

ASCOLTO COME VISIONE NELLA *TRASFIGURAZIONE* DI RAFFAELLO*: LA METAFORA VISIVA DELL'*OBUMBRATIO* TRA *DEMONSTRATIO DIURNA* E *DEMONSTRATIO NOCTURNA*

CHRISTOPH WAGNER

Nella storia dell'esegesi della *Trasfigurazione* di Raffaello⁽¹⁾ (fig. 1) il dibattito ha sempre preso le mosse da due aspetti estetici del dipinto di grande impatto: in primo luogo la nuova bipartizione narrativa tra zona superiore e inferiore e in secondo luogo una concezione del chiaroscuro basata sul contrasto tra oscurità notturna e luce abbagliante di tipo epifanico. Nell'unione artistica di questi due aspetti il dipinto si eleva al rango di opera chiave di una nuova cultura visiva.

Come attestano le fonti, già gli osservatori del Cinquecento erano rimasti sconcertati dall'accentuata oscurità, dalla dimensione in parte notturna di questa pittura, anche se la *Trasfigurazione* non va considerata "un notturno", nel senso stretto di un "nocturne absolute", per usare le parole di Erwin Panofsky⁽²⁾. Così, Sebastiano del Piombo –

di certo non senza intenti polemici – ha scritto in tono di scherno in una lettera a Michelangelo del 2 luglio 1518: "Io non vi dirò altro, che pareno figure che siano state al fumo, ovvero figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere"⁽³⁾. Perfino Vasari ha creduto che il colore del dipinto fosse stato rovinato dall'eccentrica tecnica pittorica usata da Raffaello: il maestro – a detta di Vasari –, impiegando il nero di fumo degli stampatori, avrebbe per vanagloria fatto troppo affidamento sulle possibilità tecniche della pittura a olio, provocando al suo quadro un rapido deterioramento: "E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale [...] di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando



*) Il presente testo costituisce la versione rielaborata per la stampa del mio intervento *Demonstratio diurna – Demonstratio nocturna*, tenuto il 4 maggio 2002 alla Bibliotheca Hertziana nell'ambito del Convegno *Raffaello – pluralità e unità*. Per la benevola accoglienza riservata alla mia nuova interpretazione e le indicazioni fornite nella discussione e nei colloqui successivi esprimo la mia più sincera gratitudine a Kristina Herrmann Fiore, Achim Gnann, Tom Henry, Rudolf Hiller v. Gaertringen, Eva Krems, Hubert Locher, Alessandra Nova, Michael Rohlmann, Andreas Thielemann, Christof Thoenes e Matthias Winner. Dal giugno 2002 il testo è accessibile on line per studi successivi all'indirizzo <http://colosseum.biblherz.it/Diskussionen/commfrmp.asp?URL=/event/Raffael/texte/Wagner/Wagner.htm>.

- 1) Olio su tavola, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, inv. n. 333. Nell'ampia bibliografia sulla *Trasfigurazione* di Raffaello si possono citare: Herbert von Einem, *Die Verklärung Christi und die Heilung des Besessenen von Raffael*, in *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, Wiesbaden 1966, pp. 299-326; Luitpold Dussler, *Raphael. A critical catalogue of his pictures, paintings and tapestries*, Londra-New York 1971, pp. 52-55; Ernst H. Gombrich, *The ecclesiastical significance of Raphael's Transfiguration*, in *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsavia 1981, pp. 241 sgg.; Konrad Oberhuber, *Raphaels, Transfiguration'. Stil und Bedeutung*, Stoccarda 1982; Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels Transfiguration*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 50 (1987), pp. 89-115; cfr. anche il recente studio riassuntivo di Pierluigi De Vecchi, *Raffaello*, Milano 2002. Sul contesto storico e sull'affidamento dell'incarico vedi per un quadro riassuntivo H. von Einem (*ibid.*, pp. 310 sgg.) e R. Preimesberger (*ibid.*, pp. 89 sgg.); sul dipinto concorrente di Sebastiano del Piombo: Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, pp. 66 sgg.; C. Gardner von Teuffel, *Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne. New evidence*, in «Burlington Magazine», 126 (1984), pp. 765 sg. Sulla storia della ricezione cfr. Hans Luetgens, *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, tesi di laurea, Università di Göttinga, s.l. 1929. – Sull'importanza del significato allegorico del visibile nella cultura figurativa dell'epoca cfr. Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels* (1993), Berlino 1999 e Id., *Kolorit / farbig*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a cura di Karlheinz Barck e altri, vol. III: *Harmonie – Material*, Stoccarda-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2001, pp. 305-332. – Tra gli studi successivi va citato il volume di Andreas Henning, *Rafaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, Monaco-Berlino 2005.
- 2) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge (Maspp.) 1953.
- 3) Citato da John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, vol. I, New Haven/London 2003, p. 352 (Rönische Forschungen der Bibliotheca Hertziana; vol. 30/31).

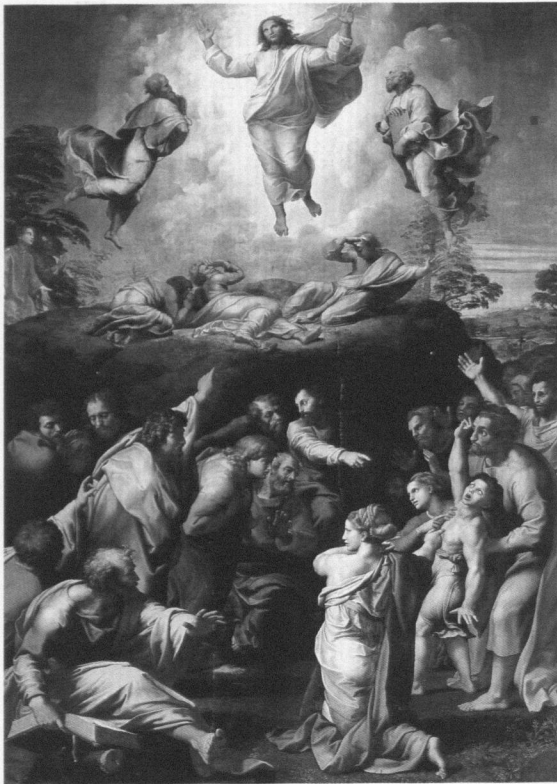


Fig. 1
Raffaello, *La Trasfigurazione*, Roma, Pinacoteca Vaticana.

egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti”⁽⁴⁾. I risultati delle indagini di restauro dimostrano al contrario che Raffaello, già nel dare

la prima mano di pittura, aveva mirato in piena consapevolezza all’oscurità in parte impenetrabile della *Trasfigurazione*⁽⁵⁾. Una precoce copia del dipinto ad opera di Giovanni Francesco Penni rafforza questo dato⁽⁶⁾. Se ne conclude che l’oscurità nella *Trasfigurazione* non è in primo luogo un problema risolvibile con un adeguato restauro, ma un fattore peculiare della sua veste cromatica.

L’oscurità che domina nel dipinto raffaellesco è stata finora interpretata soprattutto come segno di una particolare *difficoltà*⁽⁷⁾ pittorica o come indizio di una dipendenza stilistica dal chiaroscuro leonardesco⁽⁸⁾ ovvero semplicemente come uno sfondo su cui far risaltare lo straordinario spettacolo di luce della *Trasfigurazione*⁽⁹⁾. Che l’oscurità nell’opera di Raffaello meriti una propria analisi tematica e che anzi questo aspetto figurativo costituisca il segno fondamentale – finora del tutto trascurato – di una *inventio* artistica, sorretta da una precisa ermeneutica del visibile e della capacità visiva, è quanto il presente studio si propone di dimostrare: se si inquadra la maniera pittorica di Raffaello all’interno delle categorie di una regia figurativa basata sulle autentiche potenzialità mediali della pittura, come ha dimostrato da ultimo con efficacia Rudolf Preimesberger⁽¹⁰⁾, si possono capire meglio alcune delle peculiarità iconografiche di questa opera,

- 4) Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* (1550/1568), a cura di G. Milanesi [1878-1881], ristampa dell’edizione Firenze 1906, a cura di P. Barocchi, Firenze 1981, vol. IV, pp. 378.
- 5) Dioclecio Redig de Campos, *La Trasfigurazione di Raffaello. Cenni sulla sua storia, il recente restauro e l’autografia del dipinto*, in «Strenna dei Romanisti», 1977, pp. 101 sgg.; Fabrizio Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro. La Trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979; Sydney J. Freedberg, Fabrizio Mancinelli, Konrad Oberhuber, *A masterpiece close-up. The Transfiguration by Raphael*, Cambridge (Mass.) 1981; Fabrizio Mancinelli, in *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno (16.10.1984-16.1.1985), a cura di G. Muratore, Milano 1984, pp. 307-309; Id., *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce. Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*, in *The Princeton Raphael symposium. Science in the service of art history*, a cura di J. Shearman and M. B. Hall, Princeton 1990, pp. 149-160. Il giudizio errato di Vasari è stato curiosamente ripetuto anche in studi recenti: Margriet van Eikema Hommes, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael’s ‘Transfiguration of Christ’*, in «Simiolus», 28 (2000/1), pp. 4-43.
- 6) Olio su tavola, 3,96 x 2,63 m, Madrid, Prado, inv. n. 315.
- 7) R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 98.
- 8) Kathleen Weil-Garris Posner, *Raphael’s Transfiguration and the legacy of Leonardo*, in «The Art Quarterly», 35 (1972), pp. 343-372; Id., *Leonardo and central Italian art: 1515-1550*, New York 1974, pp. 43-47; David Alan Brown, *Leonardo and Raphael’s Transfiguration*, in *Raffaello a Roma* (convegno 1983), Roma 1986, pp. 237 sgg. – Negli studi del passato le riflessioni sul chiaroscuro di Raffaello si conformano alle linee tradizionali dell’analisi formale storico-artistica e di quella stilistica orientata alla storia delle influenze. Fra quelli più recenti, Hans Belting (*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, pp. 534 sgg.), riferendosi alla *Trasfigurazione* di Raffaello, ha accentuato l’idea di una messinscena personale da parte di un ‘io artistico diventato autonomo’.
- 9) Martin Kemp, *In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. v. Flemming und S. Schütze, Magonza 1996, pp. 160-177, pp. 165 sg.
- 10) R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), pp. 89 sgg.

rimaste finora enigmatiche.

Un disegno in chiaroscuro, eseguito probabilmente da Giulio Romano (fig. 2) e conservato all'Albertina di Vienna, che – al di là delle specialistiche discussioni sulla effettiva paternità⁽¹¹⁾ – documenta uno stadio precoce, databile intorno al 1517⁽¹²⁾, della genesi del dipinto raffaellesco, dimostra come il maestro già in questa prima fase abbia sperimentato l'idea di rappresentare la Trasfigurazione di Cristo nella dimensione di una immagine notturna: Gesù e i due apostoli sono immersi in una avvolgente oscurità, in cui soltanto tenui bagliori di luce lambiscono fuggevolmente i contorni dei corpi, delle vesti e del paesaggio. La testa di Gesù è circondata da un alone di luce simile a una aureola. Davanti a lui sono inginocchiati in atterrita adorazione con le braccia tese in alto e di lato i tre Zebedei. Il trasfigurato è affiancato ai due lati da Mosè ed Elia. Che già qui – al di là del testo biblico – siano visibili al margine destro altri due santi, che nella versione finale ritornano sul lato opposto, da identificare in Giusto e Pastore, patroni della cattedrale di Narbonne, per la quale la pala d'altare era in origine destinata, rafforza l'opinione che questo disegno possa essere in effetti considerato, nella storia della genesi dell'opera, come l'abbozzo di partenza⁽¹³⁾. Nel disegno – secondo un'antica tradizione iconografica e diversamente da quanto si constata nel dipinto eseguito – Cristo poggia con i piedi saldamente a terra e rivolge lo sguardo in basso verso san Pietro, mentre compare sopra di lui, in una aureola popolata da angeli, Dio Padre che sembra giungere di slancio a braccia distese, veste svolazzante e capelli al vento, con un impeto



Fig. 2
Raffaello, *Studio per la Trasfigurazione*, Vienna, Albertina.

dinamico che pare imprimersi anche alle vesti di Mosè ed Elia.

L'audacia di questo disegno emerge con adeguata chiarezza, se si tiene presente che già in questa fase iniziale Raffaello ha introdotto nei suoi progetti per la pala d'altare la concezione di una oscurità simile alla notte che, legata al tema della *Trasfigurazione* e non – come si potrebbe supporre guardando il dipinto eseguito – al solo episodio della guarigione

11) Pennello e acquerellature marroni, lumeggiature, tracce di penna, 400 x 270 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 193. L'attribuzione a Giulio Romano è tra gli altri accettata da Konrad Oberhuber (*Vorzeichnungen zu Raffaels 'Transfiguration'*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 4, 1962, pp. 116 sgg.) e Erwin Mitsch (in *Raphael in der Albertina. Aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers*, Graphische Sammlung Albertina, Vienna 1983, pp. 192); cfr. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stoccarda 1983 (Veröffentlichungen der Albertina Wien; 19), pp. 136, 603 sgg.; Francis Ames-Lewis (*The draftsman Raphael*, New Haven- Londra 1986, pp. 137 sg.) attribuisce invece il foglio a G. F. Penni.

12) La datazione del foglio oscilla tra il 1516 e il 1518 (vedi nota 11).

13) Per l'identificazione dei due santi cfr. H. von Einem 1966, pp. 311, K. Oberhuber 1982, pp. 39ff., R. Preimesberger 1987, pp. 90 (vedi nota 1).





