

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - 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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Robert Williams, *Raffaello e la ridefinizione di arte del Rinascimento*, traduzione di Luisa Castellani, prefazione all'edizione italiana di Alessandro Nova, Roma, Carocci, 2023

Era il 2017 quando Robert Williams pubblicò il suo *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*, un volume destinato a segnare gli studi sull'arte italiana del Rinascimento e sulla storia dell'arte nel suo complesso. Allievo di John Sherman, Williams scomparve inaspettatamente l'anno seguente, lasciando in eredità un libro che, rivelando tutta l'originalità e l'intelligenza critica dello studioso, può fare ancora riflettere. La recente pubblicazione di Carocci muove in questa direzione, proponendo finalmente il lavoro di Williams in lingua italiana secondo la traduzione di Luisa Castellani, con un'introduzione (*Prefazione all'edizione italiana*, pp. 9-16) di Alessandro Nova – ossia la riproduzione della recensione che questi aveva già firmato per l'edizione originale del libro nel 2019 sul «Journal of Art Historiography» – che illustra il piano dell'opera nei suoi contenuti, nelle sue finalità generali e nei suoi risultati più rilevanti. Risultati, varrà subito specificarlo, di vasta portata, che riguardano l'intera evoluzione della storia artistica, come sembra suggerire già la traduzione non del tutto fedele del titolo inglese: la «Redefinition of Art in Renaissance Italy» si legge in italiano come la «ridefinizione di arte nel Rinascimento», espressione leggermente più vaga e più aperta, che pare voler oltrepassare i confini italiani.

La densità della scrittura e del pensiero di Williams dimostrano sin dall'apertura come l'obiettivo del volume non sia meramente informativo, finalizzato a descrivere la carriera di Raffaello; lo studio punta bensì a un'interpretazione più profonda dell'opera dell'urbinate, che ne evidenzi gli elementi di modernità e ne discuta l'influenza esercitata sulle generazioni successive. Un libro ambizioso, denso, appassionato, attento a numerose discipline e che così testimonia la finezza e la vivacità intellettuale dell'autore.

Il primo capitolo (*Universa pingendi ratio*, pp. 43-112) affronta il tema dello stile. Williams riconosce a Raffaello il principio della così detta "imitazione sintetica o critica" che consiste nella capacità di fondere stili diversi per conquistarne uno

nuovo e personale. Anzi, scrive lo studioso, si trattava di «qualcosa di più di uno stile personale nell'accezione consueta: era un superstile o un metastile» (p. 25). Questa particolare cifra raffaellesca era stata già notata da Vasari in un passaggio del terzo *Proemio* delle sue *Vite* in cui illustrava le fondamentali innovazioni con cui alcuni artisti avevano contribuito al perfezionamento dell'arte tra XV e XVI secolo. Ma era emersa ancor meglio nell'ampliamento riservato alla biografia dell'urbinate nella Giuntina (1568): pensandola assai probabilmente in risposta a teorie e testi coevi – la biografia michelangiotesca di Condivi (1553) che ribadiva la superiorità del fiorentino; l'*Aretino* di Dolce (1557) che innalzava Tiziano – Vasari nell'aggiunta incitava i giovani artisti a non soffermarsi su un modello assoluto e insisteva sull'importanza dell'esercizio critico, cioè sulla necessità e la capacità di un artista di includere un giudizio nel processo imitativo. Il concetto di stile scivolava dunque verso quello di imitazione. E chi erano, nella pratica, gli artisti degni di studio? Vasari citava Perugino in quanto (presunto) maestro di Raffaello; ricordava lo spostamento dell'urbinate a Firenze, quindi il fascino e l'influenza che subì dei cartoni di Leonardo e Michelangelo in merito al cantiere del Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio; scriveva delle commissioni a Roma, dunque avendo Raffaello sotto gli occhi i capolavori michelangioteschi; riconosceva una certa importanza anche a fra Bartolomeo e alle presunte nozioni sul colore che avrebbe fornito all'urbinate. Secondo Vasari, l'imitazione sintetica raffaellesca sarebbe subentrata a ridosso del passaggio da Firenze a Roma, investendo il sincretismo tra Leonardo e Michelangelo; Williams, che non trascura mai le fonti primarie ma le osserva sempre con sguardo vigile, presenta alcune perplessità avanzate dalla critica sul racconto vasariano e conclude che la sintesi operata da Raffaello sia in realtà giocata tra Perugino e Leonardo, perché a inizio Cinquecento era questa «la chiave della pittura del futuro» (p. 61). Per Williams è interessante notare soprattutto l'influenza leonardesca e come questa fu essenzialmente concettuale, più che stilistica. Ancora sulla base di fonti cinquecentesche: Dolce (ancora nell'*Aretino*, 1557) riteneva che Raffaello, per eseguire un lavoro, abbozzasse una serie di disegni preparatori per poi scegliere il migliore; Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1586) sosteneva invece come Raffaello riutilizzasse e rifunzionalizzasse dei propri schizzi elaborati già per altri progetti. Minimo comune denominatore tra i due processi è l'imitazione di un'invenzione precedente: l'eredità di Leonardo per l'urbinate, rilevata per prima da Vasari, si rintraccia dunque nell'attenzione al metodo, nella «ricerca determinata, energica, disciplinata e sistematica fra tutte le diverse possibilità» e in un «esercizio critico di giudizio e scelta» (p. 70). Presentato come esemplare, il procedimento raffaellesco identificava una «nuova sfida tecnica» e giungeva

