

Una finestra sull'arte: Raffaello, sei opere da vedere almeno una volta nella vita

informareonline.com/una-finestra-sullarte-raffaello-sei-opere-da-vedere-almeno-una-volta-nella-vita/

January 27, 2020



Come promesso nella precedente pubblicazione della rubrica “**Una finestra sull’arte**”, dove abbiamo trattato la descrizione di 6 opere di Raffaello Sanzio, continueremo a tenere accesi i riflettori sull’Urbinate presentandovi le **ulteriori 6 opere più belle** da vedere almeno una volta nella vita. Le **6 opere selezionate** sono accompagnate da **brevi descrizioni e analisi** con l’intento di fornire **ragguagli** sulla storia, lo **stile** e il **significato** dei dipinti realizzati da Raffaello, genio dell’arte rinascimentale. Quanto sopra in attesa della data di celebrazione del **cinquecentenario di Raffaello Sanzio** (Urbino, 1483 – Roma, 1520) fissata per il **5 marzo 2020**.

1. **La Madonna Conestabile** (1504 circa, tempera su tavola trasportata su tela; diametro cm 18; Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo).

Raffaello eseguì quest'opera appena ventenne e in questo periodo dimorava a Città di Castello. L'opera fu dipinta per il conte Alfano di Diamante e trae il nome dal conte Conestabile della Staffa di Perugia nella cui collezione rimase fino al 1870. Come dimostrano le fattezze della Madonna e del Bambino nonché la descrizione del paesaggio, in quest'opera è riconoscibile l'influsso della pittura del suo maestro Pietro Perugino. Per l'esecuzione di questa Madonna, Raffaello si ispirò infatti su un disegno del celebre maestro umbro raffigurante una Madonna col Bambino che regge un melagrana. Nel 1881, quando la pittura venne trasferita dalla tavola originaria su un supporto di tela, si scoprì che, in

origine, la Madonna invece del libro, porgeva al Bambino Gesù un melograno che per i suoi frutti rossi simboleggia la passione che dovrà subire. Raffaello dispone le figure secondo una precisa intenzione compositiva: la curva che compie il corpo del Bambino e quella descritta dalla sagoma della Vergine nel suo lato sinistro, seguono la circonferenza del bordo della tavola. Il paesaggio alquanto realistico sembra derivare dallo studio della campagna umbra, come potrebbe suggerire lo specchio d'acqua e le montagne innevate sullo sfondo. La natura diventa il luogo in cui si stemperano i significati spirituali delle immagini sacre, e così l'inconsueto paesaggio coi monti coperti di neve, bagnato da una luce primaverile, riecheggia la purezza dei lineamenti e dell'animo di Maria. L'impianto compositivo, rigoroso e classico, fa perno sul gruppo sacro in primo piano, che si impone all'attenzione dello spettatore senza enfasi, attraverso la delicatezza delle pose. L'inclinazione del volto del Bambino corrisponde a quella del viso della Madre.

Gli occhi di entrambi si rivolgono al libro e, malgrado la tenera età anche il Bambino è consapevole che in quelle pagine è prefigurata la Passione che lo attende e che egli è già pronto ad accettare. Il tipo femminile di Maria, dall'ovale puro e delicato, gli occhi abbassati, l'espressione serena e allo stesso tempo meditativa, è ricorrente in Raffaello, che affronterà il tema della Madonna col Bambino con una maestria sempre maggiore e tale da renderlo il pittore più celebre del Rinascimento, il creatore di forme eminentemente "classiche" con cui si confronteranno gli artisti dei secoli a venire.

2. **Ritratto di dama con liocorno** (1505-1506, tempera a olio su tela applicata su nuova tavola, cm 67 x 56 cm; Galleria Borghese, Roma)



La Madonna Conestabile (1504 circa, tempera su tavola trasportata su tela; diametro cm 18; Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo).

Questo dipinto è senza dubbio una delle opere più enigmatiche della Galleria Borghese.

