

RAFFAELLO E LE SUE REINCARNAZIONI

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

5

Sappiamo bene come per secoli la lode più alta che si potesse fare a un pittore era di confrontarlo ai due sommi pittori dell'Antichità, Apelle e Zeusi. Raffaello Sanzio non è l'unico a cui fu fatto questo onore, ma è forse l'unico al quale, nel corso dei secoli, fu concesso lo stesso ruolo di punto di riferimento assoluto con cui paragonarsi sia stilisticamente sia, per certi casi, biograficamente. Vorrei esaminare alcuni esempi di questo processo che portò, sotto vari punti di vista, alla sostituzione delle figure di Apelle o Zeusi con quella di Raffaello. Mentre si tratta, spesse volte, di valutazioni o elogi espressi da teorici o biografi, si verificano anche casi in cui l'emulazione è voluta dagli stessi artisti; dalla seconda metà del Settecento, si assiste alla proiezione e modellazione di intere biografie ideali "alla Raffaello". Mi interesserò quindi sia del "fenomeno formale" che della "sedimentazione di un mito culturale", per usare una contrapposizione semiotica di Gabriele Morolli⁽¹⁾, cercando però di limitarmi agli esempi dei pittori e senza entrare nel vastissimo materiale letterario – e più estesamente culturale – prodotto dall'"esplosione" del mito di Raffaello nell'Ottocento.

Questo fenomeno è dovuto a vari fattori che iniziano a canonizzarsi dopo la scomparsa dell'artista: 1) il paragone con Apelle, più frequente rispetto a

quello con Zeusi⁽²⁾, alla cui arte sono legati sin dalla letteratura artistica antica le nozioni di *venustus* (o *charis*) e *grazia*; 2) il paragone con Zeusi, più specifico in quanto legato alla leggenda delle cinque vergini di Crotone dalle quali trasse la bellezza della sua Elena, leggenda alla quale il Sanzio stesso, in una sua lettera, avrebbe legato la nozione della "certa idea", che ebbe tanta fortuna nella dottrina accademica del classicismo, traduzione di un concetto ciceroniano di Giovanni Francesco Pico⁽³⁾; 3) l'elevazione a "divino" e, finalmente, 4) il trasferimento, operato sin dal Vasari, delle caratteristiche riconosciute alle sue opere, al suo carattere e alla sua condotta di vita, nell'interesse della costruzione di una perfetta *kalokagatía* (che finisce per essere eterna giovinezza).

Raffaello stesso viene chiamato "alter Apelles" per la prima volta in un epigramma rivolto da Girolamo Borgia, la cui composizione deve farsi risalire agli anni tra il 1516 e il 1520⁽⁴⁾, e il paragone dell'Urbinate con Apelle e Zeusi ritorna nell'epitaffio dedicatogli da Lelio Gregorio Giraldi, scoperto da Giovanna Perini⁽⁵⁾. In altre fonti contemporanee il paragone con i maestri dell'antichità è più generico: il nome dell'Urbinate è infatti incluso in un più ampio gruppo di artisti la cui arte è paragonata a quella dei primi. In effetti, le equazioni

1) GABRIELE MOROLLI, *Raffaello "troppo divino": immagini dalla letteratura tra il XVI e il XIX secolo*, in *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra (Firenze 1984) a cura di PINA MAGNANIMI ET AL., Firenze 1984, pp. 71-75, qui p. 72.

2) Cfr. anche GIOVANNA PERINI, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del bello*, catalogo della mostra (Roma 2000) a cura di EVELINEA BOREA, 2 voll., Roma 2000, vol. I, pp. 153-161, p. 157.

3) JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven/London 2003, p. 737. Il testo è stato da tempo riconosciuto come un falso e viene riferito da Shearman a Castiglione, mentre secondo Thoenes (comunicazione orale) è piuttosto da riferire all'ambiente di Dolce e Aretino; cfr. CHRISTOF THOENES, *Zu Raffaels Galatea (1977)*, ristampa in *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, a cura di ANDREAS BEYER/HORST BREDEKAMP/PETER CORNELIUS CLAUSSEN, Berlino 2002, pp. 51-116, p. 58, n. 27.

4) SHEARMAN 2003 (nota 3) p. 278, 1516-20/1.

5) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 653, 1520/80.

Raffaello-Apelle sono assai rare egli vivente. La canonizzazione e cioè il riconoscimento di un ruolo unico nel campo della pittura comincia a distanza storica. Ne è un importante documento la prefazione di un poema del 1535 di Francesco dei Ludovici sui trionfi di Carlo Magno che esorta gli artisti alla creazione “Né di dipignere si dovrà rimanere...chi non è Raphael d’Urbino”⁶⁾. L’autore non ha più bisogno di risalire ad Apelle o Zeusi per definire il sommo pittore di tutti i tempi poiché gli sostituisce senza problemi Raffaello. Nel 1541, in una lettera a Giovanni da Udine, Pietro Aretino gli riconosce “qualità divine”⁷⁾.

Poco più tardi, nella sua vita di Francesco Francia redatta nel 1550, Giorgio Vasari definisce la *Santa Cecilia* dell’Urbinate “divina, e non dipinta ma viva”⁸⁾; nel proemio della terza parte delle *Vite*, dice il Sanzio “graziosissimo” che “arrichì l’arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e Zeusi”⁹⁾. La *grazia*¹⁰⁾, già associata a Raffaello da Paolo Giovio in una sua vita del Sanzio redatta verso il 1525, ritorna come attributo fisso dell’artista, con il motivo conduttore del “*grazioso Raffaello*”, in varie biografie vasariane¹¹⁾ e, naturalmente, in modo identico e frequente nella lunga vita dedicata a Sanzio stesso. La stessa qualità viene qui canonizzata anche per il carattere dell’artista, assieme alla modestia, alla bontà e a una “certa umanità di natura gentile, piena d’ornamento e di graziata affabilità” o, anco-

ra, alla “grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni” che lo rendono uno degli “Dei mortali”¹²⁾. Nel dialogo *L’Aretino* di Ludovico Dolce, che risale al 1557, a Raffaello viene attribuito il ruolo di massimo pittore, addirittura al di sopra di Michelangelo e Tiziano, in quanto nelle sue opere si trova “quella parte che havevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle, e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire”¹³⁾. Il binomio, oramai fisso, tra “grazia”, “venustas”, Apelle e Raffaello ritorna chiaro in una delle rime di Giovan Paolo Lomazzo del 1587: “La gratia e venustà ch’al pittor grande/Fu concessa in formar sembianti egregi,/È risorta con chiari e illustri fregi/Nel raro Santio, come fama spande”¹⁴⁾. Con l’emergere della nozione dell’“Idea”, denominatrice di un’arte non-naturalista ma migliorata rispetto alla natura da un ideale classico, acquista importanza il paragone di Raffaello con Zeusi che, per figurare la bellezza di Elena, avrebbe combinato “le sparse bellezze che ritrovansi nelle cinque vergini dal suo giudizio scelte”¹⁵⁾; nozione, questa, messa in giro da una lettera indirizzata a Castiglione, a lungo ritenuta di Raffaello stesso, ma più probabilmente composta dall’autore de *Il cortegiano* dopo la morte del pittore. Qui viene affermato, a proposito della *Galatea*, che per “dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle, con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia... di belle donne, io

6) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 887, 1535/1.

7) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 921, 1541/2.

8) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 970, 1550/1.

9) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 971, 1550/1. Per un’analisi filologica del testo vasariano in relazione ai suoi predecessori, realizzata al fine di definire la contrapposizione Raffaello-Michelangelo, cfr. GIOVANNA PERINI, *L’“Ottimo universale” del divino Raffaello: alle radici di una prassi eclettica dell’imitazione*, in “Accademia Raffaello. Atti e Studi”, 0, 2002, pp. 9-28, pp. 9-19.

10) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 808-810, 1525/15.

11) Ad esempio Fra’ Bartolomeo, SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 971; Vincenzo da San Gimignano, *ibid.*, p. 997; Lorenzetto, *ibid.*, p. 998; Andrea del Sarto, *ibid.*, p. 1000, i Dossi, *ibid.*, p. 1001; Giulio Romano, *ibid.*, p. 1002; Michelangelo Buonarroti, *ibid.*, p. 1005; 1550/1. Cfr. l’analisi anche delle differenze fra le due edizioni vasariane presso ANTHONY BLUNT, *The Legend of Raphael in Italy and France*, in “Italian Studies” XIII, 1958, pp. 2-20, p. 3s.

12) SHEARMAN 2003 (nota 3), pp. 972-973, 1550/1

13) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 1067, 1557/5.

14) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 1351, 1587/9. Per Dolce e Lomazzo v. anche BLUNT 1958 (nota 11), p. 4.

15) Giovanni Battista Paggi 1591, cfr. SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 1376, 1591/5.

mi servo di certa Idea che mi viene alla mente”¹⁶. Ed è proprio questa “Idea” che diventerà il nucleo del pensiero classicista del Bellori, che cita questa lettera in varie occasioni, esaltando la “grazia di Raffaello comparato ad Apelle” e sostituendo in quasi tutte le biografie di artisti l’Urbinato ad Apelle come pietra di paragone¹⁷.

La “certa idea” assieme al “non so che” già utilizzato da Ludovico Dolce viene, nel corso del tempo, indissolubilmente connessa con la “grazia”, facoltà artistica che non si insegna, bensì è “concessa” (come già scrive Lomazzo) per grazia divina. Essa, quindi, eleva a rango divino anche l’artista che si può giovare di tale dono.

Una tale canonizzazione di Raffaello a modello della perfezione e dell’ideale si trova *in nuce* – e non c’è da stupirsi – nel *Trattato della pittura* scritto tra il 1610 e il 1615 da Giovanni Battista Agucchi a proposito di Annibale Carracci, il quale avrebbe condotto la sua arte alla perfezione solo dopo l’arrivo a Roma e solo dopo aver visto le opere di Raffaello e compreso che l’intenso studio dell’antico era stato il modo, “dove havea saputo formar l’Idea di quella bellezza”¹⁸. Raffaello è comunque, in questo caso, solo la guida per avvicinarsi all’antico, mentre, per Agucchi, le qualità eccelse di Annibale sono il risultato della sua capacità di coniugare la lezione di Raffaello e del disegno romano al colorito lombardo. E anche per l’altro bolognese che scrive a esaltazione dei suoi con-

nazionali, Carlo Cesare Malvasia, il sommo rango dei Carracci risulta dalla felice congiunzione di vari stili, quasi un trasferimento dell’operazione zeusiana sulle fanciulle nel campo delle scuole stilistiche. Ma, se lasciamo da parte teorici e biografi, possiamo constatare che la consacrazione di Raffaello da parte degli allievi e collaboratori di Annibale avvenne in un momento difficile per la bottega, quando la malattia già impediva all’artista di dipingere e quando le grandi commissioni stentavano ancora ad arrivare, malgrado il successo della Galleria Farnese. Per pale e quadri da stanza fiorivano, infatti, le committenze a Caravaggio e ai suoi seguaci. Non solo negli affreschi a Palazzo Mattei di Giove, eseguiti sotto la guida di Francesco Albani nel 1606/07, si intensifica il richiamo a Raffaello, ma due membri della squadra annibalesca, Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio, diedero alle stampe proprio nel gennaio del 1607 le loro incisioni dalle Logge di Raffaello, con una dedica ad Annibale scritta da Agucchi nella quale Raffaello viene considerato “angelico”¹⁹. Si trattò, evidentemente, di un omaggio al maestro, ma anche di una manovra di autopromozione da parte della bottega del Carracci nel momento in cui questa attraversava una crisi²⁰; autopromozione che sventola il vessillo di Raffaello in opposizione a Caravaggio, come Annibale stesso, probabilmente, non avrebbe mai fatto.

Non può neppure essere un caso che i funerali di

16) SHEARMAN 2003 (nota 3), p. 735, 1522/16.

17) GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di EVELINA BOREA, Torino 1976. Nell’*Idea*, pp. 13-25, qui in part. p. 17 cita esattamente quel passo di Raffaello; BELLORI cita la lettera completa nella sua *Descrizione delle immagine dipinte da Raffaello d’Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* del 1695, cfr. MATTHIAS WINNER, “...una certa idea”: *Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* (Roma 1989), a cura di MATTHIAS WINNER, Weinheim 1992, pp. 511-570, p. 519, p. 526, p. 534; PERINI 2000 (nota 2), p. 158 per il modo in cui Bellori assume Raffaello a pietra di paragone.

18) DENIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, p. 252; v. anche WINNER 1992 (nota 17), pp. 526-527.

19) Per i soffitti di Palazzo Mattei CATHERINE PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven 1999, p. 119 e GERDA PANOFKY-SOERGEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in “*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*”, XI, 1967/68, pp. 111-190, p. 140; per le stampe da Raffaello si veda il *Regesto* in *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra a cura di ERICH SCHLEIER, Milano 2002, p. 422; il testo della dedica viene riprodotto anche da BELLORI ed. 1976 (nota 17), pp. 109-110. Cfr. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Pittori bolognesi e committenze romane nel pontificato di Paolo V*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di SEBASTIAN SCHÜTZE/FRANCESCO SOLINAS (in corso di stampa).

20) SILVIA GINZBURG CARIGNANI, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino: 1581-1641*, catalogo della mostra a cura di CLAUDIO STRINATI/ALMAMARIA TANTILLO, Milano 1996, pp. 121-137, p. 130.

Annibale si svolsero a imitazione di quelli di Raffaello e nello stesso luogo, il Pantheon, cosa per certo intenzionalmente strumentalizzata e chiaramente avvertita da Malvasia⁽²¹⁾; autore che non nasconde le critiche rivolte a Raffaello dallo stesso Annibale che, come scrive il biografo, riscontrava in certe sue figure un tratto “duro e tagliente”⁽²²⁾. Per Annibale Carracci si può constatare che egli fu proclamato *Raphael redivivus* dai suoi seguaci proprio alla sua morte, mi si perdoni l'ossimoro. Questo mito fu consolidato da Giovan Pietro Bellori: nella vita a lui dedicata non solo lo paragonò in molteplici occasioni a Raffaello, ma gli attribuì proprio l'emulazione al momento della morte: “Simile infortunio (=la morte prematura) sappiamo essere avvenuto a Raffaello, a cui Annibale dopo morte volle tener compagnia nella tomba, avendolo in vita seguitato come maestro nella pittura...Onde alla fama concorse il popolo a vedere l'esequie lugubri e le morte spoglie di Annibale, quasi nel luogo stesso si mirasse di nuovo Raffaele disteso sulla barra”⁽²³⁾.

Una simile operazione *post mortem* era stata già tentata da Federico Zuccari, che dopo il decesso prematuro del fratello Taddeo nel 1566, aveva fatto sì che il suo corpo fosse deposto in una tomba al Pantheon; secondo le parole del Vasari, “vicino al tabernacolo dove è sepolto Raffaello da Urbino”. La stilizzazione della vita di Taddeo su quella dell'Urbinate giocava sia sul comune luogo di nascita, sia sul fatto che Taddeo era morto alla stessa età di 37 anni. Il giorno della sua morte era inoltre quasi coinciso, come per Raffaello, con il giorno della nascita. L'iscrizione apposta sulla sepoltura

ricorda espressamente questo parallelismo. È altrettanto significativo che Federico, avendo fornito moltissime informazioni al Vasari, rimase oltraggiato della *Vita* che il biografo dedicò all'artista nell'edizione del 1568. Contrariamente al Vasari che non nascose i tratti negativi del carattere di Taddeo, Federico insistette sul suo essere “anzi modesto, temperato e benigno”⁽²⁴⁾: il modello di riferimento per Federico era, ovviamente, il carattere imputato a Raffaello. Malgrado questi sforzi, Federico non riuscì a imporre il fratello come reincarnazione di Raffaello, mentre col tempo, quest'operazione riuscì nel caso di Annibale Carracci.

Per quanto Annibale possa apparire come erede di Raffaello nel merito di aver formato una scuola che riconduce alla perfezione l'arte della pittura, egli non viene associato né con l'esclusiva della *grazia* né con l'attributo di “divino”. Ambedue contraddistinguono invece Guido Reni, allievo dei Carracci. Così come Vasari sottolinea che Raffaello nacque un Venerdì santo, Malvasia circonda la nascita di Guido di un'aura di grazia celeste che preannuncia il carattere divino dell'artista. E benché le sue “celesti idee” e la sua “grazia” siano contrastate da una vita privata piuttosto disordinata, quest'ultima si salva proprio grazie alla purezza di costumi e alla devozione sincera, entrambe riflesse, secondo Malvasia, nella bellezza fisica di Guido. Si tratta di un ulteriore sforzo dell'autore di rendere il più possibile assimilabile la vita del suo eroe alla biografia del Santi⁽²⁵⁾. E non è un mito, bensì un fatto, che Reni cominciò la sua gloriosa carriera romana con una copia della *Santa Cecilia* di Raffaello commissionatagli dal cardinale Sfondrato, superando il

21) Si veda CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice* (Bologna 1678), ed. a cura di MARCELLA BRASCAGLIA, Bologna 1971, p. 278.

22) CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Davaco, Bologna 1678, p. 365.

23) BELLORI ed. 1976 (nota 17), pp. 87-88, ma vedi anche MALVASIA 1678 (nota 21), p. 278. Cfr. ZYGMUNT WAZBINSKI, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in: *Les Carraches et les décors profanes. Actes du colloque organisé per l'Ecole française de Rome*, atti del convegno (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma 1988, pp. 557-615, pp. 572-574.

24) CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano/Roma 1998, vol. II, pp. 279-280.

25) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 340.

moderno Apelle – almeno stando a quanto dice il campanilistico Malvasia – visto che “della quale ebbero a dire quei maestri ch’ei vi avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza di che mancava l’originale”⁽²⁶⁾. Il Bellori, naturalmente, cancellerà quest’aneddoto della “correzione” di Raffaello da parte di Guido, affermando invece che l’esecuzione di tale copia, “gli servì di scuola ancora, ... lume e guida a perfezionare la sua nobilissima idea”⁽²⁷⁾.

Sin dalle prime frasi della vita su Guido Reni, Bellori punta più sui concetti teorici. Infatti, comincia con l’esaltazione della *grazia* di Apelle, per constatare immediatamente dopo che “fu certamente la venusta compagnia della grazia” a rendere Guido Reni “superiore a ciascuno”. Anch’egli non manca di decantare le condizioni felici della nascita “d’un nuovo Apelle”, sottolineandone la concordanza fra genio celeste e bellezza fisica⁽²⁸⁾ e scorgendo la *grazia* già nel Reni bambino.

Nel saggio introduttivo alle *Vite* – il famoso discorso sull’*Idea* – egli cita una lettera di Guido scritta a proposito dell’*Arcangelo Michele* dipinto dall’artista nel 1635 su commissione di Antonio Barberini per la chiesa cappuccina di S. Maria della Consolazione a Roma: “Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l’Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant’alto, ed in vano l’ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell’idea mi sono stabilita. Si trova anche l’idea della bruttezza, ma questo lascio di spiegare nel Demonio...”⁽²⁹⁾. Oltre a riprodurre i *topoi* della cosiddetta lettera di Raffaello a Castiglione, egli introduce anche l’idea del brutto, intendendo ovviamente l’idea nel senso di “Begriff”, così come verrà intesa dagli accademici

fino a Mengs. Il quadro di Guido è caratterizzato, come ebbero modo di dimostrare già quasi vent’anni fa, da un pensiero “modale”, nel senso che Guido Reni tratta la sfera celeste e quella infernale in una maniera rispettivamente adeguata⁽³⁰⁾. Già Malvasia osservava che nella figura dell’Arcangelo Reni “fe’ vederci una sì strana, necessaria però differenza nel tanto soave impasto, leggiadro motivo di quel Principe delle milizie celesti, che si sottomette... il Comun nemico, al contrario di così fieri, e risentiti muscoli fastoso...”. Visto in questo contesto, il dipinto esibisce in modo programmatico la vittoria dell’*Idea* belloriana *ante litteram* nella figura dell’Arcangelo, desunta da Raffaello, ma trasformata in una tipica posa reniana, nell’atteggiamento leggiadro della figura che, priva quasi di peso corporeo, allude a un passo di danza e vince, in virtù di una forza puramente mentale, sul naturalismo quasi caravaggesco del demonio. Per le generazioni successive di artisti, il dipinto di Reni entrò d’autorità, accanto a quello di Raffaello, come formulazione canonica, se non iconica, di uno dei temi centrali della Controriforma, come testimoniano un gran numero di copie e incisioni. Per quanto riguarda la paternità della lettera citata dal Bellori, vi è il fondato sospetto che l’autore ne sia costui, più che il Reni – il cui stile era, come lamenta Malvasia, rozzo – visto che non è riportata da quest’ultimo. Malvasia fa invece protestare il bolognese che “queste perfette idee che vogliono mi siano rivelate da una sognata visione beatifica” sono al contrario frutto di “incessante studio e... ostinata fatica”⁽³¹⁾.

Quanto avesse studiato e capito bene Raffaello (e ricordiamo che Guido possedeva un quaderno con

26) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 348.

27) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 490.

28) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 487.

29) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 17.

30) SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, scheda A 27 in *Guido Reni e l’Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra a cura di SYBILLE EBERT-SCHIFFERER/ANDREA EMILIANI, Bologna 1988, pp. 197-200.

31) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 362.

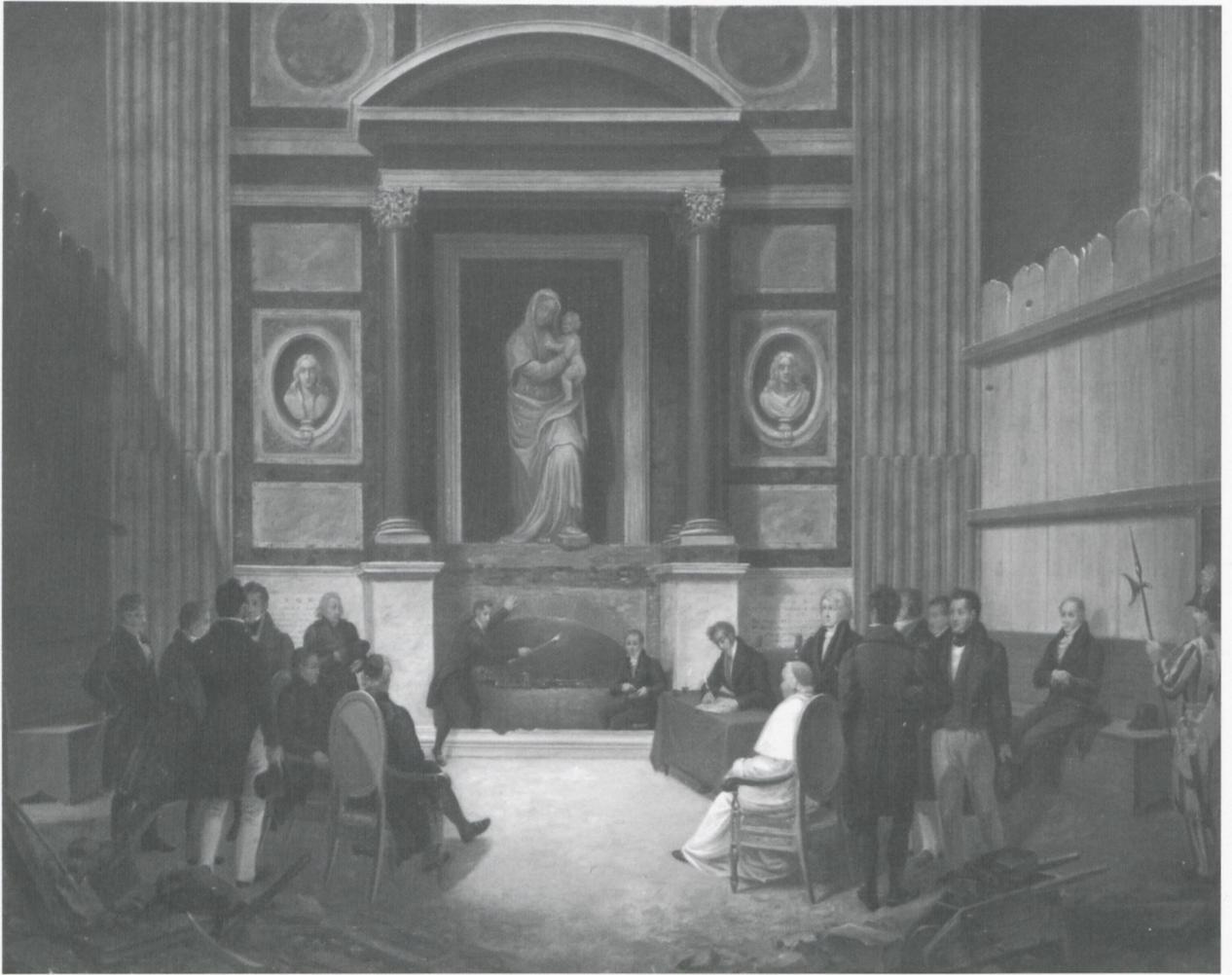


Fig. 1
Francesco Diofebi, *Apertura della Tomba di Raffaello nel 1883*, Copenhagen, Thorwaldsen-Museum.

