Originalveröffentlichung in: Atti e studi / Accademia Raffaello, N. S. (2007), Nr. 1, S. 75-92

LA *TRASFIGURAZIONE* DI RAFFAELLO TRA TEORIA DELL'ARTE E FILOSOFIA

ALESSANDRO NOVA

Le celebrazioni del 1983 per il quinto centenario della nascita di Raffaello avevano prodotto una messe di contributi così imponente da far dubitare di un possibile ulteriore progresso degli studi sull'artista. Gli anni seguenti hanno smentito questi timori poiché molte opere del Sanzio sono state onorate da eccellenti monografie [1]. La *Trasfigurazione*, tuttavia, in quanto dipinto chiave della pittura occidentale, aveva già conosciuto questo fenomeno [2]. Pertanto, qui ci limiteremo ad approfondire quattro aspetti della tavola: in primo luogo la competizione di Raffaello con Sebastiano del Piombo e Michelangelo come un evento fondamentale della storia della pittura italiana che avrebbe avuto conseguenze importanti nei secoli a venire, un momento non ancora messo compiutamente a fuoco dagli storici; poi il possibile influsso esercitato da un passo del *Della pittura* di Leon Battista Alberti sul timbro cromatico della pala raffaellesca; quindi il carattere prolettico dell'invenzione dell'Urbinate, poiché Raffaello non ha dipinto nella parte bassa della tavola un episodio del Vangelo bensì un episodio che è implicito nel racconto evangelico e in cui la voce divina diventa motore dell'azione, come ha notato anche Christoph Wagner; infine la pagina che Nietzsche dedica alla *Trasfigurazione* nella *Geburt der Tragödie*.

La prima tesi è che le pale di Raffaello e di Sebastiano (Figg. 1-2) si siano sviluppate in collaborazione nella concorrenza, come indicano i rapporti formali fra le due opere. Sinora la letteratura critica sui due dipinti ha sottolineato soprattutto il carattere competitivo della loro crescita. Un'opinione derivata in parte dalle lettere indirizzate a Michelangelo da Leonardo Sellaio, agente dei Borgherini a Roma, e da alcuni commenti nelle missive di Sebastiano all'amico in cui si dipinge uno scenario d'invidie e gelosie fra i due campi avversi. Solo due esempi. In una lettera del 19 gennaio 1517 Sellaio informa Michelangelo dell'allogazione della pala a Sebastiano e aggiunge: "Ora mi pare che Rafaello metta sottosopra el mondo perché lui non lla fac[i]a, per non venire a paraghoni. Bastiano ne sta chon sospetto." [3] Un anno dopo il pittore veneziano scriveva a Michelangelo queste parole: ho ritardato l'esecuzione dell'opera perché "non voglio che Rafaello veda la mia insino lui non ha fornita la sua". [4]

Le fonti pertanto ci hanno tramandato un clima cospirativo, ma nella lettera appena citata lo stesso Sebastiano ammette di essere ormai "fora de suspecione" e chi non si ferma alle parole ma analizza invece le due composizioni non può fare a meno di notare delle analogie sorprendenti fra i due quadri.

1) Si vedano ad esempio Hubert Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance – Die Pala Baglioni als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlino 1994 e Eva-Bettina Krems, *Raffaels 'Marienkrönung' im Vatikan*, Francoforte 1996.

2) Si vedano Fabrizio Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro: la Trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979 e Konrad Oberhuber, *Raphaels >Transfiguration<. Stil und Bedeutung*, Stoccarda 1982. Fra i numerosi articoli dedicati alla *Trasfigurazione* si segnala qui solo quello di Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, pp. 89-115. Per altri contributi specifici si vedano le note del presente articolo, oltre a quelle dei contributi di Christoph Wagner e Andreas Henning in questo volume. Si segnalano inoltre Andreas Henning, *Raffaels Transfiguration un der Wettstreit um die Farbe*, Berlino 2005 e Christa Gardner von Teuffel, VI. Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne: New Evidence, VII. An Early Description of Sebastiano's Raising of Lazarus at Narbonne, VII. Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung, in: Christa Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, Londra 2005, pp. 635-650.

3) *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, vol. I, Firenze 1965, p. 243, lettera del 19 gennaio 1517.

4) *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, vol. II, Firenze 1967, p. 32, lettera del 2 luglio 1518.

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

È probabile che la pala di Sebastiano avesse, prima del trasporto su tela, le stesse dimensioni di quella di Raffaello, mentre due storici molto attenti al linguaggio immanente all'opera d'arte hanno sottolineato il carattere "quasi veneziano" della *Trasfigurazione* di Raffaello. Nel *Cicerone* Jacob Burckhardt si è soffermato sulla forza dei colori "unita a un'armonia quasi veneziana, almeno nel gruppo superiore" [5]: in effetti il manto rosato di Elia e quello verde-blu rosato di Mosè denotano una grazia e una ricchezza di sfumature inedite nella gamma cromatica del Sanzio [6]. Nella metà inferiore i colori acquistano invece una sostanza terrena. A sinistra dominano i colori caldi (rosso mattone, giallo e carminio) circondati da tonalità fredde; mentre sulla destra i valori cromatici s'invertono. Non meno importante è il rapporto con la pala di Sebastiano, poiché la veste rosata e il mantello blu ultramarino della figura monumentale del Cristo della *Resurrezione di Lazzaro* sembrano voler dialogare con le tonalità raffaellesche. Se Burckhardt identificò un accento veneziano nella gamma cromatica della *Trasfigurazione*, Konrad Oberhuber ha creduto poi di riconoscere nello sfondo della scena un paesaggio veneziano illuminato dalle prime luci dell'alba [7]. E a queste osservazioni dovremmo aggiungere che le due opere ricevono il lume da due lati opposti come se le due tavole fossero state progettate per essere viste l'una vicina all'altra o l'una di fronte all'altra in un contesto omogeneo e complementare: in quella di Raffaello la luce viene dall'alto a sinistra, mentre in quella di Sebastiano investe violentemente le figure provenendo dalla destra. Le due composizioni sono inoltre dominate da una diagonale: nella *Resurrezione* essa parte in alto a sinistra e scende in basso a destra seguendo il braccio sinistro di Cristo disteso in direzione di Lazzaro; nella *Trasfigurazione* è la linea che separa il gruppo dei nove apostoli sulla sinistra dalla famiglia del fanciullo lunatico e dalla donna in primo piano, da alcuni identificata con la Maddalena [8]. Per non parlare dei gesti che creano un'unità, forse consapevole, fra le due opere: la mano alzata di Cristo nel *Lazzaro* e quella del "cattivo oratore" nella *Trasfigurazione* possono essere nate contemporaneamente solo se i due artisti ebbero occasione di consultare i rispettivi progetti; le due mani a palmi aperti dell'Andrea, che derivano dall'Andrea dell'*Ultima cena* di Leonardo, sono confrontabili con il gesto del vecchio calvo alle spalle di Cristo nella *Resurrezione*; inoltre Lazzaro è sorretto da una figura così come il padre sostiene il figlio lunatico [9]. Le analogie sono così numerose da non lasciare dubbi. Se le fonti scritte ci tramandano un clima dominato da intrighi e sospetti, quelle visive ci narrano una storia in parte diversa: Raffaello deve aver conosciuto la pala di Sebastiano in uno stadio avanzato poiché i modelli per la sua pala rivelano come l'artista cambiò il suo progetto originario per instaurare un dialogo con la composizione di Sebastiano. Il clima cospirativo del 1517-18 divenne più rilassato durante l'inverno 1518-19 quando i due artisti devono aver iniziato a collaborare, almeno a distanza e forse controvoglia. Se non è pensabile che Raffaello non abbia conosciuto la pala del rivale, è poi altrettanto certo che Sebastiano deve aver guardato alla *Trasfigurazione* di Raffaello prima di realizzare nel 1519 l'affresco del medesimo soggetto nel catino absidale della Cappella Borgherini a San Pietro in Montorio poiché il gesto verso l'esterno del San Pietro in basso a sinistra è una citazione dal San Matteo della tavola

5) Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), Firenze 1963, p. 991.
6) Sul ruolo del colore nell'opera di Raffaello si veda la monografia di Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999.
7) Oberhuber (come alla nota 2), p. 18.
8) Si veda Preimesberger (come alla nota 2), pp. 106-108.
9) Vedi anche Herbert von Einem, Die "Verklärung Christi" und die "Heilung des Besessenen" von Raffael, in: *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, Wiesbaden 1966, p. 320.

Fig. 2
Sebastiano del Piombo, *Resurrezione di Lazzaro,* Londra, National Gallery.

raffaellesca.
L'obbiettivo principale di quest'analisi formale non è tuttavia di sostituire una tesi cospiratrice con uno scenario di armonia ben educata e costruttiva, bensì quello di illustrare e se possibile chiarire le diverse fasi e gli intrecci di un momento cruciale della storia dell'arte italiana poiché le due immagini sono il risultato di due concezioni della pittura molto distanti tra loro, veri e propri "manifesti" (nel senso moderno del termine) di due poetiche, di due teorie difficilmente conciliabili. Ad esempio, se Raffaello ha cercato di adeguarsi nella gamma cromatica all'opera di Sebastiano per motivi di coerenza e di *decorum*, non si è però trattenuto dal formulare una critica al collega riducendo le proporzioni delle figure e il loro numero per raggiungere una composizione più ordinata. Non ci troviamo in contraddizione con quanto abbiamo sostenuto più sopra. Stimolati da un committente di rara competenza come il cardinale Giulio de' Medici, i due artisti si sono guardati per cercare di raggiungere un compromesso accettabile, per armonizzare due opere destinate allo stesso luogo, il coro della cattedrale di Narbonne, ma il risultato finale non poteva essere che disomogeneo poiché nella *Trasfigurazione* la maniera tarda di Raffaello (profondamente influenzata dalle ricerche leonardiana sull'ombra e sulla luce) si scontrava con una concezione plastica ed eroica della figura umana, in una parola, michelangiolesca (a cui, in questo caso specifico, si accompagnava il gusto di Sebastiano per il ritratto e il paesaggio) [10]. A proposito di questo scontro fra la linea leonardiana-raffaellesca della pittura italiana e quella michelangiolesca, non si dimentichi che Leonardo, prima di trasferirsi in Francia, visse nel Belvedere Vaticano dal 1513 al 1516 e che quindi era sul luogo al tempo in cui Raffaello ricevette verosimilmente l'incarico di dipingere la *Trasfigurazione*.
La posta in gioco era molto alta e i contendenti ne erano ben consapevoli. Sin dalle prime lettere che documentano lo stato d'animo della fazione michelangiolesca si levano toni da duello armato. Ad esempio, Leonardo Sellaio assicura Michelangelo che Sebastiano "resterà in champo" [11] "di modo che oramai si può dire abbia vinto." [12] Espressioni adeguate a un torneo cavalleresco a cui si aggiungono le preoccupazioni di Sebastiano per l'onore di Michelangelo. Nel carteggio si ritorna spesso su questo tema: ne avrete onore [13], "non vi farò vergogna" [14], "et avisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a Palazo, con quella che ha facto Rafaello, et non ho avuto vergogna." [15] Bisogna stare molto attenti alle parole; quelle usate dal pittore veneto sono espressioni da cortigiano, indizio di una trasformazione profonda del ruolo sociale dell'artista all'epoca del pontificato leonino e dell'allogazione di queste due pale d'altare.
Ma ancora più importanti sono le riflessioni che Sebastiano del Piombo inviò a Michelangelo in una lettera del 2 luglio 1518: benché ignorata nelle antologie di critica d'arte, è forse uno dei documenti capitali della storia della cultura artistica del Cinquecento in quanto dimostra la consapevolezza con cui i maestri affrontavano questioni di teoria. Sebastiano scrive: "Du[o]lmi ne l'animo non sette stato in Roma a veder dua quadri che son iti in Franza, del principe de la sinagoga, che credo non

10) Secondo Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, p. 72, nota 38, i restauri del 1966-67 hanno alterato le transizioni tonali della pala di Sebastiano, ma ciò non toglie che il chiaroscuro raffaellesco di derivazione leonardesca fosse molto distante dalla concezione cromatica michelangiolesca.
11) *Carteggio*, vol. I, p. 243, lettera del 19 gennaio 1517.
12) *Carteggio*, vol. I, p. 301, lettera del 26 settembre 1517.
13) *Carteggio*, vol. I, p. 194, lettera del 23 agosto 1516, Leonardo Sellaio in Roma a Michelangelo in Firenze: "Chome per l'altra mia vi dissi, lo schizo sta bene; eseguirassi quello e spero arete onore." Le parole si riferiscono alla Cappella Borgherini, ma quest'opera va vista nel contesto della competizione fra Raffaello e Michelangelo nel momento dell'esecuzione delle due pale per Narbonne.
14) *Carteggio*, vol. II, p. 32, lettera del 2 luglio 1518.
15) *Carteggio*, vol. II, p. 227, lettera del 12 aprile 1520.