A partire dall'Ottocento la figura è descritta come Santa Caterina, o come Maddalena Doni e il quadro è attribuito in genere a Perugino. La tela infatti non si presentava nello stato attuale: le spalle della donna erano coperte da un pesante mantello, e vi erano dipinte la ruota e la palma del martirio. Nessuna traccia dell'unicorno citato nel primo inventario. Si devono a Roberto Longhi le poche certezze raggiunte sul quadro: con straordinaria acutezza vi individuò le mani di due artisti diversi, di cui uno piuttosto rozzo avrebbe eseguito solo il mantello, le mani e la ruota. Fu anche fatto eseguire un disegno che rappresentava la tavola senza le aggiunte. Distinte le due parti, Longhi si concentrò su quella meglio eseguita, e propose il nome di Raffaello, per confronto proprio con la *Maddalena Doni* degli Uffizi e di un importante disegno raffaellesco al Louvre e una datazione al 1505 circa. Queste indagini aprirono la strada al restauro del quadro e alla rimozione delle parti sovra dipinte (1933-1936).



Ritratto di dama con liocorno
(1505-1506, tempera a olio su
tela applicata su nuova tavola,
cm 67 x 56 cm; Galleria
Borghese, Roma)

Secondo i dati emersi da alcune indagini sembrerebbe che sulla pittura precedente di Raffaello venne aggiunto un altro strato pittorico a cui corrispose l'immagine di una donna, priva di anelli alle dita e con un cagnolino in grembo, simbolo di "fidelitas" ovvero pegno di lealtà di una persona verso un'altra. Il risultato finale del restauro del dipinto coincise quasi completamente con le conclusioni di Longhi: comparve, in più, l'unicorno. L'attribuzione a Raffaello, proposta da

La dama tiene in braccio un piccolo liocorno, animale fantastico simbolo di purezza verginale poichè, nella mitologia, essi erano addomesticabili solo dalle vergini. Lo stesso animale era anche simbolo associato alla famiglia Farnese e la giovane ritratta potrebbe essere Giulia Farnese, amante di papa Alessandro VI. La donna ritratta, che resta al momento ancora senza nome, è una giovane fiorentina, come si evince dal prezioso abito alla moda dei primi anni del Cinquecento, pressoché identico a quello della *Gravida* di Palazzo Pitti: la *gamurra* con le ampie maniche di velluto rosso e il corpetto di seta marezzata. Al collo indossa una *collana d'oro con nodo* che è un chiaro riferimento al vincolo matrimoniale, una *perla scaramazza a goccia* che rappresenta il simbolo dell'amore spirituale e della femminilità creatrice, un vistoso pendente con pietre di rubino e zaffiro, che simbolicamente alludono alle virtù coniugali e al candore virginale.

3. Pala Baglioni – Deposizione Borghese (1507, olio su tavola, cm 184 x 176 cm; Galleria Borghese, Roma)

Il quadro fu commissionato nel 1506 da Atalanta Baglioni in memoria del figlio Grifonetto, ucciso a Perugia, e fu terminato nel 1507 come attesta la firma: “RAPHAEL URBINAS MDVII“ in basso a sinistra sul gradino roccioso raffigurato nel dipinto. Destinato alla cappella di famiglia in San Francesco al Prato a Perugia, vi rimase fino al 1608, quando fu trafugato la notte del 19 marzo per essere donato a Scipione Borghese, che ne divenne proprietario grazie allo zio papa Paolo V. Agli inizi dell'Ottocento Camillo Borghese trasferisce il quadro prima a Torino (dove era diventato, per volontà di Napoleone, Governatore Generale dei Dipartimenti Transalpini) e poi a Parigi. Nel 1816 il quadro tornerà definitivamente a Roma e sarà esposto nella sala IX della Galleria Borghese.



Pala Baglioni – Deposizione Borghese (1507, olio su tavola, cm 184 x 176 cm; Galleria Borghese, Roma)

