, per artisti quali **Andrea del Sarto, Fra' Bartolomeo e Lorenzo Lotto**.

Si tratta di una **Sacra Conversazione**, organizzata attorno al **fulcro** del trono della Vergine, coperto da **baldacchino** retto da **angeli**, con un **fondale architettonico**, composto da un'abside semicircolare, grandioso, ma tagliato ai margini, in modo da amplificarne la **monumentalità**.

Da **sinistra**, si vedono i **santi** Pietro, Bernardo di Chiaravalle, Giacomo maggiore e Agostino.

Due **angioletti** si trovano alla **base** del trono e leggono l'iscrizione su un cartiglio.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Baldacchino*, olio su tela, (279x217 cm), 1506-1508 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Lo schema è simmetrico, raggruppato attorno all'alto trono, ma ogni staticità appare annullata, dall'intenso movimento circolare di gesti e sguardi, esasperato poi, negli angeli in volo, che reggono il baldacchino, accuratamente scorciati, ispirati a quelli della *Pala degli Otto* di Filippino Lippi (1486). (Otto di Pratica: antica magistratura fiorentina).





Raffaello Sanzio, *Madonna del Baldacchino*, olio su tela, (279x217 cm), 1506-1508 circa, Galleria Palatina, Firenze.

Il senso del movimento è dato anche da Sant'Agostino, che allunga un braccio, verso sinistra, invitando lo spettatore a percorrere, con lo sguardo, lo spazio semicircolare della nicchia, legando i personaggi, uno per uno, caratteristica che a breve, si ritroverà anche negli affreschi delle Stanze Vaticane. Dolce è il gesto del Bambino, che gioca col proprio piedino.



Raffaello Sanzio, *Madonna del Baldacchino*, particolare, olio su tela, (279x217 cm), 1506-1508 circa, Galleria Palatina, Firenze.



Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto* (*Deposizione Borghese*), olio su tavola (184x176 cm), datato 1507, firmato (RAPHAEL URBINAS MDVII, in basso a sinistra sul gradino roccioso), Galleria Borghese, Roma. Si tratta dello scomparto principale della *Pala Baglioni*.

A conclusione dell’esperienza toscana, Raffaello, sempre più consapevole delle proprie risorse, aspira a cimentarsi nel registro, per lui nuovo, della **narrazione drammatica**, di cui le **battaglie** di Leonardo (*Anghiari*) e Michelangelo (*Cascina*) offrivano esempi di ineguagliabile autorità.

Il “*Trasporto di Cristo morto* (*Deposizione Borghese*), si ispirò anche alle scene antiche, del *Trasporto di Melagro* e alla scena, nello sfondo della *Cappellina dei Corpi Santi*, nel Duomo di Orvieto, affrescata da Luca Signorelli.

Un altro modello fu una *Deposizione* a stampa di Andrea Mantegna.



Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto* (*Deposizione Borghese*), olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

Il Trasporto di Meleagro, marmo, II secolo d.C., Musée du Louvre, Paris.





Luca Signorelli, *Deposizione*, 1499 – 1502 ca., affresco, Cappellina dei Corpi Santi, Duomo di Orvieto



Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto (Deposizione Borghese)*, olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

Mantegna Andrea, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1450-1500, stampa tagliata, Materia e tecnica: bulino (?); fotoincisione (?)





Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto* (*Deposizione Borghese*), olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

Così scrive Sgarbi: "È tale l'invenzione del Tondo Doni di Michelangelo, da influenzare anche Raffaello: nel gruppo di destra, separata dal Figlio, perché non può tollerarne la morte, in dimensione estremamente patetica e dolente, c'è la Madre.

Per impedire che lei svenga, una delle donne, che l'assistono, si gira, come se la prendesse ai fianchi, per non farla cadere.

Questo gesto è identico a quello del Tondo Doni: Raffaello, uomo di straordinaria intelligenza e cultura, assorbe l'invenzione formidabile di Michelangelo, più anziano di lui, di circa 10 anni, che opera uno scambio tra pittura e scultura e, nel Tondo Doni, realizza una scultura dipinta.



Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto (Deposizione Borghese)*, Dettaglio, olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.



Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto (Deposizione Borghese)*, olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

“È la più bella “deposizione” che si conosca, in grande armonia con il coro della natura, con la Madonna che, in un gruppo di figure separate, crolla e viene sostenuta da una meravigliosa figura di donna, in un vortice che ricorda il “Tondo Doni” di Michelangelo.

La Maddalena, accanto a Cristo, è in una posizione anomala, normalmente riservata alla Vergine e san Giovanni assiste.

Ma quale ritmo, quale danza!

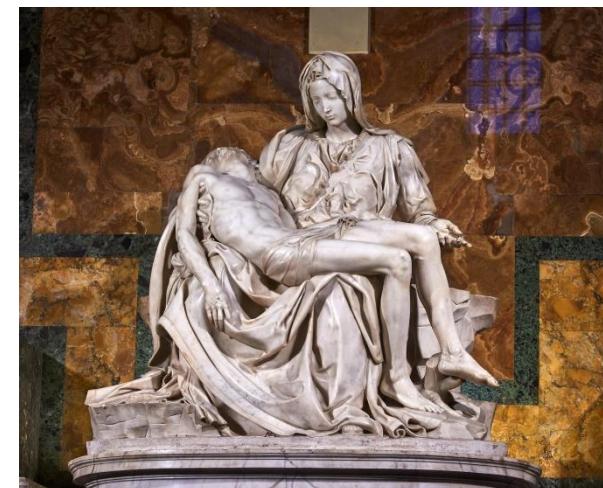
Siamo al punto apicale di Raffaello, ormai prossimo a fare il salto verso Roma.

‘La Deposizione Borghese’ è l’ultimo capolavoro per Perugia, per la Cappella Baglioni e vediamo, anche qui, Raffaello dialoga con un grande maestro.

È maestro Leonardo ed è maestro Michelangelo, che era più vecchio di Raffaello di 10 anni.

Non può infatti apparire meno che evidente, che questa ‘Pietà’ allude a quella di 8 anni prima, di Michelangelo in Vaticano, una ‘Pietà singolare, in cui la Madonna non soffre, non sviene e, soprattutto, non patisce il tempo, perché è una ragazza, è la madre del Bambino.

Michelangelo, *Pietà*, marmo, 1498-1499, Basilica di San Pietro, Vaticano

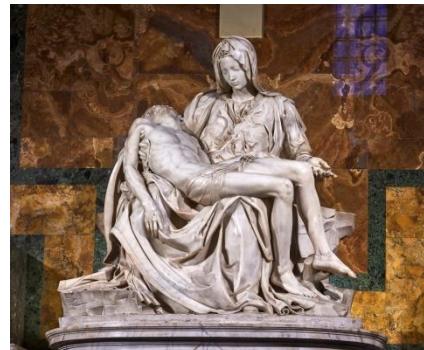




Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto (Deposizione Borghese)*, olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

Dunque, il corpo abbandonato dentro il lenzuolo, con il braccio pendente, deriva direttamente dalla fonte michelangiolesca e tocca il punto di maggiore naturalezza, che la pittura potesse raggiungere.

Siamo nel 1507 circa ed è giusto, anche qui, mostrare ciò che faceva il grande Giovanni Bellini, ormai ultraottantenne, che aveva avuto la ventura di sapere – qualcuno gliel’ha raccontato o, forse, è stato a Roma e non lo sappiamo – quanto Michelangelo aveva compiuto con la sua meravigliosa “Pietà”.



Michelangelo, *Pietà*, marmo, 1498-1499, Basilica di San Pietro, Vaticano



Giovanni Bellini, *Pietà*, 1502 ca., olio e tempera su tavola, 65×87 cm. Gallerie dell’Accademia, Venezia.



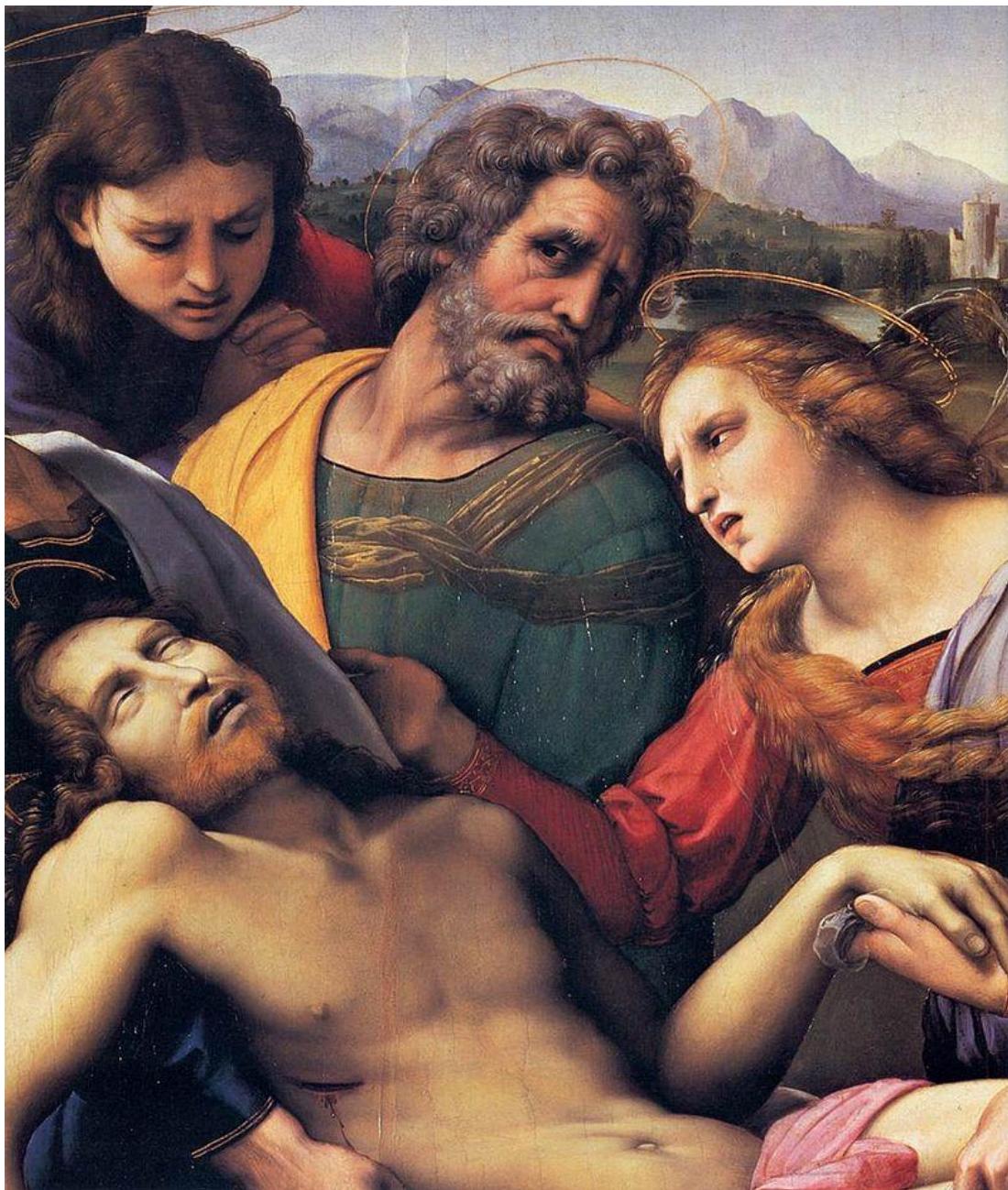
Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto* (*Deposizione Borghese*), olio su tavola, 1507, Galleria Borghese, Roma.

Lo straordinario paesaggio asseconde ritmicamente la composizione: se l'oscuro sepolcro nella roccia, aiuta a stagliare i personaggi, a sinistra, a destra le figure sono davanti alla collina del Golgota, mentre al centro, la veduta si apre con ampio respiro, su una veduta di colline, punteggiate dalla presenza umana, con l'immancabile specchio d'acqua e con lontane montagne azzurrine, velate di foschia.

In primo piano, le pianticelle rappresentate con cura, rimandano all'esempio di Leonardo da Vinci.

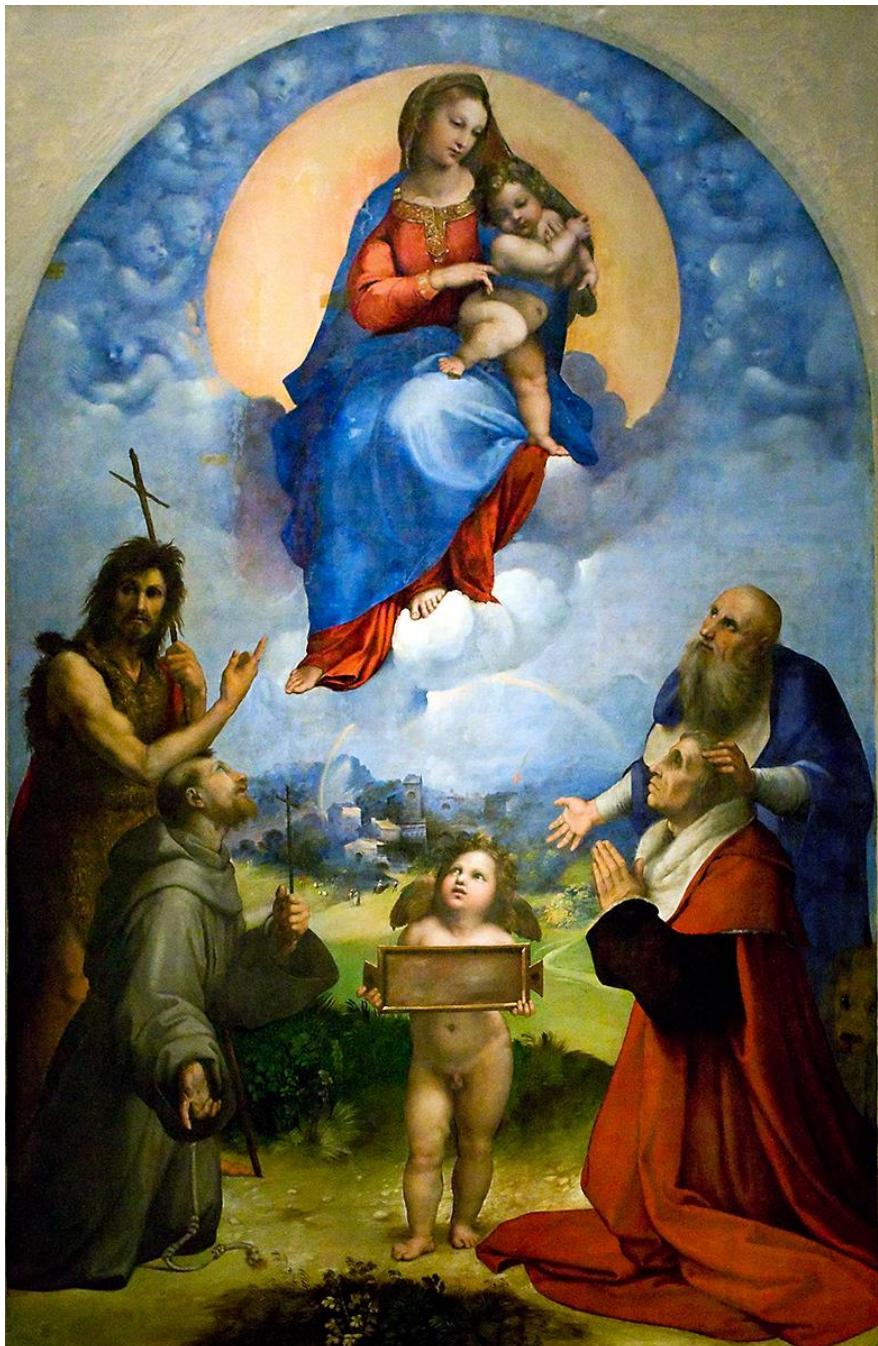
Straordinaria è la ricchezza dei colori, quasi smaltati, così come la plasticità data dal forte chiaroscuro, che dà alle figure una monumentalità statuaria, e la concatenazione di gesti, sguardi e attitudini, che ne fanno uno dei capolavori dell'artista.

