



Raffaello - Il disegno ritrovato

A cura di Ferdinando Mazzei

Roma, marzo 2013

*Ille hic est Raphael timuit quo sospite
vinci rerum magna parens et moriente mori*

Pietro Bembo – Pantheon Roma

Indice

Introduzione - Obiettivo del saggio	Pag. 3
Storia del disegno - Restauro	“ 4
Caratteristiche del disegno e del supporto	“ 4
La filigrana	“ 6
Il verso del <i>disegno M</i>	“ 7
Confronto tra il <i>disegno M</i> e la tavola del Prado	“ 7
Una recente scoperta	“ 11
Derivazione della tavola del Prado da un prototipo leonardesco	“ 11
I pentimenti	“ 13
Il bastone di san Giuseppe	“ 13
La testa del Bambinello	“ 14
Ulteriori pentimenti	“ 14
Apporti postumi e ulteriore conferma dell'autenticità del <i>disegno M</i>	“ 14
Indagini diagnostiche sul supporto cartaceo	“ 17
La problema della firma	“ 18
Sintesi conclusiva	“ 18
Bibliografia	“ 20
<i>Illustrazioni</i>	“ 21

Introduzione - Obiettivo del saggio

Del celebre dipinto di Raffaello *Sacra Famiglia con agnello* esistono diverse versioni, ma la tavola conservata presso il Museo del Prado (Fig. 1) è ritenuta dagli storici dell'arte, sicuramente autografa. Altresì il cartone (Fig. 2) conservato presso l'*Ashmolean Museum di Oxford*, è considerato autografo; a un forte ingrandimento sono visibili i *buchi* per l'esecuzione dello spolvero¹.

Obiettivo del presente saggio è quello di dimostrare che il disegno di cui alle Figg. 3, 4 e 5 (rispettivamente recto, verso e trasparenza) - rappresentante il medesimo soggetto e d'ora in poi chiamato *disegno M* - è anch'esso autografo di Raffaello, avendo costituito il modello della tavola del Prado.

Come più dettagliatamente esposto nei paragrafi che seguono, l'affermazione di autenticità deriva, principalmente, dalle osservazioni di seguito elencate:

1. L'esame riflettografico compiuto sulla tavola del Prado, evidenzia un disegno sottostante nel quale - parallelamente al bordo Dx - sono presenti due alberelli. Questi, poco dopo il completamento della tavola, furono ricoperti da uno strato di colore. La struttura e la foggia degli alberelli presenti sull'*underdrawing* della tavola sono dissimili dagli omologhi particolari presenti su tutte le altre varianti, copie e stampe del dipinto, mentre sono identici a quelli presenti sul *disegno M*. Dal ché si deduce che il *disegno M* o è stato copiato dalla tavola del Prado nel lasso di tempo intercorrente tra la realizzazione della stessa e la sua parziale ricopertura, o è antecedente alla stessa, avendone costituito il modello.
2. L'esame spettrografico² condotto sul recto del *disegno M* ha rivelato alcuni pentimenti, il più importante dei quali concerne una iniziale posizione più verticale del bastone di san Giuseppe. Sul dipinto del Prado, sul cartone di Oxford e su tutte le diverse versioni, copie e stampe, il bastone di san Giuseppe presenta la medesima posizione inclinata. Segno inequivocabile che sul *disegno M*, Raffaello ha ricercato la giusta posizione del bastone e, trovatala, l'ha assunta come definitiva. Se ne conclude che il *disegno M* precede cronologicamente sia la tavola del Prado sia il cartone di Oxford e sia, ovviamente, tutte le altre versioni, copie e stampe del dipinto.

Come evidenziato nei paragrafi che seguono, altre prove di autenticità si affiancano a quelle sopra viste, basate sui risultati di specifiche indagini effettuate con le tecnologie attualmente disponibili e che costituiscono formidabili strumenti offerti agli storici dell'arte.

¹ Anche se, come vedremo nel paragrafo *Confronto tra il disegno M e la tavola del Prado*, la tavola conservata presso il museo del Prado non è stata ottenuta per spolvero.

² La spettrografia d'immagine (consistente nel registrare molte immagini - quasi monocromatiche - a diverse lunghezze d'onda distribuite nell'infrarosso, nel visibile e nell'ultravioletto) costituisce una evoluzione della riflettografia infrarossa, consistente nel raccogliere in un'unica immagine la risposta all'infrarosso della superficie in esame.

A prima vista, il disegno si presenta in uno stato difficilmente attribuibile a Raffaello. Sono, tuttavia, riscontrabili interventi postumi: ripassi, ombreggiature, parziali coloriture, apporto della firma, che ne hanno alterato la stesura originale. Tali interventi, unitamente alle diversità riscontrate con la tavola del Prado (diversità ampiamente dibattute nel paragrafo *Confronto tra il disegno M e la tavola del Prado* e che, come vedremo, costituiscono una delle prove di autenticità), hanno fatto ritenere - nel passato - che il *disegno M* fosse una copia tratta dalla suddetta tavola dopo la morte dell'artista; come specificato sul verso del cartone sul quale risultava incollato il disegno (vedi paragrafo che segue: *Storia del disegno - Restauro*).

Scopo del saggio è evidenziare quelle "prove" che, inequivocabilmente dimostrano che il disegno originario sia di "mano" di Raffaello.

Storia del disegno - Restauro

Il disegno proviene da una collezione privata e la sua storia è tracciabile fin dal XVIII secolo (con permanenze prima in Francia e quindi in Germania, dove è stato acquistato), come testimoniato dall'intervento di restauro di seguito descritto e ben documentato.

Infatti, nel 2002, il disegno è stato oggetto di un impegnativo processo di restauro da parte del Prof. Nicolangelo Scianna³, il quale nel suo libro: *Casi di restauro di libri e altri manufatti cartacei*, Nicolangelo Scianna - CLUEB 2003, riporta con dovizia di particolari le fasi dell'intervento.

Come minuziosamente descritto nel succitato testo, il disegno era in origine incollato su tre fogli di controfondo (e su un cartone) di epoche comprese tra il XVIII e il XIX secolo e presentava uno spesso strato di vernice al recto, che il suddetto restauro ha eliminato.

Il primo controfondo reca iscritto a penna: "*M. Loutet asone/Place du Change/a/Ly...*" e presenta al verso schizzi a matita di architetture barocche⁴.

Sul verso del cartone è presente l'iscrizione a penna: "*Kopie.....1550 nach/Raffaell.....der hl. Familie mit dem/Lamm, 1507, Prado in Madrid/Juli 1924 in Munchen*".