Fig. 3
Raffaello, *San Michele,* Parigi, Musée du Louvre

Fig. 4
Raffaello, *Sacra Famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino e due angeli (Sacra Famiglia di Francesco I),* Parigi, Musée du Louvre

vi possete imaginar cossa più contraria a la opinion vostra de quello haveresti visto in simel opera. Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere." [16] Sebastiano allude al *San Michele che debella Satana* e alla *Sacra Famiglia di Francesco I*, ambedue firmati e datati RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT MDXVIII (Figg. 3-4): commissionati da Lorenzo de' Medici, duca di Urbino e ambasciatore presso Francesco I, vennero inviati in Francia nel giugno 1518, quindi pochi giorni prima della lettera inviata da Sebastiano. Meglio non si sarebbe potuto descrivere lo stile tardo di Raffaello, quello della *Trasfigurazione*, costruito su contrasti di luce e di ombra; l'esatto contrario del virtuosistico cangiantismo elaborato da Michelangelo nelle lunette della Cappella Sistina, come ben sapeva Sebastiano quando scriveva "non vi potete immaginare cosa più contraria all'opinion vostra." La sfida fra la *Trasfigurazione* e il *Lazzaro* fu allora la lotta fra due modi molto

16) *Carteggio*, vol. II, p. 32, lettera del 2 luglio 1518.

Fig. 5
Michelangelo, *Disegno per la Resurrezione,* Londra, British Museum.

Fig. 6
Michelangelo, *Disegno per la Resurrezione,* Londra, British Museum.

diversi d'intendere la pittura: fra la maniera tarda di Raffaello, fatta di "figure de ferro" o "state al fumo", e quella del Michelangelo della Sistina che si servì della mano di Sebastiano per non entrare in un confronto diretto con il Sanzio.
(Figg. 5-6) Non dobbiamo quindi sorprenderci se alcuni disegni preparatori per la *Resurrezione di Lazzaro* sono di mano di Michelangelo [17]. È vero che il Vasari, la fonte di questa notizia preziosa, scriveva trent'anni dopo gli eventi, ma è pur vero che la sue informazioni dovevano essere molto attendibili se venivano dalla viva voce di Sebastiano. Vasari scrive: "... facendo Raffaello per

17) In questo caso non posso concordare con l'opinione di Alexander Perrig, Bemerkungen zur Genesis von Sebastiano del Piombos Auferweckung Lazari in der National Gallery in London, in: *Wallraf-Richartz*-Jahrbuch, 22, 1960, pp. 173-194, che attribuisce i disegni di Michelangelo a Sebastiano. Perrig ha il merito di aver elaborato un metodo per far chiarezza sui problemi di attribuzione nel difficile campo dell'opera grafica di Michelangelo, ma non ci si deve limitare all'analisi del segno trascurando la concezione dell'opera. L'idea di un Lazzaro come eroico nudo monumentale può solo risalire alla mente di Michelangelo.

lo cardinale de' Medici, per mandarla in Francia, quella tavola, che dopo la morte sua fu posta all'altare principale di San Piero a Montorio, dentrovi la *Trasfigurazione* di Cristo; Sebastiano, in quel medesimo tempo fece anch'egli in un'altra tavola della medesima grandezza, quasi a concorrenza di

Fig. 7
Sebastiano del Piombo, *Disegno per la Resurrezione,* Francoforte sul Meno, Städel'sches Kunstinstitut.

Raffaello, un Lazzaro quatriduano, e la sua resurrezione; la quale fu contraffatta e dipinta con diligenza grandissima, sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo. Le quali tavole finite, furono amendue publicamente in concistoro poste in paragone, e l'una e l'altra lodata infinitamente; e benché le cose di Raffaello per l'estrema grazia e bellezza loro non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno." [18]

Vasari contrappone la grazia e la bellezza di Raffaello alla fatica di Sebastiano, un termine non necessariamente spregiativo nel vocabolario del biografo aretino, ma qui siamo più interessati ad analizzare il contributo di Michelangelo. Cosa significa "sotto ordine e misura in alcune parti di Michelangelo"? Evidentemente Michelangelo non ha progettato il modello di tutta l'opera, ma d'altra parte non può nemmeno voler dire che l'artista si sia limitato a fornire indicazioni di poco conto. (Fig. 7) Il solo disegno di Sebastiano per la *Resurrezione* a noi noto è il bellissimo foglio di carta blu, a questa data un supporto utilizzato quasi esclusivamente da artisti veneti, oggi a Francoforte (per inciso, si ricordi che Michelangelo non ha mai disegnato su carta blu): con il gesso bianco e il gesso nero Sebastiano ha schizzato la dignitosa figura di Marta in piedi riconoscibile al centro della tavola, ma le tre donne alle sue spalle sono colte in pose molto differenti da quelle che vediamo nel dipinto.
(Fig. 5-6) Del tutto diversi sono invece lo stile, le misure e la funzione di altri tre fogli che si riferiscono alla figura di Lazzaro. Uno degli schizzi oggi a Londra rende già l'idea della straordinaria invenzione michelangiolesca poiché Lazzaro esce dalla tomba con l'energica nudità di un dio greco. (Fig. 8) Nella tradizione medievale, dal Duccio della Maestà di Siena al Giotto della Cappella dell'Arena a Padova, ma anche nel Ghiberti della porta settentrionale del Battistero di Firenze e in altri maestri del Quattrocento, Lazzaro era sempre stato raffigurato imbalsamato nel sudario, come vuole il nucleo del testo giovanneo. Michelangelo (non Sebastiano) scelse invece il momento estremo della storia, il momento in cui Gesù impartisce l'ordine di sciogliere le bende. Michelangelo scelse questo istante per poter mostrare il corpo seminudo e atletico di Lazzaro in primo piano. Da un altro schizzo

18) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori,* ed. a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1906, vol. V, p. 570.