cento disegni dell'Urbinate⁽³²⁾, Reni lo dimostra anche in un quadro come *Il Ratto d'Europa*. In questa figura rielaborata più volte e in parallelo alla sua *Maddalena penitente*, Guido si riferisce, come a suo tempo rilevò Federico Zeri, alla *Galatea* di Raffaello, non tanto testualmente quanto piuttosto nella ricerca di un'armonia dei contorni, in un classico equilibrio del corpo statuario da cui si svolge con naturalezza una tipica "aria di testa" reniana; si

tratta, in verità, di una complessa sintesi del volto raffaellesco della *Santa Cecilia* e di un ricorso alla statuaria antica come la testa di Niobe⁽³³⁾. La delicatezza del colorito e della pennellata, unita alla soavità espressiva soprattutto delle sue teste femminili faranno di Guido Reni il campione della *grazia, délicatesse et douceur*, cosa che vale ancora nel 1758 quando Cochin scrive: "les airs de tête...sont aussi beaux que ceux de Rapahel..."⁽³⁴⁾.

32) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 386.

33) Ottawa, National Gallery of Canada, ca. 1636/37; cfr. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, scheda A30, in: *Guido Reni e l'Europa* (nota 30), pp. 207-208.

34) ANDREA EMILIANI, *Guido Reni: dall'armonia metafisica alla disillusione empirica*, in *Guido Reni e l'Europa* (nota 30), pp. 45-61, p. 50. Presso i teorici

Mentre è ovvio che Guido Reni, in quanto artista, cerchi di rintracciare ed esaltare alla sua maniera – e naturalmente attraverso i filtri della scuola bolognese, e più che altro di Annibale – l'intrinseca qualità di *grazia* dell'Urbinate, egli non è direttamente eletto "secondo Raffaello", bensì implicitamente paragonatovi già dal Malvasia il quale, tra l'altro, riconosce che certe sue figure sono "sul gusto di Rafaelle"⁽³⁵⁾. Ad ogni modo, dai *topoi* di pittore "divino", autore di "forme angeliche" (Giambattista Marino a proposito della *Strage degli Innocenti*), che realizza quadri "da Angelo" (Cavalier d'Arpino davanti all'affresco di Santa Maria Maggiore a Roma) fino ai "quadri paradiso" (Bernini a Parigi 1665⁽³⁶⁾), eseguiti con "facilità e grazia come divina" (Scannelli 1657⁽³⁷⁾), ai termini in cui viene descritta la sua vita, a partire dalla nascita quasi miracolosa per arrivare alla bellezza fisica e ai buoni costumi (che proprio per non esser stati tanto brillanti mettono in evidente imbarazzo Malvasia), egli viene onorato di tutto ciò che pregiava anche Raffaello.

Bellori non fa a meno del *topos* di una nascita circondata da pii presagi neanche per la vita di Carlo Maratti: rispettivamente, di un presagio, avuto già nei primi giorni di vita, sul suo talento artistico e,

quanto al suo carattere, della lode sulla "*gentilezza de' costumi*"⁽³⁸⁾. A dodici anni, le sue copie disegnate da Raffaello rivelano il suo genio al maestro Andrea Sacchi, "né passò giorno ch'ei non studiasse l'opere sempre commendabili di Rafaelle"⁽³⁹⁾. Per Maratti, i parametri per la rappresentazione della "santità e bellezza celeste" sono l'Urbinate e Guido Reni⁽⁴⁰⁾. Non per caso, gli fu affidata la protezione e conservazione delle Stanze e Logge Vaticane e il restauro degli affreschi raffaelleschi della Villa Farnesina (1693/94⁽⁴¹⁾), seguito da quello della "*Disputa*" e della "*Scuola d'Atene*"⁽⁴²⁾; nel 1674 fu sempre il Maratti a occuparsi di ornare, a proprie spese, le tombe di Raffaello e di Annibale al Pantheon con busti e con iscrizioni per rendere omaggio, all'uno e all'altro, rispettivamente come Principe dei pittori e come Raffaello *redivivus*, *status* rispecchiato nella simmetria di tale doppio monumento, non più esistente⁽⁴³⁾ (fig. 1).

Il busto di Paolo Naldini per Raffaello (a sinistra nel monumento, fig. 2) codifica un presunto autoritratto, il giovane dietro al *San Luca che dipinge la Madonna* dell'Accademia di San Luca⁽⁴⁴⁾. L'opera fu inserita nel 1675 da Carlo Maratti nel frontispizio delle *Imagines Veteris ac Novi Testamenti a Raphaele Sanctio Urbinate in Vaticani Palatii... expressae*,

francesi, è solo con la traduzione, molto libera, del *De arte graphica* del Dufresnoy, a opera di Roger de Piles, oltre che con Félibien, che Raffaello viene riassociato, sulla scia vasariana, alle nozioni di grazia artistica e personale, cfr. al proposito EDOUARD POMMIER, *Raffaello e il classicismo francese del XVII secolo*, Sant'Angelo in Vado 2004, pp. 30-31, p. 36.

35) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 348.

36) Si consideri, per tutti gli esempi riportati VIKTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF, *La grazia di Guido. Storia ed estetica della fortuna critica*, in *Guido Reni e l'Europa* (nota 30), pp. 62-69, p. 63.

37) Cfr. EMILIANI 1988 (nota 34), p. 50.

38) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 573, p. 635 e "virtù di costumi" a p. 640. Si consideri anche STELLA RUDOLPH, *Carlo Maratti*, in *L'Idea del Bello* (nota 2), vol. II, pp. 456-458.

39) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 575.

40) BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 590. Cfr. WINNER 1992 (nota 17), p. 542.

41) ROSALIA VAROLI-PIAZZA, *La "Considerazione" della Loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura a cura di MARCELLO FAGIOLO/MARIA LUISA MADONNA, Roma 1990, pp. 565-585.

42) Cfr. BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 649; Winner 1992, p. 529.

43) Cfr. BELLORI ed. 1976 (nota 17), p. 639-640. WAZBINSKI 1988 (nota 23), pp. 557-615, p. 557, p. 560; MANUELA MENA MARQUÉS, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa* (nota 41), pp. 541-564, p. 552.

44) Cfr. ZYGMUNT WAZBINSKI, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un "pastiche" Zuccariano alla maniera di Raffaello?*, in "Artibus et historiae" 12, 1985, pp. 27-37 e SYLVIA FERINO PAGDEN, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in *The altarpiece in the Renaissance*, a cura di PETER HUMFREY/MARTIN KEMP, Cambridge 1990, pp. 165-189, p. 182-189. Sulle vicende del quadro v. PERINI 2000 (nota 2), p. 154, n. 28 con bibl. precedente.

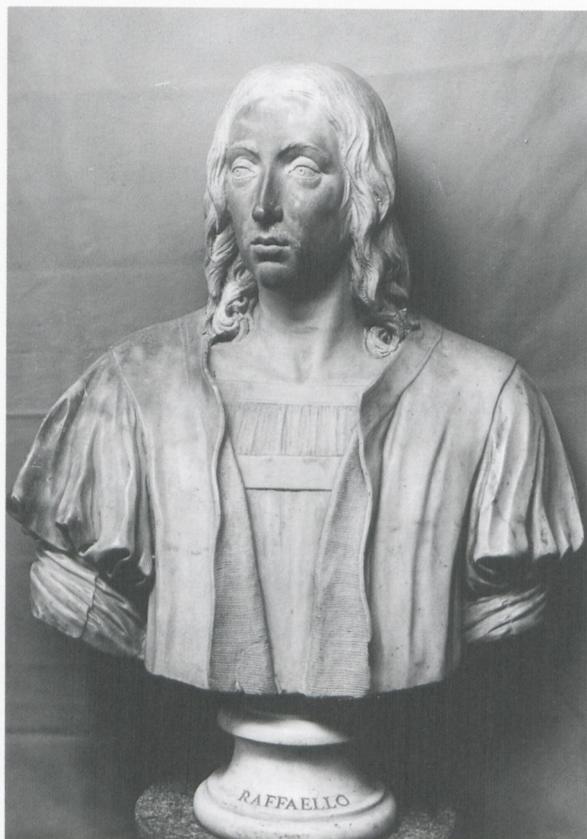


Fig. 2
Paolo Naldini, *Busto di Raffaello*, Roma, Protomoteca Capitolina.

inciso da Pietro Aquila, secondo un'iconografia elogiativa della fama del Sanzio (fig. 3)⁽⁴⁵⁾.

Una tale glorificazione del Sanzio deve essere interpretata come programmatica, visto che fu elaborata in una fase in cui la fortuna di Raffaello non era più incondizionata; è una tendenza avvertita e combattuta con sdegno anche da Bellori che, infatti, mantenne per fermo che l'Urbinate fosse "il

divino" o, secondo quanto avrebbe detto il Sacchi, non un uomo, ma un angelo⁽⁴⁶⁾. L'operazione congiunta di Bellori e Maratti consolida il mito inaugurato da Agucchi della discendenza diretta di Annibale Carracci – vale a dire, della scuola bolognese – da Raffaello⁽⁴⁷⁾. Esattamente su questa strada si avvierà anche il Mengs. È ricostruendo questa genealogia che Maratti si impone come "terzo Raffaello"⁽⁴⁸⁾ dopo il secondo, Annibale. Raffaello, in questo momento cruciale, rimpiazza definitivamente Apelle come riferimento del Genio in pittura. Con la figura di Maratti assistiamo a un vero e proprio caso di auto-personificazione come Raffaello che tende a coinvolgere anche la biografia⁽⁴⁹⁾. Matthias Winner ha, per esempio, giustamente sottolineato il fatto che il Breve con il quale Clemente XI conferì il cavalierato di Cristo a Maratti, inizia con la stessa figura retorica utilizzata nel Breve con cui Leone X aveva affidato la carica di capomastro della fabbrica di San Pietro al Sanzio⁽⁵⁰⁾. Nel *Ritratto del marchese Pallavicini condotto da Apollo al Parnasso* lo studioso ha scoperto, ancora, varie allusioni a Raffaello, la più significativa delle quali è che, autoritraendosi, Maratti assume la posa del profeta Isaia della chiesa di Sant'Agostino ritenuto, sin dai tempi di Federico Zuccari, un autoritratto di Raffaello. Non vi è testimonianza più chiara per l'autostima del Maratti come "*Raffaello redivivus*"⁽⁵¹⁾. Al pari di Raffaello, egli fece diffondere le sue opere tramite stampe e lasciò i suoi disegni agli allievi⁽⁵²⁾. Il foglio programmatico della concezione dell'ideale classico di Maratti, la *Scuola del Disegno* incisa da Nicolas Dorigny (fig. 4),

45) HANS OST, *Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVIII, 1965, pp. 281-296. POMMIER 2004 (nota 34), pp. 11-12. ha giustamente attirato l'attenzione su una stampa di sorprendente somiglianza con quella del Maratti: si tratta del frontespizio che nel 1649 Nicolas Chaperon colloca in apertura delle sue incisioni dalle Logge raffaellesche.

