

Raffaello e Crema.

Un omaggio monocromo all'Urbinate nell'anno del suo cinquecentenario (1520-2020)

Elizabeth Dester

La fortuna di Raffaello Sanzio nella stampa di traduzione tra il XVI e il XIX secolo

Pur appartenendo a un passato remoto, il legame tra Crema e Raffaello Sanzio, nato a Urbino nel 1483 e morto a Roma il 6 aprile 1520¹, sembra essere un *rebus* non del tutto risolto, come un puzzle al quale manca ancora qualche tessera per essere completato. All'epoca di Raffaello, Giacomo Zurla sposò Barbara Castiglione², zia di Baldassarre, autore del *Cortegiano* e amico dell'artista a Roma. Dopo quasi tre secoli, all'inizio dell'Ottocento, una piccola tavola con un elegante *San Sebastiano* appartenente al periodo giovanile del pittore, «la quale era nella galleria del signor conte Zurla di Crema»³, venne acquistata dall'incisore Giuseppe Longhi per la sua collezione milanese. Sfortunatamente sconosciuti sono il momento e la ragione per i quali il dipinto, ora esposto all'Accademia Carrara a Bergamo, giunse in città e non è noto per quanto tempo esso sia stato di proprietà di una delle più illustri famiglie cremasche⁴.

A cinquecento anni dalla morte del grande maestro, quando in città non rimane che un'ombra del segno profondo da lui lasciato nella storia dell'arte, il Museo espone sei stampe che riproducono alcune sue celebri opere in una mostra intitolata *Omaggio a Raffaello. Le stampe di traduzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco*⁵.

La differenza fondamentale tra queste incisioni e gli originali dell'Urbinate non consiste tanto nella qualità estetica dell'immagine quanto nel procedimento tecnico poiché, come scrisse Giuseppe Longhi, la traduzione avviene «dove il lavoro di un'arte si traduce coi mezzi di un'altra totalmente differente»⁶. Naturalmente ciò determina le caratteristiche proprie di una stampa di riproduzione o *d'après* che, rispetto al suo modello, può essere definita non come una semplice copia, ma una raffigurazione di dimensioni minori, analoga nell'iconografia, costruita attraverso la linea e il chiaroscuro. Dal punto di vista pratico, essa è il risultato della collaborazione tra diverse figure specializzate: l'inventore, il disegnatore e l'incisore, il cui ruolo viene solitamente indicato dall'inizio dei verbi latini *invenit/pinxit*, *delineavit* e *sculpsit* o italiani dipinse, disegnò e incise

¹ Gli studi su Raffaello sono molto vasti. Per questo articolo si è fatto riferimento in particolare a *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di Mario Salmi, 2 voll., Deagostini, Novara 1968; Francesco Paolo Di Teodoro, Vincenzo Farinella, *ad vocem Santi (Sanzio), Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 418-435; *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020) a cura di Marzia Faietti, Matteo Lanfranconi, Skira, Milano 2020. Sulla fortuna storica dell'artista si veda Franco Mazzini, *Fortuna storica di Raffaello nel Cinquecento*, in "Rinascimento", 1953, 4, pp. 67-78; Franco Mazzini, *Fortuna storica di Raffaello nel Sei e Settecento*, in "Rinascimento", 1955, 16, pp. 145-162.

² *Codice Zurla*, conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, p. 31.

³ *Descrizione di una Tavola di Raffaello Sanzio d'Urbino posseduta dal cavaliere Giuseppe Longhi incisore*, in "L'Ape italiana", 1819, 1, pp. 160-162.

⁴ Paolo Plebani, *Nota sulla storia collezionistica del San Sebastiano*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio-6 maggio 2018) a cura di Maria Cristina Rodeschini Galati, Accademia Carrara, Bergamo 2018, pp. 61-67.

⁵ La mostra rientra nel calendario di eventi raffaelleschi del territorio lombardo "Raffaello. Custodi del mito in Lombardia" promosso dalla Fondazione Brescia Musei e dal Castello Sforzesco di Milano

⁶ Giuseppe Longhi, *La Calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame coll'acquaforte, col bulino e colla punta*, Stamperia Reale, Milano 1830, p. 8.

scritti a fianco dei nomi sotto l'immagine stampata.

Nonostante il riconoscimento dell'incisione come genere artistico autonomo avvenga solo a partire dalla fine del Cinquecento, Raffaello fu tra i primi a comprendere le potenzialità e i vantaggi dell'utilizzo di questo strumento per la trasmissione dell'arte⁷. Ciò che viene scolpito sulla matrice, infatti, traduce in scala ridotta e interpreta l'opera originale indipendentemente dalla natura del suo supporto (legno, tela, intonaco, pietra, metallo). Pertanto essa diviene portatrice di valori estetici ed educativi che possono essere fruiti da un pubblico ampio, appartenente a qualsiasi classe sociale, senza stringenti limiti spazio-temporali⁸.