Fig. 8
Giotto, *Resurrezione di Lazzaro,* Padova, Cappella degli Scrovegni.

di Michelangelo per il gruppo del Lazzaro sappiamo che l'artista elaborò una soluzione alternativa: in questo disegno il santo non è più completamente nudo, ha un corpo meno esuberante e piega il braccio destro come nel dipinto. L'impostazione del primo disegno aveva invece previsto l'estensione dell'arto destro verso Cristo, una soluzione improponibile nell'opera finita come la vediamo oggi perché il braccio di Lazzaro avrebbe urtato quello di Cristo con l'indice puntato. È un dettaglio prezioso perché rivela come le due figure siano state concepite come un nucleo drammatico, unito in un gesto di azione e reazione, e ciò implica che Michelangelo deve aver disegnato anche il personaggio di Cristo, benché i disegni preparatori per questa figura siano persi. Anche se i due artisti aveva già collaborato ad altre opere come la *Pietà* di Viterbo e gli affreschi della Cappella Borgherini,

non si può dire che il risultato della *Resurrezione* di Lazzaro fosse del tutto felice. Si sente e si vede che Sebastiano ha incontrato delle difficoltà a coordinare i diversi gruppi, le idee di Michelangelo con le proprie.

Fig. 9
Raffaello (bottega), *Modello per la Trasfigurazione,* Vienna, Albertina.

La gestazione dell'opera di Raffaello fu altrettanto complessa poiché Raffaello, forse anche per volontà del committente, cercò in un primo momento di adeguarsi all'opera di Sebastiano. Infatti il primo modello della *Trasfigurazione* (Fig. 9), a noi noto attraverso una copia di bottega oggi all'Albertina di Vienna, ci restituisce una composizione totalmente diversa da quella realizzata in seguito dall'artista. La metà inferiore del disegno non era in origine occupata dall'episodio del fanciullo lunatico, bensì dalla stessa Trasfigurazione, mentre quella superiore era dominata dall'apparizione di Dio Padre circondato da una gloria angelica. Le domande che dobbiamo porci di fronte a questo foglio sono le seguenti: quale momento della visione è stato rappresentato e perché l'artista si è allontanato dalla tradizione iconografica inserendo la figura di Dio Padre?

La storia della Trasfigurazione si svolge in due momenti ben distinti. Nella prima parte del racconto Cristo si trasfigura davanti ai tre apostoli prediletti, il suo viso diviene splendente come il sole (da qui l'idea di Raffaello di circondare il volto di Cristo di raggi luminosi) e le sue vesti diventano bianche come la luce (oppure come la neve, se si consulta la lezione della vulgata). Inoltre appaiono Mosè ed Elia, e di fronte a questo trionfo teofanico, Pietro, qui rappresentato sulla sinistra e non al centro come vediamo nella pala, si esalta: "Signore, è bello per noi stare qui! Se tu vuoi, farò qui tre tabernacoli, uno per te, uno per Mosè e uno per Elia." È questo il momento che viene rappresentato nel disegno ed è per questo motivo che Pietro indica le figure dei due profeti appena apparsi sulla scena ai lati del Cristo che si trasfigura. Ma mentre compie questo gesto e sta ancora parlando, ecco che da una nube luminosa si manifesta la voce di Dio (si badi, la voce). Raffaello rappresenta questo momento altamente drammatico in cui Dio interviene nella scena e per visualizzare la sua apparizione repentina lo disegna leggermente spostato sulla destra per trasmettere una sensazione di sorpresa, per farci capire che la Trasfigurazione sta avvenendo esattamente in questo istante. La gloria divina è segnalata da un disco infuocato alle sue spalle che deriva certamente dall'idea della *Madonna di Foligno*, ma perché Raffaello ha inserito la figura del Dio Padre quando nel testo evangelico ne udiamo soltanto la voce?

Se ci rivolgiamo alla tradizione iconografica della Trasfigurazione vediamo che il modello di Raffaello è una chiara anomalia. Dalla Maestà di Duccio alla porta del Battistero del Ghiberti, che Raffaello conosceva molto bene, dall'affresco del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze alle versioni di Giovanni Bellini (Fig. 10), Dio Padre è

sempre e giustamente assente. Perché allora Raffaello ha stravolto la tradizione? La sola risposta plausibile deve avere a che fare con le dimensioni monumentali della tavola. Se Raffaello avesse voluto dipingere soltanto la Trasfigurazione rispettando il modello iconografico tradizionale, la figura di Cristo avrebbe assunto proporzioni colossali. Di qui l'idea d'inserire l'apparizione celeste, una soluzione che però non lo deve aver convinto del tutto se l'artista lasciò languire l'esecuzione della pala. In un punto, tuttavia, Raffaello non si era scostato dalla consuetudine: la figura di Cristo non si libra nell'aria, come farà nella tavola compiuta, bensì resta con i piedi sulla terra.

(Fig. 11) Se confrontiamo questa composizione con il secondo modello per la *Trasfigurazione* non possiamo far altro che essere stupefatti dall'energica virata compiuta da Raffaello e dobbiamo domandarcene la causa. Nel suo trattato sulla pittura, Ludovico Dolce afferma che Sebastiano del Piombo fu spinto da Michelangelo alla concorrenza con Raffaello [19], e alcuni studiosi ritengono questo