Tutti i suddetti controfondi e il cartone sono disponibili.

Caratteristiche del disegno e del supporto

Il disegno sul recto è profilato e ombreggiato con materiale nero, verosimilmente di natura carboniosa. La presenza di numerosi punti scuri distribuiti pressoché sull'intera superficie del disegno, in maniera casuale, costituisce la prova che trattasi di carbone amorfo e non cristallino (grafite⁵).

³ Libero professionista, operante dal 1974 nel settore del restauro e conservazione di libri e manufatti di carta. Dal 1994 Professore presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna per l'insegnamento di: *Restauro del libro* e *Restauro dei manufatti cartacei*.

⁴ Si noti che nella parte antica di *Lyon* esiste ancora una *Place du Change*.

⁵ Scoperta in Inghilterra nel 1564 e utilizzata nel disegno solo dalla fine del XVI secolo.

Questa è, infatti, una caratteristica dell'uso del carboncino:

*"The effect of the brittle charcoal stick on the paper also results in an 'explosion' of tiny particles around the drawn line and this scattering of minute fragments of carbon dust can be vital clue for recognition"*⁶.

Su tutta la superficie del recto sono facilmente riconoscibili le suddette particelle, mentre al verso (come vedremo, non realizzato a carboncino) risultano del tutto assenti. Nella Fig. 6 è riportato un particolare della veste della Madonna, ove ben si distinguono le suddette particelle (l'immagine è stata tratta da una fotografia all'infrarosso a 1800 μm ⁷, nella quale tali particelle appaiono evidenziate, poiché le tracce lasciate dal carbone risultano opache a questa lunghezza d'onda). Il fatto che in taluni punti del disegno tali particelle risultino allineate, potrebbe essere la conseguenza di un tentativo di "spazzolamento" per la loro eliminazione.

La colorazione rossa della veste della Madonna è ottenuta con terra rossa, come deducibile dall'analisi XRF e dall'osservazione macro e microscopica della campitura.

Al verso (Fig. 4), il foglio presenta il fedele rilievo dei profili della composizione del recto (limitatamente ai tre personaggi della Sacra Famiglia e all'agnello), sotto forma di una serie di numerosi piccoli punti rossi (l'indagine diagnostica ha stabilito trattarsi di lacca) che ricostruiscono l'immagine, chiaramente in controparte.

Valutazioni sulla trasparenza (Fig. 5) del foglio suggeriscono che sia stato realizzato prima il disegno sul recto e che questo sia stato trasferito sul verso, presumibilmente per ricalco su un piano retroilluminato. Se, infatti, il disegno è ben visibile anche in trasparenza, il leggero puntinato rosso diviene, nelle stesse condizioni, quasi completamente impercettibile.

L'impiego di un pigmento rosso differente da quello utilizzato per la veste della Madonna al recto, lascia ipotizzare uno scarto cronologico tra la realizzazione del disegno (sia al recto sia al verso) e la successiva colorazione del recto in terra rossa (la veste della Madonna, il libro ai piedi di questa e la collanina di Gesù Bambino), come più dettagliatamente vedremo nel paragrafo *Apporti postumi e conferma dell'autenticità del disegno*.

Il supporto è costituito da una carta della quale si percepisce ancora la croccantezza delle migliori carte cinquecentesche. Anche la struttura costruttiva del foglio, le vergellature, i filoni e l'impasto appartengono a sistemi in uso in Italia nel XV e XVI secolo.

- Dimensioni foglio: 291 x 218 mm; margini rifilati su tutti i quattro lati; dimensioni del disegno all'interno del riquadro disegnato: 283 x 208 mm (recto - Fig. 3).
- Tecnica: disegno su carta a carboncino (recto - Fig. 3).

⁶ *Italian Renaissance Drawings Technical Examination and Analysis*. Janet Ambers, Catherine Higgitt and David Saunders. The British Museum - London 2010. Pag. 41.

⁷ Il μm è la milionesima parte del metro.

- Al verso è presente un ripasso (ottenuto per trasparenza) dei personaggi: Madonna, Bambinello, san Giuseppe e agnello, realizzato con lacca rossa (Fig. 4).
- Firma⁸: sullo scollo dell'abito della Madonna vi è la firma **RAFAEL VR F** (Fig. 7).
- Filigrana: corona a tre fioroni sormontata da stella (vedi paragrafo *La filigrana*).
- Dimensioni massime della filigrana: altezza 58 mm x larghezza 42 mm.
- Spessore del filo della filigrana: 0,4 mm.
- Spessore del foglio: 0,14 mm.
- Peso del foglio: 6,21 gr.
- Grammatura: 98,20 gr/m² (misura falsata dalla presenza del disegno).
- Numero di filoni e loro spessore: n° 11; 0,4 mm; paralleli ai lati corti.
- Distanza media fra i filoni: 27 mm.
- Spazio occupato da 20 vergelle: 19 mm.
- Spessore della vergella: 0,3 mm.
- Spazio intervergella: 0,7 mm.

Le caratteristiche del foglio e della carta sono stati tratti dal succitato testo: *Casi di restauro di libri e altri manufatti cartacei*, Nicolangelo Scianna - CLUEB 2003.

La filigrana

In luce trasmessa è stato possibile evidenziare la presenza di una filigrana (Fig. 8) che si trova nella parte bassa del disegno, in corrispondenza del manto della Madonna, ortogonalmente alla direzione di sviluppo del disegno.

Essa è collegata in asse a un filone in maniera simmetrica ed essendo le dimensioni 58 mm (h) x 42 mm (l), non viene a contatto con i filoni laterali, in quanto la distanza media tra i filoni è di 27 mm.

La filigrana è costituita da una corona sormontata da una stella a sei punte. La corona è priva di arco, è a tre fioroni con due perle simmetriche sui fioroni laterali e una perla di dimensioni maggiori sul fiorone centrale. La stella è posta a diretto contatto con la corona.

Le filigrane con corona senza arco compaiono la prima volta su carte italiane nella prima metà del XIV secolo, si diffusero nel XV secolo specialmente nel nord d'Italia e successivamente (XVI e XVII secolo) in Francia e Germania. Dal Briquet si evince che il primo documento rinvenuto, redatto su tali carte, risale al 1347, è originario di Parma ed è conservato nell'archivio comunale di Brescello.

Sono state eseguite approfondite ricerche su tutti i repertori di filigrane disponibili e non è stato possibile trovare una filigrana identica a quella del foglio del *disegno M*.