Fig. 3
Raffaello, *Liberazione di San Pietro*, Vaticano, Stanza di Eliodoro.

del fanciullo sonnambulo o posseduto, viene elevata a motivo centrale e iconograficamente caratterizzante della invenzione figurativa. L'adeguata esecuzione pittorica a chiaroscuro tracciata a pennello con acquarellature marroni e lumeggiature mira a una efficace messinscena della dimensione notturna. Tutto ciò che si vede è un fuggevole gioco di riflessi scintillanti su un fondo scuro, all'interno di un contesto confinante con l'invisibilità. Raffaello ha collegato pittoricamente l'epifania luminosa,

tipica dell'iconografia della Trasfigurazione di Cristo, al suo più assoluto contrario, l'oscurità notturna. Questo antinomia dei mezzi visivi ha consentito di fatto a Raffaello di realizzare in forma paradigmatica i più complicati effetti di luce, ombra e colore¹⁴. L'enfatico elogio della capacità del maestro nel raffigurare la notte, che emerge ad esempio nell'*ekphrasis* vasariana dell'affresco della *Liberazione di Pietro* (fig. 3) nelle Stanze Vaticane e che gli è valso non da ultimo il titolo di "nuovo



14) Già G. Vasari (vedi nota 4: vol. IV, p. 11), tracciando una storia del colore, accentua la novità della pittura chiaroscurale; cfr. a tale proposito Ch. Wagner 1999 (vedi nota 1), pp. 66 sgg.; Ernst Strauss, *Zu den Anfängen des Helldunkels*, in Id., *Kolorisgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, a cura di L. Dittmann, Monaco-Berlino 1983, pp. 47-62.

Apelle”¹⁵), dimostra come un foglio del genere non potesse non produrre un forte effetto sull’osservatore coevo. L’esecuzione estremamente elaborata e accurata del disegno dimostra che questo studio potrebbe essere stato realizzato per il medesimo committente, il cardinale Giulio de’ Medici¹⁶.

Che nel disegno di Raffaello costituisca un momento centrale dell’*inventio* non solo il manifestarsi della luce, ma anche l’oscurità, non risulta frequente dal punto di vista iconografico, se si guarda alle precedenti tradizioni pittoriche della *Trasfigurazione*¹⁷, benché l’elemento notturno sia facilmente desumibile dal testo biblico, anche a una sommaria lettura: il Vangelo di Luca riferisce (IX, 30-32, 37) che “Pietro e i suoi [due] compagni [...] si erano addormentati”, prima che apparisse loro Gesù trasfigurato e che essi “scesero dalla montagna il giorno successivo”. Se ne può dedurre che la *Trasfigurazione* è avvenuta di notte, fatto a cui si è a volte anche accennato in forma simbolico-allusiva¹⁸.

Che la riflessione di Raffaello su questa oscurità vada però oltre al dato naturalistico delle ore del giorno, desumibile dal testo biblico, balza evidente qualora si ponga questo elemento in preciso rapporto con l’intera raffigurazione e in special modo con un altro aspetto iconograficamente insolito del disegno: il motivo di Dio Padre che si avvicina in volo a braccia aperte in un’aureola di angeli. Anche questo motivo non deriva dalla narrazione evangelica, dato che qui si parla solo della voce di Dio *udibile* da una nuvola: la Trasfigurazione di Cristo

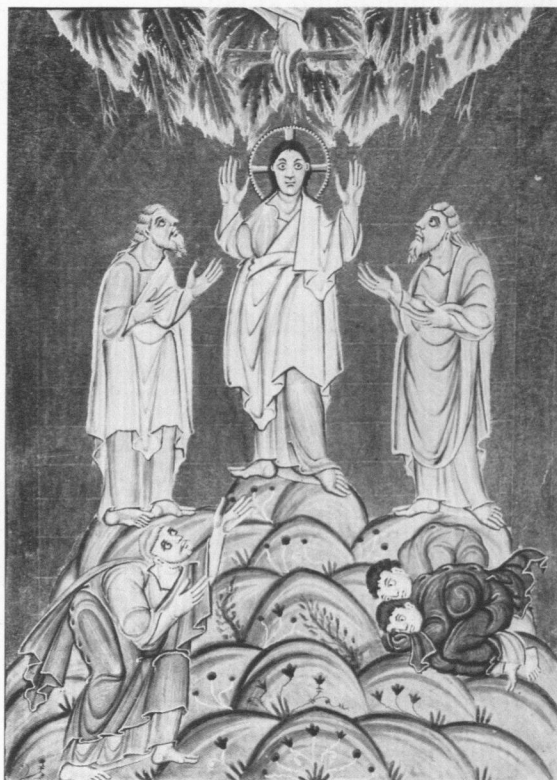


Fig. 4
Trasfigurazione, Cod. Lat. 4453 (Evangeliar Ottos III.), fol. 113r, Monaco, Staatsbibliothek.

come *Kyrios* e *Doxa* si realizza nell’ascolto della voce di Dio che ne rivela la natura nascosta di proprio Figlio: “Hic est filius meus dilectus” (Matteo 17, 5). Nella Bibbia – come anche nei commentari dei padri della Chiesa¹⁹ – Dio appartiene espressamente alla regione dell’*invisibile*, e resta appunto nascosto in una nuvola. Nelle tradizioni figurative

15) G. Vasari 1981 (vedi nota 4), vol. IV, p. 344.

16) Sulla committenza cfr. i saggi di H. von Einem 1966, pp. 310 sgg. e R. Preimesberger 1987, pp. 89 sgg.; sui disegni K. Oberhuber 1982, pp. 39 sgg. (vedi nota 1).

17) Cfr. Josef Myslivec, voce: *Verklärung Christi*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. IV, Roma et al. 1972, coll. 415-422; Erich Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Colonia/Opladen 1964 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 29), pp. 25 sgg.

18) Cfr. il mosaico di S. Apollinare in Classe a Ravenna, dove Cristo appare in un cerchio azzurro occupato da raggi dorati.

19) Vedi in particolare: Origene, *Contro Celso*, a cura di Aristide Colonna, Torino 1971, vol. II, p. 197, trad. ted.: *Des Origines acht Bücher gegen Celsus*, trad. dal greco di Paul Koetschau, Monaco 1926, vol. II, pp. 183, 314 (Bibliothek der Kirchenväter: Des Origines ausgewählte Schriften); Leone Magno, *Discorsi durante l’anno liturgico*, a cura di Angelo Puccetti, Siena 1940, trad. ted.: *Sermo LI. Predigt über das Evangelium der Transfiguration oder Verklärung Christi*, in *Des Heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Grossen sämtliche Sermonen*, trad. di Th. Steeger, vol. II, Monaco 1927, pp. 70-78 (Bibliothek der Kirchenväter); Efrem il Siro, *Rede über die Verklärung Christi*, in *Des Heiligen Ephräm des Syrsers ausgewählte Schriften*, tradotti dal siriano e dal greco da O. Bardenhewer, vol. I, Monaco 1919, pp. 181-195 (Bibliothek der Kirchenväter).





Fig. 5
Raffaello e scuola, *Studio per la Trasfigurazione*, Vienna, Albertina.

medievali della Trasfigurazione, il motivo iconografico specifico della nuvola che racchiude Dio viene rappresentato non di rado in unione con il simbolo della *manus Dei* su Cristo; un esempio particolarmente efficace si ha nella miniatura dell'evangelario di Ottone III, databile intorno al 1000 (fig. 4)⁽²⁰⁾. Di fronte alla marcata simbologia della luce che caratterizza più volte nei Vangeli il racconto della Trasfigurazione e che viene ulteriormente accentua-

to nei commentari dei padri della Chiesa⁽²¹⁾, si trascura facilmente il fatto che la metafora visiva del momento cruciale dell'ascolto della parola divina è espressa non dalla luce, ma dal fenomeno ottico di un *oscuramento*, di una *obumbratio*: "Un'ombra li oscurò", "nubes obumbravit eos"⁽²²⁾. Questo fondamentale elemento teologico della Trasfigurazione, la *obumbratio*, unita all'ascolto della voce di Dio e alle reazioni spaventate dei tre apostoli, è stata tematizzata da Raffaello nella fase di lavoro documentata dal disegno.

L'apparente contrasto con il racconto biblico, dovuto al fatto che nel disegno (fig. 2) Dio risulta visibile, si risolve non appena si tiene presente l'effetto finale che si proponeva Raffaello: nel dipinto l'epifania di Dio è percepibile esclusivamente dall'osservatore, non dai personaggi presenti in scena. Soltanto l'osservatore vede ciò che la corona di nuvole cela ai tre apostoli, gettandoli nel terrore. Raffaello sperimenta – come di frequente nella sua pittura⁽²³⁾ – l'idea di una doppia prospettiva, congiungendo nel contesto narrativo il visibile e l'invisibile. Nel suo ulteriore processo creativo il maestro ha modificato radicalmente la fondamentale idea tematica di questo disegno, senza però – come si dimostrerà – abbandonarla nella versione finale del quadro.

Quando esattamente Raffaello sia arrivato alla audace bipartizione narrativa della sua pala d'altare, allargando l'impostazione originale alla scena del fanciullo sonnambulo, non è documentato con precisione nella genesi dell'opera⁽²⁴⁾. Ma un altro disegno, eseguito da Giovanni Francesco Penni (fig. 5)⁽²⁵⁾, dimostra come Raffaello, nello spirito di questa biparti-

20) Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4453, il cosiddetto evangelario di Ottone III, fol. 113r. Cfr. E. Dinkler 1964 (vedi nota 17), pp. 39.

21) Cfr. le indicazioni in nota 19.

22) Marco 9, 7; Luca 9, 34. Matteo (17, 5) parla di una "nuvola lucente", "nubes lucida obumbravit".

23) Ch. Wagner 1999 (vedi nota 1).

24) H. von Einem 1966 (vedi nota 1), pp. 316; K. Oberhuber 1962 (vedi nota 11), pp. 116 sgg.

25) Penna marrone, 535 x 377 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 17544.

zione tematica, abbia rinunciato all'idea della *obumbratio* nella zona della Trasfigurazione, sostituendola con una più tradizionale simbologia che esalta la forza irradiante della luce intorno alla figura di Cristo. Probabilmente ciò è avvenuto anche per accondiscendere ai desideri del committente. Gesù appare ora entro la corona radiosa di un'aureola che ne avvolge con sfolgorante potenza tutto il corpo e acceca con il suo splendore i tre apostoli che se ne ritraggono con una gestualità assai vicina alla versione finale del dipinto. Circondato dalle nuvole che si sfrangiano ai margini, Cristo appare anche qui, come nel precedente disegno, insieme a Mosè ed Elia, mentre – secondo le tradizioni figurative bizantine ancora presenti nel Beato Angelico (fig. 6)⁽²⁶⁾ – poggia *con i piedi* sul monte, senza volteggiare in aria, a differenza di quanto avverrà in seguito, quando il pittore si uniformerà agli schemi iconografici⁽²⁷⁾ diffusi nell'arte occidentale a partire da Giotto.

La zona inferiore del disegno è pervasa da forti ombre, ma non ancora da una oscurità parzialmente impenetrabile come quella del dipinto. Solo nel successivo processo creativo Raffaello sembra ritornare al gioco di luce e ombra, proprio del suo tema, raffigurando in una nuova forma di chiaro-scuro pittorico la bipolarità ottica di una luce intensissima e di una *obumbratio*, integrata in una concezione allegorica della visibilità della Trasfigurazione. Al polo luminoso della Trasfigurazione di Gesù si contrappone ora l'*obumbratio* nella regione inferiore, dove è raffigurata la guarigione dell'ossesso.

Raffaello si è probabilmente riferito al doppio significato, universalmente noto, della *obumbratio* come fenomeno fisico reale e come simbolico

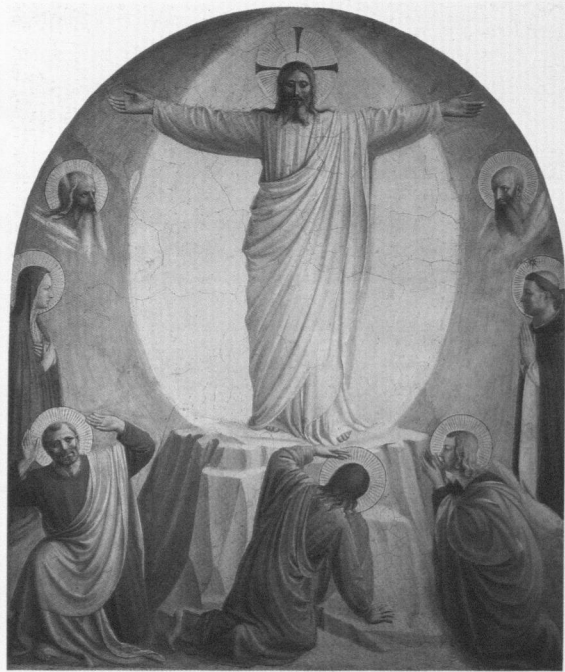


Fig. 6
Fra Angelico, *Trasfigurazione*, Firenze, Convento di San Marco.

“ottenebramento” dell’intelletto: era diventata in qualche misura proverbiale l’affermazione di Plinio che il “vino *oscura* la mente” (23, 41) (“sapiencia vino *obumbratur*”)⁽²⁸⁾ e anche Quintiliano parla dell’obnubilamento dei sensi⁽²⁹⁾.