46) BELLORI ed. 1976 (nota 17), pp. 627-628, p. 633. Cfr. MENA MARQUÉS 1990 (nota 43), p. 546.

47) WAZBINSKI 1988 (nota 23), pp. 577-578.

48) WAZBINSKI 1988 (nota 23), p. 591.

49) V. anche MENA MARQUÉS 1990 (nota 43), pp. 543-544.

50) MENA MARQUÉS 1990 (nota 43), p. 544; WINNER 1992 (nota 17), p. 542.

51) WINNER 1992 (nota 17), p. 547. Altre derivazioni da Raffaello nelle opere del Maratti sono elencate in MENA MARQUÉS 1990 (nota 43), pp. 554-556.

52) MENA MARQUÉS 1990 (nota 43), p. 544.



Fig. 3
Pietro Aquila da Carlo Maratti, *Imagines Veteris ac Novi Testamenti a Raphaelae Sanctio Urbinate in Vaticanis Palatii Xystis mira picturae elegantia expressae* (frontespizio).

destinato a fissare i canoni da seguire per future generazioni di pittori, è un pasticcio di figure raffaellesche, come ha dettagliatamente dimostrato lo stesso Winner⁽⁵³⁾. Particolarmente degno di nota nel nostro contesto è il gruppo delle Grazie che appare in alto a destra con la scritta “Senza di noi ogni fatica è vana”: anche a Maratti era ben chiaro che il perfetto pittore abbisognava di qualcosa di più oltre allo studio della prospettiva, anatomia,

geometria e natura: ovvero sia della *grazia*, di quello che non si può imparare, della *certa idea*.

Nello stesso periodo, come è ben noto, Raffaello assume un ruolo decisivo nella formazione della pittura accademica francese, in quanto tutti i teorici lo definiscono come il modello perfetto da seguire, ruolo che Pommier ha felicemente definito come “quello di un genio tutelare della scuola di pittura francese”⁽⁵⁴⁾. Ripetendo in qualche modo

53) WINNER 1992 (nota 17), pp. 535-538, p. 541.

54) POMMIER 2004 (nota 34), p. 20.

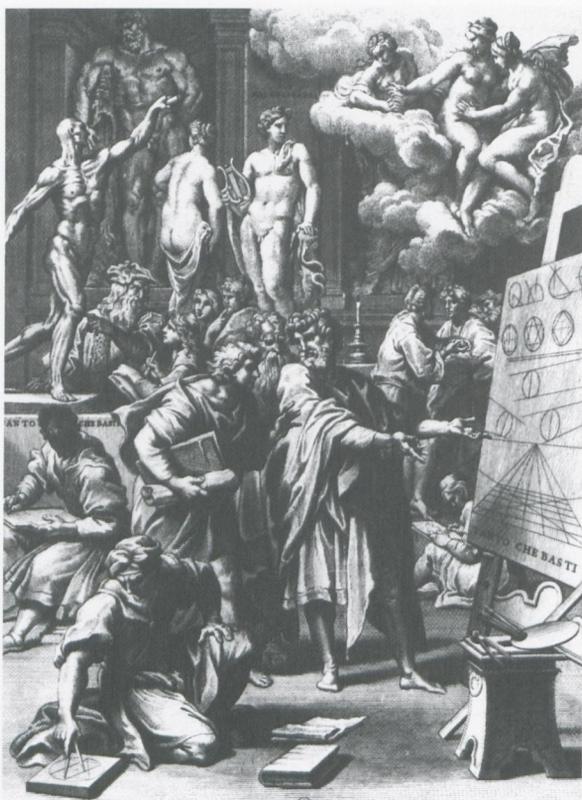


Fig. 4
Nicolas Dorigny da Carlo Maratti, *Scuola del Disegno*.

l'operazione di Federico Zuccari, l'urbinate viene proclamato momento normativo di un percorso accademico della storia della pittura, mentre colui che è unanimemente considerato il massimo rappresentante della pittura contemporanea del paese, Nicolas Poussin, viene elevato a "Raphael de notre siècle"⁵⁵. I biografi di Poussin hanno cura di riportare la perfezione della sua arte agli effetti dello studio di Raffaello, senza però emulare i toni agiografici e gli aneddoti sull'ispirazione che si possono trovare nelle vite di Reni o Maratti. Infatti, il bisogno di "scomporre" il modello Raffaello, e in particolare le opere considerate maggiormente "regola-



Fig. 5
Raffaello (attr.), *San Luca dipinge la Vergine*, Roma, Galleria dell'Accademia di San Luca.

ri", in moduli tecnicamente insegnabili presso l'Accademia, rende anche gli elogi sull'arte dei Santi più tecnici presso i teorici francesi: egli è lodato per l'imitazione dell'Antico, per la buona disposizione delle parti, per il decoroso trattamento degli affetti, la variazione delle figure e così via⁵⁶. Un impulso di entrare biograficamente nelle vesti del modello adorato che vada oltre la dottrina lo troviamo però in modo toccante in Pierre Mignard. Nel 1695, a 83 anni, egli conclude il suo percorso artistico realizzando un *San Luca che dipinge la Madonna* dove la figura dell'evangelista presenta i suoi tratti somatici. Egli si rifà, ovviamente, al

55) ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, pp. 122-125, formula ripresa da ABRAHAM BOSSE, *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art*, Parigi 1667 e da ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies des peintres*, Parigi 1685, cit. in POMMIER 2004 (nota 34), p. 22, p. 24, p. 29; cfr. BLUNT 1958 (nota 11), pp. 7-13.

56) POMMIER 2004 (nota 34), pp. 25-36.



Fig. 6
Pierre Mignard, *San Luca che dipinge la Madonna*, Troyes, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 7
Anton Raphael Mengs, *Autoritratto*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

celebre – e presunto tale – autoritratto di Raffaello nell'opera di medesimo soggetto conservata all'Accademia di San Luca (fig. 5), quadro a lui ben noto sin dai due decenni trascorsi a Roma (1636-57). Destinato al re di Francia, il dipinto rappresenta soprattutto un omaggio all'amico ideale, Raffaello⁵⁷ (fig. 6). Mignard muore due anni più tardi.

Una biografia modellata sin dall'inizio sull'ideale Raffaello è quella di Anton Raphael Mengs, destinato fin dalla nascita, in modo quasi profetico, a diventare una reincarnazione di Raffaello. Già i nomi datigli dal padre valgono come programma artistico: Correggio e l'Urbinate. Il padre pose tutta

la sua ambizione di artista nell'educazione, severissima, del figlio, avendo cura di portare il tredicenne a Roma, dal 1741 al 1744. Un precoce biografo riferisce come "il padre volle che egli si vestisse e portasse come fu dipinto Raffaello da Urbino". E infatti, al ritorno del primo soggiorno romano, il diciassettenne si autoritrasse in voluta analogia al busto di Pietro Paolo Naldini posto da Maratti sulla tomba dell'Urbinate al Pantheon, che il giovane Mengs aveva sicuramente studiato nell'originale⁵⁸, oltre a conoscerne l'incisione di Pietro Aquila in elogio di Raffaello, copiata nel 1741 (fig. 7). Allo stesso periodo circa si devono far risalire due copie in

57) POMMIER 2004 (nota 34), pp. 44-45.

58) Cfr. Mengs. *La scoperta del Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Padova/Dresda 2001), a cura di STEFFI ROETTGEN, Venezia 2001, p. 163, qui in part. p. 100, n. 2; STEFFI ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 voll. (vol. I: *Das malerische und zeichnerische Werk*; vol. II: *Leben und Wirken*), Monaco, 1999-2003, vol. I (1999), p.336-337, n.271 e pp. 442, n. Z61.



Fig. 8
Anton Raphael Mengs, *Sacra Famiglia*, già coll. Cowper.

miniatura che il giovane sassone esegue da riproduzioni della *Madonna della Sedia* (Firenze, Galleria Palatina) e della *Madonna del Divino Amore* (Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte) di Raffaello, ambedue alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda⁽⁵⁹⁾.

Mengs dedicò il suo secondo soggiorno a Roma (dal 1746 al 1749) – questa volta non più indotto e accompagnato dal padre – soprattutto allo studio

di Raffaello. Risalgono probabilmente a quegli anni gli studi dalle teste della *Scuola di Atene*, disegni oggi perduti ma che il figlio fece incidere da Domenico Cunego⁽⁶⁰⁾. Il suo intimo studio delle composizioni di Raffaello lo portò a eseguire, nel 1749, una *Sacra famiglia* alla Raffaello, non più una copia, ma una libera combinazione di elementi raffaelleschi (come scrisse il Bianconi: “Gli venne in mente di fare una Sacra famiglia alla maniera di Raffaello”)⁽⁶¹⁾. Grazie a questa dimostrazione di poter uguagliare Raffaello in uno dei suoi primi dipinti ad olio, realizzato per donarlo al Re di Sassonia alla fine del secondo soggiorno romano e nell’anno della sua conversione al cattolicesimo, Mengs sperava di passare da ritrattista di corte a pittore di storia. Infatti, gli fu concessa la carica di primo pittore di corte nel 1751, assieme all’incarico di dipingere le pale d’altare per la chiesa cattolica di corte, appena compiuta da Chiaveri. Per l’immensa pala dell’altar maggiore Mengs chiese di poter tornare a Roma, affermando che la doveva eseguire “sotto gli occhi” di Raffaello. Concessogli questo terzo viaggio, se ne partì per la città eterna nel 1751 per non tornare mai più in patria⁽⁶²⁾. Che Raffaello, per Mengs, non fosse soltanto una tappa nella sua educazione giovanile, ma un modello a cui tornare per la vita, lo dimostrano sia la sua *Sacra famiglia* eseguita tra il 1760 e il 1762 per Lord Cowper (fig. 8), proprietario di vari dipinti dell’Urbinate, che le sue ripetute copie da composizioni come la *Madonna della Sedia*⁽⁶³⁾. Nel quadro acquistato da Cowper, Mengs combina liberamente elementi sia della *Madonna del Divino Amore* che della *Sacra famiglia Canigiani* (Monaco, Alte Pinakothek)⁽⁶⁴⁾. Un decennio più tardi, quando ha

59) Rispettivamente, inv. M62 e inv. 225 (già M61); per le due opere rimando al catalogo ragionato dell’artista di STEFFI ROETTGEN 1999-2003 (nota 59), vol. I (1999), rispettivamente, p. 188, n. 127 e p. 187, n. 126. Rimando anche alle schede n. 34 e n. 35 in Mengs. *La scoperta...* (nota 58), p. 163.

60) Mengs. *La scoperta...* (nota 58), p. 182, n. 45.

61) Gran Bretagna, coll. privata, cfr. Mengs. *La scoperta...* (nota 58), p. 165, n. 36 e RÖTTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), p. 79, n. 46.

62) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. II (2003), p. 100.

63) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), p. 77-78, n. 45.

64) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), pp. 77-78, n. 45.



Fig. 9
Anton Raphael Mengs, *Scuola di Atene* (copia da Raffaello), Londra, Victoria and Albert Museum.

oramai alle spalle un primo soggiorno madrilenico come pittore della corte di Spagna ed è più che famoso, Mengs continua a copiare Raffaello: è quanto si verifica, ad esempio, nel 1770-71 con la riproduzione della *Madonna della Sedia* compiuta, stavolta, davanti all'originale fiorentino. Benché ai suoi occhi Raffaello non avesse abbastanza idealizzato il Bambino, egli non lo corresse, mentre alterò leggermente – probabilmente suo malgrado – i lineamenti della Vergine, più incisi, con un naso più fine e più dritto, ossia più “alla greca” nel senso del classicista Mengs⁶⁵.