Da una ricerca effettuata sul portale www.piccard-online.de nel quale sono riportate più di 92.000 filigrane, la più simile a quella del *disegno M* è riportata nella Fig. 9 e i cui riferimenti sono: *Ravenna 1503*.

⁸ Nel paragrafo *Il problema della firma* vedremo trattarsi di un apporto postumo.

Nella Fig. 10 sono riportati il disegno "*Studies of the Virgin and Child*" posseduto dal British Museum (P&D Ff,1.36) e la relative filigrana⁹. Questa ultima è notevolmente simile alla filigrana del *disegno M*. Ciò sta a dimostrare che Raffaello ha utilizzato carta proveniente da una cartiera che utilizzava questa tipologia di filigrane.

Il verso del disegno M

Nel presente paragrafo si vuole formulare una ipotesi sul perché sul *disegno M*, Raffaello (o qualcuno dei suoi collaboratori) abbia ripassato al verso il profilo dei protagonisti della composizione.

Certamente il ripasso fu effettuato subito dopo aver completato il recto. Per la riprova di questa affermazione si fa riferimento a quanto specificato nel paragrafo che precede *Caratteristiche del disegno e del supporto*, circa la visione del foglio in trasparenza.

Probabilmente, Raffaello, una volta trovato l'assetto definitivo della composizione e prima di procedere alla realizzazione della tavola del Prado, volle decidere quale delle due versioni (l'una in controparte all'altra) assumere come definitiva. Nella fattispecie, quale delle due facce del foglio far diventare recto.

A tale proposito, si sottolinea che la corretta postura di san Giuseppe sarebbe quella relativa al verso del disegno, ove il peso del corpo grava sulla mano e sul piede destri, a meno di ipotizzare che san Giuseppe fosse mancino.

Nelle immagini di Fig. 11 sono riportate sia la postura di san Giuseppe al recto (attuale) sia quella che avrebbe assunto al verso (ribaltata orizzontalmente rispetto alla prima e coincidente con il profilo presente al verso).

Ma poi, forse per lasciare il Bambinello sulla sinistra della Madonna - come in quasi tutti i suoi dipinti - Raffaello privilegiò, comunque, la versione attuale.

D'altro canto, Raffaello non era nuovo a tali operazioni di *ricalco per trasparenza*, cui era ricorso già in altre occasioni (vedi Fig. 12, tratta dal testo: Paul Joannides, *The drawings of Raphael with a complete catalogue*. Phaidon Oxford 1983 - Cat. 80r/80v; disegno fatto risalire dal Joannides al 1504-1505).

Confronto tra il disegno M e la tavola del Prado

Dal confronto tra il *disegno M* e la tavola del Prado si rileva che l'albero alle spalle di san Giuseppe e i due alberelli posti tra san Giuseppe e il bordo Dx, presenti sul *disegno M*, non compaiono sulla tavola (Fig. 13)¹⁰.

⁹ Le immagini sono state tratte dal testo: *Italian Renaissance Drawings Technical Examination and Analysis*. Janet Ambers, Catherine Higgitt and David Saunders. The British Museum - London 2010.

¹⁰ Su quest'ultima, al bordo Dx è presente un albero che, per struttura e fogliame, è ritenuto dagli storici dell'arte, essere un apporto postumo non operato da Raffaello (vedi Nota 13).

Ma è proprio la suddetta mancanza che sottende una importante prova della tesi che si vuole dimostrare.

Maria del Carmen Garrido – Conservatrice del Museo del Prado – in occasione della mostra del 1985, segnalò che la riflettografia del dipinto del Prado (Fig. 14) presenta l'albero alle spalle di san Giuseppe e i due suddetti alberelli e che questi particolari vennero ricoperti - a opera di Raffaello stesso o di qualcuno dei suoi collaboratori - poco dopo la realizzazione del dipinto, dal momento che i pigmenti usati appartengono allo stesso periodo e che la craquelure della superficie si presenta omogenea¹¹.

Veniamo ora alla foggia dei due alberelli.

Vi sono altre due versioni del dipinto di Raffaello:

1. quella conservata nel Musée des Beaux-Arts ad Anger, della quale è ben documentata la storia (vedi Fig. 15 - dipinto e immagine riflettografica);
2. quella appartenuta a Lord Lee Fareham, da questi pubblicata nel 1934 e ora presente in una collezione privata a Vaduz (Fig. 16 - dipinto e immagine riflettografica).

La tavola di Angers presenta l'albero alle spalle di san Giuseppe e i due alberelli tra san Giuseppe e il bordo Dx della tavola (oltre a un altro alberello che corre lungo il bordo Sx della stessa); l'esame radiografico non presenta elementi sottostanti successivamente ricoperti. Il dipinto appartenuto a Lord Fareham presenta un solo alberello tra san Giuseppe e il bordo Dx della tavola (oltre all'altro esile alberello che corre lungo il bordo Sx di questa), ma all'esame radiografico compare l'albero alle spalle di san Giuseppe, successivamente ricoperto.

Molti storici dell'arte non ritengono tali versioni autografe di Raffaello.

Oltre alle suddette versioni, sono note altre copie del dipinto. Tra le principali ricordiamo:

1. quella conservata allo Staatliche Museen di Kassel,
 2. quella conservata allo Bayerische Staatgemäldesammlungen (Münich),
 3. la copia conservata nei Musei Civici di Pavia,
 4. la copia presente nel castello di Reinhartshausen,
 5. la copia appartenente alla collezione Wilton House (Salisbury),
 6. la copia della collezione Lord Northbrook (London),
 7. la copia presente presso la galleria Corsini (Roma);
- più numerose stampe¹².

Ciò che si vuole evidenziare è che **l'underdrawing della tavola del Prado e il disegno M sono gli unici elaborati nei quali i due alberelli - posti tra san Giuseppe e il bordo Dx della tavola - presentano la stessa posizione e struttura: fuoriescono dal medesimo punto del terreno e l'alberello di sinistra si biforca mentre quello di destra va a morire senza presentare fogliame** (Fig. 17).

¹¹ "Tal vez la transformación fue llevada a cabo por el propio pintor o por algún colaborador próximo, ya que los materiales empleados son de época, la integración de los estratos de pintura se efectúa sin interrupción, y el craquelado de la superficie es bastante homogéneo".

Rafael en España (Exposición 1985, 17 maggio - 31 agosto; Museo del Prado - Madrid). María del Carmen Garrido, "Consideraciones técnica sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado".