Di grande effetto è la resa dei corpi umani, nelle svariate posizioni, con attenzione alla resa anatomica, ma anche all'armonia e alla varietà.



Dettagli





Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511 – 1512, olio su tavola trasportato su tela (320 × 194 cm), Pinacoteca Vaticana nella Città del Vaticano.

Così scrive Sgarbi: "Raffaello manifesta se stesso nella 'Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Francesco, Gerolamo e il donatore Sigismondo de' Conti', detta 'Madonna di Foligno', dipinta fra il 1511 e il 1512.

È una composizione doppia, a una prima impressione. Da una parte, la Madonna con in braccio il Bambino che si dimena giocosamente, appartengono a un altro mondo, al mondo delle idee.

La loro epifania è una vera e propria apparizione per i personaggi terreni, una visione del tutto imprevedibile e imprevista.

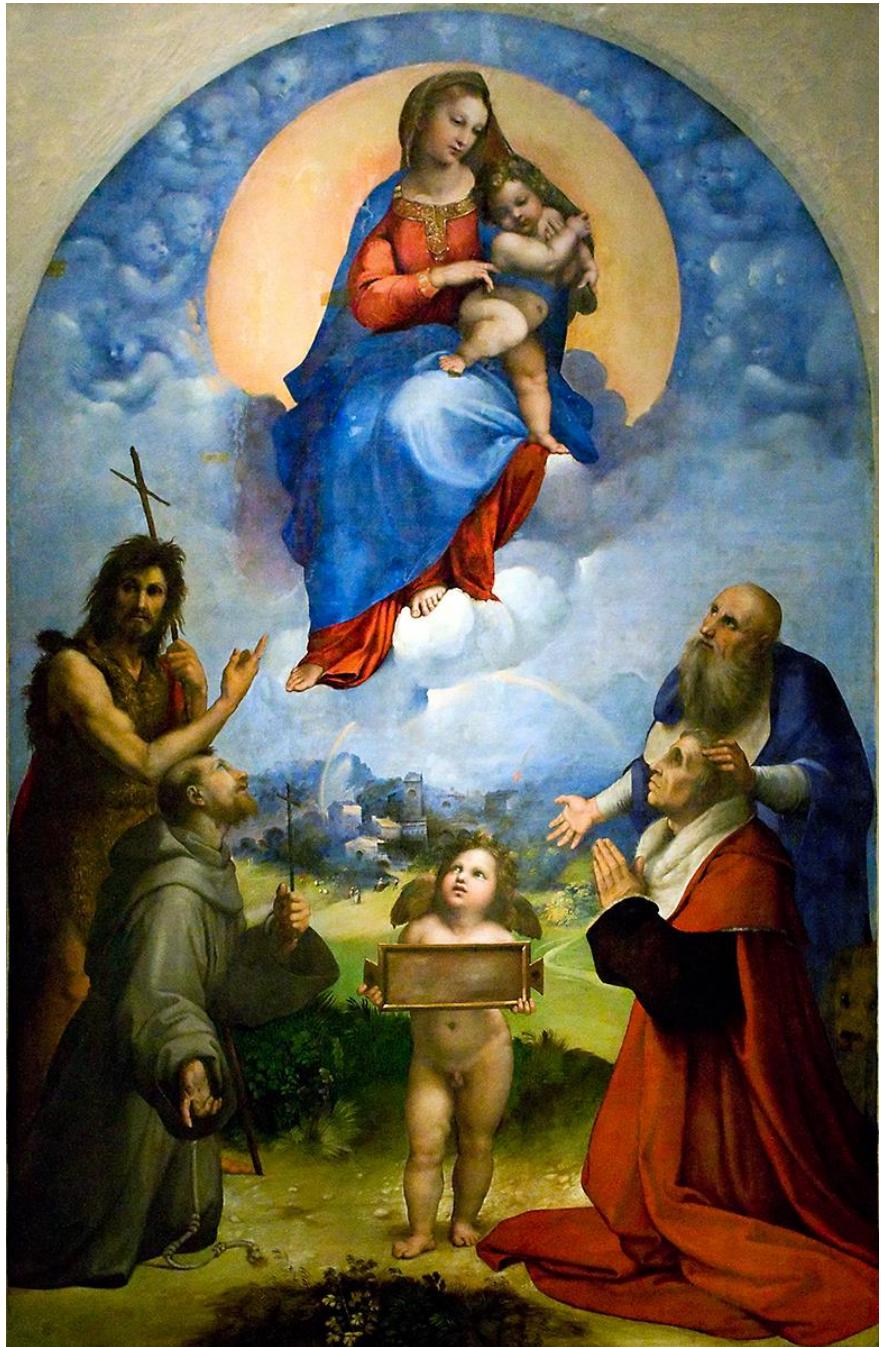
Tuttavia, la realtà, lo spazio, l'azione, l'emozione sono talmente penetrati nella pittura, che Raffaello, dal mondo degli umani, li trasporta anche nella sfera divina: l'artista separa il mondo delle idee (la Madonna con il Bambino) dalla terra (Giovanni Battista, san Francesco e san Gerolamo), ma la separazione non gli impedisce di esaltare, anzi gli permette di esaltare, nel mondo delle idee, la pienezza dell'umanità.

«*Nel ciel che più della sua luce prende [...]* (Dante Alighieri, I canto del Paradiso)»

Nell'Empireo paradisiaco, c'è l'uomo pienamente realizzato ed esaltato.

Dalla fascia più bassa del dipinto, con i personaggi che volgono lo sguardo in alto, verso l'apparizione, trapela un perfetto sentimento della vita quotidiana: Raffaello dà grande rilievo alla parte inferiore, con un realismo straordinario e persino sorprendente, per un pittore idealizzante, mentale come lui.

Soprattutto, vi si avverte il senso della natura: il paesaggio, coronato dall'arcobaleno, è così dettagliato e misurato, che, a un certo punto, fu attribuito al pittore ferrarese Dosso Dossi, trasferitosi a Roma, come allievo di Raffaello



Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511 – 1512, olio su tavola trasportato su tela (320 × 194 cm), Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

"Vediamo qui un Raffaello diverso, rispetto a quello che ritroveremo dopo poco, 'nell'Estasi di santa Cecilia': non il Raffaello della sintesi impeccabile, dove tutto si vede e tutto si comprende, dove si percepisce lo spirito divino, senza che Dio appaia.

Qui Raffaello mostra i due mondi, quello celeste e quello umano, addirittura con la rispondenza dei due corpi dei bambini nudi – l'angelo che regge la targa e l'impertinente Gesù Bambino che si muove capriccioso nelle nuvole – rappresentando quel tanto di umanità che c'è anche nel cielo, dando alla parte superiore del dipinto una dimestichezza di quotidianità".



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca.
olio su tavola trasportato su tela (236 × 149 cm),
Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.



Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511 – 1512, Dettaglio, olio su tavola trasportato su tela (320 × 194 cm), Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.



Raffaello Sanzio, *Madonna della Seggiola*, 1513 – 1514 ca., olio su tavola, 71×71 cm., Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze

Così scrive Sgarbi: "Raffaello prosegue con la 'Madonna della seggiola': tutte le variazioni della 'Madonna con il Bambino' in 'esterni' qui assumono una dimensione particolarmente domestica.

La Madonna - seduta su una seggiola, che dà il nome al dipinto – è avvolta in scialli orientali e il Bambino si stringe a lei, come cercando protezione da qualcosa, che sta accadendo o che accadrà inevitabilmente.

C'è un'aria assolutamente familiare, di grande tenerezza, tanto che la scena avviene sotto gli occhi di un curioso e forse un po' invidioso, san Giovannino, che prega.

La naturalezza di un'opera come questa la rende un riferimento assoluto per tutta la pittura successiva, oltrepassando il Seicento di Sassoferrato e giungendo sino a Ingres, in pieno Ottocento.



Raffaello Sanzio, *Madonna della seggiola*, 1513 – 1514 ca., olio su tavola, 71×71 cm., Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

“È significativo che il pittore impressionista Pierre-Auguste Renoir, in pieno Ottocento, ricordi così la visione della Madonna della Seggiola: «Ero andato a vedere quel quadro, la Madonna della seggiola, a Firenze, per spassarmela, ed ecco che mi trovo davanti alla pittura più libera, più salda, così meravigliosamente semplice e viva, che sia dato di immaginare».

“Il pittore impressionista Renoir rimane scioccato dalla naturalezza di Raffaello, il quale riesce a superare qualunque schema del tema della ‘Madonna con il Bambino’, facendolo diventare la dimensione più familiare e quotidiana, che si possa immaginare.

E, già qui, nella ‘Madonna della seggiola’, possiamo iniziare a intendere anche una trasformazione in senso michelangiolesco delle ‘forme’ di Raffaello.

Il ‘michelangiolismo’ di Raffaello precede la rivelazione della Cappella Sistina e da qui nasce l’irritazione di Michelangelo: nel fatto che Raffaello svelò le forme michelangiolesche prima che si potessero vedere nella Cappella Sistina, come scrive Vasari:

«Si curò Raffaello in tale pittura avanti che la Cappella di Michelangelo si riscoprisse pubblicamente alcuni profeti e sibille che nel vero delle sue cose tenuta la migliore, e fra le tante bellissima, perché nelle femmine e nei fanciulli che vi sono vi è grandissima vivacità e colorito perfetto. E quest’opera lo fe’ stimare grandemente vivo e morto»

“Così comincia una rivalità con Michelangelo, ma che porta Raffaello a una perfezione tale da renderlo pittore ‘nazionale’.



Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513 – 1514 ca., olio su tela, 265x196 cm., Gemäldegalerie, Dresda.

Così scrive Sgarbi: "Raffaello inizia a inviare opere da Roma in altre città, e ovunque trasforma il linguaggio degli artisti. Dipinge la *Madonna Sistina* per la chiesa di San Sisto a Piacenza.

Qui si vede una tra le immagini più celebri di Raffaello: i due angioletti che, da sotto in su, guardano stupefatti questa Madonna, che appare tra le nuvole, loro stessi coinvolti nella giocosità e nella naturalezza, che Raffaello sa imprimere alle sue composizioni.

Sono bambini con le ali, questi angioletti, stupefatti e curiosi. Invece, la Madonna è una zingara, che esce da una tenda, dietro la quale stanno nuvole di angeli. Ha la stessa dolcezza della 'Madonna della seggiola' e stiamo nello stesso periodo, all'incirca nel 1514.

Raffaello Sanzio, *Madonna della seggiola*, 1513 – 1514 ca., olio su tavola, 71x71 cm., Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.





Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513 – 1514 ca., Dettaglio, olio su tela, 265x196 cm., Gemäldegalerie, Dresda.



Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513 – 1514 ca., olio su tela, 265x196 cm., Gemäldegalerie, Dresda.

"Da questo momento, arrivando quest'opera a Piacenza, tutta l'arte del Nord Italia sente un'improvvisa scossa e tutti i pittori, tra Bologna e Ferrara, avvertono l'esistenza di un riferimento ormai ineludibile".

Raffaello muore a soli 37 anni, ma è capace di cambiare il mondo e quello che lui indica, diventa poi un modello a cui si attengono, per esempio, i pittori dell'Italia settentrionale.

Nel 1514 Raffaello manda a Piacenza la 'Madonna Sistina', in cui appaiono questi angioletti perplessi, un'invenzione formidabile, poi riprodotta in mille oggetti di consumo quotidiano, che occupano, come nessuno aveva osato prima d'ora, la parte inferiore di questa "Pala di San Sisto", oggi a Dresda.

In realtà è un teatrino, si apre una tenda e dietro appaiono il cielo, la Madonna, che piacerà molto al pittore spagnolo Murillo (1618 – 1682) e i due santi, che le stanno intorno, sulle nuvole.



Bartolomé Esteban Murillo, *Madonna del Rosario*, 1650-1655 ca., olio su tela, 166x112 cm. Museo del Prado, Madrid.



Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513 – 1514 ca., olio su tela, 265x196 cm., Gemäldegalerie, Dresda.

Ormai non c'è più differenza tra cielo e terra, i personaggi sono tutti in cielo, ma gli angioletti hanno l'aria di due bambini, che si divertono, assistendo a questa apparizione della Vergine, come fossero spettatori a teatro.





Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513 – 1514 ca., olio su tela, 265x196 cm., Gemäldegalerie, Dresda.

Per capire fino a che punto quest'opera può essere sovversiva, vediamo come, nello stesso anno, un altro grande pittore padano, di Brescia, Romanino, dipinga una pala d'altare per la chiesa di Padova.

È un'opera solenne, ma tutto è molto più fermo, più bloccato, con questa architettura, che certamente viene da Bramante, con gli angeli che incoronano la Vergine; c'è un angioletto che suona il tamburello, ma, anche se caldo, appassionato, con un bel volto, è abbastanza convenzionale, rispetto a quelli di Raffaello, che stanno lì, affacciati, come due turisti al mare".

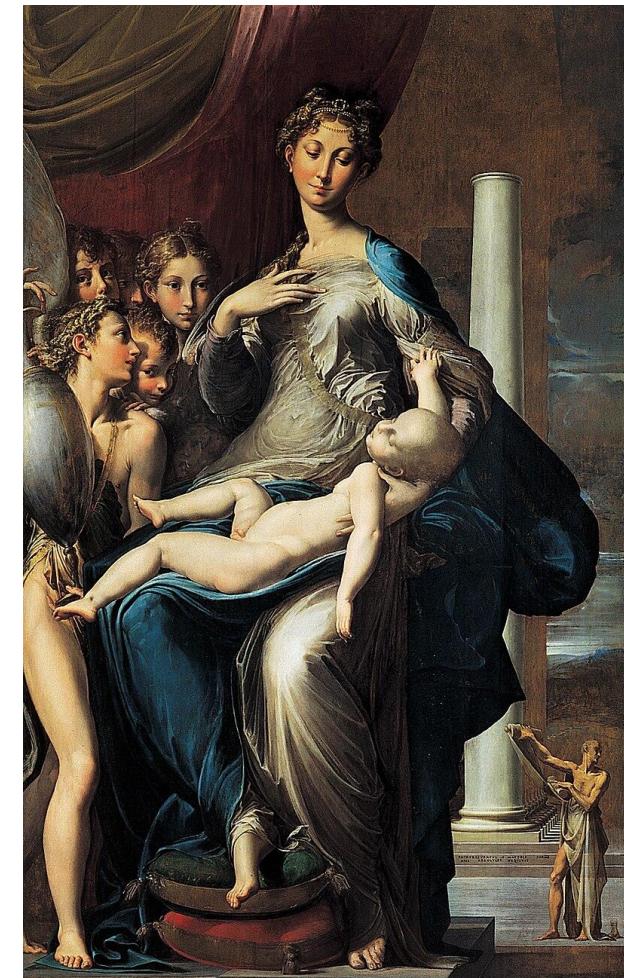


GIROLAMO DA ROMANO DETTO
ROMANINO, *Pala di Santa
Giustina*, XVI secolo, olio su tavola,
Musei Civici, Padova



Raffaello, *Madonna della rosa*, 1518, olio su tavola, 103x84 cm., Museo del Prado, Madrid.

