

**Predella** journal of visual arts, n°41-42, 2017 - [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*In his 1839 monograph on Raphael, Johann David Passavant included The Virgin and Child with Saints Jerome and Francis, now at the Gemäldegalerie, Berlin. Following this initial attribution, the picture was inserted in Raphael's catalogue raisonné and generally dated to around 1502 or 1503. Critical debate focused particularly on questions of how the picture related to Raphael's early work, as well as the influence of Umbrian masters to whom his formative artistic production was indebted. This article argues, through an analysis of the compositional invention and the interpretation of the landscape painted in the background, that the picture can be pre-dated to 1501 and proposes that it could have been devised for Girolamo Vagnini, his cousin, who in that year assisted him in the delivery of his first documented work at Città di Castello, the Saint Nicholas of Tolentino altarpiece. Therefore, the small Gemäldegalerie painting would be one of the first known works by Raphael.*

### «Preso in prestito» dai maestri umbri

Nel 1839 Johann David Passavant include nella monografia dedicata a Raffaello una *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Francesco* della Gemäldegalerie di Berlino<sup>1</sup>. Il dipinto è un olio su tavola di pioppo di piccole dimensioni (cm 39 x 29) (fig. 1). Passavant descrive l'opera nel capitolo dedicato alle *Pitture di Raffaello nella maniera del Perugino* come segue:

Nostra Donna, mezza figura, sta alquanto piegata a sinistra, e con ambedue le mani sostiene il Divino Figliuolo seduto sopra un guanciale posto sulle sue ginocchia. Essa lo guarda con affetto, ed egli mentre con la mano sinistra prende quella della Madre, benedice con l'altra guardando lo spettatore. Dal manco lato vedesi San Girolamo in adorazione con il cappello cardinalizio in testa; a sinistra San Francesco rapito in estasi. In lontananza è una città alle falde di alte montagne<sup>2</sup>.

Sulla base dell'analisi degli elementi stilistici, lo studioso elabora un'ipotesi di datazione della tavoletta al 1503, scrivendo:

[...] questo dipinto, ben conservato, è di una delicata esecuzione. L'aria della testa di Nostra Donna, al pari della sua espressione, ci rammentano l'Incoronazione del Vaticano. I panni sono in generale crudetti, e in specie la veste rossa della Vergine, il manto azzurro e il rovescio verde, sono di un tono molto forte. Il paese, d'un tono alquanto bigio, è trattato assai delicatamente. Pare che fosse eseguito intorno al 1503<sup>3</sup>

La scheda di Passavant prosegue con l'indicazione della storia collezionistica dell'opera. Scrive, ma non è un dato certo, che «dal palazzo Borghesi passò, se la memoria non c'inganna, nella Galleria Aldobrandini», e ricostruisce, cosa invece provata, che «lo comprò nel 1829 il Museo di Berlino dal conte Ropp, il quale ne aveva fatto fare un intaglio a tratti in piccolo foglio»<sup>4</sup>. Erudito e conoscitore della produzione grafica di Raffaello, lo studioso stabilisce i collegamenti del dipinto con un disegno a Vienna allora attribuito a Perugino, ma oggi concordemente ascrivito a Berto di Giovanni (fig. 2)<sup>5</sup>. Egli identifica inoltre per la figura di San Girolamo un piccolo disegno preparatorio della collezione Wicar attribuito a Raffaello, oggi nel Musée des Beaux-Arts di Lille (fig. 3)<sup>6</sup>:

Al pari della Nostra Donna della contessa Alfani, anche questo dipinto somiglia, nelle parti principali, alle cose del Perugino, tanto che nella Raccolta Albertina di Vienna si ha una composizione di Pietro uguale a questa, con la piccola differenza che il Bambino Gesù tiene una banderuola in mano, e la Vergine sorregge un piede del Figliuolo. Fu pubblicata tra i facsimili dei disegni d'antichi maestri, litografati da Mannsfeld, e C.A. Favart la diede incisa all'acqua forte nel 1818, ma a rovescio. Potrebbe essere che questo disegno fosse quello posseduto dal vecchio Richardson, e che egli diceva di Raffaello; imperocché il giovine Richardson narra nella sua opera (vol. III, pag. 304), che vide nel palazzo Borghesi un quadro del Perugino con figure grandi al vero, affatto simile al disegno del padre suo. Lo studio poi del San Girolamo, fatto con matita nera, si trova nel Museo Wicar a Lilla<sup>7</sup>.