In effetti ad essere in una condizione di *obumbratio* metaforica non è solo l’ossesso, ma anche gli apostoli collocati nella zona inferiore che nell’attimo raffigurato si trovano in uno stato di *obumbratio* fideistica: nella Bibbia la loro incapacità di guarire il fanciullo sonnambulo viene imputata espressamente da Cristo alla loro mancanza di una salda fede⁽³⁰⁾. Nel coevo simbolismo visivo tale interpretazione metaforica dell’oscurità affonda probabil-

26) Cfr. E. Dinkler 1964, pp. 26 sgg.; J. Myslevic 1972, coll. 416 sgg., 420 (vedi nota 17).

27) *Ibid.*, col. 420.

28) Heinrich Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, vol. I, Hannover 1916-19, ristampa Darmstadt 1995, col. 1289.

29) *Ibid.* Cfr. inoltre sulla storia di questa metafora visiva: Christoph Wagner, *Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit*, in *Colloquia Academica*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz (G., Geisteswissenschaften, 1996), Stoccarda 1997, pp. 39-95.

30) Matteo 17, 16 sg.





mente le sue radici nella teoria filosofico-teologica del rapporto tra uomo e Dio: così, ad esempio, Carolus Bovillus nel suo *Liber de sapiente*, pubblicato nel 1510, ricorre a una differenziata allegoria dell'ombra e del buio⁽³¹⁾ per spiegare la relazione tra Dio, gli angeli, gli uomini e gli animali, nella

sunt tenebre, potentia, ignoratio, aversio, divisio; finis vero et perfectio: lux, actus, scientia, conversio, coniunctio, unitas”⁽³⁴⁾. Ma la stessa sapienza resta in fin dei conti nella regione dell'oscurità e dell'ombra: “umbra vero scientia humana”⁽³⁵⁾. Se Carolus Bovillus – come ad esempio anche



Fig. 7
Carolus Bovillus, *Liber de sapiente* (1510), Cap. XL, p. 140r.

forma di stati graduali che passano dalla luce all'ombra, all'oscurità fino alla tenebra più fitta (fig. 7). In questa discesa verso un buio sempre più totale Bovillus vede l'uomo collocato sul gradino più basso della scala in cui è ancora possibile un riflesso dell'immagine di Dio (“Homo ultima sit Dei imago”)⁽³²⁾. Infatti come nel nero non si può dipingere o scrivere nulla di visibile, così anche l'immagine divina non può rispecchiarsi al di sotto della specie umana⁽³³⁾. Di conseguenza gli animali, nella concezione di Bovillus, sono completamente avvolti dalle tenebre, mentre l'uomo è circondato per metà dall'oscurità e per metà dalla luce (cfr. fig. 7). I sapienti tra gli uomini compiono, all'interno di questa bipolarità, un movimento ascensionale che li porta dal buio alla luce: “Constat enim sapiens Homo ex tenebris et luce, ex potentia et actu, ex ignorantia et scientia. Nam principium illi

Lorenzo Valla⁽³⁶⁾ – collega in questo modo l'oscurità e l'ombra all'idea positiva delle potenzialità e facoltà proprie dell'esistenza umana (“umbra et potentia”)⁽³⁷⁾, le tenebre totali (*tenebrae*) stanno a identificare l'ignoranza.

Il movimento ascensionale che porta dall'ombra alla luce, inteso come illustrazione concreta di un processo conoscitivo, viene a incarnarsi nel dipinto nelle figure di Pietro, Giovanni e Giacomo. In esse Raffaello esprime l'immagine metaforica di un processo trasformativo attraverso un susseguirsi di momenti che passano dalla vista fisica all'accecamento fino alla contemplazione spirituale dell'immagine divina: a questi apostoli – nell'interpretazione pittorica di Raffaello, divergente dal testo evangelico – è concesso vedere la Trasfigurazione di Cristo come visione *interiore*: anche san Pietro è infatti ritratto

31) Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, a cura di R. Klibansky; ristampa in: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), Darmstadt 1987, pp. 299-412 (Studien der Bibliothek Warburg, 10).

32) *Ibid.*, p. 393.

33) *Ibid.*, pp. 393: “Nam sicut in nigritate pingi nulla potest visibilis species, nihil in ea scribi, nulla exprimi imago et in nullum colorem verti nigritas potest, nulla affici ac tingi versicoloritate: ita et ubi recepta est humana species in Deo, in divino speculo posterior nulla nata est recipi imago”.

34) *Ibid.*, pp. 372.

35) *Ibid.*, p. 381.

36) Cfr. Lorenzo Valla, *De libero arbitrio*, Firenze 1934; trad. ted.: *Über den freien Willen* Monaco 1987, p. 43.

37) Carolus Bovillus, 1987 (vedi nota 31), p. 354.



Fig. 8
Raffaello, *La Trasfigurazione* (particolare), Roma, Pinacoteca Vaticana.

con gli occhi chiusi di fronte all'accecante bagliore luminoso (fig. 8). *Svegliandosi dal sonno* – come registra il solo Vangelo di Luca – e trovandosi esposti allo splendore abbagliante del trasfigurato, davanti a cui si gettano a terra – come narra dettagliatamente Matteo –, gli apostoli cercano di farsi ombra con le mani o si accovacciano al suolo, un particolare già colto giustamente da Vasari⁽³⁸⁾. Il processo percettivo che passa dall'accecamento a una contemplazione interiore rimanda a una simbologia visiva e a un concetto enfatico di allegoria immaginativa già *in nuce* nell'opera giovanile raffaellesca, ad esempio nel *Sogno del cavaliere*⁽³⁹⁾, e presente spesso anche nella sua produzione romana con diverse accentuazioni

tematiche, ad esempio nella *Liberazione di Pietro* (fig. 3) o nella raffigurazione di *Mosè e il roveto ardente*⁽⁴⁰⁾. Il potenziamento intellettuale della vista al momento della Trasfigurazione di Cristo è già preparata non a caso come motivo iconologico dall'interpretazione dottrinale dei padri della Chiesa. Nella sua lettura della Trasfigurazione di Cristo Origene scrive: "Per quanto Gesù fosse uno per se stesso, [...] a quelli che l'osservavano non appariva a tutti il medesimo. [...] E se si considera attentamente la ragione, per cui Gesù, essendo vicino a trasfigurarsi sulla cima del monte, non prese con sé tutti gli apostoli, ma soltanto Pietro e Giacomo e Giovanni, si comprende facilmente che egli non appariva lo stes-

38) Luca 9, 32 sg.; Matteo 17, 6 sg.; G. Vasari 1981 (vedi nota 4), vol. IV, p. 371.

39) Ch. Wagner 1999 (vedi nota 1), pp. 19 sgg.

40) Affresco, soffitto della Stanza di Eliodoro, Vaticano.



so a quelli che lo guardavano, ma secondo la capacità di ognuno di essi: egli infatti prese solo quei tre, perché li riteneva i soli capaci di fissare lo sguardo nella sua gloria di quel momento”⁽⁴¹⁾.

Se si prosegue ad analizzare l'impostazione visiva,

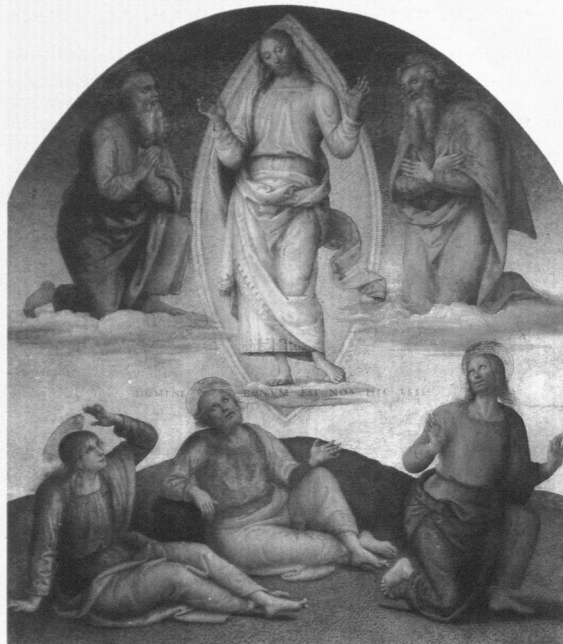


Fig. 9
Pietro Perugino, *Trasfigurazione*, Perugia, Collegio del Cambio

basata sulla contrapposizione di *visio* e *obumbratio*, si riscontra, nella zona inferiore del dipinto, una singolare contraddizione, finora non sufficientemente indagata: tutti gli studiosi concordano nel ritenere che le figure di questo livello *non* vedono la Trasfigurazione di Cristo, essendo imprigionate in una *obumbratio*, enfatizzata da Raffaello nella zona di impenetrabile oscurità ai piedi del monte che

costituisce una sorta di punto limite di tutte le relazioni ottiche all'interno del dipinto⁽⁴²⁾. Specie san Tommaso e san Bartolomeo sono avvolti in una fitta tenebra, ma anche il volto di san Giacomo minore che accenna verso l'alto risulta fortemente ombreggiato.

Occorre pertanto riformulare in modo nuovo la vecchia questione a cosa reagiscano e cosa indichino con tanta vivacità gli apostoli e gli altri personaggi che popolano questa regione inferiore, se non possono percepire la visione di Cristo trasfigurato sull'alto del monte. Al tormentato dibattito sulla legittimità della bipartizione narrativa del dipinto, di continuo ricorrente nell'estetica settecentesca a partire da Richardson⁽⁴³⁾, aveva posto fine con perentoria fermezza Goethe, formulando l'assunto della “grandiosa unità di una simile concezione”: “Stupisce nondimeno che vi sia stato chi si è creduto in diritto di avanzare riserve sulla grandiosa unità di una simile concezione [...] Come si può separare l'alto dal basso? L'uno e l'altro sono una medesima cosa: in basso ciò che soffre ed è bisognoso, in alto il potere operante e soccorritore, e l'uno si integra con l'altro, agisce nell'altro”⁽⁴⁴⁾. Tuttavia, questa apologia ha finito al tempo stesso per occultare anche il sostanziale problema narrativo insito nella concezione figurativa del dipinto: come vadano cioè letti concretamente, da un punto di vista concettuale, i gesti delle figure, al di là della bipartizione compositiva. La chiave ermeneutica è fornita dal legame, già osservato nel disegno in chiaroscuro (fig. 2), tra *obumbratio* e ascolto della voce di Dio, idea a base della prima *inventio* raffaellesca che il maestro – questa è la tesi del presente saggio – ha ripreso anche nella versione finale,

41) Origene, *Contro Celso* (vedi nota 19), libro II, trad. it. 1971, p. 197, trad. ted. 1929, p. 183.

42) Da questo punto di vista giova ricordare ancora una volta la critica di Vasari al dipinto di Raffaello, interessante dal punto di vista della ricezione estetica, anche se inesatta (vedi nota 4).

43) J. Richardson, *Description de divers fameux Tableaux, Dessins, Statues, Bustes, Bas-reliefs etc., qui se trouvent en Italie avec des remarques. Traité de la Peinture et de la Sculpture...*, Amsterdam 1728, vol. II, pp. 613 sgg., 715 sgg. Cfr. a tale proposito il quadro storico della ricezione fornito da H. Lütgens 1929 e H. von Einem 1966, pp. 324 sgg. (vedi nota 1).

44) Johann Wolfgang von Goethe, *Italianische Reise*, a cura di Andreas Bayer e Norbert Miller, Monaco 1992, p. 540 (Münchener Ausgabe, 15), trad. it.: *Viaggio in Italia*, Milano 1983, p. 508.

travasandolo nella bipartizione di nuovo tipo della sua pala. Raffaello non ha riferito gli episodi dinamici della zona inferiore né esclusivamente agli accadimenti fisici intorno al fanciullo posseduto né alla visione di Cristo trasfigurato, ma piuttosto all'*ascolto* della voce divina, intesa come elemento in grado di fungere da collante tematico tra le due scene⁽⁴⁵⁾. Sorprende che questo aspetto non sia stato finora preso in esame nell'interpretazione del dipinto raffaellesco, sebbene si tratti di un dato teologico di assoluto rilievo per l'esegesi della Trasfigurazione⁽⁴⁶⁾. Quale rilevanza per l'iconografia di tale episodio avesse all'epoca di Raffaello il motivo dell'ascolto della parola divina e quanto fosse naturale interpretare l'"ascolto come visione", lo attesta ad esempio l'affresco di Perugino nel Collegio del Cambio (fig. 9): qui le parole divine "Hic est Filius meus dilectus" e "Domine / Bonum est nos hic esse" (Matteo 17, 5 o Luca 9, 35), impresse direttamente sul dipinto⁽⁴⁷⁾, mettono davanti agli occhi dell'osservatore, nella cifra visiva della scrittura, la dimensione tematica dell'ascolto. Quanto profondamente Raffaello conoscesse l'affresco di Perugino, è possibile desumerlo anche dal disegno in chiaroscuro (fig. 2): nei due dipinti è simile il modo in cui sono ritratti Cristo e i tre apostoli. Raffaello ha potuto rinvenire nell'affresco di Perugino anche l'idea dell'estasi di Elia, espressa metaforicamente da colori con tonalità cangianti, tendenti a un irreal verde-rosa che sembrano scaturire dalla luce emanante da Cristo⁽⁴⁸⁾.