¹² La prima stampa che si conosce, fu realizzata da Raphael Sadeler (Münich, 1613).

Tutte le altre versioni, copie e stampe o presentano un solo albero che si biforca o i due alberelli fuoriescono dal terreno in punti distanti tra di loro. Esaminiamole dettagliatamente, in riferimento all'ampio studio dal quale sono state attinte le immagini: *Raffael. Die Heilige Familie mit dem Lamm von 1504*, Jürgen M. Lehmann - Museum Fridericianum Kassel - Kassel 1995.

- **Fig. 18 - Tavola Lee Fareham:** presenta un solo alberello che si biforca (Fig. 18a), l'esame dell'underdrawing conferma quanto presente sullo strato pittorico (Fig. 18b).
- **Fig. 19 - Tavola Angers:** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno (Fig. 19a), l'esame dell'underdrawing conferma quanto presente sullo strato pittorico (Fig. 19b).
- **Fig. 20a - Copia Staatliche Museen Kassel:** presenta un solo alberello (che traversa il manto di san Giuseppe), un secondo evanescente alberello sembra correre parallelamente al primo, in ogni caso fuoriuscente dal terreno in un punto distante.
- **Fig. 20b - Copia Bayerische Staatsgemäldesammlungen:** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 21a - Copia castello di Reinhartshausen:** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 21b - Copia collezione Wilton House (Salisbury):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 21c - Copia collezione Lord Northbrook (London):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 22a - Copia National Museum Warsaw:** presenta un solo alberello che si biforca.
- **Fig. 22b - Copia Galleria Corsini (Roma):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 22c - Copia Kunsthistorisches Institut (Firenze):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 23a - Stampa Raphael Sadeler - Kunstsammlungen (Coburg):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 23b - Stampa Monogrammist JFB:** presenta un solo alberello piegato dal vento.
- **Fig. 23c - Stampa Circle of Hans Rottenhammer:** presenta un solo alberello.
- **Fig. 24a - Stampa Carlo Gregori - Kunstsammlungen (Coburg):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.
- **Fig. 24b - Stampa Fernando Lasinio - British Museum (London):** presenta due alberelli fuoriuscenti da due punti distanti del terreno.

Il cartone di Oxford, la variante conservata presso i Musei Civici di Pavia con la relativa stampa incisa da Carlo Garavaglia e la stampa di Vincenzo Rolla (British Museum - London) non presentano alberelli tra san Giuseppe e il bordo Dx della composizione. L'ampio studio di Lehmann cita, inoltre, ulteriori tre stampe (Jean Lenfant, Antonio Morghen e Angelo Emilio Lapi), andate disperse, ma tutte tratte dalla versione di Angers, quando faceva parte della collezione del Marchese Gerini.

Ma un'altra particolarità collega il *disegno M* con la tavola del Prado e conferma il rapporto di esclusività tra i due: **la coda dell'agnello** (vedi confronto di Fig. 25). Su nessuna delle succitate altre versioni, copie e stampe l'agnello ha la coda. Per la conferma di questa affermazione si rimanda al citato testo: *Raffael. Die Heilige Familie mit dem Lamm von 1504*, Jürgen M. Lehmann – Museum Fridericianum Kassel – Kassel 1995.

Di contro, sulla tavola del Prado sono presenti due particolari assenti dal *disegno M*: il volo di uccelli posto in alto sull'angolo di sinistra e l'albero che corre lungo il bordo Dx del dipinto (vedi Fig. 1). Ma a detta degli storici dell'arte, questi particolari non sono di mano di Raffaello, ma furono aggiunti posteriormente¹³.

In conclusione, la tavola del Prado e il *disegno M* sono gli unici due elaborati che presentano due medesimi particolari:

1. i due alberelli tra san Giuseppe e il bordo Dx,
2. la coda dell'agnello;

assenti - o presenti con fogge diverse - su tutte le altre versioni, copie e stampe. Dei detti particolari – sulla tavola del Prado - il primo fu ricoperto con uno strato di colore poco dopo essere stato dipinto.

Inoltre, il volo di uccelli e l'albero a bordo Dx (presenti sulla tavola del Prado, ma aggiunti posteriormente) non sono presenti sul *disegno M*.

Si desidera, infine, evidenziare quanto sottolineato dalla Carmen Garrido a seguito delle indagini riflettografiche realizzate sulla tavola del Prado: l'underdrawing non è stato ottenuto per spolvero¹⁴. Ciò esclude un rapporto diretto – cartone di Oxford, tavola del Prado - lasciando ipotizzate la realizzazione di uno o più disegni preparatori.

A conclusione di quanto sopra, si può affermare che può essere considerata valida una delle due ipotesi:

- Ipotesi 1* Il *disegno M* è stato copiato dalla tavola del Prado nel lasso di tempo intercorrente tra il completamento di quest'ultima e la ricopertura, sulla medesima, dell'albero alle spalle di san Giuseppe e dei due alberelli, costituendone una copia coeva.
- Ipotesi 2* Il *disegno M* è stato realizzato prima della tavola del Prado e ne ha costituito il modello.

L'ipotesi che il *disegno M* possa essere una copia postuma (tratta dalla tavola del Prado o da qualche altra versione, copia o stampa) è da escludersi, in quanto non disponibile il modello dei due alberelli (nella foggia presente sul *disegno M*), nel frattempo ricoperti sulla tavola del Prado.

¹³ Cfr. *Raffael. Die Heilige Familie mit dem Lamm von 1504*, Jürgen M. Lehmann – Museum Fridericianum Kassel – Kassel 1995 (pag. 31).

¹⁴ *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* - 2006 Museo del Prado. A pag. 27 Carmen Garrido così si esprime a tale riguardo: "Rafael dibujó el proyecto sobre la preparación de la tabla, a mano alzada con lapiz y a la misma escala...". "La misma escala" in riferimento al cartone di Oxford.

Ma l'ipotesi 1 presenta una *debolezza* intrinseca: non spiega la realizzazione del verso. **Infatti non ha nessun senso eseguire al verso il ripasso di una copia; mentre lo ha su un originale onde decidere quale immagine assumere come definitiva.**

In ogni caso, nei paragrafi che seguono si dimostrerà - con il supporto delle indagini spettrografiche effettuate - che soltanto la ipotesi 2 è quella corretta.