"L'onda d'urto di Raffaello si propaga a Parma e, sicuramente, la sua meravigliosa 'Madonna della rosa' sarà un riferimento per il pittore Parmigianino, come vediamo nella 'Madonna dal collo lungo', di questo artista: Parmigianino, nel 1520, viene chiamato dal papa Clemente VII a Roma, quale erede naturale di Raffaello, da cui Parmigianino elabora questa pittura così virtuosistica, così mossa".



Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, 1534 – 1540, olio su tavola, 216 x 132 cm., Galleria degli Uffizi, Firenze.



Raffaello, *Madonna del pesce*, 1514 ca., olio su tavola, trasportato su tela, 215x158 cm., Museo del Prado, Madrid.

"A Napoli Raffaello invia la 'Madonna del pesce'.

La composizione è solenne, con il panneggio verde tagliato in maniera asimmetrica.

E, questa giovane Madonna con il Bambino ispirerà i pittori che lavorano in Campania, come Andrea da Salerno, nella cui composizione si può ammirare un gruppo delle sante perfettamente raffaellesco.

Le 'Madonne con il Bambino' di Raffaello, con le loro infinite variazioni diventano, così, riferimenti ineludibili, da Nord a Sud".

Andrea da Salerno, *Madonna con bambino in gloria tra nuvole e serafini*, olio su tavola, XVI sec. Collezione privata, Roma.



Bramante, Michelangelo e Raffaello a Roma

Soprattutto, per quanto riguarda **Donato Bramante**, si verifica una **singolare convergenza**, fra il **programma del papa Giulio II** e la **ricerca dell'artista**, di un **linguaggio architettonico universale**, fondato su criteri oggettivi, in grado di dar vita a un'**architettura** non più locale, ma **nazionale**.

Nella progettazione del **Convento** e del **Chiostro di Santa Maria della Pace**, Bramante si preoccupa, innanzitutto, di individuare un **principio di proporzioni d'insieme**, che stabilisca scientificamente la **posizione** e la **dimensione**, dei singoli **elementi architettonici**, sia in pianta, che in alzato.



Donato Bramante, Chiostro di Santa Maria della Pace, 1500-1504, Roma.

Rappresenta una delle opere più importanti del Rinascimento cinquecentesco e fu, tra le prime opere romane, progettate da Bramante, dopo il periodo milanese.



Donato Bramante, Chiostro di Santa Maria della Pace, 1500-1504, Roma.

La **pianta quadrata** è ottenuta attraverso la **ripetizione** di un **modulo**, pari alla **larghezza** del **portico**, che dimensiona il vuoto centrale (4x4) e il refettorio adiacente (2x4).

Lo **spazio centrale** è circondato da **16 pilastri** (16 è un numero perfetto secondo **Vitruvio**, Il metà del I secolo a. C.), che formano un **portico continuo**, di volte a crociera.

In **alzato**, è costituito da **due ordini**, proporzionati secondo la **regola vitruviana**, seguita poi, tra gli altri, da **Leon Battista Alberti** e dal Serlio, che vuole il **secondo ordine diminuito in altezza**, di 1/4 rispetto al **primo**.



Tempioetto del Bramante a San Pietro in Montorio

Il **Tempioetto di San Pietro in Montorio**, detto anche **Tempioetto del Bramante**, è una piccola costruzione a pianta circolare, posta al centro di uno dei **cortili**, del **convento** di **San Pietro in Montorio** a Roma, sul colle Gianicolo.

Viene considerato **uno degli esempi più significativi d'architettura rinascimentale**, di cui esemplifica alcuni dei temi fondamentali, come la **pianta centrale**, la ripresa dell'**architettura romana antica** e la **ricerca proporzionale e geometrica** nel rapporto tra le parti.

La costruzione fu commissionata a Bramante dal **Re di Spagna**, come scioglimento di un voto.

In seguito, nel complesso conventuale, fu presente una **congregazione spagnola** ed ancora oggi, una **parte** degli **edifici** circostanti il tempioetto, sono sede dell'**Accademia di Spagna**.

Forse fu progettato nel **1502**, ma sugli anni di progetto e di costruzione esistono alcuni dubbi, in quanto alcuni, in **assenza di documentazione**, propongono di posticipare la datazione intorno al **1510**, facendola risultare, così, contemporanea ai progetti maggiori di Bramante.

Il **piccolo edificio** doveva **celebrare** il **martirio** di **San Pietro**, che secondo una tradizione, piuttosto tarda, era avvenuto proprio sul **Gianicolo**.

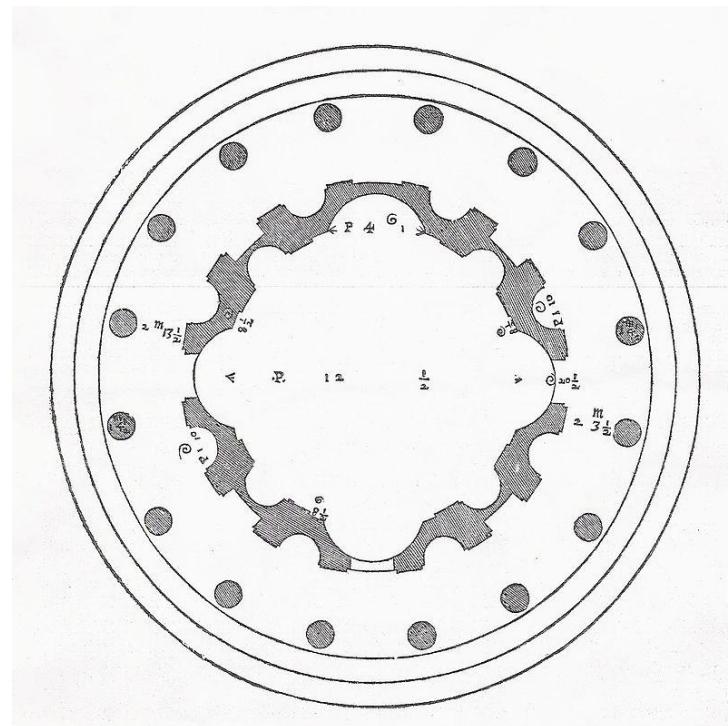


Tempioetto del Bramante a San Pietro in Montorio

Il **Tempioetto** ha un **corpo cilindrico**: La costruzione è circondata da un **colonnato tuscanico** (proprio dell'architettura etrusca, ma non si può escludere sia un adattamento in terra italica dell'**ordine dorico**), **sopraelevato su gradini**; sulle **16 colonne** corre una trabeazione, con un fregio decorato.

Le **colonne** sono di **granito grigio**; le altre membrature di travertino. Lo spazio è coperto con una **cupola**.

La pianta in un'incisione di Palladio





Tempio di Vesta, Tivoli, fine II secolo a.C.

Il piccolo edificio è consapevolmente modellato sul tempio periptero (tempio antico circondato da un portico con colonne) circolare, un tipo descritto da Vitruvio (seconda metà del I secolo a.C.) e utilizzato dall'architettura romana antica e di cui erano visibili e abbastanza integri, alcuni esempi, come il Tempio di Vesta di Tivoli, il Tempio di Vesta nel Foro ed il Tempio di Ercole Vincitore (all'epoca anch'esso creduto un tempio dedicato a Vesta) a Roma.

Un altro riferimento di Bramante fu la ben più grande mole del Pantheon, a pianta circolare.

In effetti, la costruzione del tempio si pone al centro della ricerca, che coinvolse tutti gli architetti del Rinascimento, relativa alla pianta centrale, come modello per rappresentare la realtà divina ed il cosmo.

Tempio di Vesta, Tivoli, fine II secolo a.C.



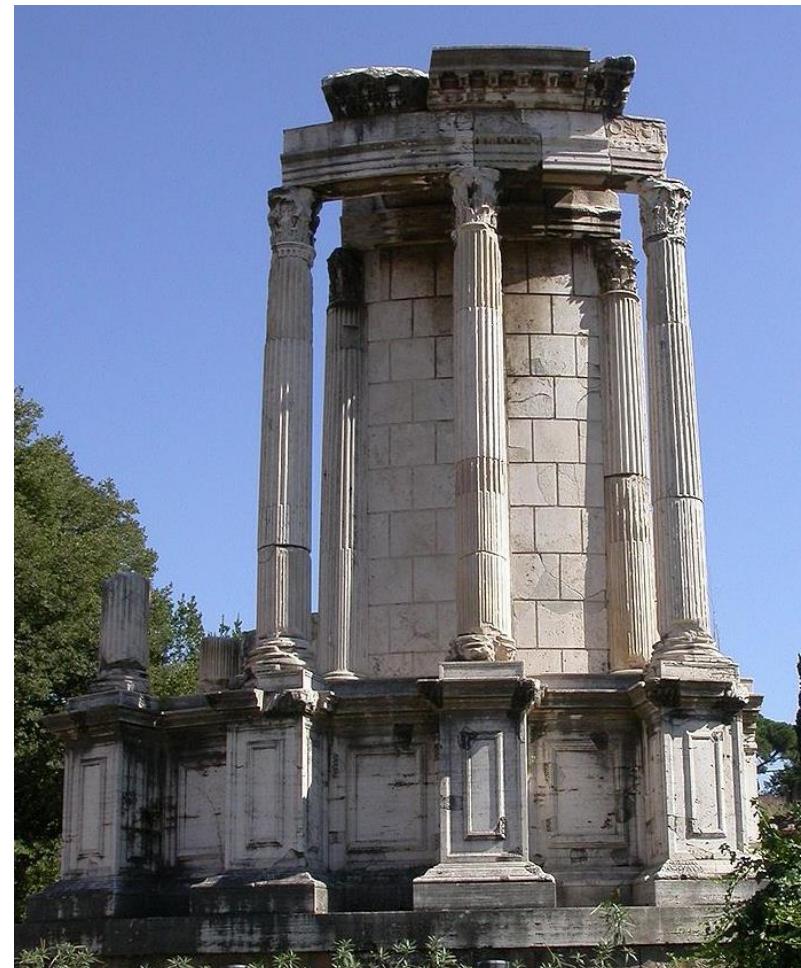


Tempio di Vesta: è un piccolo tempio rotondo (*tholos*) situato all'estremità orientale del Foro Romano , a Roma, lungo la via Sacra, accanto alla Casa delle Vestali.

Il **Tempio di Vesta** è probabilmente **tra i più antichi** di Roma, risalente forse, all'epoca in cui la città era ancora limitata al Palatino, costituita da un'aggregazione di villaggi e quindi, prima della realizzazione del Foro. Secondo la tradizione romana, la decisione della sua costruzione si deve a **Numa Pompilio** (VII secolo a. C.).

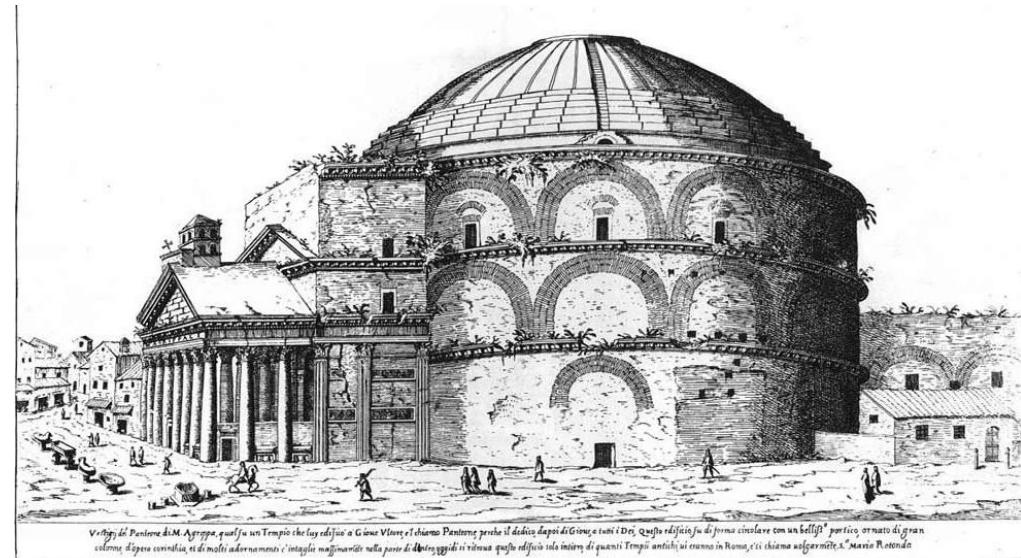
Tempio di Ercole Vincitore, 120 a.C., Foro Boario, Roma.

Il **Foro Boario** (in latino **Forum Boarium o Bovarium**) era un'area **sacra e commerciale** dell'antica Roma, collocata lungo la riva sinistra del fiume Tevere, tra i colli Campidoglio, Palatino e Aventino: **prese il nome dal mercato del bestiame**, che vi si teneva.





L'esterno del *Pantheon* in un'incisione del XVI secolo di Étienne Dupérac



Pantheon (in greco antico: Πάνθεον [ἱερόν], *Pántheon* [*hierón*], «[tempio] di tutti gli dei»).

Fu fondato nel **27 a.C.** da Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto.

Fu fatto ricostruire dall'imperatore Adriano, tra il **120** e il **124 d.C.**, dopo che gli incendi dell'80 e del 110 d.C. avevano danneggiato la costruzione precedente, di età augustea.

L'edificio è composto da una **struttura circolare**, unita a un **portico**, in **colonne corinzie** (otto frontali e due gruppi di quattro in seconda e terza fila) che sorreggono un **frontone**.

Giulio II e Raffaello: i grandi temi religiosi e filosofici

Nella *Stanza della Segnatura* la celebrazione della cultura umanistica

Fra le **grandi imprese artistiche**, avviate da **Giulio II**, si colloca la **decorazione** di un nuovo appartamento papale, le **Stanze Vaticane**, in cui vengono impegnati artisti, come **Perugino**, **Peruzzi** e i settentrionali **Sodoma**, **Bramantino** e **Lotto**.

Ma quando a questi artisti, si aggiunge **Raffaello** – introdotto nel **1508** alla **corte papale** dal Bramante – il papa licenzia tutti gli altri pittori e affida a **Raffaello** l'intera responsabilità dell'opera, che per l'artista rappresenta la **prima grande occasione ufficiale**.

Da ovest a est si susseguono una **serie di ambienti di forma rettangolare**, che presero il **nome** dagli **affreschi situati**: si incontrano, così, la **Stanza della Segnatura**, la **Stanza di Eliodoro**, la **Stanza dell'Incendio** e la **Sala di Costantino**. Queste sono le stanze interessate dagli **affreschi** di **Raffaello**.



Stanza della Segnatura



La **Stanza della Segnatura** è uno degli ambienti delle **Stanze di Raffaello** nei Musei Vaticani. Fu il **primo**, ad essere decorato, da Raffaello Sanzio, tra il **1508** e il **1511**.

La denominazione '**Stanza della Segnatura**' deriva dal più alto tribunale della Santa Sede, la "**Segnatura Gratiae et Iustitiae**" presieduto dal pontefice.