Ma rispetto a Perugino Raffaello ha sviluppato le implicazioni tematiche della sua raffigurazione servendosi di un linguaggio simbolico meno formal-

stico e conferendo ai mezzi visivi una diversa valenza metaforica: ad esempio nell'epifania luminosa di Cristo la sua Trasfigurazione si dissolve e sintetizza figurativamente nel motivo della nuvola contenente Dio. Il modo in cui è resa l'aureola di luce in Perugino e in Raffaello evidenzia in modo esemplare una fondamentale differenza percettiva: mentre il Perugino concepisce il trasfigurato nella schematica formula simbolica di una mandorla attraversata da raggi dorati, verso cui si avvicinano in volo ai due lati su banchi di nuvole personaggi veterotestamentari, Raffaello trasforma l'atmosfera in un luogo della visione di Cristo. Ma a guardare bene nel dipinto di Raffaello la luce non parte da Cristo trasfigurato, ma dall'alone lucente delle formazioni nuvolose che gli fanno da sfondo. Evidentemente Raffaello ha qui travasato su Cristo il motivo della *nubes lucida*⁽⁴⁹⁾ attribuita in origine a Dio e spesso riscontrabile nella iconografia medievale della Trasfigurazione (cfr. fig. 4)⁽⁵⁰⁾. Che già Vasari abbia notato questo importante ribaltamento tematico, lo attesta la sua affermazione che Cristo trasfigurato "mostra la Essenza e la Deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello"⁽⁵¹⁾. È anzi probabile che Raffaello, andando oltre, sapesse da dove traeva origine il *nimbus* cristiano come simbolo dell'apparizione divina, riconducibile appunto all'antica idea dell'epifania di Dio in una nuvola luminosa, e interpretasse l'episodio della Trasfigurazione ricorrendo all'antico significato della parola *nimbus* come *fulgidum lumen*, nel senso inteso da Virgilio nell'*Eneide* quando descrive ad esempio l'apparizione notturna di Venere⁽⁵²⁾.



45) Solo Origene (1971, vedi nota 19, p. 197) afferma che la voce è stata ascoltata unicamente dai tre apostoli che si trovavano sul monte Tabor.

46) La voce dal cielo viene comunque menzionata marginalmente da R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 90.

47) Affresco, 266 x 229 cm, Pietro Scarpellini, *Pietro: Perugino*, Milano 1984, p. 98, n. cat. 95.

48) Sulla lunga tradizione di questo *topos* cromatico per simboleggiare il metafisico vedi Günter Groschopf, *Über die Schillerfarben (Changeants)*, tesi di laurea, Monaco, Ulm 1939.

49) Matteo 17, 5, nei Vangeli di Luca e Marco si parla soltanto di "nuvola /nubes" (Luca 9, 34; Marco 9, 7).

50) Cfr. E. Dinkler 1964, pp. 37 sgg.; J. Myslevic 1972, coll. 418 sgg. (vedi nota 17).

51) G. Vasari 1981 (vedi nota 4), vol. IV, pp. 238, 372.

52) Virgilio, *Eneide*, II 615 sg. Cfr. Wladimir Weidlé, voce: *Nimbus*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. III, Roma et al. 1971, col. 323.



Fig. 10
Raffaello, *Santa Cecilia*, Bologna, Pinacoteca Comunale.

Che Raffaello a questo punto della sua attività creativa sapesse padroneggiare con maestria l'esegesi metaforica e gli intrecci tematici di fenomeni acustico-sensoriali, lo documenta con efficacia la pala d'altare di *Santa Cecilia* (fig. 10)⁵³⁾, realizzata pochi anni prima della *Trasfigurazione*. Anche qui

Raffaello ha proiettato l'ascolto come manifestazione del divino nel bipolarismo luce-ombra: ai colori luminosi degli angeli come metafora della *musica coelestis* è contrapposta nella zona sottostante la rotta monocromia di strumenti diventati inutilizzabili quale immagine della *musica instrumentalis terrena*⁵⁴⁾.

Nel dipinto di Raffaello i personaggi non vedono nulla della *Trasfigurazione*, ma ne ascoltano evidentemente l'annuncio da parte della voce – per loro irreali – di Dio, “*Hic est Filius meus dilectus*”, entrando in uno stato di estrema agitazione e irrequietezza.

Sullo sfondo di queste considerazioni acquista nuovo senso anche la gestualità delle figure della zona inferiore che non emerge con chiarezza dalle interrelazioni finora proposte e circoscritte esclusivamente al piano sottostante⁵⁵⁾: l'agitazione in qualche misura “teatrale”⁵⁶⁾ – per usare l'espressione tanto giusta quanto venata di fastidio di Preimesberger – che pervade il popolo e gli apostoli, assumendo direzioni divergenti, inscena genialmente il dubbio, l'ignoranza e la fede incerta all'interno di un *exemplum* dall'andamento narrativo. Sta qui uno dei concetti chiave del racconto biblico della guarigione del fanciullo posseduto. In questo passo si parla con esplicita chiarezza dell'incredulità degli apostoli e degli altri personaggi: nel passaggio dalla *Trasfigurazione* alla guarigione del fanciullo posseduto è espressamente tematizzata, con allusione a Elia, il predecessore vetero-testamentario di Cristo, il mancato riconoscimento di Dio da parte degli uomini (“*non cognoverunt eum*”), a cui fa da

53) Tavola trasportata su tela, 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca.

54) Vedi a questo proposito anche Wolfgang Osthoff, *Raffaello und die Musik*, in *Raffaello in seiner Zeit. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg*, a cura di V. Hoffmann, Norimberga 1987, pp. 155-188; Reinhold Hammerstein, *Raffaello's Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers*, in *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, a cura di K. Gütthlein e F. Matsche, Worms 1993 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge, 20), pp. 69-79; Ch. Wagner 1999 (vedi nota 1), pp. 343-345.

55) Si è così parlato del “momento culminante di un attacco patologico” (D. Janz, *Epilepsy, viewed metaphysically. An interpretation of the Biblical story of the epileptic boy and of Raphael's Transfiguration*, in «*Epilepsia*», 27, 1986, pp. 316 sgg.). Che Raffaello abbia voluto mostrare il fanciullo nell'attimo in cui veniva liberato dal demonio o guarito dalla sua malattia, non è molto verosimile, dato che ciò si è verificato in un momento cronologicamente successivo e alla diretta presenza di Cristo. Tale anticipazione narrativa sarebbe comunque plausibile sul piano di un'allusione metaforica, ma non spiegherebbe comunque del tutto le interrelazioni tra le figure della zona inferiore.

56) R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 108.

pendant il rimprovero rivolto da Gesù ai suoi apostoli di aver rinunciato per *incredulitas* a cercare di guarire il fanciullo (Matteo 17, 20).

La molteplicità delle azioni e reazioni divergenti che si riscontra nella zona inferiore della *Trasfigurazione* viene a comporsi in una nuova e coerente narrazione se si tiene presente l'effetto dell'ascolto della parola divina: il fatto che Raffaello presenti la madre del fanciullo posseduto, la figura femminile ritratta di schiena in primo piano, e gli apostoli alla sua sinistra mentre additano il ragazzo in un triplice gesto di crescente intensità, può essere inteso sotto il segno di una "tragica ironia", di cui il pittore si serve come particolare artificio retorico per la propria narrazione iconografica: questi personaggi sembrano riferire erroneamente al fanciullo posseduto – *exemplum* della loro *obumbratio* – le parole di Dio: "Hic est Filius meus dilectus", la cui provenienza resta incomprensibile agli astanti. Ciò provoca la reazione di alcuni apostoli che, con atteggiamento apertamente dubbioso, spaventato o fermamente convinto, indicano in alto il monte Tabor su cui si trova Cristo, ad essi in quel momento invisibile. Le diverse direzioni del gesto della mano, rivolta ora in alto verso Cristo assente, ora verso il fanciullo sonnambulo in mezzo ai protagonisti dell'episodio, vale a dire Giacomo minore a sinistra e la donna in primo piano a destra, si presta a tradurre visivamente un contrasto tra gli astanti.

Anche alla questione finora non definitivamente risolta di chi sia la figura femminile in primo piano potrebbe essere data una risposta tematicamente coerente, aderendo all'ipotesi finora più plausibile che si tratti di Maria Maddalena⁵⁷⁾: nello spirito del motto che ne sintetizza la vita e che risalta nella scritta presente sulla tavola del Maestro di santa Maddalena⁵⁸⁾, la donna potrebbe essere raffigurata anche qui come "colei che erra": "Ne desperitis vos qui peccare soletis. Exemplo

que meo vos reparate deo", motto che potrebbe valere ugualmente per il fanciullo sonnambulo.

Anche le reazioni mimiche e gestuali degli altri astanti, come la reazione spaventata del padre ritratto a occhi spalancati e l'agitazione e le grida del popolo, ironicamente enfatizzate da Raffaello, si inseriscono convincentemente in questo contesto tematico di grande forza artistica, conferendo maggiore intensità al racconto figurativo: l'azione non si concentra su un attacco epilettico del fanciullo, sull'invito a guarirlo o sul suo risanamento (non ancora avvenuto), ma si impernia sul diverbio e sulla disputa tra i presenti per sapere a chi vadano riferite le parole della voce divina. Il tema della *obumbratio* mentale quale incredulità e dubbio, rimproverato proprio qui da Cristo ai suoi apostoli, viene dunque a essere interpretato con estrema pregnanza visiva come *istoria* che si svolge nell'animo degli uomini. Al tempo stesso Raffaello ha saputo dare spazio all'identificazione – a cui alludono nell'esegesi della *Trasfigurazione* anche i padri della Chiesa – tra chi soffre da un lato e Cristo e la sua imminente passione dall'altro, ma dietro questo rapporto si coglie all'inverso l'interpretazione spesso postulata del Salvatore come *Christus Medicus*⁵⁹⁾.

Questa lettura del racconto biblico finisce anche per relativizzare il ripetuto rimprovero rivolto a Raffaello – ricorrente con particolare frequenza e inquisitoria severità a partire dalle teorie estetiche del XVIII secolo – secondo cui il maestro avrebbe infranto l'unità temporale⁶⁰⁾, ponendo le due scene ritratte nella pala su piani temporali sfalsati: Raffaello collega piuttosto due luoghi distinti nella simultaneità virtuale della rivelazione divina, il primo come visione, il secondo come ascolto.

Nel solco dell'allegoria di luce e ombra, che caratterizza l'intero impianto del dipinto, Raffaello propone infine anche un ultimo ampliamento tematico



57) È questa la convincente tesi di R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 107.

58) Tempera su tavola, 164 x 76 cm, Firenze, Accademia, inv. 1890, n. 8466.

59) R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 95.

60) Cfr. il quadro generale in H. Lütgen, 1929 (vedi nota 1).

della propria *inventio*: senza dubbio al maestro era noto il celebre passo della seconda lettera di Pietro che si richiamava direttamente alla Trasfigurazione di Cristo e che era ben radicato non da ultimo nella celebrazione liturgica di tale festività. Qui Pietro rimanda ancora una volta alla parola di Dio: "Hic est Filius meus dilectus", che al momento della Trasfigurazione di Cristo egli avrebbe sentito provenire dal cielo. Questa parola profetica ("propheticum sermonem"), pronunciata da Dio è paragonata metaforicamente dal principe degli apostoli "a una lampada che splende in luogo scuro finché non spunti il giorno e non si levi nei vostri cuori il sole del mattino" (61).

Nei riguardi della *Trasfigurazione* di Raffaello, questa metafora visiva è stata finora interpretata in modo non esatto, riferendola a Cristo trasfigurato (62). Ma in effetti Raffaello l'ha ricondotta, in piena sintonia con la Scrittura, alla parola profetica, proiettando di conseguenza sul Vangelo, inserito sotto a sinistra, nel punto più scuro del dipinto, una luce di particolare intensità. Come dimostra il paragone tra l'opera eseguita e gli schizzi preparatori di Vienna (fig. 2) e Chatsworth (63), Raffaello ha girato appositamente il libro in modo che sul bianco della carta si riflettesse il massimo della luce. Il confronto con il già citato disegno di Penni (fig. 5) documenta al tempo stesso che il motivo del volume è stato introdotto solo molto tardi nel processo creativo. Raffaello ha dunque compiuto un ulteriore fondamentale cambiamento interpretativo che coinvolge non solo questa immagine, ma tutto il quadro nel suo complesso: il piano referenziale della Scrittura indica nel Vangelo di Matteo la fonte primaria, consentendo all'osservatore di vedere quale testo scritto

ha alimentato la traduzione pittorica dell'episodio (64). Partendo da questo visivo e allusivo collegamento di piani reali e referenziali diversi, Raffaello crea la sua pala d'altare come un'immagine riflettente di nuovo tipo, nella quale le dimensioni storiche e dossologiche della *Trasfigurazione* sono confrontate e concatenate fra loro in una dimensione inedita. Nell'efficace maniera estetica in cui sono inscenate la "notte" e l'oscurità, l'esperienza della visione individuale del divino diventa il piano referenziale per la visione del divino *tout court*.

Come Leon Battista Alberti distingueva già nel primo Quattrocento nei suoi esperimenti ottici una *demonstratio diurna* e una *demonstratio nocturna* intese come diverse modalità percettive del visibile (65) e concepiva non a caso quasi nella stessa epoca, come sorta di contraltare al proprio trattato di architettura, un romanzo satirico su *Momus* figlio della notte (66), così il pieno Rinascimento si apre scandagliando, accanto alla tradizionale simbologia della luce, le possibilità metaforiche dell'oscurità, tanto rilevanti agli inizi del Cinquecento. Se le sperimentazioni di Alberti sulla diversa percezione del visibile durante il giorno e la notte sono in primo luogo ancora concentrate su problemi ottici, Raffaello sviluppa, dall'analisi dei diversi modi di vedere alla luce o al buio, un nuovo discorso metaforico, portato avanti con coerenza sotto precisi presupposti tematici. L'interpretazione metaforica dei mezzi visivi e delle modalità percettive usate con effetto estetico, a cui si ricorre di solito per illustrare il tema dell'invisibile nel visibile, costituisce il tratto distintivo di una specifica visione della pittura rinascimentale che si può studiare in forma paradigmatica nella *Trasfigurazione* di Raffaello.