Passavant chiude la scheda ricordando «una moderna copia del quadro di Berlino; copia che ci fece meraviglia di vedere in un'antica e bella cornice nel palazzo di Filippo Donnini di Perugia: ma è probabile che un tempo racchiudesse l'originale»<sup>8</sup>.

In seguito alla monografia di Passavant, il dipinto è entrato nel *corpus* comunemente accettato delle opere di Raffaello, mentre il dibattito critico si è soffermato soprattutto sulle questioni legate all'influenza dei maestri umbri. Carlo Gamba, nella monografia dedicata a Raffaello nel 1932, ipotizza per la *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Francesco* di Berlino una realizzazione nel 1499<sup>9</sup>. Secondo Gamba «la *Vergine tra due Santi*, presa in prestito da un disegno di Pinturicchio, è stata probabilmente dipinta per conto di questo maestro»<sup>10</sup>. Lo studioso sposta il debito formativo di Raffaello per questa piccola tavola giovanile dal Perugino, preferito da Passavant, al Pintoricchio. Gamba costruisce questa ipotesi usando lo stesso disegno di Vienna che Passavant aveva creduto di mano di Perugino ma che nel 1880 Giovanni Morelli aveva ascrivito al Pintoricchio (cfr. fig. 2)<sup>11</sup>. Egli rileva la vicinanza della tavola di Berlino, e di alcuni altri dipinti e disegni giovanili di Raffaello, con l'attività di Pintoricchio, tra cui la *Madonna Solly* (Berlino, Gemäldegalerie) e «la graziosa *Vergine con il melograno* dell'Albertina, disegnata a penna [...] realizzata secondo lo spirito di Pinturicchio»<sup>12</sup>.

Nelle pubblicazioni recenti ha prevalso l'ipotesi di Gamba di sottolineare il debito con Pintoricchio, che secondo Sylvia Ferino Pagden e Maria Antonietta Zancan «si rivela nelle decorazioni dorate degli abiti e del cuscino»<sup>13</sup>. Quanto all'ipotesi di datazione della tavola, le studiosi preferiscono, al 1499, il 1502 circa. Nel catalogo critico delle opere giovani di Raffaello del 2001, Jürg Meyer Zur Capellen rileva una vicinanza con la *Pala di Santa Maria de' Fossi* di Pintoricchio e con la più tarda *Madonna di Spello* e conferma un'ipotesi di data «intorno al 1502»<sup>14</sup>. Questa data e il nesso con l'opera di Pintoricchio, visto soprattutto nei colori dai toni vivaci, nelle dorature e nell'aureola tracciata con un doppio filo d'oro, è indicato anche da Tom Henry nel catalogo della mostra monografica di Raffaello del 2004<sup>15</sup>. Una leggera anticipazione al 1501-1502 è preferita nel catalogo della mostra di Urbino del 2009 e nel catalogo generale delle opere di Raffaello curato da Vincenzo Farinella nel 2016<sup>16</sup>.

Dalla preziosità degli ori e dei velluti delle tavole di Pintoricchio, più che da Perugino, deriva la scelta di Raffaello di far sedere il Bambino su un cuscino con arabeschi dorati e abbondanti nappe. A Perugia pochi anni prima, tra il 1495 e il 1497, Pintoricchio ha dipinto Gesù Bambino seduto su un cuscino con nappe e cuciture dorate su un lato del grembo della Vergine in trono nella parte centrale della *Pala di Santa Maria de' Fossi* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) (fig. 4)<sup>17</sup>. Questa tipologia compare anche nella piccola tavola *Madonna con il Bambino e San Giovannino* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 5) ed è un modello usato dalla bottega nelle opere realizzate per la devozione privata, come la piccola tavola dell'inizio del Cinquecento, oggi nella Pinacoteca di Siena<sup>18</sup>.

