



# Raffaello a Roma Restauri e ricerche

EDIZIONI MUSEI VATICANI

# Premessa

Barbara Agosti, Silvia Ginzburg

Nei contributi messi a punto per questo volume, restauratori e storici dell'arte presentano i risultati di interventi conservativi e di ricerche incentrati su opere che attestano alcune delle tappe più significative della stagione romana di Raffaello, avviata nel 1508 e conclusasi con la morte nel 1520.

I restauri degli affreschi delle Stanze della Segnatura e di Eliodoro compiuti in Vaticano (figg. 1-2, 64-65), della *Madonna del Divino Amore* presso il Museo di Capodimonte a Napoli (fig. 233), de *La Perla* e de *Lo Spasimo* presso il Museo del Prado di Madrid (figg. 247, 262), e la campagna di indagini tecniche che li ha affiancati, hanno reso disponibile una corposa documentazione. Nuove ipotesi di studio formulate sulla base di questi materiali vengono qui discusse da specialisti di problemi raffaelleschi e di pittura italiana di primo Cinquecento.

I testi che seguono tornano a fare i conti con alcuni snodi dello sviluppo tecnico e stilistico dell'artista individuati come cruciali già nelle pagine di Vasari (1568), a partire da quelli che si manifestano nel cantiere delle prime due Stanze fino agli esiti tardivi dell'attività del maestro entro il rapporto con la bottega.

L'intreccio fitto tra consistenze materiali e aspetti formali, che gli studi raccolti sottolineano, conferma la piena coerenza, all'interno della ricerca portata avanti dal maestro urbinato, tra scelte tecniche e istanze stilistiche: ed è impressionante rilevare come in Raffaello alle soluzioni sperimentate nella pratica pittorica corrispondano in modo puntuale le innovazioni di linguaggio indicate già con straordinaria acutezza da Vasari nella sua analisi del percorso dell'artista.

In particolare dal restauro del *Parnaso* (fig. 46) e dalle considerazioni da questo suscitate, come spiegano qui Arnold Nesselrath e Paolo Violini, sono emerse conferme di ordine tecnico in merito al salto di stile, costantemente indagato dalla letteratura sul Sanzio, che venne generato da un primissimo confronto con la volta della Cappella Sistina, imbastito con la complicità di Bramante quando questa era ancora in corso di lavorazione, appunto all'altezza dei lavori nella Segnatura. Da un modo di dipingere a tratteggio di matrice peruginesca Raffaello passa infatti durante l'esecuzione della lunetta del *Parnaso* a un modo di dipingere a corpo (figg. 48-51), segno di un tentativo di avvicinamento alla condotta pittorica adottata da Michelangelo sul soffitto sistino. Parallelamente, in questo affresco le maestose figure di Saffo e del poeta suo compagno sul lato destro protendono gambe e braccia verso lo spazio dello spettatore, a testimoniare una precoce risposta ai volumi incombenti dei Profeti e delle Sibille della volta. Al 1510-1511 dell'esecuzione del *Parnaso* corrisponde del resto, sul fronte della cronologia relativa, appunto il passaggio della biografia di Raffaello in cui Vasari registra una prima

sua reazione al carattere potentemente scultoreo della pittura di Michelangelo, alla quale ne faranno seguito altre, più meditate e complesse.

Viene qui presentato un altro caso (p. 38) di un'evidenza tecnica che, una volta riscontrata durante i lavori di restauro e compresa nelle sue ragioni anche di stile, permette di intendere come su Raffaello avesse agito il soggiorno compiuto da Leonardo a Roma tra il 1513 e il 1516, le cui implicazioni ad oggi non si sono ancora riuscite a circoscrivere. Nell'uso delle velature ad acqua di calce adottato nella *Liberazione di San Pietro* per suggerire la densità atmosferica dell'aria notturna (figg. 148-149) si può infatti leggere un'eco dei pensieri di Leonardo, che al momento dell'esecuzione dell'affresco viveva a pochi passi, in Belvedere, ed era assorbito da misteriosi esperimenti sui sistemi di verniciatura dei dipinti che spaventavano lo stesso Leone X.

E ancora una volta gli esami condotti in occasione dei restauri hanno dato concreto riscontro alle osservazioni di Vasari (1568, IV, pp. 180-181) sulla speciale intelligenza con cui Raffaello aveva saputo prevedere gli effetti di controluce che si sarebbero determinati nell'affresco di questa parete (fig. 123), nella quale si apre la finestra della stanza, trasformando un limite oggettivo in una sfida cui fare fronte attraverso il ricorso a più adeguate risorse della pratica pittorica: «La quale invenzione avendola fatta Raffaello sopra la finestra, viene a esser quella facciata più scura, avvengaché quando si guarda tal pittura ti dà il lume nel viso, e contendono tanto bene insieme la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della notte, che ti par vedere il fumo della torcia, lo splendor dell'Angelo, con le scure tenebre della notte sì naturali e sì vere che non diresti mai che ella fussi dipinta, avendo espresso tanto propriamente sì difficile imaginazione».