A giudicare dai **temi** degli affreschi, nonché da testimonianze, relative all'appellativo di **biblioteca superiore**, in uso sotto il pontificato, del **Della Rovere**, si suppone che la stanza dovesse essere destinata, a servire da **studio e biblioteca** di Giulio II.

In ogni caso, subito dopo il termine dei lavori, è **documentato l'uso**, che le ha **dato il nome** e, sin dal **1513**, il maestro delle ceremonie apostoliche, Paride Grassi, **designa la stanza con il nome che detiene ancor'oggi**.

La **decisione del papa**, di trasferirsi in questi ambienti, al **piano superiore**, del Palazzo Apostolico, risale al 26 novembre **1507** ed era legata al suo rifiuto, di utilizzare gli spazi, dell'Appartamento Borgia, decorati da Pinturicchio, poiché **non voleva essere circondato dalle memorie del suo deprecato predecessore, Alessandro VI**, al secolo Rodrigo Borgia.



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giulio II*, olio su tela, 1512, 107x 80 cm ,
Galleria degli Uffizi, Firenze.

Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giulio II*, olio su tavola, 1511, 108,7x80 cm.,
National Gallery, Londra.

Ne esistono una seconda versione su tela (107x80 cm), del 1512, conservata negli Uffizi di Firenze, e una terza, sempre su tavola, attribuita a Raffaello e alla sua bottega (106,5x78,5), databile tra il 1511 e il 1512 ed esposta allo Städel di Francoforte.

Giulio II, nato **Giuliano della Rovere** (1443 - 1513), è stato il
216º papa della Chiesa cattolica dal 1503 fino alla sua morte, 1513.

Considerato uno dei più celebri pontefici del Rinascimento, fu patrono di Michelangelo e di Raffaello, iniziatore dell'opera della Basilica di San Pietro, fondatore dei Musei Vaticani e della Guardia Svizzera.

Raffaello e aiuti, *Ritratto di Giulio II*,
olio su tavola, 1511-1512, 105,6 x
78,5 cm. Städel, Francoforte





Stanza della Segnatura, particolare.

Secondo Paolo Giovio, il **programma iconografico**, delle prime due Stanze (quella della *Segnatura* e quella di *Eliodoro*), venne suggerito dal **pontefice** stesso, e fu probabilmente elaborato da un gruppo di **teologi ed umanisti**, di ambiente pontificio e di matrice **Neoplatonica**.

Sicuro è, che le ***Storie***, non nacquero di getto: una numerosa serie, di **disegni preparatori**, dimostra una lunga e meditata elaborazione.

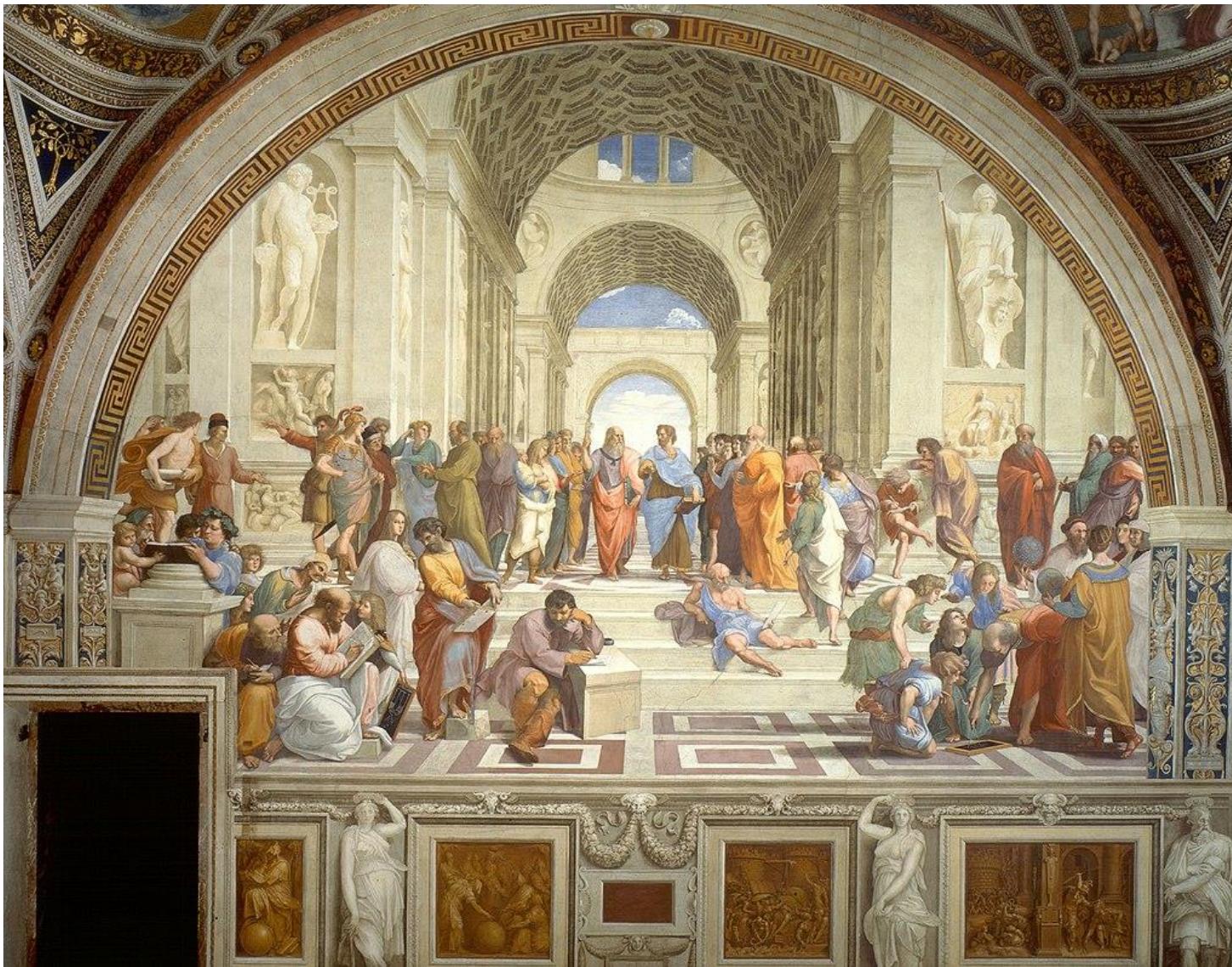
La **decorazione**, come di consueto nei cicli di affreschi, **iniziò dalla volta**, che poteva dirsi conclusa nel **1508**; seguì la ***Disputa del Sacramento*** (1509), la ***Scuola di Atene*** (1509-1510), il ***Parnaso*** (1510-1511) e le ***Virtù*** (1511).

Di attribuzione incerta, sono i **quattro monocromi**, ai lati delle **due finestre**, ma sicuramente su **disegno** di Raffaello.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura, una delle quattro "Stanze Vaticane", poste all'interno dei Palazzi Apostolici.

È l'opera più famosa in assoluto tra quelle del pittore urbinate e la più importante dei Musei Vaticani insieme alla Volta della Cappella Sistina e il Giudizio Universale di Michelangelo.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm. circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura.

La *Scuola di Atene* è un affresco che celebra la ricerca razionale, a differenza della '*Disputa del Sacramento*' che esalta la verità rivelata.

L'opera rappresenta una scena immaginaria all'interno di un edificio classico, perfettamente rappresentato in prospettiva e incorniciato da un arco dipinto.

Le figure dei più celebri filosofi e matematici dell'antichità sono disposte su due piani, separati da una larga scalinata, che attraversa l'intera scena.

La coppia centrale di figure che conversano è identificata in **Platone** e **Aristotele**, attorno ai quali si trovano numerosi altri pensatori.

In primo piano sulla **sinistra** è presente un **gruppo autonomo** di filosofi interessati alla conoscenza della natura e dei fenomeni celesti.

Un altro gruppo, di difficile identificazione, è disposto in modo simmetrico al primo e contiene una figura che potrebbe essere **Euclide** o **Archimede**.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770×500 cm. circa), 1509-1511, *Stanza della Segnatura*.

Complessivamente, la **Scuola di Atene** rappresenta un'immagine iconica della **ricerca filosofica e scientifica dell'antichità**, con tutte le sue sfaccettature e i suoi rappresentanti più importanti, immersi in un ambiente classico e perfettamente reso in prospettiva.

Tema generale, leggibile solo in relazione agli altri dipinti della stanza, è la **facoltà dell'anima di conoscere il Vero**, attraverso la scienza e la filosofia.

La presenza di **così tanti pensatori** di varie epoche riconosce il **valore del desiderio e dello sforzo di arrivare alla conoscenza**, comune a tutta la **filosofia antica**, visto come anticipazione del cristianesimo.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm. circa), 1509-1511, *Stanza della Segnatura*.

Tale rappresentazione è complementare al dipinto della '*Disputa del Sacramento*' sulla parete opposta, dove si esaltano la fede e la teologia.

I due dipinti rappresentano così la complessità di rapporti tra la cultura classica e la cultura cristiana, così vitale nello sviluppo culturale del primo Cinquecento.

Raffaello Sanzio, *La Disputa del Sacramento*, affresco (770x500 cm circa), 1509, *Stanza della Segnatura*, una delle quattro Stanze Vaticane.





Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm, circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura.

Nel tempo l'opera di Raffaello ha sollecitato **innumerevoli interpretazioni**, chiavi di lettura e modelli interpretativi, che si sovrappongono creando la percezione di **un'opera complessa**, ricca di livelli interpretativi ed impressa nell'immaginario visivo collettivo.

Vi è stato letto un **quadro completo della storia del pensiero antico**, dalle sue origini, ricco di rimandi colti, riferimenti, caratterizzazioni dei protagonisti, **simboli e riferimenti cifrati**.

Il grande affresco costituisce sicuramente un **"manifesto"** della **concezione antropocentrica dell'uomo rinascimentale**.

L'uomo domina la realtà, grazie alle sue **facoltà intellettive**, ponendosi al **centro dell'universo**, in una linea di continuità fra l'antichità classica e il cristianesimo.

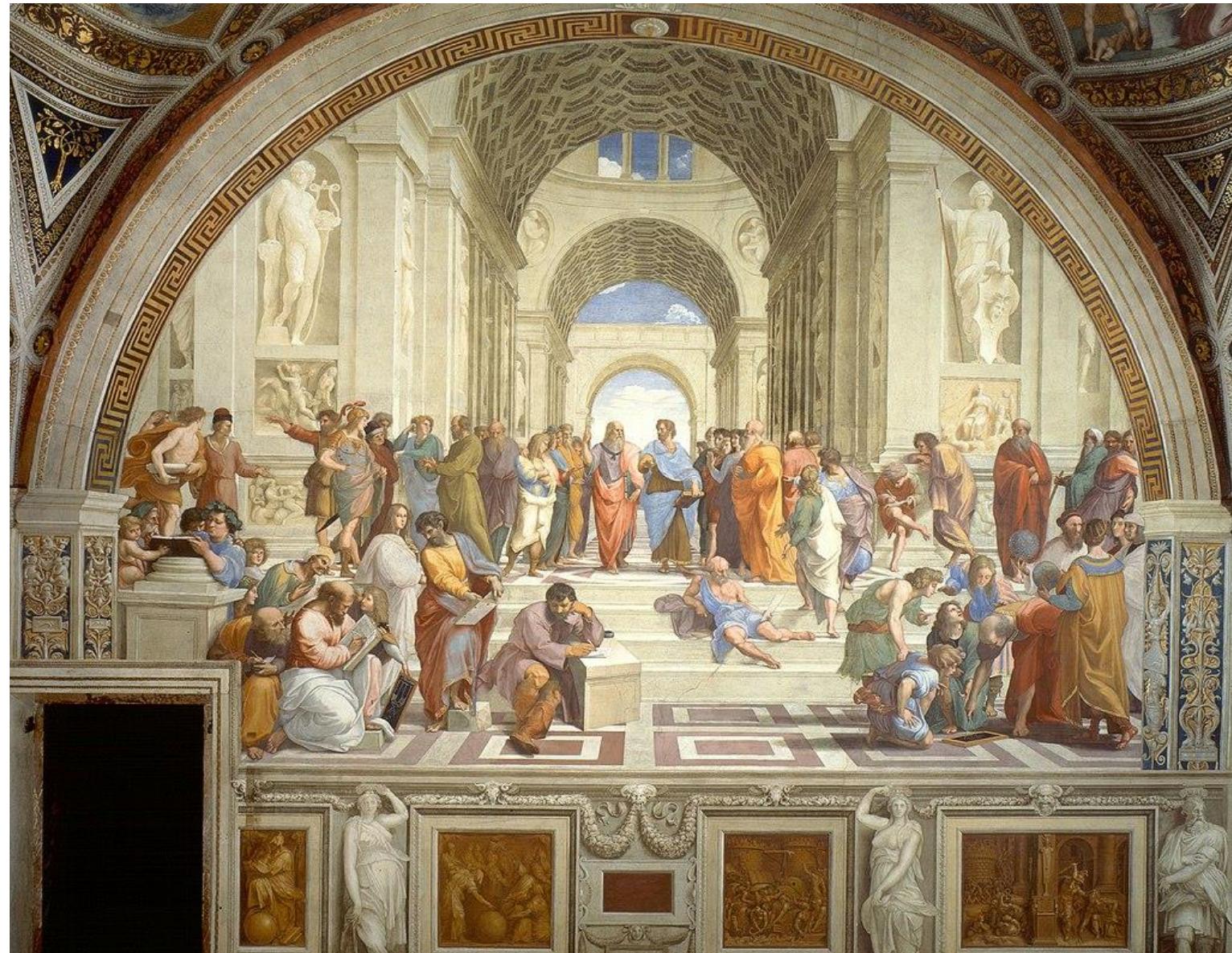
Se la prospettiva ricorda la struttura delle **basiliche antiche**, la **geometria** in cui sono disposti i personaggi simboleggia la fiducia di Raffaello nell'**ordine del mondo**, un ordine al contempo divino e intellettuale.

Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, affresco (770x500 cm. circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura

Le **cinquantotto figure** presenti nell'affresco hanno sempre sollecitato gli studiosi circa la loro identificazione.

I **gruppi** si articolano dinamicamente concatenando gesti ed espressioni, e rispettando una certa **gerarchia simbolica**, che non irrigidisce però mai la rappresentazione, che appare sempre sciolta e naturale.

A vari personaggi Raffaello affidò le immagini di artisti contemporanei, compreso sé stesso, come per ribadire la nuova, orgogliosa autoaffermazione di dignità intellettuale dell'artista moderno.





Raffaello Sanzio, *Platone e Aristotele*, particolare, *La Scuola di Atene*, affresco (770×500 cm. circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura

I due principali filosofi dell'antichità, Platone e Aristotele, si trovano al centro della composizione, quali figure fondamentali per lo sviluppo del pensiero occidentale.

Platone, raffigurato **forse** con il volto di Leonardo da Vinci, regge il *Timeo* e solleva il **dito verso l'alto** a indicare il Bene (l'Idea delle Idee, l'Uno) e sottintendere che l'**oggetto** della ricerca filosofica è l'**idea di Bene** (che si raggiunge appunto nel pensiero, oltre le cose, metaforicamente nella sfera celeste), **secondo un processo che va dalla percezione delle cose sensibili** (mediante i sensi) a un pensiero intorno a ciò che le cose sono in verità, oltre le apparenze (mediante l'intellettuazione).

Aristotele invece, il cui **volto** sembra essere quello del maestro di prospettive Bastiano da Sangallo, regge l'*Etica Nicomachea*.

