

Premessa

A Regina e Libero, al loro sguardo

Come tutte le mostre, o almeno quelle che fanno parte di un percorso della propria vita, anche questa ha una storia incominciata diverso tempo fa, assai prima rispetto al momento in cui l'associazione culturale MetaMorfosi, tramite Pietro Folena, mi contattò per offrirmi di curare un'esposizione dedicata a Raffaello presso i Musei Capitolini. Risposi subito di sì; e come poteva essere altrimenti? A prescindere dalla gentilezza dei colleghi capitolini, che mi accolsero sin dall'inizio con una cordiale disponibilità e una fiduciosa aspettativa rispetto a quanto avrei realizzato nella loro sede museale, il Campidoglio rimane pur sempre uno dei luoghi universali dell'immaginario artistico, con la sua eccezionale stratificazione di epoche e civiltà diverse che si traduce in una sintesi talmente sublime da fare, di quello spazio naturale e urbano abitato dall'arte, un emblema stesso della cultura, in un'accezione più vasta e globale che prescinde dal luogo stesso e dalla sua storia particolare. Ma, pur accettando con entusiasmo quell'invito cortese, espressi altrettanto immediatamente delle riserve sul tema. Raffaello è, senza ombra di smentita, un grande artista, in grado di sostenere (e riassorbire al suo interno) le oscillazioni ricorrenti nella fortuna critica, che di volta in volta hanno condotto a eclissi di interesse, per quanto parziali, o a eccessi, non sempre efficaci e opportuni, di zelo storiografico. È vero che le sue opere sono ancora in grado di stupirci rivelando un potenziale di ricerca pressoché inesauribile, tuttavia, quando ricevetti quella proposta, ero al corrente del fatto che si stava organizzando un'ampia mostra monografica per i musei del Prado e del Louvre. Pensai che un'ulteriore iniziativa su Raffaello, anche se principalmente mirata alla grafica, avrebbe rischiato di ingenerare quella periodica inflazione del soggetto che non ha mai giovato alla comprensione e all'apprezzamento della personalità artistica dell'Urbinate. Bisognava, mi dissi, lasciar "riposare", almeno per qualche tempo, il grande artista e, piuttosto, "girargli un poco intorno", più o meno come feci davanti al suo *Autoritratto con amico* del Louvre durante la mia visita alla mostra madrilenza, accorgendomi che il fascino che esercitava su di me quell'immagine era anche dovuto alla sua capacità di coinvolgermi personalmente, sollecitando interrogativi sulle mie reali intenzioni nei confronti del suo autore.