Una serie di indagini diagnostiche svolte nel 1997-99, hanno evidenziato numerosi disegni e pentimenti sottostanti alla versione finale della *Deposizione* di Cristo, tradotta figurativamente da Raffaello come *Trasporto al Sepolcro*. La *Deposizione* è l'opera di Raffaello dal maggior numero di disegni preparatori, che testimoniano il mutamento di concezione della scena. I primi raffigurano “una pietà”, ispirata ai maestri quattrocenteschi, come Signorelli (*Compianto*, Cortona, Museo Diocesano) e Perugino (*Pietà*, Firenze, Pitti) però sarà mutata in “trasporto” di Cristo morto, un racconto “drammatico” (dove il corpo estenuato del Cristo morto diventa il fulcro di un movimento doloroso, con la gestualità, piena di pathos della Maddalena e di Maria e delle donne). La figura della Vergine nel dipinto doveva rispecchiare il dolore materno di Atalanta Baglioni, mentre nella Maddalena sarebbe ritratta Zenobia, la moglie di Grifonetto il quale a sua volta è raffigurato nelle sembianze del giovane portatore che sostiene le gambe di Cristo. La Maddalena al centro della composizione guarda Gesù con dolorosa tenerezza. Sullo sfondo appare il calvario con le croci ancora erette. Le piaghe di Cristo appaiono ancora sanguinanti e aggiungono un elemento patetico alla drammatica scena. Il Cristo è molto affine a quello della *Pietà* di Michelangelo in San Pietro mentre per la pia donna che sorregge Maria svenuta, la torsione della madonna del *Tondo Doni*, sempre di Michelangelo. Il dolore di Atalanta Baglioni è celebrato nell'intera composizione dell'opera.

4. La scuola di Atene (1509-1511, affresco, m 5 x 7,7 m; Stanza della Segnatura, Città del Vaticano)

La *Scuola di Atene* è un affresco di Raffaello Sanzio che si trova nella Stanza della Segnatura, una delle quattro “Stanze Vaticane”, poste all’interno dei Palazzi Apostolici che prende il nome dal più alto Tribunale ecclesiastico della Santa Sede, la “Segnatura di Grazia e Giustizia”. La *Scuola di Atene* rappresenta l’elogio della sapienza antica, non solo della filosofia in senso stretto, ma delle varie cognizioni che vanno dalla geometria all’astrologia.



4. La scuola di Atene (1509-1511, affresco, m 5 x 7,7 m; Stanza della Segnatura, Città del Vaticano)

I personaggi di questo affresco nella Stanza della Segnatura raffigurano i grandi filosofi dell’antichità, divisi in gruppi, insieme con illustri personaggi. L’architettura è raffigurata da un grandioso tempio con possenti volte a cassettonate e nicchie con statue (si riconoscono Apollo e Minerva). La decisione di rappresentare i massimi esponenti di ciascun campo del sapere e in un unico spazio pittorico, impegnati in un’animata discussione, rappresenta una radicale innovazione. Al centro della *Scuola di Atene*, che rappresenta la filosofia, Aristotele e Platone additano ciascuno la fonte della propria ispirazione: per Platone il mondo ideale, per Aristotele la realtà empirica. Le figure sono distribuite su due livelli: il gruppo sopra le scale, con le teste allineate sul filo dell’orizzonte, è dominato al centro dai due massimi sapienti: Platone, con il volto che cela quello di Leonardo, regge il suo *Timeo (dialogo platonico, un vero e proprio trattato)* e con una mano indica verso il “mondo delle idee” mentre Aristotele regge il libro dell’*Etica* e ha la mano verso i fenomeni naturali. Nella stessa scena vediamo Pitagora, all’estrema sinistra, che scrive su un libro tenendo di fronte a sé la lavagna; sulla destra Euclide (cela un ritratto di Bramante) svolge una dimostrazione con il compasso.

Sulla sinistra, il primo che dà le spalle al gruppo centrale è Socrate, mentre nel primo gruppo in primo piano sono Epicuro incoronato di pampini, Averroè con il turbante bianco. Sdraiato sulla scalinata è Diogene. Infine, nelle ultime due figure, Raffaello ha ritratto se stesso e il Sodoma. All’inizio del gruppo in secondo piano è raffigurato Alcibiade mentre sul primo scalino e appoggiato al blocco di marmo c’è Eraclito, figura aggiunta ad affresco già terminato per inserirvi il ritratto di Michelangelo dopo lo scoprimento della Sistina.

5. La liberazione di S. Pietro dal carcere (1513-1514, affresco, cm 660 x 500 cm; Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani, Città del Vaticano)

L’affresco fa parte del ciclo della *Stanza di Eliodoro* e raffigura le fasi della liberazione di S. Pietro. La luce emanata dall’angelo che appare al Santo, illumina la scena con intenso e drammatico effetto. L’affresco potrebbe essere un omaggio postumo a papa Giulio II, ritratto forse nella figura di San Pietro.