Ogni secolo ha interpretato con il proprio linguaggio i capolavori di Raffaello contribuendo a creare il suo mito e a perpetuarlo fino a oggi. Come scrisse Giorgio Vasari⁹, fin dalla fine del primo decennio del Cinquecento, l'artista, su esempio di Albrecht Dürer (Norimberga, 1471-1528), ebbe un rapporto diretto con l'incisione, accogliendo all'interno della sua bottega Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argène, 1480-Bologna, ante 1534) affiancato in seguito da Agostino Veneziano (Venezia (?), 1490 circa-Roma, 1540) e Marco Dente (Ravenna, 1493-Roma, 1527) e affidò la gestione e la vendita delle stampe all'editore Baviero de' Carocci, detto il Baviera, la cui presenza è documentata a Roma dal 1515. Così, mentre il maestro era ancora in vita, furono realizzate innumerevoli riproduzioni di studi e disegni preparatori con le invenzioni per i dipinti appositamente create per essere incise. In questi primi anni il legame tra ideazione e tecnica fu molto forte poiché la seconda era considerata come un veicolo con il quale conoscere e divulgare la prima, concretizzata tramite il mezzo grafico. In questo modo la maggior parte della produzione artistica di Raffaello venne impressa sulla carta: i soggetti mitologici e religiosi, ad esempio la *Didone* o la serie di *Cristo e i dodici apostoli*, le Stanze Vaticane con le famose rappresentazioni della *Scuola di Atene* o della *Battaglia di Costantino*, le pale d'altare, la decorazione della Stufetta Bibbiena, gli arazzi della Scuola Vecchia e Nuova, le vicende della *Favola di Psiche* per la villa Farnesina, la *Bibbia* nelle Logge e le decorazioni con motivi all'antica e a grottesche. Dopo il 1520, Baviera, erede dei rami, continuò la sua attività e quando, sette anni più tardi, il sacco di Roma determinò il declino della prima grande generazione d'incisori, coloro che erano sopravvissuti tra i quali Jacopo Caraglio (Verona, 1500-Parma, 1565), Nicolas Beatrizet (Thionville, 1507/Lunéville, 1515 circa-Roma, 1565), Enea Vico (Parma, 1523-Ferrara, 1567) e Giulio Bonasone (Bologna, 1520 circa-post 1576) diedero inizio alla circolazione delle opere grafiche anche al di fuori della città¹⁰.

Nel Seicento la formulazione delle teorie classiciste da parte di monsignor Giovanni Battista Agucchi a Bologna e di Giovan Pietro Bellori a Roma procedette di pari passo con la crescente

⁷ Come principali riferimenti bibliografici sono stati consultati *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, Calcografia, ottobre 1985) a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Edizioni Quasar, Roma 1985; Corinna Höper, *Raffael un die folgen*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001.

⁸ Giulio Carlo Argan, *Il valore critico della "stampa di traduzione"*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, a cura di Douglas Fraser, Phaidon Press, London 1967, pp. 179-181.

⁹ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568, p. 359.

¹⁰ Lidia Bianchi, *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, cit., pp. 647-689; Stefania Massari, *Il Cinquecento*, in *Raphael invenit*, cit. pp. 9-18; Giorgio Marini, *Raffaello moltiplicato. Uso delle stampe e stampe d'uso all'inizio dell'età moderna*, in *Raffaello il sole delle arti*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 26 settembre 2015-24 gennaio 2016) a cura di Gabriele Barucca, Sylvia Ferino Pagden, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 71-79; *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo-7 giugno 2020) a cura di Elena Rossoni, NFC edizioni, Rimini 2020.

fortuna delle stampe tratte da Raffaello, considerato ormai un paradigma di perfezione da imitare e divulgare. In questi anni gli incisori iniziarono a guardare ai dipinti nella loro versione definitiva, rimanendo fedeli al modello iconografico e dandone, anche attraverso il ricorso alla tecnica dell'acquaforte, una più libera lettura interpretativa secondo il gusto del tempo. Grande favore incontrò la pittura del periodo maturo dell'artista, in particolare gli affreschi delle Stanze e delle Logge Vaticane e la decorazione della Farnesina, che divennero presto un punto di riferimento fondamentale per la formazione dei pittori in Italia e all'estero, soprattutto in Francia, in Germania e nelle Fiandre, dove furono oggetto di numerosi progetti di riproduzione¹¹.

Nel Settecento il successo della traduzione delle opere del Sanzio sulla carta favorì molte iniziative editoriali e spinse anche la Chiesa a servirsi del linguaggio del maestro e del suo prestigio con una finalità estetica e didattica rivolta «*ad publicum terrarum orbis ornamentum*», come recita il frontespizio a introduzione della pubblicazione degli affreschi delle Stanze, per la prima volta integralmente presentate nel loro insieme nel 1722 da Francesco Aquila (Palermo, 1676-1740).

Verso la metà del secolo, il rinnovato interesse per la cultura classica, alimentato dall'arrivo a Roma di intellettuali e artisti illustri, come il tedesco Johann Joachim Winkelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768), il francese Jacques Louis David (Parigi, 1748-Bruxelles, 1825), o il veneto Antonio Canova (Possagno, 1757-Venezia, 1822) e dell'abile incisore Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735-Roma, 1803), rappresentò un ulteriore stimolo per la prosecuzione dell'impresa di riproduzione delle decorazioni degli ambienti vaticani, arricchita da una particolare sensibilità per la resa dei valori cromatici. Successivamente, l'attività del Volpato fu proseguita dal genero Raffaello Morghen (Napoli, 1758-Firenze, 1833), nel cui catalogo è possibile notare una nuova attenzione per l'arte del primo periodo romano. In questi anni la volontà di replicare fedelmente lo stile dell'originale indusse gli incisori a scolpire la semplice linea di contorno delle figure mentre è possibile osservare una maggiore libertà interpretativa ed espressiva nell'impressione dei disegni, con esiti particolarmente felici in Francia.