Nella tavola di Berlino, Raffaello riempie le aureole (come si vede in quella meglio conservata del Bambino Gesù) con una serie di piccole gocce dorate che lasciano intravedere in trasparenza il paesaggio retrostante. È questa una caratteristica tipica dei piccoli dipinti votivi di Pintoricchio, di cui vi è un esempio nella *Madonna con il Bambino e San Girolamo* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 6)<sup>19</sup>. Derivano da questa tavola, non solo l'uso dei colori brillanti, le dorature e le aureole, ma anche, come già rilevato dal Passavant, l'invenzione della figura di San Girolamo, che Raffaello studia e riprende nel foglio di Lille (cfr. fig. 3)<sup>20</sup>. Nel disegno, San Girolamo ha il volto austero, scavato nelle guance e allungato, inquadrato dalla tradizionale cappa cardinalizia rossa su cui poggia il galero del dipinto di Pintoricchio. Raffaello tuttavia, nel suo studio cambia di poco l'inclinazione della testa e dello sguardo, elaborando così una figura nuova.

*Una composizione originale*

Pur nell'evidente debito della *Madonna con il Bambino e Santi* di Berlino di Raffaello dall'invenzione delle opere devozionali di Pintoricchio, questa tavola mostra una complessità e una ricchezza nel pensiero compositivo che indicano chiaramente la capacità del giovane artista di sapersi rendere indipendente dai modelli cui guarda.

Nello studio della testa di San Girolamo di Lille, lo sfumato del carboncino nero dà al volto del santo un'accentuata intensità espressiva. Questo elemento di forte drammaticità si traspone nel dipinto in contrasti accesi di luci e ombre che ne definiscono la fisionomia. Nella tavola, Raffaello sostituisce, all'attributo del libro della *Vulgata* preferito da Pintoricchio, la posa di San Girolamo con le mani giunte in orazione. Il gesto di devozione del santo si rafforza grazie all'impostazione della direzione dello sguardo inclinato e rivolto a Gesù Bambino al quale è rivolta la preghiera. San Girolamo invoca la benedizione di Gesù. La relazione tra il Santo e il Bambino benedicente è rafforzata dall'esiguo spazio che intercorre tra le due figure: il Bambino è seduto davanti a lui sul grembo della Vergine che occupa il centro della composizione. Nell'altra metà della tavola, dall'altro lato della Vergine, Raffaello dipinge la figura di San Francesco. Nell'aureola compare a caratteri capitali dorate il nome, *S. Franciscus*, cui doveva corrispondere un'analogia scritta, oggi non più leggibile, in quella di San Girolamo. La figura di San Francesco è chiaramente identificata dal saio e da una delle stigmate visibili nella mano sinistra, mirabilmente scorciata. Lo sguardo denso di pietà di Francesco è rivolto al Bambino seduto nella metà opposta della tavola.

Nella triplice partizione della tavola, con la Madonna e il Bambino al centro, San Girolamo a sinistra e San Francesco a destra, Raffaello cadenza ad arte gli spazi del dipinto. Le tre figure a mezzobusto e il Bambino Gesù seduto hanno una dimensione nuova, una pienezza che è affatto inedita nella tradizione umbra cui guarda. Le posizioni e le relazioni reciproche tra le figure assumono un significato preciso quando viste in relazione al paesaggio dipinto sullo sfondo, che va oltre la semplice distribuzione ordinata ed equilibrata delle composizioni di Perugino. Un profilo di colli affiora con forza fin da sotto l'aureola di Gesù Bambino e si leva tra le teste di San Girolamo, della Vergine e di San Francesco nella forma di due campanili. Questi campanili e le colline su cui sorgono distanziano i volti, dettano il ritmo della tavola, emergendo come contrassegni fondamentali per l'economia del dipinto, e sono latori di significati iconografici riposti nell'opera.

Il campanile sulla destra del dipinto, che occupa lo spazio tra il volto della Ver-

gine e quello di San Francesco, ha una forma rettangolare e un vertice conico. Pur nella resa sfumata del paesaggio acqueo della veduta a distanza, il disegno architettonico dalla forma stilizzata rettangolare alla base e conica al vertice e la sua posizione vicino all'immagine di San Francesco rende il campanile perfettamente riconoscibile con quello della chiesa di San Francesco a Urbino a pochi metri di distanza dalla casa natale di Raffaello (fig. 7). Lo stesso campanile di San Francesco compare anche nel disegno preparatorio della *Dama del Liocorno*, come di recente suggerito da Linda Wolk-Simon (Parigi, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, inv. 3882) (fig. 8)<sup>21</sup>.

