



1 Raffaello, Studio per l'angelo di un'Annunciazione. Montpellier, Museo Fabre, Inv. no. 837.1.196.

## UN DISEGNO GIOVANILE DI RAFFAELLO: UN'IPOTESI ATTRIBUTIVA

di Marco Chiarini

Nel gabinetto dei disegni del Museo Fabre di Montpellier si trova un piccolo disegno a penna (140 x 135,5 mm) rappresentante una figura giovanile drappeggiata e quasi inginocchiata, con le braccia sollevate all'altezza del petto davanti a sé, lo sguardo abbassato al suolo (fig. 1). In alto a sinistra una scritta antica a penna: "Bap.ta Franco", troppo antica per essere un'annotazione di mano di François-Xavier Fabre, il pittore francese vissuto a lungo a Firenze e al quale risale molto probabilmente l'acquisto del disegno. Esso è oggi classificato in modo più vicino alla realtà tra i disegni attribuiti alla scuola del Perugino.<sup>1</sup> Quando vidi la prima volta il disegno, la mia impressione fu che esso, pur conservando qualche vago ricordo peruginesco, fosse troppo forte per lo stile più modulato e lieve del maestro umbro. Mi sembrò, invece, che il contorno della forma chiusa, l'insistenza sulla volumetria della figura, la capacità di evocarla col tratto senza incertezze della penna, fossero tutte caratteristiche del giovane Raffaello, ma di un Raffaello già a conoscenza delle novità fiorentine, da Verrocchio a Leonardo, a Michelangelo. Rivolgiamo innanzitutto la nostra attenzione alla tecnica del disegno, che è a penna su una lieve traccia di matita nera, costante nell'opera di Raffaello. Non solo la linea rievoca la volumetria delle forme con una sicurezza aggraziata e convincente che è pienamente raffaellesca, ma le inserisce in uno spazio che è creato dalla figura stessa, senza nessuna indicazione di fondo prospettico. Il nostro sguardo corre, accompagnato dalla linea più o meno calcata della penna, dalla testa avvolta in un velo appena mosso sul collo da un vento immaginario al profilo del volto pensoso che, se suggerisce il ricordo di Leonardo nella lieve malinconia che lo caratterizza, è proprio raffaellesco nella ricerca di una purezza che non è però 'neoclassica', ma soffusa di un sentimento che è tipico delle sue prime opere dell'inizio del Cinquecento. La mano del maestro si nota nella precisione nel descrivere l'orbita oculare dalla palpebra semiabbassata a rendere lo sguardo interiore e alla quale l'artista, con un piccolo tratto sicuro, aggiunse perfino l'ombreggiatura delle ciglia. La rotondità delle spalle che sgusciano dall'alveo del mantello classicamente drappeggiato è già quella che caratterizzerà tante 'Madonne' del periodo fiorentino, mentre la diversa consistenza del tessuto in rapporto alla luce — proveniente da destra — è ricercata non solo per mezzo della diversa pressione della penna sul foglio, ma anche attraverso il sottile gioco dei tratti di penna paralleli e incrociati a formare una quadrettatura tipica dei disegni di questi anni e che rivela l'influsso del metodo grafico del Ghirlandaio e del giovane Michelangelo. Sono soprattutto queste le caratteristiche che riscontriamo nei disegni raffaelleschi giovanili, dove compaiono tante analogie stilistiche. Si veda, ad esempio, il disegno del Louvre tratto da un affresco del Perugino<sup>2</sup>, che presenta morfologie identiche (il piede, 'formato' nello spazio con un tratto che ne modella la struttura), e, soprattutto, la *Madonna col Bambino* dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte (fig. 2)<sup>3</sup>, la cui parentela grafica ci sembra evidente. Ritroviamo nei due disegni lo stesso tratto avvolgente che chiude e blocca le forme, plastico ma pittorico a un tempo, gli stessi 'occhielli' che definiscono e accartocciano il panneggio e creano plasticamente le membra sottostanti, il movimento rotante suggerito più che rappresentato. Del resto, a un esame capillare non sfuggirà l'attenzione posta dall'artista nel suggerire il ritmo spaziato delle varie parti della figura che non sbilancia nel gesto delle braccia protese, delle mani sensibili e già pienamente raffaellesche. A nostro avviso l'atteggiamento identifica il 'soggetto' della figura, oltre il fatto che questa è seminginocchiata, in quello di



2 Raffaello, Madonna col Bambino. Francoforte, Städelches Kunstinstitut, Inv. no. 377.

un angelo per un' *Annunciazione*, come sembra indicare anche l'atto della mano sinistra, che suggerisce che essa era intesa reggere lo stelo di un fiore, anche se la figura, come si dirà oltre, è derivata direttamente da una di Pietro Perugino. Il disegno, pur nella sua diversa struttura formale più semplice implicita nella tecnica della penna, fa pensare a un'esercitazione sugli esempi fiorentini di studi di panni da Verrocchio a Lorenzo di Credi, a Leonardo da Vinci, uno dei cui apici, il ben noto foglio su carta rosa al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, potrebbe essere stato alla base di questo studio raffaellesco.