61) Ep. Petri II, 18 sg.: "Et hanc vocem nos audivimus de coelo allatam, cum essemus cum ipso in monte sancto. Et habemus firmiorem propheticum sermonem, cui benefactis attendentes quasi lucernae lucenti caliginoso loco, donec dies elucescat et lucifer oriatur in cordibus vestris".

62) K. Weil-Garris Posner 1974 (vedi nota 8), p. 44.

63) E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber 1983 (vedi nota 11), nn. 604 sg.

64) Cfr. R. Preimesberger 1987 (vedi nota 1), p. 99.

65) *Vita di L.B. Alberti*, a cura di G. Mancini, Roma 1967, p. 73.

66) Leon Battista Alberti, *Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe*, Monaco 1993 (Humanistische Bibliothek: Reihe 2, Texte; Bd. 29); cfr. l'introduzione di Michaela Boenke, *ibid.*, p.XV.

AUDITION ALS VISION IN RAFFAELS *TRANSFIGURATION**:
ZUR VISUELLEN METAPHORIK DER *OBUMBRATIO* ZWISCHEN *DEMONSTRATIO DIURNA* UND *DEMONSTRATIO NOCTURNA*

CHRISTOPH WAGNER

In der Geschichte der Interpretation von Raffaels *Transfiguration*⁽¹⁾ (Abb. 1) hat die Diskussion immer wieder an zwei prominenten wirkungsästhetischen Aspekten der Darstellung, angesetzt: Erstens an der neuartigen narrativen Zweiteilung zwischen der oberen und der unteren Bildzone. Zweitens an der Inszenierung des Helldunkels aus dem Kontrast von nächtlicher Dunkelheit und epiphanieartig aufscheinendem Licht. In der künstlerischen Verbindung beider Aspekte nimmt das Gemälde den Rang eines Schlüsselwerks einer neuen visuellen Epoche ein.

Wie die Quellen belegen, waren schon die Betrachter im 16. Jahrhundert von der ausgeprägten Dunkelheit, ja partiell nächtlichen Erscheinungsweise dieser Malerei irritiert, auch wenn die *Transfiguration* nicht im strengen Sinne eines "nocturne absolute", wie es Erwin Panofsky bestimmte,⁽²⁾ als 'Nachtstück' anzusprechen ist. So spottete Sebastiano del Piombo – sicher nicht frei von polemischen Absichten – am 2. Juli 1518 in einem Brief an Michelangelo: "Io non vi dirò altro, che pareno figure che siano state al fumo, ovvero figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere".⁽³⁾ Selbst Vasari glaubte, daß das Kolorit des Gemäldes durch eine maltechnische Eigenwilligkeit verdorben sei: Aus Übermut – so Vasaris Vermutung – habe Raffael durch den Einsatz von Druckerschwärze die technischen Möglichkeiten der Ölmalerei überfordert und eine vorzeitige Zerstörung seines Bildes provoziert: "E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale [...] di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti."⁽⁴⁾ Die Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen zeigen demgegenüber, daß Raffael schon auf der Ebene der Grundierung offenbar bewußt mit partiell undurchdringlichen Dunkelheiten in der *Transfiguration* kalkulierte⁽⁵⁾. Eine frühe Kopie dieses Gemäldes durch Giovanni Francesco Pennis erhärtet diesen Befund⁽⁶⁾. Die Dunkelheit in Raffaels *Transfiguration* ist folglich nicht vorrangig ein restauratorisches Problem, sondern ein ästhetisches Phänomen seiner Farbgestaltung.

Bislang hat man die Dunkelheiten in Raffaels *Transfiguration* vor allem unter dem Gesichtspunkt einer besonderen malerischen *difficoltà*⁽⁷⁾ oder als Indikator einer stilistischen Abhängigkeit von Leonardos Helldunkel gedeutet,⁽⁸⁾ oder lediglich als Hintergrundfolie der spektakulären Lichtphänomene der *Transfiguration* betrachtet⁽⁹⁾. Daß die Dunkelheit in Raffaels Werk eine eigene thematische Betrachtung verdient, ja daß gerade dieser Aspekt der

Bildgestaltung auf eine – bislang unbeachtete – zentrale Spur einer von der Deutung des Sichtbaren und des Sehens getragenen künstlerischen *inventio* führt, ist Gegenstand der folgenden Betrachtung:

Begreift man Raffaels malerische Darstellung konsequent in Kategorien einer visuellen Bildregie aus den genuinen medialen Möglichkeiten der Malerei, wie sie zuletzt Rudolf Preimesberger⁽¹⁰⁾ eindrucksvoll aufgewiesen hat, lassen sich einige der bis heute rätselhaften ikonographischen Referenzen dieses Werkes weiterführend verstehen.

Ein in Raffaels Werkstatt, vermutlich von Giulio Romano eingeführtes Chiaroscuro-Modello (Abb. 2) in der Albertina in Wien, das – jenseits der kennerschaftlichen Zuschreibungsdiskussionen⁽¹¹⁾ – ein frühes Stadium der Werkgenese von Raffaels *Transfiguration* um 1517⁽¹²⁾ dokumentiert, zeigt, daß Raffael schon in dieser ersten Phase mit der Idee, die Verklärung Christi als Nachtdarstellung zu gestalten, experimentierte: Die Gestalt Jesu und die beiden Jünger sind in eine allumfassende nächtliche Dunkelheit eingetaucht, in der lediglich zarte Lichtschimmer schemenhaft die Konturen der Körper-, Gewand- und Landschaftsformen umspielen. Das Haupt Jesu ist nimbengleich von einer Lichtgloriole umfassen. Vor ihm knien adorierend, mit erschreckt nach oben und zur Seite ausgreifenden Armen die drei Zebedaiden. Der Transfigurierte wird zu beiden Seiten von Moses und Elias umrahmt. Daß schon hier – über den Bibeltext hinaus – am rechten Rand zusätzlich zwei Heilige zu sehen sind, die im ausgeführten Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite 'wiederkehren' und die als die Heiligen Justus und Pastor und damit als Patrone der Kathedrale in Narbonne, für die das Altarbild ursprünglich bestimmt war, angesprochen werden dürfen, erhärtet, daß dieses Modello tatsächlich als Entwurf in die Entstehungsgeschichte der *Transfiguration* eingeordnet werden kann.⁽¹³⁾ Während in der Darstellung des Modellos Christus – einer alten ikonographischen Tradition entsprechend und abweichend vom Gemälde – fest auf dem Boden steht und den Blick nach unten auf den Hl. Petrus gerichtet hat, ist über ihm Gottvater in einer von Engeln durchsetzten Gloriole zu sehen. Mit ausgebreiteten Armen, wehendem Gewand und fliegenden Haaren scheint Gottvater dynamisch heranzuschweben, eine Bewegung, die auf die Gewänder von Moses und Elias überzugreifen scheint. Die Kühnheit dieses Entwurfs ist erst dann angemessen zu verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Raffael den Gedanken einer nachtgleichen Dunkelheit in diesem Stadium der Werkgenese in Verbindung mit dem Thema der *Transfiguration* und nicht – wie man mit Blick auf das ausgeführte Gemälde mutmaßen könnte – erst in Zusammenhang mit der Darstellung der Heilung des mondsüchtigen bzw. besessenen Knaben in seine Pläne für dieses Altarbild einführte, und zwar offensichtlich als zentrales bildbestimmendes Motiv seiner Bilderfindung: Die gesamte bildmäßige malerische Ausführung der Chiaroscuro-Brunaille mit braunem Pinsel und weißen Höhnungen zielte auf die wirkungsvolle



Inszenierung des Nächtlichen. Alles Sichtbare ist als schemenhaftes Spiel schimmernder Reflexe in den dunklen Grund und damit in den Grenzbereich zum Unsichtbaren hin eingeschrieben. Raffael hat die für die Ikonographie der Verklärung Christi zentrale Lichterscheinung malerisch mit ihrem größtmöglichen Gegensatz, der Erscheinung nächtlicher Dunkelheit, verbunden. Aus diesem Antagonismus der visuellen Mittel konnte Raffael tatsächlich in paradigmatischer Form die kompliziertesten Licht-, Schatten- und Farbphänomene entfalten⁽⁴⁴⁾. Die emphatische Rühmung der Nachtdarstellung Raffaels, wie sie etwa Vasaris Ekphrasen der Darstellung der *Befreiung Petri* (Abb. 3) in den *Stanzan* dokumentiert und wie sie ihm nicht zuletzt den Titel eines 'neuen Apelles' eintrug⁽⁴⁵⁾, zeigt dabei, daß ein solches Blatt seine Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter nicht verfehlt haben dürfte. Die äußerst elaborierte, bildhafte Ausführung des Modellos läßt vermuten, daß dieser Entwurf für den Auftraggeber Kardinal Giulio de Medici selbst ausgeführt worden sein könnte⁽⁴⁶⁾.

Daß in Raffaels Modello nicht nur die Lichterscheinung, sondern auch die Dunkelheit ein zentrales Moment seiner *inventio* bildete, ist ikonographisch mit Blick auf die Darstellungstraditionen der *Transfiguration* ungewöhnlich⁽⁴⁷⁾, auch wenn dieser Sachverhalt – äußerlich betrachtet – leicht aus dem Bibeltext abzuleiten war: So berichtet das Lukasevangelium (IX, 30-32, 37), daß "Petrus und seine [beiden] Begleiter [...] eingeschlafen" waren, bevor ihnen der verklärte Jesus erschien, und daß sie erst "am folgenden Tag den Berg hinabstiegen". Daraus ist zu schließen, daß die *Transfiguration* zur Nachtzeit geschah, was gelegentlich auch in verkürzter symbolischer Form angedeutet worden ist⁽⁴⁸⁾.

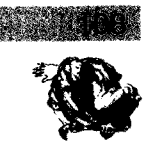
Daß Raffaels thematische Reflexion dieser Dunkelheit über naturalistisch-tageszeitliche Aspekte der Vorgaben des Bibeltextes hinausreicht, wird deutlich, wenn man diesen Punkt in Zusammenhang mit der ganzen Darstellung und insbesondere in Verbindung mit einem weiteren ikonographisch ungewöhnlichen Moment dieses Modellos genauer betrachtet, dem Motiv des in einer Engelsgloriole mit ausgebreiteten Händen heranschwebenden Gottvaters. Auch dieses Motiv entstammt nicht dem Evangelienbericht, vielmehr ist dort nur von der aus einer Wolke *hörbaren* Stimme Gottes die Rede: Die Verklärung Christi als Kyrios und Doxa erfüllt sich in dieser Audition der Stimme Gottes, die die verborgene Wirklichkeit Jesu als Gottessohn erweist: "Hic est filius meus dilectus" (Mt 17, 5). Ausdrücklich wird Gott dabei in der Bibel – wie auch in den Kommentaren der Kirchenväter⁽⁴⁹⁾ – der Region des *Unsichtbaren* zugeordnet, indem Gott in einer Wolke verborgen bleibt. In mittelalterlichen Darstellungstraditionen der Verklärung Christi wurde dieses Motiv der Wolke Gottes als eigenes ikonographisches Element, nicht selten in Verbindung mit dem Symbol der *manus Dei* über Christus dargestellt, atmosphärisch besonders eindrucksvoll z.B. in einer Miniatur des – um 1000 entstandenen – Evangeliiars Otto III. (Abb. 4)⁽⁵⁰⁾. Angesichts der ausgeprägten Lichtsymbolik, die die Schilderung des

Verklärungsgeschehens in den Evangelien vielfältig durchzieht und die auch in den diesbezüglichen Kommentaren der Kirchenväter weiter akzentuiert wurde⁽²¹⁾, übersieht man leicht, daß die visuelle Metaphorik an dieser zentralen Stelle der Verklärung Christi in der Audition des göttlichen Wortes nicht vom Licht, sondern vom optischen Phänomen einer *Verdunkelung*, einer *obumbratio* geprägt ist: "Siehe da überschattete sie eine Wolke", "nubes obumbravit eos"⁽²²⁾. Dieses theologisch zentrale Element der *Transfiguration*, die *obumbratio*, begleitet von der Audition der Stimme Gottes und den erschreckten Reaktionen der drei Jünger hat Raffael im Arbeitsstadium dieses Modellos thematisiert.

Der scheinbare Widerspruch zum Bibelbericht, daß Gott im Entwurf des Modellos (Abb. 2) sichtbar ist, löst sich alsbald auf, wenn man die inszenatorische Pointe Raffaels begreift, daß die Erscheinung Gottes in seiner Darstellung ausschließlich für den Betrachter, nicht aber für die in der Szene selbst dargestellten Figuren wahrnehmbar ist. Lediglich der Betrachter sieht, was für die drei Apostel durch den Wolkenkranz in furchteinflößender Überwältigung unsichtbar bleibt. Raffael experimentiert – wie so oft in seiner Malerei⁽²³⁾ – mit der Idee einer doppelten Perspektive, die Unsichtbares und Sichtbares im erzählerischen Zusammenhang verschränkt. Im weiteren Werkprozeß hat Raffael die entscheidende thematische Idee dieses Modellos grundlegend modifiziert, ohne freilich – wie zu zeigen ist – diese im Gemälde der *Transfiguration* preiszugeben.