infine a ridefinire il rapporto «fra arte e soggettività» (p. 27). L'identità artistica di Raffaello è il frutto di uno studio e di un approccio critico verso l'oggetto di studio: ma il modernismo, spiega Williams, rifiuta la teoria dell'imitazione sintetica, poiché implicherebbe lo stile di un artista come risultato razionale, urtando l'idea moderna di arte come prodotto di un'individualità unica e distinta. La riflessione dell'autore culmina così in un'acquisizione importante per l'arte in senso ampio: «l'individualità non è naturale bensì il prodotto di un certo tipo di lavoro, o meglio di arte, cioè è artificiale» (p. 27). L'eclettico metodo di Raffaello segnava così un passo necessario all'artista ambizioso e individuava al contempo un momento fondamentale per il progresso dell'arte.

Il secondo capitolo (*La sistematicità di rappresentazione*, pp. 113-237) riflette sul concetto di *decorum*, accogliendo le considerazioni più originali del volume. Williams identifica tre accezioni: il decoro come elemento che regola il rapporto tra i vari elementi di un'immagine; tra l'immagine nel suo complesso rispetto al suo contesto o scopo; tra gli elementi di un'immagine e il mondo di cui essi sono rappresentazione. L'approccio al concetto di *decorum* da parte dei modernisti e degli uomini del Rinascimento risulta assai diverso. Con giusta sensibilità, Williams spiega come i primi lo declinino nei significati negativi della privazione, della censura, della costrizione; i secondi, ne esaltavano invece il potenziale e il fine sociale. Ancora, i modernisti tendono ad allontanare il concetto di *decorum* da quello di verità: ciò che significa e identifica rafforzerebbe illusioni e miti. Infine, mentre i modernisti guardano all'esperienza estetica nei termini del particolare e del sensibile legando l'arte all'irrazionale e alla soggettività individuale, gli uomini del Rinascimento puntavano all'universale, all'intelligibile, e al fondamento razionale dell'arte, perché razionale è il fondamento dell'esperienza umana.

«In questo capitolo – spiega Williams – si è voluto offrire una visione d'insieme su come l'opera di Raffaello applichi il principio del decoro e mostrare perché questo principio fosse tanto importante per l'arte della prima età moderna» (p. 230). Alla luce dei suddetti presupposti teorici, Williams analizza alcuni cantieri raffaelleschi per illustrare come l'urbinate abbia declinato e inteso il concetto di *decorum* – dalle decorazioni della Loggia di Leone X alle Madonne più celebri, fino ai ritratti di personalità religiose come non. Due le osservazioni da fare a questo proposito. La prima: Raffaello coltiva diversi generi artistici e, pur non avendo ideato alcuna gerarchia dei generi, ha svolto un ruolo fondamentale per questo processo, «mettendo in primo piano l'esigenza di considerare ciascuna tecnica pittorica o modalità rappresentativa in rapporto all'insieme delle tipologie e delle modalità artistiche» (p. 36). La seconda: in ognuno di questi generi pur

differenti il *decorum* emerge efficacemente, svelando l'essenza di ciò che è rappresentato: e l'essenza è qualcosa di preesistente, di oggettivo, che appartiene già al mondo. Ciò non sminuisce il valore della rappresentazione che, in quanto strumento utile a rivelare l'essenza, media il «rapporto fra noi e le cose» (p. 122); soprattutto, la distanza che intercorre tra la rappresentazione e la realtà si fa occasione di riflessione, evolve in un atteggiamento critico. Si stabilisce così «una profonda complementarità funzionale tra rappresentazione e realtà, destinata da allora a connotare il ruolo sociale dell'arte» (p. 152). La condizione fondamentale della rappresentazione è la sua sistematicità, e il decoro ne è una sua manifestazione. Gli artisti del Rinascimento avevano colto non semplicemente la possibilità di rappresentare un oggetto in molti modi differenti, ma soprattutto il fatto che ciò fosse un aspetto positivo: la reiterazione favorisce, dunque enfatizza, la varietà e la varietà smorza la reiterazione.