Nell'Ottocento, nonostante la nascita e la progressiva diffusione della fotografia, la devozione religiosa e il puro apprezzamento estetico per la stampa di traduzione mantennero in vita la produzione grafica. Secondo una pratica ormai consueta nelle collezioni di sensibili amatori o semplicemente nelle cornici sulle pareti delle case del ceto medio trovarono posto, come una rievocazione degli originali, le riproduzioni monocrome delle opere di Raffaello. A Roma un ruolo importante nella promozione dell'attività incisoria dei dipinti dell'artista fu svolto dalla Calcografia Camerale che, fondata nel 1738 da papa Clemente XII e divenuta Regia nel 1870, periodicamente controllava la realizzazione delle riproduzioni e conserva ancora oggi le matrici incise, le stampe e i disegni¹².

Omaggio a Raffaello: le stampe di traduzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Finora conservate in una cassettera nel deposito, le sei stampe di traduzione esposte in mostra riproducono opere di Raffaello e bottega databili tra il primo e il terzo decennio del Cinquecento. La loro provenienza è sconosciuta; l'unica menzione nei registri del Museo, infatti, si trova nell'*Inventario della sezione grafica* dove vengono sinteticamente descritte¹³. Di recente, nel 2005, tutti i fogli sono stati schedati in SIRBeC (Sistema Informatico Regionale dei Beni Culturali della Lombardia) e catalogati trascrivendo le informazioni note, con la sola aggiunta di alcuni

¹¹ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il Seicento, in Raphael invenit*, cit., pp. 19-23.

¹² Grazia Bernini Pezzini, *Il Settecento e l'Ottocento, in Raphael invenit*, cit., pp. 24-29.

¹³ La verifica dell'*Inventario generale di carico* nel quale dal 1960 vengono annotate tutte le opere entrate a far parte delle collezioni del Museo ha confermato l'assenza delle stampe.

dettagli sulle caratteristiche materiali e sullo stato di conservazione degli oggetti. Nonostante ciò, sembra verosimile ipotizzare che essi abbiano fatto parte delle collezioni del Museo fin dalla sua creazione all'inizio degli anni sessanta del Novecento, quando tutte le istituzioni culturali cittadine convivevano ancora negli ambienti dell'ex convento di Sant'Agostino.

Insieme ad altre stampe raffiguranti opere d'arte, ville e antichità romane, cinque delle incisioni sono riposte in un'unica cartella e costituiscono un insieme omogeneo. L'affinità tra la misura dei fogli, i soggetti raffigurati e lo stato di conservazione suggerisce una storia comune; dopo essere state incise, esse non hanno mai subito alcuna modifica nelle dimensioni, cioè non sono mai state incorniciate o appese a una parete e si presentano così come quando furono impresse. Evidentemente diversa, invece, è la vicenda della sesta incisione eseguita su foglio più piccolo, un po' ingiallito e in parte lacunoso inserito all'interno di una scura cornice lignea, della quale è stato possibile ricostruire il contesto d'origine.

In mostra le opere sono esposte in ordine cronologico, secondo la data o il periodo della loro realizzazione. La stampa più antica (inv. G0534) raffigura la *Discesa dello Spirito Santo* (Fig. 1), riproducendo l'episodio tessuto su un arazzo attualmente collocato nella cappella Paolina in Palazzo Vaticano¹⁴. Al centro della scena racchiusa in una cornice, in corrispondenza del punto di fuga prospettico del pavimento, Maria in preghiera è circondata da due angeli e dai dodici apostoli mentre sopra le loro teste si posano le fiammelle dello Spirito Santo sotto forma di colomba. Nella parte inferiore del foglio l'iscrizione riporta i nomi di Pio VI Braschi e dei dedicatari: l'autore del disegno Stefano Piali (Roma, 1753-1835)¹⁵ e l'argentiere Giuseppe Spagna (Roma, 1742-1811). Nel mezzo lo stemma sormontato dalla tiara e dalle chiavi petrine, con in alto tre stelle e in basso una piccola testa di Eolo che soffia su tre gigli, riproduce l'arme del papa che regnò dal 1775 al 1799¹⁶, periodo a cui è possibile ricondurre l'esecuzione della stampa. Impressa su carta vergata prodotta artigianalmente, l'immagine è stata incisa da Girolamo Carattoni (Riva di Trento, 1757/1760-Roma, 1809(?))¹⁷, formatosi a Verona e in seguito trasferitosi a Roma dove si dedicò alla riproduzione di molte opere scultoree del Museo Pio Clementino e di dipinti di Raffaello, come ad esempio la decorazione delle Logge Vaticane e la *Madonna della Seggiola* della Galleria Palatina di Firenze, di cui si conservano alcuni esemplari presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano. L'incisione appartiene alla prima fase produttiva di Carattoni, ritenuta qualitativamente e tecnicamente migliore, comprendente fogli generalmente di grande formato¹⁸. L'opera da cui è tratto il soggetto appartiene alla seconda grande serie di arazzi commissionati a Raffaello e alla sua bottega sotto il pontificato di Leone X e noti come arazzi della Scuola Nuova, per distinguerli da quelli con le storie degli *Atti degli Apostoli* realizzati nella

¹⁴ Un esemplare della stampa si conserva anche a Città della Pieve (PG) e presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" a Milano, cfr. Marta Spanevello, *Le stampe da Raffaello. Dal XVI secolo al XIX secolo nella Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli"*, relatore della tesi Claudio Salsi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, A.A. 2009/2010, p. 322.

