

Bonita Cleri

# I sogni di Raffaello



**Studi pesaresi / Asterischi**

*il lavoro editoriale*





© Copyright 2022 by Società pesarese di studi storici

Casa editrice *Il lavoro editoriale*  
Via Astagno 66 - 60122 Ancona Italy  
[www.illavoroeditoriale.com](http://www.illavoroeditoriale.com)

ISBN 9788876639654

Immagine di copertina: Johannes Riepenhausen, *Il sogno di Raffaello*, dall'album *Vita di Raffaello*  
*disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1834, incisione, raccolta privata

Bonita Cleri

I SOGNI DI RAFFAELLO

*il lavoro editoriale*

## Indice del volume

Introduzione	7
Sognare la Madonna	9
La passione per un dipinto	23
<i>Da Il sogno di Raffaello riflessioni sul ritratto della corte di Urbino</i>	31
Il ricordo di Urbino	45
Referenze fotografiche	53
Sommario e abstract	55
Biografia autore	57
Indice dei nomi	59
Bibliografia	63

## Introduzione

La ricorrenza della data di morte di Raffaello non poteva non sollecitare diverse iniziative sia espositive che seminariali ed editoriali: l'artista è stato indagato e rivisitato in tutte le componenti della sua intensa e varia attività. Nella realtà la complessità dei suoi interessi è tale che suppongo non finiranno le riflessioni nei vari campi della cultura: dal canto mio mi ha intrigato constatare come in diverse occasioni venga citato il tema del sogno di Raffaello declinato in diverse circostanze.

È bene puntualizzare che il più delle volte si tratti di ricostruzioni, di ipotesi di sogno dell'artista urbinato fra i quali il più eclatante è un falso che affonda le radici nella ricerca di bellezza ideale riferita al pittore.

C'è un *Sogno di Raffaello*, così come lo hanno concepito i fratelli Riepenhausen, Johannes e Franz, a seguito della lettura del testo *Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte* di Wilhelm Heinrich Wachenroder, composto insieme con Ludwig Tieck e dato alle stampe nel 1796 a Berlino.

All'interno del volume Wilhelm Heinrich Wachenroder, ispiratore del cenacolo romantico di Jena e sostenitore del piacere artistico, racconta che un monaco, da identificare con l'amico e sodale Ludwig Tieck, aveva ritrovato nel suo convento un foglio autografo di Donato Bramante il quale ricordava che Raffaello gli aveva confidato di avere avuto sin da bambino una particolare devozione nei confronti della Madonna e che, una volta diventato pittore, si trovasse impacciato nel dipingerla, senza riuscirci, «in tutta la sua celestiale bellezza».

I fratelli Riepenhausen in album dedicati alla biografia dell'Urbinate illustrano l'episodio di Raffaello il quale tenta di dipingere la composizione nota come *Madonna di Dresda*, che aveva in parte composto ma non ultimato proprio nella figura della Vergine: ebbene, egli la sogna così che poi riesce a raffigurarla.

La tematica del sogno è piaciuta ai tedeschi, così che Friedrich Rehberg scrive nel 1824 di avere addirittura trovato una lettera autografa del pittore sull'argomento, lettera che nessuno ha avuto modo di vedere e che evidentemente ha fatto parte dello stesso fantasioso immaginario. La ricerca della bellezza ideale rappresenta un *topos* del mondo raffaellesco, che mi propongo qui di illustrare.

Altro riferimento onirico è un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze: in realtà una giovane donna assopita, essendo indubbia la paternità raffaellesca, ha per titolo *Il sogno di Raffaello*; un disegno che a sua volta ha sollecitato diverse stampe a iniziare da Marcantonio Raimondi, il primo incisore dell'Urbinate, quindi da Stefano Mulinari e da Anton Maria Zanetti, oltre a essere stato di ispirazione per diverse pitture.

Raimondi realizza una ulteriore incisione con quel titolo ma di tutt'altro carattere, illustrando due donne nude in primo piano placidamente addormentate mentre al di là di un corso d'acqua una città brucia. In primo piano vi sono piccoli animali mostruosi, il che contribuisce ancora di più alla enigmaticità della scena, realizzata nel primo decennio del Cinquecento, per la quale si riteneva che Raffaello avesse messo a disposizione il disegno, laddove la composizione deriva più verosimilmente da un dipinto di Giorgione, per lo meno risalente al soggiorno veneziano del Raimondi.

Il *Sogno di Raffaello* è anche il titolo di una ulteriore opera, un bulino di Giorgio Ghisi del 1561: un'immagine complessa che va letta come *Allegoria della vita*, un difficile percorso in una selva ostile verso la salvezza attraverso le virtù, derivante forse dal disegno di un collaboratore di Raffaello, di cui peraltro Ghisi aveva inciso alcuni soggetti. L'artista stesso ha dipinto il *Sogno del cavaliere*, opera degli anni giovanili ora alla National Gallery, probabilmente parte di un dittico con *Le tre grazie*: in primo piano un cavaliere è addormentato mentre le proiezioni del sogno sono due figure femminili, l'una indicante la voluttà del Piacere, l'altra il rigore della Virtù, elementi neoplatonici da intendersi non come scelte alternative, bensì come capacità di coniugarle.

Durante il triste periodo dell'epidemia del Covid 19 ho avuto modo di ragionare su questa realtà e ritenuto interessante analizzare il fenomeno dell'invenzione del *Sogno di Raffaello* dovuto alla fantasia dei fratelli Rippenhausen, che ho inserito all'interno dell'interesse dei tedeschi nei suoi confronti, e in particolare nel rapporto con Dürer, mentre il disegno ora agli Uffizi mi ha sollecitato, anche enfatizzandolo, a riflettere sul rapporto dell'Urbinate con i luoghi e la cultura sviluppata nella sua città d'origine.

Urbino, 9 febbraio 2022

## Sognare la Madonna

Vorrei iniziare da un magnifico sogno che avrebbe vissuto il pittore, in realtà mai verificatosi, palese quanto significativa *fake news*: un episodio di invenzione ma che, come tutte le invenzioni, affonda le radici su un terreno predisposto.

Siamo alla lettura delle *Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), di Wilhelm Heinrich Wachenroder, composto insieme con Ludwig Tieck, dato alle stampe nel 1796 a Berlino <sup>1</sup>, testo che ha particolarmente sollecitato l'interesse in terra tedesca nei confronti di Raffaello, bene rappresentato nella Pinacoteca di Dresda dalla tela della *Vergine con il bambino che appare ai santi Sisto e Barbara*, proveniente dalla chiesa di san Sisto di Piacenza, definita anche "Madonna tedesca".

Nel suo testo Wachenroder, il quale unisce pittura e musica sollecitando la rivalutazione del '500 tedesco e del Rinascimento italiano, riferisce di avere avuto modo di vedere dipinti di Raffaello e dell'amato conterraneo Dürer; a seguito di ciò sogna che in una sala del castello dove era ospitato si trovasse a visitare una galleria di dipinti essendo eccezionalmente presenti anche i loro autori: incontra Raffaello e Dürer, ai quali non ha il coraggio di rivolgere la parola; quindi stordito dall'incontro si sveglia. Si è in pieno periodo romantico, intenso in una terra dove la figura artistica emblematica e maggiormente rappresentativa è costituita da Albrecht Dürer messo alla pari con Raffaello, entrambi simboli degli ideali artistici dei rispettivi territori di provenienza.

Le suggestioni, che rimandano a città ugualmente rappresentative dei mondi con i quali i due artisti vengono identificati, si ritrovano sugli sfondi del disegno realizzato nel primo decennio dell'Ottocento (fig. 1) da Johann Friedrich Overbeck, originario di Lubeca, conservato all'Albertina di Vienna, dove vengono raffigurate le città di Roma

---

<sup>1</sup> Dello stesso autore si ricorda la pubblicazione delle lettere di viaggio (*Reiseberichte*) scritte tra il maggio e il settembre del 1793 in Franconia, analizzate con acutezza da ANDREA BENEDETTI, *Tra parola e immagine. Una rilettura dei Reiseberichte (1793) di Wilhelm Heinrich Wachenroder alla luce della circolarità ermeneutica*, "Cultura e arte del mondo di lingua tedesca" 2, Campanotto editore, Prato 2019.

e Norimberga, l'una riferita a Raffaello, l'altra a Dürer, entrambi inginocchiati di fronte al trono dove è seduta l'*Arte cristiana*<sup>2</sup> dandosi la mano in segno di fratellanza artistica<sup>3</sup>, e contemporaneamente le porgono due loro opere: Dürer una *Crocifissione*, Raffaello una *Madonna con Bambino*.

Il disegno deriva da una composizione grafica di Franz Pforr, ora perduta, ma della quale è stata realizzata una incisione nei primi anni trenta dell'Ottocento (fig. 2) da Georg Carl Hoff: il tema è il medesimo, sviluppato da Overbeck in senso orizzontale, con al centro la Vergine/Religione in trono, ai lati i due artisti inginocchiati, ciascuno caratterizzato dalla città che rappresenta.

Il concetto viene ripreso nel dipinto dello stesso Overbeck con le personificazioni femminili di Germania e d'Italia raffigurate in armonia, ciascuna caratterizzata da vedute ugualmente commemorative delle loro terre (fig. 3). Anche in questo caso l'opera nasce dal rapporto con Pforr, che gli aveva regalato il manoscritto *Sulamith und Maria*<sup>4</sup>, dove viene descritto il rapporto tra due sorelle rappresentanti l'allegoria delle spose predestinate, in realtà stanti a significare anche il reciproco senso di amicizia.

Franz Pforr muore a soli ventiquattro anni: cagionevole, si era dedicato alla lettura e al disegno legandosi in modo particolare a Overbeck, con il quale condivideva l'esaltazione dello spirito tedesco seguendo l'ideale dell'arte patriottica, allontanandosi poi dal conterraneo per il cattivo stato di salute. La sottolineatura delle due culture viene espressa ancora una volta da Pforr nella pittura del dittico, sua ultima opera accompagnata da una dedica all'amico Friedrich, rappresentante la *Sulamita e la Vergine Maria* dove la prima rimanda a una composizione italiana all'aperto, mentre la Vergine è in un ambiente chiuso nordico (fig. 4): nel quale «le allusioni all'arte di Raffaello e di Dürer sono

---

2 Il disegno è a matita su carta bianca di mm. 255x200, cfr. scheda n. 22 di CARLO SISI, in *Raffaello, elementi di un mito*, cat. mostra Firenze 4 febbraio -15 aprile 1984, Centro Di, Firenze 1984, p. 194.

3 Lo scrittore ritiene che la bellezza e l'arte discendano da Dio e che i due artisti si prendano per mano "in amichevole tranquillità" (FAUSTO CERCIGNANI, *Wilhelm Heinrich Wachenroder: Arte e vita tra finzione e realtà*, "Studia Thodisca", 2, 1995, p. 177).

4 Sulamith corrispondeva a Overbeck che privilegiava l'arte italiana contemporanea e Raffaello, Maria la preferenza di Pforr per la tedesca di Dürer; per un approfondimento cfr. SIGRID METKEN, *Scheda 78: Italia e Germania, 1811-1828*, in GIANNA PIANTONI, STEFANO SUSINO (a cura), *I Nazareni a Roma*, cat. mostra Roma 22 gennaio - 22 marzo 1981, De Luca, Roma 1981, pp. 202-203.

evidenti, ma lo stile è carico di un senso simbolico ed esprime i concetti polarizzanti di due culture»<sup>5</sup>.

Ricorrendo nel 1828 il terzo centenario della scomparsa di Dürer, in Germania si fecero particolari festeggiamenti anche con una serie di pitture che lo celebravano<sup>6</sup>, in una di esse ha avuto un ruolo pure Raffaello quale qualificato elemento di confronto: Johan Philip Valter si è ispirato a un disegno di Adam Eberle, dove i due artisti si trovano davanti al trono dell'Arte, tematica palesemente ripresa dall'idea di Pforr: i due artisti non sono inginocchiati ma in piedi, attornati da rappresentanti delle loro culture, anche quelle politiche, quali il Papa, Martin Lutero e l'imperatore Massimiliano.

Con l'imperatore Dürer era in stretto contatto, infatti scriveva «[...] sarebbe mia intenzione, quando il re vorrà recarsi in Italia, di andare con lui a Roma»<sup>7</sup>; il viaggio non fu effettuato e il contatto è venuto a mancare, si ricorda però che il pittore realizzò la xilografia del *Carro trionfale dell'imperatore Massimiliano*, ideato da quest'ultimo e affidato all'artista affinché lo realizzasse con decine di matrici, poi ridimensionate nel numero, da esporre nelle varie città tedesche<sup>8</sup>.

L'impianto del trono nel disegno di Overbeck è in stile *gothic revival* con l'intento di evocare il mondo medioevale che nel XIX secolo diventa privilegiato punto di riferimento quale espressione di spiritualità e misticismo, e anche di una certa libertà politica che si riconosceva nei Comuni, nonché rappresentativo di una società originale e genuina, bene espressa nel movimento dei Preraffaelliti e dei Nazareni.

Il movimento di questi ultimi era costituito da un gruppo di giovani che si opponevano alle regole delle Accademie decidendo di riunirsi periodicamente per confrontarsi; gli incontri portarono infine al progetto di un impegno artistico collettivo attraverso la costituzione della Luka-

---

5 In JAN BIALOSTOCKI, *Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo*, in MICAELA SAMBUCCO HAMOUD, MARIA LETIZIA STROCCHI (a cura), *Studi su Raffaello*, atti conv. Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984, Quattroventi, Urbino 1987, p. 141.

6 In tale circostanza a Norimberga è stato realizzato un monumento su progetto di Cristian Daniel Rauch mentre la sua casa diventa il luogo commemorativo del suo genio.

7 In HANS RUPPRICH (a cura), *Dürer. Schriftlicher Naclassh*, Berlino 1956-1959, I, p. 53.

8 Si ricorda il successivo *Corteo trionfale di Carlo V*, in occasione della sua incoronazione da parte del papa a Bologna nel 1530 di Nicolaus Hogenberg composto da 40 acqueforti, commissionata dallo stesso imperatore, predisposta a essere su tele o tavole perché si dispiegasse come un fregio decorativo: cfr. JOHN T. SPIKE (a cura), *Il corteo trionfale di Carlo V. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, Il lavoro editoriale, Ancona 1999.

sbund, con la decisione infine di partire per l'Italia ed effettuare visite a città d'arte. Arrivati a Roma presero possesso del monastero di Sant'Isidoro, nel Seicento dimora dei francescani irlandesi <sup>9</sup>, conducendo una vita comunitaria di tipo monastico al fine di raggiungere gli ideali di purezza spirituale anche attraverso lo studio dei vecchi maestri-artisti; alcuni di loro si sono poi convertiti al cattolicesimo.

Si ricorda che nelle due visite effettuate nella città di Norimberga da Wachenroder, questi aveva in particolare ammirato la città

[...] nella sua essenza "romantica", e dunque della sua basilare relazione con il passato medievale, in tal modo lo sguardo del giovane studente berlinese si concentra sui tratti distintivi di una città percepita e vissuta nella verticalità dei suoi elementi architettonici, nella pietra e nei colori delle case disordinatamente l'una sull'altra e nel viluppo delle sue tortose strade <sup>10</sup>.

Nella ricerca estetica dei Nazareni dirimente è l'unione del disegno con il colore, che per loro aveva trovato il punto di arrivo proprio in Raffaello: Rosario Assunto <sup>11</sup> nota come, per il movimento, egli rappresenti l'ultimo dei primitivi e il primo dei moderni. Friedrich Schlegel scrive:

Non solo egli seppe congiungere il sentimento devoto degli antichi pittori, un Angelico, un Perugino, con tutta la maturità dell'arte e con la vetta della cultura: bisogna dire addirittura che se mai un pittore può essere detto non solo ispirato dal cielo, ma illuminato da luce divina, questi fu Raffaello <sup>12</sup>.

Il collegamento tra Raffaello e Dürer è presente nel testo di Wachenroder dove si legge che i due pittori, senza essersi forse incontrati, fossero diventati amici attraverso la conoscenza e l'apprezzamento per le rispettive produzioni. Giorgio Vasari nella biografia raffaellesca <sup>13</sup> aveva individuato in essi la sintesi dell'arte nelle loro terre ricostruendo un

---

9 MATTEO BINASCO, *La comunità irlandese a Roma, 1377-1870. Lo status quaestionis*, in "Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea", 7, dicembre 2011, pp. 27-44; *Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*, cur. SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA, Campisano, Roma 2019.

10 BENEDETTI, *Tra parola e immagine* cit., p. 90.

11 FRIEDRICH SCHLEGEL, *Pagine su Raffaello*, cur. ROSARIO ASSUNTO, traduzione Ursula Vogt, Collana di Studi e Testi, 1, Accademia Raffaello, Urbino 1972, p. 21.

12 *Ibidem*.

13 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, cur. LUCIANO BELLOSI, ALDO ROSSI, Einaudi, Torino 1986, p. 629.

rapporto reciproco, ricordando in particolare il tedesco quale incisore: a detta sua il Sanzio lo avrebbe indicato a Marcantonio Raimondi come modello. Mentre Dürer è stato valente incisore di riferimento, attraverso le sue serie, anche ad artisti italiani, Raffaello si è affidato a Marcantonio Raimondi <sup>14</sup> e, come commenta Francesco Federico Mancini,

affidarsi all'incisore bolognese significava per l'artista urbinato, che pure lasciava ampio margine di inventiva al principale traduttore delle sue opere, avere la certezza che i suoi dipinti, affidati a questo formidabile virtuoso del bulino, circolassero al massimo livello di qualità <sup>15</sup>.

L'Aretino definisce Dürer «tributario delle sue opere a Raffaello», ricordando che

[...] gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari, la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello, per che egli gli mandò molte carte disegnate di mano sua, le quali furono carissime ad Alberto.

Un disegno, conservato all'Albertina di Vienna, riporta l'iscrizione autografa del maestro che recita (in tedesco)

1515. Raffaello d'Urbino, che è stato così altamente stimato dal Papa, ha fatto queste figure nude e le ha inviate ad Albrecht Dürer, in Norimberga, per mostrargli un lavoro di sua mano.

Quattro giovani appartenenti al gruppo dei Nazareni – Friedrich Overbeck, Franz Pfaff, Ludwig Vogel e Johann Conrad Hottinger – il 15 giugno del 1810 effettuano un viaggio in Urbino, che rappresenta per loro un vero e proprio pellegrinaggio nella «sacra città del santo», come ha avuto modo di riferire lo stesso Pfaff al suo precettore.

Urbino, per essere stata la città di nascita di Raffaello, ha rappresentato un luogo privilegiato nell'ambito dei pellegrinaggi di artisti

---

14 Per il rapporto tra i due si rimanda a ANNA CERBONI BAIARDI, MARZIA FAIETTI (a cura), *Marcantonio Raimondi il primo incisore di Raffaello*, atti conv. Urbino 23-25 ottobre 2019, Accademia Raffaello, Urbino 2021.

15 FRANCESCO FEDERICO MANCINI, *La Madonna di Foligno: un'"eccellenza che supera ogni immaginazione"*, in FRANCESCO FEDERICO MANCINI, MARTA ONALI, DAVID LUCIDI (a cura), *Raffaello e la Madonna di Foligno. La fortuna di un modello*, cat. mostra Foligno 24 settembre 2020-24 gennaio 2021, Orfini Numeister, Foligno 2020: catalogo di mostra esemplare della fortuna di un dipinto raffaellesco.

del periodo, non interessati tanto a conoscere l'Italia quanto a venire a contatto con luoghi, chiese, opere d'arte senza prestare attenzione alle situazioni sociali e politiche del tempo, ma alla ricerca della semplicità paleocristiana. Si comprende l'entusiasmo provato nel visitare casa Santi, allora di proprietà privata, dove annotano

Non sarebbe possibile descrivere i nostri sentimenti allorché passavamo per le stanze e per i corridoi nei quali Raffaello aveva giocato da bambino e in cui si era dispiegato il delicato fiore del suo spirito.

Visitano anche il palazzo ducale (si pensa solo il cortile d'onore) e diverse chiese <sup>16</sup>; Ursula Vogt osserva che

Urbino aveva appena vissuto anni difficili, occupazioni da parte delle truppe di Napoleone <sup>17</sup>, tumulti e rivolte dei cittadini, l'esproprio dei beni della chiesa. Tutto questo aveva lasciato tracce nella città ... Non era proprio un momento felice per visitare la città del "divino Raffaello" <sup>18</sup>.

Il presunto rapporto tra l'Urbinate e Dürer viene esaltato anche dall'abate Angelo Comolli, il quale ha dato alle stampe in prima edizione nel 1790 e in seconda l'anno successivo <sup>19</sup> il testo *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note*: all'interno del quale riferiva di avere ritrovato una anonima biografia sull'Urbinate antecedente quella composta da Giorgio Vasari, attribuendola a Giovanni Della Casa. Di Angelo Comolli (1760-1794) si apprendono notizie dal fratello Fermo, il quale riferiva che era canonico a Santa Maria ad Martyres, percepiva

---

16 Nella biografia dedicata a Overbeck (*Friedrich Overbeck. Sein Leben Und Schaffen*, Friburgo 1886) Margaret Howitt informava che il testo originale del resoconto del viaggio si trovava tra i manoscritti lasciati dal pittore, pubblicato nel 1811, in «*Morgenblatt für gebildete Ständ*», n. 141.

17 Per l'impatto determinato dai commissari napoleonici incaricati di prelevare le opere d'arte si rimanda a BONITA CLERI, CLAUDIO GIARDINI (a cura), *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Artioli, Modena 2013.

18 URSULA VOGT, *Viaggio nella Urbino di Raffaello*, in ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI (a cura), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Edizioni della laguna, Venezia 2003, p. 541; BENEDETTI, *Tra parola e immagine* cit., pp. 161-162, confronta la ricchezza di particolari nella descrizione della visita fatta da Pforr e quella più asciutta di Overbeck.

19 Nella prima è dedicata a Riccardo Carafa duca d'Andria, la seconda a Francesco Pignatelli maestro di camera di papa Pio VI.

una pensione dal re di Sardegna ed era spesso in viaggio per diverse città italiane e straniere <sup>20</sup> .