Avevo già intuito allora (e confermai la mia intuizione davanti al dipinto) che per me sarebbe stato più stimolante guardare Raffaello con gli occhi di due suoi colleghi, l'uno, più giovane di una generazione, l'altro, attivo nella seconda metà di quello stesso secolo, il Cinquecento, che nel suo primo ventennio aveva visto la piena affermazione del Sanzio. I due artisti, Francesco Mazzola detto il Parmigianino e Federico Barocci, sono ambedue ricordati nelle testimonianze cinque-seicentesche come eredi di Raffaello, sia pure per diversi motivi, ed entrambi vengono reputati tra i più magistrali disegnatori della loro epoca, una prerogativa, quest'ultima, che li avvicina strettamente al pittore più antico. Proprio indagando nella vasta collezione grafica degli Uffizi sotto i nomi del Parmigianino e di Barocci, nel corso del tempo (come ho detto, la storia di questa mostra affonda le sue radici lontano) mi ero imbattuta in qualche opera non conosciuta o fraintesa iconograficamente, ma, soprattutto, avevo avuto modo di meditare sul significato delle loro sperimentazioni grafiche. Guardando a Raffaello non direttamente bensì con gli occhi di Francesco Mazzola e di Federico Barocci, potevo dunque affrontare il tema del confronto e dell'eredità (o tramando) fra artisti, con riferimento a due pittori che si erano espressi nella loro produzione grafica copiosamente, sperimentalmente e con forza innovativa. Per di più, avrei tenuto insieme, benché su piani paralleli e distinti ciascuno dei quali richiede una specifica metodologia di lettura, da un lato, le testimonianze più antiche e, dall'altro, le opere dei tre artisti, Raffaello compreso in quanto ineludibile termine di raffronto. Riguardo la letteratura antica, non avevo certo in mente di offrire una disamina della fortuna critica del Parmigianino e di Barocci, che sarebbe stata del tutto pleonastica e fuori luogo; viceversa avvertivo la necessità di verificare come venisse formulato inizialmente il paragone di entrambi con l'Urbinate. In effetti, la nascita della leggenda relativa all'eredità spirituale di Raffaello trasmessa al Parmigianino (la sua trasmigrazione nell'anima del giovane emiliano) si manifesta tra la metà del Cinquecento e il Seicento, così come a partire dagli anni Ottanta del secolo XVI si precisa il nesso tra Raffaello e Barocci, più frequentemente fondato sulla comune patria di origine. Lo spoglio delle testimonianze storiche è dunque affrontato nel Capitolo I (*Le fonti*), dove i titoli assegnati alle due parti di cui si compone – *Raphael redivivus*, *La «nova gloria» d'Urbino* – sintetizzano i punti salienti del confronto dei due pittori con l'Urbinate e allo stesso tempo preparano il lettore alle argomentazioni sviluppate nel Capitolo II (*Gli artisti*). Qui, riferendomi all'intera produzione del Parmigianino e di Barocci, sia pittorica che grafica, ho enucleato alcuni aspetti e nodi tematici che mi hanno consentito di precisare e in parte rettificare gli accostamenti storici a Raffaello. L'intento era di chiarire quei processi di assimilazione, emulazione e differenziazione rispetto al modello, che, a ben guardare, furono per tutti e due assai precoci e molto originali. Raffaello diventa così lo specchio nel quale ambedue si riflettono per conoscere meglio la propria immagine.

Prima di proseguire nel resoconto del volume, il cui andamento corrisponde alle tre sezioni della mostra, vorrei però fare una necessaria puntualizzazione: il confronto istituito tra le opere non ha mai condotto chi scrive, né i collaboratori cui si deve la seconda parte del volume, a parlare di *influssi* (quelli di Raffaello sui due colleghi successivi), condividendo appieno le riserve a suo tempo avanzate efficacemente a tal proposito da Michael Baxandall (*Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, 1985). Semmai, si sono sottolineate, come si diceva, rielaborazioni di motivi iconografici, emulazione, competizione, diversificazione, alterità rispetto agli originali raffaelleschi, ma anche nei confronti di quella proliferazione di copie e rielaborazioni pittoriche e grafiche che una fiorente industria del riciclaggio metteva allora a disposizione di quanti volessero servirsene. Del resto, nel caso del Parmigianino, l'esame di alcune questioni ancora aperte (tra cui la pratica sperimentale dell'acquaforte e l'importanza assegnata al tracciato lineare nella genesi delle immagini; il rapporto con l'antico; la contaminazione fra sacro e profano e fra eros e spiritualità; il primato della linea sulla parola) ha consentito di rovesciare i termini del confronto con l'Urbinate, al punto che il *Raphael redivivus* del Capitolo I si è trasformato, nel Capitolo II, in un *'alter Raphael'*.

Differente è il caso di Barocci, per il quale l'eredità di Raffaello era tutt'uno con la condivisione del luogo di origine e di alcune caratteristiche radicate nella geografia culturale di Urbino. Federico Barocci operò una sintesi tra tradizioni culturali diverse più ambiziosa di quanto si possa immaginare a prima vista, pensando a un artista appartato in un angolo dell'Italia, che ormai appariva avviato verso un inarrestabile declino rispetto al suo passato luminoso. In particolare, la sua pacifica ricomposizione tra *Disegno* fiorentino e *Colore* veneziano, e il ruolo altrettanto importante accordato, all'interno di questa riconciliazione, al chiaroscuro lombardo, diede luogo a quell'armoniosa coesistenza degli opposti, che costituisce, appunto, il filo conduttore della parte a lui dedicata nel Capitolo II (*L'armoniosa coesistenza degli opposti*). Nel progetto vasto e impegnativo di armonizzare tra loro spinte artistiche assai differenti, mostrando la sua dissidenza rispetto al tracciato vasariano delle *Vite* nell'edizione Giuntina del 1568, risiede la motivazione principale della sua emulazione di Raffaello.