¹⁵ Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Gorlich editore, Milano 1955, p. 640; Giorgio Milesi, *Dizionario degli incisori*, Minerva italica, Bergamo 1982, p. 191.

¹⁶ Per una breve contestualizzazione storica dell'operato di questo pontefice si veda Maria Domitilla Occhipinti, *Il difficile contesto politico e religioso di papa Pio VI, in Amor dei. La fortuna di Raffaello nelle stampe del Settecento*, a cura di Davide Tonti e Maria Domitilla Occhipinti, Stibu, Urbani 2006, pp. 19-26.

¹⁷ Diego Zannandrei, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, Stabilimento tipo-litografico G. Franchini, Verona 1891, pp. 494-495; Luigi Servolini, cit., p. 163; Giorgio Lise, *ad vocem Carattoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 664-665; Stanislaw Szymanski, *Girolamo Carattoni incisore (Riva di Trento 1749-Roma 1809?)*, CAT, Trento 1980; Giorgio Milesi, cit., p. 52; *Raphael invenit*, cit., p. 866.

¹⁸ Stanislaw Szymanski, cit., pp. 54-56.

seconda metà degli anni venti del Cinquecento per la Cappella Sistina¹⁹. Pregiati, impreziositi da fili oro e argento, i dodici arazzi raffiguranti episodi della *Vita di Cristo* furono tessuti nelle Fiandre dalla bottega di Pieter van Aelst (morto a Bruxelles nel 1536) tra il 1524 e il 1531. Prima della sua morte, Raffaello eseguì solo alcuni schizzi per i disegni preparatori, la cui attribuzione è ancora incerta a causa della mancanza di dati documentari. Due, infatti, sono le ipotesi avanzate dagli studiosi sull'esecuzione dei cartoni che oggi si conservano in stato frammentario in diversi musei del mondo. In particolare, per quanto riguarda la *Discesa dello Spirito Santo*, considerata piuttosto modesta dal punto di vista compositivo e stilistico, sono stati finora individuati tre tasselli con teste di apostoli conservati al Metropolitan Museum a New York, alla Christ Church e all'Ashmolean Museum a Oxford. Secondo alcuni studiosi la commissione fu portata a termine in Italia dalla bottega del maestro, in particolare dai suoi principali allievi Giovan Francesco Penni (Firenze, 1488-Napoli, 1528) e Giulio Romano (Roma, 1499 circa-Mantova, 1546), mentre per altri l'ideazione e la realizzazione materiale dei manufatti sarebbe avvenuta nelle Fiandre sulla base di modelli assegnati a Tommaso Vincidor²⁰ (Bologna, 1493-Breda, 1536).

Certa è invece la storia della pittura murale raffigurante *Il profeta Isaia* (Fig.2) tradotta su carta nel primo quarto dell'Ottocento da Ignazio di Paolo Bonajuti (Gubbio, 1787-1830)²¹ su disegno di Raffaele Bonajuti (Roma, attivo nella prima metà del XIX secolo)²². L'incisore umbro lavorò soprattutto a Roma, dove sono ancora custoditi alcuni suoi rami originali presso l'Istituto Centrale per la Grafica. Non a caso anche sulla stampa esposta in mostra (inv. G0536) è possibile osservare nell'angolo inferiore destro, tra il foglio e l'impronta della lastra, due timbri a secco di forma circolare di diverse dimensioni: quello più grande ha al centro una corona circondata dalla scritta «Regia Calcografia di Roma» mentre in quello più piccolo si può leggere la sigla «RC». L'opera dalla quale l'incisione è tratta è databile al 1512 e si trova sulla parete del pilastro sul lato sinistro della navata centrale della basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio a Roma, sull'altare e la tomba di famiglia del protonotario apostolico Johannes Goritz (Lussemburgo (?), metà XV secolo-Verona (?), 1523), sopra la nicchia originariamente ospitante il gruppo scultoreo di *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* di Andrea Sansovino (Monte San Savino, 1467 circa-1529). Nella pittura il soggetto è raffigurato su un trono marmoreo i cui braccioli fanno da piedistallo a due putti che, con un festone vegetale sulle spalle, reggono una targa in greco che ricorda la dedicazione della cappella e il nome del committente. Pur essendo seduto, la posa dinamica del profeta, con il volto verso il basso, il braccio flesso davanti al busto a svolgere la pergamena scritta in ebraico e gli arti inferiori piegati, in parte coperti dall'ampio mantello, rende la figura vigorosa e vitale. Secondo quanto narrato da Vasari²³, infatti, dopo aver visto la volta della Cappella Sistina, Raffaello decise di ridipingere completamente l'opera già compiuta per

¹⁹ Karl Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle*, Court Printing Office, Weimar 1876, p. 258 n. X.2; Johann David Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, vol. 2, Le Monnier, Firenze 1889, pp. 248-249, p. 257; Eugène Müntz, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe*, Rothschild, Paris 1897, pp. 36-44; Charles Hope, *Gli arazzi della Scuola Nuova*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985) a cura di Fabrizio Mancinelli, Electa, Milano 1984, pp. 326-331. Fino al 2009 l'opera era esposta nella Galleria degli arazzi nella Pinacoteca Vaticana insieme al resto della serie.