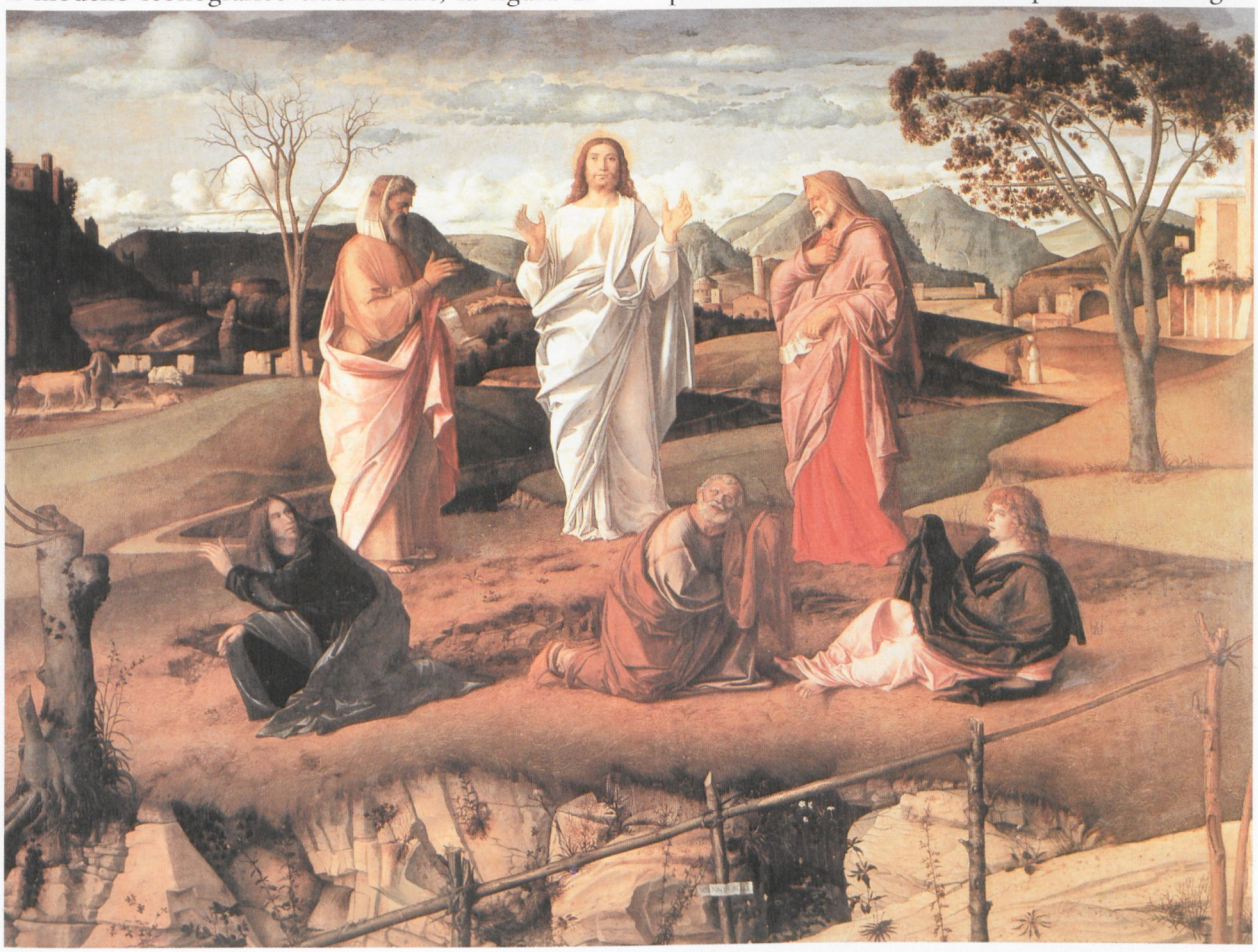

Fig. 10
Giovanni Bellini, *Trasfigurazione,* Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

19) Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, ed. a cura di Mark Roskill, *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, p. 94.

Fig. 11
Attribuito a G.F. Penni, *Modello per la Trasfigurazione,* Parigi, Musée du Louvre.

scenario attendibile. È infatti probabile che il cardinale de' Medici abbia in qualche modo sfruttato la tensione fra i due campi. Raffaello aveva molti impegni come architetto di San Pietro e dei Palazzi Vaticani, come sovrintendente alle antichità di Roma e come amico dei più potenti prelati e banchieri della corte. Può darsi che il committente della pala abbia voluto spronarlo al rispetto degli impegni presi mettendolo a confronto con il progetto di un artista che tutti sapevano strettamente legato a Michelangelo. Ciò che mi sembra difficilmente contestabile, nonostante qualche opinione dissenziente [20], è comunque il rapporto diretto tra la pala di Sebastiano e il secondo progetto di Raffaello poiché solo con l'inserzione dell'episodio del fanciullo lunatico i due dipinti divennero complementari. Nel modello del Louvre, oggi perlopiù attribuito a Giovan Francesco Penni, la composizione è già molto vicina a quanto vediamo oggi nella pala: i nove apostoli sulla sinistra, la posa della donna vista di spalle in primo piano, la famiglia (a dire il vero meno numerosa) dell'epilettico, i due santi martiri Giusto e Pastore in alto a sinistra e il gruppo dei prediletti sul monte Tabor.

Il rapporto fra gli apostoli restati ai piedi della montagna e la cornice non è ancora del tutto risolto perché esiste un vuoto fra questo gruppo e il limite della composizione, ma sono tre gli elementi su cui Raffaello ha profondamente meditato e lavorato prima di arrivare alla soluzione finale. In primo luogo, la posa del San Matteo in primo piano a sinistra: mentre nel modello il gruppo degli apostoli è ancora chiuso in se stesso, nella versione dipinta Matteo si slancia verso l'esterno del quadro creando così un contatto con il mondo dello spettatore. Come il gesto della donna vestita di spalle guida il nostro sguardo verso il fuoco dell'azione, anche quello dell'apostolo è concepito per creare un effetto di profondità. Il secondo elemento concerne per l'appunto la figura della donna vista di spalle: mentre nel modello del Penni essa svolge ancora il ruolo della madre del lunatico, nella pala essa è stata trasformata in una Maddalena, la sorella di Lazzaro, le cui reliquie, come quelle del fratello, erano adorate nella cattedrale di Narbonne. La figura della madre è ora spostata sulla destra del fanciullo. Il terzo elemento è di gran lunga il più importante. Se nel modello Cristo e i due profeti si ergono sulla cima della montagna, nel dipinto si

20) Si veda Von Einem (come alla nota 9).