Una recente scoperta

Nel 2008, la Hans Galerie di Amburgo, presentò "...a selection of paintings ... which can be grouped around the creative work and influence of the artist Raphael". Nell'ambito della manifestazione, venne presentata una nuova versione del dipinto di Raffaello (Fig. 26). Nel catalogo¹⁵, si afferma che l'esame riflettografico ha dimostrato che l'underdrawing del dipinto - al pari della versione appartenuta a Lord Lee Fareham - è stato ottenuto per spolvero dal cartone di Oxford.

Come di evince dall'esame della Fig. 26, anche in tale nuova versione, gli alberelli posti tra san Giuseppe e il bordo Dx della tavola fuoriescono dal terreno da punti distanti tra di loro e l'agnello non ha la coda, confermando le conclusioni del paragrafo che precede.

Derivazione della tavola del Prado da un prototipo leonardesco

Il perduto cartone di Leonardo *La Vergine con il Bambino e sant'Anna* ove Maria ha lo sguardo rivolto verso Gesù, il quale gioca con un agnello, costituisce - per unanime consenso - l'origine ispiratrice del dipinto di Raffaello *Sacra Famiglia con agnello*. Sin dal 1839, J. D. Passavant (a quel tempo Direttore del Museo di Francoforte), per primo avanzò tale ipotesi, successivamente confermata da altri storici dell'arte.

La descrizione del cartone di Leonardo, esposto nella chiesa della Santissima Annunziata di Firenze nell'aprile del 1501, ci viene da Fra' Pietro da Novellara, Vicario Generale dell'Ordine delle Carmelitane¹⁶.

Di quel cartone, Giorgio Vasari scriveva: "*Nelle stanze durarono due giorni d'andare a vederlo gli uomini e le donne, i giovani e i vecchi, come si va alle feste solenni, per vedere le meraviglie di Leonardo, che fecero stupire tutto quel popolo*"¹⁷.

¹⁵ Galerie Hans (Hamburg) - *Paintings and Sculptures*. Catalogo curato da Anne Auber. Introduzione di Jürg Meyer zur Capellen.

¹⁶ "...finge uno Christo bambino de età cerca un anno che, uscendo quasi de' bracci ad la mamma, piglia un agnello et pare che lo stringa. La Mamma, quasi levandose de grembo ad Santa Anna, piglia el bambino per spiccarlo da lo agnellino (animale immolabile) che significa la Passione. Santa Anna alquanto levandose da sedere, pare che voglia ritenere la figliola che non spicca el bambino de lo agnellino, che forse vuole figurare la Chiesa che non vorrebbe fussi impedita la passione di Christo." Lettera di Pietro da Novellara a Isabella d'Este, 1501. Tratto da Leonardo e l'Androgino (*L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel Rinascimento*). Luciano Bottoni - Franco Angeli Editore 2004.

Un'idea di questo cartone ci viene dal disegno di Fig. 27, presentato alla mostra "Leonardo dopo Milano - La Madonna dei fusi" tenutasi a Vinci nel 1982. In esso è così chiaro il motivo del Bambino Gesù che stringe l'agnello e volge lo sguardo in alto a incontrare quello della Vergine, con alle spalle sant'Anna, che il quadro *Sacra Famiglia con agnello* può essere interpretato come un omaggio di Raffaello al grande maestro con il quale era venuto in contatto a Firenze¹⁸.

A tale proposito, nel 1996, J. Meyer zur Capellen così scriveva: "The figure composition of *The Family with the Lamb* in fact corresponds closely to Leonardo's cartoon for *St Anne with the Madonna and Child of 1501* described by Pietro da Novellara and known from a later copy."¹⁹ Ove con "later copy" fa riferimento al disegno di Fig. 27.

In sintesi, Raffaello - ispiratosi al cartone *La Vergine con il Bambino e sant'Anna* di Leonardo - sviluppò una nuova composizione dei personaggi Madonna, Bambinello, san Giuseppe e agnello per uno dei suoi dipinti devozionali, cui, è noto, si dedicò nel primo periodo del suo soggiorno fiorentino. Egli volle fissare le idee riguardo alla composizione leonardesca, realizzando un disegno preparatorio. Ma, sin da subito, apportò delle modifiche: sostituì sant'Anna con san Giuseppe e mise il Bambinello a cavalcioni dell'agnello.

Ma mentre sul disegno di Leonardo la testa del Bambino Gesù è di tre-quarti ²⁰ (forse colto nell'atto di volgere la testa a incontrare lo sguardo della Madonna), nella nuova composizione lo sguardo del Bambinello s'incrocia con quello di san Giuseppe.

Per ottenere ciò, Raffaello è costretto a ruotare leggermente il capo del Bambinello verso la propria Sx, ritraendolo di profilo (vedi Figg. 28 e 29).

Infine, una notazione concernente san Giuseppe, assente sul cartone di Leonardo. Per la realizzazione del Santo, Raffaello si ispirò alla *Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, (tavola del 1496; vedi Fig. 30), specialmente nella postura delle mani che afferrano il bastone (Fig. 31). Questa notazione verrà ripresa nel paragrafo *Il bastone di san Giuseppe*.

Raffaello ha la necessità di "fissare" queste varianti, essenziali per l'opera che intende realizzare, ma anche di "definire" gli altri elementi di completamento della composizione (sfondo, rocce, edifici e alberi vari, fiori sul terreno, ecc.) e pertanto realizza un modello: **appunto il disegno M.**

Ma nello sviluppo del modello, Raffaello apporta dei pentimenti, come vedremo nei paragrafi che seguono.

¹⁷ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* - Firenze 1568.

¹⁸ Tratto da: *Raffael. Die Heilige Familie mit dem Lamm von 1504*. Jürgen M. Lehmann - Museum Fridericianum Kassel - Kassel 1995 (pag. 23).

¹⁹ Jürg Meyer zur Capellen: *Raphael in Florence.* - London 1996 (pagg. 180-181).

²⁰ Sul disegno di Leonardo, la corretta visione della testa del Bambino Gesù presenta delle difficoltà. Osservando questo particolare sulle Figg. 28 e 29, si consiglia di inclinare la testa verso Sx; si noterà che, mentre sulla tavola del Prado (e sul *Disegno M*) il Bambinello è ritratto di profilo, sul disegno di Leonardo è ritratto di tre/quarti: i due occhi risultano allineati quasi in verticale, mentre la linea della guancia Sx si raccorda con quella della testa.