²⁰ Ylenia Gresta, *Gli arazzi della Scuola Nuova e i cartoni preparatori: frammenti superstiti e dispersione*, in *Raffaello. Impresa e fortuna*, a cura di Anna Cerboni Baiardi, Accademia Raffaello, Urbino 2019, pp. 45-59.

²¹ Luigi Servolini, cit., pp. 134-135; Giorgio Milesi, cit., p. 35; *Raphael invenit*, cit., p. 865.

²² La stampa è ricordata in Johann David Passavant, cit., p. 131. Un esemplare si conserva anche presso l'Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. III.7, in *Raphael invenit*, cit., p. 147.

²³ Giorgio Vasari, cit., p. 356.

renderla più simile alla maniera di Michelangelo e conferirle un carattere maestoso che fa da eco a quello dei profeti dipinti dal Buonarroti²⁴. Nella stampa questa monumentalità è resa attraverso un affiancarsi e intrecciarsi monocromo di linee sottili che, soprattutto nei punti di estrema luce, ad esempio in corrispondenza delle ginocchia e del braccio destro, tende tuttavia ad appiattirsi, indebolendo la resa dei volumi e l'energia che sembra ancora guizzare nelle membra dell'opera dipinta sulla parete dall'artista.

Destinata alla devozione privata è la riproduzione sulla terza stampa esposta in mostra (inv. G0538) che raffigura una *Madonna con il Bambino*, conosciuta anche, come indicato dall'iscrizione sotto l'immagine, con il titolo di *Madonna Colonna*²⁵ (Fig.3). Davanti a un arioso paesaggio la Vergine seduta tiene nella mano destra un piccolo libro mentre regge con la sinistra il Figlio che volge lo sguardo vivace verso l'osservatore. Nonostante sul foglio non vi sia alcun riferimento cronologico preciso, nella sua storica biografia dedicata a Raffaello e al padre Giovanni Santi lo studioso Johann David Passavant indicò per questa incisione l'anno 1827²⁶. Il disegno dell'opera si deve a Franz (Gottinga, 1786-Roma, 1831) o Johann Riepenhausen (Gottinga, 1788 circa-Roma, 1860)²⁷. Di provenienza tedesca, grandi fautori del culto di Raffaello, all'inizio dell'Ottocento i due fratelli si trasferirono a Roma dove contribuirono a diffondere il mito del maestro attraverso la pubblicazione di un volume con dodici tavole dedicate alla sua vita edito a Francoforte nel 1816, nel 1838 in Italia e l'anno successivo a Stoccarda²⁸. L' incisione è invece opera di Luigi Barocci (Roma, prima metà del XIX secolo)²⁹, autore di numerose riproduzioni per la Calcografia romana. Rispetto all'originale, la stampa è caratterizzata da un tono più morbido, poco incline al contrasto chiaroscurale e riproduce lo scenario naturale sullo sfondo in modo un po' sommario. Il Sanzio realizzò la *Madonna Colonna* intorno al 1508, alla fine del suo soggiorno a Firenze. Attualmente esposta alla Gemäldegalerie a Berlino, dove giunse dopo essere stata acquistata dal governo di Prussia nel 1827³⁰, la tavola di modeste dimensioni rimase in città presso casa Salviati e successivamente fu trasportata a Roma dove per eredità entrò a far parte della collezione di Maria Colonna, moglie del duca Giulio Lante della Rovere, dalla quale ha tratto la sua denominazione. Come nella *Madonna Tempi* dell'Alte Pinakothek di Monaco, il soggetto, ricorrente nella produzione dell'artista, giunge qui a un elevato livello interpretativo che si nutre del confronto con i capolavori del Rinascimento fiorentino, pervenendo a un armonioso equilibrio

²⁴ Per la storia dell'opera si veda Luigi Salerno, *Il profeta Isaia di Raffaello e il putto dell'Accademia di S. Luca*, in "Bollettino d'arte", 1960, 45, pp. 81-96; *L'opera completa di Raffaello*, a cura di Pier Luigi de Vecchi, Rizzoli, Milano 1966, pp. 105-106 n. 93; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini Editore, Firenze 1989, p. 110.

²⁵ Un esemplare della stampa si conserva anche presso l'Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. XVI.1, in *Raphael invenit*, cit., p. 190.

²⁶ Johann David Passavant, cit., p. 79. Forse non casualmente questa data coincide con quella del trasferimento dell'opera in Prussia. L'incisione, dunque, potrebbe essere stata realizzata poco prima che il dipinto lasciasse l'Italia.

²⁷ Giorgio Milesi, cit., p. 209.

²⁸ Daniela Sogliani, *Fortuna e mito di Raffaello nell'Ottocento*, in *La morte di Raffaello. Storia di un dipinto di Felice Schiavoni*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010) a cura di Larisa V. Bardovskaja, Skira, Milano 2009, p. 42; Elena Lissoni, scheda n. 36, in *Raffaello e l'eco del mito*, cit., p. 218.

²⁹ Giorgio Milesi, cit., p. 17.