Apparentemente, a **Platone**, con la mano indicante il cielo, ossia il trascendente, si contrapporrebbe **Aristotele**, con la mano indicante la terra, ossia l'empirica e immanente sfera dei fenomeni.

Aristotele, a ben vedere, **con la sua mano non fornisce affatto una indicazione antitetica a quella di Platone**, ossia non punta affatto l'indice della mano destra sulla terra; **tiene invece la mano con il palmo sospeso fra la terra e il cielo**, e tende ad alzarla dalla terra verso il cielo (sia pure in maniera allusiva e contenuta).

Per di più, egli fa questo, guardando fisso e con intensità la mano di Platone alzata verso il cielo.

Aristotele sembrerebbe dire: 'dobbiamo arrivare certamente al soprasensibile, ma partendo dai fenomeni sensibili e salvandoli; proprio per salvare tali fenomeni sensibili, dobbiamo giungere al soprasensibile'.



Eraclito, particolare, La Scuola di Atene, affresco (770x500 cm. circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura

Verso il centro **Eraclito**, isolato, **poggia il gomito su un grande blocco**.

Eraclito è considerato il **Pensatore oscuro** per eccellenza ed egli stesso **nutriva sfiducia** nella possibilità che il suo scritto potesse essere compreso dalla maggior parte degli uomini.

La vicenda di **questo personaggio nel dipinto** è molto famosa.

Nel cartone preparatorio dell'affresco **questa figura non c'è**.

Sembrerebbe che **Raffaello**, curioso di vedere cosa stesse dipingendo il suo rivale **Michelangelo** nella **Cappella Sistina**, una notte sia entrato nella Cappella, arrampicandosi sui ponteggi, ed abbia visto il ciclo di affreschi che Buonarroti stava realizzando **rimanendo molto sorpreso**.

Per rendere omaggio a **Michelangelo**, quindi, avrebbe deciso di inserire il suo rivale nella **Scuola di Atene** e abbia dipinto **Eraclito**, pensieroso e appoggiato ad un blocco, con il **volto** di **Michelangelo**.



Autoritratto di Raffaello Sanzio e presunto ritratto del Sodoma, particolare, La Scuola di Atene, affresco (770x500 cm. circa), 1509-1511, Stanza della Segnatura

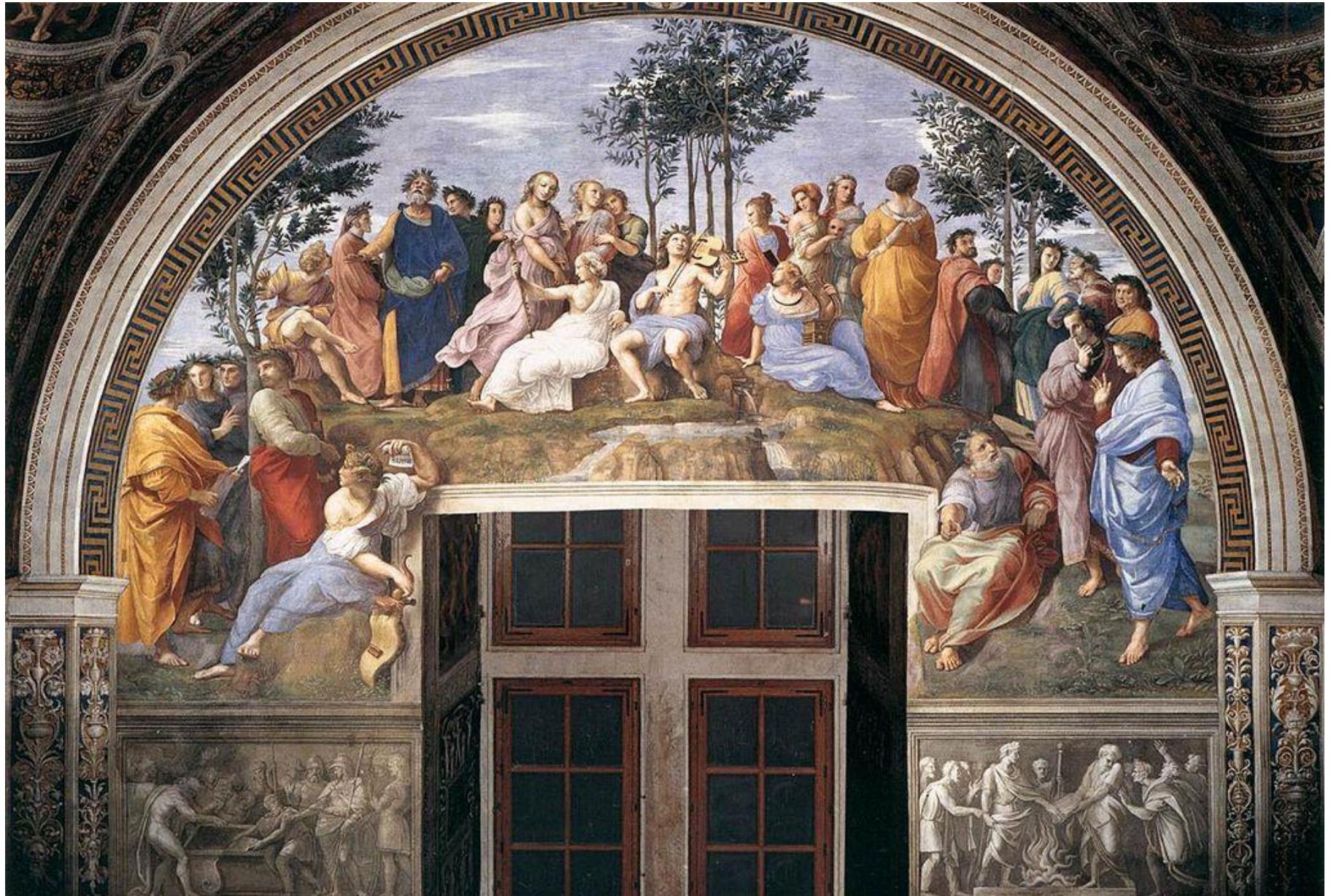
All'estrema destra due personaggi di profilo, in vesti contemporanee, rappresenterebbero la **raffigurazione ad autoritratto** di Raffaello stesso e quella, più improbabile, dell'amico e collega **Sodoma**, che ha lavorato al dipinto sulla volta ed a cui alcuni hanno attribuito un ruolo anche nell'esecuzione dell'affresco stesso.

L'identificazione di **Sodoma** è però da alcuni ritenuto **improbabile**, giudicando l'età dell'effigiato molto maggiore ai trentatré anni che l'artista aveva all'epoca;

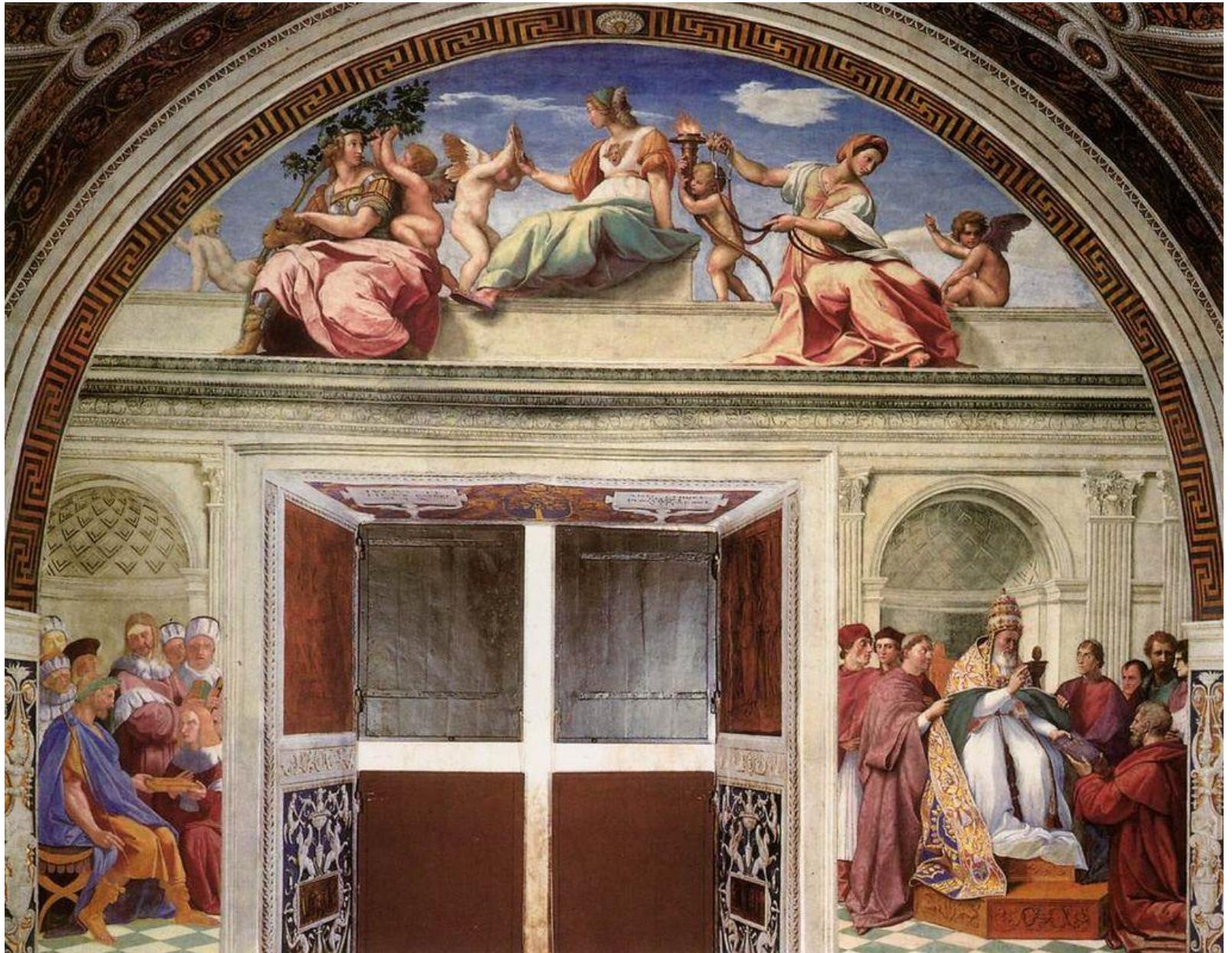
si sono fatti allora i nomi del **Perugino**, antico **maestro di Raffaello**, che all'epoca aveva l'età di circa **60 anni** (ma che contrasta con le fattezze del pittore tramandate nel suo autoritratto), o di **Timoteo Viti** o ancora con **Giuliano da Sangallo**



Raffaello Sanzio, *La Disputa del Sacramento*, affresco (770x500 cm circa), 1509, Stanza della Segnatura, una delle quattro Stanze Vaticane.



Raffaello Sanzio, *Il Parnaso*, affresco (670 cm alla base), 1510-1511, Stanza della Segnatura, una delle quattro Stanze Vaticane.



Raffaello Sanzio, *Le Virtù e la Legge*, affresco (660 cm alla base), 1511, Stanza della Segnatura, una delle quattro Stanze Vaticane.



La Stanza di Eliodoro è uno degli ambienti delle Stanze di Raffaello, nei Musei Vaticani. Fu il secondo ad essere decorato da Raffaello Sanzio, tra il 1511 e il 1514.



La Stanza di Eliodoro

Mentre la *Stanza della Segnatura* era in via di completamento, Raffaello, nell'estate del 1511, iniziò ad elaborare i disegni per la decorazione della **stanza successiva**, destinata a **Sala delle Udienze**.

A giugno, il **papa** era tornato a Roma, dopo una **campagna militare disastrosa**, contro i **francesi**, che aveva comportato la perdita di Bologna e la **continua minaccia degli eserciti stranieri**, nella penisola.

In quel momento, di **incertezza politica**, venne deciso un programma decorativo, che sottolineasse la **protezione accordata da Dio**, alla sua **Chiesa**, in alcuni momenti della sua storia, **descrivendo interventi miracolosi, contro nemici interni ed esterni**, e affidandosi al culto dell'**Eucaristia**, particolarmente caro al papa.

tra il **1511** e il **1512**, con il **capovolgimento delle alleanze** e il **temporaneo trionfo del pontefice**, ecco allora che **Giulio II** venne inserito come **spettatore** nella **scena di Eliodoro** ed ecco che venne **ritratto** con maggiore evidenza nella **Messa di Bolsena**.

Ritratto di Giulio II nella
Messa di Bolsena, Stanza di
Eliodoro.



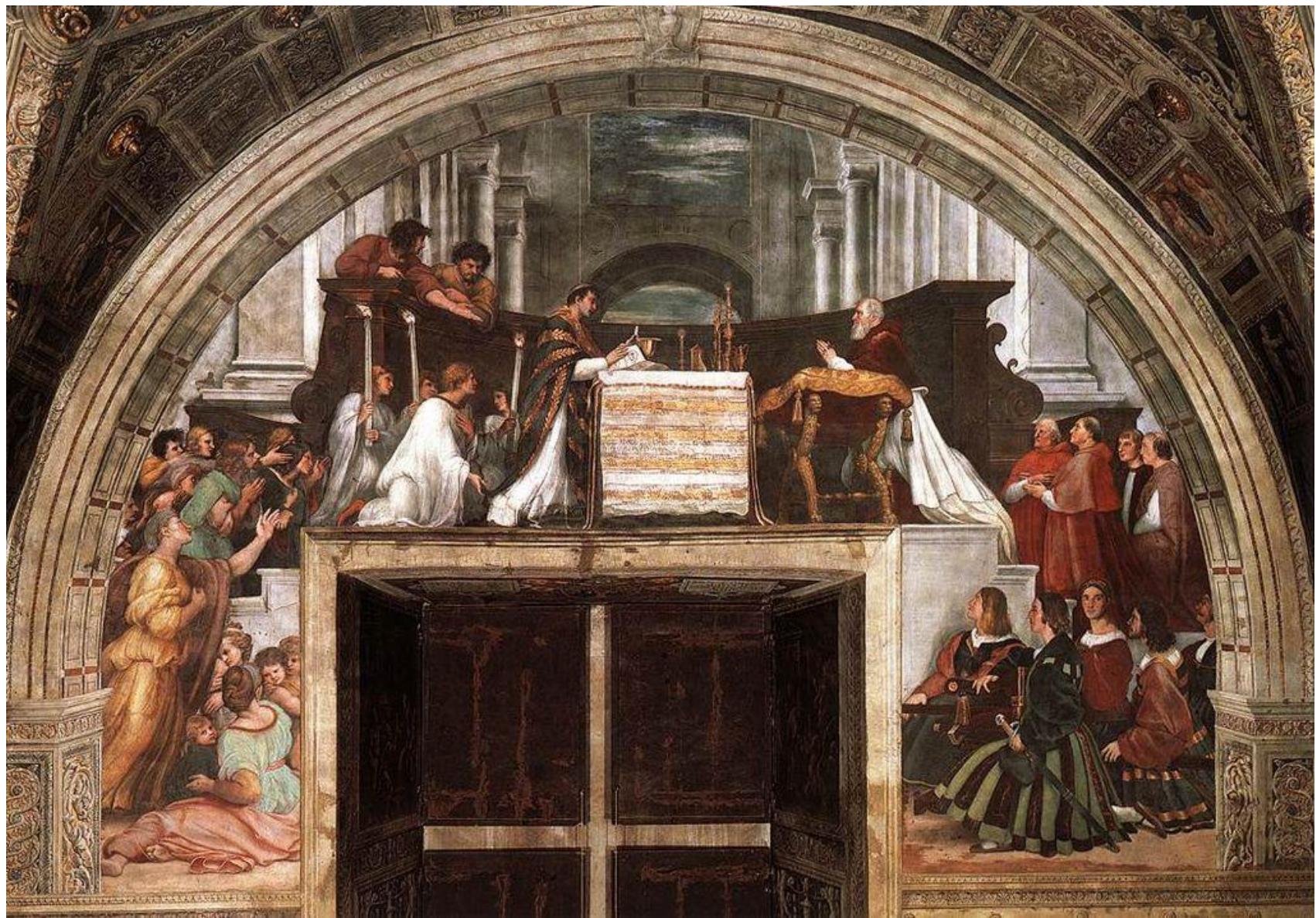


La **Stanza di Eliodoro** (circa 660x750 cm in pianta) si trova, tra la **Sala di Costantino** e la **Stanza della Segnatura**, affacciata sul cortile nel Palazzo Apostolico.