I pentimenti

Il disegno è stato sottoposto ad esame multispettrale allo scopo di ottenere informazioni aggiuntive. L'esame è stato eseguito su alcune porzioni del disegno mediante acquisizione di immagini in luce diffusa e in alta risoluzione a lunghezze d'onda di 420, 470, 520, 600, 680 e 1100 μm , e mediante la registrazione delle immagini della fluorescenza indotta da radiazione UV (sorgente 360-370 μm) in bande spettrali attorno a 420, 520 e 680 μm ²¹.

Sull'intero disegno, quindi, sono state eseguite acquisizioni di immagini alle lunghezze d'onda di 1100 e 1800 μm . Le suddette analisi hanno rilevato due importanti pentimenti concernenti il bastone di san Giuseppe e la testa del Bambinello, più altri pentimenti dei quali non v'è altrettanta certezza.

Il bastone di san Giuseppe

Anche a occhio nudo è facilmente rilevabile che tutta l'area del polso e della mano Sx di san Giuseppe è stata fortemente rimaneggiata (Fig. 32); si notino infatti:

1. La parte del polso fuoriuscente dalla manica fortemente rimarcata e precedenti tentativi di disegno del polso.
2. Il doppio profilo delle nocche delle dita della mano Sx (la versione modificata copre parzialmente la barba di san Giuseppe).

L'indagine spettrografica ha fornito la chiave di lettura di questo importante pentimento. Infatti, l'immagine ricavata a 1100 μm (vedi Fig. 33) mostra chiaramente che in prima istanza Raffaello ipotizzò una posizione del bastone più verticale, la cui parte terminale si posiziona lungo il collo di san Giuseppe. Anche la mano Sx con cui san Giuseppe si appoggia al bastone fu inizialmente disegnata congruentemente a tale posizione del bastone e la nocca del dito indice va a sovrapporsi parzialmente alla barba del Santo.

Probabilmente, anche la posizione del bastone dianzi rilevata non fu la prima. Infatti dalla Fig. 34 (immagine a 1100 μm) si rileva che in primissima istanza Raffaello ipotizzò una posizione del bastone ancora più avanzata e verticale.

Poiché sulla tavola del Prado e sul cartone di Oxford la posizione del bastone di san Giuseppe coincide con quella definitiva presente sul *disegno M* (e non esiste nessuna altra versione, copia e stampa del dipinto nella quale il bastone sia in posizione diversa), si può ragionevolmente **affermare che il *disegno M* è anteriore sia alla tavola del Prado sia al cartone di Oxford.**

La spiegazione del perché Raffaello inizialmente disegnò il bastone di san Giuseppe quasi in posizione verticale - arretrandolo progressivamente - proviene dal succitato dipinto *Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, cui Raffaello si ispirò per la realizzazione del suo san Giuseppe. Si noti, infatti, che sulla tavola del Lippi la posizione del bastone è quasi verticale, leggermente inclinata all'indietro. Pertanto, è plausibile che Raffaello - ispirandosi al Lippi - sul *disegno M* abbia dapprima disegnato il bastone quasi in posizione verticale.

²¹ Dette analisi sono state condotte dallo Studio M.I.D.A. (Metodologie d'Indagine per la Diagnostica Artistica) del Prof. Claudio Falcucci, unitamente alle analisi XRF.

Poi, accortosi che la posizione era anatomicamente instabile (una persona proiettata in avanti tende a “puntare” il bastone sul quale si appoggia), arretra il bastone, portandolo nella posizione (definitiva) inclinata all’indietro. Per il confronto diretto vedi Fig. 35, ove nel dipinto del Lippi sembra quasi che san Giuseppe stia cadendo.

Ulteriore conferma proviene dalla Fig. 36, ove risulta evidente che la versione iniziale della mano Sx del Santo (sul *disegno M*) appare assai più simile al corrispondente particolare sulla tavola del Lippi, rispetto alla versione assunta come definitiva (si noti la fuoriuscita della nocca del dito indice rispetto alle altre dita).

La testa del Bambinello

L’indagine spettrografica a 1100 µm ha rivelato un altro importante pentimento. La testa del Bambinello è stata disegnata inizialmente più piccola (si segua il profilo evidenziato sulla immagine inferiore della Fig. 37) e successivamente ridisegnata più grande. Riprova ne è l’ombra aggiunta successivamente sulla fronte per ingrandire la testa (si noti che nella versione definitiva, il profilo della fronte male si raccorda con quello della testa). Tale pentimento è reso ancora più evidente dall’immagine invertita di Fig. 38, nella quale risulta evidente il successivo riporto ombreggiato aggiunto al disegno originario. Anche questo particolare – nella sua forma e dimensioni finali – rimarrà inalterato sulla tavola del Prado e su tutte le altre versioni, copie e stampe, confermando che il *disegno M* risulta antecedente a tutti gli altri elaborati.

Ulteriori pentimenti

L’indagine spettrografica ha meglio evidenziato dei pentimenti riscontrabili anche nel campo del visibile, ma che – a detta di chi scrive – non hanno il medesimo carattere di certezza di quelli precedentemente descritti. Infatti, Raffaello:

- rimpicciolisce il sedere dell’agnello, mascherando il precedente profilo con un arco di foglie (Fig. 39);
- apporta modifiche vicino al muso dell’agnello (Fig. 40 – immagine a 1800 µm). Sul lato Sx del muso dell’agnello, appare una vistosa macchia nera: **forse la precedente posizione della pianta del piede Sx del Bambinello**. Secondo questa ipotesi, mentre attualmente la gamba Sx del Bambinello risulta aderente al corpo dell’agnello, fuoriuscendone parzialmente, in una prima versione essa avrebbe avuto una posizione distesa simile alla gamba Dx, ma nascosta dal collo dell’agnello, lasciando vedere soltanto la pianta del piede, posizionata sotto la mano Sx (appunto l’attuale macchia nera). Posizione poi corretta in quanto anatomicamente un po’ *forzata*. Nella immagine invertita di Fig. 40b, risulta ancora più evidente la forma del piede.

Apporti postumi e ulteriore conferma dell’autenticità del disegno M

Nei paragrafi che precedono, si è affermato che il *disegno M* è stato oggetto di apporti postumi che ne hanno alterato la stesura originale.

Obiettivo del presente paragrafo è quello di provare tale affermazione, nonché trarre ulteriori conferme circa l'autenticità del disegno.

L'immagine di Fig. 41a rappresenta un particolare tratto da una fotografia del *disegno M* eseguita alla lunghezza d'onda di 1100 μm (infrarosso) e la Fig. 41b la medesima immagine invertita, onde meglio evidenziare certi particolari.