³⁰ Per la vicenda sull'esportazione illecita del dipinto si veda Chiara Mannoni, "Che il quadro parta pure per la Prussia". *Esportazioni e trafugamenti di opere nel contesto della politica pontificia nell'età della Restaurazione*, in *Dall'intransigenza alla moderazione. Le relazioni internazionali di Leone XII*, a cura di Ilaria Fiumi Sermattei, Roberto Regoli, Paolo Daniele Truscello, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 23, Ancona 2019, pp. 277-291.

tra forma, colore ed espressività e coniugando il divino con l'umano³¹.

Proseguendo nel percorso espositivo, la stampa successiva (inv. G0531) riproduce «la più celebrata, la più bella e la più divina»³² opera di Raffaello, incisa a Napoli nel 1834 da Antonio Ricciani (Roma, 1775-1836/1847)³³ su disegno di Francesco Giangiaco (Roma, 1782-1862)³⁴ (Fig.4). Direttore della scuola d'incisione dell'Accademia di Belle Arti a Napoli e socio dell'Accademia di San Luca nel 1812, Ricciani fu professore nell'Ospizio di San Michele e lavorò per la Calcografia. Il timbro ovale impresso nell'angolo destro in basso con l'iscrizione «RC. Settembre 1853» fa ricondurre l'incisione alla sua attività presso questo istituto, dove si conserva anche la matrice in rame. Particolare è la tecnica esecutiva per la realizzazione dell'immagine. A differenza dei casi precedenti, infatti, l'inchiostro non è applicato direttamente sul foglio ma su una sottile velina, più facilmente imprimibile, successivamente incollata all'interno dell'impronta rettangolare sulla carta prodotta industrialmente. Rispetto al dipinto, l'incisione è molto accurata nel disegno e mostra l'incredibile varietà dei moti dell'animo di matrice leonardesca che caratterizza la parte inferiore dell'opera. Tuttavia la resa grafica tende ad attenuare la definizione delle pieghe dei panneggi appiattendoli i toni intermedi e affievolisce il contrasto cromatico creato dal chiaroscuro. Il soggetto raffigurato traduce in pittura due episodi narrati nel Vangelo di Matteo: in alto Gesù in gloria tra i profeti Mosè ed Elia sul monte Tabor e in primo piano l'incontro tra gli apostoli e il fanciullo ossesso. La fortuna di quest'opera è nota³⁵; nel 1516 il cardinale Giulio de' Medici commissionò a Raffaello e a Sebastiano del Piombo due dipinti per la sua sede episcopale nella cattedrale dei Santi Giusto e Pastore a Narbonne raffiguranti rispettivamente la *Trasfigurazione* e la *Resurrezione di Lazzaro*. La tavola dell'Urbinate, iniziata nel 1518 e terminata poco prima della morte, fu posta ai piedi del suo catafalco e in seguito venne collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. Alla fine del Settecento, dopo il trattato di Tolentino, il dipinto fu trasportato a Parigi e solo dopo due decenni fece ritorno in Italia, entrando a far parte delle collezioni del Vaticano.

Le ultime due stampe in mostra rappresentano una delle pale d'altare più celebri e riprodotte nel corso dei secoli: la *Madonna di Foligno*³⁶. Nella parte superiore Maria e il Bambino sono seduti sulle nubi circondati da angioletti. In basso, a sinistra, sono presenti San Giovanni Battista, vestito di peli di cammello con la croce astile, e San Francesco inginocchiato davanti a lui,

³¹ *L'opera completa di Raffaello*, cit., p. 98 n. 77; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 71; Konrad Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Electa, Milano 1999, p. 73. Sul tema generale della raffigurazione della Vergine si veda Mario del Bello, *Raffaello. Le Madonne*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2012.

³² Giorgio Vasari, cit., p. 361.

³³ Luigi Servolini, cit., p. 694; Giorgio Milesi, cit., p. 208; *Raphael invenit*, cit., p. 876.

³⁴ Luigi Servolini, cit., pp. 379-380; Giorgio Milesi, cit., p. 110; *Raphael invenit*, cit., p. 870. Un esemplare della stampa si conserva anche presso l'Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. X.15, in *Raphael invenit*, cit., p. 180.

³⁵ *L'opera completa di Raffaello*, cit., pp. 122-123 n. 153; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 144; *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992) a cura di Dominique Cordellier, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 276-279; Ippolita di Majo, *Raffaello e la sua scuola*, E-ducation.it, Firenze 2007, pp. 276-283; Barbara Agosti, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, in "Annali di critica d'arte", 2008, 4, pp. 483-511.

³⁶ *L'opera completa di Raffaello*, cit., pp. 108 n. 97; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 104; Ippolita di Majo, cit., pp. 184-191; Mario del Bello, cit., pp. 75-77; *Raffaello a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 28 novembre 2013-12 gennaio 2014) a cura di Valeria Merini, Daniela Storti, 24 ore Cultura, Milano 2013; Michela Ottaviani, *Copie, incisioni e derivazioni iconografiche della Madonna di Foligno*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 2014, 37, pp. 205-209.

mentre a destra, avvolto in un manto blu, San Girolamo è accompagnato dal leone e posa la mano sulla testa del committente Sigismondo de' Conti, segretario di papa Giulio II e prefetto della Fabbrica di San Pietro. Sullo sfondo viene raffigurato l'evento miracoloso in seguito al quale l'opera fu commissionata nel 1512: a Foligno un fulmine colpì la casa di Sigismondo ma grazie alla protezione della Vergine l'edificio non venne distrutto. Fino al 1565 la tavola fu collocata sull'altare maggiore della basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma da dove venne rimossa per essere trasferita nella chiesa di Sant'Anna del Monastero delle Contesse a Foligno. In seguito nel 1797 i funzionari dell'esercito napoleonico la requisirono e la portarono al Louvre dove Francois-Toussaint Haquin la restaurò separando la tela dal suo supporto ligneo originario³⁷ e dopo il suo rientro in Italia nel 1816 fu acquistata dal Vaticano.