Wann genau Raffael zu der kühnen erzählerischen Zweiteilung seines Altarbildes durch die Erweiterung durch die Szene mit dem mondsüchtigen Knaben fand, ist im Werkprozeß nicht im einzelnen dokumentiert⁽²⁴⁾. Aber ein von Giovanni Francesco Penni ausgeführtes weiteres Modello (Abb. 5)⁽²⁵⁾ zeigt, daß Raffael im Zuge dieser thematischen Zweiteilung auch die Idee der *obumbratio* in der Zone der Verklärung aufgab und stattdessen zu einer traditionelleren Lichtsymbolik der *Transfiguration* fand, indem er die Strahlkraft der Lichterscheinung um Christus akzentuierte. Möglicherweise geschah dies auch als Zugeständnis an Auftraggeberwünsche. Die Figur Jesu erscheint nun in einem Strahlenkranz einer den gesamten Körper energetisch umfassenden Gloriole, von deren Lichtglanz sich die drei Apostel geblendet abwenden und dabei in ihrer gestischen Figuration der im Bild ausgeführten Form schon sehr nahe kommen. Umrahmt von den zu den Rändern weichenden Wolken erscheint Christus auch hier noch wie in dem früheren Modello zusammen mit Moses und Elias – byzantinischen Bildtraditionen folgend, wie sie auch noch bei Fra Angelico (Abb. 6) greifbar sind⁽²⁶⁾ – auf dem Boden des Berges *stehend*, nicht – wie später im Anschluß an die seit Giotto in der westlichen Kunst verbreitete Darstellungstradition⁽²⁷⁾ – schwebend dargestellt.

Die untere Zone des Modellos ist zwar von ausgeprägten Schatten, aber noch nicht von einer partiell undurchdringlichen Dunkelheit – wie im Gemälde – durchzogen. Erst im weiteren Werkprozeß der malerischen Ausführung scheint Raffael die seinem Thema inhärente Helldunkelpolarität neu



aufgenommen zu haben, indem er die optische Polarität von übergroßer Lichtfülle und *obumbratio* in neuer Form im Helldunkel seiner malerischen Ausführung des Gemäldes selbst ausgestaltete und in die Sichtbarkeitsmetaphorik der *Transfiguration* integrierte. Dem Lichtpol in der Verklärung Jesu tritt nun die *obumbratio* in der unteren Bildregion der Heilung des besessenen Knaben entgegen.

Dabei konnte sich Raffael zunächst auf den allgemein bekannten metaphorischen Doppelsinn der *obumbratio* als real-physischer Erscheinung, aber auch als sinnbildlicher geistiger ‚Verschattung‘ beziehen: Sprichwörtlich wurde etwa Plinius Bemerkung, daß etwa der ‚Wein den Verstand verdunkelt‘ (23, 41) „sapientia vino *obumbratum*“⁽⁸⁸⁾, ähnlich spricht Quintilian von der ‚Verdunkelung‘ der Sinne⁽⁸⁹⁾.

Tatsächlich befindet sich nicht nur der mondsüchtige bzw. besessene Knabe im metaphorischen Sinne in einem Zustand der *obumbratio*. Sondern auch die im unteren Bereich befindlichen Apostel sind im dargestellten Augenblick im Zustand einer geistigen *obumbratio* ihres Glaubens dargestellt: Ihre Unfähigkeit, den mondsüchtigen Knaben zu heilen, führt Christus laut Bibeltext ausdrücklich auf ihre mangelnde Glaubenssicherheit zurück⁽⁹⁰⁾. Diese metaphorische Deutung der Dunkelheit läßt sich in der zeitgenössischen visuellen Metaphorik der philosophisch-theologischen Spekulation zum Verhältnis von Gott und den Menschen verankern: So führt etwa Carolus Bovillus in seinem 1510 publizierten *Liber de sapiente* in einer differenzierten Dunkel- und Schattenmetaphorik aus⁽⁹¹⁾, daß man das Verhältnis zwischen Gott, den Engeln, dem Menschen und den Tieren als eine sukzessive Abstufung vom Licht über Schatten und Dunkelheit bis zur vollständigen Finsternis deuten könne (Abb. 7). Bovillus sieht in dieser Abstufung zunehmender Dunkelheit den Menschen als die unterste Ebene, in der ein Bild Gottes, noch möglich ist („Homo ultima sit Dei imago“)⁽⁹²⁾. Denn wie man in die völlige Schwärze nichts Sichtbares malen oder einschreiben, noch diese Farbe in eine andere verwandeln könne, so könne sich auch das göttliche Bild unterhalb der menschlichen Gattung nicht mehr spiegeln⁽⁹³⁾. Dementsprechend sind die Tiere in der Vorstellung von Bovillus völlig von Finsternis umschlossen, wohingegen der Mensch zur Hälfte vom Dunkel, zur Hälfte vom Licht umfaßt ist (vgl. Abb. 7). Die Wissenden unter den Menschen vollziehen innerhalb der Hell-Dunkel-Polarität eine Aufstiegsbewegung vom Dunkel zum Licht: „Constat enim sapiens Homo ex tenebris et luce, ex potentia et actu, ex ignorantia et scientia. Nam principium illi sunt tenebre, potentia, ignorantia, aversio, divisio; finis vero et perfectio: lux, actus, scientia, conversio, coniunctio, unitas“⁽⁹⁴⁾. Aber selbst die Wissenschaft verbleibt letztlich in der Region von Dunkelheit und Schatten: „umbra vero scientia humana!“⁽⁹⁵⁾ Während Carolus Bovillus Dunkelheit und Schatten – wie etwa auch Lorenzo Valla⁽⁹⁶⁾ – auf diese Weise mit der positiven Vorstellung der für die menschliche Existenz eigentümlichen Offenheit und Potentialität verknüpft („umbra et potentia“)⁽⁹⁷⁾, wird die völlige Finsternis (*tenebrae*) der Unwissenheit

zugeordnet.

Die Aufstiegsbewegung zwischen den Polen von Dunkelheit und Licht als sinnliche Veranschaulichung einer Erkenntnisbewegung vollziehen in der *Transfiguration* Petrus, Johannes und Jakobus. In ihnen gibt Raffael ein metaphorisches Bild einer ereignishaft vom physischen Sehen über die Blendung zur geistigen Schau einer göttlichen Vision aufsteigenden Transformation der Wahrnehmung: Ihnen wird – so die vom Evangelientext abweichende malerische Deutung Raffaels – die Verklärung Christi als *innere* Vision zuteil, denn auch der Hl. Petrus ist angesichts der blendenden Lichtfülle mit geschlossenen Augen dargestellt (Abb. 8). Indem sie – wie nur das Lukasevangelium notiert – *aus dem Schlaf erwachend* der übergreifenden Lichtfülle des Transfigurierten ausgesetzt sind, vor der sie sich – wie das Matthäusevangelium ausführlich beschreibt – auf den Boden werfen und mit der schatten spendenden Hand oder am Boden kauern zu schützen suchen; letzteres hatte schon Vasari treffend beobachtet⁽⁹⁸⁾. Der Wahrnehmungsprozeß von der Blendung zur inneren Schau greift auf eine visuelle Metaphorik und einen emphatischen Begriff einer imaginativen Bildlichkeit zurück, die schon in Raffaels Frühwerk, etwa im *Traum eines Ritters*, vorbereitet sind⁽⁹⁹⁾ und die Raffael in seinem römischen Schaffen mit unterschiedlichen thematischen Akzentuierungen vielfältig ausgestaltet hat, so z.B. in der *Befreiung Perri* (Abb. 3) oder der Darstellung *Mosis, dem Gott im brennenden Dornbusch erscheint*⁽¹⁰⁰⁾. Diese geistige Überhöhung des Sehens in der Verklärung Jesu ist interessanterweise ikonologisch als Motiv auch schon in der theologischen Deutung der Transfiguration durch die Kirchenväter vorbereitet. So schreibt Origenes in seiner Ausdeutung der Verklärung Christi: „Obgleich Jesus nur ein einziges Wesen war, so [...] wurde [er] nicht in gleicher Weise von allen, die ihn sahen, geschaut. [...] Daß er aber auch, wenn er gesehen wurde, denen, die ihn sahen, nicht in derselben Weise erschien, sondern je nach ihrer Fassungskraft verschieden, wird klar werden, wenn man erwägt, weshalb er nicht alle Apostel, sondern nur den Petrus, Jakobus und Johannes mit sich auf den hohe Berg nahm, auf dem er verklärt werden sollte, da nur sie allein imstande waren, seine Herrlichkeit bei dieser Gelegenheit zu schauen“⁽¹⁰¹⁾.

Analysiert man weiterführend die visuelle Inszenierung in der Gegenüberstellung von *visio* und *obumbratio*, stößt man in Raffaels *Transfiguration* mit Blick auf die untere Zone auf einen eigentümlichen – bisher nur unzureichend beachteten – Widerspruch: Übereinstimmend hat man bisher beobachtet, daß die Figuren dieser Ebene die Transfiguration Christi selbst *nicht* sehen. Sie sind in der *obumbratio*, die Raffael mit seinen undurchdringlichen Dunkelheiten am Fuße des Berges gleichsam als visuelle Grenze aller innerbildlichen optischen Zusammenhänge vertieft hat, gefangen⁽¹⁰²⁾. Insbesondere der Hl. Thomas und der Hl. Bartolomäus sind in tiefe Dunkelheiten eingeschlossen, aber auch das Gesicht des nach oben weisenden Hl. Jakobus minor ist von weitreichenden Verschattungen besetzt.



Damit ist die alte Frage, worauf die Apostel und die Menschen dieser unteren Region so aufgeregt reagieren und weisen, wenn sie die Vision des auf dem Berge Verklärten gar nicht wahrnehmen können, unter neuen thematischen Vorzeichen zu stellen: Hatte Goethe die quälenden Diskussionen um die Legitimität der erzählerischen Zweiteilung in Raffaels *Transfiguration* in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts seit Richardson⁽⁴³⁾ mit dem ästhetischen Postulat der "großen Einheit einer solchen Konzeption" mit einem ebenso apodiktischen wie berechtigten Machtwort beendet: "Wundersam bleibt es indes immer, daß man an der großen Einheit einer solchen Konzeption jemals hat mäkeln dürfen. [...] Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: Unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülffreiche, beides auf einander sich beziehend, ineinander einwirkend"⁽⁴⁴⁾. So wurde doch in gleichem Zuge mit dieser Apologetik auch das erzählerische Kernproblem in der bildlichen Konzeption der *Transfiguration* verdeckt, wie die Gesten der Figuren über die kompositorische Zweiteilung hinweg konkret inhaltlich zu lesen sind? Den hermeneutischen Schlüssel hierzu liefert die im Chiaroscuro-Modello (Abb. 2) beobachtete Verbindung aus *obumbratio* und Audition der Stimme Gottes als zentraler Idee von Raffaels erster *inventio*, die Raffael – so die These des vorliegenden Beitrages – auch im ausgeführten Gemälde der *Transfiguration* aufgegriffen und auf die neue Zweiteilung seines Altarbildes übertragen hat: Raffael hat das dynamische Geschehen in der unteren Zone der *Transfiguration* weder ausschließlich auf das physische Geschehen um den besessenen Knaben, noch auf die Vision des transfigurierten Christus, sondern auf die *Audition* der göttlichen Stimme als beide Szenen thematisch verbindendes Element bezogen⁽⁴⁵⁾. Erstaunlicherweise ist dieser Aspekt bisher nicht in der Interpretation von Raffaels *Transfiguration* berücksichtigt worden, obwohl es sich um einen für die Verklärung theologisch zentralen Aspekt handelt⁽⁴⁶⁾. Wie sehr man zu Raffaels Zeit die Worte der göttlichen Audition zum ikonographischen Kernbestand der Darstellung der *Transfiguration* Christi rechnete und wie naheliegend eine solche thematische Deutung der 'Audition als Vision' war, belegt z.B. Peruginos Fresko im *Collegio del Cambio* (Abb. 9): Hier sind die göttlichen Worte "Hic est Filius meus dilectus" und „Domine / Bonum est nos hic esse“ (Mt 17, 5 bzw. Lk 9, 35) direkt in die Darstellung hinein geschrieben⁽⁴⁷⁾ und vergegenwärtigen in der visuellen Chiffre der Schrift für den Betrachter die thematische Dimension der Audition. Wie genau Raffael im übrigen Peruginos Darstellung kannte, ist ebenfalls an dem Chiaroscuro-Modello (Abb. 2) abzulesen: Die Figurenbildung von Christus und den drei Jüngern ist in beiden Darstellungen verwandt. Auch die Idee der farbmotivierten Entrückung des Elias in irreal grün-rosé schimmernde Changeantfarben, die scheinbar vom Licht Christi affiziert werden, konnte Raffael in Peruginos Fresko sehen⁽⁴⁸⁾. Freilich hat Raffael gegenüber Perugino die thematischen Implikationen seiner Darstellung mit weniger formelhaftem symbolischen Inventar und mit Hilfe einer neuartigen