librano finalmente in aria.
(Figg. 12-13) Prendendo questa decisione capitale per la storia e la forma attuale della pala, l'artista si è rifatto a una tradizione più antica, di origine bizantina, come è documentata da un avorio del X-XI secolo e da un'icona a mosaico del tardo XII secolo. La Trasfigurazione era una festa del *dodekaortion*, una delle dodici grandi festività liturgiche della Chiesa Orientale, e in questi cicli essa era sempre accompagnata dalla *Resurrezione di Lazzaro*, un'altra giornata del *dodekaortion*. Si deve tuttavia cogliere un particolare molto importante: nelle opere bizantine le figure di Cristo e dei due profeti sono sempre circondate da una mandorla. (Fig. 14) Ed è a questa tradizione che si era rifatto il Perugino quando aveva dipinto questo soggetto nel Collegio del Cambio di Perugia e poi, ma negli stessi anni in cui il Sanzio lavorava alla sua tavola, nella pala per Santa Maria dei Servi (1517), sempre a Perugia.
La novità di Raffaello fu quella di liberare il Cristo da questa mandorla simbolica, sostituendola con un effetto di luce di alta suggestione, tanto più suggestivo in quanto è la luce naturale a diventare veicolo dello splendore teofanico. Pertanto, per creare il suo capolavoro, Raffaello si è allontanato da due tradizioni: da quella recente, privilegiata nella penisola italiana (da Ghiberti al Bellini), che aveva collocato il Cristo trasfigurato in un paesaggio, a quella più antica di origine bizantina e ripresa, fra gli altri, dal Perugino, che aveva costretto la metamorfosi luminosa all'interno di un segno simbolico. La *Trasfigurazione* fu dunque il risultato di una prodigiosa intelligenza compositiva, maturatasi nel tempo e aperta a innovazioni iconografiche radicali pur di raggiungere effetti di alta tensione drammatica.

Molti studiosi hanno cercato in passato di interpretare l'iconografia della pala di Raffaello in relazione alla situazione politica o alle tensioni religiose del suo tempo. Più convincenti sono le ipotesi di coloro che legano la tavola alla liturgia, all'ufficio per la

Fig. 12
Avorio bizantino, *Dittico con scene della vita di Cristo*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Fig. 13
Icona a mosaico, *Trasfigurazione*, Parigi, Musée du Louvre.

festa della Trasfigurazione [21], o che interpretano la pala come un'allusione alla dottrina del *Primatus petri*. Gombrich fu forse il primo a indicare il paradosso della scena rappresentata da Raffaello, vale a dire l'incapacità degli apostoli di curare l'epilettico. E credeva di poter risolvere quello che egli riteneva

Fig. 14
Perugino, *Trasfigurazione*, Perugia, Collegio del Cambio.

l'enigma o il puzzle del dipinto notando come l'impotenza degli apostoli non sia dovuta soltanto all'assenza di Cristo ma anche a quella di Pietro [22]. Alle osservazioni di Gombrich si possono aggiungere alcuni dettagli: la figura di Pietro in abiti giallo-blu svolge un ruolo importante anche nella composizione della pala di Sebastiano del Piombo, in basso a sinistra; mentre la roccia in basso a destra nella *Trasfigurazione*, esposta in modo ostentato allo sguardo dello spettatore, potrebbe alludere alla pietra su cui Cristo fondò la sua Chiesa, la scena di poco antecedente all'evento della Trasfigurazione. Tuttavia, un'opera d'arte non è un puzzle bensì un intreccio di forze e di energie aperte a molteplici interpretazioni. Pertanto, le associazioni più o meno plausibili sono quasi infinite (ad esempio al sacramento del Battesimo o alla Trinità). Ma prima ancora di essere la traduzione di un programma politico, teologico o ecclesiastico, la *Trasfigurazione* è un trattato straordinario di pittura e di poetica. L'opera di Raffaello è memorabile soprattutto perché è riuscita ad armonizzare i precetti della teoria albertiana, ripresi da Leonardo, con l'ideale di unità drammatica richiesto dalla *Poetica* di Aristotele.

Se partiamo dai gesti e dagli affetti, si nota come ogni apostolo esprima uno stato d'animo diverso (il dubbio, l'eccitazione, l'impotenza ad agire e quindi la frustrazione, la rassegnazione) dimostrando come Raffaello avesse assimilato perfettamente, attraverso disegni e stampe, la lezione dell'*Ultima cena* di Leonardo: i moti dell'animo si manifestano attraverso il linguaggio del corpo, come ha indicato puntualmente Preimesberger. Del colore abbiamo già detto. Qui vorrei solo aggiungere come Raffaello abbia creato un contrasto intenzionale fra lo splendore teofanico della parte superiore e il forte chiaroscuro di quella inferiore. Più oscura la sfera terrestre (soprattutto se immaginiamo la pala collocata nel coro di una chiesa), più risplendente sarebbe risultata quella celeste. Vasari si lamentò in parte di questa strategia: "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

21) Si veda ad esempio Kathleen Weil Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art: 1515-1550*, New York 1974, p. 44.
22) Ernst H. Gombrich, The Ecclesiastical Significance of Raphael's Transfiguration, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Varsavia 1981, pp. 241-243.

sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti." [23] Ma è plausibile sostenere che l'intenzione di Raffaello sia stata quella di mettere in pratica e al contempo di misurarsi con un altro precetto albertiano. In un passaggio poco citato del *Della pittura* leggiamo: si rammenti di non dipingere mai una superficie [o una figura] tanto bianca che non se ne possa fare un'altra più bianca; "se bene vestissi di panni candidissimi, convienti fermare molto più giù che l'ultima bianchezza. Truova il pittore cosa niuna altro che 'l bianco con quale dimostri l'ultimo lustro d'una forbitissima spada, e solo il nero a dimostrare l'ultime tenebre della notte. E vedesi forza in ben comporre bianco presso a nero." [24] Si era dovuto attendere Leonardo per veder realizzati i primi riflessi concreti di questo precetto, ma la *Trasfigurazione* fu probabilmente la prima opera pubblica in cui un artista commentò, per così dire, il passo albertiano in modo da raggiungere un risultato specifico, vale a dire l'intensità della luce teofanica in sostituzione delle convenzioni simboliche di origine bizantina.