La prima versione incisa del dipinto (inv. G0537) (*Fig.5*) risale alla prima metà dell'Ottocento quando, su disegno di Paolo Guglielmi (Roma, 1804-1862)³⁸, Filippo Tosetti (Roma, 1780-?)³⁹ incise quello che viene considerato uno dei suoi lavori migliori. Il fine reticolato di linee rispecchia l'equilibrio cromatico e l'accuratezza dei dettagli visibile nelle figurine nei prati verdi intorno alla città in secondo piano (*Fig.6*).

La seconda versione del soggetto (inv. G1108) (*Fig.7*) invece appare molto degradata; le condizioni termoigrometriche e le sostanze acide con le quali la carta è venuta a contatto nel corso degli anni hanno causato il deterioramento dell'inchiostro in corrispondenza del volto della Madonna e del Bambino compromettendone la leggibilità e, nel caso più grave, sul lato destro, la perdita del supporto ha irrimediabilmente creato una lacuna. Nonostante ciò la presenza di un esemplare presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano consente di osservare il segno dell'incisore attento nella riproduzione della composizione e dei dettagli dell'opera originale e privo di un forte contrasto chiaroscurale⁴⁰. Quest'ultima stampa presenta un rapporto particolare con la città di Crema; in basso, a fianco dell'indicazione dell'inventore, è ancora possibile leggere «CREMA. G. STUPPI INC. 1865». Sfortunatamente poco si sa di questo artigiano, genericamente indicato nei dizionari come attivo a Milano nel corso del XIX secolo⁴¹. Tuttavia una più approfondita ricerca ha permesso di individuare ulteriori informazioni grazie alle quali è ora possibile aggiungere alcuni dettagli interessanti al suo profilo biografico e delineare in modo preciso il contesto nel quale l'opera fu realizzata⁴². Giuseppe Stuppi nacque il 9 maggio 1809 nella parrocchia della Santissima Trinità in Borgo degli Ortolani a Milano da Giovanni Stuppi, facchino al Monte di Pietà, e Maria Bacchi, cucitrice. La prima citazione documentaria a esso relativa si trova in un registro dell'orfanatrofio milanese del Pio Albergo Trivulzio, dove fu accolto dopo essere rimasto orfano di padre, alla fine del 1816⁴³. Formatosi come incisore, egli è ricordato come autore di diverse riproduzioni a bulino di quadri famosi e per alcune pubblicazioni come la *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia* di Giuseppe Rovani. Nel 1850 Stuppi ricevette dall'Accademia di Belle Arti di Milano un «premio con molta lode»

³⁷ Per la storia conservativa dell'opera si veda Paolo Violini, *Movimentazioni, trasporti e restauri di un capolavoro*, in *Raffaello a Milano*, cit., pp. 75-89.

³⁸ Luigi Servolini, cit., p. 410; Giorgio Milesi, cit., p. 119; *Raphael invenit*, cit., p. 870.

³⁹ Luigi Serovlini, cit., p. 797; Giorgio Milesi, cit., p. 251; *Raphael invenit*, cit., p. 877.

⁴⁰ Marta Spanevello, cit., pp. 162-163.

⁴¹ Luigi Servolini, cit., p. 776; Giorgio Milesi, cit., p. 242; Zeno Davoli, *La Raccolta di Stampe "Angelo Davoli"*, vol. 8, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2012, pp. 431-432.

⁴² Per le preziose indicazioni e l'aiuto avuto nel corso della ricerca vorrei ringraziare Giampiero Carotti dell'Archivio Storico Comunale di Crema.

⁴³ Azienda di servizi alla persona "Istituti milanese Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio", *Archivio Orfanatrofio maschile. Fascicoli nominativi degli orfani. Inventario*, Milano 2004, p. 531. I dati contenuti nel fascicolo personale di Giuseppe Stuppi mi sono stati gentilmente riferiti da Chiara Zeroli.

per il suo *Incendio di Mosca* tratto dal dipinto di Roberto Focosi⁴⁴ (Milano, 1806-1862). In seguito, nella prima metà degli anni Sessanta dell'Ottocento l'incisore fu a Crema dove partecipò e ricevette un riconoscimento all'Esposizione agraria-artistica-industriale del settembre 1864. Lui stesso narrò questo fatto nella lettera inviata da San Bartolomeo, frazione di San Michele, e datata 22 aprile 1865 (Fig.8), posta all'inizio del manoscritto con il *Proseguimento della Storia di Crema dall'anno 1586 sino al 1664* di Ludovico Canobio, donato nel 1966 al Museo Civico di Crema e del Cremasco dalla contessa Lina Bonzi Stramezzi⁴⁵. Primo proprietario del volume e, molto probabilmente anche destinatario della lettera, fu don Felice Masperi Battaini (Crema, 1802-1879), rettore e direttore degli studi filosofici nel seminario vescovile della città⁴⁶. È molto interessante leggere la descrizione di Stuppi sul compimento della stampa; dopo aver presentato all'esposizione l'incisione non finita della *Madonna di Foligno*, egli decise di portare a termine il lavoro, realizzando un numero limitato di copie che, in base a quanto da lui riferito, furono apprezzate dal pubblico. Perciò, grato e riconoscente per il successo avuto, l'incisore inviò un esemplare al canonico per ringraziarlo e promuovere la sua attività⁴⁷.