È considerato in questo volume con la debita attenzione anche un aspetto dell'evoluzione stilistica di Raffaello già messo a fuoco da una riflessione secolare e la cui importanza è evidenziata in apertura dal testo di Antonio Paolucci (pp. 15-17), vale a dire l'irrompere di un diverso ruolo del colore e della luce nella decorazione della Stanza di Eliodoro. Tale novità implica il problema della relazione del Sanzio con esempi della pittura veneziana, toccato fin dalle prime monografie sull'artista (Passavant 1860) e poi entrato come motivo obbligato nella letteratura, senza però che sia stato mai davvero chiarito nelle sue specifiche modalità; su questo argomento avanza ora dirompenti proposte Alessandro Ballarin (pp. 45-49). Il grado di assimilazione dei caratteri propri della moderna pittura lagunare raggiunto negli affreschi della Stanza di Eliodoro e nel gruppo di dipinti mobili eseguiti in quella congiuntura, quali il *Ritratto di Giulio II* di Londra o la *Madonna di Foligno* (figg. 207, 58), e adesso, dopo i restauri, così flagrantemente percepibile, ha indotto a supporre una conoscenza non mediata, attraverso opere di Giorgione o del giovane Tiziano approdate a Roma, bensì diretta, attraverso un soggiorno veneziano del Sanzio, di cui restano da definire gli estremi.

Questo Raffaello colorista, riconosciuto e celebrato senza soluzioni di continuità dal Cinquecento in avanti nella *Cacciata di Eliodoro* e nella *Messa di Bolsena*, affiora con irrefutabile evidenza anche nella scena dell'*Incontro tra Attila e Leone Magno* (figg. 152-155,

167-172), sulla quale viceversa negli ultimi due secoli, e soprattutto nel corso del Novecento, gli studi hanno insistentemente espresso pesanti riserve, vedendovi un ampio intervento degli allievi. Spicca in questo panorama la posizione di Cavalcaselle e Crowe (1884-1891, II, p. 219), pionieri della tradizione dei conoscitori, ai quali proprio l'uso del colore appariva segno dell'autografia raffaellesca: «Nell'esecuzione di questo affresco, pensiamo che Raffaello si sia servito dei suoi aiuti: sembra a noi di riconoscere la mano del Penni in alcune parti subordinate. In complesso però incontriamo ad ogni momento il tocco del maestro, ed i colori mostrano quella ricchezza, quel fulgore e quella trasparenza propria del grande Urbinate».

Appunto nell'*Incontro tra Attila e Leone Magno* (fig. 150), il restauro, e insieme un mutamento di gusto che consente di apprezzare il Raffaello del colore anche nella declinazione più espressamente e precocemente "di maniera" all'interno della Stanza di Eliodoro (non a caso questo affresco è stato studiato accanitamente da Francesco Salviati lungo la sua carriera) portano adesso a stabilire un vertice della sperimentazione del maestro urbinato sul fronte del colorito, oltre che un'ulteriore tappa del confronto con Michelangelo.

È sintomatico che l'ammirazione per la sontuosità e la libertà cromatica dell'*Attila* fosse al centro del giudizio espresso nel secolo XVII dalla critica che ai giorni nostri si definisce classicista. È Andrea Sacchi di ritorno dal viaggio nell'Italia settentrionale nel 1636 a commentare durante una visita alle Stanze l'affresco esaltandone la componente veneta e lombarda davanti a Giovan Pietro Bellori e al giovane Carlo Maratti, e spetta significativamente a Bellori (1672), una delle celebrazioni del colorito di Raffaello più appassionante del secolo. Preoccupato che questo aspetto non lo soddisfacesse più tornando a visitare gli affreschi delle Stanze dopo l'esperienza del soggiorno padano («per aver gli occhi assuefatti al colorito di Lombardia»), Sacchi si sorprese di ritrovarvi invece «il più bel misto di Tiziano e del Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi, aggiungendovi in ultimo d'avervi trovato di più quello che più importa, il sapere dello stesso Rafaelle. Il che abbiamo volsuto ripetere in questo luogo per cagione di quelli che tanto ingiustamente vogliono oppugnare il colorito di Rafaelle...» (Bellori 1976, p. 558).

Sulla parte che più tardi lo stesso Maratti, seguendo le orme del maestro Sacchi, ebbe nel restauro del ciclo vaticano, e sui successivi e meno noti capitoli della vicenda conservativa degli affreschi, e dunque della fortuna del Raffaello romano, si concentra il contributo di Michela di Macco (pp. 99-115).