Quando il Duca di Northumberland decise, nel 1752, di ornare la sua galleria (oggi distrutta) con copie in scala 1 a 1 dei più insigni affreschi rinascimentali romani, affidando il compito ai più valenti pittori allora attivi a Roma, la *Scuola di Atene* ricadde naturalmente su Mengs (fig. 9)⁶⁶. La commis-

sione di questo gigantesco formato costrinse Mengs in modo quasi programmatico a un nuovo e approfondito studio di quell'opera di Raffaello che egli riteneva la più perfetta. Merita attenzione il fatto che egli firmò la copia senza il suo primo nome (Anton), ma solo con *Raffaele Mengs!* Malgrado egli ricercasse – e con successo – la massima fedeltà rispetto all'affresco, dovette comunque adattarlo leggermente al formato dettato dall'architettura della galleria, che riuniva, in modo significativo per il nascente gusto neoclassico inglese, capolavori propri di quel lignaggio artistico, accademico e classico, che fa seguito a Raffaello e che guidò anche gli orientamenti di Mengs stesso. Infatti, a eccezione della *Scuola di Atene* il cui originale è parimente un affresco parietale, vi troviamo riportati dalla volta alla parete, i due quadri della volta della Loggia di Psiche alla Villa Farnesina

65) Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), p. 188-189, n. 128; *Mengs. La scoperta...* (nota 58), p. 180, n. 44.

66) Londra, Victoria and Albert Museum, inv. P36-1926, ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), pp. 189-196, n. 129.



Fig. 10
Anton Raphael Mengs, *Parnaso*, Roma, Villa Albani.

(Batoni, oggi Palazzo Labia a Venezia), il quadro centrale della volta della Galleria Farnese di Annibale Carracci (Costanzi, oggi Palazzo Labia, Venezia) e *l'Aurora* di Guido Reni (Masucci); una scelta che rispecchia da vicino i canoni stabiliti da Horace Walpole nelle sue *Aedes Walpolianae* del 1747⁽⁶⁷⁾. Sarà Mengs, nel suo *Parnaso* del 1760/61 per la villa Albani (fig. 10)⁽⁶⁸⁾, a ripercorrere a suo modo la strada verso l'Antico andando dietro a Raffaello per creare una composizione del tutto nuova che rispecchia ciò che il suo amico e consulente Johann Joachim Winckelmann si figurava come *pittura greca* ideale. E sarà anche lui, nel suo scritto teorico *Riflessioni su la bellezza e sul gusto*

della pittura (Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei), ben presto tradotto nelle maggiori lingue europee, a trasmettere al mondo protestante tedesco l'ideale classico bello-riano, formatosi, come abbiamo visto, sull'arte e sulle parole di Raffaello⁽⁶⁹⁾. Mentre l'olimpio della pittura è, a suo avviso, costituito in ugual misura da Raffaello, Correggio e Tiziano (triade copiata dallo Scannelli⁽⁷⁰⁾), tra i quali l'urbinate eccelle non più per la grazia, ma per "l'espressione che trovò nella composizione e nel disegno", gli riesce difficile l'imparzialità: non nasconde, infatti, che "Raffaello è incontrastabilmente il maggiore di questi tre"⁽⁷¹⁾. Predestinato sin dalla culla a diventa-

67) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), pp. 131-132, in part. p. 132, pp. 189-196, n. 129.

68) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. I (1999), pp. 397-403, n. 304.

69) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. II (2003), pp. 188-201.

70) FRANCESCO SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, cfr. PERINI 2000 (nota 2), p. 156.

71) ANTON RAPHAEL MENGES, *Riflessioni su la bellezza e sul gusto della pittura*, in *Antologia dell'arte pittorica*, Augusta 1784, pp. 137-201, p. 164. Cfr. anche GRIGORE ARBORE POPESCU, *Raffaello e la teoria artistica del Settecento*, in *Raffaello e l'Europa* 1990 (nota 41), pp. 587-603, p. 595 e BLUNT 1958 (nota 11), pp. 15-18.

re un secondo Raffaello, col crescere egli riconobbe sempre più in questo modello impostogli dal padre il massimo realizzatore di una pittura filosofica, che fa appello alla ragione anziché ai sensi⁽⁷²⁾. Francesco Milizia, nelle sue *Memorie degli architetti, antichi e moderni*, Parma 1781 esclama a proposito dell'Urbinate: "Ma, pittori, se tutti lo stimate, perché síppoco gli rassomigliate?[...] Chi lo sa stimare, lo rassomiglia: vedete Mengs"⁽⁷³⁾. Viceversa Mengs stesso, nei suoi scritti teorici, ridimensiona Raffaello in relazione a Correggio e Tiziano, pur riconoscendo che l'Urbinate "resta pertanto il primo"⁽⁷⁴⁾. Bisogna tuttavia sottolineare che il concetto di *grazia* o del *non so che* è del tutto assente nel pensiero di Mengs, per il quale la bellezza (e non la grazia o venustà!) non si trova perfetta nella natura, ma è una categoria relativa alle aspettative: c'è "quando la medesima corrisponde perfettamente all'idea che se ne ha"⁽⁷⁵⁾, si trova "in tutte le cose create ogni qual volta l'idea, che abbiamo di una cosa, ed il nostro senso intellettuale non possono andare nell'immaginazione più oltre di quello che vediamo nella materia creata"⁽⁷⁶⁾.

Fu un atto quasi simbolico che la prima lettura del testo teorico di Mengs, inteso come manuale pratico per giovani pittori, fu data da Winckelmann proprio nella Villa Albani sotto l'affresco appena compiuto del Parnasso, opera che segnò l'inizio di un nuovo neo-classicismo in pittura. E fu proprio Winckelmann che riconobbe la rinascita della pittura greca in Mengs, che egli non chiama un secondo Apelle – e proprio Winckelmann sapeva bene chi fosse – bensì un secondo Raffaello: "Egli è il più grande artista dei suoi tempi e forse dei succes-

sivi, rinato, quasi come la fenice, dalle ceneri del primo Raffaello..."⁽⁷⁷⁾.

Con Mengs (e Winckelmann) siamo all'apice dell'interpretazione accademica dell'opera raffaellesca, vista come espressione della purezza antica e della ragione, quella del secolo dei lumi, per il quale la bellezza, come spiegato da Mengs, è un fatto positiva e intellettuale che non lascia spazio alla *grazia divina*, al *non so che* che non si può definire. Questo Raffaello dovette apparire freddo a una generazione più giovane e la ragione furono anche le numerose copie che circolavano, incluso quella di Mengs nel palazzo Northumberland di Londra. Il Raffaello accademico diventa ora ciò che già Malvasia fa dire ad Annibale e quello che Bellori combatte con veemenza, cioè "secco" e "statuino"⁽⁷⁸⁾. Dopo il Raffaello della grazia e dopo quello della filosofia, il bisogno di una risposta emotiva, se non sentimentale all'opera d'arte, crea ora il Raffaello mistico, avvalendosi, tra gli elementi inerenti al processo di canonizzazione di Raffaello come massimo pittore, non più della grazia o dello studio dell'Antico, ma di una manipolazione della *certa idea* e delle descrizioni del suo carattere e modo di vita. I romantici dichiarano la guerra proprio alla ragione nell'arte tanto esaltata da Mengs e Winckelmann.

Comunque, il concetto stesso della "grazia" fu all'origine di questo "trasferimento dei canoni estetici dall'oggettività dell'opera d'arte alla soggettività dello spettatore", come ha ben dimostrato Viktoria Schmidt-Linsenhoff⁽⁷⁹⁾. Basandosi sulla letteratura artistica antica come Plinio il Vecchio, già per Castiglione il concetto della grazia era nettamente distinto da quello della bellezza. Mentre quest'ulti-

72) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. II (2003), pp. 188-201, qui in part. p. 133.

73) Cfr. *Raffaello: elementi di un mito* (nota 1), p. 99.

74) *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà Carlo III Re di Spagna...pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara*, Parma 1780, citato in *Raffaello: elementi di un mito* (nota 1), p. 109.

75) MENGS ed. 1784 (nota 71), p. 147.

76) MENGS ed. 1784 (nota 71), p. 143.

77) Per la citazione e traduzione italiana del testo, cfr. POPESCU 1990 (nota 71), p. 598.

78) BELLORI ed. 1976 (nota 17), pp. 627-628.

79) SCHMIDT-LINSEHOFF 1988 (nota 36), p. 67.

ma è condizionata da e controllabile tramite regole, la prima, eccelsa proprietà di Apelle, ispira una percezione sensibile, ma si sottrae a una valutazione razionale. La grazia appare così strettamente legata alla “*certa idea*”, essendo la facoltà che supera il principio di elezione. Già verso la fine del Seicento, nella teoria francese, la *grâce, douceur ou délicatesse* – tutto ciò che si attribuiva a Guido Reni, tra l’altro – furono chiamate in campo contro la rigida pittura accademica del *grand goût*⁽⁸⁰⁾. Nel 1671, lo scrittore Dominique de Bouhours lanciava il *je ne sais quoy* e con ciò proprio quell’indeterminabile “*certa idea*” raffaellesca tradotta già da Ludovico Dolce in un “*non so che*”, come nuovo criterio di giudizio artistico, e il teorico Roger de Piles definiva la *grâce et délicatesse* come “...ce qui gagne le coeur sans passer l’esprit”⁽⁸¹⁾. Chi possiede questa facoltà, lo abbiamo visto già per Raffaello stesso e poi per Guido Reni, viene equiparato a un essere divino, perché dotato di una facoltà non descrivibile in termini umani e razionali. *In nuce*, quindi, il concetto della grazia conteneva in sé anche il potenziale per una definizione schiettamente religiosa, mentre era nata come un concetto sociale-estetico in ambiente di corte presso Castiglione e nel Settecento di nuovo finita proprio lì, nel culto del *je ne sais quoy* presso la corte francese in opposizione all’*ennui* (la noia) procurata dalla pedanteria della ragione. La reazione, presso i proromantici tedeschi, appare per questo verso genuinamente borghese e protestante all’inizio, prendendo di mira non solo l’irrigidimento della ragione presso i teorici classici, ma anche la frivolez-

za della *grazia* delle corti dell’Ancien Régime.

Il processo comincia con una manipolazione che finge di essere positivista. Wilhelm Heinrich Wackenroder si avventa sulla già citata frase colla “*certa idea*”, nel saggio d’apertura *La visione di Raffaello*, compreso ne *Gli Sfoghi del cuore di un monaco, innamorato dell’arte* del 1796⁽⁸²⁾. Volendo tagliar corto sul secolare discorso estetico sulla definizione dell’*idea*, la spiega tirando fuori una presunta relazione autografa di Bramante su un sogno che il Santi gli avrebbe confessato. Dopo aver a lungo cercato invano l’immagine perfetta della Madonna, la Vergine si sarebbe rivelata all’artista per tramite di una luce divina mentre egli, una notte, si trovava addormentato davanti a un quadro con quel soggetto, appena iniziato. È semplice: “Di quante inutili parole si sono resi colpevoli i troppo saputi scrittori dei nuovi tempi, parlando degli ideali delle arti figurative⁽⁸³⁾”, ed ecco: Wackenroder ha trovato il documento che ci spiega che non è elezione, ma emanazione divina diretta, “e tutte le chiacchiere sull’ispirazione dell’Artista sono una vera profanazione⁽⁸⁴⁾”. Non si può rimproverare a Wackenroder di non aver saputo che il testo citato fosse, in verità, non di Raffaello e costituisce già un primo passo nella canonizzazione dell’artista. Ma non può essere altro che un atto volontario l’omissione del contesto, che pone l’affermazione della “*certa idea*” non solo al cuore dell’operazione di elezione, ma anche in relazione non a una rappresentazione della Vergine, ma della Galatea, nuda e profana⁽⁸⁵⁾! E non sarà neppure un

80 Cfr. n. 34.

81 SCHMIDT-LINSEHOFF 1988 (nota 36), p. 65sgg.

82 ELISABETH SCHRÖTER, *Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit*, in “Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, 26, 1990, pp.303-397, p.389 vede il legame, ma non si sofferma sulla manipolazione filologica, dal “Begriff” di Winckelmann (il quale, tuttavia, nella traduzione di questo concreto passaggio usa la parola “Idee”) e Mengs, al “Bild im Geiste” di Wackenroder che introduce la visione divina in termini cristiani. Il primo ad aver insistito sulla sostituzione di *Galatea* con la *Madonna* e sulla traduzione fuorviante è LADISLAV MITTNER, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, in “Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 27, 1953, pp. 555-581, pp. 555-558.