Sul frontespizio della prima edizione è la riproduzione di una medaglia in bronzo realizzata in onore dell'Urbinate <sup>21</sup>: nel recto è il volto del pittore, sul verso *Artemide efesina (Diana polimaste)* con ai lati due cervi (fig. 5).

Il tema è in parte ripreso da una raffigurazione ideata da Federico Zuccari per la decorazione di un ambiente di studio e di esercitazione del suo palazzo di via Gregoriana destinato, oltre che allo svolgersi della vita quotidiana della famiglia, a ostello per i giovani "stranieri" che si recavano a studiare a Roma. È noto l'intento didascalico nell'insegnamento esercitato dal pittore marchigiano, il quale ha sempre tenuto a istruire i giovani, oltre che alle regole dell'arte, a un percorso di vita etico-morale, come ci dimostrano i disegni con le narrazioni del percorso di studi del fratello Taddeo, esempio edificante per coloro che si accostavano alla pittura, e l'illustrazione della *Divina commedia* accompagnata da terzine illustrative e di ammonimento.

Tra le diverse decorazioni che ornavano le stanze e finalizzate ad ammaestramento per gli esordienti era presente la visualizzazione dei due artisti che Zuccari intendeva portare a esempio e quali modelli agli allievi: Raffaello e Michelangelo, il primo come pittore in veste di Isaia, che l'Urbinate aveva affrescato nella chiesa di sant'Agostino (fig. 6), il secondo quale scultore in veste di Mosè nella sua opera ora in San Pietro in Vincoli (fig. 7); ebbene proprio nella raffigurazione di Raffaello <sup>22</sup>,

---

20 Tali notizie si riprendono da alcuni fogli manoscritti incollati da Fermo Comolli sull'esemplare conservato nella Biblioteca Civica di Torino della pubblicazione del fratello Angelo, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Stamperia Vaticana-R. Salvioni, Roma 1788-1792, IV vol.

21 Per approfondimenti sulla medaglia, di autore e data sconosciuti, si rimanda al testo di ANNA LISA GENOVESE, *Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello*, in "Accademia Raffaello. Atti e Studi", 1-2, 2016, pp. 33-45.

22 I dipinti su cuoio si trovano nei Musei civici di palazzo Bonaccorsi a Macerata mentre i disegni preparatori al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, questi ultimi certamente autografi mentre le pitture hanno suscitato qualche dubbio seppure recentemente fugato: cfr. GIULIANA PASCUCCI, *Scheda n. 12*, in ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, ALESSANDRO DELPRIORI (a cura), *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, cat. mostra Macerata 15 dicembre 2017-13 maggio 2018, Silvana editoriale, Milano 2017, pp. 140-141 con bibliografia precedente.

questi tiene in mano un disegno raffigurante *Diana efesina*, la stessa presente sul recto della citata medaglia <sup>23</sup>.

Nel saggio redatto da Stefano Onofri <sup>24</sup>, il quale opera una disamina della presunta “vita inedita” del Comolli, vengono riassunte le varie posizioni che i critici hanno assunto nel tempo sulla veridicità della sedicente biografia annotata, in realtà un falso, articolata quanto inventata storia, derivante da una rielaborazione del testo vasariano <sup>25</sup>.

Dal punto di vista critico, interessante è la constatazione dello spazio che a fine Settecento viene dato al rapporto Raffaello-Dürer <sup>26</sup>; inoltre occorre considerare che la biografia Comolli nell’Ottocento ha avuto un discreto successo, essendo tradotta in tedesco e editata <sup>27</sup> a Monaco nel 1817. In ogni caso il volume ha esercitato un certo impatto, così che è stato ipotizzato che lo stesso Ingres <sup>28</sup> ne abbia tratto ispirazione nella illustrazione delle scene sul rapporto amoroso di Raffaello con la Fornarina: anche in questa circostanza ci si trova di fronte a una ricostruzione leggendaria, legata al dipinto femminile conservato alla Raccolta d’arte antica di Palazzo Barberini a Roma, identificato come ritratto della donna amata dal pittore attraverso l’incisione di Domenico Cunego del 1772 recante la didascalia *Raphaelis Amasia, vulgo la Fornarina*.

---

23 Immagine della *Diana efesina* è presente nel frontespizio disegnato da Carlo Maratta, marchigiano come Federico Zuccari, dove a sinistra un angioletto regge una targa con la medesima raffigurazione (*Imagines veteris ac novi testamenti, a Raphaelae Sanctio Urbinatè in Vaticani Palatii Xystis mira picturae elegantia expressae*, Giovanni Giacomo de’ Rossi, Roma 1675), le incisioni lì contenute riprendono i temi delle logge Vaticane, quale la pittura della *Diana Efesina* che compare anche nell’allegoria della *Filosofia* nella stanza della segnatura.

24 STEFANO ONOFRI, *L’abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello Dürer*, in “Intrecci d’arte”, n. 1, 2012, pp. 65-80.

25 Luigi Pungileoni, in corrispondenza con il marchese Antaldo Antaldi, in una lettera del 1822 cita la biografia raffaellesca di Angelo Comolli che egli trova lontano dallo stile di Castiglione, aggiungendo che il primo aveva ripreso uno ad uno gli errori di Vasari, a dimostrazione della mancata autenticità della “sua” biografia raffaellesca: ANNA CERBONI BAIARDI, *Un paragrafo ottocentesco nella fortuna critica della “Cronaca rimata”: le lettere del Pungileoni all’Antaldi*, in RANIERI VARESE (a cura), *Giovanni Santi*, atti conv. Urbino 17-19 marzo 1995, Electa, Milano 1999, p. 42, n. 8.

26 Per approfondimenti si segnala la mostra alle Scuderie del Quirinale, KRISTINA HERMANN FIORE (a cura), *Dürer e l’Italia*, cat. mostra Roma 10 marzo-10 giugno 2007, Electa, Milano 2007.

27 *Das Leben Raphaels von einem unbekanntem Gleichzeitigen*, Hübschmann, München 1817.

28 JEAN PAUL CUZIN, *Hommage à Raphael. Raphael et l’art français*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1983, pp. 131-132.

Tornando al tema iniziale, vale a dire il rapporto Raffaello-Dürer, l'autore Comolli riprende ed esalta quanto scritto da Giorgio Vasari, aggiungendo accostamenti tra le loro biografie<sup>29</sup>: l'essere morti nello stesso giorno di venerdì santo, anche se a differenza di pochi anni, e a causa di una donna. Secondo l'autore Raffaello sarebbe morto per il troppo amore, «per troppa compiacenza», e Dürer «per troppo rigore», essendo tiranneggiato da una donna che per venalità lo faceva lavorare fino all'esaurimento, chiudendo infine con versi misogini di Tibullo dall'elegia III, 4<sup>30</sup>.

Lo scambio di opere tra i due<sup>31</sup>, ritratto e disegni già testimoniato da Vasari, viene da Comolli enfatizzato notevolmente; d'altra parte in Germania, successivamente alle opere fin qui citate, il loro rapporto era stato esaltato nel 1738 anche da Georg Wolfgang Knorr nella *Conversazione nel regno dei morti*<sup>32</sup>, dove ha immaginato e descritto un incontro tra i due pittori nel mondo dei morti: sul frontespizio il nome di Dürer e il titolo sono in caratteri gotici, quello di Raffaello in caratteri romani, significative sigle culturali di appartenenza.

Quindi la composizione di Wachenroder è successiva al testo di Comolli: vi è descritta l'esperienza del monaco innamorato dell'arte che si trova a sfogliare le pergamene del suo convento imbattendosi in alcune pagine scritte da Donato Bramante, si ricorda il rapporto tra i due conterranei provenienti dal ducato di Urbino, l'architetto lo aveva privilegiato in qualità di “consulente culturale” di Giulio II della Rovere nella partecipazione alla decorazione delle Stanze Vaticane: una folle scommessa su un giovane, pienamente vinta.

---

29 ANGELO COMOLLI, *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note*, Stamperia Vaticana, Roma 1790, pp. 67-69 e nota 76.

30 *Ah crudele genus, nec fidum Femina nomen! Ah pereat, didicit fallere si Qua virum* “Ah, razza crudele, donne, e nome infido! Ah, perisca qualunque donna ha imparato ad ingannare il suo uomo!”

31 Va rimarcato il rapporto della düreriana *Melencolia* del 1514, accostata al disegno noto come il *Sogno di Raffaello* probabilmente conosciuto dall'Urbinate, cfr. STEFANO PIERGUIDI, *Dürer, Raffaello e la citazione delle stampe: sulla 'Melencolia I' e un disegno degli Uffizi, e sul temperamento saturnino degli artisti del Rinascimento*, in “Iconographica”, 9/2010, pp. 101-106.

32 GEORG WOLFGANG KNORR, *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten zwischen denen beeden Weltbekanntesten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino*, Norimberga 1738, ripubblicato con un commento da HANS CHRISTIAN HÖNES, *Fontes/Fonti e documenti sulla storia dell'arte 1350-1750*, ottobre 2014.

Bramante nelle presunte pagine lette da Wachenroder ricordava un episodio riferitogli da Raffaello, il quale confidava di avere avuto sin da bambino una particolare devozione nei confronti della Madonna e che, una volta diventato pittore, si trovasse impacciato nel dipingerla «in tutta la sua celestiale bellezza», senza riuscirci. Il riferimento alla Madonna/madre con sottigliezza mette in evidenza il fatto che il pittore avesse perduta la sua mamma a soli otto anni, pertanto ne sentisse la mancanza (si ricorda che lo stesso Vasari indica che Magia Ciarla aveva voluto allattarlo personalmente senza ricorrere a una balia, questo per enfatizzare il reciproco rapporto fisico).

La testimonianza continua con la confidenza dello stesso artista di avere sognata la Vergine dopo averla pregata: svegliandosi nel buio vede il suo dipinto non concluso, ma a quel punto ha bene in mente il modello e riesce a terminarlo, raggiungendo così la perfezione.

L'invenzione di Wachenroder viene ripresa da Friedrich Rehberg<sup>33</sup> nel 1824: questi riporta che Raffaello aveva scritto una lettera nella quale riferiva l'episodio del sogno, lettera mai rinvenuta per cui la critica successiva ha ritenuto che la segnalazione della sua esistenza fosse ricavata dal testo del conterraneo.

Quindi la sua concezione estetica, oltre che cristallizzare il mito di Raffaello, apre la via al romanticismo tedesco poiché si basa sul mistero e sull'inspiegabile: a parere di Wachenroder l'arte non può essere compresa secondo regole e canoni, poiché la capacità individuale dell'artista vive dell'ispirazione divina di un particolare momento, egli spiega che l'arte non può essere insegnata ma scaturisce dall'anima dell'artista.

A seguito della conoscenza del testo prende avvio la raffigurazione di Raffaello di fronte a un dipinto che non riesce a completare, dopo studi e concentrazioni si addormenta per poi terminarlo a seguito della visione onirica. L'interessante saggio di Patrizio Collini<sup>34</sup> inserisce l'invenzione del sogno nell'ambito del nascente movimento del romanticismo tedesco, individuando nel pittore colui che «dipinge sulla scorta di visioni interiori»<sup>35</sup>, anzi di apparizioni, considerando che la sua opera derivi da una di queste, che riveste un senso più realistico rispetto ad una visione.

---

33 FRIEDRICH REHBERG, *Raffael Sanzio aus Urbino*, Fleischmann, Monaco 1824, p. 31.

34 PATRIZIO COLLINI, *Descrizione di un'apparizione. Raffaello e le origini del romanticismo tedesco*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", vol. LIX nuova serie, fasc. 2, aprile-giugno 2006, pp. 151-167.

35 *Ibid.*, p. 151.

Da parte sua anche il russo Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852), ammiratore di Wachenroder (il cui testo era stato pubblicato in Russia nel 1814 e nel 1826), considerava il dipinto della Madonna sistina un fenomeno spirituale: «non un quadro, ma una visione»<sup>36</sup>.

L'invenzione dell'episodio da parte di Wachenroder si collega e prende spunto dal concetto<sup>37</sup> formulato dall'Urbinate a Baldassarre Castiglione informato dell'incarico ricevuto da Leone X per la direzione della fabbrica di San Pietro<sup>38</sup>, quando si rende conto del peso dell'incarico per il quale intende rifarsi a Vitruvio, «ma non tanto che basti». Castiglione precedentemente si era complimentato con lui per la pittura della *Galatea*<sup>39</sup>, per cui gli risponde che<sup>40</sup>

per dipingere una bella donna mi bisogneria veder più belle, con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla.

Il concetto di Idea platonica sta alla base del dibattito artistico, laddove si considera che l'artista si rifaccia ad una idea, elemento maggiormente riconosciuto in Raffaello dalla copiosa produzione grafica attraverso la quale poteva avere modo di scegliere la composizione ritenuta migliore, o più funzionale. Tale concetto in qualche misura verrà espresso anche da Federico Zuccari<sup>41</sup>, il quale ritiene che l'ispirazione dell'artista sia di origine divina, che un disegno interno, acceso appunto

---

36 Citazione tratta da VICTORIA MARKOVA, *Raffaello nella cultura russa*, in VICTORIA MARKOVA, MARZIA FAIETTI (a cura), *Raffaello. La poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, cat. mostra Mosca, Museo statale Puškin 13 settembre-11 dicembre 2016, Art Volkhonka, Mosca 2016, p. 107.

37 Si tratta di una minuta piuttosto che di una lettera pronta alla consegna, pubblicata per la prima volta da LUDOVICO DOLCE in *Lettere di diversi eccellenti huomini*, Giolito, Venezia 1554, pp. 227-228.

38 La notizia dell'incarico ricevuto di fresco a seguito della scomparsa di Bramante porta a datare la missiva successivamente l'aprile del 1514.

39 L'elogio fa riferimento al *Trionfo di Galatea* dipinto su incarico di Agostino Chigi tra il 1511 e il 1512 nella sua villa, ora Farnesina: constatando che il Castiglione si era recato a Roma tra il 1513 e il 1514 si nota come le date collimino.

40 *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, cur. ETTORE CAMESASCA, Bur, Milano 1993, p. 166.

41 Cfr. *L'idea de' pittori, scultori, architetti del cavalier Federico Zuccaro divisa in due libri*, Tip. Agostino Disserolito, Torino 1607.

attraverso una scintilla divina, permetta di esplicitare il disegno esterno. Dispensivo risulterebbe analizzare lo sviluppo del concetto di idea in epoca rinascimentale e manieristica, mentre significativa è la formulazione data da Giovan Pietro Bellori<sup>42</sup>, che si rifà espressamente a quella citata nella lettera dell'Urbinate<sup>43</sup>. Dopo avere variamente argomentato su come l'artista dovesse rifarsi non solo alla somiglianza ma anche e soprattutto alla bellezza, scrive:

Così Leonardo da Vinci istruisce il pittore a formarsi questa Idea, e a considerare ciò che esso vede, e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa, Raffaello da Urbino il gran maestro di coloro che fanno, così scrisse al Castiglione della sua Galatea: - Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene in mente -.

La descrizione della scena onirica la si ritrova nei disegni, incisioni<sup>44</sup> e dipinti dovuti ai fratelli Riepenhausen, Franz (1786-1831) e Johannes (1787-1860)<sup>45</sup>, originari di Gottinga, emblematici precursori del romanticismo tedesco, trasferitisi nel 1804 a Dresda dove ripresero i disegni di Ferdinand Hartmann che rielaboravano le opere del primo Rinascimento italiano, eseguendone di seguito copie inserite in un album che sappiamo essere stato consultato dal giovanissimo Overbeck. È l'anno nel quale essi si convertono al cattolicesimo per trasferirsi a Roma e nell'estate successiva principalmente per studiare la produzione dell'Urbinate: la città, dove si era creato un vero e proprio movimento

---

42 GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Mascardi, Roma 1672; ID., *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Giovan Giacomo Komarek 1695.

43 *L'Idea del pittore, dello scultore dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura. Discorso di Gio Pietro Bellori detta nell'Accademia Romana di san Luca la terza domenica del maggio 1664 essendo Principe dell'Accademia il signor Carlo Maratti*, in BELLORI, *Le vite cit.*, p. 6.

44 Maggiormente note sono le incisioni su *Vita e morte di santa Genoveffa*, Francoforte 1806; *Storia della pittura italiana, suo sviluppo, formazione perfezionamento*, Tubinga 1810; *Le statue e i bassorilievi inventati e scolpiti in marmo da Berthel Thorvaldsen scultore danese disegnati e incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Mori*, Roma 1811.

45 Nella ricorrenza del quinto anniversario della morte di Raffaello alla *Gemäldegalerie* di Berlino dal 14 gennaio al 6 aprile del 2020 è stata organizzata la mostra *La vita di Raffaello. Dodici incisioni di Johannes Riepenhausen*.

raffaellesco dal primo quarto dell'Ottocento <sup>46</sup>, ha rappresentato un qualificato punto di riferimento per tanti artisti provenienti da diverse parti d'Europa alla ricerca della cultura rinascimentale.

Entrambi i Riepenhausen hanno realizzato disegni poi trasferiti in incisione <sup>47</sup> relativi a episodi della vita del pittore: in origine ne erano previsti otto, ai quali si aggiunsero altri quattro, dati alle stampe a Francoforte nel 1816. Si rimanda al saggio di Antonio Iacobini <sup>48</sup> che ha analizzato in particolare le illustrazioni relative al rapporto di Raffaello con il padre e l'ambiente domestico, questo in pieno clima romantico <sup>49</sup>; nella scena in cui il giovane pittore è in viaggio con alcuni amici verso Città di Castello <sup>50</sup> egli legge un richiamo all'ideale nazareno e romantico dell'artista come "viandante": lo stesso cui aveva dato veste letteraria il Tieck nelle *Peregrinazioni di Franz Sternbald* del 1798.

Ludwig Tieck (1773- 1853), poeta, consigliere della corte di Berlino e – come si è indicato in apertura – sodale di Wachenroder, scrive racconti, romanzi, fiabe e novelle, con ambientazioni in un Medioevo idealizzato; nel suo romanzo *Franz Sternbalds Wanderungen* <sup>51</sup> il protagonista è il ventiduenne Franz Sternbald, un allievo di Dürer che si allontana da Norimberga per formarsi sugli esempi dei maestri dei Paesi Bassi e dell'Italia, nel suo percorso vive avventure e incontri fantastici fino a ritrovare in Italia il suo primo amore che gli fa abbandonare l'ideale estetico. L'artista non si identifica con la figura dell'eremita di Wachenroder, bensì con colui che è in strada alla ricerca di una natura amica, della «vera patria», come si chiede Philip Veit, «la fonte del vero e proprio stato d'animo che accompagna lo spirito dei poeti e che dovrebbe essere usato per una vera pittura di paesaggio» <sup>52</sup>.

---

46 Fenomeno certo non nuovo: dal Cinquecento a Roma era possibile trovare i resti dell'antichità, potere visionare grandi collezioni d'arte e di antiquaria nonché un fiorente mercato delle arti, tanti erano i committenti e le nobili famiglie.

47 Il padre era un incisore, pertanto i fratelli si mostrarono padroni della tecnica.

48 ANTONIO IACOBINI, *Giovanni Santi e Raffaello, padre e figlio: storia di un mito purista*, in VARESE, *Giovanni Santi cit.*, pp. 198-199.

49 *Ibid.*, p. 198.

50 La scena è presente nell'edizione del 1816, scomparsa in quella italiana del 1833.

51 LUDWIG TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, J. F. Hunger, Berlino 1798, la prima edizione viene stampata in due parti, una terza più volte annunciata non è stata completata.

52 Citazione tratta da GIANNA PIANTONI, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in PIANTONI, SUSINO, *I Nazareni a Roma cit.*, p. 38 nota 47.



## La passione per un dipinto

Nel 1833 a Roma <sup>53</sup> viene effettuata la ricognizione della tomba dell'Urbinate: il settimanale "L'Album" redige una cronaca dello scavo fatto per ritrovare i resti mortali dell'artista, stampato a Roma il 4 novembre del 1837 con il titolo *Il ritrovamento delle ossa di Raffaello*; firmata da Filippo Gerardi, la cronaca si apre con una incisione che riprende il dipinto, ora disperso, di Horace Vernet dove diversi illustri personaggi si trovano di fronte alla tomba di Raffaello al Pantheon di fresco scavo, all'interno della quale si intravede lo scheletro (fig. 8). Tra loro viene segnalata la presenza di alti prelati e appartenenti alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, dell'Accademia di san Luca nonché di Vincenzo Camuccini chiamato per:

[...] levare il disegno di come in quel punto trovavasi lo scavamento, accennando anche il modo in che si erano rinvenute le ossa del Sanzio; il che quel valente artista in poco spazio compiva <sup>54</sup>.

Rientra quindi nella eco creata dal ritrovamento dei resti dell'artista l'iniziativa della edizione italiana dell'album dal titolo *Vita di Raffaello disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*. Siglato dal solo Johannes, l'album è corredato da una *Prefazione* che così recita

Le arti del disegno furono sempre utilissime non al solo splendore delle città ma più anche alla civile sapienza, qualvolta, lasciando star le poetiche bizzarie, intesero a figurare gli atti più chiari di chi ha potuto con la virtù o con l'ingegno stendere oltre i limiti della vita. È giusto il rendere questo merito d'immortalità al valore degli estinti, è caro ai posteri il contemplare e vedere quasi in presenza gli avvenimenti loro, è un piacere non sterile il ricercare in quelli il favore o la inimicizia della fortuna, e com'essa, o inalzando o calcando, sproni talora ed incalzi i sovrani intelletti nelle più alte vie della gloria. Ora se ad uomo di questo mondo è dovuta la riverenza dei tardi secoli, niuno più la richiede

---

53 Una prima edizione dell'album del 1816 è dovuta a entrambi i fratelli, mentre questa è siglata dal solo Johannes poiché il fratello Franz era morto due anni prima; di tale edizione è stata effettuata una ristampa nel 1834.