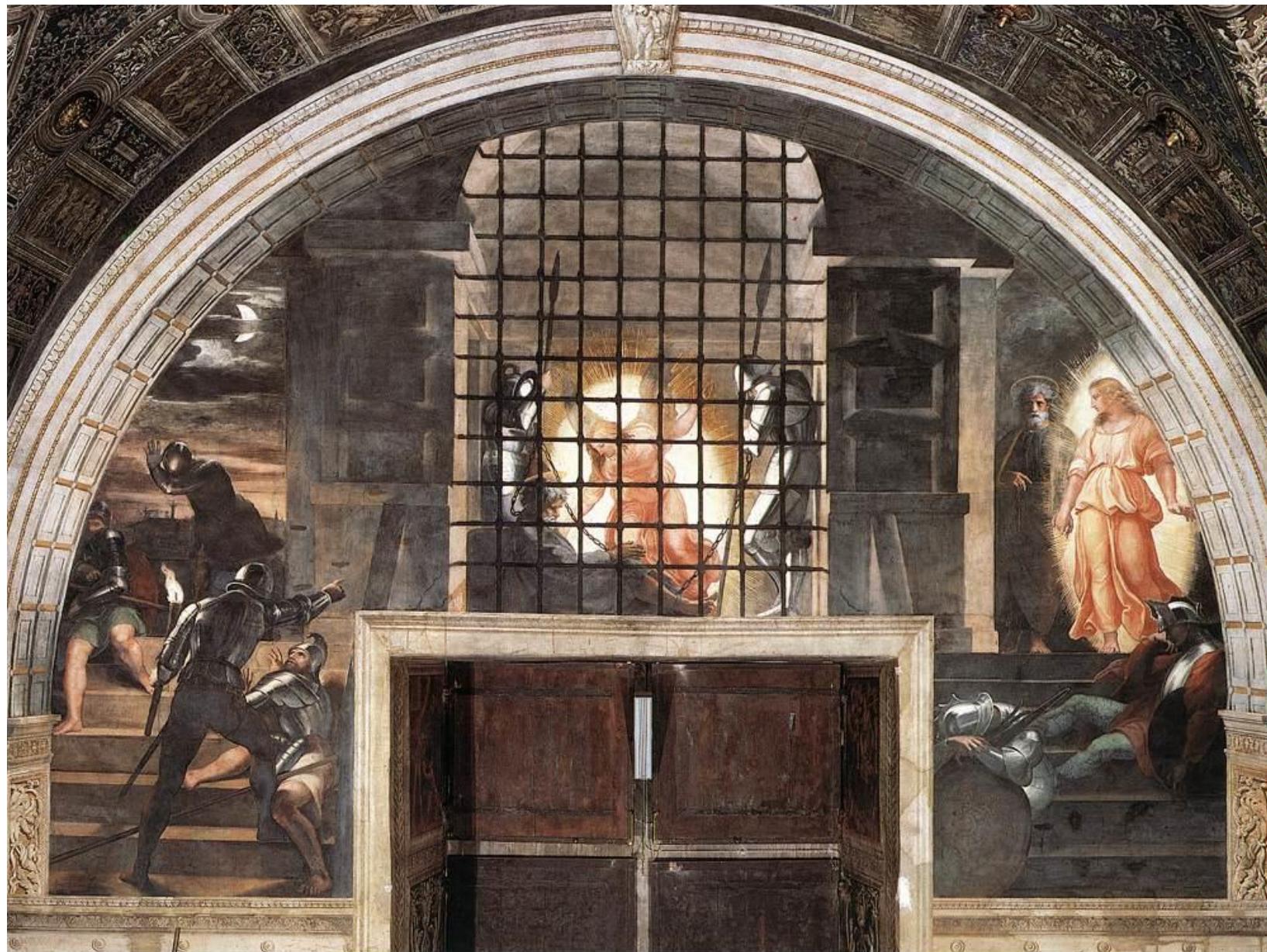
Il **nome deriva** da uno degli affreschi delle **pareti**, che sono composte da un grosso lunettone, su cui è impostata una volta a crociera.



Raffaello e aiuti, *La Cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco (circa 750x500 cm), 1511-1512, Stanza di Eliodoro, una delle Stanze Vaticane



Raffaello e aiuti, *La Messa di Bolsena*, affresco (circa 660x500 cm), 1512, Stanza di Eliodoro, una delle Stanze Vaticane. Raffigura il miracolo eucaristico di Bolsena.



Raffaello, *La Liberazione di san Pietro*, affresco (circa 660x500 cm), 1513-1514, Stanza di Eliodoro, Stanze Vaticane.



Raffaello e aiuti, *L'Incontro di Leone Magno con Attila*, affresco (circa 660x500 cm), databile al 1513-1514, Stanza di Eliodoro, una delle Stanze Vaticane. Una copia è presente anche nella Sala delle Galere a Palazzo Chigi.



Nella Stanza dell'Incendio di Borgo si rileva una presenza di aiuti sempre più estesa, come in tutte le opere degli ultimi anni di Raffaello

La **Stanza dell'Incendio di Borgo** è uno degli ambienti delle *Stanze di Raffaello* nei Musei Vaticani.

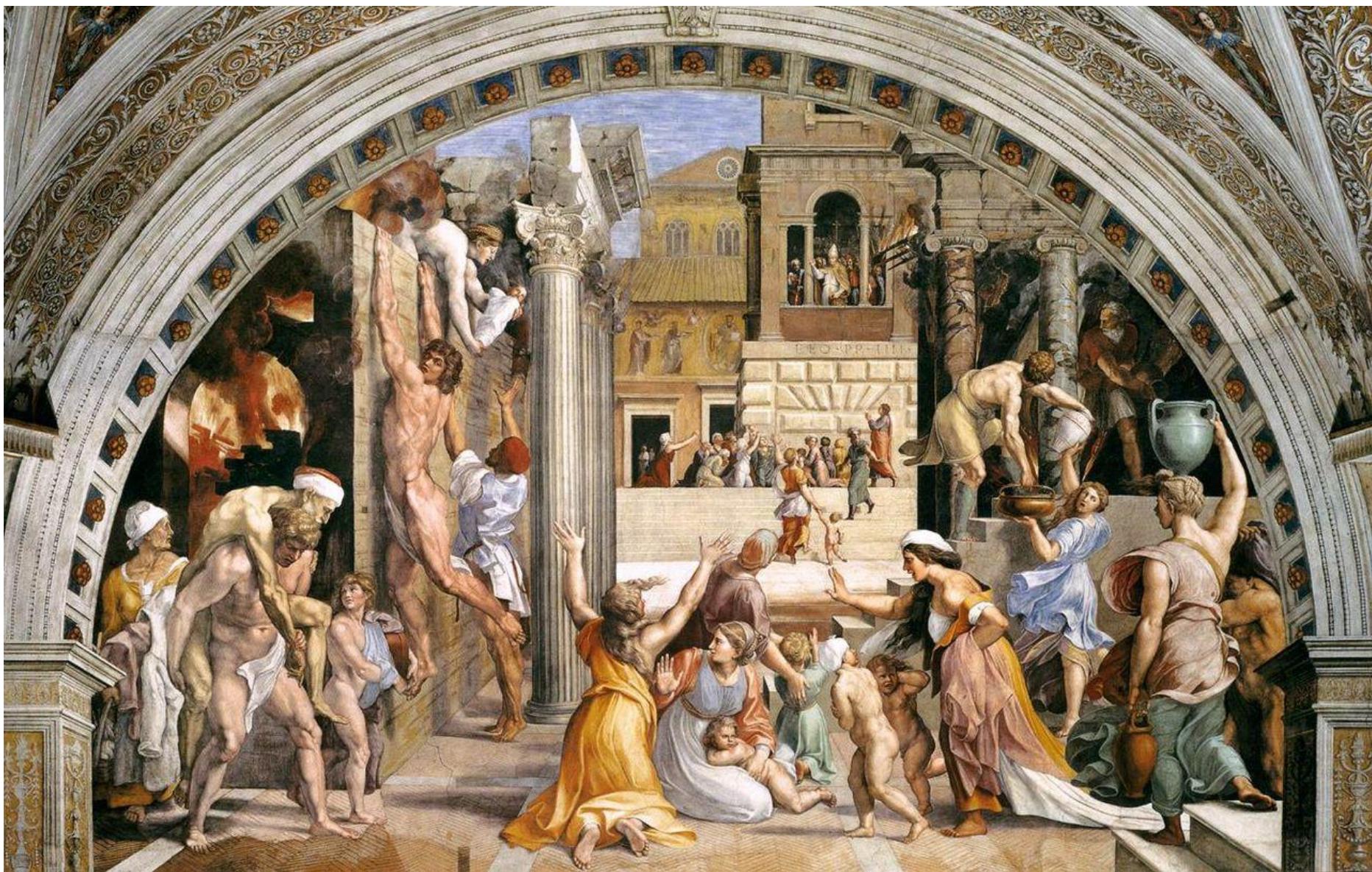
Fu il **terzo**, a essere decorato, da Raffaello Sanzio e aiuti, tra il 1514 e il luglio 1517.

È l'ultima stanza, in cui lavorò personalmente Raffaello.

La **volta**, invece, venne affrescata dal Perugino tra il 1507 e il 1508, per papa Giulio II. Già detta "**Stanza di torre Borgia**", era destinata a **sala da pranzo** e prese il nome da una delle storie parietali.

Leone X, salito al potere nel **1513**, si era forse ispirato a **uno** degli ultimi **affreschi** della *Stanza di Eliodoro*, quello dell'*Incontro di Leone Magno con Attila*, per far elaborare un **programma encomiastico**, legato alle figure dei pontefici, con lo stesso nome, che l'avevano preceduto, in particolare **Leone III** e **Leone IV**.

In ciascuno degli episodi, proprio come aveva richiesto nell'episodio della stanza precedente, il **papa** fece inserire il suo **ritratto**, nelle effigi dei pontefici protagonisti.



Raffaello e aiuti, *L'Incendio di Borgo*, affresco (circa 670x500 cm), 1514, Stanza dell'Incendio di Borgo, una delle Stanze Vaticane.



Raffaello Sanzio e aiuti, La *Battaglia di Ostia*, affresco, (circa 670x500 cm), 1514, Stanza dell'Incendio di Borgo, una delle Stanze Vaticane.



Raffaello e aiuti, *L'Incoronazione di Carlo Magno*, affresco (circa 670x500 cm), 1516-1517, Stanza dell'Incendio di Borgo, una delle Stanze Vaticane.



Raffaello e aiuti, *Il Giuramento di Leone III* (o *Giustificazione di Leone III*), affresco (circa 670x500 cm), 1516-1517, *Stanza dell'Incendio di Borgo, Stanze Vaticane*.

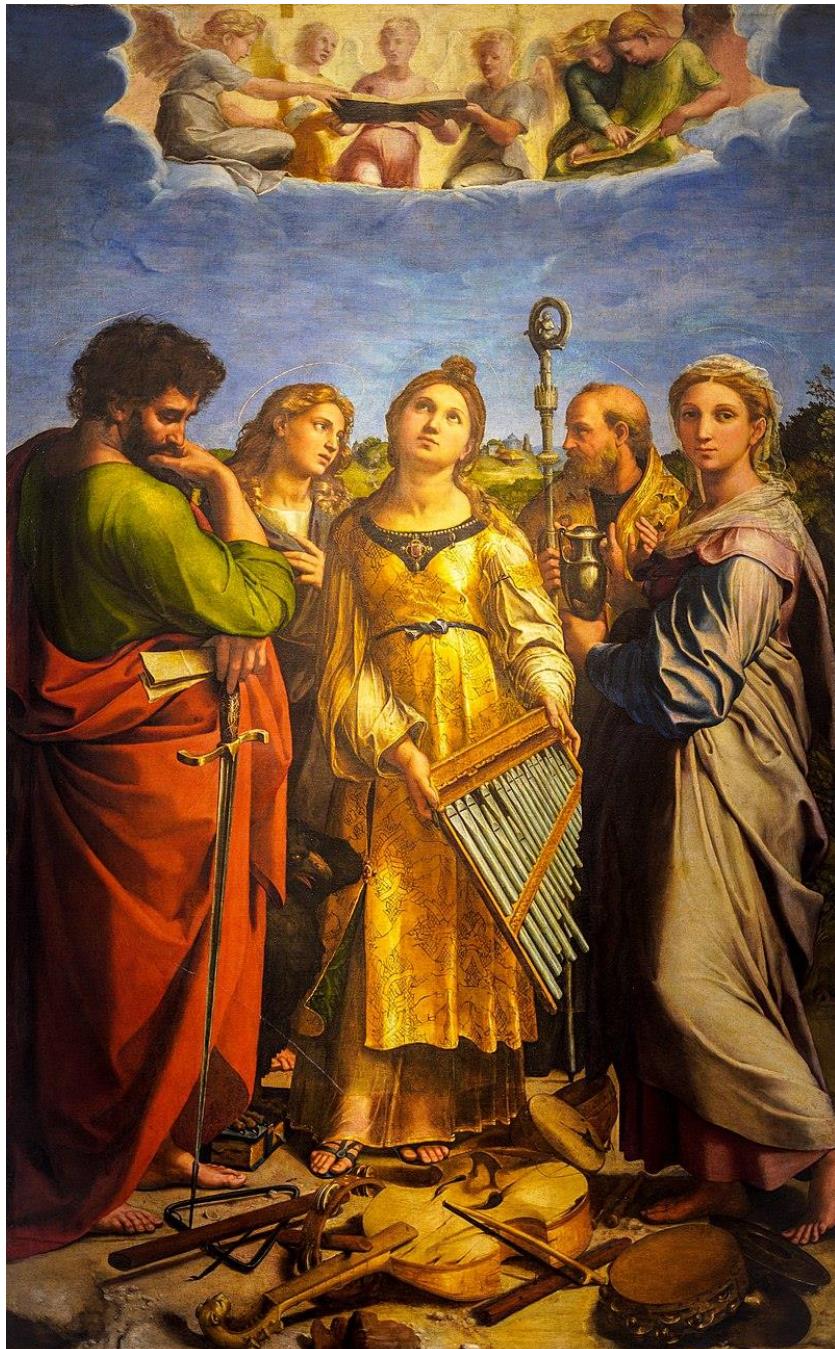


La **Sala di Costantino**, quarta e ultima *Stanza* dell'appartamento, venne commissionata a Raffaello, da **Leone X**, nel **1517**, come ricorda **Vasari** nelle **Vite** del Sanzio e di Giovan Francesco Penni.