Sulle due immagini è rilevabile che la collanina del Bambino Gesù è stata inizialmente disegnata a carboncino e successivamente colorata in terra rossa. Infatti, nel campo dell'infrarosso il segno lasciato dal carboncino risulta opaco, mentre la terra rossa utilizzata per la colorazione risulta trasparente (nelle due immagini appaiono i cerchietti vuoti del disegno della collanina).

L'immagine di fig. 41c rappresenta il medesimo particolare, ma fotografato a 420 μm (ultravioletto). Al contrario dell'infrarosso, nell'ultravioletto la terra appare opaca e infatti le sfere della collanina appaiono *piene*.

L'affermazione che la colorazione sia stata eseguita successivamente, nasce dalla considerazione che è improbabile che Raffaello abbia dapprima disegnato a carboncino i cerchietti vuoti delle sfere della collana e, successivamente, le abbia colorate. Molto più probabilmente, se avesse voluto realizzare la collanina colorata - e non solo disegnata - avrebbe realizzato la collanina direttamente con la terra.

Tale affermazione è, inoltre, confermata dall'assenza sulle immagini di Fig. 41a e 41b (immagini all'infrarosso) del disegno del ciondolino appeso alla collanina. Al contrario, il ciondolino compare sulla immagine di Fig. 41c (immagine all'ultravioletto). Si può ragionevolmente concludere che Raffaello si era limitato a disegnare i piccoli cerchi delle sfere della collanina. Successivamente, qualcuno (lui stesso o, più probabilmente, qualche postumo) è intervenuto sul disegno, colorando con terra rossa le sfere della collanina e disegnando il ciondolino, direttamente con la terra.

La riprova di questa affermazione è rilevabile anche confrontando il recto del *disegno M* (Fig. 42a - ove è presente la collana completa del ciondolo), con il verso (Fig. 42b - immagine ribaltata orizzontalmente per comodità di confronto con la Fig. 42a), ove la collana (rappresentata da un unico tratto continuo) è priva del ciondolo, nonostante, come detto, il verso del disegno sia costituito dal fedele rilievo del profilo della composizione presente al recto. Evidentemente, al momento del ripasso per trasparenza, sul recto del disegno ancora non era presente il ciondolino.

Ma dal confronto di questo particolare sul *disegno M* e sulla tavola del Prado **scaturisce una ulteriore, importante prova che il *disegno M* sia stato realizzato da Raffaello.**

Infatti, dalla osservazione delle immagini di Fig. 43 (rispettivamente, dipinto del Prado e underdrawing sottostante) riportanti il medesimo particolare, si rileva:

1. Sulla tavola (Fig. 43a), il ciondolo appare essere un apporto postumo rispetto alla collanina (diversa colorazione e assenza di profilatura).
2. Sul disegno sottostante (Fig. 43b) è assente il disegno del ciondolo (al di sotto della perlina centrale della collanina compare un particolare che non può essere il ciondolo, in quanto a forma di losanga e spostato verso sinistra rispetto al dipinto).

A dimostrazione di quanto sopra affermato, si osservino le:

- Fig. 44a: immagine ottenuta dalla Fig. 43a, resa in tonalità di grigi: il ciondolo non appare, a conferma che trattasi di un'aggiunta postuma realizzata con un pigmento diverso da quello della collanina.
- Fig. 44b: immagine ottenuta dalla Fig. 43a in falso colore (soppressione del verde): il ciondolo è del tutto sparito a ulteriore conferma di quanto affermato (apporto postumo realizzato con un diverso pigmento).

Quanto sopra conferma che il ciondolo non è presente sull'underdrawing del dipinto del Prado e che sul dipinto è un apporto postumo, realizzato con un diverso pigmento, in riferimento alla collanina.

Quindi Raffaello ha preso a modello dal *disegno M* la collanina priva del ciondolo (così come disegnata in un primo momento), riportandola in tale foggia sia sull'underdrawing e sia sul dipinto del Prado e solo successivamente – sul solo strato pittorico, ovviamente – è stato dipinto il ciondolo.

Da quanto sopra si deduce che gli step realizzativi del particolare *collanina con ciondolo* sulle due composizioni, sono i seguenti:

1. Raffaello realizza il *disegno M* (sia al recto sia al verso) completo della collanina, ma senza il ciondolo.
2. Raffaello – con a modello il recto del *disegno M* - realizza l'underdrawing della tavola del Prado, disegnando la collanina priva del ciondolo.
3. Raffaello realizza la tavola dipingendo la collanina priva del ciondolo.
4. Successivamente, qualcuno (Raffaello stesso o qualcuno dei suoi collaboratori o qualche altro pittore postumo) dipinge il ciondolo sulla tavola del Prado.
5. Le versioni, le copie e le stampe successive – essendo derivate dal dipinto del Prado - vengono realizzate complete di collanina con ciondolo.
6. Con intervento postumo, sul recto del *disegno M* vengono colorate con terra rossa le sfere della collanina e disegnato il ciondolo con la medesima terra, concordemente alla tavola del Prado e alle altre versioni del dipinto. In tale fase, presumibilmente, vengono effettuati gli ulteriori apporti in terra rossa (veste della Madonna e libro ai piedi di questa).

La sequenza sopra indicata – l'unica possibile osservando i suddetti particolari - costituisce un'ulteriore conferma di quanto sin qui dedotto: **il *disegno M* è stato realizzato da Raffaello e utilizzato come modello della tavola del Prado.**

L'analisi spettrografica ha consentito, altresì, di evidenziare l'esistenza dei succitati successivi interventi con materiale carbonioso (probabilmente grafite), di colorazione più scura, al fine di dare maggiore rilievo ad alcuni particolari. Tali diffusi e grossolani interventi si sono concentrati sui profili, sui dettagli anatomici e sulle pieghe delle vesti dei personaggi del disegno. Nelle Figg. 45, 46, 47, 48 e 49 (confronti tra porzioni del *disegno M* nel campo del visibile e gli omologhi fotografati a IR 1100 µm) sono riportati esempi di tali interventi che contribuiscono massivamente ad alterare la stesura del disegno originale.

Indagini diagnostiche sul supporto cartaceo

Sono state condotte delle indagini stratigrafiche sul supporto cartaceo (due prelievi al bordo inferiore del foglio), al fine di valutare se la struttura e la composizione del supporto risultino compatibili con la presunta data di realizzazione del *disegno M*.

L'esame è stato condotto in microscopia ottica in luce trasmessa, materiale disperso in Permout (balsamo per preparazione microscopiche; indice di rifrazione = 1.52).