54 FILIPPO GERARDI, *Il ritrovamento delle ossa di Raffaello*, in "L'Album", IV, 4 novembre 1837, pp. 273-275.

che Raffaello Santi da Urbino, cui vale tanto il sol nome quanto ad ogni altro una storia. La vita di lui narrataci dal Vasari è materia da trarne molti e piacevoli componimenti, pognamo che si cominci dalla più tenera infanzia, fino al compassionevole e troppo immaturo termine de' suoi giorni. In memoria dunque di quello spirito più che umano, accogliete, o amatori tutti dell'arte, queste dodici tavole che ad onore di lui ho composto.

E se punto vi gode l'animo ritrovandovi in quelle, e quasi conversando con Raffaello, non vi rincresca di ricordare con esso lui il suo fervido ammiratore Giovanni Riepenhausen.

Nella medesima pagina segue la *Spiegazione dei soggetti estratti dal Vasari* dove vengono riportati i brani ripresi dalla biografia dell'Artista, le dodici incisioni sono corredate da una breve didascalia che riassume la scena. Come è noto, tali disegni e incisioni sono stati utili a diversi artisti per dipingere scene della vita dell'Urbinate: l'allattamento al seno materno, l'esercizio sotto la guida del padre, l'allontanamento dalla famiglia nella scena struggente del distacco dalla madre Maria, la presentazione a Perugino con gli altri allievi che si incuriosiscono per il nuovo arrivato, lo studio dell'affresco in Palazzo vecchio di Michelangelo, l'esempio tratto da fra Bartolomeo a Firenze, il rapporto con Bramante che lo presenta a Giulio II, Leone X al quale espone un suo lavoro, la pittura della donna amata (la Fornarina), la raccomandazione a Leone X per la conservazione dei reperti romani, infine sul letto di morte attorniato da amici ed estimatori addolorati.

Al numero otto è emblematicamente scritto «Mi servo di una certa idea che mi viene in mente»: viene proposta la scena che lo mostra nello studio, assopito su una seggiola vicino alla quale è un mobile con i materiali per il lavoro, uno spazio è occupato da una tela in parte abbozzata: sulla destra una figura femminile, in basso due angioletti ammiccanti (figg. 9-10).

Oggetto del sogno è quindi il dipinto della *Madonna tra i santi Sisto e Barbara* da Raffaello realizzato su committenza di papa Giulio II per i benedettini della chiesa di San Sisto di Piacenza (fig. 11), opera dalla interessante storia a cominciare dalla committenza e la sistemazione sull'altare piacentino. In esso una tenda si apre per mostrare la *Madonna con il Bambino* in braccio, che è ancora in movimento per giungere sulla terra con un forte senso di teatralità: il suo volto sembra guardare il mondo con una certa costernazione, anche lo sguardo del *Bambino* non è pacifico, bensì consapevole della sua futura vicenda umana.

Intrigante è il fatto che sia nell'originale che nella copia siano stati piegati pochi centimetri della tela in alto dove Raffaello aveva dipinto il palo sul quale sono infilati gli anelli che reggono la tenda verde, un bra-

no veristico straordinario poiché il sottile palo mostra di piegarsi. Che la copia settecentesca ne sia priva non stupisce, poiché si è rifatta all'originale che mostra la tela piegata per celare l'elemento realistico, quasi che a Raffaello sia da riferire solo la composizione armonica e di fantasia. Il fatto che il dipinto sia realizzato su tela ha fatto ritenere che in origine si trattasse di uno stendardo, elemento ripreso ad esempio nell'Ottocento attraverso l'illustrazione di Carl Tien, *Benedizione della salma di Raffaello*, conservata al Brantford Museum, nella quale sulla destra si intravede il nostro dipinto trasformato in stendardo (fig. 12).

Interessante è il tema iconografico della tenda, variamente discusso dalla critica che vi sottintende la maternità di Maria<sup>55</sup> o le cortine dei monumenti funerari<sup>56</sup>. Come si comprende tutti questi passaggi hanno arricchito la storia dell'opera fino a farla diventare oggetto *cult* perdendo le sue specificità, essendo trasformata in una sorta di icona, in particolare con l'utilizzo dei due angioletti in basso appoggiati a un parapetto ammiccanti, quasi annoiati ed estranei alla scena<sup>57</sup>. Salvador Dalí l'ha rivisitata in chiave surrealista, mentre emblematica è la proposta che ne ha fatto Andy Warhol nel 1985 attraverso la parziale ripetizione grafica e il prezzo imposto di pochi dollari (\$ 6,99), a ribadire che l'arte deve essere consumata come un qualsiasi altro prodotto commerciale (figg. 13-14).

Non esiste documentazione originale sul dipinto: Giorgio Vasari lo ricorda come tavola (in realtà come si è visto si tratta di una tela, il che fa ritenere che egli non lo conoscesse direttamente), senza consegnare indicazioni cronologiche anche se la critica tende a datarlo tra il 1512 e il 1514: si ritiene possa essere stata realizzata per volere di papa Giulio II, il quale intendeva fare un dono alla città che nel 1511 gli aveva dichiarato sottomissione inviando a Roma una delegazione a festeggiarlo per la vittoria ottenuta sui francesi, entrando dopo la sua morte sotto il governo milanese degli Sforza.

Quando era cardinale Giuliano della Rovere aveva soggiornato a Piacenza, in seguito concedeva indulgenze a chi visitava le reliquie di santa Barbara conservate in chiesa, la santa infatti è raffigurata nell'ope-

---

55 JOHANN KONRAD EBERLEIN, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in "The Art Bulletin", LXV, 1983, pp. 61-77.

56 RICHARD COCKE, *Raphael's Curtain*, in "The Art Bulletin", LXVI, 1984, pp. 327-330.

57 Li si ritrova sull'oggettistica dei bookshop, utilizzati nelle magliette di Elio Fiorucci negli anni Settanta (fig. 13) nonché nelle pubblicità più disparate: intrigante nonché dissacrante è quella utilizzata alla fine dell'Ottocento nella ditta americana Fairbanks di lavorazione della carne suina, dove due maialini reclamizzano i prodotti nella posa degli angioletti sistini.

ra raffaellesca insieme con un santo papa Sisto, Sisto II oppure Sisto IV, al secolo Francesco della Rovere, zio del pontefice <sup>58</sup>.

Dal canto suo il papa, con precedenti e privilegiati rapporti con la città, decideva di inviare un dono commissionando un dipinto a Raffaello, attivo a Roma attraverso diverse committenze, alcune delle quali dovute al papa anche per il tramite del conterraneo Bramante.

L'opera restò appena due secoli a Piacenza: il monastero dopo la metà del Settecento versava in condizioni economiche disagiate, vedendo diminuite le proprie rendite; pertanto nel 1752 durante la visita all'abate benedettino del complesso di Giovanni Battista Bianconi, lettore di lingue orientali all'Università di Bologna, viene valutata la possibilità della sua alienazione per interessamento di Augusto III, grande elettore di Sassonia poi re di Polonia, il quale era precedentemente stato a Piacenza avendo avuto modo di ammirare l'opera. Questi era un appassionato d'arte e collezionista, si ricorda che arricchì le collezioni di famiglia, già ragguardevoli, acquisendo tra le altre ben cento opere della Galleria estense di Modena.

Complesse sono le trattative per l'acquisto del dipinto piacentino, durate quasi due anni <sup>59</sup>; infine entrambe le parti concordano per la cifra di venticinque mila scudi <sup>60</sup>, di cui mille versati a Bianconi per il suo ufficio; a fine 1753 la tela viene staccata dal telaio, imballata in una cassa di legno e spedita, arrivando ad Augusta nel febbraio del 1754, a Dresda il primo di marzo.

Johann David Passavant riferisce che la cassa venne aperta al cospetto di Augusto III il quale nel vederla esclamò «Largo al grande Raffaello» <sup>61</sup>: l'episodio viene illustrato da Adolph von Menzel nell'opera conservata al Germanisches Museum di Norimberga (fig. 15), purtroppo

---

58 Si ritiene generalmente che le fattezze del papa corrispondano a quelle di Giulio II; un dubbio è dato dal fatto che abbia la barba lunga che, come è noto, si era fatto crescere a seguito della sconfitta contro i francesi con l'intento di tagliarsela fino a quando non fosse risultato vincitore, e il dipinto è stato fatto eseguire dopo la vittoria.

59 L'abate ricevette l'assenso da papa Benedetto XIV, ma il Consiglio del ducato di Piacenza si oppose alla vendita, creandosi quindi diversi pareri tra varie personalità, tra cui la Delfina di Francia.

60 Per una accurata ricostruzione della vicenda con ottime indicazioni bibliografiche: EUGENIO GAZZOLA, *La Madonna sistina di Raffaello. Storia e destino di un quadro*, Quodlibet, Macerata 2013; MARCO CARMINATI, *Le avventure della Madonna sistina*, in Id., *Raffaello pugnato*, Il Sole 24 ore, Milano 2019, pp. 51-70.

61 JOHANN DAVID PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, F.A. Brockhaus, Lipsia 1839.

Augusto III poté goderselo poco poiché due anni dopo iniziò la Guerra dei sette anni, il dipinto fu trasferito in un castello per rientrare a Dresda nel 1765.

A Piacenza è stata posizionata una copia inserita all'interno di una cornice barocca con l'aggiunta di una lunetta in alto con due angeli che incoronano la Vergine, non presente nell'originale.

L'interesse nei confronti dell'artista cresce: il primo di settembre del 1778 il barone tedesco Friedrich Melchior von Grimm <sup>62</sup> scrive al suo segretario <sup>63</sup>:

Oggi pomeriggio mi sono capitati fra le mani i soffitti delle Logge. Solo la speranza mi sostiene; vi prego di salvarmi: scrivete subito a Reiffenstein, ve ne prego, che faccia copiare queste volte a grandezza naturale, e anche i muri, e io faccio voto a San Raffaello di far costruire le sue logge, e di mettervi le copie, perché bisogna assolutamente che io le veda come sono.

Come si nota anche in questo caso Raffaello viene recepito come il santo, sia che si trattasse di un artista altamente rappresentativo, sia di colui che ha saputo ben rappresentare la religiosità; il barone dal canto suo aveva avuto modo di visionare tre dispense la cui uscita si era appunto conclusa nel 1777 con le incisioni di Giovanni Volpato, trasferitosi da Venezia a Roma per realizzare «... le volte e i pilastri delle Loggie del Palazzo Vaticano» <sup>64</sup>; l'impatto di tale impresa è stato tale che Alessandro Verri scriveva al fratello

Dopo che si sono stampate a Roma le Loggie del Vaticano, tutto ha cambiato il gusto. Le carrozze, i muri, gl'intagli, le argenterie hanno preso gli ornati di questa fonte perenne di ogni varietà <sup>65</sup>.

---

62 Lo scrittore nato a Ratisbona fu attratto dall'enciclopedismo francese, trasferendosi a Parigi nel 1748 assumeva il ruolo di informatore letterario pubblicando per ben 36 anni il bollettino *Correspondance littéraire philosophique et critique* a iniziare dal 1753.

63 In DIMITRI OZERKOV, *Catherine II et les loges de Volpato*, in ANNIE GILET (a cura), *Giovanni Volpato. Les loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, cat. mostra Tours gennaio-aprile 2007, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 75-86.

64 GIOVAN BATTISTA VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, ed. Giovanni Gatti, Venezia 1775, p. 306.

65 *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, cur. ALESSANDRO GIULINI, GIOVANNI SEREGNI, VIII, Cogliati, Milano 1934, pp. 171-172.; cfr. ALBERTO CRESPI, *Faustino Anderloni, Pietro Anderloni e Giovia Garavaglia: l'incisione neoclassica di traduzione nella raccolta Emilio Anderloni*, in ROBERTO D'ADDA (a cura), *Raffaello. L'invenzione del "divino pittore"*, cat. mostra Brescia 2 ottobre 2020- 10 gennaio 2021, Skira, Milano 2020, p. 124.

Il segretario di von Grimm si mise in contatto con il barone Johann Friedrich Reiffenstein, pittore, antiquario e referente in Roma per vari collezionisti, che ebbe per qualche tempo un ruolo rilevante nelle acquisizioni di nuove opere per l'Ermitage: grazie a lui, in particolare, furono acquistate nuove edizioni delle incisioni di Piranesi sulle *Antichità di Ercolano*, che riproducevano vedute di Roma, Napoli, Pompei, il cui interesse derivava anche dai legami con Johann Joachim Winckelmann.

Il barone coinvolse per conto della zarina Caterina II di Russia <sup>66</sup> Giacomo Quarenghi, con l'incarico di progettare all'interno del palazzo dell'Ermitage a San Pietroburgo una galleria corrispondente alle misure delle Logge vaticane, dove inserire copie a grandezza naturale delle pitture raffaellesche, nel rapporto di uno a uno (figg. 16-17), esclusi i riferimenti a stemmi di papa Leone X e della casata medicea. Nel contempo affidava l'incarico dell'esecuzione delle copie a Christoph Unterberger, allievo e collaboratore di Anton Raphael Mengs, il cui atelier – all'interno del quale venivano eseguite a tempera su tela le scene della “Bibbia di Raffaello” – rappresentava una delle grandi attrazioni di Roma <sup>67</sup>: lo stesso pontefice si era recato due volte per visitarlo <sup>68</sup>. Inoltre, una volta montate le impalcature per inserire le copie, von Grimm propose di fare realizzare anche quelle delle Stanze vaticane, ma in questo caso il suo progetto non venne accolto.

Meno conosciuta è l'operazione realizzata per iniziativa del re Federico Guglielmo IV di Prussia, appassionato dell'Italia, a Potsdam nel castello dell'Orangerie all'interno del Parco di Sanssouci (Orangerieschloss im Park Sanssouci), per il quale egli stesso ha prodotto gli schizzi del castello basati sul modello di palazzi italiani incaricando della costruzione tra il 1851 e il 1864 gli architetti Ludwig Persius, Friedrich August Stüler e Ludwig Ferdinand Hesse.

---

66 Per l'Ermitage nel 1772 furono acquistati dalla raccolta di Pierre Crozat il *San Giorgio e il drago* e la *Madonna con San Giuseppe imberbe*, il primo di seguito venduto, il secondo ancora in loco insieme con la *Madonna Connestabile*, mentre vi è conservata anche una copia anonima del Settecento della *Scuola di Atene*. La stessa zarina Caterina II, che si occupava personalmente della ristrutturazione del palazzo di Carskoe Selo (palazzo di Caterina I), nel 1781 scriveva a Grimm che la decorazione delle stanze si ispirava al «raffaellismo».

67 Ancora a San Pietroburgo sulla prospettiva Nevskij a palazzo Stroganoff nella Sala degli arabeschi Sergej Stroganoff affidò allo stesso Unterbenger le decorazioni tratte da modelli raffaelleschi.

68 «Goethe, a Roma nel settembre del 1787, fece in tempo a vedere, parlandone con ammirazione, le copie ancora fresche di vernice, pronte a essere imballate per San Pietroburgo», in ANTONIO PAOLUCCI, *Le logge vaticane una scuola nel mondo. Raffaello Sanzio a San Pietroburgo per ordine della zarina*, in “L'Osservatore Romano”, 18-19 maggio 2009.

Elemento caratterizzante è costituito dalla Sala di Raffaello (Raffaelsaal) con un lucernario centrale progettata dal sovrano per contenere la sua collezione costituita da 47 copie dai dipinti di Raffaello realizzati da artisti tedeschi (figg. 18-19).

L'arte e la letteratura russa hanno dimostrato grande interesse nei confronti della produzione raffaellesca: si ricorda che nel 1839 in occasione di una visita ad una mostra organizzata a Roma per l'erede di Nicola I, lo zarevič Aleksandr Nikolaevič, viene commissionata una replica in scala ridotta del *Trionfo della Religione nelle arti* di Johann Friedrich Overbeck, che riecheggia lo schema dell'*Esaltazione del Santissimo Sacramento* di Raffaello (figg. 20-21).

La lettura delle opere e dell'arte di Raffaello non ha ricevuto giudizi univoci: ad esempio Lev Tolstoj, seppure tenesse una immagine del dipinto nel suo studio, ebbe a dire a Sergej Nikolaevič Bulgakov «[...] l'ho consumata con gli occhi, non ci ho cavato nulla. Una ragazza ha partorito un bambino, tutto qui, che c'è di strano?»<sup>69</sup>, mentre Fëdor Dostoevskij<sup>70</sup> la cita in ben cinque romanzi e in particolare in *L'idiota* (1869), riferendosi al dipinto riflette sulla forza salvifica della bellezza.

All'interno dell'interesse per Raffaello ha ricevuto una particolare attenzione proprio la *Madonna di Dresda* che ha condiviso una parte della sua storia, seppure breve, con il territorio russo. Avanzando le truppe sovietiche in territorio tedesco durante il secondo conflitto mondiale, le opere della Pinacoteca di Dresda erano state ricoverate in un vagone all'interno di un tunnel della cava di pietra di Pirna, a sud della città. Ritrovate, con un treno speciale sono inviate a Mosca rimanendo per quasi dieci anni nei magazzini del Museo Puškin. Il 14 maggio del 1955 viene siglato a Varsavia il Patto di amicizia, cooperazione e solidarietà tra gli Stati socialisti del blocco orientale al quale apparteneva anche la Germania dell'est come Repubblica Democratica Tedesca (DDR), pertanto in segno di fratellanza c'è il progetto di riconsegnare le opere. Prima viene organizzata una esposizione della durata di tre mesi, visitata da un vastissimo pubblico del quale ha fatto parte Vasilij Grossman, cronista di guerra e scrittore, del quale si ricordano *Tutto scorre* pubblicato nel

---

69 Da PIER CESARE BORI, *La Madonna di san Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 11; cfr. anche BIANCA GAVIGLIO, *Raffaello, la Madonna Sistina e i russi*, Piccola Biblioteca-Lindau, Torino 2020.

70 Lo scrittore nel suo studio aveva una riproduzione che gli era stata regalata e che la moglie gli aveva fatto trovare per il suo compleanno ricordando che vi era particolarmente legato (ANNA GRIGOR'EVNA DOSTOEVSKAJA, *Mio marito Dostoevskij*, Castelvechi, Roma 2018).

1970 in Germania occidentale e *Vita e destino* pubblicato in Svizzera nel 1980, opere conosciute dopo la sua morte poiché negli anni cinquanta del secolo scorso egli accostava gli orrori del nazismo a quelli del bolscevismo, le sue opere riscuotono quindi interesse particolare nella sua terra nel periodo della *perestrojka* di Mikhail Gorbačëv <sup>71</sup>. La visione del dipinto gli ha sollecitato il testo *La Madonna a Treblinka*, anch'esso pubblicata postumo: si tratta di un racconto <sup>72</sup> nel quale lo scrittore, di origini ebraiche e comunista convinto per esserne poi disilluso, rievoca il suo percorso al seguito dell'Armata rossa nel campo di sterminio di Treblinka dove veniva a scoprire che la madre era stata trucidata dai nazisti. Lo scritto però inizia con la visita da lui effettuata il 30 marzo del 1955 nel museo moscovita a vedere le opere in mostra prima che fossero rispedite a Dresda, durante la quale fu colpito dalla Madonna di Raffaello tanto da scrivere che

La sua bellezza è saldamente legata alla vita terrena. È popolare, umana, appartiene alle moltitudini... È l'anima e lo specchio dell'umanità ed è questo che vedono tutti coloro che osservano la Madonna, è l'immagine dell'anima materna, e per questo la sua bellezza è intrecciata, fusa in eterno con quella bellezza che si nasconde, profonda e indistruttibile, dovunque nasce ed esiste la vita, negli scantinati, nelle soffitte, nei palazzi, nelle prigioni <sup>73</sup>.

Il dipinto gli evocava il campo di sterminio di Treblinka senza che all'inizio avesse la consapevolezza della motivazione, infine comprendeva che

A piedi scalzi, lei camminava con passo leggero sul suolo pulsante di Treblinka, dal punto di scarico del treno alla camera a gas. La riconobbi dall'espressione del viso e degli occhi. Vidi suo figlio e riconobbi il prodigio di quel volto straordinario, non infantile. Così erano le madri e i bambini a Treblinka, quando sullo sfondo verde dei pini scorgevano i muri bianchi delle camere a gas, così erano i loro cuori <sup>74</sup>.

---

71 Il primo è stato pubblicato nella Germania occidentale nel 1970, il secondo in Svizzera nel 1980.

72 L'edizione consultata è tradotta da Mario Alessandro Curletto per le edizioni Medusa, Milano 2021; anche nel racconto *Il bene sia con voi* (Adelphi, Milano 2011, pp. 42-51) egli scrive «[...] soltanto questo quadro di Raffaello non morirà finché l'uomo avrà vita».

73 *Ibid.*, p. 28.

74 *Ibid.*, p. 37.

## ***Da Il sogno di Raffaello riflessioni sul ritratto della corte di Urbino***

*Il sogno di Raffaello* è il titolo di un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, non si tratta quindi di un sogno, reale o inventato, attribuito all'Urbinate: viene presentata una donna seduta (fig. 22), quasi assopita che reclina la testa sul braccio, di qui il riferimento al sonno/sogno. Essa indossa una lunga veste vaporosa, i capelli raccolti e trattenuti da un panno, appoggia il braccio sul davanzale di una finestra<sup>75</sup> mentre la gamba sollevata è sostenuta sul sedile di fronte. Sul bordo della sua seduta è vergata con un inchiostro diverso la scritta *Danae*: Marzia Faietti non esclude essere stata apposta contemporaneamente alla realizzazione del disegno, anzi ipotizza che faccia riferimento alla innocenza di Danae nel concepire Perseo appoggiata alla finestra aperta della torre dove il padre l'aveva richiusa, perché la profezia voleva che il figlio da lei concepito lo avrebbe ucciso<sup>76</sup>.

Poiché nel 1774 Stefano Mulinari realizzava una incisione dove indicava che l'invenzione della giovane seduta e assorta era dovuta al Parmigianino, per un certo tempo il disegno venne ritenuto dell'artista parmense; Marcantonio Raimondi ha ripreso il tema in due incisioni, una trasformata nel *Sogno di sant'Elena* alla quale appare l'angelo<sup>77</sup>.