Il terzo e ultimo capitolo (*Razionalizzazione del lavoro*, pp. 239-346) prende in considerazione la bottega di Raffaello e l'organizzazione del lavoro al suo interno. Vasari descrive la bottega raffaellesca come un luogo di studio e collaborazione armonico, in cui gli allievi guardavano sì al maestro in quanto artista, ma anche e soprattutto in quanto uomo pieno di grazia, virtù e cortesia. Se le pagine della biografia vasariana possono apparire enfattizzanti, è pur vero che Raffaello nella sua esemplarità dimostra quali siano e come si affrontino le sfide dell'arte moderna; soprattutto, attesta l'importanza della componente etica all'interno di questo processo. Da un punto di vista tecnico, il metodo di collaborazione raffaellesco prevedeva che il maestro urbinate elaborasse delle bozze preparatorie, relegando poi l'esecuzione ai suoi allievi. Gli studi condotti su disegni, cartoni, etc. dimostrano come spesso gli allievi sviluppassero e reimpiegassero una bozza inizialmente del maestro, rivelando poi «effetti espressivi propri» (p. 292); o ancora, come Raffaello intervenisse sugli schizzi dei suoi allievi o disegnasse direttamente a fianco ad essi. L'artista insegnava dunque tramite l'esempio, evidentemente avendo fiducia nella capacità degli allievi di assimilare e sviluppare le sue indicazioni, oltre che volendo solleticarne la vivacità e la creatività artistica. Tale razionalizzazione del lavoro segnò «la nascita di un approccio alla produzione artistica estremamente sofisticato, razionale e critico» (p. 337): si trattava, già nell'ottica vasariana, di un ulteriore passo in avanti per l'arte, che nella collaborazione tra maestro e allievi trovava ulteriore occasione di progresso. Ma l'evidente sovraffollamento di artisti-aiutanti – specie in una città come Roma il cui richiamo era del resto inevitabile a inizio secolo per i numerosi cantieri aperti – generò secondo Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1586) una dannosa concorrenza, di contro a quello

che Vasari aveva interpretato come uno stimolo all'eccellenza. Le osservazioni di Armenini vanno lette oltre un mero atteggiamento anti-vasariano, in qualità di testimonianza notevole del significato storico di questi fenomeni: «lo sfruttamento degli artisti da parte di altri artisti» (p. 277), che fa infine precipitare il livello qualitativo dell'opera d'arte. Perfezionamento versus degrado. Le pagine di Armenini fanno riflettere anche sulle difficoltà pragmatiche della vita da artista, soprattutto a livello economico. Già Leonardo si scagliava contro quegli artisti che, spinti dal guadagno, lavoravano troppo velocemente senza dedicarsi allo studio e al metodo; o ancora, Paolo Pino nel suo *Dialogo di pittura* (1548) scriveva di come l'artista non dovesse eseguire né troppo rapidamente, né troppo lentamente. Esempi, questi, che riflettono «la grande trasformazione in corso per quanto riguardava le condizioni di lavoro degli artisti» (p. 288): trasformazione legata sì ai detti metodi di lavoro, ma anche al rapporto con i committenti e alla pressione economica cui un artista era sottoposto. A questo proposito, Williams sottolinea l'interesse degli studi moderni per la nascita del mercato dell'arte e per aspetti di tipo socioeconomico.

Il volume offre «una nuova valutazione dei risultati conseguiti da Raffaello» (*Conclusioni*, pp. 347-362; p. 347) riflettendo nello specifico sull'opera raffaellesca e più ampiamente sull'arte italiana rinascimentale, sulla sua relazione con il modernismo e sull'oggetto dei più recenti interessi della critica storico-artistica: una «simile pluralità di livelli è richiesta dall'importanza storica di Raffaello, unica nel suo genere» (p. 347). L'urbinate ha permesso, e permette tutt'oggi, di ripensare un nuovo approccio alla storia dell'arte, alla sua interpretazione e alla sua evoluzione, a partire dal binomio *arte-lavoro* più che *arte-oggetto*: la nostra esperienza con l'arte, scrive Williams, non può ridursi al contatto soggettivo con l'opera, bensì deve includere lo sforzo di comprensione del lavoro retrostante l'opera stessa e con giusta contestualizzazione storico-culturale. In ogni caso, già nell'opinione vasariana, il più importante contributo riconosciuto a Raffaello, alla sua opera e al suo modo di fare arte risiede nella sua capacità di trasmettere «la dimensione del valore morale dell'arte, il significato morale del lavoro che richiede e il contenuto morale del lavoro stesso» (p. 345). L'arte è sì un'attività fisica e tecnica, ma non possiamo trascurarne il valore sociale ed etico, né privarla «dei suoi elementi razionali, e dunque di un aspetto essenziale della sua ambizione a livello intellettuale» (p. 354). Accogliere questi nuovi approcci, chiude Williams premendo un tasto tecnico ed emotivo insieme, ci farebbe stabilire una più giusta relazione con il nostro passato e potrebbe infine aiutarci a meglio «capire noi stessi» (p. 362).