Metaphorisierung der visuellen Mittel entfaltet, indem er z.B. in der Lichterscheinung Christi die Verklärung Jesu mit dem Motiv der göttlichen Wolke gestalterisch gleichsam überblendet und zusammenfaßt: In der bildkünstlerischen Deutung der Lichtgloriole bei Perugino und Raffael läßt sich exemplarisch eine entscheidende wahrnehmungsgeschichtliche Differenz beobachten: Während Perugino den Verklärten in die schematische symbolische Formel einer von goldbesetzten Strahlen durchwirkten Mandorla faßt, zu der von beiden Seiten auf Wolkenbänken die alttestamentarischen Figuren heranschweben, deutet Raffael die Atmosphäre selbst zu einem Ort der Lichterscheinung Christi um. Genaugenommen geht das Licht in Raffaels Darstellung der *Transfiguration* aber nicht vom verklärten Christus selbst aus, sondern von der Lichtgloriole der ihn hinterfangenden Wolkenbildungen. Offensichtlich hat Raffael hier das Motiv der ursprünglich Gott zugeordneten "lichten Wolke" (*nubes lucida*)⁽⁴⁹⁾ wie sie in der mittelalterlichen Ikonographie der Transfigurationsdarstellungen vielfach zu sehen war (vgl. Abb. 4)⁽⁵⁰⁾, auf Christus übertragen. Daß schon Vasari diese wichtige thematische Umdeutung bemerkte, belegt seine Bemerkung, daß der verklärte Christus hier "das Dasein und die Gottheit der drei Personen [...], die in Eins verbunden sind durch die Vollkommenheit von Raffaels Kunst", zeige: „mostra la Essenza e la Deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello“⁽⁵¹⁾. Möglicherweise hat Raffael an dieser Stelle weiterführend auch den antiken Hintergrund der Entstehung des christlichen Nimbus als symbolischer Formel der Erscheinung des Göttlichen aus der antiken Deutung einer Erscheinung des Göttlichen in einer Lichtwolke gekannt und die Verklärung des Göttlichen im Rekurs auf den antiken Sinn des Wortes Nimbus als *fulgidum lumen*, so wie es Vergil in der Aeneis mit Blick z.B. auf das nächtliche Erscheinen der Venus beschrieb⁽⁵²⁾, gedeutet. Daß Raffael zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens souverän mit der metaphorischen Deutung und thematischen Verschränkung akustisch-sinnlicher Erscheinungen umzugehen wußte, dokumentiert eindrucksvoll sein wenige Jahre vor der *Transfiguration* entstandenes Altarbild der *Hl. Cäcilie* (Abb. 10)⁽⁵³⁾. Auch hier hat Raffael die Audition als Manifestation des Göttlichen in die Polarität von Licht und Dunkelheit ausgespannt: Den lichthaft verklärten Farben der Engel als Metapher der *musica coelestis* ist unten die gebrochene Monochromie der unbrauchbar gewordenen Instrumente als Bild der irdischen *musica instrumentalis* entgegengesetzt⁽⁵⁴⁾. In der *Transfiguration* sehen die Figuren nichts von der Verklärung, aber sie hören offenbar deren Kernbotschaft durch die – für sie unwirkliche – Stimme Gottes "Hic est Filius meus dilectus", die sie in den Zustand größter Aufregung und Unsicherheit versetzt.

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtung gewinnt auch das Gestenspiel der Figuren der unteren Zone, das in den bislang vorgeschlagenen, auf die untere Zone begrenzten Handlungsbeziehungen erzählerisch nicht aufging⁽⁵⁵⁾, einen neuen Sinn: Die – wie Preimesberger ebenso zutreffend wie irri-



tiert vermerkte – partienweise 'komödienhaft' ⁽⁵⁶⁾ ausgestaltete Aufregung im Volk und bei den Aposteln bildet in ihren divergierenden Ausrichtungen die ingeniose visuelle Inszenierung des Zweifels, des Unwissens und des unangefestigten Glaubens im Rahmen eines erzählerisch dargebotenen *exemplums*. Das ist einer der Kerngedanken der biblischen Erzählung von der Heilung des Besessenen Knabens. Drastisch wird in der biblischen Erzählung vom Unglauben der Apostel und der übrigen Menschen an dieser Stelle gesprochen: Im Übergang von der *Transfiguration* zur Heilung des besessenen Knaben wird ausdrücklich mit Blick auf Elias als alttestamentarischen Vorläufer Christi die mangelnde Gotteserkenntnis der Menschen thematisiert ("non cognoverunt eum"), wie Jesus an seinen Jüngern den Unglauben ("incredulitatem") als Ursache für ihr Versagen, im Versuch den Knaben zu heilen, geißelt (Mt 17, 20).

Die Vielzahl der divergierenden Aktionen und Reaktionen, die in der unteren Zone der *Transfiguration* zu sehen sind, schließen sich unter dem Gesichtspunkt der Wirkmacht der göttlichen Audition in neuer Form erzählerisch sinnvoll zusammen: Daß Raffael die Mutter des besessenen Knaben, die prominente weibliche Rückenfigur im Vordergrund und die links am nächsten anschließenden Apostel in dreifach gestufter Übersteigerung auf den besessenen Knaben weisen läßt, kann in diesem Zusammenhang unter den Vorzeichen der 'tragischen Ironie' als besonderer rhetorischer Kunstgriff seiner Bilderzählung verstanden werden: Die in ihrer Herkunft für die Menschen ungreifbaren Worte Gottes "Hic est Filius meus dilectus" scheinen sie irrigerweise auf den besessenen Knaben zu beziehen, *exemplum* ihrer *obumbratio*. Hierauf reagieren einige Apostel mit offen gezeigtem Zweifel, mit Erschrecken und mit entschiedenem Widerspruch, indem sie nach oben auf den Berg Tabor weisen, auf dem sich Christus – zu diesem Zeitpunkt für sie unsichtbar – befindet. Die Richtungsdivergenz in den Gesten des Weisens, das einmal nach oben auf den abwesenden Christus und einmal auf den mondsüchtigen Knaben zwischen den Protagonisten des rotgewandeten Jakobus minor links und der Frau im Vordergrund rechts gerichtet ist, bildet die visuelle Inszenierung eines Widerspruchs.

Auch die bis heute nicht abschließend geklärte Frage der Identifizierung dieser prominenten Figur könnte immerhin im Sinne der bislang überzeugendsten Hypothese, daß es sich um Maria Magdalena handeln könnte ⁽⁵⁷⁾, Li thematisch sinnvoll beantwortet werden: Gemäß dem ihrem Leben zugeordneten Motto, wie es prominent in der Inschrift auf der Vitafel des Meisters der Hl. Magdalena ⁽⁵⁸⁾ erscheint, könnte Maria Magdalena hier ebenfalls als 'Irrende' dargestellt sein: "Ne desperitis vos qui peccare soletis. Exemplo que meo vos reparate deo", ein Motto, das sich konkret auch auf den mondsüchtigen Knaben übertragen ließe.

Auch die mimisch-gestischen Reaktionen der übrigen Anwesenden, wie das erschreckte Reagieren des Vaters, mit aufgerissenen Augen, sowie die von Raffael ironisch übersteigerte Aufregung und Akklamation des Volkes, wirken in diesem thematischen und wirkungsästhetischen Zusammenhang

überzeugend und intensivieren die Bilderzählung: Ihr Agieren ist nicht etwa auf einen epileptischen Anfall des Knabens, auf eine Aufforderung zur Heilung des Kindes oder auf dessen Heilung, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfolgt war, zu fixieren, sondern es mündet in die spontane Zerrissenheit und Disputation der Anwesenden über die Frage, auf welche Person die Worte der göttlichen Audition zu beziehen sind. Damit ist das Thema der geistigen *obumbratio* als Unglauben und Zweifel, den Christus gerade hier an seinen Aposteln rügte, höchst anschaulich als in den Seelenregungen der Menschen entfaltete *istoria* gedeutet. Zugleich konnte Raffael die – in der Auslegung der *Transfiguration* durch die Kirchenväter ebenfalls angesprochene – Identifikation des Leidenden mit Christus und seiner bevorstehenden Passion einfließen lassen, wie natürlich umgekehrt hinter dieser Beziehung auch die vielfach beobachtete Deutung des Heilands als *Christus Medicus* erkennbar wird ⁽⁵⁹⁾.

Mit dieser Lesart der Bilderzählung ist auch der – seit den ästhetischen Rasonnements des 18. Jahrhunderts vielfach mit inquisitorischer Schärfe – wiederholte Vorwurf, daß Raffael mit der Ungleichzeitigkeit der beiden in seiner Altartafel dargestellten Szenen gegen die Einheit der Zeit verstoßen habe ⁽⁶⁰⁾, relativiert: Vielmehr verknüpft Raffael zwei Geschehensorte in der virtuellen Gleichzeitigkeit der göttlichen Offenbarung, einmal als Vision, einmal als Audition.

Am Leitfaden seiner bildbestimmenden Helldunkelmetaphorik hat Raffael schließlich auch eine letzte thematische Erweiterung seiner *inventio* in die *Transfiguration* eingeführt: Zweifellos war Raffael die berühmte Stelle des zweiten Petrusbriefes bekannt, die direkt auf die Verklärung Christi rekurriert und die nicht zuletzt im Rahmen der Liturgie des Transfigurationsfestes fest verankert war. Hier verweist Petrus nochmals auf das göttliche Wort des "Hic est Filius meus dilectus", das er im Zuge der Verklärung Christi als Audition vom Himmel empfangen habe. Dieses prophetische Wort, "propheticum sermonem" der göttlichen Stimme vergleicht Petrus metaphorisch "einem Licht, das da scheint in einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche und der Morgenstern aufgehe in euren Herzen" ⁽⁶¹⁾.

Diese visuelle Metaphorik wurde bisher ungenau mit Blick auf Raffaels *Transfiguration* interpretiert, indem man sie auf den verklärten Christus selbst bezog ⁽⁶²⁾. Tatsächlich aber hat Raffael ganz getreu der Bibelschrift diese Metaphorik auf das prophetische Wort bezogen und hat dementsprechend das Evangelium links unten an der dunkelsten Stelle des Bildes als besonders beleuchteten Akzent eingeführt. Wie der Vergleich des ausgeführten Werkes mit den vorbereitenden Skizzen in Wien (Abb. 2) und Chatsworth ⁽⁶³⁾ zeigt, hat Raffael das Buch eigens so gedreht, daß es ein Maximum an Licht auf dem Papierweiß reflektiert. Der Vergleich mit der schon betrachteten Entwurfskopie von Penni (Abb. 5) dokumentiert dabei zugleich, daß das Motiv des Buches erst sehr spät im Werkprozeß eingefügt wurde. Damit vollzog Raffael eine weitere entscheidende allusive Uminterpretation nicht nur dieser Figur, sondern des Bildes im Ganzen: Die Referenzebene der



Schrift rückt selbst ins Bild, das Matthäusevangelium als wichtigste Quelle, so daß der Betrachter gleichsam sieht, aus welcher schriftlichen Quelle sich die Vision der *Transfiguration* als Vision des Malers speist⁶⁴⁾.

Aus dieser anschaulichen und allusiven Verknüpfung verschiedener Realitäts- und Referenzebenen gestaltet Raffael sein Altarbild als Reflexionsbild neuer Prägung, in der die historischen und doxologischen Dimensionen der *Transfiguration* in neuer Form miteinander abgewogen und verzahnt sind. Im wirkungsästhetisch inszenierten Modus der 'Nacht' und Dunkelheit wird die individuelle Visionserfahrung des Göttlichen zur Referenzebene für die Vision des Göttlichen überhaupt.

So wie Leon Battista Alberti schon im frühen 15. Jahrhundert in seinen optischen Experimenten zwischen einer *demonstratio diurna* und einer *demonstratio nocturna* als Wahrnehmungsmodi des Sichtbaren unterschied⁶⁵⁾ und nicht zufällig fast gleichzeitig und gleichsam als Gegenstück zu seinem Architekturtraktat seinen

satirischen Roman über *Momus* als Sohn der Nacht konzipierte⁶⁶⁾, so erschließt sich die Hochrenaissance weiterführend neben der traditionellen Lichtsymbolik im frühen 16. Jahrhundert bedeutende metaphorische Deutungsmöglichkeiten der Dunkelheit. Waren die Experimente Albertis zur veränderten Wahrnehmung des Sichtbaren bei Tag und bei Nacht noch vorrangig auf Fragen der optischen Wahrnehmung konzentriert, so entfaltet Raffael aus der visuellen Deutung der unterschiedlichen Modi des Sichtbaren in Helle und Dunkelheit in neuer Form einen metaphorischen Diskurs, der konsequent unter thematischen Vorzeichen entfaltet ist. Die durchgängig auf die thematische Deutung des Unsichtbaren im Sichtbaren gerichtete metaphorische Deutung der visuellen Mittel und eines wirkungsästhetisch genutzten Wahrnehmungsmodus sind Kennzeichen einer spezifischen visuellen Kultur der Hochrenaissancemalerei, wie sie in Raffaels *Transfiguration* in paradigmatischer Form zu studieren ist.



*) Der vorliegende Text bildet die für den Druck überarbeitete Fassung meines am 4. Mai 2002 an der Bibliotheca Hertziana im Rahmen des *Convegno Raffaello – pluralità e unità* gehaltenen Vortrags „*Demonstratio diurna – Demonstratio nocturna*“. Zur visuellen Metaphorik in Raphaels *Transfiguration*“. Für die wohlwollende Aufnahme meiner Neuinterpretation und die Hinweise in der Diskussion sowie in anschließenden Gesprächen danke ich sehr herzlich Kristina Herrmann Fiore, Achim Gnann, Tom Henry, Rudolf Hiller v. Gaertringen, Eva Krems, Hubert Locher, Alessandro Nova, Michael Rohlmann, Andreas Thielemann, Christof Thoenes und Matthias Winner. Der Text wurde im Juni 2002 als Internetfassung unter <http://colosseum.biblherz.it/Diskussionen/commfims.asp?URL=/event/Raffael/texte/Wagner/Wagner.htm> der nachfolgenden Forschung zugänglich gemacht.