Non meno geniale fu però la mossa di trasformare una rappresentazione quasi iconica in una vera *istoria*, che consentì all'artista di mettere a frutto le sue esperienze di scenografo teatrale alla corte leonina coniugandole con i principi della *Poetica* di Aristotile, da poco riscoperta. Kurt Badt, nel lontano 1959, e altri studiosi hanno già analizzato i motivi "tragici" dell'ultima maniera di Raffaello, i suoi rapporti con gli elementi costitutivi della tragedia e dell'epopea classica [25]. Qui vorrei però sviluppare un altro argomento, vale a dire come una delle categorie fondamentali della *Poetica* di Aristotele, l'unità di azione drammatica, abbia spinto l'artista a collegare due scene che avvengono nello stesso istante ma in luoghi diversi. Questo fu il motivo per cui il Sanzio non rappresentò la guarigione del lunatico bensì l'incapacità degli apostoli di guarirlo. Se l'artista avesse dipinto l'episodio seguente, avrebbe sì reso omaggio in modo diretto ai poteri taumaturgici della Chiesa e al nome del papa medico (Medici), ma in questo modo Cristo e i tre apostoli prediletti sarebbero stati presenti due volte nella stessa tavola perché protagonisti di due scene separate nel tempo, generando così una trasgressione delle regole della *Poetica* aristotelica. Le ragioni dell'arte erano dunque più forti di quelle della propaganda pontificia e l'unità di azione drammatica spinse Raffaello a leggere il Vangelo in modo non convenzionale pur di raggiungere un effetto teatrale di grande suggestione.

Per un curioso contrappasso, l'interpretazione parziale della teoria di Aristotele da parte dei commentatori rinascimentali come il Maggi e il Robertello fu tuttavia all'origine di un malinteso che in seguito avrebbe avuto un impatto negativo sulla fortuna critica del dipinto dell'Urbinate. Furono infatti i commentatori del XVI secolo e non Aristotele a sostenere che una tragedia avrebbe dovuto rispettare le unità di tempo, luogo e azione [26]. E fu partendo da queste premesse che, a partire dal XVII secolo, una parte dell'accademia francese, nutrita dalla poetica rinascimentale, iniziò a criticare la pala di Raffaello in cui si sarebbero svolte due scene separate nello spazio infrangendo così la presunta unità di azione "aristotelica". Si dovette attendere l'intelligenza critica di Goethe perché nel suo *Viaggio in Italia* riscattasse l'artista da quest'accusa ridicola. Commentando i giudizi discordi degli artisti attivi a Roma verso la fine del Settecento e che in gruppo

23) Vasari (come alla nota 18), vol. IV, p. 378.
24) Leon Battista Alberti, *De pictura-Della pittura*, a cura di Cecil Grayson, Bari 1975, pp. 84-85.
25) Kurt Badt, Raphael's 'Incendio del Borgo', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, pp. 35-59. Si vedano inoltre John Shearman, *Raphael's Cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, Pier Luigi De Vecchi, *Raffaello. La pittura*, Firenze 1981, pp. 80-94, e Rudolf Preimesberger (come alla nota 2).
26) Si veda Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari 1973, pp. 202-203.

si recavano a studiare i capi d'opera del passato, esclamò: "Le parole questa volta furono molte; e i più calmi finirono con l'indispettirsi a sentire rinnovare la solita critica della duplice azione ... Come si vuol separare ciò che è in basso da ciò che è in alto? L'uno ha rapporto con l'altro ed entrambi

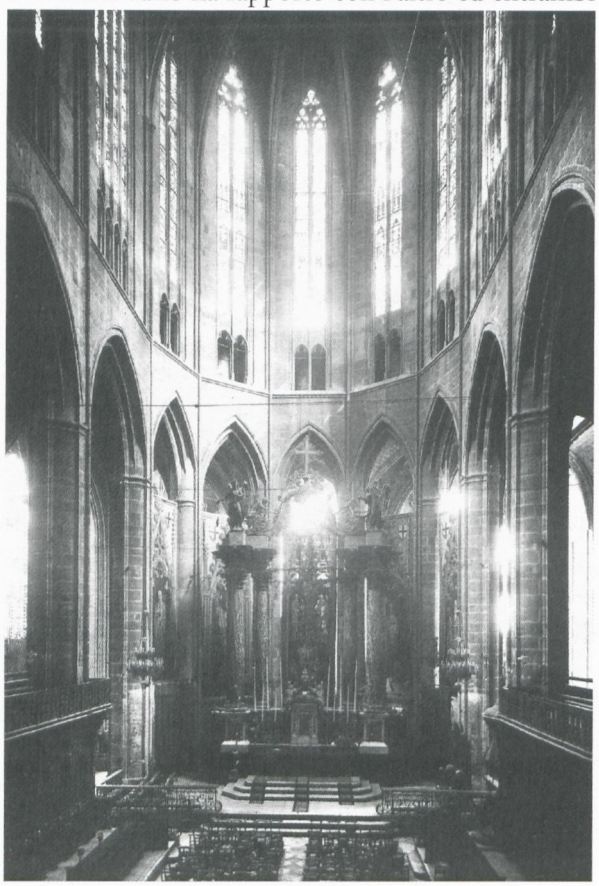

Fig. 15
Narbonne, *Cattedrale,* coro.

si completano a vicenda." [27]

L'unità fra le due parti è innegabile, ma da che cosa è determinata? Raffaello gioca qui con l'elemento uditivo del racconto. Ciò che unisce le due scene è la voce divina che dobbiamo immaginare e che provoca le reazioni diverse dei personaggi, in due luoghi diversi ma contigui tra di loro e nello stesso istante. E così operando Raffaello creò un'immagine concettualmente molto più sofisticata di quella immaginata da Sebastiano del Piombo in collaborazione con Michelangelo. Mentre l'episodio di Lazzaro ci dimostra in modo didattico l'istante del miracolo, l'evento per così dire "storico" che anticipa la nostra possibile salvezza, la promessa della possibile resurrezione della carne, la *Trasfigurazione* abbinata all'impossibilità degli apostoli di curare il fanciullo *sposta l'accento dall'atto alla potenza.* Se Raffaello avesse dipinto solo la Trasfigurazione avrebbe eluso il tema del Cristo medico. Avendo avuto l'opportunità di ripensare il suo progetto dopo aver visto gli schizzi per la pala "gemella", egli non perse invece l'occasione di criticarne l'idea. Aggiungendo alla Trasfigurazione l'episodio della guarigione del lunatico, l'Urbinate non rappresentava, come fece Sebastiano, un istante "storico" circoscritto nel tempo bensì la possibilità, in potenza, di una salvezza eterna attraverso la fede nella Trasfigurazione [28]. In altre parole: Raffaello non rappresenta banalmente la guarigione, bensì la sua futura realizzazione, perché avendo letto il Vangelo lo spettatore sa che il lunatico sarà curato. E così facendo l'artista non illustra un episodio evangelico, bensì rappresenta la necessità della fede e la speranza nella salvezza eterna attraverso la fede.