Raffaello fa spesso uso di paesaggi non anonimi, che non solo possono essere chiaramente riconosciuti come luoghi geografici a lui noti, ma che sono anche significativi per l'economia del dipinto. Nella *Piccola Madonna Cowper* della National Gallery di Washington compare nel fondo in alto a destra, seppure in forme idealizzate, la chiesa di San Bernardino degli Zoccolanti di Urbino, mausoleo dei duchi Montefeltro, sulla base del quale è stata ipotizzata una committenza urbinata (fig. 9)<sup>22</sup>. Nella *Crocefissione Mond* (Londra, National Gallery, 1502-03), come messo in evidenza da Tom Henry, si staglia all'orizzonte Città di Castello, città di origine del committente Domenico di Tommaso Gavari (fig. 10)<sup>23</sup>. Nella predella con la *Processione al Calvario* (Londra, National Gallery, 1504-05) della *Pala Colonna*, realizzata per la chiesa perugina di Sant'Antonio, Raffaello dipinge sullo sfondo un altopiano con il profilo della città di Perugia cui è legata la famiglia Colonna che gli commissiona l'opera (fig. 11).

La forma particolare del campanile della chiesa di San Francesco di Urbino sullo sfondo della *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Francesco* di Berlino consente di ipotizzare un legame dell'opera con una committenza urbinata. È noto dai documenti d'archivio che, tra coloro che costruiscono vincoli privilegiati con la parrocchia di San Francesco a Urbino, vi è la famiglia di Raffaello. In questa chiesa è sepolta la madre dell'artista alla sua morte nel 1491, occasione per cui il padre, Giovanni Santi, dona alla parrocchia cere e candele per la sua sepoltura e per la celebrazione di cerimonie religiose per la salvezza della sua anima<sup>24</sup>. Una seconda donazione viene fatta da Giovanni in occasione della successiva morte, sempre nel 1491, della sorella minore di Raffaello: «E a dì 27 decto [di ottobre] intrò libre 3 ½ de cere per la morte de la figliola de Giovan de' Sante»<sup>25</sup>. Nel luglio del 1494, pochi giorni prima della sua morte, Giovanni scrive il testamento in cui chiede di essere sepolto nella stessa chiesa di San Francesco, cui lascia un piccolo legato: «In primo luogo [lascia] che quando egli muoia sia sepolto il suo corpo presso la chiesa di San Francesco a Urbino, e [lascia] quaranta bolognini per la sua fabbrica e riparazione»<sup>26</sup>. Tra il gennaio 1500 e il marzo 1501, in «una

bottega del convento» di San Francesco, ha luogo la stipula di un contratto per la vendita di una vigna<sup>27</sup> tra Antonio di Bartolo Vagnini, zio di Raffaello, e il pittore urbinato Evangelista di Pian di Meleto, suo collaboratore nell'impresa della Pala di Niccolò da Tolentino a Città di Castello.

L'iconografia del San Girolamo concorre a rafforzare l'ipotesi che la figura di San Francesco dipinta sulla tavola di Raffaello abbia un preciso valore semantico con riferimento alla chiesa di San Francesco di Urbino cui il dipinto, con la sua immagine votiva, sarebbe legato. I due campanili dipinti sullo sfondo della tavola dettano il ritmo della composizione. Essi sono disposti a distanza uguale rispetto alla Vergine e suddividono la larghezza dell'opera in tre parti. Rispetto a questo ritmo così perfettamente ordinato, la figura di San Girolamo, pur disponendosi al lato del campanile, rompe l'armonia compositiva perché si colloca in posizione asimmetrica rispetto allo spazio occupato dalla figura di San Francesco. L'attributo più significativo di San Girolamo si esplicita proprio nell'aritmia, appena percepibile, rispetto all'ordine stabilito dai campanili nello sfondo paesaggistico della tavola. San Girolamo occupa una parte leggermente più avanzata rispetto a San Francesco, in diretto raccordo con il Bambino Gesù sul quale posa il suo sguardo e la sua preghiera. Inoltre, poiché il San Girolamo di Raffaello non è il colto autore della *Vulgata* di Pintoricchio ma è raffigurato come un orante, questi potrebbe alludere al devoto committente dell'opera che affida la sua anima al Salvatore che a sua volta lo benedice.