83 Per la versione italiana, WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, traduzione e introduzione di Bonaventura Tecchi, Firenze 1934, p.3 (ried. Bollati Boringhieri, Torino 1993).

84 WACKENRODER 1934 (nota 83), p. 8.

85 La manipolazione del riferimento fu già criticata da August Wilhelm Schlegel, cfr. THOENES (1977) 2002 (nota 4), p. 59, n. 28.



Fig. 11
Friedrich (Franz) e Johannes Christian Riepenhausen, *Raffaello sogna la Madonna*, incisione dalla serie "Vita di Raffaele da Urbino: in XII tavole", Roma 1816 (ed. 1833), tav. VIII.

caso, ma una cosciente manipolazione che Wackenroder traduca" (una certa immagine nello spirito che mi viene nell'anima), mentre l'"Idea" nel discorso accademico del tempo, e proprio in Mengs, è "Begriff", una categoria mentale della ragione, e la mente non si può neppure tradurre con la parola "anima". Usando invece le parole "immagine" (cosa che nella traduzione del suo testo in italiano non si avverte in quanto si ricorre all'originale) e "anima" Wackenroder prepara abilmente il terreno per la visione divina, origine dell'unica autentica immagine santa, trasmessa direttamente all'anima. Ricordiamoci che ancora Guido Reni la aveva cercata invano, confessando modestamente

di non aver potuto "salir tant'alto" e di aver, quindi, fatto ricorso all'*Idea*, mentre Malvasia propagava che "prese un sublime volo alle sfere e di là ricavando quelle celesti idee, poté rapportarne alla terra un fare da paradiso"⁸⁶. Per la religiosità sentimentale e ingenua, per non dire infantile del nostro protoromantico tedesco, invece e benché egli fosse protestante, la figura del pittore di Urbino si fonde quasi con la Santa Vergine stessa, e infatti viene considerato quasi esclusivamente in quanto pittore di Madonne. L'artista ideale (ovvero Raffaello) viene descritto da Ludwig Tieck nel suo romanzo d'artista *Franz Sternbalds Wanderungen* come "... des frommen Jünglings mit einem milden kindli-

86) MALVASIA ed. 1971 (nota 21), p. 339.

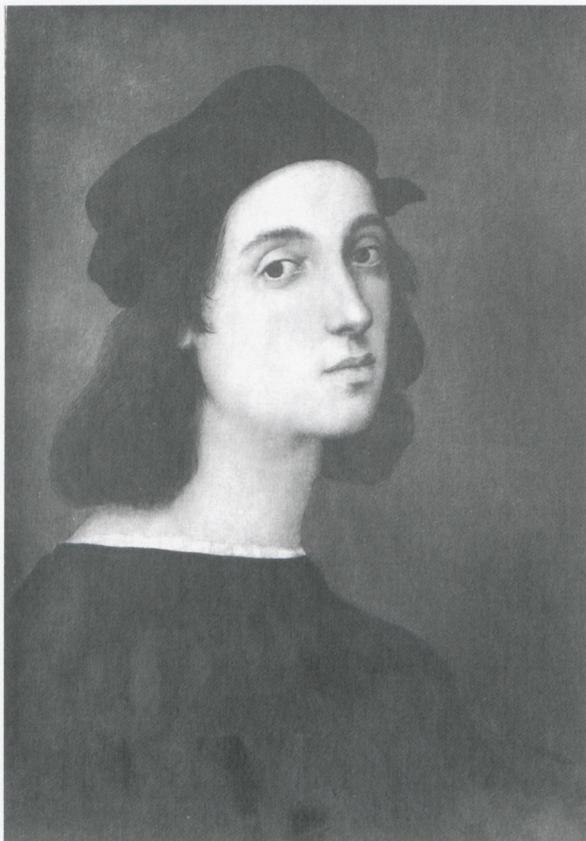


Fig. 12
Raffaello, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

chen Geist, der Madonnen und Heilige malt, die Transfiguration geschaffen hat und eine bunte freundliche Welt darstellt”⁸⁷⁾. È sottinteso che l’immagine di un Apelle che dipinge Campaspe o di Zeusi che rappresenta Elena viene completamente sostituita da quella di San Luca in atto di dipinge-

re la Madonna. Questo sogno di Raffaello, inventato, viene illustrato dai fratelli Riepenhausen nel quadro di un ciclo di incisioni dedicato alla Vita del Santi, pensato come illustrazione al testo vasariano, pubblicato per la prima volta a Francoforte nel 1816, essendo la Madonna che gli appare quella Sistina (fig. 11)⁸⁸⁾.

La concessione della visione diretta della Madonna richiede naturalmente un’indole da santo, e quasi come tale viene descritto Raffaello in un altro brano di Wackenroder, *Rafael’s Bildnis* nelle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799)⁸⁹⁾, dove il narratore adora – non si può qualificare diversamente il suo atteggiamento – la figura dell’artista “innocente” e “ingenuo”, modesto e benedetto, che elargisce all’umanità “Überirdisches Gefühl” (sentimenti celestiali) e “[...] Augenblicke, die schon dem Himmelsleben angehören” (momenti che appartengono già alla vita ultraterrena). Religione e arte si fondono tipicamente, in questi testi, in una *Kunstreligion*, religione dell’arte, di cui non si può più essere allievo, ma solo discepolo: l’atteggiamento corretto davanti all’opera d’arte non è la critica, ma la preghiera, con l’anima che si predispone alla salvezza, come Wackenroder richiede esplicitamente nel brano *Come propriamente devono essere guardate le opere dei grandi artisti e adoperate pel bene della nostra anima*⁹⁰⁾. Riprendendo l’idea di *kalokagatia* e di amenità di carattere, già presenti nelle fonti citate dall’allora ben noto Vasari in poi, nei numerosi

87) “un pio giovane con uno spirito mite e infantile che dipinge Madonne e santi, ha creato la Trasfigurazione e rappresenta un mondo ameno e colorito” (traduzione dell’autrice). La citazione del brano originale è tratta da RUDOLF PREIMESBERGER, *Porträt*, Berlino 1999, p. 49. Sulla concezione di Raffaello presso i (proto)romantici tedeschi v. SCHRÖTER 1990 (nota 82), pp. 312-324, pp. 326-340; sulla critica di Passavant nei confronti dell’immagine di Raffaello propagata da Wackenroder e Tieck, *ibid.* p. 327.

88) *Raffaello: elementi di un mito* (nota 1), p. 164. L’autore della scheda, Ettore Spalletti, pone l’incisione in relazione con l’episodio del sogno di Raffaello riportato nella biografia pubblicata da Rehberg nel 1824, cioè posteriore alle incisioni di Riepenhausen. Il Rehberg adduce una presunta lettera del Santi, che anch’egli confessa di non aver visto. Il discorso che egli attribuisce a Raffaello è dunque inventato e rispecchia, tuttavia brevemente e seccamente, la descrizione poetica di Wackenroder cfr. FRIEDRICH REHBERG, *Rafael Sanzio von Urbino*, Monaco 1824, p.31. Questa seconda serie di incisioni dei Riepenhausen per l’edizione del 1833 si differenzia, tuttavia, da quella del 1816, cfr. SCHRÖTER 1990 (nota 82), p. 320.

89) L’opera è stata parzialmente tradotta in italiano come *Fantasie sull’arte per gli amici dell’arte*, in WACKENRODER 1934 (nota 83). La traduzione italiana (tra parentesi nel testo) dei passi citati di seguito è di chi scrive. Essi sono tratti da WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di SILVIO VIETTA/RICHARD LITTLEJOHNS, 2 voll., Heidelberg 1991, vol. I, pp. 169-172, qui p. 171.

90) *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müßte*, cfr. WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stoccarda 1975, pp. 72-75.

passi in cui Wackenroder tratta del Santi, che sarebbe troppo lungo presentare ed analizzare tutti in questa sede, l'artista appare fisicamente bello ed eternamente giovane: i pittori codificano i suoi lineamenti desumendoli dall'autoritratto degli Uffizi del 1505/06 ca. (fig. 12) reso noto grazie a numerose copie incise, dove l'artista appare di costumi purissimi e dalla genialità incoscienza, perché recipiente ingenuo della visione divina che egli distribuisce con generosità tra amici e allievi. Ciò che per Raffaello era la bottega, e che per i teorici da Vasari a Mengs diventa Accademia, si muta adesso in sodalizio amorevole basato sulla concezione romantica dell'amicizia. Achim von Arnim, nel suo racconto *Raffaello e le sue vicine* del 1828, si entusiasma dei bei capelli lunghi dell'Urbinate⁽⁹¹⁾, per fare un esempio. Un altro è Johann David Passavant, autore della prima biografia scientificamente "moderna"⁽⁹²⁾ del Santi con catalogo ragionato, che cerca di purificare Raffaello da ogni sessualità. Alla fine della biografia vera e propria, egli descrive la morte dell'artista come conseguenza delle estreme fatiche causate alla sua fragile costituzione fisica dalle sue tante attività; è solo in un'appendice che egli osa affrontare la notizia data da Vasari, che il Santi sia morto a seguito di "piaceri amorosi" praticati "fuor di modo" e "di nascosto"⁽⁹³⁾, per confutarla con tutti i mezzi a sua disposizione, oppugnando fermamente l'immagine di un uomo implicato in una relazione fisica con una donna –

un unico riferimento è concesso solo a una casta promessa sposa.

Il ritratto monacale che scaturisce dagli scritti di Wackenroder ebbe conseguenze in campo artistico, come ben si sa, con un gruppo di giovani pittori tedeschi che presero il *Monaco innamorato dell'arte* alla lettera; nel 1809 fondarono a Vienna una Confraternita di San Luca (Lukasbund) con la quale si ribellarono all'Accademia (dove insegnava proprio il mengiano Füger) e si trasferirono a Roma, stabilendosi nel 1810 nel convento abbandonato di San Isidoro, vivendo e lavorando in gruppo, stretti da amicizia⁽⁹⁴⁾. Lungo il tragitto, il 15 giugno 1810, si fermano a Urbino, la loro città "santa", per effettuare il "pellegrinaggio" alla casa natale del Santi⁽⁹⁵⁾. Sto, evidentemente, parlando dei Nazareni, artisti dedicati al culto di Raffaello, ma parimente, bisogna dirlo anche se è fuori del nostro discorso, di Dürer e dei primitivi fiamminghi, con varianti individuali di intensità. Non pochi si convertirono al cattolicesimo (Overbeck nel 1813), appunto per essere più degni della visione divina. Fu proprio a Overbeck che si deve la formulazione, nel 1808, del pensiero che, mentre l'Accademia non aveva ancora prodotto neanche un pittore di storia, era stata la Bibbia a fare di Raffaello il pittore che era stato; già nel 1811 Overbeck viene indicato come "secondo Raffaello"⁽⁹⁶⁾. A questo punto bisogna segnalare un interessante parallelo che troviamo proprio in Mengs, anch'egli convertitosi al cattoli-

91 *Raffael und seine Nachbarinnen*, pubbl. in JOACHIM VON ARNIM, *Erzählungen*, Stoccarda 1991, pp. 293-349, p. 300; cfr. SABINE POESCHEL, *Raffael und die Fornarina: ein Bild wird Biographie*, in *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl Noehles*, a cura di UDO GROTE, Petersberg 2002, pp. 285-298, qui p. 295, nota 5.

92 I primi idue volumi sono del 1839, il terzo del 1858, cfr. MARIA ANTONIETTA SCARPATI/LAURA TARDITI, *Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant*, in *Raffaello e l'Europa* (nota 41), pp.757-780, p.760; SCHRÖTER 1990 (nota 82), p.308, pp. 353-370, pp. 374-377.