Si può dire che con questo cambiamento dei valori, dall'atto alla potenza, l'artista abbia creato un quadro per così dire "filosofico". Se la retorica e la poetica antiche, conosciute per via orale attraverso il filtro degli umanisti della corte leonina, hanno contribuito all'impostazione della tavola, è lecito sostenere che il risultato finale abbia invece acquistato connotazioni teologiche e filosofiche. Non deve quindi sorprenderci se la fortuna critica delle due pale fu molto diversa.

La "sfortuna" di quella di Sebastiano fu senz'altro legata al fatto di essere stata inviata nella provincia

27) Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia* (1816-1817), in Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Firenze 1970, p. 497.
28) Von Einem (come alla nota 9), pp. 321-322.

francese. La sua risonanza si limita a copie, come quella di Carle van Loo che l'ha sostituita pur conservando un frammento della meravigliosa cornice originale decorata con ghirlande ed emblemi medicei dorati su fondo blu [29]. La *Trasfigurazione* avrebbe invece ottenuto un ben altro effetto se fosse stata collocata nella gloria luminosa del coro della cattedrale di Narbonne (Fig. 15), dove trovò posto quella di Sebastiano. Si è a torto ignorato il fatto che una delle vetrate del presbiterio venne commissionata dal cardinale Giulio de' Medici ed è quindi plausibile ritenere che questo elemento fosse destinato a integrarsi con le pale d'altare [30]. La visione del Cristo trasfigurato sarebbe risultata ancora più intensa se circonfusa dalla luce abbondante lasciata filtrare dalle slanciate vetrate di una delle chiese gotiche più alte di Francia vicina alla costa del Mediterraneo. In un tale ambiente la *Trasfigurazione* avrebbe esercitato un'impressione ancora più visionaria sullo spettatore proprio perché l'osservazione in controluce avrebbe reso l'apparizione teofanica ancora più immateriale.

Fu questo l'aspetto che sedusse maggiormente gli artisti e gli scrittori nei secoli, benché ormai ignari della destinazione originale della pala. La fortuna visiva della *Trasfigurazione*, dalle prime riproduzioni a stampa sino a Rubens e Ingres, offre un materiale molto abbondante e di straordinario interesse. Ma qui preferisco concludere con uno dei testi più complessi ispirati dal confronto con l'opera di Raffaello, una pagina autobiografica di Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Per Nietzsche la *Trasfigurazione* è l'emblema supremo dello spirito apollineo nato dal dolore. Egli scrive: "Qui abbiamo davanti agli occhi, per un altissimo simbolismo artistico, quel mondo di bellezza apollinea e il suo sfondo, la terribile saggezza del Sileno, e comprendiamo, per intuizione, la loro reciproca necessità. ... Con gesti sublimi [Apollo] ci mostra come tutto il mondo dell'affanno, [la metà inferiore del dipinto con il ragazzo lunatico], sia necessario, perché da esso l'individuo possa venir spinto alla creazione della visione liberatrice e poi, sprofondando nella contemplazione di essa, possa sedersi tranquillo nella sua barca oscillante, in mezzo al mare." [31] La *Trasfigurazione* di Raffaello incarna l'estetica di Nietzsche che assegna all'arte un compito catartico in un intreccio serrato con la vita e la filosofia. L'esistenza ha senso solo come fenomeno estetico, egli scrive, e il fine che ha l'arte in generale è un fine metafisico. Ma non cogliamo appieno il significato delle sue parole oscure se non le leggiamo in rapporto con la prefazione alla seconda edizione della *Gaya scienza*, dove l'autore elabora una nuova definizione della filosofia come arte della trasfigurazione in un contesto di autoterapia [32]: "Un filosofo che si è spinto attraverso molti recuperi della salute e continua a rinnovare questa esperienza si è anche spinto attraverso altrettante filosofie: non può far altro che trasformare ogni volta il suo stato nelle forme e nella lontananza più spirituali – quest'arte della trasfigurazione è per l'appunto filosofia." [33] Con Nietzsche il dolore del lunatico diventa una metafora della pena del filosofo nella sua ricerca di un benessere spirituale anche attraverso la trasfigurazione dell'arte. Il messaggio di fede della pala si laicizza e l'opera di Raffaello diventa persino sinonimo di arte assoluta. Se Luca Giordano ha definito un quadro profano, *Las meninas* di Velázquez, come la teologia della pittura, non

29) Sulla cornice si veda Christa Gardner von Teufel, Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne: new evidence, in: *Burlington Magazine*, 126, 1984, pp. 765-766.
30) Von Einem (come alla nota 9), p. 312, nota 2.
31) Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero grecità e pessimismo* (1872), a cura di Giorgio Colli, Milano 1989, p. 36.
32) Martina Bretz, Kunst der Transfiguration. Die Geburt eines neuen Philosophiebegriffs aus dem Geist des Südens, in: a cura di Günter Oesterle, Bernd Roeck, Christine Tauber, *Italien in Aneignung und Widerspruch*, Tübingen 1996, p. 148.
33) Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1886), in: *Sämtliche Werke*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. III, Monaco di Baviera 1999, p. 349.

dovremo dimenticare che per Nietzsche la *Trasfigurazione* è il simbolo assoluto del fine metafisico dell'arte. Uno dei non piccoli meriti della creazione straordinaria di Raffaello è stato quello di poter perdere il suo significato di immagine religiosa per acquistare un'aura sacra in un contesto laico. Ed è quindi appropriato che la grande pala incompiuta, avulsa dal contesto per cui era stata pensata, abbia trovato posto nella camera ardente di Raffaello, come narrano le fonti e come illustrano le immagini del mito ottocentesco dell'artista.