1) Öl auf Holz, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Inv.-Nr. 333. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu Raffaels *Transfiguration* ist hervorzuheben: Herbert von Einem, *Die Verklärung Christi und die Heilung des Besessenen von Raffael*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden* 1966, S. 299-326; Luitpold Dussler, *Raphael. A critical catalogue of his pictures, paintings and tapestries*, London-New York 1971, S. 52-55; Ernst H. Gombrich, *The ecclesiastical significance of Raphael's Transfiguration*, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warschau 1981, S. 241ff. Konrad Oberhuber, *Raphaels 'Transfiguration'. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982; Rudolf Preimesberger *Tragische Motive in Raffaels Transfiguration*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89-115; jüngst zusammenfassend: Pierluigi De Vecchi, *Raffael*, München 2002, S. 334ff. Siehe zum historischen Kontext und zur Auftragsvergabe zusammenfassend H. von Einem (ebd., S. 310ff.) und R. Preimesberger (ebd., S. 89ff.), zum Konkurrenzbild Sebastiano del Piombos: Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, S. 66ff.; C. Gardner von Teuffel, *Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne*. New evidence, in: *Burlington Magazine* 126 (1984), S. 765f. Siehe zur Rezeptionsgeschichte Hans Luetgens, *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Diss. Universität Göttingen, o. O. 1929. – Siehe zur Bedeutung der Sichtbarkeitsmetaphorik in der visuellen Kultur dieser Zeit Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels* (1993), Berlin 1999 und Ders., *Kolorit / farbig*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 3: *Harmonie – Material*, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2001, S. 305-332. – In der nachfolgenden Literatur ist die Dissertation von Andreas Henning, *Raffaels Transfiguration und der Wertstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römi-*

schen Hochrenaissance, München-Berlin 2005 hervorzuheben.

2) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953.

3) Zitiert nach John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Bd. I, New Haven/London 2003, S. 352 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana i Bd. 30/31).

4) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* (1550/1568), hrsg. von G. Milanesi [1878-1881], Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906, hrsg. von P. Barocchi, Florenz 1981, Bd. IV, S. 378.

5) Dioclecio Redig de Campos, *La Trasfigurazione di Raffaello*. Cenni sulla sua storia, il recente restauro e l'autografia del dipinto, in: *Strenna dei Romanisti* 1977, S. 101ff. Fabrizio Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro. La Trasfigurazione di Raffaello*, Vatikanstadt 1979. Sydney J. Freedberg, *Fabrizio Mancinelli, Konrad Oberhuber, A masterpiece close-up. The Transfiguration by Raphael*, Cambridge (Mass.) 1981; Fabrizio Mancinelli, in: *Raffaello in Vaticano. Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno* (16.10.1984-16.1.1985), hrsg. von G. Muratore, Mailand 1984, S. 307-309; Ders., *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce. Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*, in: *The Princeton Raphael symposium. Science in the service of art history*, hrsg. von J. Shearman und M. B. Hall, Princeton 1990, S. 149-160. Vasaris Fehleinschätzung ist kurioserweise noch in der jüngeren Forschung wiederholt worden: Margriet van Eikema Hommes, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's 'Transfiguration of Christ'*, in: *Simiolus* 28 (2000/1), S. 4-43.

6) Öl auf Holz, 3,96 x 2,63 m, Madrid, Prado, Inv. Nr. 315.

7) R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 98.

8) Kathleen Weil-Garris Posner, *Raphael's Transfiguration and the legacy of Leonardo*, in: *The Art Quarterly*, 35 (1972), S. 343-372; Dies., *Leonardo and central Italian art: 1515-1550*, New York 1974, S. 43-47; David Alan Brown, *Leonardo and Raphael's Transfiguration*, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, S. 237ff. – Die Traditionslinien der kunsthistorischen Formalanalyse und der einflußgeschichtlich orientierten Stilanalyse bestimmen in der älteren Forschung die Beobachtungen zu Raffaels Helledunkel. In der späteren Forschung hat Hans Belting (*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, S. 534ff.) mit Blick auf Raffaels *Transfiguration* die Vorstellung von der Selbstinszenierung eines „autonom werdenden Künstler-Ichs“ akzentuiert.

9) Martin Kemp, *In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. v. Flemming und S. Schütze, Mainz 1996, S. 160-177, S. 165f.

- 10) R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 89ff.
- 11) Brauner Pinsel, weiß gehöht, Spuren von Feder 400 x 270 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 193. Die Zuschreibung an Giulio Romano wird u.a. von Konrad Oberhuber (Vorzeichnungen zu Raffaels 'Transfiguration', in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4, 1962, S. 116ff.) und Erwin Mitsch begründet (in: *Raphael in der Albertina. Aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983*, S. 192; vgl. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983 (Veröffentlichungen der Albertina Wien; 19), S. 136, 603ff.; Francis Ames-Lewis (The draftsman Raphael, New Haven und London 1986, S. 137f.) schreibt das Blatt G. F. Penni zu.
- 12) Die Datierungen des Blattes schwanken zwischen 1516 und 1518 (s. Anm. 11).
- 13) Siehe zur Identifizierung der beiden Heiligen H. von Einem 1966, S. 311, K. Oberhuber 1982, S. 39ff., R. Preimesberger 1987, S. 90 (s. Anm. 1).
- 14) Schon G. Vasari (1981 (s. Anm. 4), Bd. IV, S. 11) akzentuiert die Neuartigkeit der Helldunkelmalerei in seinem von ihm skizzierten koloritgeschichtlichen Überblick; vgl. hierzu Ch. Wagner 1999 (s. Anm. 1), S. 66ff. Ernst Strauss, Zu den Anfängen des Helldunkels, in: *Ders., Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von L. Dittmann, München-Berlin 1983, S. 47-62.
- 15) G. Vasari 1981 (s. Anm. 4), Bd. IV, S. 344.
- 16) Vgl. Zur Auftragsituation zusammenfassend H. von Einem 1966, S. 310ff. und R. Preimesberger 1987, S. 89ff., zu den Zeichnungen K. Oberhuber 1982, S. 39ff. (s. Anm. 1).
- 17) Vgl. Josef Myslivec, Art. Verklärung Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom u.a. 1972, Sp. 415-422; Erich Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln/Opladen 1964 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; 29), S. 25ff.
- 18) Vgl. das Mosaik in S. Apollinare in Classe in Ravenna, wo Christus in einem mit goldenen Sternen besetzten blauen Kreis erscheint.
- 19) Siehe insbesondere: Des Origines acht Bücher gegen Celsus, aus dem Griechischen übersetzt von Paul Koetschau, München 1926, Bd. 2, S. 183, 314 (Bibliothek der Kirchenväter: Des Origines ausgewählte Schriften); Leo der Große, Sermo LI. Predigt über das Evangelium der Transfiguration oder Verklärung Christi, in: *Des Heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Grossen sämtliche Sermonen*, übers. von Th. Steeger, Bd. 2, München 1927, S. 70-78 (Bibliothek der Kirchenväter); Ephräm der Syrer, Rede über die Verklärung Christi, in: *Des Heiligen Ephräms des Syrsers ausgewählte Schriften*, aus dem Syrischen und Griechischen übersetzt von O. Bardenhewer, Bd. 1, München 1919, S. 181-195 (Bibliothek der Kirchenväter).
- 20) München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., fol. 113r. Vgl. E. Dinkler 1964 (s. Anm. 17), S. 39.
- 21) Vgl. die Hinweise in Anm. 19.
- 22) Mk 9, 7; Lk 9, 34. Matthäus (Mt 17, 5) spricht von einer "lichten Wolke", "nubes lucida obumbravit".
- 23) Ch. Wagner 1999 (s. Anm. 1).
- 24) H. von Einem 1966 (s. Anm. 1), S. 316, K. Oberhuber 1962 (s. Anm. 11), S. 116ff.
- 25) Feder in Braun, 535 x 377 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 17544.
- 26) Vgl. E. Dinkler 1964, S. 26ff.; J. Myslivec 1972, Sp. 416ff., 420 (s. Anm. 17).
- 27) Ebd., Sp. 420.
- 28) Heinrich Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Bd. 1, Hannover 1916-19, Nachdruck Darmstadt 1995, Sp. 1289.
- 29) Ebd. Siehe weiterführend zur Geschichte dieser visuellen Metaphorik: Christoph Wagner, *Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit*, in: *Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz (G. Geisteswissenschaften; 1996)*, Stuttgart 1997, S. 39-95.
- 30) Mt 17, 16f.
- 31) Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, hrsg. von R. Klibansky. Wiederabgedruckt in: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), Darmstadt 1987, S. 299-412 (Studien der Bibliothek Warburg; 10).
- 32) Ebd., S. 393.
- 33) Ebd., S. 393: "Nam sicut in nigritate pingi nulla potest visibilis species, nihil in ea scribi, nulla exprimi imago et in nullum colorem verti nigritas potest, nulla affici ac tingi versicoloritate: ita et ubi recepta est humana species in Deo, in divino speculo posterior nulla nata est recipi imago".
- 34) Ebd., S. 372.
- 35) Ebd., S. 381.
- 36) Vgl. Lorenzo Valla, *Über den freien Willen, De libero arbitrio*, München 1987, S. 43.
- 37) Carolus Bovillus, 1987 (s. Anm. 31), S. 354.
- 38) Lk 9, 32f.; Mt 17, 6f.; G. Vasari 1981 (s. Anm. 4), Bd. IV, S. 371.
- 39) Ch. Wagner 1999 (s. Anm. 1), S. 19ff.
- 40) Fresko, Decke der Stanza d'Elidoro, Vatikan.
- 41) Des Origines acht Bücher 1926 (s. Anm. 19), Buch II, S. 183.
- 42) In dieser Hinsicht ist nochmals an Vasaris rezeptionsästhetisch aufschlußreiche, wenn auch unzutreffende Kritik an Raffaels Bild zu erinnern (s. Anm. 4).
- 43) J. Richardson, *Description de divers fameux Tableaux, Dessins, Statues, Bustes, Bas-reliefs etc., qui se trouvent en Italie avec des remarques. Traité de la Peinture et de la Sculpture...*, Bd. 2, S. 613ff., 715f. Vgl. hierzu den rezeptionsgeschichtlichen Überblick von H. Lütgens 1929 sowie H. von Einem 1966, S. 324ff. (s. Anm. 1).
- 44) Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hrsg. von Andreas Bayer und Norbert Miller, München 1992, S. 540 (Münchener Ausgabe; Bd. 15).
- 45) Nur Origines (1926, s. Anm. 19, S. 183) stellt, daß die Audition lediglich von den drei auf dem Berg Tabor befindlichen Aposteln gehört worden sei.
- 46) Immerhin am Rande erwähnt wird die Audition bei R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 90.
- 47) Fresko, 266 x 229 cm, Pietro Scarpellini, Pietro: Perugino, Mailand 1984, S. 98, Kat.-Nr. 95.
- 48) Siehe zur langen Tradition dieses farbmetaphorischen Topos zur Versinnlichung des Metaphysischen Günter Groschopf, *Über die Schillerfarben (Changeants)*, Diss. München, Ulm 1939.
- 49) Mt 17, 5, im Lukas- und Markusevangelium wird lediglich von "Wolke/nubes" gesprochen (Lk 9, 34; Mk 9, 7).
- 50) Vgl. E. Dinkler 1964, S. 37ff.; J. Myslivec 1972, Sp. 418ff. (s. Anm. 17).
- 51) G. Vasari 1981 (s. Anm. 4), Bd. IV, S. 238, 372.
- 52) Vergil, *Aen. II* 615f. Vgl. Wladimir Weidlé, Art. Nimbus, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom u.a. 1971, Sp. 323.
- 53) Holz, auf Leinwand übertragen, 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca.
- 54) Siehe hierzu auch Wolfgang Osthoff, *Raffael und die Musik*, in: *Raffael in seiner Zeit. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg*, hrsg. von V. Hoffmann, Nürnberg 1987, S. 155-188, Reinhold Hammerstein, *Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers*, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hrsg. von K. Günthlein und F. Matsche, Worms 1993 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge; 20), S. 69-79; Ch. Wagner 1999 (s. Anm. 1), S. 343-345.
- 55) So wurde von einer 'Kulmination eines Krankheitsschubs' gesprochen (D. Janz, *Epilepsy, viewed metaphysically. An interpretation of the Biblical story of the epileptic boy and of Raphael's Transfiguration*, in: *Epilepsia* 27 (1986), S. 316ff.). Daß Raffael den Knaben im Moment der Austreibung des Teufels oder im Augenblick der Heilung gezeigt haben könnte, ist nicht sehr wahrscheinlich, da diese zeitlich erst später und in direkter Anwesenheit von Christus erfolgte. Allenfalls auf der Ebene einer metaphorischen Allusion wäre ein solcher erzählerischer Vorgriff denkbar, ohne daß sich damit die dargestellten Handlungsbeziehungen in der unteren Zone ganz erhellten.
- 56) R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 108.
- 57) So der überzeugende Vorschlag R. Preimesbergers 1987 (s. Anm. 1), S. 107.
- 58) Tempera auf Holz, 164 x 76 cm, Florenz, Accademia, Inv. 1890, Nr. 8466.
- 59) R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 95.
- 60) Hierzu im Überblick H. Lütgens, 1929 (s. Anm. 1).
- 61) Ep. Petri II, 18f.: "Et hanc vocem nos audivimus de coelo allatam, cum essemus cum ipso in monte sancto. Et habemus firmiorem propheticum sermonem, cui benefactis attendentes quasi lucernae fluminis caliginoso loco, donec dies elucescat et lucifer oriatur in cordibus vestris."
- 62) K. Weil-Garris Posner 1974 (s. Anm. 8), S. 44.
- 63) E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber 1983 (s. Anm. 11), Nr. 604f.
- 64) Vgl. R. Preimesberger 1987 (s. Anm. 1), S. 99.
- 65) Vita di L.B. Alberti, a cura di G. Mancini, Roma 1967, S. 73.
- 66) Leon Battista Alberti, *Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe*, München 1993 (Humanistische Bibliothek: Reihe 2, Texte; Bd. 29); vgl. ebd. die Einleitung von Michaela Boenke, S. xv.