Documenti di archivio hanno fatto emergere che tra i parenti con cui Raffaello costruisce una relazione solida e affidabile, vi è il cugino Girolamo Vagnini (m. nov. 1528). Girolamo è figlio di Margherita Santi, sorella di Giovanni, ed è dunque cugino di primo grado di Raffaello<sup>28</sup>. Documenti e atti della seconda e terza decade del Cinquecento testimoniano che tra Raffaello e suo cugino Girolamo, intercorre un rapporto quasi fraterno che dura una vita. Nel 1518 Girolamo è a Roma con Raffaello che gli passa il suo incarico di *Scriptor Breviarum* del Palazzo Apostolico che il pittore aveva avuto da papa Giulio II nel 1511<sup>29</sup>. Nel 1519 Ghero Gheri a Firenze in una lettera al Buondelmonti a Roma si riferisce a Girolamo Vagnini, ora priore di San Sergio a Urbino, come «il fratello de Rapphaello de Urbino»<sup>30</sup>. Girolamo è menzionato in alcuni atti notarili degli anni venti del Cinquecento in relazione alla divisione del patrimonio venuto da Giovanni Santi e di Raffaello stesso dopo la morte del pittore nel 1520<sup>31</sup>. Ma il rapporto tra Raffaello e Girolamo è attestato fin da bambini quando entrambi perdono le rispettive madri e Raffaello rimane orfano anche del padre. Giovanni Santi nel testamento del 1494 lascia alla sorella una piccola dote specificando che era destinata a suo nipote Girolamo, figlio di Margherita Santi e di Antonio Vagnini<sup>32</sup>. Qualche anno dopo, proprio tra il 1500 e

il 1502 quando Antonio Vagnini è in relazione d'affari con Evangelista di Pian di Meleto, Girolamo si trova con lo stesso Evangelista e il giovane cugino Raffaello a Città di Castello dove i due pittori firmano in sua presenza l'atto di consegna della *Pala di San Nicola da Tolentino* per l'altare commissionato da Andrea Baronci, il 13 settembre 1501<sup>33</sup>.

L'iconografia della piccola opera di Berlino, con la precisa collocazione geografica urbinata e l'intima immagine di devozione di San Girolamo raffigurato nella preghiera di salvezza rivolta a Gesù Bambino, può essere considerata una spia iconografica precisa cui allude anche il cambiamento che Raffaello introduce rispetto all'iconografia di San Girolamo dal dipinto di Pintoricchio da cui ha tratto ispirazione. Attraverso l'immagine della chiesa di San Francesco di Urbino, cui sono affidate le anime dei cari estinti della famiglia Santi, si contestualizza la presenza del San Girolamo in preghiera come un possibile riferimento al coetaneo cugino di Raffaello, Girolamo Vagnini probabile destinatario se non committente dell'opera. Lo stile acerbo dell'opera, dove forti sono i richiami ai maestri umbri, colloca l'esecuzione dell'opera nel numero delle prime prove dell'artista intorno al 1501, a ridosso con il gonfalone di Città di Castello e con la *Pala Baronci*<sup>34</sup>.

Adolfo Venturi ha considerato la tavola di Berlino «debole opera, ove sembra persino che Raffaello, sovrano compositore di ritmi, riesca a fatica a raggruppar le figure che riempiono lo spazio»<sup>35</sup>. E tuttavia, quando si osserva che lo spazio pittorico è organizzato in modo tale che le figure che lo compongono svelano la loro identità grazie alla loro particolare disposizione nell'economia della tavola e al ritmo creato dalle relazioni tra loro e con il paesaggio, si evidenzia la precoce intelligenza compositiva e il genio artistico di Raffaello. Nell'evocazione transitoria del paesaggio, i cui campanili sono appena accennati con pochi tratti impressionistici, e che tuttavia impongono la loro presenza dettata dalla forza del ritmo, Raffaello realizza una sublime sinfonia, fatta di rimandi e triangolazioni di sguardi e di gesti di mani, nella quale si cela e si manifesta l'iconografia della tavola. La complessità del dipinto si risolve nella monumentale semplicità dell'espressione degli affetti riassunta nella silenziosa preghiera di San Girolamo, che, come l'ultima nota di un accordo che riecheggia nitida e prolungata, dilaga nel paesaggio.