La lettera testimonia dunque un legame diretto tra Crema, l'opera e il suo autore conferendole un importante valore storico e documentario. Nonostante non sia possibile sapere dove fu incisa, la scelta di presentare all'esposizione la stampa tratta dalla famosa pala del Sanzio dimostra ancora una volta la vitalità della fortuna del maestro. Inoltre, l'intreccio tra l'esperienza cremasca di Stuppi e le fortunate vicende che lo indussero a perfezionare e ultimare il rame rende la città uno scenario fertile e partecipe al clima generale di apprezzamento e riconoscimento dell'indubbio ruolo iconico dell'Urbinate. In questo modo anche Crema entra a far parte di quella grande rete universale di immagini in bianco e nero che Raffaello iniziò a tessere fin dall'inizio del Cinquecento.

Ringrazio Laura Aldovini, Alessandro Barbieri, Alessandro Boni, Giampiero Carotti, Matteo Facchi, Luca Ghidini, Martina Mineri, Luciano Sassi, Riccardo Serina, Chiara Zeroli.

⁴⁴ *Atti dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' premi*, Tip. di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1850, p. 24.

⁴⁵ Attualmente il manoscritto è conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco.

⁴⁶ Francesco Sforza Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Tipografia editrice C. Cazzamalli, Crema 1888, pp. 13-14.

⁴⁷ Nel *post scriptum* alla fine della lettera Stuppi informa il sacerdote che il prezzo di ciascuna stampa è di 5 lire.



1. Girolamo Carattoni, *Discesa dello Spirito Santo*, bulino e acquaforte, ultimo quarto del XVIII secolo



2. Ignazio di Paolo Bonajuti,
Il profeta Isaia,
bulino e acquaforte,
primo quarto del
XIX secolo



4. Antonio Ricciani,
Trasfigurazione,
bulino e acquaforte,
1834



LA BEATA VERGINE DETTA DI CASA COLONNA

3. Luigi Barocci, *Madonna Colonna*, bulino e acquaforte, 1827



5. Filippo Tosetti,
Madonna di Foligno,
bulino e acquaforte,
prima metà del XIX secolo



6. Filippo Tosetti,
Madonna di Foligno,
dettaglio, bulino e acquaforte,
prima metà del XIX secolo



7. Giuseppe Stuppi, *Madonna di Foligno*, bulino e acquaforte, 1865

Reverendissimo Signor Canonico!

Quando nel Settembre ult. passai in persona l'Esposizione agraria-artistica-industriale, ebbi anch'io la bella sorte di prendermi parte con alcune mie incisioni in rame ed in acciaio, le quali «le dico col senso della più viva riconoscenza», mi procurarono la soddisfazione di vedermi onorato col premio.

Fu allora che mi venne il coraggio di condurre a termine la mia incisione in rame del celebratissimo dipinto di Raffaello d'Urbino la Madonna di Foligno, che quando venne offerta non avea ancora toccato il pieno suo compimento. La feci con quello studio e diligenza, che si potevano richiedere per rendere queste mie opere degne di tener viva la memoria di quella solenne circostanza. Ora essendo terminata, le poche copie, le quali a modo di saggio vennero distribuite obbedendo il suffragio della stampa giornalistica, e di cui l'ill. S. M. il Principe Ereditario, si degno fare acquisto in buon numero. Lertanto prima di diffondere nel pubblico ed altrove detta mia incisione bramava farla conoscere agli illustri concittadini, coi quali ora ho l'onore di ritrovarmi, e di offrirne loro le prime e migliori copie da me stesso con particolare cura esaminate e perfette. Ella me ne trattenne per qualche tempo l'incide mia troppo riguardosa, ed anche il pensiero, che non era io in Crema personalmente conosciuto. Ora però siccome il cuore mi dice, che mancherei ad un preciso dovere, se omettessi di farla vedere a Lei, Reverendissimo Signor Canonico, sapendo quanto sia favorevole all'incremento delle arti italiane, ogni ardito di parlargli a permettermi che Le sia presentato un esemplare, che se lo troverà degno del suo gentile aggradimento, siccome spero, sentirò forse infondermi quel coraggio tanto necessario per potere viziata progredire nella lunga e difficilissima arte che professo. frattanto ho l'onore di poterle attestare la mia profonda sincerità, e di dirle col massimo rispetto

Della S. V. Reverendissimo

San Bart. pag. 71
S. Michele cremon. 22 Aprile
1865

L. S. Ho determinato il prezzo di
ciascun esemplare in L. 5. 19

Giac. Devotissimo suo servo
Giuseppe Stuppi incisore