3 Da Raffaello, Studio per l'angelo di un'Annunciazione. Venezia, Accademia, Inv. no. 17.

Ma per quale Annunciazione avrà l'artista immaginato questa figura? Di questo soggetto così popolare nel Quattrocento, e che compare alcune volte nella produzione peruginesca, se ne conosce, nell'opera di Raffaello, un solo trattamento, il pannello della predella dell'*Incoronazione della Madonna* già nella cappella Oddi in San Francesco di Perugia, oggi nella Pinacoteca Vaticana. Conosciamo della composizione il minuzioso cartone oggi al Louvre<sup>4</sup>, che però nella sua resa più pittorica si discosta dal disegno di Montpellier. Tuttavia un disegno di studio per un altro comparto della stessa predella, l'*Adorazione dei Magi*, oggi nel Museo di Stoccolma<sup>5</sup>, ci sembra che si avvicini molto al disegno di Montpellier: si veda il trattamento del panneggio del mantello della Madonna, il profilo di mani, gambe e piedi, l'analogia dei tratti somatici tra la figura di Montpellier e il profilo della Madonna, ecc. Si può pensare che questo disegno sia stato un primo pensiero per l'Angelo dell'*Annunciazione*? Ciò resta solo un'ipotesi che non può essere confermata, ma solo suggerita dal suo stile. Tuttavia qui comincia la *detective story* di questo piccolo foglio. Infatti di esso esiste quella che sembra in modo evidente una copia nel cosiddetto *Libretto veneziano* (fig. 3), già appartenuto a Giuseppe Bossi ed entrato nelle raccolte delle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1822 e sul quale ha scritto recentemente e magistralmente Sylvia Ferino.<sup>6</sup> La Ferino, nel trattare del disegno nel taccuino veneziano, indica come il Bossi ne avesse già notato la derivazione da una figura sull'estrema destra dell'affresco con la *Circoncisione del figlio di Mosè* dipinto nella Cappella Sistina dal Perugino e dai suoi aiuti.<sup>7</sup> Al contempo cita il disegno di Montpellier come una "derivazione da questa figura ... ma di uno stile grafico più maturo ... : esso sembra far parte di un gruppo di disegni con copie dal libretto veneziano oggi sparse in varie collezioni". A nostro avviso il problema va invece rovesciato: è il foglio del taccuino veneziano — che contiene numerose derivazioni da Raffaello — ad essere copia del disegno di Montpellier, mentre quest'ultimo è un adattamento della figura peruginesca dell'affresco vaticano utilizzato dal giovane Raffaello per una figura — ribadiamo — di angelo annunciante, come ci sembra dichiarare la lieve traccia a matita nera dello stelo di un fiore tenuto dalle dita della mano sinistra. La povertà del disegno del taccuino di Venezia è evidente, anche se l'autore si sforza di adeguarsi alla qualità del disegno di Montpellier ma, come giustamente nota Sylvia Ferino, "vi difettano [nei disegni del *Libretto veneziano*] una intenzione artistica chiaramente orientata, ed una adeguata comprensione intellettuale dei prototipi: tutte qualità che caratterizzano invece i 'disegni-copie' dei grandi maestri, compresi quelli del giovane Raffaello". Per concludere, a nostro avviso ci troviamo proprio di fronte a quest'ultimo caso, per l'intelligenza con la quale l'autore del disegno di Montpellier ha saputo ripensare l'atteggiamento della figura dell'affresco peruginesco che ne fu l'origine, per adattarlo, alla luce delle novità fiorentine più 'moderne', a un soggetto e a una composizione diversi.

## NOTE

- <sup>1</sup> Inv. no. 837.1.196. Sono grato al direttore del Museo Fabre e alla conservatrice del Gabinetto dei disegni, Mme Feynereau, per avermi fatto avere la fotografia del disegno e il permesso di pubblicazione.
- <sup>2</sup> Cfr. *Eckhart Knab/Erwin Mitsch/Konrad Oberhuber*, Raffaello. I disegni (ed. italiana), Firenze 1983, no. 9.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, no. 18. Sono grato alla dr. Margret Stuffmann, direttrice del Gabinetto disegni dello Städtisches Kunstinstitut, per il permesso di pubblicazione.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, no. 53.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, no. 54.
- <sup>6</sup> Cfr. *Sylvia Ferino Pagden*, Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello, cat. della mostra, GDSU, Firenze 1982, no. 83/48. Sono grato a Giovanna Nepi Scirè per avermi inviato la fotografia e dato il permesso di pubblicazione.
- <sup>7</sup> Vedine una riproduzione in *Leopold D. Ettlinger*, The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious imagery and Papal primacy, Oxford 1965, tav. 15.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Zeichnung einer knienden weiblichen Figur in Montpellier, deren Zusammenhang mit einem Blatt des sogenannten *Libretto Veneziano* schon gesehen worden war, wird hier als dessen Vorlage erkannt und Raffael selbst zugeschrieben. Ausgehend von einer Erfindung des Perugino, hat Raffael unter dem Eindruck der Florentiner Kunst des frühen 16. Jahrhunderts einen Verkündigungengel vorbereitet, möglicherweise als Vorstudie für eine Predellentafel der *Marienkronung* aus San Francesco in Perugia (Pinacoteca Vaticana).

Provenienza delle fotografie:

*Museo Fabre, Montpellier: fig. 1. - Francoforte, Städtisches Kunstinstitut: fig. 2. - Venezia, Accademia: fig. 3.*