Il **maestro** però, negli ultimi frenetici anni di vita, fece in tempo solo a preparare i **cartoni**, morendo nel **1520**.

L'opera è quindi, datata, dal **1520** fino al **1524**, quando, ormai sotto **Clemente VII**, Giulio Romano, evidentemente libero da impegni col papa, partì per Mantova.

A Raffaello è attribuita l'**ideazione** del **complesso decorativo**, ma l'**intera stesura** e, probabilmente, anche la **composizione delle scene**, nella **parete**, spetta agli **allievi**.



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca. olio su tavola trasportato su tela (236 × 149 cm), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.

L'*Estasi di santa Cecilia* è un dipinto databile al 1514 circa, ma forse posteriore di uno o due anni, stando alla datazione al 1515-1516 del **disegno preparatorio a sanguigna**, con la figura di **San Paolo** conservato nel **Museo Teylers di Haarlem** e della datazione al 1514 del *modello* di Giovan Francesco Penni, ripreso nell'incisione dello stesso anno di Marcantonio Raimondi, che attestano entrambi dello stadio iniziale della composizione da cui il dipinto finale si discosta in maniera anche notevole.

La celebrità del dipinto è testimoniata da numerose copie.

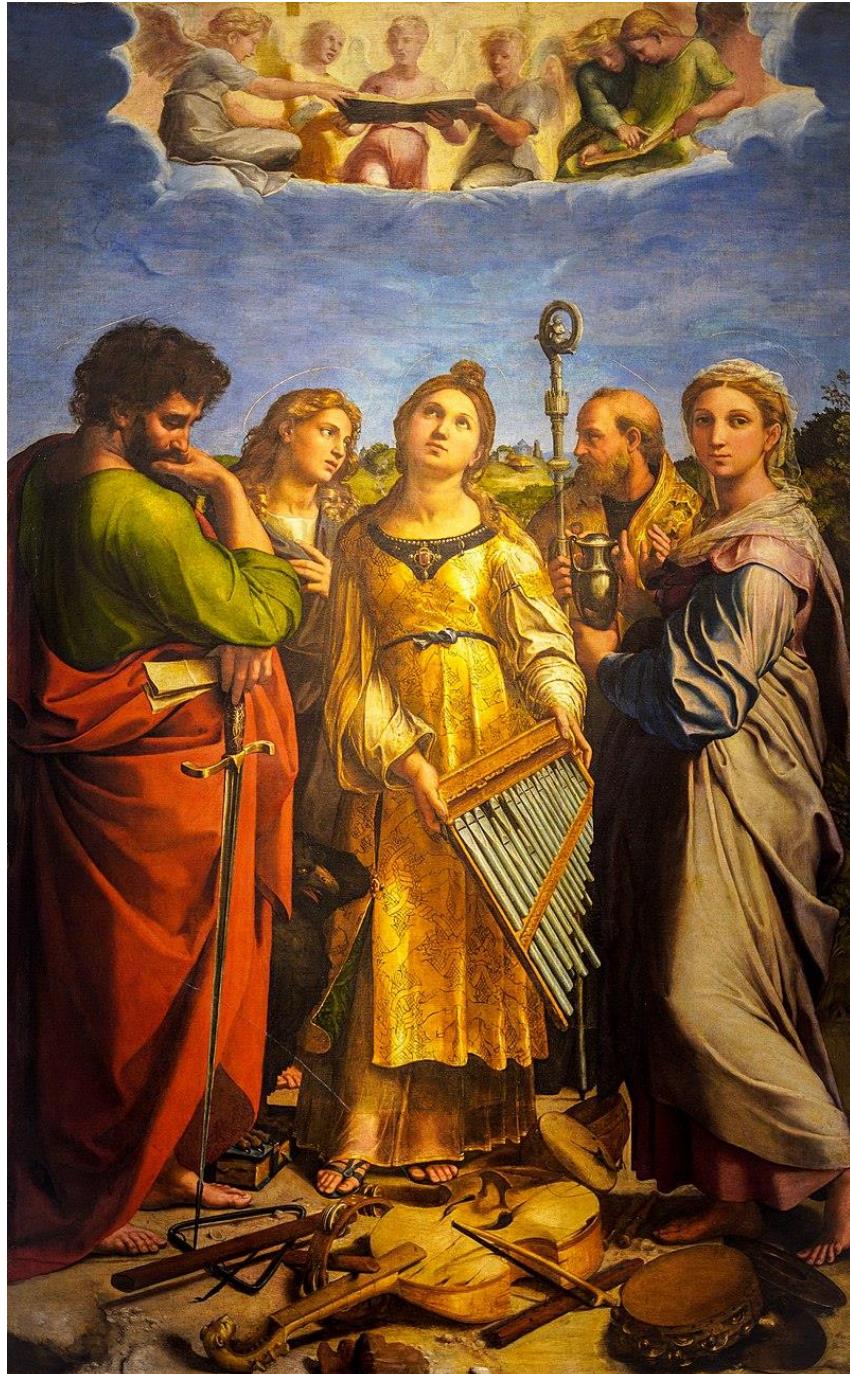
Fu tra le opere predilette dai Carracci e da Guido Reni (il quale ne realizzò diverse copie parziali ed una intera, esposta in San Luigi dei Francesi, a Roma) ed **ebbe un fondamentale impulso per lo sviluppo del Classicismo seicentesco**.

Santa Cecilia si trova al centro di una Sacra Conversazione molto serrata, rappresentata a piena figura mentre, abbandonati gli strumenti musicali dei quali è protettrice, volge uno sguardo appassionato al cielo, coi grandi occhi scuri, dove è apparso un coro angelico che intona una melodia celestiale.

Di mano le sta sfuggendo un organetto portatile, dal quale si stanno sfilando due canne, mentre ai suoi piedi giace una **straordinaria natura morta di strumenti musicali vecchi o rotti**: una viola da gamba senza corde, un triangolo, due flauti sbocconcigliati, dei sonagli, due tamburelli con la pelle lacera.

Si tratta di un rimando alla caducità della musica "terrena", simbolo delle passioni umane (i flauti, i tamburelli ed i cembali, sono connessi al culto di Bacco) rispetto a quella "celeste".

C'è anche chi vi legge un'opposizione tra la **musica vocale** del **coro angelico** e la **musica strumentale**: la prima era reputata dai Padri della Chiesa superiore alla seconda.



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca. olio su tavola trasportato su tela (236 × 149 cm), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.

Attorno alla figura di santa Cecilia, l'unica in grado di ascoltare la musica celeste, si trovano **quattro santi disposti a semicerchio**, che rievocano la forma della "cantoria" celeste.

Da sinistra: **San Paolo**, vestito di camice verde con il tipico manto rosso, regge con il palmo della mano sinistra la spada, tenendo fra le dita un cartiglio con l'iscrizione, ora illeggibile, **ha un atteggiamento meditativo e dà le spalle allo spettatore**, ruotando la testa fino a offrire un profilo;

San Giovanni evangelista in secondo piano, riconoscibile dal libro ai suoi piedi su cui si trova l'aquila; il suo sguardo si incrocia con quello di **Sant'Agostino**, sull'altro lato, vestito da un pesante piviale ricamato e reggente il bastone pastorale;

Maria Maddalena infine che tiene in mano l'ampolla degli unguenti e fissa lo spettatore.

La scelta dei quattro santi è legata al tema dell'ascesa celeste e dell'estasi:

Giovanni e Maddalena secondo la tradizione ascesero infatti al cielo, mentre **Paolo e Agostino** ebbero visioni dirette di Dio, il primo sulla via di Damasco, il secondo su un litorale, dove gli apparve il Bambino Gesù che gli dimostrò con un esempio l'incomprensibilità umana della natura di Dio.

Sullo sfondo si scorge un paesaggio collinare con, all'altezza del pastorale di sant'Agostino e della spalla sinistra di santa Cecilia, il **profilo di una chiesa all'orizzonte**, probabilmente quello del **santuario di Santa Maria del Monte a Bologna**.

Il paesaggio è dominato da un ampio cielo blu, nel cui mezzo si apre, in uno sfavillante bagliore solare, la teoria dei sei angeli in coro, distinti, da sinistra verso destra, in due gruppi di quattro più due, ciascuno intento a leggere uno spartito.



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca. olio su tavola trasportato su tela (236 x 149 cm), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.

Dal punto di vista della storia delle pale d'altare, la *Santa Cecilia* fu un'opera estremamente innovativa, eliminando l'immagine tradizionale della divinità, facendo dell'"estasi" in sé il tema principale della scena:

Cristo, in questo senso, è implicitamente contenuto nell'animo della santa, tanto da non avere bisogno neanche di essere accennato nello squarcio paradisiaco, nemmeno con un simbolo tradizionale come la croce o la colomba.

Scrisse Brizio (1965): «La divinità non appare agli occhi; essa è nel cuore della santa Cecilia; così come la musica non risuona materialmente al suo orecchio, ma solo nella sua anima».

Così scrive Sgarbi: «Nel 1515, per la Chiesa di San Giovanni in Monte, Raffaello manderà la pala capitale: 'l'Estasi di santa Cecilia'. Un'opera assoluta.

La santa è in estasi, ma non se ne vede la causa, è un'estasi puramente sonora, lei ha il cuore pieno di Dio, sente la musica celeste, una musica che viene dal cielo.

Non si vede Dio, si sentono gli angeli che, in uno squarcio delle nuvole, stanno suonando una musica, che improvvisamente le entra dentro, le cambia il volto, la trasforma.

È una musica sublime, contrapposta a una musica ormai inutile, ovvero la musica terrestre.

Santa Cecilia tiene in mano un organetto e sotto di lei stanno alcuni altri strumenti, capaci di produrre una musica sensuale, terrestre, appunto, ma sono lì, fermi, non suonano più: sono una vera natura morta, la prima natura morta della pittura.

Se la si guarda bene, nel dettaglio, è una rappresentazione estremamente realistica degli strumenti musicali.



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca. olio su tavola trasportato su tela (236 x 149 cm), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.

Intorno alla santa si trovano – e verranno poi guardate dai pittori del Nord, con grande passione – la figura della Maddalena, sicuramente molto studiata da Parmigianino, la figura del giovanissimo san Giovanni e quella meditabonda, pensierosa, simile a quella di un filosofo, di san Paolo.

Gli strumenti così realistici li ritroviamo, quasi 90 anni dopo, in un dipinto straordinario, del primo pittore della realtà, Caravaggio, nel suo 'Amor vincit omnia'.





Caravaggio, *Amor vincit omnia*, 1602- 1603, olio su tela,
156x113 cm. Gemäldegalerie, Berlino.

È un ragazzo sfrontato, un ragazzo di vita, che mostra il suo corpo, che si offre, un piccolo prostituto, che non sa suonare quegli strumenti e sta con le frecce in mano, tutto divertito, un personaggio molto pasoliniano e, ai suoi piedi, c'è una natura morta musicale.

Sono gli strumenti, che non può suonare, perché l'amore vince tutto, quindi va oltre anche la musica.

In questi due dipinti c'è una straordinaria consonanza tra Raffaello e Caravaggio.



Raffaello e aiuti,
*Estasi di santa
Cecilia*, 1514 -1515
ca. olio su
tavola trasportato
su tela (236 x
149 cm), Pinacoteca
Nazionale di
Bologna, Bologna.



Raffaello e aiuti, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 ca. olio su tavola trasportato su tela (236 x 149 cm), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.

Raffaello era riuscito a rendere la realtà di questi strumenti, un po' ammaccati, poco usati, ma estremamente reali, così come quelli che appartengono al realismo naturale in Caravaggio.

Quando l'opera arriva a Bologna, crea scompiglio.

Raffaello la manda via terra e, temendo che lungo il percorso, potesse danneggiarsi, scrive a un suo amico, che aveva studiato con lui, presso il Perugino, da ragazzo, Francesco Francia, un buon pittore, molto diligente e minuzioso, anche orefice, chiedendogli di intervenire, eventualmente, per restaurare dove necessario.

Arriva il quadro imballato e Francia, orgoglioso, chiama i suoi studenti.

Comincia a sballarlo, guarda l'opera e ne rimane sgomento, tanta è la bellezza rivoluzionaria della 'Santa Cecilia'.

Francia si deprime, smette di dipingere e due anni dopo muore, nel 1517.

Di questo episodio, ne parla Vasari ed è un racconto "di colore" che fa capire, che effetto poteva avere una bellezza così scioccante.

Francia muore, ma tutti i pittori emiliani, dal 1516 in avanti, Garofalo, Innocenzo Mainola, Luca Longhi, Ortolano, Correggio, tutti cominciano a diventare 'raffaelleschi'.

La 'Santa Cecilia' cambia la tradizione pittorica di Bologna, di Parma, di Ferrara.



Ortolano, *San Sebastiano tra san Rocco e san Demetrio*, 1521-1524 ca. olio, originariamente su legno, trasferito su tela, 230,4 × 154,9 centimetri, National Gallery, Londra.

A Ferrara, il pittore Ortolano, quando vede il dipinto di Raffaello, improvvisamente assume qualcosa di lui.

La sua Pala, con san Sebastiano, con il bellissimo paesaggio dai colori caldi di Ferrara, mostra un san Demetrio in meditazione, con la mano sul viso, debitore del pensoso san Paolo di Raffaello.

Inoltre, anche Ortolano si esercita con la natura morta: ai piedi dei personaggi c'è una balestra, ci sono i dettagli di alcune borracce, di grande realismo.

Dunque, la natura morta degli oggetti in primo piano, osservata meticolosamente, è stata certamente influenzata dagli strumenti musicali similmente collocati sul terreno sassoso nella pala d'altare di Raffaello.

Pur nella diversa composizione, questo effetto viene da Raffaello.

Raffaello sarà determinante per Garofalo, Ortolano, Correggio, tutti pittori che, senza bisogno di andare a Roma, grazie alla 'Pala di Santa Cecilia' sentono quello che di nuovo, di soave, di intenso, di espressivo Raffaello racconta.

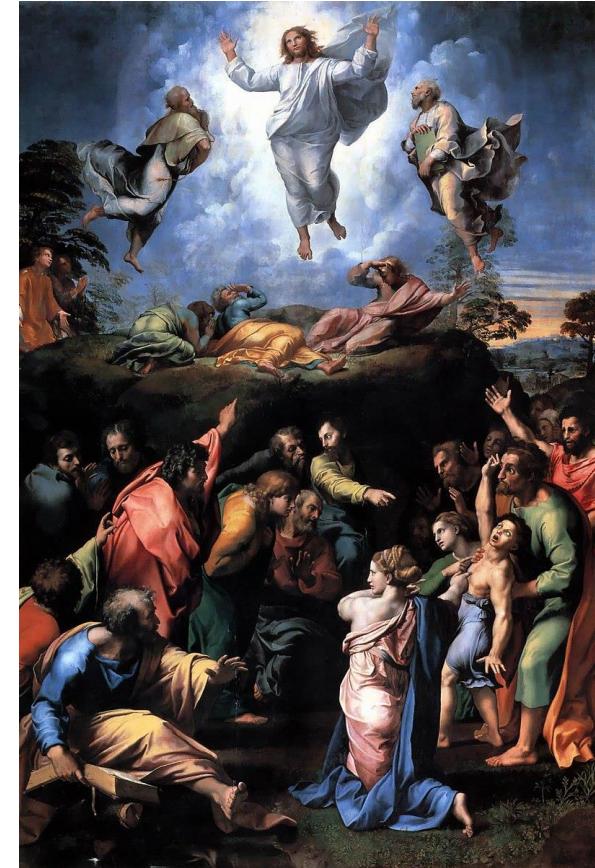
Questo vale per i pittori ferraresi e bolognesi, ma anche per i veneziani.