Nello stesso foglio fiorentino su tutta la parte destra vi sono due altri schizzi: in alto un vortice di angeli riferito a composizioni nella stanza di Eliodoro in Vaticano (*Apparizione a Mosè*) e in basso un progetto architettonico identificato con la basilica di san Pietro; l'immediatezza e la leggerezza degli schizzi riferisce l'elaborato a Raffaello, di qui il titolo.

---

75 MARZIA FAIETTI, *Il sogno di Raffaello e la finestra di Leon Battista Alberti*, in MARZIA FAIETTI, GERHARD WOLF (a cura), *Linea II. Giochi, Metamorfosi, Seduzioni della linea*, atti conv. Firenze 3-5 novembre 2010, Kunstistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut, Firenze 2012, pp. 15-39, in part. 16-29.

76 FAIETTI, *Il sogno di Raffaello* cit., pp. 21-22.

77 Si segnala inoltre una serie di rielaborazioni incise documentate nel saggio di ANNA CERBONI BAIARDI, *Composizioni 'minime' tra Raffaello e i suoi incisori*, in CERBONI BAIARDI, FAIETTI, *Marcantonio Raimondi il primo incisore di Raffaello* cit., pp. 193-219, in part. pp. 194-197.

L'immagine della giovane donna è stata segnalata come derivazione<sup>78</sup> dallo studio dell'antico eseguito dall'Urbinate nel periodo romano e in particolare dalla conoscenza del rilievo in marmo di un sarcofago appartenuto successivamente alla raccolta Albani Del Drago<sup>79</sup>, conservato ora al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, definito *Nova nupta*, modello anche per altri artisti e identificato nel Seicento quale raffigurazione di una giovane preparata per le nozze.

Marzia Faietti<sup>80</sup> commenta come Raffaello non sia estremamente fedele al modello mostrandosene indipendente, offrendoci una giovane donna seduta la quale, più che essere presa dal sonno, è colta in uno stato di riflessione a occhi chiusi. Il soggetto della figura contenuta tra le sedute di una finestra rinascimentale si trova in una incisione di Agostino Veneziano, l'*Astrologo*, databile al 1514, elemento maggiormente vicino al tema raffaellesco. Vi si coglie<sup>81</sup> il rapporto della raffigurazione con l'incisione a bulino del 1514 della *Melancolia I* di Dürer (fig. 23), probabile fonte di ispirazione anche per l'incisione (d'altra parte in quel periodo Agostino Veneziano era fortemente influenzato dalla grafica düreriana), Raffaello quindi elabora in una unica soluzione tre diverse figurazioni: il reperto antico, l'incisione del Veneziano e la stampa del maestro tedesco, del cui legame si è ragionato sopra.

---

78 Cfr. KONRAD OBERHUBER, *Eine Unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, in "Mittelungen del Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 12, 3-4, 1966, pp. 227-230.

79 La raccolta d'arte antica era stata costituita da Alessandro, figlio di Orazio, a sua volta nipote di Giovan Francesco divenuto papa con il nome di Clemente XI, anche attraverso l'acquisto di pezzi di collezioni romane: nel 1763 inaugurò la villa fuori Porta Salaria nelle cui sale e giardini sistemò le sculture antiche. Gli affreschi all'interno erano dovuti ad Anton Raphael Mengs, negli ultimi anni della sua vita ospitò Johann Joachim Winckelmann; per un approfondimento cfr. ELISA DEBENEDETTI, *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del Settecento*, "Studi sul Settecento Romano" 9, Bonsignori editore, Roma 1993.

80 A Faietti si rinvia per gli studi precedenti sul disegno con le diverse attribuzioni. L'interessante saggio si concentra in particolare sulla finestra aperta che da Raffaello potrebbe essere stata indicata dal parapetto o dall'accento semplicemente indicato con una linea di contorno nel foglio in alto a sinistra. Altre considerazioni si condensano nella riflessione che «il disegno andrebbe piuttosto inteso come un palinsesto di idee velocemente fissate e completate quasi senza soluzione di continuità con interventi successivi in immediata successione» (*Il sogno di Raffaello* cit. p. 23).

81 MARZIA FAIETTI, *Guercino e la Notte Ludovisi*, in "Rivista d'arte", V, I, 2011, pp. 156-163; PIERGUIDI, *Dürer, Raffaello e la circolazione delle stampe* cit., pp. 101-106: l'autore del saggio, oltre a enucleare altre situazioni del tema riproposto da Raffaello, si chiede se l'Urbinate si sentisse «un figlio di Saturno».

Il sedile su cui la giovane poggia, seppure qui solo accennato con pochi tratti, è stato accostato per analogia <sup>82</sup> a quello dipinto da Federico Barocci nella *Madonna del gatto* (fig. 24), eseguito su committenza del conte Antonio Brancaloni II di Piobbico <sup>83</sup>, dove viene offerta alla visione una calorosa scena domestica <sup>84</sup> della Sacra famiglia con il Bambin Gesù appena staccato dal seno materno, perché distolto dal piccolo Giovanni Battista che gioca con un uccellino, sollevandolo perché un gatto si tende per catturarlo <sup>85</sup>. Sullo sfondo una finestra aperta e un sedile in pietra poggiante su una colonnina rappresentano di fatto l'istantanea di un angolo del palazzo federiciano in Urbino (fig. 25): tale citazione evidenzia il rapporto di Barocci con la città natale, quel palazzo spesso evocato nelle sue opere a sottolinearne il valore affettivo.

Ritengo che la citazione, nel disegno di Raffaello, a una struttura del palazzo urbinato, anche se vaga e non esclusiva di quel luogo, sia quanto mai intrigante perché rinvia alla conoscenza degli ambienti ducali tramite la loro frequentazione, certamente in prima battuta con il padre Giovanni Santi, quindi per le relazioni personali intrattenute con le corti di Guidubaldo I di Montefeltro prima e Francesco Maria I della Rovere in seguito. Non si può non ricordare la figura di Baldassarre Castiglione con il quale Raffaello ha condiviso anche il pensiero sulla pittura, nonché le riflessioni sull'antico, di cui certo hanno avuto modo di parlare quando si trovavano a Roma, assieme ai ricordi legati alla corte urbinata e alla struttura del palazzo.

---

82 FAIETTI *Il sogno di Raffaello* cit., p. 20.

83 Il dipinto emigrò a Perugia per assetto ereditario ad Angela Ansidei Oddi, nella medesima città subì altri passaggi, pervenendo nel 1831 alla National Gallery di Londra tramite Holwell Carr.

84 Il clima di calore domestico viene ben reso da Giovan Pietro Bellori il quale lo definisce come «altro scherzo» (GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de pittori* cit., p. 19).

85 Per una approfondita conoscenza dell'opera, compresi disegni e cartoni vari, si rimanda alla ricca scheda di CAROL PLAZZOTTA, *La Madonna del gatto*, in JUDIT WALKER MANN, BABETTE BOHN con CAROL PLAZZOTTA (a cura), *Federico Barocci. Renaissance master of Color and Line*, Saint Louis Art Museum and Yale University 2012, pp. 145-157.

Significativo infatti è stato il ruolo di Castiglione nell'*entourage* del figlio di Federico di Montefeltro al cui servizio era entrato nel 1504 e della moglie Elisabetta Gonzaga: proprio all'interno dell'appartamento della duchessa il Mantovano ambienta le veglie intrattenute da un gruppo di personaggi di corte e intellettuali che si trovano a ragionare sulle qualità del perfetto cortigiano, a indicare il contesto del palazzo quale luogo di riflessione e di cultura. In quel periodo Guidubaldo svolgeva un ruolo importante nella politica internazionale a seguito dell'ascesa al soglio pontificio di papa Giulio II della Rovere, fratello di Giovanni, il quale a sua volta ne aveva sposato la sorella Giovanna Feltria. Imparentato anche se in via indiretta con il pontefice, il duca urbinato entra nell'ambito di una sfera di influenza, così da ricevere dal re d'Inghilterra Enrico VII <sup>86</sup> l'investitura dell'ordine della Giarrettiera, già ottenuto dal padre nel 1474. Il sovrano manda sir Gilbert Talbot <sup>87</sup> a Roma per salutare il nuovo pontefice e contestualmente conferire il titolo al duca in maniera ufficiale il 22 maggio 1504.

Due anni dopo Castiglione si reca in Inghilterra come rappresentante del signore urbinato nella cerimonia di inaugurazione dell'investitura, sbarcando a Dover con Giulio Berardi, di nota famiglia calliense, e altri dignitari. Rientrato in Italia nella primavera dell'anno successivo, è di nuovo al servizio del duca nel palazzo di Fossombrone dove, per il clima ritenuto più favorevole, questi con la corte si era trasferito: qui per le feste del carnevale viene messa in scena l'egloga *Tirsi*, favola pastorale che Baldassare aveva composto insieme con il cugino Cesare Gonzaga, costretto all'immobilità a causa della frattura di una gamba dovuta alla caduta da cavallo durante una nevicata.

Nella cittadina tra l'11 e il 12 aprile del 1508 il duca, malato da tempo perché sofferente di gotta con attacchi particolarmente dolorosi, muore; lo stesso Raffaello una decina di giorni dopo, avendo ricevuto dallo zio materno la triste notizia, ne raccomandava l'anima commentando che, nel leggerla, non poteva fare a meno di piangere accordandosi al

---

86 Il progetto del re era di trovare alleati nel richiedere a Giulio II la dispensa per il matrimonio tra il figlio, futuro Enrico VIII, e la moglie dell'altro defunto figlio, Caterina d'Aragona.

87 Il duca predispone come dono diplomatico un'opera di Raffaello, il *San Giorgio e il drago*, ora alla National Gallery di Washington dove è arrivata dopo alcuni passaggi di proprietà: sulla gamba sinistra del santo è scritto HONNI, la prima parola del motto dell'ordine: cfr. CECIL H. CLOUGH, *Sir Gilbert Talbot, KG, and Raphael's Washington 'St. George'*, in "Report of the Society of the Friends of St. George's and the Descendants of the Knights of the Garter", 6, 1984-1985, pp. 242-254.

volere di Dio <sup>88</sup>, mentre Castiglione ne restava più colpito avendo perduto un principe al quale era molto legato.

Nel marzo del 1513 Castiglione partecipa ai funerali di papa Giulio II in rappresentanza del ducato, affiancando poi Francesco Maria I della Rovere, il figlio di Giovanna Feltria adottato nel 1504 dallo zio Guidubaldo affinché potesse subentrargli nel governo del territorio. Si trovava nella corte romana presso il papa proprio negli anni di grande successo di Raffaello a Roma, per poi rientrare nel territorio mantovano a seguito della elezione al soglio pontificio di papa Leone X Medici, il quale esautorerà il duca urbinato affidando il governo dello Stato al nipote Lorenzino de' Medici, seppure per un breve lasso di tempo (1516-1518).

Castiglione insieme con il cugino, mentre si trovava alla corte urbinata, ha composto delle poesie, alcune delle quali contenute in una piccola raccolta dedicata alla duchessa urbinata, donata nel 1508: a lei è stato supposto essere legato il sonetto: «Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo», composizione suggerita dal ritratto della donna amata dalla quale il poeta si trovava lontano. L'ipotesi avanzata è che sia stato scritto quando questi era in Inghilterra dove avrebbe portato con sé il ritratto della duchessa realizzato da Raffaello secondo John Shearman, il quale ritiene che il sonetto risalisse al 1506 <sup>89</sup> rifacendosi a quanto riportato da Antonio Beffa Negrini <sup>90</sup>

Altri duoi sonetti fece il Conte coi medesimi spiriti del primo e peravventura per la medesima cagione di un amor troppo alto, e troppo sublime; i quali con un ritratto di bellissima, e principalissima Signora, di mano di Rafael Sanzio da Urbino, pose dietro ad un grande, e bellissimo specchio, che si poteva aprire, e chiudere da chi sapeva l'artificio; dove scritti di sua mano dell'anno 1517 furono ritrovati del 1560 dalla Contessa Caterina Mandella, che fu poi sua Nuora, nel far rinovar la logora cassa dello specchio, e tergere la luce di quello.

Significativo è che parte della critica abbia identificato proprio nel ritratto che Raffaello aveva fatto della duchessa urbinata <sup>91</sup> la donna alla

---

88 CAMESASCA, *Raffaello. Gli scritti* cit., 1993, p. 103.

89 JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, Yale University Presse, New Haven-London 2003, pp. 174-175.

90 *In Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona già raccolti da Antonio Beffa Negrini*, F. Osanna, Mantova 1606, pp. 411- 412.

91 «Crederei che fossero fatti in lode della Duchessa d'Urbino; giacché si sa altronde, che il Conte l'amò ardentemente, e ne conservò accesa la fiamma parecchi anni», in *Delle*

quale il poeta si riferiva, anche se è da ritenere poco probabile che se lo fosse portato in Inghilterra.

Tra il maggio e il luglio successivi alla morte di Guidubaldo, Castiglione aveva composto per il re d’Inghilterra una epistola dal titolo *De vita et gestis Guidubaldi Urbini ducis*, riportata su pergamena da Federico Veterani, già bibliotecario ducale. La lettera è privata e solenne nel medesimo tempo <sup>92</sup>: una ricostruzione della figura del duca, probabilmente con l’approvazione se non la sollecitazione della duchessa vedova Elisabetta alla quale, come si è avuto modo di constatare, l’umanista era legato anche perché proveniva dallo stesso territorio, anzi la Gonzaga verosimilmente può essersi fatta parte attiva affinché il fratello approvasse l’impegno di Castiglione alla corte urbinata, privandosene nella propria di Mantova.

Il rapporto con la duchessa viene meglio esplicitato ne *Il Libro del Cortegiano* <sup>93</sup>, che egli decide di pubblicare poiché alcune parti erano già state divulgate; la finalità della stampa era dovuta anche al desiderio di ricordare coloro che non c’erano più e in particolare Elisabetta Gonzaga, nei confronti della quale così si esprime

[...] e se l’animo mio si turba per la perdita di tanti amici e signori miei, che m’hanno lasciato in questa vita come in una solitudine piena d’affanni, ragion è che molto più acerbamente senta il dolore della morte della signora Duchessa che di tutti gli altri, perché essa molto più che tutti gli altri valeva ed io a essa molto più che a tutti gli altri era tenuto <sup>94</sup>.

Nel descrivere il testo che si appresta a comporre, esplicita di averlo fatto come se stesse eseguendo

---

*lettere del conte Baldassar Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall’abate Pierantonio Serassi*, v. II, Padova 1771, p. 286. Dal canto suo GIACOMO VAGNI, *Castiglione poeta nella Roma di Leone X (con una nota sulla silloge per Isabella Gonzaga di Tebaldeo)*, in FRANCO PIGNATTI (a cura), *Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei 1513-1534*, ed. Roma nel Rinascimento, Roma 2020, p. 55, ipotizza che il riferimento fosse alla moglie dalla quale il poeta era lontano.

92 Viene riportata in BALDASSARRE CASTIGLIONE. *Vita di Guidubaldo duca di Urbino*, cur. UBERTO MOTTA, “Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, XXVI”, Salerno editrice, Roma 2006.

93 Il testo è composto tra il 1513 e il 1524, dato alle stampe in prima edizione nel 1528 due anni dopo la morte della duchessa, ritratto emblematico della vita di corte nel Rinascimento.

94 BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cur. GIULIO PRETI, Einaudi, Torino 1965, pp. 2-3.

[...] un ritratto di pittura della corte di Urbino, non di mano di Raffaello o di Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de' vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è <sup>95</sup>.

Da altri brani si coglie il rapporto con Raffaello e si è messi in grado di ipotizzare serrati e costruttivi confronti tra i due, certamente esemplari nella *Lettera a Leone X* di cui si parlerà di seguito: per ora si segnalano i loro contatti ai quali non è di certo estraneo il ricordo della corte urbinata dove viene tracciato l'*identikit* del perfetto cortigiano, figura certamente bene espressa dallo stesso Raffaello attraverso i comportamenti e il suo ruolo in società.

La discussione della brigata, dopo un ragionamento sulla lingua da utilizzare, è dedicata all'arte della quale il bravo cortigiano deve essere informato, si accende pertanto un dibattito che mette a confronto la pittura con la scultura, laddove Raffaello non poteva che rappresentare un esempio e un riferimento.

Gian Cristoforo Romano si trovava a sostenere che la statuaria fosse di maggiore fatica e di maggiore dignità rispetto alla pittura, anche se dichiarava di rendersi conto che l'opinione sulla pittura delle persone presenti derivasse dalla «grazia del loro Raffaello», e che quindi essi formulassero un giudizio sull'artista piuttosto che sull'arte. Gian Cristoforo era scultore, le opere presenti in Lombardia hanno fatto ritenere che la sua formazione, per quanto anche il padre Isaia svolgesse la stessa attività, fosse legata a Andrea Bregno e Giovanni Dalmata; egli fu poi cooptato da Isabella d'Este, sposa di Francesco II Gonzaga, a Mantova, quindi fu attivo a Venezia e Bologna mentre a Roma è alla corte di Giulio II, con Michelangelo chiamato a dare un parere sul gruppo del Laocoonte appena scoperto, impegnato quindi per conto di Isabella alla ricerca di pezzi antichi. Nei primi mesi del 1506 sosta in Urbino, nell'estate anche lui fa parte del gruppo presente nella corte ducale a Fossombrone, tanto è vero che il soggiorno urbinata gli fruttò «la citazione letteraria più prestigiosa della sua carriera, quella di Baldassarre Castiglione che ne fa uno degli interlocutori del Cortegiano» <sup>96</sup>.

---

95 *Ibidem*.

96 In MATTEO CERIANA, *Ganti Giovanni Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 52, Treccani, Roma 1999.

Il suo ruolo all'interno del dialogo trova maggiore sviluppo nell'argomento legato alla sua attività, per poi risultare successivamente più marginale: egli insiste sul fatto che le figure in marmo e in bronzo abbiano maggiori possibilità di essere apprezzate rispetto alla pittura poiché «le membra tutte tonde, formate e misurate come natura le fa, che in una tavola, nella quale non si vede altro che la superficie e que' colori che ingannano gli occhi».

Il conte Ludovico da Canossa controbatte con convinzione dichiarando di conoscere

[...] la eccellenza di Michele Angelo e vostra e degli altri nella marmoraria: ma io parlo dell'arte, non degli artefici. [...] E se ben il pittor non fa la figura tonda, fa que' muscoli e membri tondeggianti di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono con tal maniera, che benissimo comprendere si po ch'el pittor anche quelle intende e conosce. Ed a questo bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva.

I ragionamenti continuano dimostrando la competenza di Castiglione sull'arte, di seguito anche l'abbigliamento è oggetto di discussione: Gaspare Pallavicini riflette sul fatto che non dovesse essere conveniente stabilire la condizione di un uomo dall'abito indossato, ricordando il detto che «l'abito non fa il monaco», al che Federico Fregoso<sup>97</sup> commentava che il vestire non fosse di secondaria importanza, poiché non gli piacevano gli eccessi, né quello sfarzoso dei francesi tantomeno la semplicità dei tedeschi, esplicitando che

Piacemi ancor sempre che tendano un poco più al grave e riposato, che al vano; però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario<sup>98</sup>.

Scorrendo la memoria di Bernardino Baldi relativa alla descrizione delle esequie di Guidubaldo<sup>99</sup> e al suo abbigliamento, si trova corri-

---

97 Presenti la duchessa, Emilia Pio Montefeltro sua cognata, Ottaviano e Federico Fregoso, Cesare Gonzaga, Giuliano de' Medici, Ludovico di Canossa, Gaspare Pallavicini nonché Pietro Bembo e altri.

98 *Il libro del Cortegiano* cit., II, p. 127.

99 BERNARDINO BALDI, *Della vita e de fatti di Guidubaldo I da Montefeltro, Duca d'Urbino libri dodici di Bernardino Baldi da Urbino*, ed. a cura di CARLO DE' ROSMINI, G. Silvestri, Milano 1821, libro dodicesimo, p. 233. Il Baldi nel 1601 era stato incaricato da Francesco

spondenza con quello presente nel ritratto realizzato da Raffaello, citato quale opera «di eccellente mano», seppure senza indicazione dell'autore

Il corpo era poi vestito - per non negar ciò alla curiosità di chi legge - di un paio di calze di rosato, e di un giubbone di damasco negro con un berrettone in capo, com'era costume di que' tempi, simile a quello col quale d'eccellente mano egli si vede ritratto.

Il ritratto è annotato in un inventario ducale<sup>100</sup> come «quadro uno mezzano in tavola d'un retratto del duca Guido sbarbato con zazzera e berretta in testa da prete et cornici di noce, bandinella di tafetà turchino: disse di mano di Rafaele», e questa è l'occasione nella quale viene indicata la paternità, non segnalata però negli elenchi precedenti.

Pervenuto alla Galleria degli Uffizi per assetto ereditario per il tramite dell'ultima discendente della casata Della Rovere, Vittoria, è di una astrattezza straordinaria: la figura di Guidubaldo (fig. 26) si staglia da una parete che si apre in parte verso l'esterno, dove viene impaginata una visione quasi miniaturistica di un ambiente con costruzioni di campagna, un piccolo corso d'acqua, covoni di paglia e sullo sfondo il baluginare di una città. Il personaggio è rivolto frontalmente all'osservatore, un volto pienamente illuminato da una palese impronta spirituale, veste un austero abito di velluto nero illuminato da piccoli motivi dorati di forma quadrata.

Il nero era dunque la tonalità ideale per vestire il principe in modo sobrio e solenne, riflettendone emblematicamente la maestà, l'equilibrio e la grandezza d'animo, come ha avuto modo di scrivere Benedetta Montevocchi<sup>101</sup>; va aggiunto che il colore nero, tra l'altro estremamente prezioso perché difficile da ottenere in maniera uniforme, era emblematico dell'alta società perché di pregio e di maggior costo.

---

Maria II della Rovere di redigere due opere storiche, l'una dedicata a Federico di Montefeltro, l'altro al figlio Guidubaldo, terminata entro il 1616, anno della sua morte.

100 FERT SANGIORGI, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo ducale 1582-1631*, Collana di studi e testi n. 4, Accademia Raffaello, Urbino 1976, p. 357: si tratta dell'inventario del palazzo e guardaroba di Pesaro steso dal notaio Fabrizio Fabbri di Lamoli iniziato il 26 settembre del 1623, terminato il 19 gennaio del 1624.

101 BENEDETTA MONTEVECCHI, *Scheda n. 40*, in LORENZA MOCHI ONORI (a cura), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. mostra Urbino 4 aprile-12 luglio 2009, Electa, Milano 2009, p. 182.

Più espressamente si può trovare traccia del ritratto raffaellesco della duchessa Elisabetta, quando l'Aretino <sup>102</sup> pone un indovinello:

[...] il quale è questo: che ognun dica ciò che si crede che significa quella lettera S, che la signora Duchessa porta in fronte, così che uno degli astanti disse un sonetto sopra la materia predetta, dichiarando ciò che significava quella S, che da molti fu stimato fatto all'improvviso, ma, per esser ingegnoso e culto più che non parve che comportasse ala brevità del tempo, si pensò pur che fosse pensato <sup>103</sup>.

La conformazione a S la si ritrova in un gioiello nel ritratto (fig. 27) che Raffaello realizza di Elisabetta Gonzaga: si tratta di uno scorpione con al centro una gemma incastonata tra le tenaglie trattenuto in fronte da una lenza, evidente riferimento a una impresa certamente positiva, sovrastando l'elemento negativo in genere attribuito allo scorpione. Un accostamento al pendente tardo cinquecentesco in vetro nero opaco raffigurante uno scorpione è suggerito, quale forma di animale particolarmente apprezzata nelle corti, a confronto con quello dipinto nel ritratto della duchessa <sup>104</sup> annotato al numero 29 dell'inventario redatto nel 1631, dove però non viene fatto cenno all'autore:

Un ritratto della duchessa Isabetta mantovana moglie del duca Guido, con un scorpione in fronte, con colanine al collo et ornata di pezetti d'oro et con cornice di noce, bandinella di tafetà turchina, in tavola, con il suo ferro <sup>105</sup>.

Straordinariamente elegante e sontuoso è l'abito da lei indossato in velluto nero con motivo decorativi a rettangoli disposti in senso orizzontale e verticale in colore bruno, scuro e più chiaro, la scollatura è quadrata con un bordo bianco dove sono tracciati motivi decorativi a lettere cufiche, una doppia collana sottile a catena d'oro bene si accorda con i colori dei motivi decorativi della veste.

---

102 *Il libro del Cortegiano* cit., I, p. 21.

103 Sarà Emilia Pia, moglie di Antonio figlio naturale di Federico di Montefeltro e tutore – insieme con Ottaviano degli Ubaldini – di Guidubaldo alla morte del padre, ad asserire che la duchessa non avrebbe dovuto dare spiegazione, che semmai dovesse essere ipotizzata dall'Aretino, il quale improvvisò un sonetto (*ibid.*, I, p. 22).

104 MONTEVECCHI, *Scheda n. 40*, in MOCHI ONORI, *Raffaello e Urbino* cit., p. 180.

105 Cfr. GEORG GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Sansoni, Firenze 1936, pp. 79-80; SANGIORGI, *Documenti urbinati* cit., p 206: annotazione in data 25 giugno 1632.

L'acconciatura, trattenuta da un sottile velo, sembra essere raccolta in una lunga treccia, la stessa che si vede nella medaglia di Adriano Fiorentino <sup>106</sup> che la ritrae di profilo: sul recto è il volto, che reca il nome indicandola quale *Elisabet Gonzaga Feltria duciss[a] Urbini*, sul verso è rappresentata una *Danae* con la scritta *Hoc fugienti fortunae dicatis*. Essa sposò Guidubaldo nel 1488, allo stato matrimoniale fa riferimento la lunga collana di perle della medaglia: Benedetto Capiluppo, segretario alla corte dei Gonzaga incaricato di accompagnare Elisabetta per la celebrazione delle nozze, invia alla sorella di lei, Maddalena, una dettagliata descrizione dei festeggiamenti organizzati in diverse iniziative, una delle quali la rappresentazione di un'opera allegorica avente per argomento quale fosse la condizione di vita migliore: la matrimoniale piuttosto che non la virginale, concludendosi infine che fosse migliore la matrimoniale che permetteva la trasmissione della stirpe. All'interno della rappresentazione viene riscontrata una «[...] propensione ad animare personificazioni e divinità, quasi un'amplificazione di quadri viventi attraverso il ricordo della parola e della musica» <sup>107</sup>: il Capiluppo riferisce essere stata composta da «Zohanne de Santo», padre di Raffaello il quale, oltre a essere pittore, era anche poeta, autore di testi teatrali e scenografo.

Il resoconto dunque descrive la rappresentazione dandone la paternità al Santi <sup>108</sup> mentre si conosce un fascicolo composto di dieci carte conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, privo della parte iniziale e senza indicazione di paternità: convincentemente Guido Arbizioni considera che si trattasse di un copione e che in diversi abbiano collaborato alla sua stesura, pertanto da considerare corale <sup>109</sup>.

---

106 Lo stesso autore realizzò anche la medaglia dedicatoria a Emilia Pia di Montefeltro, raffigurata anch'essa di profilo con la medesima acconciatura (*Aemylia Pia Feltria*), mentre sul verso è una piramide con la scritta *Castis cineribus*: si ricorda che le due donne erano molto legate.

107 FRANCO TOMASI, *L'opera letteraria di Giovanni Santi*, in MARIA ROSARIA VALAZZI (a cura), *Giovanni Santi "Da poi... me dette alla mirabile arte de pictura"*, cat. mostra Urbino 30 novembre 2018-17 marzo 2019, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 159.

108 Pubblicato da ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, L. Roux e C., Torino-Roma 1893, pp. 15-24.

109 GUIDO ARBIZZONI, *Le arti sorelle. Giovanni Santi e la corte di Urbino*, in MOCHI ONORI, *Raffaello e Urbino*, cit., p. 45.

Dell'attività poetica del Santi resta la composizione manoscritta in terzine *Vita et gesti de lo Illustrissimo et invictissimo principe Federico Feretrano*, ora conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana <sup>110</sup>: nella buona sostanza vi viene tracciata la biografia del signore urbinato tratta da quella di Pierantonio Paltroni <sup>111</sup>, con riferimenti alle campagne militari e alla complessità dell'impresa della guerra <sup>112</sup> in tutti i suoi aspetti, con l'illustrazione delle doti del duca quale perfetto uomo di Stato e colto signore.

In alcune occasioni vengono aggiunte annotazioni di costume; d'altra parte si ricorda che il Santi amava leggere le sue composizioni agli astanti durante raduni e fiere, situazioni molto seguite dato il loro carattere popolare <sup>113</sup>, infatti è lui stesso a scrivere che intende rivolgersi «alli indocti et vulgari». Per essere una composizione ancora oggetto di riflessioni <sup>114</sup> e di lavoro da parte dell'autore e dedicata a Guidubaldo di Montefeltro, al momento della sua morte si trovava ancora in casa, quindi è passata in eredità a Raffaello e ha una logica la supposizione che

---

110 Un'attenta lettura di questa parte della *Cronaca* è fatta da RANIERI VARESE, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi: proposte di lettura*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 2/1988, pp. 26-48; cfr. anche RICCARDO SCRIVANO, *La 'Cronaca rimata' di Giovanni Santi*, in RANIERI VARESE (a cura), *Giovanni Santi*, atti conv. Urbino 17-19 marzo 1995, Milano, Electa 1999, pp. 24-36; CERBONI BAIARDI, *Un paragrafo ottocentesco* cit., pp. 37-45; KIM E. BUTLER, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi e Raffaello*, in MOCHI ONORI, *Raffaello e Urbino* cit., pp. 38-43: questi conclude la disamina dell'eredità santiana in Raffaello con «Quanto all'intelligenza critica e alla pratica, Raffaello rimase indiscutibilmente figlio ed erede artistico di Giovanni Santi da Urbino» (p. 42).

111 L'arco cronologico della composizione del testo è da individuare dalla fine degli anni Settanta alla morte del Santi avvenuta nel 1494, essendo venuto a mancare il Paltroni nel 1474; cfr. WALTER TOMMASOLI (a cura), *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino di Pierantonio Paltroni*, Collana di "Studi e testi", Accademia Raffaello, Urbino 1966.

112 Lo stesso Luca Pacioli nella lettera dedicatoria a Guidubaldo, oltre a giudicare il palazzo urbinato quale «nova luce de la Italia», riconosce nel padre Federico il rappresentante dell'umanesimo militare e matematico (LUCA PACIOLI, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Paganino Paganini, Venezia 1494).

113 Si ricorda l'edizione di HEINRICH HOLTZINGER, *Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi*, Kohlhammer, Stoccarda 1893, e di LUIGI MICHELINI TOCCI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, ad essi va aggiunta LISE BECK, *Giovanni Santi's 'Disputa de la pictura' - A polemic treatise*, in "Analecta Romana Instituti Danici", Copenaghen 1969, pp. 75-102.

114 Lo stato non ancora definito del testo lo si comprende dalle correzioni e dalla sostituzione di parti con altre attraverso fogli incollati a sostituire scritte precedenti.

questi la portasse con sé <sup>115</sup> a memoria della cultura paterna. Si ricorda che nel breve papale del 4 ottobre del 1511 Giulio II nomina Raffaello *scriptor brevium apostolicorum*, definendolo significativamente, certo sotto sua chiara indicazione, *Johannis de Urbino scolari* <sup>116</sup>, espressione che evidenzia la segnalazione dell'appartenenza culturale negli anni della sua prima formazione.

Il giovanissimo Raffaello, undicenne alla morte del padre, era stato nominato erede universale <sup>117</sup> affiancato dallo zio don Bartolomeo Santi, dividendo parte dell'eredità con gli eventuali figli nati dalla vedova del padre, donna Berardina, al momento della dipartita del Santi in stato interessante. Le disposizioni testamentarie erano chiare: se donna Berardina avesse partorito uno o più figli maschi questi avrebbero diviso l'eredità con Raffaello e don Bartolomeo, se fosse nata una o più figlie femmine sarebbe spettata loro la dote di 150 fiorini: sappiamo che nacque una bambina alla quale venne dato il nome di Elisabetta, forse in onore della duchessa che le fu madrina al battesimo; la ragazza però morì prima di Raffaello.

L'elemento innovativo e di interesse all'interno del testo è la *Disputa de la pictura*, commento sul panorama artistico del XV secolo che rende conto delle frequentazioni e conoscenze del Santi, palesandone gli aggiornamenti operati attraverso viaggi effettuati in varie località, in particolare dell'Italia centrale.

È stato acutamente osservato quanto il manoscritto possa essere stato importante per il giovane Raffaello per il quale «dovette costituire una vera e propria bussola di orientamento artistico» attraverso la sua lettura, e forse rilettura <sup>118</sup>, e con quanta originalità il pittore-poeta Santi vi abbia inserito l'episodio del passaggio a Mantova, con la sosta assieme al duca nella Camera degli sposi di Mantegna dove esalta il ruolo di Federico per le scelte culturali, assegnando grande dignità all'arte nella società del tempo. Con probabilità Raffaello intendeva far rientrare il

---

115 MICHELINI TOCCI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro* cit., p. LXXII.

116 SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources* cit., vol. I, p. 150. Si veda anche Id., *Raphael at the Court of Urbino*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, pp. 72-78.

117 Per la prima volta i testamenti, l'uno del 27 luglio 1494 e un secondo del 29 luglio successivo, furono pubblicati da LUIGI PUNGILEONI, pp. 134-136; si rinvia anche alla trascrizione integrale di ANNA FALCIONI, VINCENZO MOSCONI, *Apparato documentario. Regesti e trascrizioni*, in MOCHI ONORI, *Raffaello e Urbino* cit., p. 310.

118 In VINCENZO FARINELLA, *Raffaello, alle origini: «mira docilis ingenii suavitate atque solertia»*, in MARIA CRISTINA RODESCHINI, EMANUELA ZAFFRA (a cura), *Raffaello e l'eco del mito*, cat. mostra Bergamo 27 gennaio-6 maggio 2018, Marsilio, Venezia 2018, p. 22.

testo nelle iniziative di imprese editoriali <sup>119</sup>; inoltre all'epoca la pubblicazione della biografia di Federico avrebbe potuto riscuotere successo per l'apprezzamento della cultura della sua corte, ancora particolarmente vivo a inizio Cinquecento.

Questa ipotesi può anche essere suffragata dal fatto che uno dei progetti di Raffaello, purtroppo non portati a termine causa la morte, fosse quello di effettuare una edizione dei dieci libri del *De architectura* di Vitruvio, fatti appositamente tradurre in volgare dall'umanista Fabio Calvo, con l'intento di corredarli di immagini esplicative del testo di sua mano <sup>120</sup>.

Il testo vitruviano circolava in forma frammentaria, talvolta con espressioni corrotte; in aggiunta tali materiali non erano muniti di illustrazioni, venendo quindi a mancare la corrispondenza tra il testo e l'immagine.

---

119 Cfr. CAMESASCA, *Raffaello. Gli scritti* cit., p. 154-155; BONITA CLERI, *Alcune note per Raffaello imprenditore di se stesso*, in ANNA CERBONI BAIARDI (a cura), *Raffaello. Impresa e fortuna*, Accademia Raffaello, Urbino 2019.

120 Si rinvia alla consultazione del saggio di FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Raffaello: Vitruvio, Fra Giocondo, Fabio Calvo, Angelo Colocci, Roma*, in GIORGIO MANGANI (a cura), *Raffaello e Angelo Colocci. Bellezza e scienza nella costruzione del mito della Roma antica*, cat. mostra Jesi, 20 maggio-30 settembre 2021, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2021, pp. 40-51.

## Il ricordo di Urbino

Si può ritenere che da ragazzino Raffaello avesse frequentato il palazzo urbinato, dove il padre dipingeva le *Muse* all'interno del sacello loro dedicato, locale molto intrigante facente parte dell'apertura culturale della corte con una complessa decorazione attraverso le personificazioni di tutte le arti, in buona parte realizzate dal Santi mentre *Minerva* e *Apollo* (e forse una ulteriore perduta, probabilmente *Venere*) da Timoteo Viti.

Maggiore discussione si è tenuta attorno alla raffigurazione della *Musa Clio* ripetuta dal Santi in una fantesca della sua *Visitazione* per i francescani fanesi (fig. 28), di cui esiste un disegno nelle raccolte reali di Windsor Castle, più leggero e arioso rispetto al dipinto, per il quale si è avanzata la paternità peruginesca, se non una rivisitazione da parte di Raffaello di un materiale paterno.

Interessante è avvicinare al dipinto la figura della *Astronomia* intarsiata nella porta d'accesso alla Sala degli angeli nel palazzo federiciano, forse a dimostrazione dell'esistenza di un repertorio disegnativo condiviso; va aggiunta la figura simile dell'*arcangelo Raffaele che accompagna Tobiolo* nella tela proveniente dalla chiesa di san Francesco di Urbino attribuita al Santi, seppure con echi di modernità e di «un brio di nuovo che si respira e che traspare evidente l'apporto di una nuova personalità artistica, proiettata verso nuove esperienze, giunta in bottega»<sup>121</sup>.

Le nove muse «rappresentavano la poesia, la storia, il canto, la musica, le scienze, la storia e le gesta degli dei e degli uomini»<sup>122</sup>: la progettazione dell'ambiente faceva parte di un più ampio programma dovuto al duca Federico, che non lo ha potuto vedere ultimato: esso è contiguo alla cappella del Perdono, nello spazio antistante è la scritta rivolta al visitatore al quale viene indicato che ci si stia trovando di fronte a due sacelli, uno sacro a Dio e l'altro alle Muse, uniti da un muro.

A questi vani va accostato quello dello Studiolo sul piano superiore la cui pianta coincide con i due sottostanti; ci si trova di fronte ad un programma unitario, facente parte del dibattito di quegli anni: il rapporto

---

121 AGNESE VASTANO, *Scheda*, in VALAZZI, *Giovanni Santi* cit., pp. 121-122.

122 MARIA MATILDE SIMARI, *Giovanni Santi e la sua cerchia nel Parnaso segreto dei Montefeltro*, in VALAZZI, *Giovanni Santi* cit., p. 83.

della conoscenza del mondo antico con quello cristiano. Va inoltre sottolineato quanto lo Studiolo rappresenti la perfetta sintesi del pensiero “urbinate”, lo definisco così a sottolineare quanto appartenga alla cultura che si è maturata attorno alla figura di Federico, poi sviluppata anche dopo la sua scomparsa. Tra gli *uomini illustri* posizionati nello Studiolo sopra le tarsie lignee della bottega fiorentina dei Da Maiano, oltre a contemporanei teologi, giuristi, filosofi, papi e poeti medioevali (fig. 29), sono rappresentate varie personalità della cultura dell’antichità (fig. 30) a indicare come fossero mondi non in contrapposizione, ma in continuità, stanti a dimostrare la conciliazione tra la cultura pagana e la fede cristiana.

Resta indubbio che tali ritratti siano emblematici della civiltà urbinata di quegli anni, resi ancora più intriganti per i documenti, la storiografia e la critica che nel corso del tempo ne hanno trattato<sup>123</sup>. Certamente Raffaello nella decorazione delle Stanze Vaticane è stato assistito da dotti e teologi, ma è indubbio quanto nelle colloquanti composizioni frontali della *Esaltazione del Santissimo Sacramento* e della *Scuola di Atene* possa avere influito il piccolo complesso urbinato.

Il portale in marmo d’accesso alla cappella sul fregio presenta una scritta la quale informa che Ottaviano degli Ubaldini, oramai accreditato quale fratello carnale di Federico<sup>124</sup>, aveva ricevuto da Sisto IV un’indulgenza per i fedeli che si fossero recati a visitarla nel lunedì di Pasqua<sup>125</sup>.

---

123 Il percorso viene ricostruito da Alessandro Marchi che indaga le ipotesi di paternità tra la cultura fiamminga, la spagnola e quella italiana; cfr. ALESSANDRO MARCHI, *Nel più intimo del Palazzo. Lo studiolo di Federico*, in ALESSANDRO MARCHI (a cura), *Lo studiolo del duca. Il ritorno degli uomini illustri alla Corte di Urbino*, cat. mostra Urbino, 12 marzo-4 luglio, Skira, Milano 2015, pp. 108-116. Si segnala l’interessante ipotesi di Machtelt Brüggem Israëls (*The ‘sovrapporta’ of the Studiolo in Urbino*, in “The Burlington Magazine”, CLXI, 2019, pp. 744-747) della collocazione del dipinto raffigurante *Federico di Montefeltro con il figlio Guidubaldo* realizzato da Pedro Berruguete (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) sopra la porta d’accesso allo Studiolo dalla Sala delle udienze, stante la corrispondenza delle misure, la costruzione dal sotto in su della scena, la sua piena illuminazione attraverso la luce naturale: Federico che si presenta quale sintesi di vita attiva e contemplativa,aggiungendosi al novero degli uomini illustri.

124 I due, Federico e Ottaviano, erano figli di Aura di Montefeltro figlia del duca Guidantonio, e Bernardino Ubaldini della Carda.

125 Per la conoscenza della figura dell’Ubaldini si rimanda agli studi recenti di ALESSANDRA BERTUZZI: *Ottaviano Ubaldini della Carda e l’influenza dell’alchimia sugli artisti del suo tempo*, in STEFANO VALERI (a cura), *La fucina di Vulcano. Studi sull’arte per Sergio Rossi*, Lithos, Roma 2016, pp. 61-68; EAD., *Ottaviano Ubaldini della Carda nel Palazzo Ducale di Urbino*, in VALAZZI, *Giovanni Santi “Da poi...” cit.*, pp. 151-156]; EAD., *Un umanista da considerare: Ottaviano Ubaldini della Carda 1423-1498*, in AGNESE VASTANO (a cura), *Rinascimento italiano. Ottaviano Ubaldini della Carda*, Arti Grafiche della Torre, Auditore 2020, pp. 15-36 (a

Bartolomeo Facio <sup>126</sup> ricorda che nella sua raccolta era conservato un *Bagno muliebre* di Jan van Eyck (Giovanni Gallico) descritto minuziosamente <sup>127</sup> e citato anche se in maniera più confusa da Giorgio Vasari <sup>128</sup>; il tema del bagno da Francesca Bottacin viene accostato alla purificazione alchemica <sup>129</sup>.

Rimangono però ancora aperte diverse proposte sull'identificazione del pittore fiammingo in Giusto di Gand e dello spagnolo Pedro Berruguete, che avrebbe terminato le pitture, compresa forse anche la *Comunione degli apostoli*, già nella locale chiesa del Corpus Domini <sup>130</sup>.

Dalla *Comunione degli apostoli* è stata tratta la copia del *Cristo che comunica Pietro*, fedele ma con differenze soprattutto nel volto di Cristo, che assume caratteri fisionomici levantini, simile a quelle della serie di *Apostoli* già nella chiesa di san Francesco, inserita nel catalogo di Giovanni Santi. A lui Giovanni Morelli assegna la paternità dell'opera annotata negli appunti dell'aprile del 1861 quale «copia del Cristo di Giusto di Gand che dà l'ostia ad un divoto, tavola, forse copiato dallo

---

quest'ultimo volume si rimanda anche per altri interessanti saggi che fanno luce sul personaggio e la storia della famiglia Ubaldini); in ultimo il saggio EAD., *Ottaviano e Federico Ubaldini (XV sec.)*, in ELISABETTA CARLINO (a cura), *Ubaldini signori degli Appennini. La riscoperta della famiglia Ubaldini, protagonista di arte e storia dal Medioevo al Rinascimento e oltre*, cat. mostra Apecchio 12 giugno-10 ottobre 2021, Quattroventi, Urbino 2021, pp. 35-41.

126 Questi compone il *De viris illustribus* dedicato ad Alfonso d'Aragona tra il 1455 e il 1457 con la raccolta di 67 biografie di uomini illustri contemporanei.

127 Cfr. FRANCESCA BOTTACIN, *Federico e Ottaviano Montefeltro Ubaldini collezionisti di dipinti fiamminghi: una proposta per il Bagno muliebre di Jan van Eyck*, in GIOVANNA PERINI FOLESANI, ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI (a cura), *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti conv. Urbino 3-5 ottobre 2015, Olschki, Firenze 2014, pp. 91-102.

128 VASARI, *Le vite* cit., p. 67, nota 114.

129 FRANCESCA BOTTACIN, *Ottaviano Ubaldini della Carda uomo "illustre" e mecenate "discreto"*, in CARLINO, *Ubaldini signori degli Appennini* cit., p. 47; alla stessa studiosa si rimanda per un ampio saggio sulla bibliografia delle testimonianze della cultura fiamminga e olandese nel territorio marchigiano: EAD., *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano*, in "Arte marchigiana", 8/2020, pp. 11-44.

130 Si deve a Luigi Moranti un primo monografico percorso sulla confraternita con la pubblicazione dei documenti e inventari vari: LUIGI MORANTI, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, Il lavoro editoriale, Ancona 1990, seguito dallo studio di GIUSEPPE CUCCO, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino. Scigno di arte storia e umanità* con un saggio sulle Confraternite di LAURA FRATERNALE, Accademia Raffaello, Urbino 2017; a proposito di questo dipinto cfr. anche FRANCESCA BOTTACIN, *Non fece el suo dovere et da noi fu interamente pagato. Giusto di Gand e la Comunione del duca d'Urbino: forse Santi perfezionò?*, in MARCHI, *Lo studiolo del duca* cit., pp. 71-76; EAD., *Giusto di Gand e la Comunione del duca di Urbino*, Cleup, Padova 2021.

stesso Giovanni Santi»<sup>131</sup>, mentre nell'inventario post 1873 è riportato quale

Dipinto su tavola - Cristo che porta la croce - di Giovanni Santi. Così fu descritto nel suddetto inventario quando era appeso tanto in alto che mal si scorgeva. Ma poi si vide che rappresentava Cristo che comunica un Apostolo, né esser opera di Giovanni Santi, ma di Giusto di Guanto \* Collocato nella galleria<sup>132</sup>.

Paternità ora ribadita in maniera più stringente<sup>133</sup>, il che anche in questo caso rimanda alle suggestioni in patria del giovane Raffaello.

Va aggiunto che all'interno della *Disputa* Giovanni Santi non cita affatto Giusto di Gand, anche se lo ha conosciuto: inoltre per la tavola qualche anno prima della sua realizzazione, per conto della confraternita del Corpus Domini, era incaricato di occuparsi delle spese per l'ospitalità di Piero della Francesca, che avrebbe dovuto dipingerla e non sappiamo perché ciò non sia accaduto: resta indubbio che il Santi riveli un *imprinting* di cultura fiamminga riscontrabile in diverse opere<sup>134</sup>.

Dopo queste riflessioni urbinati si torna ora al ritratto di Baldassarre Castiglione (fig. 31) eseguito da Raffaello e rimasto nella raccolta di famiglia a Mantova, quindi venduto e pervenuto a quella del re di Francia Luigi XIV, attualmente esposto al Museo del Louvre.

La datazione della sua esecuzione è ancora oggi oggetto di discussione, ritenuta però dopo il 1513, periodo successivo al rapporto del pittore con la cultura figurativa veneta<sup>135</sup> mediata anche dalla conoscenza

---

131 In JANE ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, "Marche disperse", Fonti, 1, Motta, Milano 2000, p. 52.

132 In ANNA FUCILI, *Documento 8 (post 1873)*, in BONITA CLERI, CLAUDIO GIARDINI (a cura), *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino*, Il lavoro editoriale, Ancona 2011, p. 370.

133 SUSANNE URBACH, *Joos van Gent and Giovanni Santi revisited. A Case Study on a "fiamminghismo" in Italian Painting*, in HENRI PAUWELS, ANDRÉ VAN DEN KERKHOVE (a cura), *Liber Memorialis Erik Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, L. Wuyts, Vlaanderen 2006, pp. 375-407.

134 Cfr. TAMARA DOMINICI, *Del ritorno "a casa" degli Uomini Illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in "Arte Marchigiana", 2/2015, pp. 9-30; EAD., *Giovanni Santi e Dieric Boust: vite parallele*, in "Studi pesaresi", 5, 2017, pp. 42-55; EAD., *Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum di Giovanni Santi*, in "Arte marchigiana", 6/2018, pp. 53-64.

135 Può non essere stato estraneo al rapporto con il colorismo veneto il viaggio a Piacenza per visionare dove dovesse essere collocata la *Madonna sistina* e, data la vicinanza, l'essere sollecitato a recarsi a Venezia.

delle opere di Sebastiano del Piombo, giunto a Roma nel 1511 al seguito del banchiere senese Agostino Chigi che impiegò entrambi gli artisti nelle decorazioni della sua villa, oggi conosciuta come Farnesina.

Il primo rapporto di Raffaello con Chigi è documentato dal pagamento di 25 ducati effettuato da questi il 10 novembre del 1510 a un orafo fiorentino per avere realizzato due tondi in bronzo per la cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria della Pace<sup>136</sup> secondo il disegno *per magistrum Raphaelem Jhoannis Sancti de Urbino pictorem*<sup>137</sup>.

In effetti che il pittore avesse eseguito il ritratto del Castiglione è testimoniato in due diverse situazioni: da Pietro Bembo nel 1516 in una lettera indirizzata al cardinale Bibbiena<sup>138</sup> e nel 1519 da Alfonso Paolucci, ambasciatore del duca Alfonso I d'Este, al quale scriveva di essersi recato in casa del pittore il 12 settembre e «me disse era in camera con messer Baldesera da Castione, che l'lo retragieva, e che non se li poteva parlare»<sup>139</sup>: è magari da ritenere che in quest'ultima il pittore non intendesse essere disturbato e abbia fatto dare questa risposta anche perché la datazione fa supporre che i due stessero ragionando sulla lettera da indirizzare al papa.

Il ritratto<sup>140</sup> è di una straordinaria qualità anche rispetto ad altri ben riusciti: il volto dallo sguardo straordinariamente dolce che riesce a far comprendere come il personaggio fosse dal pittore percepito e quasi rivela la reciproca empatia che permette all'artista di restituirne una sorta di ritratto interiore; il colore, tutto vibrante sul bruno declinato nelle sue tonalità, denuncia appunto il rapporto con l'arte veneta.

La maggiore collaborazione tra i due si rileva dalla famosa *Lettera a Leone X*, ora conosciuta in due diverse redazioni: l'una scritta di pugno

---

136 Cfr. ALESSANDRA CAFFIO, *Cesarino da Perugia (?) su disegno di Raffaello* Cristo al limbo, in BARBARA AGOSTI, SILVIA GINZBURG (a cura), *Raffaello e gli amici di Urbino*, cat. mostra Urbino 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020, pp. 198-199.

137 CARLO FEA, *Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere*, Roma 1822, pp. 81-82.

138 Per le vicende del dipinto si rimanda alla scheda numero 81 di TOM HENRY, PAUL JOANNIDES, in ID. (a cura), *Raphaël. Les dernières années*, cat. mostra Madrid 11 giugno-16 settembre 2012, Parigi 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013, Hazan Louvre éditions, Paris 2012, pp. 292-296.

139 Cfr. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources* cit., I vol., pp. 478-479.

140 Straordinario il cappello ben calcato che ha la finalità di nascondere le calvizie, d'altra parte egli nel Cortegiano suggerisce appunto tale espediente per mascherarla.

da Castiglione <sup>141</sup>, testo di lavoro con aggiunte e cancellature, e una seconda versione <sup>142</sup> più pulita con integrazioni fatte forse dallo stesso Raffaello o dalla sua bottega, magari a seguito di confronti e discussioni <sup>143</sup>. La lettera viene pubblicata per la prima volta nel 1733 a Padova <sup>144</sup> senza riscuotere particolare attenzione, essendo assegnata al solo Castiglione, mentre viene ripubblicata il secolo successivo a cura di Pierantonio Serassi <sup>145</sup> il quale la collega a Raffaello. A quel punto essa ha avuto la sua grande fortuna passando

[...] di mano da un (grande) letterato a un (grandissimo) artista affinché si accendesse come la luminaria di una festa, finalmente ricevendo l'attenzione dei destinatari designati e assumesse tutto un altro colore e valore, un nuovo senso e una forza prorompente <sup>146</sup>.

Essa si presta a diverse riflessioni: colpisce il tono usato: ci si rivolge al papa con autorevolezza nel dargli precise indicazioni cogliendovi tutta la maturità dell'artista, si ricostruisce a pieno il suo percorso dalle prime opere di Città di Castello, a Perugia, a Firenze e infine a Roma, dove l'interesse per l'antico diventa totalizzante, sia attraverso le progettazioni architettoniche che nell'intento di ricostruire e restitui-

---

141 Conservata nell'Archivio Castiglioni, acquisito dallo Stato e ora nell'Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Castiglione*, busta 2, ms. 12.

142 Questa è a Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. it 37b.

143 Si rimanda alla prossima pubblicazione di Giulia Ammannati e Salvatore Settis i quali affrontano il problema editoriale delle due versioni, in parte anticipate da Ammannati nel seminario di Filologia romana 2022-1 della Fondazione Ezio Franceschini con la relazione tenuta a Firenze lo scorso 8 febbraio 2022, dal titolo *La "Lettera a Leone X" di Castiglione e Raffaello: problemi di metodo editoriale*.

144 *Opere volgari, e latine del conte Baldassar Castiglione. Novellamente raccolte, ordinate, ricorrette, ed illustrate, come nella seguente Lettera può vedersi da Gio. Antonio, e Gaetano Volpi*, ed. G. Comino, Padova 1733.

145 PIER ANTONIO SERASSI, *Lettere del Conte Baldassar Castiglione, ora per la prima volta date in luce*, Padova 1769-1771, 2 v.

146 FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *La lettera a Leone X. "Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana"*, in MARZIA FAIETTI et al. (a cura), *Raffaello 1520-1483*, cat. mostra Roma, Scuderie del Quirinale 5 marzo-31 agosto 2021, Milano 2020, p. 70; dello stesso studioso si segnala *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassarre Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 7/1, 2015, pp. 119-168, 260-270; ID., *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Olschki, Firenze 2020.

ire la pianta di Roma antica attraverso lo studio e l'analisi degli edifici più esemplari.

Con passione e trasporto vengono descritte le pessime condizioni in cui versavano i reperti antichi, di quanto poco i predecessori del papa si fossero interessati di preservarli, si utilizza il termine di *Patria* per indicare in che condizioni fosse stato ridotto un ambito territoriale, espressione delle esperienze di un popolo, una patria definita «spolpata», rendendo il pontefice consapevole delle perdite subite e della necessità di conservare al meglio quanto rimaneva.

La seconda parte della lettera, più estesa nell'esemplare di Monaco, è molto specialistica, quasi una sorta di trattato tecnico: non è dato sapere se si trattasse di una serie di regole sul disegno architettonico declinato sullo studio dell'antico rivolto agli esperti o se per dimostrare al pontefice la serietà e l'articolazione del progetto.

Gli intellettuali avevano bene compreso l'intento del recupero dell'antico attraverso la ricostruzione di Roma antica, così come ci viene restituito dalla testimonianza di Marcantonio Michiel, il noto umanista veneziano, il quale ha scritto che

dolse la morte sua praecipue alli litterati, per non haver potuto fornire la descrizione e pittura di Roma antiqua che 'l faceva, che era cosa bellissima <sup>147</sup>.

C'è da aggiungere che gli ultimi anni del Settecento, quando la *Lettera* è nota tramite la stampa, hanno coinciso con la prima campagna napoleonica e il trattato di Tolentino che ha permesso ai commissari preposti di prelevare beni culturali (dipinti, statue, archivi) ritenuti rilevanti nel progetto dell'istituzione di un museo in Francia che raccogliesse le espressioni dell'arte d'Europa, nonché la distruzione delle opere realizzate durante il governo monarchico francese pre-rivoluzionario, così da sollecitare le riflessioni di Quatremère de Quincy sul significato delle opere, la loro contestualizzazione e tutela nelle lettere inviate al generale venezuelano Francisco de Miranda <sup>148</sup>.

---

147 EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Intorno alla vita e le opere di Marcantonio Michiel patrizio veneto della prima metà del secolo XVI*, in "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze lettere ed arti", 9, 1860, p. 410.

148 ANTOINE CRYSTOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris 1796: nelle lettere vengono denunciati i danni apportati allo spostamento con relativo "spaesamento" delle opere d'arte da lui considerata una mutilazione; a suo tempo le sue considerazioni hanno suscitato forti reazioni. Va ricordato che egli ha dato alle stampe *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremère*

Pio VII Chiaromonti, toccato dalle imprese napoleoniche con relative alienazioni di opere d'arte, emana una serie di decreti che vengono poi sistematizzati nell'editto del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca nel 1820, al quale si riferirà anche lo Stato unitario prima di emanare a inizio Novecento le sue leggi sul patrimonio e le testimonianze artistiche.

Raffaello, con il sodale Castiglione ne è il nume tutelare, poiché insieme hanno composto il primo testo di tutela. L'Urbinato descrive una Patria culturale, fatta anche dagli antichi, nella quale ci si deve riconoscere in ogni tempo, monito tanto concreto e suggestivo da essere presente, dopo riflessioni e discussioni, nell'articolo 9 della Costituzione italiana del 1948 che recita «La Repubblica promuove lo sviluppo e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico artistico della Nazione»<sup>149</sup>: il testo intende la Nazione non nel significato di nazionalismo, tra l'altro si era appena reduci dalla tragica esperienza della dittatura fascista, ma come riferimento a una comunità consapevole della propria storia e della propria cultura.

---

*de Quincy. Voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena, Sonzogno, Milano 1829. Per la politica napoleonica sugli archivi: MARIA PIA DONATO, L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia, Laterza, Bari-Roma 2019.*

149 Si segnala il testo del 2020 di Salvatore Settis in un opuscolo stampato per iniziativa delle Scuderie del Quirinale in occasione della mostra citata *Raffaello 1520-1483*, dal significativo titolo *Modernità di Raffaello. Dalla Lettera a Leone X alla Costituzione italiana*.

## **Referenze fotografiche**

Bradford, Museums and Galleries; Dresda, Gemäldegalerie; Fano, Santa Maria Nuova; Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe; Francoforte, Städel Institute; Londra, National Gallery; Macerata, Musei civici di Palazzo Bonaccorsi; Monaco, Alte Pinakothek; Norimberga, Germanisches Museum; Parigi, Museo del Louvre; Potsdam, Orangerie del Parco di Sanssouci; Poznań, Muzeum Narodowe; San Pietroburgo, Ermitage; Schweinfurt, Museo Georg Schäfer; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; Vienna, Albertina Museum.

Si ringraziano i collezionisti per la disponibilità



Fig. 1 - J.F. Overbeck,  
*Raffaello e Dürer  
inginocchiati di  
fronte al trono  
dell'Arte*, Vienna,  
Albertina

Fig. 2 - G.C. Hoff,  
*Raffaello e Dürer  
inginocchiati di  
fronte al trono  
dell'Arte*, incisione





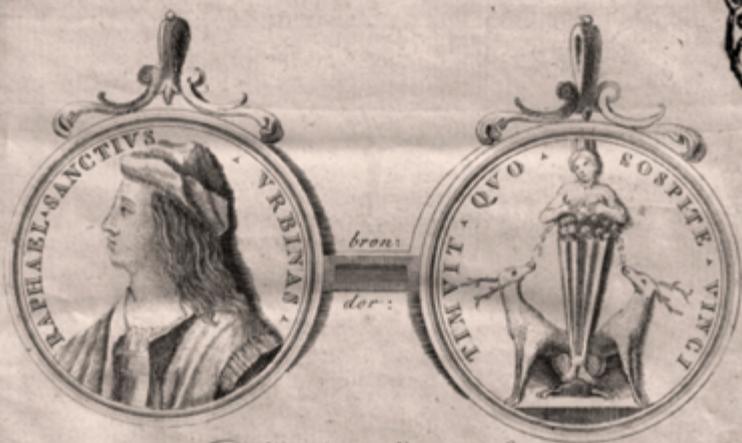
Fig. 3 - J.F. Overbeck, *Germania e Italia*, Monaco, Alte Pinakothek



Fig. 4 - F. Pforr, *Sulamit e Maria*, Schweinfurt (Baviera), Museo Georg Schäfer

MMKg

VITA  
INEDITA  
DI  
RAFFAELLO DA URBINO  
ILLUSTRATA CON NOTE  
DA  
ANGELO COMOLLI.



*Nel Museo di Monsig. Casali*

*Roma 1790*

ROMA  
APPRESSO IL SALVIONI STAMPATOR VATICANO

M. DCC. XC.

Fig. 5 - A. Comolli, *Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note*, frontespizio



Fig. 6 - F. Zuccari, *Raffaello in veste di Isaia*, Macerata, Musei civici di Palazzo Bonaccorsi



Fig. 7 - F. Zuccari, *Michelangelo in veste di Mosè*, Macerata, Musei civici di Palazzo Bonaccorsi



IL RITROVAMENTO DELLE OSSA DI RAFFAELLO,

QUADRO AD OLIO DI ORAZIO VERNET.

Era certo non piccola vergogna per gli amatori e cultori delle arti belle quella trascuranza in cui si stavano, non si dando pensiero di farsi certi del luogo ove giacessero gli avanzi mortali del principe della romana scuola. E quantunque si sapesse dalle storie della vita di quel sommo ch'egli fosse sepolto in santa Maria ad Martyres, detta della Rotonda, e propriamente sotto la seconda edicola dal canto del principale altare, ov'è collocata la statua di Nostra Donna, denominata del Sasso: pure da molti, sulla fede di alcune cronache, o cosa simile, si opinava che Raffaello fosse stato tumu-

lato in santa Maria sopra Minerva, entro la cappella degli urbinati. A ciò si aggiungeva il desiderio degli artisti ed amatori delle arti di assicurarsi, se gli avanzi del Sanzio sarebbersi trovati mancanti del cranio; chè così sarebbe dovuto essere, a lui appartenendo quello che con tanta gelosia custodivasi nella pontificia accademia di san Luca, intorno al quale da parecchi anni s'agitavan quistioni e movevansi dubbiezze.

Ed ecco che, ad uscire da ogni incertezza, e rimuovere ogni ombra, la compagnia de' virtuosi del Pantheon, dietro la proposta fatta dal cav. Giuseppe Fabris

Fig. 8 - Ritrovamento delle ossa di Raffaello, incisione copia da Horace Vernet in "L'Album", IV, 4 novembre 1837

Fig. 9 - J. Riepenhasen, *Il sogno di Raffaello*, dall'album *Vita di Raffaello disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1834 incisione, raccolta privata

Fig. 10 - J. Riepenhasen, *Il sogno di Raffaello*, Poznań, Muzeum Narodowe





Fig. 11 - Raffaello, *Madonna sistina*, Dresda, Gemäldegalerie



Fig. 12 - C. Tien, *Benedizione della salma di Raffaello*, Bradford, Museums and Galleries



Fig. 13 - Pubblicità Elio Fiorucci

Fig. 14 - A. Wharol, *Madonna sistina*, litografia

Fig. 15 - A. von Menzel, *Fate largo al grande Raffaello*, Norimberga, Germanisches Museum



Fig. 16 - *Galleria raffaellesca*, San Pietroburgo, Ermitage



Fig. 17 - Galleria raffaellesca, San Pietroburgo, Ermitage



Fig. 18 - *Raffaelsaal*, Potsdam, Orangerie del Parco di Sanssouci

Fig. 19 - *Raffaelsaal*, Potsdam, Orangerie del Parco di Sanssouci





Fig. 20 - Raffaello, *Esaltazione del Santissimo Sacramento*, Vaticano, Stanza della Segnatura

Fig. 21 - J.F. Overbeck, *Il trionfo della Religione nelle arti*, Francoforte, Städel Institute

Fig. 22 - Raffaello, *Il sogno di Raffaello*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 23 - A. Dürer, *Melencolia I*, incisione



Fig. 24 - F. Barocci, *Madonna del gatto*, Londra, National Gallery



Fig. 25 - Urbino, Palazzo ducale, finestra con sedute



Fig. 26 - Raffaello, *Ritratto di Guidubaldo I di Montefeltro*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 27 - Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 28 - Giovanni Santi, *Visitazione*, Fano, Santa Maria Nuova



Fig. 29 - Giusto di Gand, Pedro Berruguete, *Bartolo da Sassoferrato*, Urbino, Palazzo ducale, Studiolo



Fig. 30 - Giusto di Gand, Pedro Berruguete, *Cicerone*, Urbino, Palazzo ducale, Studiolo



fig. 31 Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, Parigi, Museo del Louvre

## Sommario e abstract

C'è un *Sogno di Raffaello* così come lo hanno concepito i fratelli Riepenhausen, Johannes e Franz, a seguito della lettura del testo *Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte* di Wilhelm Heinrich Wachenroder composto insieme con Ludwig Tieck e dato alle stampe nel 1796 a Berlino; all'interno del quale viene riferito l'episodio di Raffaello che confida a Bramante di avere avuto sin da bambino una particolare devozione nei confronti della Madonna e che, una volta diventato pittore, si trovasse impacciato nel dipingerla «in tutta la sua celestiale bellezza».

I fratelli Riepenhausen in album dedicati alla biografia dell'Urbinate illustrano l'episodio di Raffaello il quale tenta di dipingere la composizione nota come *Madonna sistina*, che aveva in parte composto ma non ultimato proprio nella figura della Vergine: ebbene egli la sogna, poi riesce a raffigurarla. Il dipinto è conservato nella Pinacoteca di Dresda e ha accresciuto l'interesse della cultura tedesca nei confronti dell'Urbinate considerato il riferimento per l'arte italiana anche nel rapporto con Albrecht Dürer, significativo per quella tedesca.

Un altro sogno è dovuto al titolo di un disegno dell'Urbinate conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze dove viene presentata una donna seduta, quasi assopita, che appoggia la testa sul braccio (di qui il riferimento al sonno/sogno).

Vi si coglie il rapporto della raffigurazione con l'incisione a bulino del 1514 della *Melancholia I* di Dürer mentre il sedile su cui la giovane poggia, seppure qui solo accennato con pochi tratti, è stato accostato per analogia a quello dipinto da Federico Barocci nella *Madonna del gatto* eseguito su committenza del conte Antonio Brancaleoni II di Piobbico, evocativo di una struttura architettonica del Palazzo ducale di Urbino; per cui si è indagato il rapporto di Raffaello con la cultura della sua città.

*There is a Raffaello's Dream, as conceived by the brothers Johannes and Franz Riepenhausen, following the reading of the text Effusions of the heart of a monk in love with the Art of Wilhelm Heinrich Wachenroder, composed together with Ludwig Tieck and printed in 1796 in Berlin; in the Effusion is reported the episode of Raphael who shares with Bramante he has had since childhood a particular devotion to the Virgin*

*and so, once he became a painter, he has always felt awkward in painting her «in all her heavenly beauty».*

*In albums dedicated to the biography of Raphael the Riepenhausen brothers illustrate the episode of the Painter who tries to paint the composition known as the Madonna sistina, which he had partly composed but not yet completed in the Virgin's figure: only when he dreams of her, he can paint her. The painting, which is now kept in the Dresden Art Gallery, has increased the interest of German culture towards the Italian painter, who is considered a famous Italian art reference, also in the relationship with Albrecht Dürer, a cornerstone of the German culture. Another dream is due to the title of a drawing by Raphael kept at the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi in Florence, where a seated woman, almost asleep, leans her head on her arm (hint to the sleep/dream).*

*It shows a relationship with the burin engraving of 1514 of Melancholia I of Dürer, while the seat on which the young woman rests, albeit here only mentioned with a few strokes, has been approached by analogy to the one painted by Federico Barocci in the Madonna del gatto, commissioned by Count Antonio Brancaleoni II of Piobbico, evocative of an architectural structure of the Ducal Palace of Urbino. That is why has been investigated the relationship of Raphael with the culture of his city.*

**Bonita Cleri** (Sant'Angelo in Vado 1951) si è specializzata in Storia dell'arte al Corso di perfezionamento dell'Università di Urbino dove è entrata in servizio insegnando *Storia dell'arte moderna* e *Storia dell'arte marchigiana*.

Ha fondato il Centro Studi Mazzini di cui dirige la collana editoriale che privilegia la pubblicazione delle ricerche di giovani studiosi, dal 2014 ha fondato la rivista *Arte marchigiana*, unica nella regione. Ha fatto parte della redazione della rivista dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Urbino «Notizie da Palazzo Albani», fa parte del comitato scientifico della Società pesarese di studi storici, della redazione delle riviste «Studi pesaresi» e «Accademia Raffaello. Atti e studi».

Con Claudio Giardini ha curato volumi sulla storiografia delle opere d'arte della provincia di Pesaro e Urbino: *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Artioli, Modena 2003; *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino*, Il lavoro editoriale, Ancona 2011; *L'Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, Il lavoro editoriale, Ancona 2016.

Oltre a saggi su riviste, volumi collettanei, atti di convegno e cataloghi di mostre, ha realizzato varie monografie tra cui *Le immagini sacre nelle Visite Pastorali*, Il lavoro editoriale, Ancona 1990; *Sebastiano Ceccarini*, Silvana ed., Cinisello Balsamo 1992; *Antonio da Fabriano, eccentrico protagonista nella cultura figurativa del Quattrocento marchigiano*, Silvana ed., Cinisello Balsamo 1997; *Antonio Liberi da Faenza*, Editoriale umbra, Foligno 2014; *Una dinastia di pittori tra Marche, Umbria e Roma. I Nardini*, Editoriale umbra, Foligno 2017.

Nel 1993 ha curato la mostra *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Sant'Angelo in Vado 18 settembre-7 novembre; nel 1994 il convegno *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre; nel 1996 *Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia*, Abbazia di Chiaravalle di Fiastra, Tolentino 18-19 ottobre; nel 1999 *Adriatico. Un mare di arte, di storia, di cultura*, Ancona 20-22 maggio; nel 2002 *Bartolomeo Corradini (fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, Urbino 11-12 ottobre; nel 2007 *Timoteo Viti*, Urbino 25-26 ottobre; nel 2012 la giornata di studi *Barocci in bottega*, Urbino 26 ottobre; nel 2016 il convegno *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, Urbino 26-27 ottobre e la giornata di studi *Il Perugino nella Marca 1488-1497*, Urbino 28 ottobre.

(bonita.cleri@uniurb.it).



## Indice dei nomi

- Agosti, Barbara, 49, 59  
Agostino Veneziano  
(Agostino Di Musi), 32  
Albani, Alessandro, 32  
Albani, Giovan Francesco,  
v. Clemente XI  
Albani, Orazio, 32  
Ambrosini Massari, Anna  
Maria, 15, 47, 59, 64  
Ammannati, Giulia, 50  
Anderson, Jane, 48, 59  
Ansidei Oddi, Angela, 33  
Antaldi, Antaldo, 16  
Arbizzoni, Guido, 41, 59  
Aretino, Pietro, 13, 40  
Assunto, Rosario, 12  
Augusto III, re di Polonia,  
26, 27  
Baldi, Bernardino, 38, 59  
Barocci, Federico, 33, 55,  
56  
Beato Angelico, 12  
Beck, Lise, 42, 59  
Beffa Negrini, Antonio,  
35, 59  
Bellori, Giovan Pietro, 20,  
33, 59  
Bellosi, Luciano, 12  
Bembo, Pietro, 38  
Benedetti, Andrea, 9, 12,  
14, 59  
Benedetto XIV, papa  
Lambertini, 26  
Berardi, Giulio, 34  
Berruguete, Pedro, 46, 47  
Bertuzzi, Alessandra, 46, 59  
Bialostocki, Jan, 11  
Bianconi, Giovanni Battista,  
26  
Binasco, Matteo, 12, 59  
Bohn, Babette, 33  
Bonaparte, Napoleone, 14  
Bori, Pier Cesare, 29, 59  
Bottacin, Francesca, 47, 60  
Bramante, Donato, 7, 17,  
19, 24, 55  
Brancaleoni, Antonio II,  
conte di Piobbico, 33,  
55, 56  
Bregno, Andrea, 37  
Brüggen Israëls, Machtelt,  
46, 60  
Bulgakov, Sergej  
Nicolajevič, 29  
Butler, E. Kim, 60  
Caffio, Alessandra, 49, 60  
Calvo, Fabio, 44  
Camesasca, Ettore, 19, 35,  
44, 60  
Camuccini, Vincenzo, 23  
Capiluppo, Benedetto, 41  
Carafa, Riccardo, duca  
d'Andria, 14  
cardinal Bibbiena, v.  
Dovizi, Bernardo  
Carlino, Elisabetta, 47, 60  
Carminati, Marco, 26, 60  
Castiglione, Baldassarre  
(Baldezar), 19, 33, 34,  
35, 36, 37, 38, 48, 49, 50,  
52, 60  
Caterina II, zarina di  
Russia, 28  
Cerboni Baiardi, Anna, 13,  
31, 42, 44, 60  
Cercignani, Fausto, 10, 60  
Ceriana, Matteo, 37, 61  
Chiappini Di Sorio, Ileana,  
61  
Chigi, Agostino, 49  
Cicogna, Emanuele  
Antonio, 51, 61  
Clemente XI, papa Albani,  
32  
Cleri, Bonita, 14, 44, 48,  
57, 59, 61  
Clough, Cecil H., 34, 61  
Cocke, Richard, 25, 61  
Collini, Patrizio, 18, 61  
Comolli, Angelo, 14, 15,  
16, 17, 61  
Comolli, Fermo, 14, 15  
Crespi, Alberto, 27, 61  
Croizat, Pierre, 28  
Cucco, Giuseppe, 47, 61  
Cunego, Domenico, 16  
Curlotto, Mario Alessandro,  
30  
Cuzin, Jean Paul, 16, 61  
da Canossa, Ludovico,  
conte, 38  
da Maiano, famiglia, 46  
D'Adda, Roberto, 27, 61  
Dali, Salvador, 25  
Danae, 31  
d'Aragona, Alfonso, 47  
d'Aragona, Caterina, 34  
de' Medici, Giuliano, 38  
de' Medici, Lorenzino, 35  
de' Rosmini, Carlo, 38  
De Rossi, Laura, 61  
Debenedetti, Elisa, 32, 61  
del Piombo, Sebastiano, 49  
Della Casa, Giovanni, 14  
della Rovere, Francesco, 26  
della Rovere, Francesco  
Maria I, 33, 35  
della Rovere, Francesco  
Maria II, 39  
della Rovere, Giovanni, 34  
della Rovere, Giuliano, v.  
Giulio II  
della Rovere, Vittoria, 39  
Delpriori, Alessandro, 15, 59  
d'Este, Alfonso I, duca di  
Ferrara, 49

- d'Este, Isabella, 37  
di Montefeltro, Antonio, 40  
di Montefeltro, Aura, 46  
di Montefeltro, Federico, 34, 39, 42, 44, 45, 46  
di Montefeltro, Guidantonio, 46  
di Montefeltro, Guidubaldo I, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42  
Di Teodoro, Francesco Paolo, 44, 50, 61, 62  
Dolce, Ludovico, 19, 62  
Dominici, Tamara, 48, 62  
Donato, Maria Pia, 52, 62  
Dostoevskaja, Anna Grigor'evna, 29, 62  
Dostoevskij, Fëdor, 29  
Dovizi, Bernardo, 49  
Dürer, Albrecht, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 32, 55, 56  
Eberle, Adam, 11  
Eberlein, Johann Konrad, 25, 62  
Enrico VII, re d'Inghilterra, 34  
Enrico VIII, re d'Inghilterra, 34  
Fabbri, Fabrizio, notaio, 39  
Facio, Bartolomeo, 47  
Faietti, Marzia, 19, 31, 32, 33, 50, 60, 62, 63  
Falcioni, Anna, 43, 62  
Farinella, Vincenzo, 43, 62  
Fea, Carlo, 49, 62  
Federico Guglielmo IV, re di Prussia, 28  
Fiorucci, Elio, 25  
Fra Bartolomeo (Baccio della Porta), 24  
Fraternale, Maria Laura, 47, 62  
Fregoso, Federico, 38  
Fregoso, Ottaviano, 38  
Fucili, Anna, 48, 62  
Galatea, 20  
Gaviglio, Bianca, 29, 62  
Gazzola, Eugenio, 26, 62  
Genovese, Anna Lisa, 15, 62  
Gerardi, Filippo, 23, 62  
Ghigi, Agostino, 19  
Ghisi, Giorgio, 8  
Giardini, Claudio, 14, 48, 57, 59, 61  
Gilet, Annie, 27, 62  
Ginzburg, Silvia, 49, 59  
Giorgione, 8  
Giovanna Feltria, 34, 35  
Giovanni Dalmata, 37  
Giulini, Alessandro, 27, 62  
Giulio II della Rovere, papa, 17, 24, 25, 34, 35, 43  
Giusto di Gand, 47, 48  
Goethe, Wolfgang, 28  
Gonzaga, Cesare, 34, 38  
Gonzaga, Elisabetta, 34, 36, 40, 41  
Gonzaga, Francesco II, duca di Mantova, 37  
Gonzaga, Maddalena, 41  
Gorbačëv, Mikhail, 30  
Gronau, Georg, 40, 63  
Grossman, Vasilij, 29  
Hartmann, Ferdinand, 20  
Henry, Tom, 49, 63  
Hermann Fiore, Kristina, 16, 63  
Hesse, Ludwig Ferdinand, 28  
Hoff, Georg Carl, 10  
Hogenberg, Nicolaus, 11  
Holtzinger, Heinrich, 42, 63  
Holwell Carr, William, 33  
Hönes, Hans Christian, 17  
Hottinger, Johann Conrad, 13  
Howitt, Margaret, 14, 63  
Iacobini, Antonio, 21, 63  
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 16  
Joannides, Paul, 49, 63  
Knorr, Georg Wolfgang, 17, 63  
Kubersky-Piredda, Susanne, 12, 63  
Leonardo da Vinci, 20  
Leone X, papa Medici, 19, 24, 28, 35  
Lucidi, David, 13, 63  
Luigi XIV, re di Francia, 48  
Luzio, Alessandro, 41, 63  
Magia Ciarla, 18, 24  
Malco, Italo, 63  
Mancini, Francesco Federico, 13, 63  
Mandella, Caterina, 35  
Mangani, Giorgio, 44, 63  
Mantegna, Andrea, 43  
Maratta, Carlo, 16  
Marchi, Alessandro, 46, 47, 63  
Markova, Victoria, 19, 63  
Martin Lutero, 11  
Massimiliano, imperatore, 11  
Mengs, Anton Raphael, 28, 32  
Metken, Sigrid, 10, 63  
Michelangelo, 15, 37, 38  
Michellini Tocci, Luigi, 42, 43, 63  
Michiel, Marcantonio, 51  
Miranda, Francisco, de, 51  
Mochi Onori, Lorenza, 39, 40, 42, 43, 63  
Montevecchi, Benedetta, 39, 40, 63  
Moranti, Luigi, 47, 64  
Morelli, Giovanni, 47  
Mosconi, Vincenzo, 43, 62  
Mosè, 15  
Motta, Uberto, 36  
Mulinari, Stefano, 7, 31  
Nazareni, 11, 12  
Nicola I, zar di Russia, 29  
Oberhuber, Konrad, 32, 64  
Onali, Marta, 13, 63  
Onofri, Stefano, 16, 64  
Overbeck, Johann Friedrich, 9, 10, 11, 13, 14, 20, 29  
Ozerkov, Dimitri, 27, 64  
Pacca, Bartolomeo, cardinale, 52  
Pacioli, Luca, 42, 64  
Pallavicini, Gaspare, 38  
Paltroni, Pirantonio, 42  
Paolucci, Alfonso, 49  
Paolucci, Antonio, 28, 64  
Parmigianino (Girolamo Mazzola detto il), 31

Pascucci, Giuliana, 15  
 Passavant, Johann David, 26, 64  
 Pawles, Henri, 48, 64  
 Perini Folesani, Giovanna, 47, 64  
 Perseo, 31  
 Persius, Ludwig, 28  
 Perugino (Pietro Vannucci), 12, 24  
 Pffor, Franz, 10, 11, 13  
 Piantoni, Gianna, 10, 21, 64  
 Pierguidi, Stefano, 17, 32, 64  
 Piero della Francesca, 48  
 Pignatelli, Francosco, 14  
 Pignatti, Franco, 36, 64  
 Pio Montefeltro, Emilia, 38, 40, 41  
 Pio VI, papa Braschi, 14  
 Pio VII, papa Chiaramonti, 52  
 Piranesi, Giovan Battista, 28  
 Plazzotta, Carol, 33, 64  
 Preraffaelliti, 11  
 Preti, Giulio, 36  
 Pungileoni, Luigi, 16, 43, 64  
 Quarenghi, Giacomo, 28  
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 51, 64  
 Raffaello, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 55  
 Raimondi, Marcantonio, 7, 8, 12, 13, 31  
 Rauch, Cristian Daniel, 11  
 Rehberg, Friedrich, 7, 18, 64  
 Reiffenstein, Johann Friedrich, 27, 28  
 Renier, Rodolfo, 41, 63  
 Riepenhausen, Franz, 7, 8, 20, 21, 23, 55, 56, 64  
 Riepenhausen, Johannes, 7, 8, 20, 21, 23, 24, 55, 56, 64  
 Rodeschini, Maria Cristina, 43, 61  
 Romano, Gian Cristoforo, 37  
 Romanov, Aleksandr Nikolaevič, zarevič, 29  
 Rossi, Aldo, 12  
 Rupprich, Hans, 11, 64  
 Sambucco Hamoud, Micaela, 11, 64  
 Sangiorgi, Fert, 39, 40, 65  
 Santi, Bartolomeo, 43  
 Santi, Bernardina, 43  
 Santi, Elisabetta, 43  
 Santi, Giovanni, 33, 41, 42, 45, 47, 48  
 Schlegel, Friedrich, 12, 65  
 Scrivano, Riccardo, 42, 65  
 Serassi, Pierantonio, 50, 65  
 Seregni, Giovanni, 27, 62  
 Settis, Salvatore, 50, 52, 65  
 Shearman, John, 35, 43, 49, 65  
 Simari, Maria Matilde, 45, 65  
 Sisi, Carlo, 10, 65  
 Sisto II papa, 26  
 Sisto IV, papa della Rovere, 26, 46  
 Spike, John T., 11, 65  
 Sterbald, Franz, 21  
 Strocchi, Maria Letizia, 11, 64  
 Stroganov, Sergej Grigor'evič, 28  
 Stüler, Friedrich August, 28  
 Susino, Stefano, 10, 21, 64  
 Talbot, Gilbert, 34  
 Tibullo, 17  
 Tieck, Ludwig, 7, 9, 21, 55, 65  
 Tien, Carl, 25  
 Tolstoj, Lev, 29  
 Tomasi, Franco, 41, 65  
 Tommasoli, Walter, 42, 65  
 Ubaldini della Carda, Bernardino, degli, 46  
 Ubaldini della Carda, Ottaviano, degli, 40, 46  
 Unterberger, Christoph, 28  
 Urbach, Susanne, 48, 65  
 Vagni, Giacomo, 36, 65  
 Valazzi, Maria Rosaria, 41, 45, 46, 65  
 Valeri, Stefano, 46, 65  
 Valter, Johan Philip, 11  
 van den Kerkhove, André, 48, 64  
 van Eyck, Jan, 47  
 Varese, Ranieri, 16, 25, 42, 65  
 Vasari, Giorgio, 12, 14, 17, 24, 47, 65  
 Vastano, Agnese, 45, 46, 65  
 Veit, Philip, 21  
 Verci, Giovan Battista, 27, 66  
 Vernet, Horace, 23  
 Verri, Alessandro, 27  
 Veterani, Federico, 36  
 Viti, Timoteo, 45  
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione), 19, 44  
 Vogel, Ludwig, 13  
 Vogt, Ursula, 14, 66  
 Volpato, Giovanni, 27  
 von Grimm, Friedrich Melchior, 27, 28  
 von Menzel, Adolph, 26  
 Wachenroder, Wilhelm Heinrich, 7, 9, 12, 17, 18, 19, 55  
 Walker Mann, Judit, 33, 66  
 Wharol, Andy (Andrew Warhola Jr), 25  
 Winckelmann, Johann Joachim, 28, 32  
 Wolf, Gerhard, 31, 62  
 Zaffra, Emanuela, 43, 61  
 Zanetti, Anton Maria, 7  
 Zuccari, Federico, 15, 16, 19, 66  
 Zuccari, Taddeo, 15  
 Žukovskij, Vasilij Andreevič, 19



## Bibliografia

**Benedetti, Andrea**

*Tra parola e immagine. Una rilettura dei Reiseberichte (1793) di Wilhelm Heinrich Wachenroder alla luce della circolarità ermeneutica*, “Cultura e arte del mondo di lingua tedesca” 2, Campanotto editore, Prato 2019

**Agosti, Barbara-Ginzburg, Silvia (a cura)**

*Raffaello e gli amici di Urbino*, cat. mostra Urbino 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020, Centro Di, Firenze 2019

**Ambrosini Massari, Anna Maria-Delpriori, Alessandro (a cura)**

*Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, cat. mostra Macerata 15 dicembre 2017-13 maggio 2018, Silvana editoriale, Milano 2017

**Anderson, Jane**

*I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, “Marche disperse”, Fonti, 1, Motta, Milano 2000

**Arbizioni, Guido**

*Le arti sorelle. Giovanni Santi e la corte di Urbino*, in Mochi Onori, *Raffaello e Urbino*

**Baldi, Bernardino**

*Della vita e de fatti di Guidubaldo I Montefeltro, Duca d'Urbino libri dodici di Bernardino Baldi da Urbino*, ed. a cura di Carlo de' Rosmini, G. Silvestri, Milano 1821

**Beck, Lise**

*Giovanni Santi's 'Disputa de la pictura' - A polemic treatise*, in “Analecta Romana Instituti Danici”, Copenhagen 1969

**Beffa Negrini, Antonio**

*Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona già raccolti da Antonio Beffa Negrini*, F. Osanna, Mantova 1606

**Bellori, Giovan Pietro**

*Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Mascardi, Roma 1672

**Bellori, Giovan Pietro**

*Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Giovan Giacomo Komarek 1695

**Bertuzzi, Alessandra**

*Ottaviano Ubaldini della Carda e l'influenza dell'alchimia sugli artisti del suo tempo*, in Valeri, *La fucina di Vulcano*

**Bertuzzi, Alessandra**

*Ottaviano Ubaldini della Carda nel Palazzo Ducale di Urbino*, in Valazzi, *Giovanni Santi*

**Bertuzzi, Alessandra**

*Un umanista da considerare: Ottaviano Ubaldini della Carda 1423-1498*, in Vastano, *Rinascimento italiano*

**Bertuzzi, Alessandra**

*Ottaviano e Federico Ubaldini (XV sec.)*, in Carlino, *Ubaldini signori degli Appennini*

**Binasco, Matteo**

*La comunità irlandese a Roma, 1377-1870. Lo status quaestionis*, in “Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea”, 7, dicembre 2011

**Bonita, Cleri-Giardini, Claudio (a cura)**

*L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Artioli, Modena 2013

**Bori, Pier Cesare**

*La Madonna di san Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna 1990

**Bottacin, Francesca**  
*Federico e Ottaviano Montefeltro Ubaldini collezionisti di dipinti fiamminghi: una proposta per il Bagno muliebre di Jan van Eyck*, in Perini Folesani, Ambrosini Massari, *Riflessi del collezionismo*

**Bottacin, Francesca**  
*Ottaviano Ubaldini della Carda uomo "illustre" e mecenate "discreto"*, in Carlino, *Ubaldini signori degli Appennini*

**Bottacin, Francesca**  
*Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano*, in "Arte marchigiana", 8/2020

**Bottacin, Francesca**  
Non fece el suo dovere et da noi fu interamente pagato. *Giusto di Gand e la Comunione del duca d'Urbino: forse Santi perfezionò?*, in Marchi, *Lo studiolo del duca*

**Bottacin, Francesca**  
*Giusto di Gand e la Comunione del duca di Urbino*, Cleup, Padova 2021

**Brüggen Israëls, Machtelt**  
*The 'sovrapporta' of the Studiolo in Urbino*, in "The Burlington Magazine", CLXI, 2019

**Butler, Kim. E**  
*La Cronaca rimata di Giovanni Santi e Raffaello*, in Mochi Onori, *Raffaello e Urbino*

**Caffio, Alessandra**  
*Cesarino da Perugia (?) su disegno di Raffaello Cristo al limbo*, in Agosti, Ginzburg, *Raffaello e gli amici di Urbino*

**Camesasca, Ettore** (a cura)  
*Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Bur, Milano 1993

**Carlino, Elisabetta** (a cura)  
*Ubaldini signori degli Appennini. La riscoperta della famiglia Ubaldini, protagonista di arte e storia dal Medioevo al Rinascimento e oltre*, cat. mostra Apecchio 12 giugno-10 ottobre 2021, Quattroventi, Urbino 2021

**Carminati, Marco**  
*Raffaello pugnato*, Il Sole 24 ore, Milano 2019

**Carminati, Marco**  
*Le avventure della Madonna sistina*, in Id., *Raffaello pugnato*

**Castiglione, Baldassarre**  
*Vita di Guidubaldo duca di Urbino*, cur. Uberto Motta, "Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, XXVI", Salerno editrice, Roma 2006

**Castiglione, Baldassarre**  
*Il libro del Cortegiano*, cur. Giulio Preti, Einaudi, Torino 1965

**Castiglione, Baldassarre**  
*Opere volgari, e latine del conte Baldassar Castiglione. Novellamente raccolte*,

*ordinate, ricorrette, ed illustrate, come nella seguente Lettera può vedersi da Gio. Antonio, e Gaetano Volpi*, ed. G. Comino, Padova 1733

**Cerboni Baiardi, Anna**  
*Un paragrafo ottocentesco nella fortuna critica della "Cronaca rimata": le lettere del Pungileoni all'Antaldi*, in Varese, *Giovanni Santi*

**Cerboni Baiardi, Anna**  
*Composizioni 'minime' tra Raffaello e i suoi incisori*, in Cerboni Baiardi, Faietti, *Marcantonio Raimondi*

**Cerboni Baiardi, Anna**  
*Il giovane d'Urbino, i suoi incisori, la bellezza e il successo delle stampe*, in *Fortuna e mito di Raffaello in Umbria*, cur. Francesco Federico Mancini, cat. mostra Perugia 26 settembre 2021-10 gennaio 2022, Aguaplano, Perugia 20121

**Cerboni Baiardi, Anna** (a cura)  
*Raffaello. Impresa e fortuna*, Accademia Raffaello, Urbino 2019

**Cerboni Baiardi, Anna-Faietti, Marzia** (a cura)  
*Marcantonio Raimondi il primo incisore di Raffaello*, atti conv. Urbino 23-25 ottobre 2019, Accademia Raffaello, Urbino 2021

**Cercignani, Fausto**  
*Wilhelm Heinrich Wachenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, "Studia Theodisca", 2, 1995

**Ceriana, Matteo**

*Ganti Giovanni Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 52, Treccani, Roma 1999

**Chiappini Di Sorio, Ileana-De Rossi, Laura (a cura)**

*Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Edizioni della laguna, Venezia 2003

**Cicogna, Emmanuele Antonio**

*Intorno alla vita e le opere di Marcantonio Michiel patrizio veneto della prima metà del secolo XVI*, in "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze lettere ed arti", 9, 1860

**Cleri, Bonita**

*Alcune note per Raffaello imprenditore di se stesso*, in Cerboni Baiardi, *Raffaello. Impresa e fortuna*

**Cleri, Bonita-Giardini, Claudio (a cura)**

*L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino*, Il lavoro editoriale, Ancona 2011

**Clough, Cecil H**

*Sir Gilbert Talbot, KG, and Raphael's Washington 'St. George'*, in "Report of the Society of the Friends of St. George's and the Descendants of the Knights of the Garter", 6, 1984-1985

**Cocke, Richard**

*Raphael's Curtain*, in "The Art Bulletin", LXVI, 1984

**Collini, Patrizio**

*Descrizione di un'apparizione. Raffaello e le origini del romanticismo tedesco*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", vol. LIX n.s., aprile-giugno 2006

**Comolli, Angelo**

*Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Stamperia Vaticana-R. Salvioni, Roma 1788-1792

**Comolli, Angelo**

*Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note*, Stamperia Vaticana, Roma 1790

**[Comolli, Angelo]**

*Das Leben Raphaels von einem unbekanntem Gleichzeitigen*, Hübschmann, München 1817

**Crespi, Alberto**

*Faustino Anderloni, Pietro Anderloni e Giovita Garavaglia: l'incisione neoclassica di traduzione nella raccolta Emilio Anderloni*, in D'Adda, *Raffaello*

**Cucco, Giuseppe**

*La Confraternita del Corpus Domini di Urbino. Scigno di arte storia e umanità*, Accademia Raffaello, Urbino 2017

**Cuzin, Jean Paul**

*Hommage à Raphael. Raphael et l'art français*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1983

**D'Adda, Roberto (a cura)**

*Raffaello. L'invenzione del "divino pittore"*, cat. mostra Brescia 2 ottobre 2020- 10 gennaio 2021, Skira, Milano 2020

**Zaffra, Emanuela-Rodeschini, Cristina (a cura)**

*Raffaello e l'eco del mito*, cat. mostra Bergamo 27 gennaio-6 maggio 2018, Marsilio, Venezia 2018

**Debenedetti, Elisa**

*Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del Settecento*, "Studi sul Settecento Romano" 9, Bonsignori editore, Roma 1993

**Di Teodoro, Francesco Paolo**

*Raffaello: Vitruvio, Fra Giocondo, Fabio Calvo, Angelo Colocci*, Roma, in Mangani, *Raffaello e Angelo Colocci*

**Di Teodoro, Francesco Paolo**

*La lettera a Leone X. "Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre de la gloria e grandezza italiana"*, in Faietti, *Raffaello 1520-1483*

**Di Teodoro, Francesco Paolo**

*La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassarre Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 7/1, 2015

**Di Teodoro, Francesco Paolo**

*Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Olschki, Firenze 2020

**Dolce, Ludovico**

*Lettere di diversi eccellenti uomini*, Giolito, Venezia 1554

**Dominici, Tamara**

*Del ritorno "a casa" degli Uomini Illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in "Arte Marchigiana", 2/2015

**Dominici, Tamara**

*Giovanni Santi e Dieric Boust: vite parallele*, in "Studi pesaresi", 5, 2017

**Dominici, Tamara**

*Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum di Giovanni Santi*, in "Arte marchigiana", 6/2018

**Donato, Maria Pia**

*L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Laterza, Bari-Roma 2019

**Dostoevskaja, Anna Grigor'evna**

*Mio marito Dostoevskij*, Castelvocchi, Roma 2018

**Eberlein, Johann Konrad**

*The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in "The Art Bulletin", LXV, 1983

**Faietti Marzia et al. (a cura)**

*Raffaello 1520-1483*, cat. mostra Roma, Scuderie del Quirinale 5 marzo-31 agosto 2021, Milano 2020

**Faietti, Marzia**

*Il sogno di Raffaello e la finestra di Leon Battista Alberti*, in Faietti, Wolf, *Linea II. Giochi, Metamorfosi, Seduzioni della linea*

**Faietti, Marzia**

*Guercino e la Notte Ludovisi*, in "Rivista d'arte", V, I, 2011

**Faietti, Marzia-Wolf,**

**Gerhard (a cura)**

*Linea II. Giochi, Metamorfosi, Seduzioni della linea*, atti conv. Firenze 3-5 novembre 2010, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut, Firenze 2012

**Falcioni, Anna-Mosconi, Vincenzo**

*Apparato documentario. Regesti e trascrizioni*, in Mochi Onori, *Raffaello e Urbino*

**Farinella, Vincenzo**

*Raffaello, alle origini: «mira docilis ingenii suavitate atque solertia»*, in Rodeschini, Zaffra, *Raffaello e l'eco del mito*

**Fea, Carlo**

*Notizie intorno Raffaele*

*Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere*, Roma 1822

**Fraternale, Maria Laura**

*Origini e sviluppo delle Confraternite*, in Cucco, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*.

**Fucili, Anna**

*Documento 8 (post 1873)*, in Cleri, Giardini, *L'arte confiscata*

**Gaviglio, Bianca**

*Raffaello, la Madonna Sistina e i russi*, Piccola Biblioteca-Lindau, Torino 2020

**Gazzola, Eugenio**

*La Madonna sistina di Raffaello. Storia e destino di un quadro*, Quodlibet, Macerata 2013

**Genovese, Anna Lisa**

*Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello*, in "Accademia Raffaello. Atti e Studi", 1-2, 2016

**Gerardi, Filippo**

*Il ritrovamento delle ossa di Raffaello*, in "L'Album", IV, 4 novembre 1837

**Gilet, Annie (a cura)**

*Giovanni Volpato. Les loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, cat. mostra Tours gennaio-aprile 2007, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007

**Giulini, Alessandro-Seregni, Giovanni (a cura)**

*Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, VIII, Cogliati, Milano 1934

- Gronau, Georg**  
*Documenti artistici urbinati*, Sansoni, Firenze 1936
- Henry, Tom-Joannides, Paul (a cura)**  
*Raphaël. Les dernières années*, cat. mostra Madrid 11 giugno-16 settembre 2012, Parigi 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013, Hazan Louvre éditions, Paris 2012
- Hermann Fiore, Kristina (a cura)**  
*Dürer e l'Italia*, cat. mostra Roma 10 marzo-10 giugno 2007, Electa, Milano 2007
- Holtzinger, Heinrich**  
*Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi*, Kohlhammer, Stoccarda 1893
- Howitt, Margaret**  
*Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, Friburgo 1886
- Iacobini, Antonio**  
*Giovanni Santi e Raffaello, padre e figlio: storia di un mito purista*, in Varese, *Giovanni Santi*
- Knorr, Georg Wolfgang**  
*Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten zwischen denen beeden Weltbekanntesten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino*, Norimberga 1738
- Kubersky-Piredda, Susanne (a cura)**  
*Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*, Campisano, Roma 2019
- Luzio, Alessandro-Renier, Rodolfo**  
*Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*, L. Roux e C., Torino-Roma 1893
- Malco, Italo**  
*Il De viris illustribus di Bartolomeo Facio*, Donati, La Spezia 1949
- Mancini, Francesco Federico-Onali, Marta-Lucidi, David (a cura)**  
*Raffaello e la Madonna di Foligno. La fortuna di un modello*, cat. mostra Foligno 24 settembre 2020-24 gennaio 2021, Orfini Numeister, Foligno 2020
- Mancini, Francesco Federico**  
*La Madonna di Foligno: un'"eccellenza che supera ogni immaginazione"*, in Mancini et al., *Raffaello e la Madonna di Foligno*
- Mangani, Giorgio (a cura)**  
*Raffaello e Angelo Colocci. Bellezza e scienza nella costruzione del mito della Roma antica*, cat. mostra Jesi, 20 maggio-30 settembre 2021, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2021
- Marchi, Alessandro**  
*Nel più intimo del Palazzo. Lo studiolo di Federico*, in Id., *Lo studiolo del duca*
- Marchi, Alessandro (a cura)**  
*Lo studiolo del duca. Il ritorno degli uomini illustri alla Corte di Urbino*, cat. mostra Urbino, 12 marzo-4 luglio, Skira, Milano 2015
- Markova, Victoria**  
*Raffaello nella cultura russa*, in Markova, Faietti, *Raffaello. La poesia del volto*
- Markova, Victoria-Faietti, Marzia (a cura)**  
*Raffaello. La poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, cat. mostra Mosca 13 settembre-11 dicembre 2016, Art Volkhonka, Mosca 2016
- Metken, Sigrid**  
*Scheda 78: Italia e Germania, 1811-1828*, in Piantoni, Susini, *I Nazareni a Roma*
- Michelini Tocci, Luigi**  
*La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985
- Mochi Onori, Lorenza**  
*Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. mostra Urbino 4 aprile-12 luglio 2009, Electa, Milano 2009
- Montevecchi, Benedetta**  
*Scheda n. 40*, in Mochi Onori, *Raffaello e Urbino*

- Moranti, Luigi**  
*La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, Il lavoro editoriale, Ancona 1990
- Oberhuber, Konrad**  
*Eine Unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, in "Meittelungen del Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 12, 3-4, 1966
- Onofri, Stefano**  
*L'abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello Dürer*, in "Intrecci d'arte", n. 1, 2012
- Ozerkov, Dimitri**  
*Catherine II et les loges de Volpato*, in Gilet, *Giovanni Volpato*
- Pacioli, Luca**  
*Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Paganino Paganini, Venezia 1494
- Paolucci, Antonio**  
*Le logge vaticane una scuola nel mondo. Raffaello Sanzio a San Pietroburgo per ordine della zarina*, in "L'Osservatore Romano", 18-19 maggio 2009
- Pascucci, Giuliana**  
*Scheda n. 12*, in Ambrosini Massari, Delpriori, *Capriccio e Natura*
- Passavant, Johann David**  
*Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, F.A. Brockhaus, Lipsia 1839
- Pauwels, Henri-Van den Kerkhove, André (a cura)**  
*Liber Memorialis Erik Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, L. Wuyts, Vlaanderen 2006
- Perini Folesani, Giovanna-Ambrosini Massari, Anna Maria (a cura)**  
*Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti conv. Urbino 3-5 ottobre 2015, Olschki, Firenze 2014
- Piantoni, Gianna**  
*Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in Piantoni, Susino, *I Nazareni a Roma*
- Piantoni, Giovanna-Susino, Stefano**  
*I Nazareni a Roma*, cat. mostra Roma 22 gennaio - 22 marzo 1981, De Luca, Roma 1981
- Pierguidi, Stefano**  
*Dürer, Raffaello e la citazione delle stampe: sulla 'Melencolia I' e un disegno degli Uffizi, e sul temperamento saturnino degli artisti del Rinascimento*, in "Iconographica", 9/2010
- Pignatti, Franco (a cura)**  
*Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei 1513-1534*, ed. Roma nel Rinascimento, Roma 2020
- Plazzotta, Carol**  
*La Madonna del gatto*, in Walker Mann, *Federico Barocci*
- Pungileoni, Luigi**  
*Elogio storico di Giovanni Santi*, Guerrini, Urbino 1822
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome**  
*Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris 1796
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome**  
*Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino... Voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Sonzogno, Milano 1829
- Rehberg, Friedrich**  
*Raffael Sanzio aus Urbino*, Fleischmann, Monaco 1824
- Riepenhausen, Franz e Johannes**  
*Vita e morte di santa Genoveffa*, Francoforte 1806
- Riepenhausen, Franz e Johannes**  
*Storia della pittura italiana, suo sviluppo, formazione perfezionamento*, Tubinga 1810
- Riepenhausen, Franz e Johannes**  
*Le statue e i bassorilievi inventati e scolpiti in marmo da Berthel Thorvaldsen scultore danese disegnati e incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Mori*, Roma 1811
- Rupprich, Hans (a cura)**  
*Dürer. Schriftlicher Naclassh*, Berlino 1956-1959
- Sambucco Hamoud, Micaela-Strocchi, Maria Letizia (a cura)**  
*Studi su Raffaello*, atti conv.

Urbino-Firenze 6-14 aprile  
1984, Quattroventi, Urbino  
1987

**Sangiorgi, Fert**

*Documenti urbinati.*  
*Inventari del Palazzo ducale*  
*1582-1631*, Collana di studi  
e testi n. 4, Accademia  
Raffaello, Urbino 1976

**Schlegel, Friedrich**

*Pagine su Raffaello*, cur.  
Rosario Assunto, trad.  
Ursula Vogt, Collana di  
Studi e Testi, 1, Accademia  
Raffaello, Urbino 1972

**Scrivano, Riccardo**

*La 'Cronaca rimata' di*  
*Giovanni Santi*, in Varese,  
*Giovanni Santi*

**Serassi, Pier Antonio**

*Lettere del Conte Baldassar*  
*Castiglione, ora per la*  
*prima volta date in luce*,  
Padova 1769-1771

**Serassi, Pier Antonio**

*Delle lettere del conte*  
*Baldassar Castiglione ora*  
*per la prima volta date*  
*in luce e con annotazioni*  
*storiche illustrate dall'abate*  
*Pierantonio Serassi*, v. II,  
Padova 1771

**Settis, Salvatore**

*Modernità di Raffaello.*  
*Dalla Lettera a Leone X*  
*alla Costituzione italiana*,  
Scuderie del Quirinale,  
Roma 2020

**Shearman, John**

*Raphael in Early Modern*  
*Sources 1483-1602*, Yale  
University Presse, New  
Haven-London 2003

**Shearman, John**

*Raphael at the Court of*  
*Urbino*, in «The Burlington  
Magazine», CXII, 1970

**Simari, Maria Matilde**

*Giovanni Santi e la sua*  
*cerchia nel Parnaso segreto*  
*dei Montefeltro*, in Valazzi,  
*Giovanni Santi*

**Sisi, Carlo**

*Raffaello, elementi di un*  
*mito*, cat. mostra Firenze 4  
febbraio -15 aprile 1984,  
Centro Di, Firenze 1984

**Spike, John T. (a cura)**

*Il corteo trionfale di Carlo V.*  
*Un capitolo del Rinascimento*  
*in un'acquaforte delle*  
*collezioni roveresche*,  
Il lavoro editoriale, Ancona  
1999

**Tieck, Ludwig**

*Franz Sternbalds*  
*Wanderungen*, J. F. Hunger,  
Berlino 1798

**Tomasi, Franco**

*L'opera letteraria di*  
*Giovanni Santi*, in Valazzi,  
*Giovanni Santi*

**Tomassoli, Walter (a cura)**

*Commentari della vita*  
*et gesti dell'illustrissimo*  
*Federico Duca d'Urbino di*  
*Pierantonio Paltroni*,  
"Studi e testi", Accademia  
Raffaello, Urbino 1966

**Urbach, Susanne**

*Joos van Gent and*  
*Giovanni Santi revisited.*  
*A Case Study on a*  
*"fiamminghismo" in Italian*  
*Painting*, in Pauwels,  
Van den Kerkhove, *Liber*  
*Memorialis*

**Vagni, Giacomo**

*Castiglione poeta nella*  
*Roma di Leone X (con*  
*una nota sulla silloge*  
*per Isabella Gonzaga di*  
*Tebaldeo)*, in Pignatti,  
*Poesia in volgare*

**Valazzi, Maria Rosaria**

*Giovanni Santi "Da poi..."*  
*me dette alla mirabile arte*  
*de pictura"*, cat. mostra  
Urbino 30 novembre  
2018-17 marzo 2019,  
Silvana editoriale, Cinisello  
Balsamo 2018

**Valeri, Stefano (a cura)**

*La fucina di Vulcano. Studi*  
*sull'arte per Sergio Rossi*,  
Lithos, Roma 2016

**Varese, Ranieri**

*La Cronaca rimata di*  
*Giovanni Santi: proposte*  
*di lettura*, in "Notizie da  
Palazzo Albani", XVI,  
2/1988

**Varese, Ranieri (a cura)**

*Giovanni Santi*, atti conv.  
Urbino 17-19 marzo 1995,  
Electa. Milano 1999

**Vasari, Giorgio**

*Le vite de' più eccellenti*  
*architetti, pittori et scultori*  
*italiani, da Cimabue*  
*insino a' tempi nostri*,  
*nell'edizione per i tipi di*  
*Lorenzo Torrentino*, Firenze  
1550, cur. Luciano Bellosi,  
Aldo Rossi, Einaudi, Torino  
1986

**Vastano, Agnese**

*Scheda 12a/12b*, in Valazzi,  
*Giovanni Santi*

**Vastano, Agnese (a cura)**

*Rinascimento italiano.*

*Ottaviano Ubaldini della  
Carda, Arti Grafiche della  
Torre, Auditore 2020*

**Verci, Giovan Battista**  
*Notizie intorno alla vita  
e alle opere de' pittori,  
scultori e intagliatori della  
città di Bassano, ed.*  
Giovanni Gatti, Venezia  
1775

**Vogt, Ursula**  
*Viaggio nella Urbino di  
Raffaello, in Chiappini Di  
Sorio, De Rossi, Venezia,  
le Marche e la civiltà  
adriatica*

**Walker Mann, Judit et al.**  
*Federico Barocci.*  
*Renaissance master of  
Color and Line, Saint Louis*

Art Museum and Yale  
University 2012

**Zuccari, Federico**  
*L'idea de' pittori, scultori,  
architetti del cavalier  
Federico Zuccaro divisa  
in due libri, Tip. Agostino  
Disserolio, Torino 1607*

Finito di stampare  
nel mese di Agosto 2022  
per conto della casa editrice  
*il lavoro editoriale*

Viene illustrato il percorso di alcune situazioni legate a Raffaello: una è relativa al sogno da lui fatto mentre stava dipingendo la Madonna sistina, dopo il quale sarebbe riuscito a realizzarla alla perfezione, un episodio leggendario, ma inventato in terra tedesca, dove l'artista viene posto a paragone con Dürer, espressamente citato dall'Urbinate nel disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e definito "Sogno di Raffaello", che ha portato alla riflessione sulla cultura rinascimentale urbinata.

**Bonita Cleri**, dopo essersi specializzata al Corso di Perfezionamento in Storia dell'Arte, è entrata in servizio all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo quale ricercatore, titolare poi degli insegnamenti di Storia dell'arte moderna e Storia dell'arte marchigiana, privilegiato suo campo d'interesse e di ricerca. Ha realizzato varie monografie approfondendo la conoscenza di artisti e luoghi di particolare valenza regionale, curato convegni e mostre. Oltre a saggi su riviste specializzate, ha collaborato con testi e schede a volumi collettanei e cataloghi di mostre.

Dal 2013 al 2015 ha fatto parte del Consiglio d'amministrazione dell'Ateneo urbinata, dal 2015 al 2016 è stata Delegato rettorale.