93 Cfr. SHEARMAN 2003 (nota 3), vol. II, p. 1165, n.1568/I.

94 Friedrich Overbeck, Franz Pfors, Johann Konrad Hottinger (ritiro 1811), Ludwig Vogel. Artisti giunti a Roma successivamente e che, sebbene non dimorarono a S. Isidoro, simpatizzarono con la cerchia nazarena, furono: Peter Cornelius (1811, diventa membro della Confraternita di San Luca), Rudolf und Wilhelm Schadow (1811), Franz Ludwig Catel (1811), Johannes Veit (1811), i fratelli Ferdinand e Friedrich Olivier, Josef Wintergest (1811, diventa membro della Confraternita di San Luca), Johann David Passavant (1813). Cfr. *Cronologia in Classici e romantici. Tedeschi a Roma. Opere d'Arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca*, catalogo della mostra (Venezia 1977) a cura di CLAUDE KEISCH, Venezia 1977. Nel 1814, per alcuni mesi, partecipò alla vita comunitaria anche Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (1795-1822; membro della Confraternita di San Luca dal 1811). L'artista fu per breve tempo stretto a Overbeck da profonda amicizia v. PREIMESBERGER 1999 (nota 87), p. 29.

95 SCHRÖTER 1990 (nota 82), p. 312.

96 SCHRÖTER 1990 (nota 82), p. 311, n. 30.



Fig. 13
Friedrich (Franz) e Johannes Christian Rippenhausen, *Raffaello e la Fornarina*, incisione dalla serie "Vita di Raffaele da Urbino: in XII tavola", Roma 1816 (ed. 1833), tav. X.

cesimo nel 1749 per sposare la figlia del carrettiere romano che egli aveva finalmente trovato degna di fare da modella alla Vergine della sua *Sacra famiglia* destinata al re. Questa storia della modella casta – perché sposata con l'artista – che servì alle Madonne di Mengs, bella e pura in quanto lo aveva ricondotto alla vera fede, era ben nota anche ai Nazareni⁽⁹⁷⁾, ed è in questi termini emendati da ogni sospetto che compare la Fornarina in quanto unica donna oltre la madre, la musa e la Vergine nel ciclo dei fratelli Rippenhausen⁽⁹⁸⁾ (fig. 13). Questa scelta deriva, naturalmente, dalla leggenda

di Apelle (e Campaspe) e, più direttamente, da quella, passata sotto silenzio da Wackenroder, di Raffaello e della Fornarina: essa è ora ripresa dai Nazareni che, dopo aver attraversato una prima fase religiosa nel rifiuto di modelli femminili, nutrono nei confronti di questi un vero e proprio culto, come si evince, tra l'altro, qualora si pensi a personaggi famosi come Vittoria Caldoni⁽⁹⁹⁾.

Il determinante nucleo iniziale del gruppo dei Nazareni a Roma fu composto dai due amici Franz Overbeck, che assunse il ruolo di Raffaello redivivo, e Franz Pforr, il quale prese quello di

97) ROETTGEN 1999-2003 (nota 58), vol. II (2003), pp. 96-97.

98) *Raffaello: elementi di un mito* (nota 1), p. 164.

99) HERMANN MILDENBERGER, *Vittoria Caldoni und der Kult des Modells*, in *Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, catalogo della mostra (Norimberga/Schleswig, 1991/92), Norimberga 1991, pp. 95-103, pp. 97-99.



Fig. 14
Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, *Autoritratto*, Vienna, Österreichische Galerie.

Albrecht Dürer, non senza mancare di sottolineare la bellezza fisica di Raffaello in un disegno del 1811 rappresentante Raffaello con il Beato Angelico e Michelangelo tra le nuvole sopra al Vaticano⁽¹⁰⁰⁾. La favola *Sulamith e Maria*, composta da Pforr e consegnata all'amico, racconta la storia di due giovani pittori – di cui l'uno dipinge Madonne, l'altro la cappella dei cavalieri – che sognano le loro spose ideali: essa venne tradotta pittoricamente, come ben si sa, dai due nelle opere *Sulamith e Maria* di Pforr⁽¹⁰¹⁾ e *Italia e Germania* di Overbeck. Dopo la prematura morte di Pforr nel 1812, alla fine del 1814 Overbeck conobbe Johann



Fig. 15
Raffaello, *Ritratto di Bindo Altoviti*, Washington, National Gallery.

Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (1795-1822), soprannominato “Raffaellino” – nazareno di origine viennese di “seconda generazione” – che, appena giunto a Roma, si sostituì a Pforr nel cuore del pittore. È significativo che la sua solenne ammissione alla Confraternita di San Luca sia avvenuta il 24 ottobre 1815, il giorno di San Raffaele, e proprio “al cospetto” degli arazzi di Raffaello in Vaticano⁽¹⁰²⁾! Nella lettera che egli scrisse da Firenze all'amico durante il suo viaggio di ritorno per Vienna nel dicembre 1815, sembra quasi di leggere Wackenroder mentre discute della rinascita dell'arte nella verità di Dio, essendo i fau-

100) Per il disegno si trova, a Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, cfr. SCHRÖTER 1990 (nota 82), pp. 318-324. Alla morte, prematura, dell'amico Pforr, il disegno fu ereditato da Passavant.

101) Schweinfurt, Sammlung Schäfer, *Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, catalogo della mostra (Norimberga/Schleswig, 1991/1992), a cura di GERHARD BOTT/HEINZ SPIELMANN, Norimberga 1991, p. 431, n. 3.18.

102) PREIMESBERGER 1999 (nota 87), p. 42; cfr. anche *Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795-1822. Ein Mitglied des Lukasbundes aus Wien*, catalogo della mostra (Vienna 1977) a cura di MICHAEL KRAPE, Vienna 1977, p. 80.

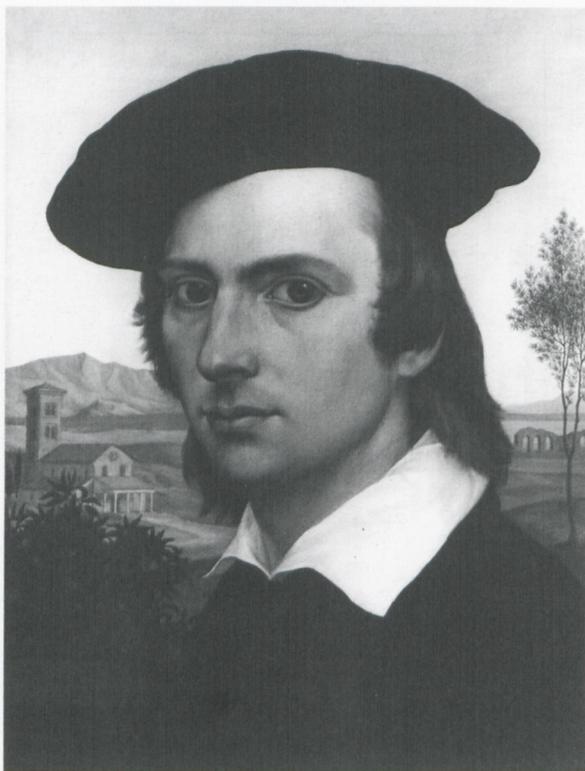


Fig. 16
Johann David Passavant, *Autoritratto su sfondo di paesaggio romano*, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut.

tori di questa animati dallo Spirito Santo. Tant'è vero che, dopo aver menzionato i "fratelli", conclude addirittura la lettera con "Amen"⁽¹⁰³⁾.

Tornato a Vienna, Scheffer si autoritrasse (fig. 14) per l'esposizione dell'Accademia del 1820 nella posa del cosiddetto ritratto di Bindo Altoviti (fig. 15), allora ritenuto un autoritratto dell'Urbinate, non senza farvi confluire elementi dell'autoritratto degli Uffizi (cfr. fig. 12). Un altro esempio di auto-

modellazione alla Raffaello è Johann David Passavant (fig. 16), che nel 1818 si ritrae così come aveva disegnato il presunto ritratto dell'Urbinate (disegno che diede alle stampe nel 1858⁽¹⁰⁴⁾), alterandolo in quanto si veste "alla tedesca". Tanto Overbeck dal 1812 in avanti, quanto Scheffer, si erano fatti crescere i capelli similmente a quelli di Raffaello-Cristo: dalla scelta del primo, trae origine il soprannome di "nazareni" per il gruppo della Confraternita, mentre la decisione del secondo comportò quello di "Raffaellino". La scelta del genio Raffaello morto prematuramente da parte di Scheffer ha un preciso significato biografico, benchè egli non potesse certo sapere che sarebbe sopravvissuto solo altri due anni dopo l'esecuzione del suo autoritratto: egli soffriva di tubercolosi e sapeva di essere costantemente minacciato dalla morte. Nel dipinto il pittore si rappresenta con l'abito e la catena del Cavalierato di Cristo, conferitegli a Roma da Pio VIII come ricompensa per un suo ritratto. Anche se l'opera del giovane pittore, troppo prematuramente scomparso, si colloca nell'ambiente accademico e, per questo, non venne percepito, a Vienna, come nazareno⁽¹⁰⁵⁾, essa appartiene a una fase di estrema autoidentificazione di Scheffer con Raffaello, testimoniata anche da altre sue opere. Sul retro di un suo dipinto della Vergine (fig. 17) Scheffer appose, ad esempio, l'iscrizione "Somniata Visio AN 1817 Dezembris"⁽¹⁰⁶⁾, dando chiaramente a credere che l'immagine della Vergine gli fosse stata concessa tramite visione notturna, esattamente come Wackenroder attribuisce a Raffaello nel suo saggio⁽¹⁰⁷⁾. Nella vicenda della sua

103) PREIMESBERGER 1999 (nota 87), p. 44.

104) Cfr. SCHRÖTER 1990 (nota 82), pp. 329-332. Le radici della passione di Passavant per Raffaello sono da cercare a Parigi, dove durante il suo soggiorno dal 1809 al 1813 poté ammirare ben 26 dipinti dell'Urbinate nel Musée Napoléon, SCHRÖTER 1990 (nota 82), p.325; cfr. anche *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, catalogo della mostra (Francoforte 2005) a cura di MAX HOLLEIN/CHRISTA STEINLE, Colonia 2005, p. 87.

105) PREIMESBERGER 1999 (nota 87), pp. 46-53 che comunque, a mio avviso, allontana troppo questo quadro dal pensiero della Confraternita di San Luca.

106) PREIMESBERGER 1999 (nota 87), p. 57. Si veda anche *Johann Evangelist Scheffer* (nota 102), pp. 149-150, n. 43; cfr. MICHAEL THIMANN, scheda della foto a p. 189 in *Religion, Macht, Kunst* (nota 104), p. 271.

107) Questa leggenda venne dipinta anche nel 1841 da Boisselat, "Rêve de Raphael Sanzio", cfr. FRANCIS HASKELL, *Arte e Linguaggio della Politica e altri saggi*, Firenze 1978, p. 157.



Fig. 17
Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, *Madonna col Bambino*,
Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.

ultima grande opera, la *Santa Cecilia morente* tratta dal Maderno e dipinta durante un secondo soggiorno romano nel 1820/1821 – opera che gli procurò un enorme successo, giunto tuttavia quando egli era già morto – rientra l'esecuzione di un disegno (fig. 18) che si carica in modo prefreudiano di tutto il complesso artistico-psicologico ascritto a Raffaello. Qui il giovane artista, dall'aspetto quasi infantile e quindi per forza casto e celibe, evoca l'immagine che, nella cerchia dei Nazareni, si aveva di Raffaello; ma ovviamente è, in realtà, lo stesso Scheffer, come chiaramente indica la presenza sul cavalletto del bozzetto della sua "Santa Cecilia morta". La vera musa ispiratrice è la santa stessa; va tuttavia considerato che, alla base dell'elaborazione della Santa Cecilia, vi era l'amore non corrisposto



Fig. 18
Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, *Il pittore incoronato da Santa Cecilia*, Vienna, Albertina.

del pittore per Cäcilie Bontzak, moglie di un ufficiale di Klagenfurt nella cui casa l'artista si era fermato alla volta di Roma. Perduto innamorado – senza speranza – della donna, a nulla valse che l'artista le dedicatesse pubblicamente la litografia desunta dal quadro. Nel retro del foglio un'iscrizione che Scheffer volle apporre allude chiaramente agli aspetti erotici del suo sentimento e, con ciò, all'amante maturo e carnale della Fornarina⁽¹⁰⁸⁾.