\* Si ringrazia Vincenzo Farinella per i preziosi consigli e Daniela La Malfa per gli importanti suggerimenti nell'interpretazione delle sfumature del paesaggio.

1 J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze, 1889 (Leipzig, 1839), pp. 14-15.



- 2 *Ivi*, p. 14.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Ivi*, pp. 14-15.
- 5 Con attribuzione al Perugino nella litografia dell'inizio Ottocento citata da Passavant; poi come «Werkstatt des Perugino» in A. Stix, L. Fröhlich-Bum, *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen, in Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlungen Albertina*, a cura di A. Stix, 4 voll., Vienna, 1932, vol. III, p. 8, n. 40; e infine con attribuzione a Berto di Giovanni in V. Birke e J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Vienna, 1992, p. 40.
- 6 *Raphael dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Parigi, 1983-1984, a cura di A. Chastel, S. Béguin, F. Viatte, Parigi 1983, pp. 15-16; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello: i disegni*, Firenze, 1983, n. 23; Paul Joannides lo ritiene un cartone ausiliare nella scheda n. 3 del catalogo *Raffaello, da Firenze a Roma*, catalogo della mostra, Roma 2006, a cura di A. Coliva, Milano 2006, pp. 113-114.
- 7 Passavant, *Raffaello*, cit., p. 15.
- 8 *Ibidem*.
- 9 C. Gamba, *Raphaël*, Parigi, 1932, p. 27.
- 10 *Ibidem* (traduzione dal francese dell'autrice): «La Madone entre deux Saints, de Berlin, empruntée à un dessin de Pinturicchio, a été peinte probablement pour le compte de ce maître».
- 11 I. Lermolieff (G. Morelli), *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880, p. 365.
- 12 Gamba, *Raphaël*, cit., p. 27 (traduzione dal francese dell'autrice): «Même la jolie Madone à la grenade, de l'Albertina, dessinée à la plume, est tout à fait dans l'esprit de Pinturicchio».
- 13 S. Ferino Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1989, p. 20; ripreso in: S. Ferino Pagden, *Raffaello: gli anni della formazione, ovvero quando si manifesta il genio*, in *Raffaello, da Firenze*, cit., pp. 21-33.
- 14 J. Meyer Zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, vol. 1: *The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Arcos, 2001, pp. 115-116. Anche M. Costantini, in *Raffaello. Grazia e Bellezza*, catalogo della mostra, Parigi 2001-2002, a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Milano 2001, p. 86-91, con data 1501-1502.
- 15 T. Henry, in *Raphael, From Urbino to Rome*, catalogo della mostra, Londra 2004-2005, ed. by H. Chapman, T. Henry e C. Plazzotta, Londra 2004, pp. 116-117.
- 16 L'opera è riprodotta nella scheda del San Sebastiano a cura di G. Valagussa, in *Raffaello e Urbino*, catalogo della mostra, Urbino 2009, a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, p. 174, fig. 1. V. Farinella, *Raffaello*, Roma 2016, p. 122 cat. n. 7.
- 17 P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano, 2004, regesto documenti a p. 287, n. 61.
- 18 C. La Malfa, in *Pintoricchio: la Pala dell'Assunta di San Gimignano e gli anni senesi*, a cura di C. Acidini, C. La Malfa e M. Scalini, catalogo della mostra, Firenze 2014, San Gimignano 2014-2015, pp. 52-53.
- 19 Concordo con Pietro Scarpellini per la datazione di questa tavola a metà degli anni Novanta del Quattrocento: Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio*, cit., p. 169.
- 20 *Supra*, n.6.