Tiziano Vecellio, *Assunta*, 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm. Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Il grande Tiziano, pittore vivido, tutto meno che legato all'ordine, quando vede Raffaello diventa 'raffaellesco'.

La sua opera più importante, del 1516 – 1518, quando Raffaello è ancora vivo, è la celebre 'Assunta': realizzato tra i 26 ed i 28 anni di età, il dipinto, che ancora oggi si trova nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, rappresenta il definitivo trampolino di lancio per il grande artista, un capolavoro dell'arte del Nord Italia ed in generale di tutto il Rinascimento italiano, non a caso paragonato alla maestosa tavola della 'Trasfigurazione' realizzata da Raffaello poco tempo prima di morire.



Raffaello, *Trasfigurazione*, 1518 – 1520, dipinto a tempera grassa su tavola, Pinacoteca Vaticana.



Tiziano Vecellio, *Assunta*, 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm.
Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

'L'Assunta' è un capolavoro raffaellesco dipinto dal pittore veneziano, Tiziano: il mondo delle nuvole, la Madonna assunta sul fondo di luce dorata, il gruppo degli apostoli, che si muovono, come danzanti, nella parte inferiore.

Il movimento, il dinamismo, la forza sono un effetto di Raffaello su Tiziano.



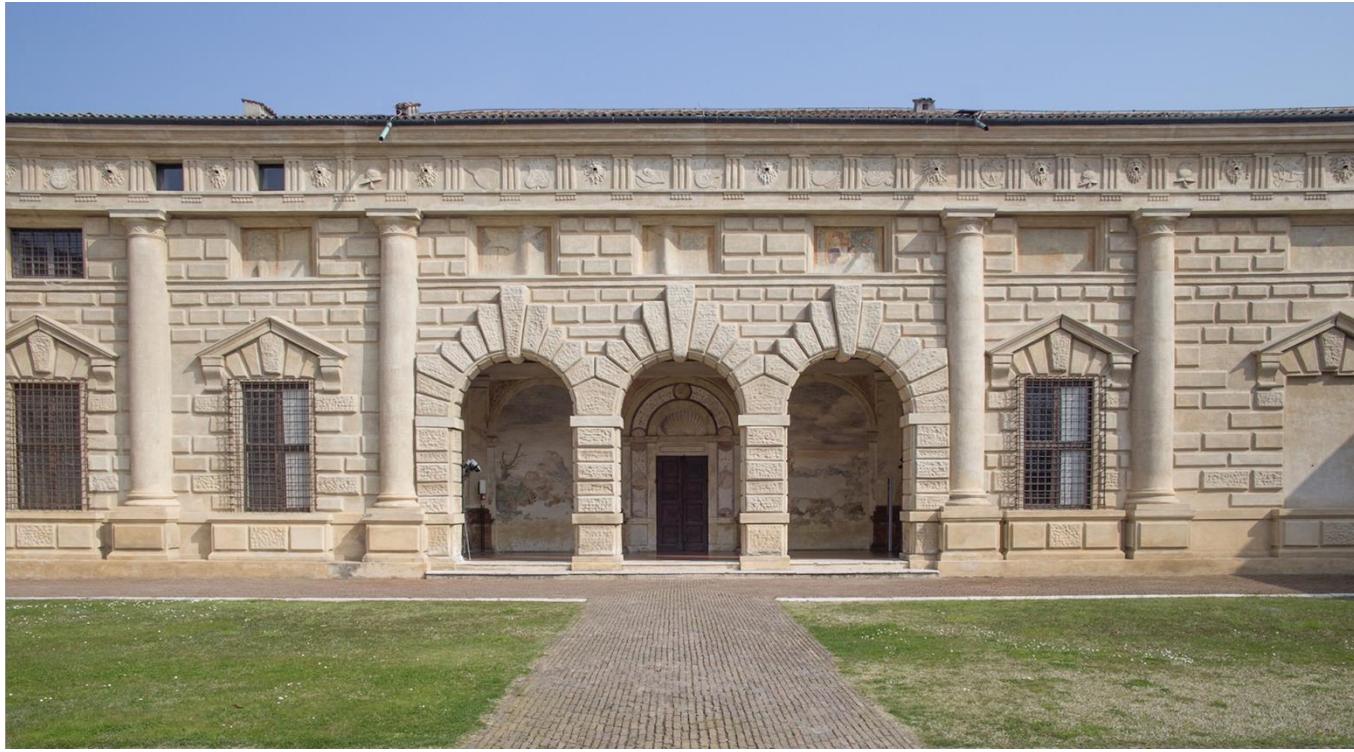
Raffaello,
Trasfigurazione,
1518 – 1520,
dipinto a tempera
grassa su tavola,
Pinacoteca
Vaticana.



Moretto, *Madonna col Bambino e san Giovanni fanciullo in gloria con i santi Benedetto, Paterio, Eufemia e Giustina (Pala di Sant'Eufemia)*, 1524, olio su tavola centinata (331 × 217 cm), Pinacoteca Tosio Martinengo.

Anche Moretto da Brescia, nella sua opera ‘Pala di Sant’Eufemia’ del 1524, dà vita a una composizione fortemente raffaellesca, nella parte superiore, nell’edicola che apre verso il paesaggio.

Quindi, Raffaello penetra anche a Brescia e irorra il mondo padano finché, nel 1524, quando Raffaello era morto da poco, Giulio Romano, suo primo allievo, arriva a Mantova e progetta Palazzo Te, un satellite raffaellesco della cultura romana, nella Pianura Padana”.



Palazzo Te è una **villa rinascimentale** collocata nell'area meridionale della città di Mantova. Costruito tra il 1524 e il 1534 su commissione del marchese di Mantova **Federico II Gonzaga**, è l'opera più celebre dell'architetto e pittore italiano **Giulio Romano**.

Il complesso è sede del **Museo Civico** e dal 1990 del Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di **Palazzo Te**, che organizza mostre d'arte antica e moderna e di architettura.



Raffaello fu, oltre che pittore, un architetto innovativo e con le sue opere influenzò le costruzioni di molti edifici dei decenni successivi.

Mosse i primi passi nell'architettura, prima della nomina a responsabile del cantiere di San Pietro, avvenuta nel 1514, dopo la morte del Bramante.

Nei suoi dipinti d'inizio 1500 sono già presenti strutture architettoniche che testimoniano una conoscenza della materia superiore a quella necessaria per la normale attività di pittore, come nello Sposalizio della Vergine o negli affreschi della Stanza della Segnatura.



Raffaello,
*Sposalizio Della
Vergine*, 1504,
olio su tavola,
Pinacoteca di
Brera, Milano.

Raffaello, Stanza Della Segnatura, 1508 – 1511, ciclo di affreschi, Musei Vaticani, Città del Vaticano.



Prima della nomina al cantiere di San Pietro, eseguì anche **opere architettoniche** per la **famiglia Chigi**, come le scomparse **Scuderie di Villa Farnesina** o la **cappella funebre in Santa Maria del Popolo**.

In queste opere è visibile la fusione tra gli stili di **Bramante**, di **Giuliano da Sangallo** e delle costruzioni della Roma antica.

Per la **progettazione** della **Basilica di San Pietro**, Raffaello utilizzò una **nuova tecnica** basata sulla **proiezione ortogonale**.

Era sua opinione, infatti, che per l'architetto non fosse tanto importante la bellezza del disegno quanto avere immagini utili per vedere l'edificio nella sua completezza.

Raffaello intervenne anche nella costruzione delle **Logge Vaticane**, già avviate dal **Bramante**.

Modificò il progetto del **Bramante** arricchendo l'**articolazione delle pareti e inserendo volte a padiglione**, per ottenere **spazi maggiori** sui quali disporre le ricche **decorazioni in affresco**, da lui disegnate ma eseguite dai suoi collaboratori.

Nel **1518** Leone X commissionò la costruzione di **Villa Madama**, su un fianco di Monte Mario a Roma.

Raffaello rivisitò l'impostazione rinascimentale della costruzione, sulla base dei **modelli delle ville dell'antica Roma**, come la **Domus Aurea** rinvenuta pochi anni prima.

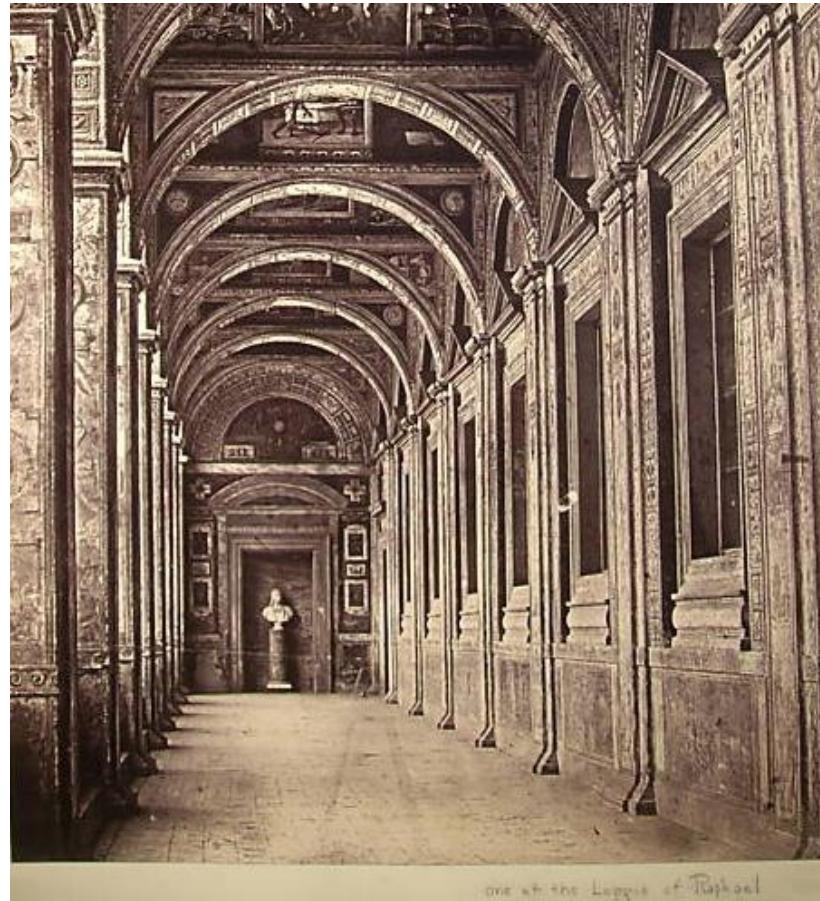
Inserì **forme imponenti** nella struttura, prestando forte **attenzione all'integrazione tra la villa e gli ambienti circostanti**.

Al centro vi era un cortile dal quale partivano percorsi con successione di logge, saloni e ambienti termali.

Nessun architetto precedente aveva saputo ricreare così fedelmente la funzionalità e le forme delle antiche dimore romane.

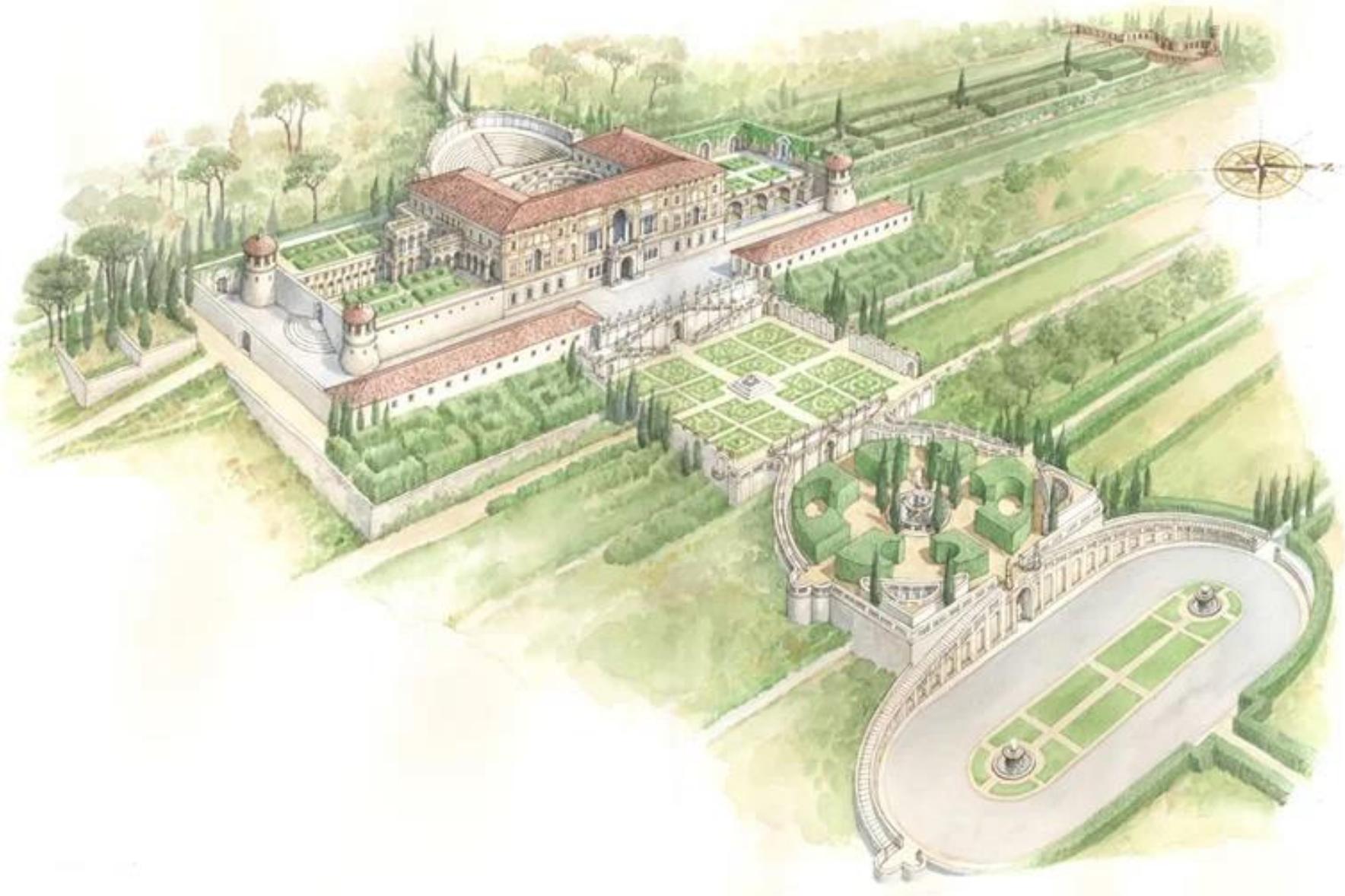
La costruzione, interrotta all'epoca di Clemente VII, fu **danneggiata** durante il **Sacco di Roma (1527)**, ma fu completata in seguito da **Giulio Romano, Baldassare Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane**, rispettando in gran parte il **progetto di Raffaello**.

La Loggia di Raffaello al secondo piano (foto storica), Vaticano.



La Loggetta del cardinal Bibbiena al terzo piano, Vaticano.





Raffaello architetto e Villa Madama a Roma