Sulla scia dell'ammirazione per Raffaello, anche per quello delle Stanze, si assiste nel gruppo dei Nazareni a una rinascita della decorazione ad affresco⁽¹⁰⁹⁾, che essi eseguirono in gruppo nello spirito dell'amicizia, così come immaginavano che da amicizia fossero legati al maestro i collaboratori del Santi. Il primo incarico fu, nel 1816, per la decorazione di una stanza per il console prussiano Bartholdy alloggiato nel Palazzo Zuccari. Nel 1817 seguì la committenza per il Casino Massimo che fu affrescato con scene tratte da Dante e da Tasso: in questa campagna, conclusa solo nel 1829, ciascun artista mise a frutto, ognuno secondo la propria vena, l'attento studio sulle figure e sulle soluzioni spaziali delle Stanze⁽¹¹⁰⁾. In questi

108) PREIMESBERGER 1999 (nota 87), pp. 54-59.

109) Si veda FRANK BÜTTNER, *Il ciclo di affreschi romani dei Nazareni*, in *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma 1981) a cura di GIANNA PIANTONI/STEFANO SUSINNO, Roma 1981, pp. 59-63.

110) Sugli affreschi dal Casino Massimo, *I Nazareni a Roma* (nota 109), pp. 369-476.



Fig. 19
Johann David Passavant, *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino*, Francoforte Städtisches Kunstinstitut.

cicli assistiamo al passaggio verso la grande pittura di storia che molti dei Nazareni, tornati in Germania, svilupparono oltre.

Il già nominato Johann David Passavant, venturo biografo di Raffaello, giunse a Roma nel 1817 – reduce dall'atelier di Jacques-Louis David a Parigi – e vi rimase sette anni in stretta simpatia con i Nazareni; il suo testo del 1820 *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges dersel-*

ben in Toscana funse da loro manifesto teorico⁽¹¹¹⁾. In questa sua storia dell'arte toscana medievale fino a Raffaello egli privilegia, in accordo con le preferenze estetiche dei Nazareni, il periodo giovanile dell'urbinate e le sue Madonne. Ne troviamo un'eco palese nella sua prima grande tela, una *Sacra Famiglia* (fig. 19) che non è altro che una variazione sulla Madonna Canigiani, combinata con elementi di altre Madonne di Raffaello⁽¹¹²⁾.

L'ambizione a essere riconosciuto come pittore di storia, e non solo come ritrattista, assieme a un'ossessionata ricerca del modello femminile ideale, è alla radice del culto per Raffaello che Jean-Auguste Dominique Ingres nutrì per tutta la vita. Il suo primo soggiorno romano risale agli anni 1806-1820 ed è, quindi, contemporaneo a quello dei Nazareni, con alcuni dei quali ebbe molto probabilmente contatti tramite Passavant⁽¹¹³⁾. Nel 1813 egli dipinse un'opera programmatica per il rapporto sentimentalmente idealizzato tra artista e modella che si attribuiva a Raffaello (fig. 20): questa doveva far parte di un ciclo più ampio di dipinti dedicati alla vita dei Santi, di cui fu realizzato ben poco⁽¹¹⁴⁾. Assieme alla serie di incisioni dei fratelli Riepenhausen, si tratta del più precoce progetto di un ciclo di immagini illustranti la vita di Raffaello⁽¹¹⁵⁾. La prima versione fu dipinta a Roma proprio nell'anno in cui Overbeck si convertì. Diversamente da Wackenroder, sussiste per molti pittori, e più che altro per i pittori *troubadour* dell'Ottocento francese, un'implicazione erotica coll'ispirazione artistica: nelle loro rappresentazioni di episodi della vita dell'Urbinate si inserisce il

111) SCHRÖTER 1990 (nota 82), pp. 344-351. Più che manifesto teorico, si tratta di una difesa del rinnovamento dell'arte operato dai tedeschi a Roma contro le critiche suscitate da una loro comune esposizione al Palazzo Caffarelli nel 1819. Cfr. GOLO MAURER, *Preußen am Tarpeischen Felsen. Chronik eines absehbaren Absturzes*, Regensburg 2005, p. 92s.

112) Cfr. da ultimo MICHAEL THIMANN, scheda in *Die Nazarener*, catalogo della mostra (Francoforte 2005), Köln 2005, p. 265.

113) Cfr. SABINE FASTERT, *Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", LII, 2001, pp. 159-184, in part. pp. 168-169.

114) JEAN-PIERRE CUZIN in *Raphael e l'art français*, catalogo della mostra (Parigi 1983/1984), Parigi 1983, p. 57, pp.122-123, pp.131-133. Cfr., per il contesto, anche UWE FLECKNER, *Die Gegenwart einer illusion. Jean-Auguste-Dominique Ingres malt die Sixtinische Kapelle*, in *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, a cura di MARGIT KERN/THOMAS KIRCHNER/HUBERTUS KOHLE, Monaco-Berlino 2004, pp. 311-330, p. 315.

115) SCHRÖTER 1990 (nota 82), p. 322. Per i programmi decorativi successivi *ibid.* p. 381-389.



Fig. 20
Jean-Auguste Dominique Ingres, *Raffaello e la Fornarina*, Cambridge, Fogg Art Museum.

dipinto di Ingres, che rivela una congiuntura tra arte e amore, che l'artista francese dipinse in quattro versioni⁽¹¹⁶⁾. Comunque, Ingres studiò con assiduità anche le opere profane, le Stanze e più che altro la loggia di Psiche, dove copiò il *Mercurio*, suo primo *envoi* a Parigi⁽¹¹⁷⁾, che, a sua volta, fece copiare ai suoi più fedeli allievi allorché divenne direttore dell'Accademia di Francia (1835-41), e di cui fece tessere arazzi. Lo studio di Raffaello gli valse un vasto repertorio di motivi, ricomposti e reinterpretati in molte sue opere, come è stato puntualmente analizzato⁽¹¹⁸⁾. Il suo *Giove e Teti* è frutto, come ha dimostrato Cuzin, di una profonda comprensione della loggia di Psiche, delle Stanze e della

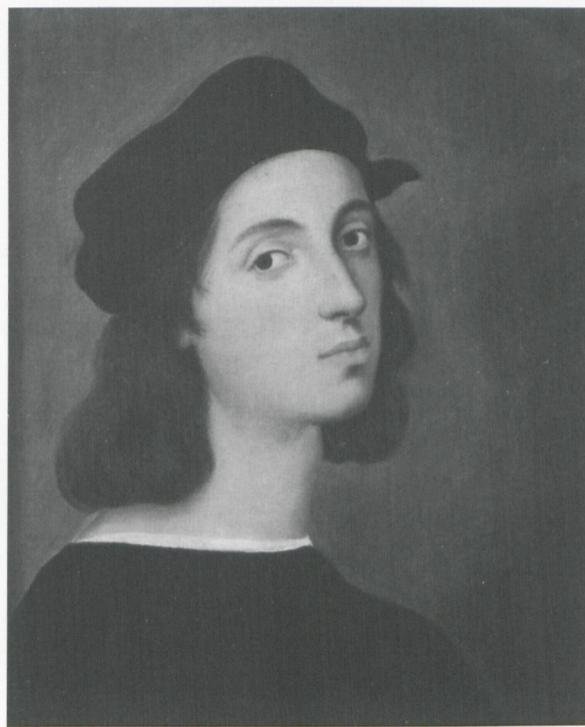


Fig. 21
Jean-Auguste Dominique Ingres, *Copia dell'autoritratto di Raffaello negli Uffizi*, Montauban, Musée Ingres.

Visione di Ezechiele (Firenze, Galleria Palatina, allora al Louvre), e nel *Voto di Luigi XIII* viene chiaramente citata la *Madonna Sistina*, concepita unendovi insieme elementi della *Madonna di Foligno* e altre Madonne raffaellesche⁽¹¹⁹⁾. Il primo quadro dimostra anche quanto abbiano ragione coloro che dicono che proprio nei quadri dove Ingres cercò di più di avvicinarsi a Raffaello, egli ne rimase più lontano e più "Ingres"⁽¹²⁰⁾. La sua autoidentificazione con l'Urbinate, che egli percepiva non come "un uomo, ma un dio" ("pas un homme, mais un dieu descendu sur la terre"⁽¹²¹⁾) appare chiaramente nel suo testamento, dove stabilì che la sua copia dell'Autoritratto del Santi degli Uffizi (fig. 21, cfr.

116) *Raphael et l'art français* (nota 115), p. 215 (Dominique Cordellier).

117) 1809, Parigi, Ecole des beaux-Arts, cfr. CUZIN 1983 (nota 114), pp. 124-125, n. 117.

118) MARIA CECILIA MAZZI, *Jean Auguste Dominique Ingres. Il culto di Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa* (nota 41), pp. 716-731.

119) CUZIN 1983 (nota 114), p. 127-128, n. 126. MAZZI 1990 (nota 118), p. 720, p. 722.

120) CUZIN 1983 (nota 114), p. 123.

121) CUZIN 1983 (nota 114), p. 122, p. 126.

fig. 12) fosse posta al di sopra della sua scrivania nella casa di Montauban, e al di sotto dei ritratti dei suoi genitori. Egli si fece sostituire, per così dire, da Raffaello; la qual cosa dette luogo, ancora lui vivente, a un'aspra caricatura nel *Charivari*⁽¹²²⁾. Differentemente dall'approccio religioso dei Nazareni, Ingres riporta il principio di selezione che stava alla base della "certa idea" all'opera dell'urbinate stesso, pur riconoscendo le opere sue come "divine".

Come allievo del classicista David, il disegno riveste per Ingres un'importanza fondamentale che gli fa accordare un'attenzione primaria al contorno e al modellato, procedimento che lo riporta al raffaellismo, malgrado la forte connotazione romantica

della riverenza di Ingres per il Santi, e verso quell'accademismo di cui i romantici tedeschi avevano voluto liberarlo.

Il cerchio delle emulazioni e reincarnazioni di Raffaello come modello di perfezione nella pittura in sostituzione di Apelle si chiude di nuovo con l'Accademia, se facciamo a meno della già citata pittura troubadour che è però espressione di un interesse puramente romanzesco e anedddotico⁽¹²³⁾. Ognuno, come si è visto in questo nostro percorso, strumentalizza l'Urbinate a modo suo, in modo fruttuoso per la storia dell'arte, e si crea la sua immagine di Raffaello, fatto giustamente richiamato alla mente da Christof Thoenes nella sua recente monografia sull'artista⁽¹²⁴⁾.

122) "Le Charivari", 27 maggio 1842, v. CUZIN 1983 (nota 114), p. 122. Nella sua prefazione, indirizzata a Ingres, all'edizione francese del 1860 dell'opera di Passavant su Raffaello, Paul Lacroix scrisse: "Trois noms sont devenus inséparables dans l'histoire de l'art: Raphaël, Ingres, Passavant", cfr. SCHRÖTER 1990 (nota 82), p. 306.

123) Per la genesi e la fortuna di questo genere in relazione alla rappresentazione di episodi della vita di maestri antichi si veda il fondamentale saggio di HASKELL 1978 (nota 107), pp. 137-164.

124) CHRISTOF THOENES, *Raffaël*, Köln 2005, p. 9. Lo stesso vale del resto per Guido Reni, come riconobbe già Cesare Gnudi nell'introduzione al catalogo della mostra bolognese del 1954: "Ogni secolo ha scelto il suo Reni", cfr. CESARE GNUDI, *Introduzione*, in *Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna 1954) a cura di GIAN CARLO CAVALLI, Bologna 1954, pp. 15-44, qui p. 16. Non è verosimilmente un caso che sia Guido che Raffaello siano, con ogni probabilità, i due pittori italiani più "maltrattati" dalla produzione di massa ottocentesca di santini, immagini devozionali e figure femminili di dolciastra bigotteria, i cui proprietari probabilmente sapevano sugli autori poco più che nulla.