Il soggetto è tratto dagli *Atti degli Apostoli*: Pietro viene arrestato da Erode Agrippa e messo in prigione, è legato con due catene e piantonato da due soldati, mentre altri due custodiscono il carcere; nella notte si presenta un angelo "e una luce sfolgorò nella cella" le catene si spezzano e l'apostolo viene liberato; all'alba "c'è non poco scompiglio tra i soldati" che invano si mettono a cercare il prigioniero. Raffaello si attiene fedelmente al racconto, ma questa fedeltà procura in lui una straordinaria sollecitazione di invenzioni pittoriche, come quella grata al centro, in controluce, proprio sopra la fine strada dove entra la luce reale che, ricordava Vasari, ci abbaglia e ci fa apparire lentamente l'affresco. Tutta la scena è costruita sui contrasti di luce, sull'opposizione tra superfici opache e riflettenti, tra la pietra e il ferro, cioè tra la fede di Pietro ("Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa") e la forza dei romani, simboleggiata dalle armi, dalla grata e dalle catene, emblemi del potere militare e giuridico. E ancora: il contrasto tra la luce naturale della luna e quella soprannaturale dell'angelo che appare come un sole in terra, con chiaro riferimento al tradizionale paragone tra Cristo e Chiesa, la quale splende solo di luce riflessa (l'angelo "illumina" Pietro).



5. La liberazione di S. Pietro dal carcere (1513-1514, affresco, cm 660 x 500 cm; Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani, Città del Vaticano)

Nel contesto del pontificato di Giulio II, però, il rimando è alla disputa medievale tra Papato e Impero, dove il primo viene paragonato al sole e il secondo alla luna, la cui autorità deve essere subordinata al potere spirituale. Infine, Raffaello riesce, con studiati artifici e rimandi, nella massima naturalezza, come se non si potesse immaginare la scena diversa da come lui l'ha pensata e dipinta.

6. La Trasfigurazione (1518-1520, tempera grassa su tavola; cm 405 x 278 cm; Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano)

Si tratta dell'ultima opera dipinta dall'urbinate prima della morte. Fu commissionata nel 1516 dal cardinale Giulio de' Medici per la sua sede vescovile, la cattedrale di Narbona, in competizione con la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo (oggi alla Londra National Gallery).

La pala, allora ormai conclusa, ornò nel 1520 il catafalco di Raffaello al Pantheon. La pala

non fu più spedita a Narbona e quando il cardinale divenne papa Clemente VII, fu collocato sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Montorio, dove rimase fino al 1797 quando fu requisita dai francesi; infine dopo la restituzione, nel 1816, entrò a far parte della Pinacoteca Vaticana. L'opera, densa di significati simbolici, dimostra lo specifico interesse dell'artista negli ultimi anni dell'attività per le qualità luministiche

della pittura, così come già era avvenuto nella *Liberazione di S. Pietro* nelle Stanze Vaticane. La pala è costruita come una visione dei due santi inginocchiati sotto l'albero in alto a sinistra (forse Giusto e Pastore, cui era dedicata la cattedrale di Narbona, insieme a S. Lazzaro).

Le figure si dispongono secondo un movimento centrifugo e i loro gesti si fanno concitati e teatrali, soprattutto nel personaggio dell'ossesso. In alto appare la Trasfigurazione vera e propria con il corpo di Cristo, sollevato in cielo tra Elia e Mosè, mentre sul monte Tabor sono sdraiati i tre apostoli voluti da Gesù: Pietro, Giacomo e Giovanni. Nella metà inferiore troviamo l'episodio dell'ossesso che nei Vangeli segue, senza diretta connessione il racconto della Trasfigurazione. In verità viene raffigurato il momento narrato poi dal padre dell'indemoniato, che riferisce l'incapacità dei discepoli di guarire il fanciullo. A sinistra, infatti, i restanti nove apostoli indicano Cristo come unica salvezza. Il tema della guarigione miracolosa era un chiaro riferimento al cardinale "Medicus" e al papa Leone X anch'esso Medici.

di Mattia Fiore



La Trasfigurazione (1518-1520, tempera grassa su tavola; cm 405 x 278 cm; Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano)