

Europa News

Periodico d'informazione su politiche, programmi e legislazione dell'Unione europea

A cura del Centro Europe Direct Marche Carrefour europeo – Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”

DIRETTORE RESPONSABILE *Maria Carbone* - DIRETTORE EDITORIALE *Marcello Pietini*

Urbino, 8 maggio 2009

n. 84

Speciale

“Raffaello nella cultura europea”

In occasione della mostra

“Raffaello e Urbino”

4 aprile – 12 luglio 2009

Urbino, Palazzo Ducale – Galleria Nazionale delle Marche

Raffaello nella cultura europea

La grande mostra su Raffaello e Urbino ci offre l'occasione di pubblicare un estratto degli atti del Convegno Internazionale: **“Raffaello nella Cultura Europea”** organizzato dall'Associazione europea degli insegnanti - A.E.D.E., in occasione del cinquecentesimo anniversario della nascita del grande urbinato. Tali lavori, riletti a distanza di oltre 25 anni, ci appaiono più che mai attuali e vivificati dalla grande mostra di questo 2009.

Tra gli interventi del convegno abbiamo scelto di pubblicare la Prolusione dell'allora Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Urbino, Prof. Carlo Bo e uno stralcio, in lingua francese, dell'intervento di Edmond Radar, allora Vicedirettore dell'Istituto Superiore d'Arte di Bruxelles, intitolato: “Les rapports de la peinture de Raphaël avec le pensée humaniste européenne” (I rapporti tra la pittura di Raffaello e il pensiero umanista europeo). Oltre a ciò lo speciale contiene alcune informazioni essenziali sulle opere presenti e utili per visitare la mostra. Buona lettura

Dagli atti del Convegno: **“Raffaello nella Cultura europea”**- Urbino, 27, 28, 29 luglio 1983

Prolusione del Rettore Magnifico dell'Università degli Studi di Urbino

Prof. Carlo Bo

«Mi rendo conto che è tanto desueto parlare di bellezza a proposito dell'arte, quanto parlare di verità a proposito di filosofia», queste parole di Maritain mi tornano alla memoria pensando a Raffaello e più precisamente al rapporto fra bellezza e verità che mi ha sempre suggestionato quando si trattava di riassumere in una frase le impressioni nuove e antiche suscitate dal pittore urbinato. Ma l'affermazione maritainiana esige un codicillo: **(segue a pag. 2)**

Les rapports de la peinture de Raphaël avec la pensée humaniste européenne

Edmond Radar

V.Direttore Istituto Superiore d'Arte - Bruxelles
Aux terrasses d'Urbino, hantées du mythe raphaëlesque, une conviction se rêve qui pourrait être ainsi exprimée: «Nous autres civilisations, nous. savons maintenant que nous **(segue a pag. 8)**

(continua da pag. 1 – Prolusione)

perché un pittore come Raffaello, così presente alla nostra prima evocazione, diventa così lontano e spesso così misterioso da apparire, anzi da risultare inattuale, fuori dalle nostre quotidiane preoccupazioni? Maritain ha parlato per noi, dal momento che i due grandi movimenti raffaelleschi si inscrivono proprio alla bellezza e alla verità. Infatti se osserviamo bene quella che è stata l'evoluzione artistica dopo la sua morte, lungo questi cinque secoli che ci separano dalla sua opera, vediamo che è stato l'ultimo pittore a assolvere in se stesso la doppia funzione dell'occhio e della mente, della visione e dell'interpretazione. Ciò che è stato fatto in seguito e soprattutto nell'ultimo secolo dimostra che l'arte non ha fatto altro che discostarsi da questi due principi attraverso una lunga serie di interrogazioni laceranti fino a toccare le sponde della dissacrazione assoluta e della negazione. Ciò che in fondo ci tiene lontano da Raffaello e dal suo mondo pacificato e risolto è la nostra incapacità a immaginare una soluzione così alta e nello stesso tempo così ferma. Cominciamo così dal primo dato, quello della bellezza. La bellezza secondo Raffaello non concede alcun spazio alla inquietudine; è perfettamente definita, non suscettibile di smembramenti e di dissezioni, insomma quella bellezza è. Ora è proprio questa certezza che disturba il nostro spirito, troppo abituato ai rovesciamenti, alle sostituzioni e specialmente all'insidia del dubbio e alla corrosione dei sospetti. I critici e gli storici dell'arte quando si occupano di Raffaello lasciano da una parte questo continente vergine, non riescono a spiegarlo epperò sono costretti a ripiegare sulla trama dei precedenti, dei riferimenti e si illudono di stabilire sulle date un filo di collegamento con l'evoluzione artistica, con la qualificazione rinascimentale ma alla fine non affrontano mai il problema. Tutte quante si è scritto sul miracolo di Raffaello, sul suo essere arrivato di colpo alla perfezione è la riprova che siamo di fronte a una categoria perduta, di cui ignoriamo l'*abc* dell'interpretazione. Diciamo 'questa è la bellezza' e non andiamo oltre. Ora su questo scacco, su questo quanto non raccolto, è cresciuto l'albero dell'arte nuova, in modo particolare quella che ci è più familiare per evidenti ragioni di tempo, di società, di abitudine. La bellezza di Raffaello vive dell'idea

di unità, è un tutto ma proprio per questo motivo a noi suona astratta, non umana. Di solito quando cerchiamo di entrare nel mondo dell'arte nuova troviamo a portata di mano degli strumenti di identificazione, volta a volta forniti dalla storia del pensiero e dalla trasformazione costante e inarrestabile del costume. Tale sistema con Raffaello è inerte, anche quando lo riportiamo nell'ambito della sua formazione, dell'educazione che gli hanno dato il padre, il Perugino e tutti quanti ci accorgiamo che la nostra macchina critica è impotente, soprattutto registriamo uno spostamento iniziale dentro l'idea stessa di pittura e di arte, nel senso che il perfetto Raffaello al contrario dei suoi lettori mette qualcosa al di là dell'arte, la collega a qualche punto superiore, più alto: cosa che dopo di lui non abbiamo più avuto o almeno soltanto qualche altro gigante ha realizzato ma in parte. Il dialogo fra l'artista e quelle immagini della realtà, quelle figure così perfette non esaurisce il suo compito, così che assistiamo a un rovesciamento paradossale di posizioni. Questo Raffaello che a noi appare disumano e non umano in effetti è tenuto, non è mai abbandonato, da preoccupazioni che se noi ignoriamo, però dovevano esistere per lui. Il paradosso sta nel fatto che il suo 'compiuto', il suo 'definito' non lo sono per lui: la formula che ci mette tanto in sospetto della perfezione naturale e per grazia misteriosa è per lui inerte e meglio è soltanto un oggetto, un punto di riferimento nel quadro della sua ricerca. Il destino che l'ha congelato nei secoli facendone un emblema, se non addirittura il sinonimo dell'arte ha portato come conseguenza l'interruzione e quindi ha impedito la spiegazione di quel moto segreto, non ci ha lasciato vedere che cosa ci fosse dietro quella misura piena, quell'apparente soddisfazione, quell'appagamento. Se Raffaello fosse vissuto più a lungo probabilmente ci avrebbe fornito i primi strumenti per aggredire il suo mistero o più semplicemente ci avrebbe fatto capire dove portava la strada di quegli oggetti perfetti, di quelle figure che in qualche modo ci disturbano, perché si oppongono ai nostri criteri di giudizio. Basterà dire allora che Raffaello ha fermato in eterno l'immagine della bellezza o che ha monumentalizzato la bellezza?

Anche qui la critica ha creduto di poterci

aiutare dicendo che con lui si chiude il tempo dell'unità, della composizione nell'unità, nell'identificazione fra bellezza e spirito, fra cosa rappresentata e artista, aggiungendo che dopo e anche in base ai grandi eventi della storia i suoi immediati eredi si sono trovati a combattere delle battaglie molto più dure, dove il castello stesso della bellezza composta era minacciato dalla furia della distruzione e della contestazione. Ma è un po' spiegare un fatto con ciò che è venuto dopo: è vero che dopo non esistevano più le condizioni privilegiate per un tipo simile di visione ma Raffaello questo non lo poteva immaginare, forse l'avrà temuto. Comunque, nei limiti concessigli dal destino ha saputo cantare per intero il suo inno alla bellezza. Ma è poi un inno? Anche questo lo diciamo noi che conosciamo il lungo seguito della storia, se si vuole rimanere nella realtà bisogna dire che in ciò che ha fatto non ci sono segni di lotta né ha mai iscritto delle regole per contrastare un futuro diverso. Sembra allora più giusto dire che egli ha colto la realtà in un momento di grazia, dove ogni cosa aveva trovato il suo posto giusto, dove non c'era nozione di scompensi, di disordine, infine dove la bellezza proprio perché era non aveva risposte da dare e, prima ancora, domande cui rispondere. Raffaello guarda con occhio fermo il mondo che lo circonda, un mondo ancora composto dentro un quadro di certezze assolute, dove gli stessi simboli erano soddisfatti o sufficienti a restituire il significato, il discorso diretto. Raffaello dice tutto ciò che vede, dà l'impressione di non interpretare (e un segno dell'arte nuova è proprio questo dell'interpretazione infinita, dell'interpretazione che si trasforma in macchina di interpretazioni) ma di poter prendere la realtà così com'è. Qualcuno potrebbe osservare che vede tutto sotto l'angolo della bellezza, dal momento che nel suo mondo non c'è posto per l'informe per il brutto per l'orrore epperò la sua è un'arte diminuita, convenzionale, che punta sullo spettacolo. Anche qui si introduce nel discorso il paragone con il futuro, con quello che sarebbe accaduto dopo. Ora Raffaello adegua la sua visione, il visibile a una concezione, diciamo pure a un ideale, nel senso che arte equivaleva per lui a una serie ben fissa di termini come purezza, assoluto epperò ritrarre voleva dire riportare l'immagine dei personaggi in un

quadro eterno di principi. Il far vero era prima di tutto fare il bello, il meglio, riportare dall'immagine reale tutto quanto era riconducibile all'idea di bellezza, senza peraltro tradire l'oggetto reale o offerto dalla realtà. La bellezza ha sempre per obiettivo la verità e in questo caso la verità era quella consacrata nella luce del cristianesimo. Se si tiene presente tale rapporto, è consentito tornare agli anni giovanili, anzi a quelli dell'adolescenza, al suo periodo urbinato. Raffaello ha sentito profondamente il clima naturale della sua città di origine, così come ha visto nell'impresa straordinaria del Duca Federico questa possibile unione fra due culture, l'antica e la cristiana, ha accettato la lezione unitaria del palazzo, è a Urbino che ha imparato a conoscere i vantaggi di questa fusione che peraltro aveva senso se a dirigerla c'era un sentimento d'amore per il puro e per il bello. A tutto ciò si aggiunge la memoria di quei cieli, le linee delle colline, quel senso di pace che dà il paesaggio urbinato: è nato ed è cresciuto in un mondo di per sé già composto nell'armonia degli equilibri, ma c'è di più, ripensando alla creazione del palazzo, Raffaello sapeva che dove la natura appare discorde, l'arte può intervenire per risolvere i contrasti, per umanizzare la terra. Uomo certamente di cultura (più che dalle sue poesie, lo ricaviamo dalle sue frequentazioni e dalle sue amicizie) non procedeva per istinto, per ispirazione. Ciò che noi diciamo per comodità ispirazione per Raffaello era convinzione, certezza, sicurezza spirituale. Naturalmente è stato favorito dal tempo e dall'origine: è nato nel momento giusto, quando la ragione cristiana non era stata ancora attaccata in maniera così violenta e il termine di 'sapienza' conservava intatto il suo valore. Raffaello dipinge in base a questa sapienza. Come si vede la sua posizione è agli antipodi di quella adottata poi dagli artisti, da quanti sono stati costretti a rifare il loro bagaglio intellettuale e spirituale. In lui è ben visibile questa coincidenza fra capire e sapere: capire porta al sapere e non già come intendiamo noi, un cammino alla rovescia, partire dal sapere, dalla scienza che crediamo di avere per dire che abbiamo capito. Non c'è possibilità di dialogo fra questi due mondi: il primo così controllato, unito e pacificato di Raffaello e il secondo basato esclusivamente sulla ricerca, sulla sperimentazione e in fondo

sulla mancanza di certezza. Più queste certezze mancano, più ci sentiamo autorizzati al movimento e - quel che è peggio - al dubbio costante, se non alla sfiducia, nel confronto degli altri. Quando si parla di accademismo per Raffaello non si accusa tanto i suoi procedimenti quanto i nostri. L'accusa di accademismo deriva - almeno in questo caso - dalla nostra inadeguatezza, dal non saper leggere nel giusto senso: curioso tentativo di rovesciare la situazione, scaricando su Raffaello il peso della nostra ignoranza, della nostra mancanza di 'sapienza'. In fondo che cosa dice il Raffaello della Trasfigurazione? Che il compito dell'artista è di dare della realtà una spiegazione completa, fondata sulla conoscenza della verità. Se avesse alterato, se avesse contorto i fili delle cose e degli uomini avrebbe tradito il principio della sapienza, avrebbe offerto l'immagine delle sue intime vicende, dei suoi affanni che certamente ci saranno stati ma non avrebbe reso come in uno specchio il cuore placato dalla verità. A questo punto non si deve parlare soltanto di bellezza ma di bellezza come gradino della sapienza, della bellezza alleata della filosofia. Tutta la sua concezione è tenuta e sorretta dalla fecondità della philosophia perennis e potremmo osare di più: è alimentata dalla fede, da una seconda visione che conclude e spiega la prima fondata esclusivamente sul visibile. In Raffaello c'è questo mondo misterioso e segreto fatto di cose non visibili epperò il suo è un atto di umiltà: egli si è limitato a ritrarre gli uomini e le cose come se si fosse trattato di prepararli alla trasformazione e così quando parla di 'trasfigurazione' non obbedisce soltanto a un criterio estetico o poetico, fa un'intera professione di fede, nel senso che dona alle cose e alle persone degli abiti più che umani. Non diremo soprannaturali, la sua non è arte metafisica nel senso che siamo soliti dare a quest'aggettivo, tuttavia è un'arte che si dispone a un secondo tempo, quello della verità. Che poi fosse la verità cristiana deve essere sottinteso, anche se con grande senso di riguardo, epperò non esce mai dal recinto dell'umano. Anticipa i tempi e ci spieghiamo: rende all'uomo la sua più alta dignità e nello stesso tempo non lo snatura. Si misuri un altro fatto di grande importanza, nel far bello, nella sua religione della bellezza non si sostituisce

mai a Dio, si limita ad accompagnare le sue creature con il massimo della partecipazione e alla fine vede ciò che gli altri e noi stessi non sappiamo vedere. Quando guardiamo un quadro ci sentiamo autorizzati a caricarlo di intenzioni e di significati che sono nostri, con Raffaello questo non è possibile. È certo un mondo impermeabile ma per colpa nostra, basterebbe potersi mettere nel suo animo per dare un altro senso all'incontro che Raffaello fondava sull'assoluta assenza di qualsiasi ipotesi di disvelamento. Noi invece siamo abituati a fare altri conti, per esempio vedere che cosa un artista ha evitato o eluso di proposito, che cosa per contro ha esaltato o sottolineato. L'arte nuova poggia su un criterio opposto a quello seguito da Raffaello e si occupa di caricare altri pesi sul soggetto, cerca di accumulare accanto all'esile offerta del tema un numero cospicuo di intenzioni, obbligando il lettore dell'opera a gareggiare in questa impresa senza fine delle proposte, delle possibili soluzioni. In apparenza l'artista moderno è più rispettoso dell'autonomia dello spettatore o del fruitore ma se si va un po' al di là dell'apparenza ci si accorge che si tratta di uno stratagemma per accaparrare la sua attenzione e spostarla su un altro terreno. Raffaello mostra dei risultati, supponendo che al suo spettatore questo basti in modo da passare poi al godimento, alla contemplazione. Noi trascuriamo da troppo tempo questo dato, ci mettiamo di fronte all'artista e alla sua opera con l'illusione non solo di capire ma di andare al di là delle intenzioni stesse dell'autore. Ecco perché Raffaello ci è tanto arduo da capire, chiuso com'è nel castello delle sue certezze, fermo sul dato capitale della bellezza. Noi moderni non ci occupiamo del grado e della verità di questa bellezza e ci ostiniamo a confondere l'oggetto con il patrimonio delle nostre esperienze. Non pensiamo che un'opera possa vivere per se stessa, di se stessa: una volta accertato questo, non ci sono più limiti per istituire categorie, distinguere diversi tipi di economia artistica, per inventare delle poetiche. Proprio qui va osservato che per Raffaello non ci sono poetiche, la sua estetica rientrava naturalmente nella verità e se doveva fare delle distinzioni - cosa che ha sempre fatto - le identificava nella scala dei gradi spirituali, nelle misure eterne o che per lui erano eterne della filosofia. Soltanto

così si intuisce quale importanza desse alla verità rivelata e la riprova l'abbiamo nella compostezza e nella pace dei suoi cieli che non erano il riflesso della storia umana ma la luce stessa della divinità. Nell'opinione comune l'appellativo di divino gli viene attribuito per la qualità eccelsa della sua pittura ma è l'ora che tale appellativo lo si riporti nell'ambito del suo scopo primo e unico. Tutto quanto vedeva e sapeva si inalveava nell'immagine di Dio che non rendeva soltanto con il simbolo dello Spirito santo ma con la partecipazione senza riserve a quello che era il suo mondo e va aggiunto subito che da questo punto di vista non parlava soltanto per sé ma riassumeva il lavoro e la passione di quanti lo avevano preceduto. Se la sua pittura per questo premio assoluto della bellezza può apparirci anonima nel senso di non precisabile, di non raccontabile umanamente è perché non lavorava su delle esperienze personali e quindi limitate ma obbediva a una visione dell'arte che - questa sì - non era più separabile da una vocazione generale. Soltanto così ha toccato il vertice dell'arte, non volendo distinguersi per i particolari ma puntando su una scommessa che non sopportava né etichette né nomi. Lo ha detto molto bene Sez nec: «Nessuna meraviglia dunque se nelle Stanze della Segnatura (Raffaello, non lo si dimentichi, aveva potuto ammirare a Urbino la decorazione di Melozzo) le scienze e le arti si accompagnano alla Giustizia, e alle altre virtù sue sorelle: la Fortezza, la Temperanza e la Prudenza» (Wind, 1937-38).

Come si sa, tuttavia, le scienze e le arti non compaiono qui soltanto sotto forma di allegorie, ma sono anche illustrate in una serie di quadri in cui il mondo pagano ha un ruolo di primo piano. Se il diritto è glorificato da austere cerimonie (di cui una affatto ecclesiastica) e la Teologia da un concilio riunito attorno a un altare, la Poesia, e la Filosofia hanno per rappresentanti i saggi e gli dei antichi. Apollo appare tre volte: innanzi tutto la statua del dio orna, insieme all'immagine di Minerva, quella Scuola d'Atene in cui diversi gruppi di dotti e pensatori, dominati dalle torreggianti figure di Platone e Aristotele, compongono una volta ancora la serie di arti liberali, subordinate alla Filosofia: quindi il dio appare sulla volta dove, testimone del supplizio di Marsia, simboleggia

la vittoria dello spirito sul mondo oscuro della materia: infine egli è rappresentato al di sopra della finestra, circondato dalle Muse sognanti, mentre suona la viola nei pressi della fonte Castalia, e i poeti, incantati dalla malia del canto, s'inerpicano lungo il pendio del poggio. Il significato della composizione, a tutta prima enigmatica, è stato elucidato da Edgard Wind. A fondamento dell'intero ciclo, dunque, sta una dottrina corrente nella cerchia degli umanisti frequentati da Raffaello e di cui la Scuola d'Atene è la più alta espressione, secondo la quale qualsiasi proposizione platonica si poteva tradurre o trasporre in una proposizione aristotelica corrispondente purché si tenesse conto della differenza di linguaggio tra i due filosofi, e insomma si ricordasse che il linguaggio platonico è quello dell'entusiasmo poetico, laddove Aristotele parla con la fredda voce dell'analisi razionale. In armonia con questa dottrina, il dio della poesia e la dea ragione sono stati posti da Raffaello a presiedere all'amichevole disputa tra i due filosofi: la quale, centrata anzitutto sulle loro figure si allarga e si specifica in una serie di contrasti tra i rappresentanti delle varie scienze che finiscono anch'essi per comporsi e risolversi. Questa dunque la struttura di pensiero che governa e articola l'ordine della composizione: la dialettica è qui ridotta a contrappunto visuale e l'insieme retto dalla logica rigorosa di tale dialettica, genera una nuova e più alta armonia, quella della *discordia concors*. Non si poteva identificare meglio l'origine e la natura dello spirito compositivo di Raffaello e nello stesso tempo fissare la robustezza e la concretezza delle sue idee. Dopo di lui questa unità verrà incrinata e con il passare dei tempi dimenticata e cancellata. Sez nec passa poi al tema della serenità: «La medesima serenità, riflesso di un diverso e più profondo accordo, regna anche nelle altre pareti della Stanza. Nella Scuola d'Atene Platone indica col dito il cielo e tutti i movimenti che percorrono l'affresco convergono verso questo gesto culminante, in virtù del quale le Scienze e le Arti, e perfino la Filosofia, vengono subordinate alla conoscenza delle cose divine: di quella suprema verità che non è rilevata né dalla fervida ricerca che riempie il portico col suo rumore né dai sogni che errano intorno agli allori, sulla collina sacra: essa sfavilla, silenziosa,

sull'altare, sovrastata dalla Trinità e sotto lo sguardo aereo della serena e ordinata famiglia dei dottori, dei santi e degli angeli che contemplano la sua misteriosa presenza».

Tutto dunque si muoveva nella concezione raffaellesca verso l'idea di Dio cui era restituito il mistero. Dopo Raffaello questa concezione non sarà più rispettata e comincerà la lotta ora velata ora aperta contro questo riconoscimento di un'autorità superiore. 'Misteriosa presenza' intesa come il frutto dell'attesa e dell'angoscia del mondo e ancora riconoscimento dell'impotenza dei nostri strumenti ma della potenza del nostro spirito, quando si adegui al segno di Dio.

«In questo modo Raffaello ha evitato che l'ordine e l'equilibrio andassero distrutti: l'umano resta sottoposto al divino, il pensiero antico alla rivelazione cristiana». Ma per Seznek non basta epperò aggiunge: «Da questo punto di vista, anzi, la *Stanza delle Segnature* manifesta un netto ritorno alla tradizione scolastica e restaura in tutta la sua dignità la possente costruzione che a partire dal secolo decimoquarto aveva cominciato a degradarsi sempre più gravemente. In questo stesso palazzo papale, proprio al di sotto di questa stessa sala in cui la Teologia ha ristabilito il suo impero, si trovano gli Appartamenti Borgia, in cui la superbia terrena sfida la maestà del Cielo e le vergini savie (Santa Caterina, Santa Barbara, la casta Susanna) sono 'prostituite' al toro dello stemma araldico borgiano raffigurato nel soffitto della Sala delle Scienze e delle Arti liberali e allusivamente richiamato nella rappresentazione, sulla volta della Sala dei Santi, del mito di Iside, Osiride e del bue Api».

Restaurazione? Il cielo con la maiuscola? Su questi dati che trovano consenziente la nostra natura dubbiosa, il critico non si placa e spiega: «Non è, tuttavia, questa di Raffaello, opera di semplice restaurazione se infatti egli ritrova il segreto di un'architettura ideale, andato perduto dopo Dante e Giotto, il tempio che ha ricostruito accoglie pensieri nuovi». C'erano dei precedenti, il critico ricorda doverosamente il Perugino e l'idea del Maturanzio ma aggiunge: «Ma se lo spirito confuso del Maturanzio e il timido pennello del Perugino non avevano saputo o farse osato liberare completamente il germe nuovo dal neoplatonismo, l'umanesimo degli Inghirami e dei Calcagnini e il genio di

Raffaello ne svilupperanno tutte le potenzialità, con un ampliamento grandioso di prospettiva». La serenità si trasforma in sentimento di gioia e tutt'e due promuovono quello spirito di suprema conciliazione e di unità che rappresenta la vera vittoria di Raffaello e ha generato la nostra inadeguatezza e la nostra debolezza, la fragilità riflessa della nostra fede. Eppure Raffaello aveva composto per tutti questo rapporto drammatico fra terra e cielo, fra l'uomo, la creatura e il Creatore, Dio. Che non si potesse andare al di là di questa proposta che l'accoglieva con la parte più salda dell'eredità dei grandi che lo avevano preceduto la sua novità, lo si è capito dopo, lo capiamo anche noi, oggi a distanza di tanti secoli. L'invocazione che trascinava tutte le ansie e tutti i contrasti si sarebbe di lì a poco sempre più diluita, il punto del miracolo era passato, dopo di che si sarebbe ricominciato da capo ma sempre sulle rovine di un impero che era apparso esterno, dotato di una grazia divina. Si cominciò a fraporre dei veli fra realtà e verità, si cercò di indicare indirettamente dei segni misteriosi, insomma l'arte smise di parlare con la voce stessa della natura.

Il discorso di Raffaello non mai frazionato, è un discorso intero, quale può nascere dal possesso della verità. Né ci si venga a dire che questa è la strada più semplice o più comoda, dal momento che per arrivare alla certezza ci son dei passaggi obbligati, c'è almeno una maturazione. Ora se è vero che anche da questo punto di vista non sappiamo nulla del processo interiore di Raffaello, l'approdo è documentato dalle sue opere e questo approdo è avvenuto su terra cristiana. Così si sfata anche l'altra leggenda del paganesimo o dell'immaginazione pagana dell'artista il quale si è servito di immagini e forme del mondo pagano ma ha sempre ricondotto attraverso l'interrogazione della realtà le sue ansie e le sue aspirazioni alla verità cristiana. Né sarebbe stata possibile un'altra spiegazione di questa unità, di questo ricondursi alla verità. Purtroppo l'arte moderna non ha soltanto eluso questo termine ultimo ma ha anche spostato il senso del valore della bellezza. Raffaello ci aveva lasciato un'immagine completa dell'uomo, del suo carnale e del suo spirituale, l'arte nuova prima ha separato e poi scomposto e sezionato all'infinito le due suggestioni. Quel suo

equilibrio felice, quasi innaturale, era stato ottenuto da una saldatura assoluta, fino a ricostituire una sorta di Paradiso ritrovato, fino a rinnovare l'uomo. Che cosa ci dice Raffaello con l'illustrazione di questa sublime armonia? Che il fragile, il corruttibile della vita, riassunto nel fuoco e nella luce della bellezza è riscattato dalla nozione di verità. Il corporale, il carnale viene presentato come un momento e un punto di passaggio epperò tutto deve essere pronto per la trasfigurazione. Non è casuale la scelta del suo grande tema, è una professione di fede e prima ancora una fusione tra filosofia e teologia. Il mondo senza Dio, la bellezza che non riesce a guardare in alto è il mondo della corruzione inevitabile. Per secoli gli artisti e i poeti hanno raccontato il dramma di questo strappo, di questa iniziale dissacrazione. Raffaello racconta un mondo che ha ancora un senso, uno scopo, degli obbiettivi ed è un mondo aperto in cui bisogna fare confluire le forze della natura e quelle soprannaturali. L'arte nuova separando questi due momenti si è trovata impigliata in una fitta rete di contraddizioni, così dietro la bellezza si è andati a cercare la smorfia, la contrazione, i segni della disperazione e del dolore e allo stesso modo dietro la verità tradita sono stati tentati tutti i giuochi. A ben guardare troppa parte della speculazione artistica ha ripetuto all'infinito la domanda di Pilato. Che cos'è la verità? Sono secoli che ci rimandiamo questa domanda e le sole risposte accettabili ci vengono e ci sono venute da chi sente che cos'è la verità, quel qualcosa che è in noi più di noi stessi, secondo la mirabile parola di Claudel. La verità sta nell'attesa non rassegnata ma vivificata delle altre virtù, quali si leggono nell'opera di Raffaello. Dall'altra parte si è passati a un altro tipo di soluzione, non solo negando la verità ma addirittura la possibilità che esista una verità e quindi esaltando la sua vanità e inutilità. Non ci vuol molto per capire quale delle due soluzioni sia la più ricca, la seconda è la strada della morte anticipata, è la strada che ricaccia l'uomo dentro la terra, che moltiplica all'infinito i segni della disperazione mentre la prima restituisce fiducia, corrobora l'amore verso Dio e ci restituisce il senso della pace interiore. Che son poi le due immagini capitali dell'uomo: l'uomo che guarda verso il cielo e l'uomo che non riesce più a staccare gli occhi dalla terra. È

inutile aggiungere che la proposta di Raffaello rischia di apparire oggi come un residuo di un'antica superstizione, anche se da parte nostra non è più arrivato un barlume, un piccolo riflesso di ragione interiore. Per tornare al campo chiuso dell'arte non sarebbe difficile raccogliere in un album di vaste proporzioni le immagini della dissacrazione della bellezza: un libro da aprire con Raffaello e da chiudere con Picasso. Il lettore, l'osservatore semplice alla fine non potrebbe non restare colpito da questa paurosa erosione delle forme e non importa che siano stati fatti sforzi (anche da Maritain) per ritrovare nelle immagini degradate un riflesso minimo del vero. Non spetta a noi proseguire in questa ricerca, fermiamoci con il capitale che ogni uomo può mettere insieme entrando in un museo ideale: ci basti l'osservazione spontanea. Quest'uomo di fronte a Raffaello deve pur riconoscere il senso della propria emozione, non saprà dir altro che 'bello' ma è una risposta assoluta. Se lo mettiamo di fronte agli altri pittori, magari a quelli che meglio hanno raccolto la lezione dell'artista urbinato, è chiaro che non avrà più quel tipo di emozioni semplici ma inviolabili e piene. Ciò significa che da una parte c'è stata quella mirabile concordia interiore mentre dall'altra il dubbio, l'incertezza, la fragilità dell'offerta. E lo stesso avviene per la verità. C'è chi l'accetta così come è stata rivelata e poi custodita e tramandata e chi la ritrasforma in domanda e allontana da sé la risposta. La storia della filosofia ci racconta senza possibilità di equivoci che da secoli ci si rimanda questa palla infuocata e che ora vogliamo spenta o diamo per morta. Ma si può vivere senza l'ansia della verità e quale senso ha la filosofia senza il paragone della verità, almeno senza il bisogno e l'inquietudine della ricerca? Ecco perché un pittore come Raffaello costituisce un mondo a sé, pieno, intatto e intorno a noi girano all'impazzata mondi in continua trasformazione. Proprio su quest'ultimo termine ci è consentito contrapporre le due chiavi: da un lato lo spirito di trasfigurazione e dall'altro quello della trasformazione. Il primo ha in sé tutta la spiegazione, si trasforma per accedere a un altro mondo: il secondo non è che un demone accecato e scatenato che trova una possibile giustificazione nel moto ma esclude ogni forma di conclusione e di approdo. Il primo assolve la

storia, la spiega rimettendola nel mistero e quindi è l'atto di umiltà e di semplicità, il secondo vive e muore di storia che il tempo implacabilmente si trascina dietro. Ultimo paradosso: in Raffaello che nell'opinione comune risulta essere uno spirito fermo, bloccato, il monumento delle sue idee è al contrario liberato dal moto della verità, il secondo che appare come lo specchio della vita, finisce per ignorare della vita gli ultimi esiti e gli eterni segreti. Come si vede, sarebbe utile un rovesciamento di prospettive in modo da riconsiderare Raffaello non già secondo il nostro metro ma secondo la sua verità. Verità mai professata con le parole ma nelle opere, in quella luce un po' più in là dell'umano e delle nostre passioni. Chissà che partendo da queste considerazioni non si possa cominciare a ridurre il mistero di questo divino pittore che diciamo estraneo alle nostre prime ragioni. C'è un antefatto filosofico e teologico, insomma spirituale che andrebbe per lo meno vagliato e scrutato in modo da poter sostenere con assoluta certezza che i due termini di bellezza e di verità non sono contrapposti ma identici atti di fiducia e di speranza in Dio.

(continua da pag. 1 - Les rapports de la peinture de Raphaël avec la pensée humaniste européenne)

avons été heureuses». Elle double, tout aussi durablement, la méditation que Paul Valéry prêtait à l'Hamlet européen aux terrasses d'Elseneur: «Nous autres civilisations nous savons maintenant que nous sommes mortelles». «La civilisation, comme un souvenir de tout le bonheur humain», l'expression est de Nietzsche: il semble qu'il n'y ait pas, pour l'évoquer, pour la mettre à l'épreuve, de site plus indiqué que ce haut lieu de Renaissance où nous célébrons aujourd'hui le cinquième centenaire de Raffaello Sanzio, le plus beau, par l'imagination, des enfants des hommes.

Dans sa lettre à Jean Beaufret, Heidegger se demandait si la notion d'humanisme devait être maintenue. C'est que la pensée humaniste nous devient de plus en plus étrangère. Essentiellement fondée sur l'essor des activités de raison, la pensée humaniste est, a voulu rester optimiste. Or c'est cet optimisme que, si nous suivons le sentiment général, nous ne

pouvons plus partager. La raison sépare, oppose, exerce un pouvoir sans concession, ajuste sur la cible humaine une violence grandissante. Le cosmos que se construisent nos sciences, l'environnement ravagé où se déchaînent nos techniques - «le désert croît!» - ignorent cet optimisme, le déçoivent de mille certitudes contraires. L'explosion des galaxies interdit d'entendre la musique des sphères ... Toute pensée qui n'est pas tragique est superficielle: la pensée humaniste traditionnelle, apollinienne et solaire, nous est, aujourd'hui, interdite.

De même, nous échappe, en Raphaël, son aisance à vivre, à respirer, à aimer; sa naïveté, dans le sens où l'entendait Schiller, d'union de l'homme et de la nature, nous paraît une illusion, presque un enfantillage. Quand ce ne serait que l'amabilité de ses paysages, destinés à ignorer toujours la pollution, qui ne nous paraisse une rêverie dérisoire, et ces jeunes femmes à jamais dévouées à la maternité, ou à la séduction passive, un mythe épuisé.

Mais, dans la mesure même où cette pensée humaniste nous paraît impossible et cette peinture complaisante, selon ce qu'en pensait déjà Michel-Ange, indigne du génie d'un grand peintre, nous sommes amenés à cette question: «D'où vient que l'humanisme ait été possible en des esprits qui avaient pris la mesure de la vie; d'où vient qu'un peintre génial ait fait, précisément, ... des Raphaëls?»

C'est à cette double question que je vais tenter de répondre pour découvrir, non sans surprise, que cette pensée de raison et d'optimisme joints et que cette peinture de séduction, apparemment naïve, apportent l'une à l'autre des éléments d'explication que chacune d'elle ne possédait pas par elle-même seule. Qu'en fin de compte c'est une perspective de civilisation qui les met dans leur véritable lumière.

La première considération dont je me propose de faire l'essai portera sur la pensée humaniste et l'interprétation que Raphaël nous en donne à travers sa peinture: nous verrons que l'une et l'autre sont fondées sur la même expérience, à savoir, celle de l'homme inventeur de langages, interprète éveillé du cosmos «Le monde, disait Ampère, ne semble avoir été créé que pour nous donner occasion de penser». De penser encore à partir d'une activité de sensibilité émerveillée dont précisément témoigne un

Raphaël, La pensée humaniste, de Machiavel à Stendhal, reste ouverte à la course au bonheur et, par là, s'insinue jusqu'à Nietzsche, jusqu'à Malraux.

Le caractère apollinien de l'art de Raphaël est lié à la célébration de l'utopie humaniste. Dans le mouvement d'invention de la peinture d'Occident, Raphaël suscite, comme l'exprime Mallarmé, au terme de son poème *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, le moment «d'un compte total en formation» réciproque aux horizons du monde connu. Le règne que son génie exerce sur les esprits pendant quatre siècles s'explique par le fait que sa peinture exprime l'idéal purement européen d'un langage ouvert à toutes les différences.

Notre deuxième considération sera attachée au génie que nous reconnaitrons en propre à Raphaël. Il n'y a aucun doute là-dessus, la parfaite maîtrise d'un langage incline à l'académisme. Raphaël y serait enfermé s'il n'y avait, chez lui, un principe d'invention irréductible à tous autres: un dessin, une mobilisation de l'espace par le geste, qui nous restitue cet espace comme une chambre d'écoute où composition et harmonie ont pour fonction dernière, le recueil d'un retentissement de perception et de conscience ouvert à l'infini. Recueil où nous reconnaitrons toujours la pensée humaniste, mais, cette fois, selon la définition abrupte qu'en donnait Heidegger dans *La lettre sur l'humanisme*, citée plus haut: «C'est l'humanisme qui pense l'humanité de l'homme à partir de sa proximité à l'être»; «Es ist der Humanismus, der die Menschheit des Menschen aus der Nähe zum Sein denkt». C'est qu'un dessin, dont chaque trait vibre à l'espace où il s'inscrit, désigne aussi cette proximité à l'être, cet innommé, que, par défaut de générosité, nous sommes incapables de garder en mémoire.

Et voici notre troisième considération. Raphaël Sanzio peignait dans la crise ouverte au présent d'une histoire en marche. Une crise, un présent, une histoire que le peintre exerce moins innocemment qu'il n'y paraît. Il nous faudra expliquer comment l'invention figurative de Raphaël s'est faite, sur l'imaginaire européen, l'instrument d'une incantation de quatre siècles. La forme qu'il incante est la plus fascinante et la plus vulnérable, elle est aussi l'invention la plus ambitieuse: une forme dévouée à l'inscription

individuelle en solidarité étroite avec le groupe social, le groupe historique, devrais-je dire plutôt: nous la verrons magnifiée par l'art du portrait.

Ainsi découvrirons-nous l'oeuvre peinte de Raphaël atteindre peu à peu aux dimensions du mythe, s'établir au rang d'événement d'anthropologie culturelle. De cette anthropologie qui désignait, pour l'humaniste Jean Bouchet, ami de Rabelais: «un discours philosophique sur l'homme». Nous y verrons Raphaël n'être pas indigne d'une telle référence.

Un langage ouvert à toutes les différences

La peinture de Raphaël survient à un moment d'achèvement du langage pictural. Ou plutôt Raphaël invente un premier achèvement à la recherche picturale amorcée à Florence depuis Cimabue. Il en donne l'idée: c'est cette idée même d'achèvement et de perfection - qui régnera sur quatre siècles d'art européen qu'il nous faut d'abord interpréter. Le génie de Raphaël consiste à saisir la prodigieuse succession d'inventions qui s'énonce en Giotto, Duccio, Masaccio, Piero della Francesca, Péruçin et, plus tard, Vinci, Michel-Ange, Giorgione (qu'il a au moins entrevu à travers Sébastiano del Piombo), comme une totalité en résonance où toute la peinture serait désignée sans y être jamais enfermée.

Jusqu'ici chaque peintre avait conquis à la peinture une expression nouvelle. A la limite des stéréotypes byzantins, Cimabue captait les premières modulations de la présence physique; Giotto soumettait le traitement de l'espace au geste impératif, vérifié par le pas, vérifié par l'étreinte, de ses athlètes sculptés; Duccio s'exprimait en images pulsatives et rythmiques dans un espace où le geste déjà fait relai, mais contrôlé par le coeur, par le sentiment le plus juste; Masaccio établissait une héroïque correspondance de la silhouette humaine à la scène d'un monde architecturé par la perspective, thème que reprenaient, haussé de puissantes références historiques et mythiques, à d'audacieuses abstractions mathématiques, Mantegna, Piero della Francesca, Uccello; à son tour Léonard de Vinci captait la forme en ses structures d'engendrement, la lumière s'y calmait pour porter l'énigme jusqu'aux délicatesses d'un sourire; Michel-Ange étreignait, dans une composition nouée avec

force, des énergies en proie à une dislocation toute prochaine. Il n'est rien de ces écritures plastiques dont Raphaël n'ait enrichi son lexique.

Dans une belle analyse de *La Dispute du Saint-Sacrement*, Roger Garaudy a montré comment des apports pourtant si divers, sont récapitulés puis repris, dans une composition qui les élève à la qualité d'un amalgame sans rupture. Un réseau perspectif, dessiné par les dalles au sol, s'ouvre sur l'espace courbe déterminé par les cercles de l'assemblée céleste portant au plus haut degré de science et de raffinement les spéculations de la Renaissance sur la représentation légitime de l'espace; cependant la nappe unique de la lumière, effusion sensuelle, devient symbole et chant, elle n'est pas sans emprunter de la perspective atmosphérique des flamands; les figures sont reliées entre elles par un enlacement quasi choréographique où s'achève le rituel quasi liturgique des cortèges de Masaccio et de Piero della Francesca; joignant le mythe et le sacré, la figuration atteint à l'audace visionnaire du *Paradis* de Dante comme au concept grandiose de la Cité de Dieu de Saint-Augustin; une rythmique mathématique contrôle la composition dans une synthèse de raison et d'intuition, de calcul et d'inspiration où tous les moyens d'interprétation de l'art sont mobilisés et qui font de la composition entière une proposition visuelle d'approche du mystère eucharistique, où, enfin, c'est la totalité du langage pictural qui est engagée.

Eduqué au luminisme ombrien par ses premiers apprentissages et par Péruce lui-même, Raphaël, en gagnant Florence, en 1504, entre effectivement dans l'étude de la peinture comme en celle d'un langage total. Ses premières oeuvres, déjà, le montrent homme de synthèse, de recueil universel. Ses contemporains, Giorgio Vasari, son premier biographe, le constatent, Raphaël a un génie d'assimilation. Toujours, cependant, comme le note magnifiquement Elie Faure, «Raphaël s'élève au-dessus de ses sources», en rassemble les eaux au profit d'un flot unique.

Nous touchons ici au moment singulier du rapport du génie individuel à l'évolution de la forme, évoqué par Wölfflin: tout aurait pu être autre, cette disposition rencontre une situation particulière: elle intervient au faite de créations

originales, fortement individualisées. Raphaël incurve donc un mouvement d'invention vers une appropriation universelle, vers sa célébration unanime.

L'académisme répète une leçon apprise, Raphaël ne répète pas, il crée un espace de résonance, de circulation réciproque des Signes et des valeurs. Nous dirons plus loin du dessin de Raphaël, de son trait, qu'il propage sa pulsation dans l'espace où s'inscrit. Nous y voyons la logique vivante qui décide de tout le reste, et d'abord de cet espace pictural le plus ductile à tous les signes que la peinture ait jamais produit et il n'est pas sur que l'exploit ait jamais été répété avec le même bonheur, ni, nous le verrons, avec la même nécessité historique.

Espace, lieu des coïncidences, des simultanités, qui, plutôt que de se coincer, s'organisent grâce à la composition, en mouvements générateurs d'énergie. Ici doit se trouver, et se trouve effectivement, le génie de Raphaël: il ne transgresse pas les codes, il les incline, les séduit ou les dénoue, au profit d'une perception continue de l'espace; tout se passe comme s'il avait en vue de révéler quel dialogue s'est désormais installé par l'espace pictural européen, ou plutôt comme s'il avait voulu révéler une peinture qui s'accomplit en dialogue. Pour lui aussi, la peinture est chose mentale: «La pittura è cosa mentale». En quoi les premières oeuvres de Raffaello d'Urbino, pourtant si proches de Péruce, s'en distinguent-elles? Par la liaison subtile, déliée, gracieuse, du dessin, des reflets et effets lumineux, par la reprise du réseau perspectif en un espace courbe qui exalte l'ordonnance calculée de la perspective, la fait doucement retentir, - comme vibre une corde au repos à la voisine qui sonne. Mais encore; par une imperceptible rupture d'échelle, Raphaël introduit à une perception légèrement distancée, quasi sacrée. Telles les trois Graces, au Musée Condé à Chantilly, en leurs courbes fugues et claires, en leur espace de transparence qui déroulent, aux harmoniques de leurs profils, un champ infiniment ouvert à leurs échanges.

Les *fiançailles de la Vierge*, au Brera, à Milan, l'un des premiers tableaux peints à Florence, en 1504, met en scène, et en perspective un groupe animé autour du jeune couple, mais cette

perspective ouvre sur un temple octogonal inspiré des architectures de Brunelleschi et celui-ci s'inscrit dans un ciel léger, infiniment approfondi, qui donne aux éléments du tableau, qui y retentissent par effets de simple tonalité, une valeur quasi musicale: chaque trait entre en relation rythmique avec le voisin et cet échange même déroule une pulsation continue que l'horizon, en se recourbant sur lui, ne reçoit que pour en apaiser les ondes successives, et les voici, si inquiètes fussent-elles, reprises en un seul et même geste enveloppant, en un seul et même discours englobant. La suite des *Madones à l'enfant*, qu'il peint à Florence de 1504 à 1508, le relie à la chaîne de douceur enchantée, qui va de Cimabue, où le trait est donné en décision, aux Vierges de féminité fantasmée, de Leonardo da Vinci.

Raphaël n'ignorera pas la grandeur de l'image archétypale de la Vierge-Mère, placée sous le signe de l'amour qui protège la vie et crée pour elle un espace sacré; image de civilisation dont la signification n'a pas échappé à un Spengler, expression du pari de l'Occident chrétien en faveur d'un avenir humain. L'assimilation de la grâce léonardesque n'est, à l'égard de cette chaîne de grâce et de douceur, qu'un événement secondaire. Elle se fait, là encore, sans abandonner le geste propre. Un trait qui déroule l'ellipse, y revient de même, captant, à chaque fois, quelque nouvelle perception de mouvement, de valeur, de tact et qui ne peut être, par son lancé, sa légèreté, sa sûreté, que le sien. Nous y reviendrons. Mais enfin la madone est devenue une jeune femme vulnérable et mortelle, sainte de sa chair fragile et par l'enfant, dont elle protège la vie nouvelle. Au terme de la longue évolution iconographique, Raphaël fait affleurer la vertu des commencements: une pureté de ligne, un accord des formes, un symbolisme original, il accueille encore le plus confiant dialogue d'un peuple avec l'image maternelle: nous le disions présent chez Léonard mais n'est-il pas tout agissant déjà chez Dante? Le *dolce stil nuovo* s'identifie chez l'auteur de la Divina Commedia au choix qu'il fait de la langue maternelle dans ses poèmes. La langue maternelle est la langue reçue, elle est parlée d'instinct et par imitation de notre nourrice; en opposition, écrit Dante dans le *De vulgari eloquentia*, au latin, «second parler, secondaire, que les Romains ont appelé

grammaire». Dante établit ainsi que le devoir d'une langue est de réconcilier peuple et aristocratie, c'est pour y répondre qu'il écrit en toscan, *Dolce stil nuovo*: la langue vulgaire reçue de la nourrice est choisie parce qu'elle est la plus douce. *Nuovo*: que la modernité en art ait été la douceur est chose à peu près irrecevable pour la sensibilité contemporaine. Elle le fut pour Dante, elle le fut pour Raphaël, non seulement par un effet de mode - le style inclinait en ces années-là vers la détente, le charme ombrien qui avait fait le succès de Péruçin - mais par une nécessité intime inscrite chez Raphaël en son dessin auquel nous nous attacherons plus loin.

Les oeuvres de la maturité nous sortent de tout particularisme. 1508: Raphaël travaille à Rome aux ordres de Jules II. Dans l'Ecole d'Athènes, la perspective conjoint l'architecture monumentale d'un triple portique - empruntée, croit-on, aux épures de Bramante à un ciel aérien, dilaté par un jeu de successives transparences, jusqu'à l'éther platonicien. Les dalles au sol, traversées de lignes vert foncé et rose clair indiquent les distances mesurables. Le Cosmos, comme en une eau cristalline, se donne à lire, se constitue en chambre d'écoute. Philosophes, mathématiciens, géomètres, Vinci, sous les traits de Platon, Bramante, sous les traits d'Archimède, Pietro Bembo, sous les traits de Zoroaste, tracent au sol, méditent ou dialoguent ...

Nul doute n'est plus permis. C'est une syntaxe parfaitement maîtrisée et jouée - qui sans doute engage aux académismes que Raphaël déploie. Ce qu'il fait n'en sera pas. C'est que son expérience - ce trait, devrai-je dire, que de dessin en dessin, il relance infatigablement, si rapide, si soutenu, si attentif, si sensible en ses reprises même - ce trait donc s'éblouit des rapports de résonance qui est l'harmonie; il le manifeste cette fois comme une possibilité à explorer, comme son génie propre. Dès lors n'évoquons pas trop vite la facilité de Raphaël, voire son caractère superficiel. Ses dessins, ses cartons, ses esquisses, ses patientes élaborations, témoignent que ce langage d'équilibre, d'harmonie, de fusion quasi musicale, s'est développé au prix d'une lente conquête. Michel-Ange, qui n'épargnait personne, a fait l'éloge de la ténacité de Raphaël à l'étude, c'était cette fois-là de Vitruve. Mais

allons à notre point de vue, la perfection de Raphaël n'est pas un éclectisme, soit une addition de manières, mais une maturation méditée qui a conservé la fraîcheur de la mélodie première.

Mais encore. La peinture jusque-là restait une expérience très typée. Chaque artiste apportait une vision singulière. Que serait le salon des Italiens du Louvre sans Raphaël? Il n'y aurait de choix qu'entre la vision effumée de Leonard et le chromatisme vibrant de Giorgione, soit une peinture qui n'aurait jamais cédé qu'à des afflux fantasmatiques ou sensuels, jamais, même en ses heures les plus hautes, proposé l'expérience raisonnée du champ perceptif optique. Elle vise en Raphaël l'entière mise en scène du sensible. On a bien vu que Raphaël a alimenté le maniérisme, mais on n'a pas assez indiqué - ou l'on oublie - à quel point il a agi, tel un défi, sur la génération des peintres baroques: Caravage, Velasquez, Rubens, Dumesnil de la Tour Rembrandt Vermeer, Poussin et jusqu'à Claude Lorrain, les contraignant, en leurs écarts mêmes, à cette science inouïe où chacun d'eux nous surprenne.

Nous ne nous arrêtons qu'au seul Caravage, duquel tous les autres ont reçu. Je songe en particulier, à ce *David* brandissant la tête décapitée de Goliath, qui est à la Galerie Borghèse à Rome. A cette évocation sensuelle et passionnée, prise dans l'éblouissement fascinant de l'instant, entre la vie et la mort, qui est dans l'esprit du Caravage. La tête tranchée et inerte de Goliath, dont la vie généreuse et violente terrorisait, il y a un instant encore, contraste avec la beauté adolescente, exaltée par sa neuve victoire, de David. Ce que Caravage délivre de sauvage, de violent, de nocturne s'organise en profondeur réciproquement à une composition, une harmonique, une économie, une dépense rythmique, une ductilité de pinceau où tout le langage pictural, constitué à partir de la perspective comme d'une grammaire propre, est, à nouveau, interpellé. Or nous disons que ce niveau d'interpellation est, au premier chef, installé par Raphaël.

C'est encore que sa peinture n'a cessé de se produire comme système d'interprétation de l'influx perceptif du monde, si l'on veut, à partir d'une mise en oeuvre totalisatrice, et, dès lors, incontournable, des moyens du langage hérité. Cependant, en exerçant la peinture comme

totalité offerte de signification, Raphaël célébrait, dans l'ordre imaginaire, l'exploit en vue duquel le génie occidental était mobilisé dans les mêmes siècles, à savoir: l'invention de langages.

Par là Raphaël gagnait à sa peinture une neuve et souveraine résonance: raison d'un règne de quatre siècles sur la sensibilité européenne, mais que nous n'aurions pas encore toutes reconnues; dont il nous resterait à apercevoir les plus décisives; dont, enfin, je voudrais, avec vous, entreprendre un premier examen.

Exercer la peinture comme totalité, à chaque fois offerte, de signification dans la ligne de l'invention des langues: un peintre peut-il se laisser gagner par un tel but sans cesser d'être peintre?

Nous verrons la peinture de Raphaël se définir, recevoir un destin, dans la réponse qu'elle fera à ce défi.

Or voici la réponse du peintre: Raphaël a choisi de séduire l'exploit humaniste du dialogue et de l'échange intellectuel - l'idéal même du platonisme - à la production sensuelle du sens, soit, encore aux conduites de signification, mot par lequel Roland Barthes désigne un processus de signification qui soit entièrement engendré par la sensualité.

Un signe pictural au plus près de l'échange social conduit sous la mouvance d'Eros, voilà ce que la peinture de Raphaël ne cesse de nous donner à déchiffrer soit encore une peinture finalisée par les performances de l'invention des langues; qui, dès lors, ne cesse de se proposer, comme la permanente et native poétique du discours parlé; qui nous donnerait, enfin, l'acte pictural comme une expérience menée aux fondements du linguistique.

Expérience limite, s'il est vrai, et qui laisse rêver: ne faudrait-il pas y reconnaître le destin, enfin déclaré, de la peinture toscane, et, peut-être, de la peinture figurative elle-même? A tout le moins l'un des accomplissements les plus fascinants de l'utopie humaniste. La peinture au risque du langage, telle est la singularité de l'oeuvre de Raphaël, sa part géniale, dans la mesure où Raphaël n'a jamais cessé d'être peintre.

Mais voyons comment le jeune peintre y fut lui-même ... séduit.

La manière sensuelle, affective, tout effusive dont Raphaël fut conquis au projet humaniste

est aisément repérable. Elle tient dans l'ambiance intellectuelle qui se respire à Urbino. A la cour ducale où l'on éduquait les jeunes gens de la noblesse des environs au métier des armes selon des principes pédagogiques reçus de Vittorino da Feltre, le maître de Frederic da Montefeltre. Urbino dont les Alberti, les Laurana, les Piero della Francesca, les Uccello, les Pacioli, les Bramante, avaient fait, selon l'expression d'André Chastel «de centre de disciplines mathématiques et de l'art abstrait de la Renaissance», enfin les amitiés électives de Balthazar Castiglione, Bibbiena, Bembo, Guidobaldo Montefeltre, Elisabeth de Gonzague, tous formés aux Lettres anciennes, à la musique; Urbino, au plus haut moment de l'utopie humaniste ... Rien de tout cela n'est mythique. Cela fut.

Mais c'est un autre intercesseur que je veux évoquer.

«Al dolce paese ov'il si suona»,

Dante Alighieri déjà cité. Le cercle d'Urbino y était expressément gagné, sa réhabilitation avait été l'oeuvre des néo-platoniciens dont le cercle d'Urbino poursuivait les spéculations. Raphaël, nous le savons, pratiquait Dante avec ferveur.

André Chastel encore dans *Art et Humanisme à Florence* le rappelle judicieusement: *L'école d'Athènes* est sans doute un écho au «nobile castello», où séjourne, évoqué au chant IV de *l'Inferno*, l'élite intellectuelle du monde antique «Venimmo al piè d'un nobile castello, sette volte cerchiato d'alte mura, difeso intorno d'un bel fiumicello. (*Inf.*, IV, 106-8).»

«Nous arrivâmes au pied d'un noble château sept fois entouré de nobles murailles et dont les abords étaient défendus par un beau ruisseau; le praemium du *Paradiso* donne le thème de la fresque de *La disputa*

«Voi altri pochi, che drizzaste il collo per tempo al pan de li angeli, del quale vive si qui ma non sen vien satollo» (*Par.* II, 10-12)

«Vous autres, peu nombreux, qui avez de bonne heure dressé la tête vers le pain des anges, dont on se nourrit ici sans jamais se rassasier»

Et plus loin au chant XXX, 118-120

«La vista mia nell'ambio e nell'altezza non si smarriva, ma tutto prendeva il quanto e il quale di quella allegrezza».

«Mon regard ne se perdait ni dans l'ampleur, ni dans la hauteur, mais il embrassait dans leur ensemble la quantité et la qualité de cette allégresse».

Les portraits de Dante, dans *La disputa* et le *Parnasse*, des «Stanze della Segnatura», le dessin de «Windsor Castle» font partie de son iconologie à jamais: «celui du Parnasse, où règne la désillusion des choses de la terre et l'abandon au pouvoir de poétique; celui de *La disputa* qui montre le masque du théologien prêt à affronter les mystères suprêmes de la contemplation» note

encore André Chastel. Le portrait dessiné de Windsor Castle, ajouterons-nous, où le poète n'est qu'une bouche vouée à la parole inspirée, l'*os divinius*, première vision du peintre et dont les portraits peints à fresque sont une version seconde.

Présence de Dante au niveau manifeste de l'oeuvre de Raphaël; présence de Dante aussi, au niveau, dirais-je, des structures génératives de l'imaginaire. Communauté de structures imaginaires qui noue la peinture de Raphaël à la poétique de Dante à un niveau d'engendrement assez profond pour lui permettre de rester peinture; instituant le lien du peintre à la parole articulée dans le seul rapport qui était permis à une peinture qui voulait rester langage plastique. Permettez-moi de m'en expliquer devant vous qui avez le privilège sacré d'avoir Dante comme poète de votre langue. Ce que la *Divina Commedia* fournit d'original c'est d'abord une langue plasticienne. Poème de l'invisible, c'est par un effet d'hallucination que le poème s'impose à l'imagination. Déjà la *Vita Nuova* est essentiellement composée à partir de la confiance des états seconds de la vision, soit des états de représentation mentale, fascination amoureuse, hallucination éveillée, songe poursuivi les yeux ouverts. Dès le départ, le livre se donne pour accordé par le don de mémoire: «In quella parte del libro de la memoria».

Le deuxième caractère de la *Divina Commedia* est lié au premier comme à sa condition: il a été noté par Paul Valéry dans *les Cahiers*: «La langue de la *Divine Comédie* est essentiellement celle que l'on se parle à soi-même». C'est-à-dire l'exercice même de la performance linguistique, les jeux de l'affrontement du mot à la pensée, l'usage de la langue comme outil de conscience; le

possible, l'imaginaire verbal disposés pour l'expression du désir et des mouvements de la passion, enfin le moment exact d'invention d'une langue.

C'est motivé par Dante, au niveau profond de la perception rythmique et musicale de la langue, que Raphaël, pensons-nous, a été amené à rencontrer le pictural et le poétique également joints aux gisements du linguistique et qu'il a pu tenter de les mener ensemble sans cesser jamais d'être peintre.

Où sont, en effet, les gisements du langage articulé, les appuis physiques du dialogue discursif? Dans la pulsion qui porte de geste en geste, dans le rythme vital qui les lie, dans l'arabesque des mimiques d'interpellation qui les accorde, dans la participation de corps dansants qui consentent à la cadence, dans l'échange des regards qui déclarent l'entente: toutes propositions qui se trouvent dans la *Divina Commedia*, en constituent le tissu, la prouesse métrique et prosodique et que maintenant les compositions et les figurations de Raphaël peuvent accueillir comme de naturelles floraisons d'une poétique générative commune, en leurs structures profondes, aux deux arts.

Le geste, chez Raphaël n'est éloquent, rhétorique, pleinement significatif que par une pronesse toute fastigieuse qui repère les soubassements corporels de l'énonciation. Ce qu'il donne à voir c'est le cheminement du sens à travers le geste. Il y parvient en portant à l'expression plastique achevée les impulsions de significations qui gisent dans le rythme.

C'est dire que le geste, chez Raphaël, ne se distingue pas du rythme. D'un rythme qui, à son tour, va porter le discours articulé. Ainsi ce que Raphaël conduit jusqu'à la parole et jusqu'au dialogue, c'est une succession rythmique qui est aussi une succession plastique; c'est encore cette succession qui fonde et soutient à mesure le discours articulé à partir des états passionnels, si visiblement liés aux états physiques et qui ne seraient, dans l'échange dialogué, qu'états indifférenciés et hagards.

Le geste, chez Raphaël, n'accompagne pas la parole, comme en rhétorique, pour la rendre éloquente, c'est un geste au travers duquel passe un rythme, et qui porte une signification entièrement produite par le corps. Averti par le poète, le peintre qui, une fois, sait ces choses,

connaît aussi la voie qui lui permet de séduire la discours à son dessin: il suffit qu'il le trace de telle sorte qu'il ne quitte jamais ce rythme qui annonce, exige, porte et, enfin, énonce la parole.

C'est le geste maternel des *Madones* protégeant le babil prêt à naître de l'enfant, protégeant, annonçant, délivrant un avenir tout humain, c'est le sourire manifestant la communication amoureuse, ces nymphes et ces déesses dans l'abandon alangui du baiser, *Les amours de Vénus et Psyché* à la Farnésine, c'est la communion musicale, mystique du *Parnasse*, de la *dispute*, ce sont ces philosophes et savants perdus dans la méditation où les ont plongés les réflexions échangées, il y a un instant, de *l'Ecole d'Athènes*
«Così andammo infino alla lumera
parlando cose che 'l tacere è bello,
si com'era 'l parlar colà dov'era» (*Inf.* Ch. IV, 103-105);

ce sont ces visages d'hommes mûrs, *Jules II*, *Léon X*, *Castiglione*, *Inghirami*, *Julien de Medicis*, nous y reviendrons, dont les regards gardent en mémoire le discours entier de l'homme sur l'action et le monde. Ou encore: les signes de l'entente ont été échangés ou vont l'être, il n'y a plus à traduire qu'une manière d'être, un état de conscience qui signale un groupe dynamisé par le dialogue ...

C'est donc une manière d'être présent aux autres, animée par la parole, qui donne le taux de réalité dans la peinture de Raphaël: ses évidences sont les évidences de l'échange social, finalisé par la conscience individuelle et différenciée, une conscience, en fin de compte, linguistique?

Concluons cette longue et première partie de notre exposé.

De Giotto à Raphaël ce qui est à l'oeuvre serait l'invention d'un langage visuel où les afflux du rêve, du désir et de la passion pussent faire l'objet de significations, qui, en circulant, révèlent au groupe, aux communautés urbaines en développement, de nouvelles possibilités. Le «Kunstwollen», la volonté d'art, de la Renaissance est finalisé de même façon que l'invention des langages dont l'Europe est, à ce moment, le lieu privilégié. Invention les langues nationales de l'Europe moderne qui accèdent à la prise de conscience linguistique sous l'éperon distanciateur du latin, naissance de l'italien avec Dante, de l'allemand technique avec le traité des

proportions de Dürer et, plus tard, de l'Allemand littéraire avec la traduction de la Bible de Lütner, invention de langage des Sciences, des techniques de précision, naissance d'un langage pour l'Architecture, à partir des traités de Vitruve, d'une Musique à partir de la gamme de Guy d'Arezzo, naissance enfin du langage de la peinture à partir de la perspective géométrique. Qui, à la Renaissance, dans le siècle qui précède et qui la suit, l'Europe est essentiellement inventrice de langages. Peut être même est-ce cela qui la définit de la manière la plus décisive. Ainsi cet échange disposé pour l'éclaircissement de l'expérience individuelle, la maîtrise de l'action, l'accord exact des pensées se trouvait-il en perspective de civilisation. Les connaissances, les sciences, les techniques de précision que l'Europe se conquérait dans la nouveauté, il fallait les faire circuler par le dialogue, une vigilance réciproque, une ferveur partagée: «Or, aucun symbole n'existe que s'il est lancé dans la circulation», écrit Ferdinand de Saussure II. C'est à cet idéal, humaniste au sens le plus fort et le plus déterminant du mot, que Raphaël a dévoué son oeuvre peinte. Sans doute n'y a-t-il pas d'entreprise plus périlleuse pour un plasticien: l'art de Raphaël n'a pas connu d'autre risque. Voyons, pour l'affronter, la ressource qu'il a trouvée dans son dessin.

Introduzione alla mostra Raffaello e Urbino

da www.raffaelloeurbino.it

Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale

Urbino non fu solo la città natale di Raffaello, ma determinò in modo significativo la sua formazione, restando per tutta la sua vita un punto di riferimento essenziale. Partendo da questo presupposto, la grande mostra che si apre nel Palazzo Ducale di Urbino nella prossima primavera intende recuperare e valorizzare proprio questa stretta connessione tra Raffaello e la sua città natale. Esaminando il contesto urbinato, dalla fine degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta del Quattrocento, viene

ricostruito l'ambito artistico-culturale in cui si formerà il giovane Raffaello e nel quale opera il padre, Giovanni Santi, pittore dei duchi e letterato, che è a capo di una ricca e fiorente bottega, oltre che autore della famosa *Cronaca* nella quale esprime importanti giudizi sui pittori a lui contemporanei.

La mostra, allestita nel Salone del Trono e nelle sale dell'appartamento della Duchessa del Palazzo Ducale, sede della Galleria Nazionale delle Marche, si pone l'obiettivo di ricondurre la prima formazione di Raffaello alla grande cultura espressa dalla corte urbinata e soprattutto all'influenza del padre, Giovanni Santi e presenta **i capolavori giovanili di Raffaello, 20 dipinti e 19 disegni originali, messi in rapporto alla pittura del padre e di altri pittori vicini alla fase giovanile della sua formazione ad Urbino.**

Una sezione della mostra è inoltre dedicata al rapporto dell'opera di Raffaello con la più importante produzione del ducato di Urbino, **la maiolica**, basata sulle immagini raffaellesche, di cui sono esposti esemplari antichi. Sarà visibile, per la prima volta, un pezzo mai esposto, derivato direttamente da un disegno originale e non da un'incisione di Raffaello, assieme a numerosi esempi fra i più preziosi di questa produzione.

Raffaello nacque nel 1483 e fu di certo, come ricordano le fonti, un fanciullo prodigioso.

Ciononostante la storiografia ha troppo spesso trascurato la conoscenza dei suoi anni giovanili, la cui ricostruzione ci appare oggi come fondamentale. A cominciare dalla mostra di Londra del 2004, la critica sta portando la sua attenzione proprio sugli anni giovanili, prendendo in esame l'assunto di questa rassegna, cioè la prevalenza, nella formazione di Raffaello, del rapporto con il padre, con la sua bottega e soprattutto con la grande cultura che ha come epicentro il Palazzo Ducale con le sue collezioni d'arte. Raffaello, che è citato nel 1511 a Roma come allievo del padre Giovanni Santi, non si distaccò mai dalla sua città natale che rimase, anche nel periodo maturo della sua carriera, il centro dei suoi interessi, anche economici. Baldassar Castiglione, legato strettamente ai Montefeltro, e Bramante, protettore di Raffaello a Roma, sono state figure di riferimento per tutta la sua vita.

La mostra esamina quindi le vicende della bottega di Giovanni Santi dopo la sua morte avvenuta nel 1494. Il giovane Raffaello nel 1500 eredita la bottega paterna fino a firmarsi "Magister", con Evangelista da Piandimeleto, per la commissione della pala di S. Agostino a Città di Castello.

Le ricerche archivistiche in corso hanno peraltro portato alla luce un numero incredibile di nuovi documenti, non pubblicati da Pungileoni, che mostrano il tessuto artistico in cui si forma il giovane Raffaello e gli stretti legami, mai recisi, con la sua città natale, sia artistici che economici. La presenza di **Bramante a Urbino**, che sarà poi il più valido supporto alla sua carriera romana, la possibile influenza di altre personalità presenti nella città ducale come **Girolamo Genga** e **Timoteo Viti**, rendono molto interessante esplorare questo terreno. Senza trascurare il rapporto con **Perugino** che la tradizione storiografica, da Vasari in poi, ha messo al centro della sua formazione e che sarà naturalmente indagato nel percorso espositivo.

La mostra è curata da **Lorenza Mochi Onori**, Soprintendente per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici delle Marche e si avvale di un prestigioso comitato scientifico, che vede la partecipazione dei maggiori specialisti nella materia, impegnati in alcune delle più importanti collezioni museali del mondo: **Linda Wolk Simon**, del Metropolitan di New York, che ha curato recentemente una mostra sul tema, **Carol Plazzotta** e **Tom Henry** della National Gallery di Londra, curatori della mostra su Raffaello tenutasi a Londra nel 2004, **Silvia Ferino Pagden**, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, specialista della grafica raffaellesca, **Cristina Acidini**, **Antonio Natali** e **Marzia Faietti**, rispettivamente Soprintendente del Polo Museale fiorentino, Direttore degli Uffizi e Direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, **Giovanna Perini**, ordinario di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", **Antonio Paolucci**, e **Arnold Nesselrath** rispettivamente Direttore e curatore del Dipartimento di pittura dei Musei Vaticani, oltre ai direttori storici dell'arte della Soprintendenza di Urbino.

La mostra è promossa dal **Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione**

regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici delle Marche, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici delle Marche, dalla **Regione Marche**, dalla **Provincia di Pesaro-Urbino**, dal **Comune di Urbino** e dalla **Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro**. L'organizzazione è affidata a **Gebart** in collaborazione con **Civita**. Il catalogo è edito da **Electa**.

Elenco delle opere

Raffaello

Maddalena

Berlino, Kupferstich Kabinett
Disegno, cm.30,4x9,1

La Madonna e S.Pietro

Berlino, Kupferstich Kabinett
Disegno, mm.103 x 172

Eusebio di Cremona resuscita tre morti con la veste di san Girolamo

Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica
Tavola, 25,1 x 43,2 cm

Sacra Famiglia con Agnello

Madrid, Museo Nazionale del Prado
Tavola, cm. 29 x 21. con cornice. 61 x 50 x 3 cm

Recto: Studio per l'incoronazione di San Nicola da Tolentino

Verso: Studio per La testa di San Nicola (o forse dell'Eterno)

Lille, Musée des Beaux Arts
Disegno, mm.394x263

Testa di giovane

Lille, Musée des Beaux Arts
Gesso nero su carta a fondo ocra, mm.211 x 186

Studio per la testa e le mani di San Tommaso nell'Incoronazione Vaticana

Lille, Musée Wicar
Punta metallica su carta grigia

Assedio di Perugia

Disegno, penna e pennello sfumato, contorni ritracciati a penna su stilo nero, tracce di ricalco

Parigi, Louvre

San Michele

Parigi, Louvre

Tavola, cm. 30,9 x 26,5

Angelo con cartiglio (frammento della Pala dell'Incoronazione di San Nicola da Tolentino)

Parigi, Louvre

Tavola, cm.58x36

San Sebastiano

Bergamo, Pinacoteca Accademia di Carrara

Tavola, 81 43x34 (con cornice cm.68x58x6,2)

Busto di angelo (frammento della Pala dell'Incoronazione di San Nicola da Tolentino)

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

Olio su tela trasportato da tavola, cm.31x26,5

(con cornice cm.53,6 x 49,8)

Stendardo (recto Trinita' con i Santi Sebastiano e Rocco, verso Creazione di Eva)

Città di Castello, Pinacoteca comunale

Tela, cm.203 x 222(con cornice)

San Giorgio con la lancia e il drago

Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto disegni e stampe

Gesso nero, contorni traforati, mm.262 x 213

Ritratto di Elisabetta Gonzaga

Firenze, Galleria degli Uffizi

Tavola, cm. 52,5x37,3

Ritratto di Guidobaldo

Firenze, Galleria degli Uffizi

Tavola, cm.70,5x49,9

Autoritratto

Firenze, Galleria degli Uffizi

Tavola, cm.47,3 x 34,8

Croce processionale con santi francescani

Milano, Poldi Pezzoli

Tavola, cm.47,2 x 33,6 x 2,2

Eterno con cherubini, Vergine Maria

frammento della Pala dell'Incoronazione di San Nicola da Tolentino

Napoli, Museo di Capodimonte

Tavola

recto: Studi per Cristo morto

verso: Studio per Cristo risorto

Pesaro, Biblioteca Oliveriana - Collezione

Antaldi

Matita nera, carta, mm. 216 x 104

Madonna con Bambino

Urbino, Casa Raffaello

Affresco staccato, cm.97x67

Santa Caterina

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tavola, inv. 1990 D 73, cm.39x15

Ritratto di donna (la Muta)

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tavola, cm.64x48

Cartone ausiliario per la testa di San Giacomo (Pala dell'Incoronazione della Vergine)

Londra, British Museum

Disegno

Allegoria (sogno del cavaliere)

Londra, National Gallery of Art

Tavola, cm.17,1x17,3;

San Girolamo salva San Silvano e punisce l'eretico Sabiniano

North Carolina, Museum of Arts

Tavola, 24,7 x 42

Madonna Conper

Washington, National Gallery of Art

Tavola, cm. 59.5 x 44

Ritratto di giovane uomo

Los Angeles, Getty Museum

Tela

Ritratto di giovane uomo

Budapest, Szépművészeti Múzeum

54 x 39 cm. senza cornice; 48,5x64,5x9 cm. con cornice

Ritratto di giovane uomo

Londra, Hampton Court

Tavola, cm 82x39

Quattro cavalieri e un nudo maschile a piedi che incedono verso destra

mm. 273x402 penna su carta bianca

Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto disegni e stampe

Madonna con Bambino

Disegno mm. 213 x145

Frankfurt, Städel Museum

Recto: San Giovanni seduto

Verso: Testa di uomo inclinata

Disegno

Parigi, Louvre

Recto: Giovane inginocchiato

Verso: Giovani in lotta

Disegno

Parigi, Louvre

Altri artisti

Andrea Mantegna

La deposizione dal sepolcro

Vienna, Albertina, Graphische Sammlung

Incisione mm. 332 x 468 ca.

Giovanni Santi

Madonna con Bambino

Tavola

Coll. Privata

Bottega di Giovanni Santi

Madonna con Bambino tra i santi Pietro e Girolamo

Affresco staccato

Pesaro, Duomo

Giovanni Santi

Incoronazione della Vergine e Santi (Pala Buffi)

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Timoteo Viti

Maddalena

Disegno

Parigi, Louvre

Giovanni Santi

Visitazione

Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova

Tavola, cm.219 x 177

Perugino

Natività di Maria, Purificazione, Sposalizio della

Vergine, Annunciazione, Assunzione

Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova

Tavola, misure complessive cm. 28 x 261 (predella)

Perugino

Idolino

Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto disegni e stampe

Matita nera, tracce di penna e di stilo, biacca, carta bianca filigranata, mm.390 x 197

Timoteo Viti

L'orazione nell'orto

Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto disegni e stampe

Matita nera mm.268 x 220

Filippo Lippi

Busto di giovane donna che tiene uno scudo

Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto disegni e stampe

Penna, biacca su carta preparata grigia, mm. 252 x 203

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Calliope

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 81,5 x 37 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Melpomene

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 80 x 37,5 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Erato

Firenze, Collezione Corsini

78,5 x 37,5 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Tersicore

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 80,5 x 38,5 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Polimnia

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 80,5 x 38,5 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Talia

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 80,5 x 51 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Apollo

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 79 x 35,5 cm

Giovanni Santi-Timoteo Viti

Clio

Firenze, Collezione Corsini

Tavola, 80,5 x 38,5 cm

Giovanni Santi

*Madonna con Bambino in trono tra i Santi Giorgio (?),
Francesco, Antonio Abate, Girolamo ed il Conte Oliva
inghinocchiato*

Frontino (PU), Convento di Monte Fiorentino
cm. 37 x 40,5

Bottega Giovanni Santi

Cristo con la croce e i Santi Ubaldo e Francesco

Gubbio, Chiesa di Santa Maria al Corso cm.

208 x 179

Berto di Giovanni

Predella della Pala di Montone *Natività della
Vergine*, tavola, cm. 24 x 83 *Vergine Assunta che*

dà la cintola a S. Tommaso, tavola, cm. 24 x 48

Sposalizio della Vergine, tavola, cm. 24 x 83

Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito alla
casa Raffaello di Urbino)

Tempera su tavola

Giovanni Santi

Annunciazione

Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito alla
casa Raffaello di Urbino)

Tavola

Girolamo Genga

Uomo panneggiato in piedi

Pesaro, Collezione Antaldi

Penna e tracce di matita nera, carta bianca
quadrettata a matita rossa, mm. 268 x 159

Timoteo Viti

*I Santi Tommaso Beckett e Martino fra Giovan Pietro
Arrivabene e Guidubaldo*

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tempera su tavola

Timoteo Viti

Annunciazione

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Vetrata, cm. 204 x 156,5

Timoteo Viti

San Sebastiano

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tela, cm. 183 x 140

Luca Signorelli

Crocifissione Discesa dello Spirito Santo

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tela, cm. 70 x 57; cm. 157 x 104

Giovanni Santi

Cristo morto sorretto da Angeli

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Tela, cm. 156 x 104

Giovanni Santi,

*San Giacomo, San Giuda Taddeo, San Filippo, San
Giovanni Evangelista, San Matteo, San Paolo*

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

6 Tavole, cm. 156 x 104

Anonimo umbro, da Raffaello (Taccuino
Veneziano)

Deposizione nel sepolcro di Mantegna

Venezia, Galleria dell'Accademia, Gabinetto

Disegni e Stampe

Matita nera, penna, acquerello marrone,

mm.229 x 164

Anonimo umbro, da Raffaello (Taccuino
Veneziano)

Ritratto di Tolomeo e Boezio

Venezia, Galleria dell'Accademia

Tracce di matita nera, penna, mm. 130 x 169

Anonimo umbro, da Raffaello (Taccuino
Veneziano)

recto: Ritratto di Aristotele;

verso: Ritratto di Seneca

Venezia, Galleria dell'Accademia, Gabinetto

Disegni e Stampe

Matita nera, penna, acquerello marrone,

mm.229 x 164

Baldo de' Sarofini

Madonna con Bambino

Urbino, Casa Viti
Affresco staccato

Giovanni Santi

Una donna in piedi di fronte ad una roccia
Londra, Windsor Castle, Collection
Disegno, 24,8 x 18 cm

Jan Van Eyck

Crocifissione
Venezia Ca' D'oro Galleria Fianchetti
Tavola

Maioliche

Dio appare a Isacco
Arezzo, Museo Civico Statale
Piatto in maiolica

Madonna con Bambino e S. Giovanni
Arezzo, Museo Civico Statale
Frammento in maiolica

La Vergine piangente
Arezzo, Museo Civico Statale
Piatto in maiolica

Bagno di Psiche
Bologna, Museo Civico Medioevale
Targa in maiolica

Chiamata di San Pietro
Brescia, Musei Civici Santa Giulia
Piatto in maiolica del Servizio Valenti-Gambara

Cristo che porta la croce
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
Piatto in maiolica

Piatto del servizio Pucci
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
Coppa in maiolica

Vergine con Bambino e San Giovannino
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
Piatto in maiolica

La morte di Achille
Collezione Privata
Piatto in maiolica cm.28,5 x 33
Martirio di S. Cecilia
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Piatto in maiolica, cm. 50 diametro
Incendio di Troia
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Piatto in maiolica, cm. 46 diametro

Adamo ed Eva
Milano, Museo Castello Sforzesco
Targa in maiolica

Punizione di Elima e conversione di Sergio Paolo
Milano, Museo Castello Sforzesco
Piatto in maiolica

Sacrificio di Noè
Modena, Galleria Estense
Coppa con lustrata

Convito con Didone ed Enea
Parigi, Musée du Petit Palais
Piatto in maiolica

Giuseppe e la moglie di Putifarre
Parigi, Musée du Petit Palais
Piatto in maiolica

Ultima Cena
Pavia, Musei della città
Piatto in maiolica

Vulcano e Venere
Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio
Piatto in maiolica
Apollo e le Muse sul Parnaso
Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio
Coppa in maiolica

Alessandro deposita le opere di Omero in un cassone
Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio
Piatto in maiolica

Entello e Darete
Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio
Piatto in maiolica

*Sacra Famiglia con San Giovannino (La Vergine dalla
coscia lunga)*
Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio
Ciotola in maiolica

Predica di S. Paolo agli ateniesi
Pesaro, Musei Civici
Piatto in maiolica

Allegoria dell'autunno
Pesaro, Musei Civici
Piatto in maiolica

San Giuda Taddeo
Pesaro, Musei Civici
Piatto in maiolica

La Regina di Saba e Re Salomone
Pesaro, Collezione Privata
Piatto in maiolica

Martirio di S. Cecilia
Roma, Palazzo Barberini
Piatto in maiolica

Adamo ed Eva
Siena, Collezione Ghigi Saracini
Piatto in maiolica

Susanna e i vecchioni
Siena, Collezione Ghigi Saracini
Piatto in maiolica

Strage degli Innocenti
Urbino, Accademia Raffaello
Piatto in maiolica

Incisioni

Marcantonio Raimondi,
Martirio di S. Cecilia
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
La Meditazione
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Marta accompagna Maddalena al cospetto di Gesù
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Domenico Veneziano
Spasimo di Sicilia
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Predica di S. Paolo
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Pan e Siringa

Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Strage degli innocenti
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marco Dente
Dio appare ad Isacco
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Alessandro nasconde le opere di Omero
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Bacco vendemmiatore
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marco Dente
Entello e Darete
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Giuseppe e la moglie di Putifarre
Roma, Istituto nazionale della grafica Bulino

Marcantonio Raimondi
Giuda Taddeo
Bologna Pinacoteca Nazionale

Agostino Veneziano
Il bagno di Psiche
Bologna Pinacoteca Nazionale

Marco Dente
Sacra Famiglia con S. Giovannino
Bologna Pinacoteca Nazionale

Marcantonio Raimondi
Giudizio di Paride
Firenze Uffizi- Gabinetto disegni e stampe

Agostino Veneziano
Elima accecato o La conversione del proconsole Sergio
Firenze Uffizi- Gabinetto disegni e stampe

Marcantonio Raimondi
Il Parnaso
Firenze Uffizi- Gabinetto disegni e stampe

Marcantonio Raimondi
Quos Ego

Informazioni

Mostra Promossa da:

1. Ministero per i Beni e le Attività Culturali;
2. Direzione regionale per i Beni culturali e Paesaggistici delle Marche;
3. Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici delle Marche;
4. Regione Marche;
5. Provincia di Pesaro-Urbino;
6. Comune di Urbino;
7. Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro.

Con il sostegno di

1. Banca Marche;
2. Progress Fineart;
3. La Repubblica;
4. Radio 24.

Con il contributo di:

1. Aeroporto di Ancona Falconara,
2. Arteria,
3. Confindustria Pesaro Urbino Comitato Cultura;
4. INA Assitalia,
5. Vip Hotels Pesaro Urbino,
6. Alfad Gruppo Formica.

Mostra a cura di: Lorenza Mochi Onori

Organizzazione: Gebart in collaborazione con Civita.

Catalogo: Electa.

Orari

Dal martedì alla domenica: 8.30-19.15 (la biglietteria chiude alle 18.00)

Lunedì: 8.30 - 14.00 (la biglietteria chiude alle 12.30)

Lunedì 13 aprile e 1° giugno: 8.30-19.15

Sito Internet www.raffaellourbino.it

Info e prenotazione e visite guidate:

199.75.75.15; 02/43353522

www.ticketeria.it

Dal lunedì al venerdì 9:00-18:00; sabato 9:00-13:00

Biglietti

intero

€ 9,00

ridotto

€ 7,00 gruppi di oltre 15 persone, maggiori di 65 anni, possessori Carta Musei Marche, universitari con tesserino, possessori di apposite convenzioni e coupons.

ridotto speciale

€ 3,00 scuole e minori di 18 anni

integrato

€ 10,00 (Mostra + Galleria Nazionale delle Marche)

gratuito

minori di anni 6, portatori di handicap, due insegnanti per classe, un accompagnatore per gruppo, guide professionali, giornalisti con tesserino, dipendenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con accompagnatore.

Prenotazione obbligatoria per gruppi e scuole

Individuale € 1,00

Scuole € 10,00

Gruppi € 20,00

Audioguida Noleggio a persona € 5,00

Visite guidate (incluse radioguide per gruppi e in lingua)

Scuole (massimo 25 alunni) € 60,00

Gruppi (massimo 25 partecipanti) € 100,00

In lingua (massimo 25 partecipanti) € 125,00

Radioguide Noleggio obbligatorio per gruppi con guida propria € 30,00

Come arrivare

In auto

Da ROMA

A1 direzione Firenze, uscita Orte, quindi proseguire per Perugia sulla E45 direzione Cesena, uscire a Umbertide quindi proseguire per Gubbio ed Urbino. Da FIRENZE: A1 direzione Roma, uscita Arezzo, quindi proseguire sulla E78 per Città di Castello; da qui proseguire per Apecchio, Piobbico, Acqualagna, quindi immettersi sulla superstrada per Fano fino all'uscita per Urbino.

Da BOLOGNA:

A14 direzione Ancona, uscita Pesaro-Urbino quindi proseguire per Urbino.

Da ANCONA:

A14 direzione Bologna, uscita Fano quindi seguire per Roma fino alla deviazione per Urbino.

In treno

Stazione di Pesaro poi si prosegue in autobus.

Linee regolari da Pesaro, Ancona, Roma, Arezzo, Fano

AMI s.p.a.

Azienda per la mobilità integrata e trasporti

Numero verde 800664332 (da telefonia mobile 0722 376738)

attivo dalle ore 8.00 alle 18.00 dal lunedì al sabato feriali

www.adriabus.eu

REDAZIONE: Vilberto Stocchi, Marcello Pierini, Maria Carbone, Cinzia Carcianelli, Antonio Pescetti.

Piazza della Repubblica, 3 – 61029 Urbino (PU) - Tel. 0722 303577 Fax 0722 373087

e-mail: europedirectmarche@uniurb.it – <http://www.europedirectmarche.it>



Commissione Europea - Direzione Generale Stampa e Comunicazione