Nel terzo Capitolo (*I temi*) l'attenzione si è di nuovo focalizzata sul Parmigianino, che, non lo nascondo, è il principale protagonista dei miei saggi, piuttosto che della mostra, dove ho invece cercato di mantenere un certo equilibrio distributivo nella selezione delle opere. Le ragioni risiedono nel rapporto dell'artista emiliano con Raffaello, così sottile, penetrante e ancora in parte da esplorare. Lo specchio, lo sguardo, il volto e la finestra forniscono, nelle due parti di cui si compone il Capitolo III (*Lo specchio, lo sguardo, il volto. Sperimentazioni e confessioni del Parmigianino; Parmigianino, Raffaello e la metafora della finestra*), altrettante chiavi di lettura per comprendere la reazione di Francesco Mazzola a temi affrontati da Raffaello e, ancora una volta, la sua alterità rispetto a quel modello. Dal modo diverso di guardarsi allo specchio e di interagire con la propria immagine, alle differenti soluzioni proposte per il superamento della finestra albertiana che lo stesso Raffaello aveva avvertito come inevitabile, tutto, appunto, parla dell'originalità del Parmigianino. La modernità controcorrente della sua ricerca artistica lo teneva sospeso tra raffigurazioni pittoriche che paiono fuoriuscire dal quadro e coinvolgere direttamente lo spettatore, rendendolo partecipe degli eventi o dell'azione descritti, e viceversa raffigurazioni di superficie, poste cioè sul diaframma sottile che collega lo spazio dell'illusione pittorica a quello della realtà, quest'ultima interessata piuttosto all'esplorazione della prima forma originaria della pittura stessa, il volto dell'uomo o, più specificamente, del pittore, inteso come nuovo Narciso. Sono convinta che la sua arte oggi conservi un'intatta freschezza e meglio di altri Francesco Mazzola adombri alcuni aspetti delle esperienze artistiche del Novecento. La mostra su Raffaello che originariamente mi si prospettava, alla fine, si è trasformata in una esposizione di sguardi, e di sguardi incrociati: quello degli autori antichi sul Parmigianino e Barocci e sulla relazione di entrambi con Raffaello; quello dei due pittori sull'Urbinate; il loro stesso sguardo infine, negli autoritratti selezionati, verso di noi. Così, la mobilità intellettuale ed emotiva dello sguardo, il suo indugiare su altri volti (e, con l'aiuto dello specchio, sul proprio) mi sono parse altrettante metafore di una visione spaziale che a sua volta rispecchia l'indagine più complessiva condotta dal Parmigianino e da Barocci sulle stesse strutture ontologiche e semantiche della pittura. È necessario, infine, spendere qualche parola sulla seconda parte del volume che costituisce una sorta di *vademecum* per la visita in mostra. Qui, le schede tecniche sulle opere esposte forniscono una bibliografia il più possibile ampia ed esaustiva, ma evitano accuratamente di riepilogare pareri e opinioni, spesso riportati di recente in altre pubblicazioni e del resto facilmente recuperabili con i dati bibliografici indicati. Il raccordo tra schede tecniche e saggi introduttivi è affidato a contributi di dimensioni più contenute, dove si motivano le ragioni della selezione delle opere e dei confronti istituiti nel percorso di mostra. Credo che il visitatore dell'esposizione possa giovare di tali apporti, mentre mi auguro che il lettore usufruisca di altre informazioni ancora e di diverse prospettive di analisi attingendo dai saggi nei tre Capitoli. Insomma, desideravo una pubblicazione in cui sia il lettore con maggiore tempo a disposizione, sia il visitatore della mostra, incalzato da una differente tempistica, potessero trovare stimoli in relazione a modalità di lettura e livelli di approfondimento differenziati. Siamo oggi sottoposti a un accanimento mediatico delle informazioni, ma possiamo dirci altrettanto stimolati a leggere un testo non solo per ricavarne dati, ma per riceverne spunti di meditazione e individuare problematiche, magari da affrontare in futuro? Questa mostra è dedicata ai giovani e in particolare ai miei studenti dell'Università di Bologna e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, perché si fermino a riflettere, senza alcun timore se non hanno risposte immediate ai problemi (ma, semmai, con il timore di non porsi domande) e non dimentichino di elaborare e discernere i dati che, in quantità sempre maggiore, li raggiungono. I contributi presenti nella seconda parte del volume si devono appunto ad alcuni di loro, che hanno ormai da qualche tempo concluso gli studi:

Laura Da Rin Bettina, Roberta Aliventi, Michele Grasso e Raimondo Sassi. Gli stessi sono anche i ricercatori del Progetto Euploos, nato dalla collaborazione tra il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut e la Scuola Normale Superiore, con il sostegno, dall'agosto del 2014, di Intesa Sanpaolo e rivolto sia alla catalogazione informatizzata della raccolta pubblica di disegni fiorentina, sia alla formazione di giovani studiosi nel campo della grafica. Mi ha inoltre affiancato in questa impresa Ilaria Rossi, veterana del Progetto Euploos e ora generosa collaboratrice esterna. La mia gratitudine nei confronti di tutti loro è davvero grande, per aver condiviso con me fatiche, stimoli, entusiasmo e scommesse sul piano culturale e della comunicazione. Vorrei da ultimo rivolgere un pensiero a tutti coloro che si sono occupati degli aspetti più disparati del volume e della mostra. Il *colophon* documenta il lavoro della macchina organizzativa, gli istituti museali prestatori e le varie competenze professionali coinvolte; la lista dei ringraziamenti annovera quanti, singolarmente, hanno contribuito con suggerimenti e consigli. Non è, dunque, necessario che mi diffonda ulteriormente, ma desidero almeno formulare un ringraziamento corale, valido per tutti e davvero caloroso. Intendo però richiamare di nuovo i miei *partners* più stretti, i Musei Capitolini, e naturalmente con essi l'amministrazione di Roma Capitale, nonché l'associazione culturale MetaMorfosi, senza peraltro trascurare di esprimere la mia gratitudine alla casa editrice, Palombi Editori, per la proficua collaborazione che si è instaurata durante la pubblicazione del volume. *Last but not least*, un pensiero speciale va al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il cui apporto mi è stato, come al solito, insostituibile. Nell'elenco dei ringraziamenti compare, forse un poco in sordina, un istituto che merita invece una menzione particolare: si tratta del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, dove sono stata accolta come ospite scientifico per dieci mesi, distribuiti nei tre anni passati. Grazie, dunque, ai due Direttori, Alessandro Nova e Gerhard Wolf, che oltretutto sono per me modelli costanti di riferimento. Le ricerche di Alessandro vertono spesso su argomenti comuni ai miei e costituiscono altrettante occasioni stimolanti di confronto e di precisazione per le mie idee. Quanto a Gerhard, forse questa stessa mostra non ci sarebbe stata senza il nostro comune Progetto LINEA, che rappresenta un punto di svolta fondamentale nella mia traiettoria culturale. A lui devo inoltre un ringraziamento speciale per aver discusso all'origine il progetto della mostra, ricevendone da subito un incoraggiamento a proseguire, e anche per la generosità intellettuale e l'acume critico con i quali ha letto e commentato i miei testi. Infine, non dimentico Daniele Menozzi, che sa comprendere l'intensità e la concentrazione nel lavoro come aspetti imprescindibili della mia personalità, con la tranquilla disponibilità di chi li ha sempre condivisi.

Marzia Faietti