Gli studi sul materiale grafico e sul funzionamento della bottega raffaellesca condotti durante la seconda metà del Novecento dai conoscitori della tradizione anglosassone (si pensi *in primis* all'esemplare *Raphael and his Circle* di Philip Pouncey e John Gere, 1962), a cui fa capo il cruciale lavoro di John Shearman, hanno dischiuso strade fino a quel momento sconosciute alla ricerca sull'artista, del quale faticava ad essere compresa la estrema stagione leonina, avvertita come pericoloso crinale verso le derive del manierismo (Romani 2007). D'altra parte la piena riabilitazione critica della fase tarda di Raffaello, per cui è stato determinante l'infessato percorso scientifico di Konrad Oberhuber,

è proceduta di pari passo al moltiplicarsi delle indagini sull'opera e la personalità degli allievi, con ripercussioni di rilievo per il catalogo sia del maestro, sia dei suoi creati. Sono indirizzi e temi della storiografia raffaellesca tra i quali aiutano ad orientarsi le pagine di Sylvia Ferino-Pagden, con indicazioni di metodo e con la ricostruzione di alcuni notevolissimi casi di studio (pp. 19-27).

I problemi dell'organizzazione del lavoro nella bottega e della divisione dei ruoli tra Raffaello e i suoi collaboratori, con le conseguenze che ne derivano per quanto attiene il rapporto tra versioni autografe, opere di collaborazione, varianti e repliche, o la relazione tra elaborazioni grafiche ed esecuzione pittorica, sono variamente analizzati dai contributi di Vittoria Romani (pp. 79-85), Angela Cerasuolo (pp. 65-77), Ana González Mozo (pp. 87-97). Come mostrano i disegni e dipinti esaminati – la *Petite Sainte Famille* eseguita per il cardinal Bibbiena e oggi al Louvre con la sua coperta (figg. 283-284), la *Madonna della Perla* e lo *Spasimo* (figg. 247, 262), dipinti rispettivamente per Ludovico di Canossa a Verona e per la chiesa dello Spasimo a Palermo, la *Madonna del Divino Amore* (fig. 233) realizzata per Leonello Pio da Carpi –, opere cioè appartenenti agli ultimi tempi dell'attività raffaellesca e oggetto di continue oscillazioni attributive tra il maestro e gli allievi, è necessaria estrema prudenza nel valutare il livello di delega ai collaboratori.

Nel 1983 il *Princeton Raphael Symposium* (Shearman – Hall 1990) venne dedicato a rendere noti dati di restauro e analisi tecniche compiuti su opere dell'artista. Nel presentarli alle stampe nel 1990, Shearman sollecitava lo scambio tra storici dell'arte, restauratori, analisti di laboratorio e nel contempo invitava alla cautela nel vaglio e nell'interpretazione dei dati. Si era comunque in una fase diversa dei rapporti tra le specifiche competenze: il volume recava un sottotitolo, *Science in the service of art history*, che oggi risulterebbe purtroppo ai più inaccettabile, a meno di non rovesciare l'ordine dei due termini. Si può misurare infatti sulla breve distanza intercorsa tra il cinquecentenario della nascita e il cinquecentenario della morte dell'artista, assieme all'aumento imponente di informazioni disponibili sul fronte della tecnica, quanto sia sempre più urgente lavorare sulla combinazione tra analisi dei dati materiali e analisi dei dati stilistici, verificando sulle fonti le ipotesi interpretative: un antidoto possibile contro il rischio della distorsione, oggi tanto diffusa, che porta ad ascrivere alle evidenze tecniche una natura obiettiva spesso impropriamente e malamente contrapposta alla presunta soggettività delle prove di ordine formale.

Frutto del dialogo tra storici dell'arte e restauratori, i testi e la strepitosa documentazione fotografica che abbiamo l'onore e la responsabilità di presentare permettono di guardare con nuovi occhi e da una angolatura insondata – ma che in alcuni casi, come si è visto, vanta precedenti molto antichi – il grandioso dispiegarsi dell'evoluzione stilistica e la geniale inventività della ricerca tecnica di Raffaello.

Desideriamo ringraziare Matteo Lafranconi, per la disponibilità dimostrata in occasione delle giornate di studio tenutesi presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma nei giorni

11-12 giugno 2014, dalle quali è scaturito il progetto di questo volume. Grazie per il loro aiuto a Dagmar Korbacher e a Francesco Grisolia. Siamo grate a Federico Di Cesare e alla redazione delle Edizioni Musei Vaticani per la competenza e la sollecitudine con cui hanno seguito questo lavoro; ringraziamo ancora i Musei di Capodimonte e del Prado per la liberalità con cui hanno messo a disposizione i materiali scientifici destinati alla ricerca e alla pubblicazione; un grazie speciale infine a Paolo Violini per l'insostituibile e generoso contributo alla realizzazione di questo libro.