- 21 L. Wolk-Simon, *Laura in a Loggia: Raphael's Portrait of a Lady with a Unicorn*, in *Sublime Beauty: Raphael's Portrait of a Lady with a Unicorn*, ed. by E. Bell, catalogo della mostra, Cincinnati e San Francisco 2016, London 2015, pp. 11-31, in part. pp. 16 e 19.
- 22 Su questo si veda di recente la scheda riassuntiva di Gabriele Barucca del catalogo *Raffaello e Urbino*, cit., p. 186.
- 23 T. Henry, *I committenti di Raffaello a Città di Castello*, in T. Henry e F. F. Mancini, *Gli esordi di Raffaello tra Urbino, Città di Castello e Perugia*, Città di Castello, 2006, p. 25.
- 24 J. Shearman, *Raphael in early modern sources, 1483-1602*, New Haven, 2003, p. 52 (dall'Archivio del Convento di San Francesco, Urbino): «al nome di Dio a dì 2 di settembre 1491. Convento di San Francesco di dare per più in più cere, intrati per più morte et uftie».
- 25 *Ivi*, p. 53.
- 26 *Ivi*, p. 54: «In primis enim, cum ipsum mori, jussi suum corpus sepeliri apud ecclesiam Sancti Francisci de Urbino, jure legati, pro fabrica et reparatione eiusdem, bononinos quadraginta.»
- 27 A. Falcioni, V. Mosconi, *Apparato documentario. Regesti e trascrizioni*, in *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 285-333, in part. pp. 314-316, docc. 352, 353 e 360.
- 28 Per l'albero genealogico della famiglia di Raffaello: A. Falcioni, *Documenti urbinati sulla famiglia Santi*, in *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 268-284, a pp. 270-271.
- 29 Shearman, *Raphael*, cit., p. 350.
- 30 *Ivi*, p. 445.
- 31 *Ivi*, p. 681 (3 aprile 1521), e pp. 685-689 (6 giugno 1521).
- 32 *Ivi*, p. 55: «Et dicto jure legati, dictis casibus eventibus et non aliter, reliquit Jeronimo eius nepoti et filio Antonii Bartoli Vagnini de Urbino ex domina Margarita, eiusdem testatoris quondam sorore et quondam uxore dicti Antonii, florenos centum, solvendos et dispensandos in utilitatem eius nepotis in bonis stabilibus, cui decedenti sine filiis substituit Fratemitatem infrascriptam.»
- 33 *Ivi*, p. 74: «Actum in Civitate Castelli in domibus Sancti Bartolomei, presentibus Johanne Baptista Perantoni de dicta civitate et Jeronimo Antonii Bartoli de Urbino testibus etc.»
- 34 Il *Gonfalone* di Città di Castello viene concordemente datato intorno al 1499-1500: Tom Henry in *Raphael*, cit., p. 104.
- 35 A. Venturi, *Raffaello*, Milano, 1952 (Milano, 1935), p. 34.



Fig. 1: Raffaello, *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Francesco*, olio su tavola di pioppo, cm 39 x 29, 1501 ca., Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 2: Berto di Giovanni attr., *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Francesco*, mm 138 x 114, Vienna, Albertina.

Fig. 3: Raffaello, *Studio di testa di San Girolamo*, carboncino nero su carta, mm 150 x 108, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. Pl 488.



Fig. 4: Pintoricchio, *Pala di Santa Maria dei Fossi*, olio su tavola, cm 512 x 314, 1495-1497  
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 5: Pintoricchio, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, tempera e olio su tavola, cm 56.7 x 40.7, 1495 ca., Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Fig. 6: Pintoricchio, *Madonna col Bambino e San Girolamo*, olio su tavola, cm 49,5 x 38, 1495 ca., Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 7: Veduta di Urbino con il campanile della chiesa di San Francesco a sinistra.

Fig. 8: Raffaello, *Studio della dama con il liocorno*, penna su tracce a matita e gesso, mm 223 x 159, Parigi, Louvre, Départements des Arts Graphique, inv. 3882.



Fig. 9: Raffaello, *Piccola Madonna Cowper*, olio su tela, cm 59,5 x 44, 1505 ca., National Gallery of Art, Washington D.C.





Fig. 10: Raffaello, *Crocefissione (Crocefissione Mond)*, olio su tavola di pioppo, cm 283,3 x 167,3, 1502-1503, Londra, National Gallery, dettaglio.

Fig. 11 Raffaello, *Processione al Calvario*, predella della *Pala Colonna*, olio su tavola di pioppo, cm 24,4 x 85,5, 1504-1505, Londra, National Gallery.