Nella Fig. 50 si può osservare la tipica struttura "a bamboo" - riferibile al lino²² - le cui dimensioni medie sono: lunghezza circa 300 µm e spessore circa 10/15 µm. Nella medesima figura sono rilevabili granuli di terre/ocre naturali e granuli neri riferibili al materiale utilizzato nel disegno.

Nella Fig. 51 sono riportati i risultati dello spettro FT-IR del prelievo effettuato, i cui picchi sono riferibili alle fibre della carta, oltre al materiale di natura proteica (riferibile a colla animale) e oleosa. In colore blu lo spettro relativo al supporto cartaceo e in colore rosso lo spettro relativo a una sostanza oleosa (olio di lino²³).

Nella Fig. 52 sono riportati i risultati dell'analisi condotta mediante fluorescenza X portatile, direttamente sul disegno (recto/verso) sia nelle aree con disegno, sia sulla carta priva di disegno. Essi mostrano una generale diffusione di alcuni elementi che possiamo attribuire al supporto cartaceo: Ca, Pb, Fe, accompagnati da minori quantità di: Al, Si, K, Mg, e Mn. Appena sopra il limite di rilevabilità: As e Zn.

I risultati delle analisi sono stati sottoposti ai membri del Consiglio Scientifico della FONDAZIONE GIANFRANCO FEDRIGONI - ISTITUTO EUROPEO DI STORIA DELLA CARTA E DELLE SCIENZE CARTARIE.

Di seguito le loro risposte:

Renzo Sabbatini: " *Mi ha colpito, nella composizione della carta, la presenza di fibre di lana: probabilmente indice che si tratti di quella che chiamo "manifattura medievale", superata dalla più accurata selezione delle fibre in atto a partire proprio dal Cinquecento. Questo mi porterebbe a credere si tratti di una produzione tardo quattrocentesca o dei primi del Cinquecento. Ma dire se prima o dopo il 1507 mi sembra, allo stato delle conoscenze (almeno delle mie), impossibile. Comunque non demordo, e se mi viene in mente qualche pista da seguire ve la partecipo. Interessante (per quanto, se ho capito bene, un po' contraddittorio tra i due campioni) mi è parso il risultato chimico. Probabilmente gli elementi sono apportati in buona parte dall'acqua utilizzata: ma questo, semmai, ci potrebbe aiutare (avessimo vasti dati di raffronto) a ipotizzare la collocazione geografica della cartiera piuttosto che la cronologia della fabbricazione.*"

²² Si rammenta che all'epoca cui si riferisce il *disegno M*, la carta era realizzata con "stracci" e quella di migliore qualità era a base di cascami di lino.

²³ La presenza di olio di lino indica l'utilizzo di "carboncino intinto nell'olio di lino" onde fissare il segno al supporto. Vedi OLD MASTER PRINTS AND DRAWINGS - A Guide to Preservation and Conservation - Amsterdam University Press, Amsterdam 1997, ove al Cap. III - a cura di Caroline Corrigan - par. III.4.2 *Oiled charcoal* così è scritto: "In order to get a more intense and stable stroke, artists have used oiled charcoal, that is, they have soaked dry charcoal in linseed or olive oil".

Carlo Federici: “I dati analitici attuali non sono sufficienti alla soluzione della problematica proposta. Esistono dati relativi alla componente fibrosa ma risultano insufficienti le informazioni chimiche, sia in ordine alla collatura, sia sulle sostanze di carica; all'epoca infatti (la datazione al secolo XVI mi sembra proponibile, anche se personalmente non mi spingerei oltre), tali sostanze non venivano introdotte coscientemente per ottimizzare le caratteristiche del prodotto finale, ma si trovavano nella composizione della carta in seguito ai trattamenti precedenti. Di conseguenza qualche traccia, ancorché minima, se ne dovrebbe riscontrare. Sarebbe stato opportuno infine disporre di informazioni d'ordine morfologico (ad esempio, spessore e porosità) che potrebbero migliorare la caratterizzazione storica del supporto.”

Emanuela Di Stefano: “Mi sentirei dunque di confermare una collocazione temporale cinquecentesca (peraltro non dissimile da quella del prof. Federici”).

Il problema della firma

Sullo scollo della veste della Madonna (Fig. 7) si legge: **RAFAEL VR F** da sciogliere in: **Raffaello Urbinate Fecit**. Presumibilmente, anche tale firma è un apporto postumo, in quanto del tutto anomala nel corpus dei disegni di Raffaello, per di più posta su un elemento della composizione, nella stessa posizione che occupa nella tavola del Prado.

Altra incongruenza risiede nell'uso dell'italiano, piuttosto che del latino (come indicato dalla F al posto del PH), lingua sempre usata da Raffaello, in quanto *lingua alta*.

Anche tale affermazione è suffragata dall'analisi spettrografica. Dall'immagine di Fig. 53 (IR 1100 μm) si rileva che i caratteri della scritta risultano molto più netti di tutti gli altri segni, lasciando ipotizzare essere stati scritti a punta di grafite e quindi almeno un secolo dopo la realizzazione del disegno.

Di contro, osservando il disegno in trasparenza, sul bordo inferiore appare una “R” (come evidenziato in Fig. 54, sia in colori naturali sia in bianco e nero). Essa è stata ricoperta, rendendola invisibile in luce diretta. Tale particolare dovrà essere oggetto di ulteriori indagini, onde stabilire se trattasi di firma autografa.

Sintesi conclusiva

Al fine di dimostrare la tesi dichiarata, ovvero che il *disegno M* – almeno nella sua stesura originaria – sia stato realizzato da Raffaello, si è proceduto attraverso due step successivi.

Step 1. Ha riguardato il confronto con la tavola del Prado, ritenuta certamente autografa. La circostanza che **esclusivamente su quest'ultima e sul disegno M i due alberelli posti tra san Giuseppe e il bordo Dx presentino la stessa struttura e fuoriescano dallo stesso punto del terreno** e che questi, unitamente all'albero alle spalle di san Giuseppe, furono ricoperti sulla tavola poco dopo il suo completamento, circoscrive l'ipotesi della realizzazione di una eventuale copia tratta dalla tavola, al lasso di tempo intercorrente tra la realizzazione di quest'ultima e la sua parziale ricopertura; escludendo, nel contempo, la possibilità che il *disegno M* possa essere stato copiato da altra versione, copia o stampa del dipinto.

Step 2. L'esame riflettografico ha rivelato la presenza di **importanti pentimenti** sul recto del *disegno M*, **conseguenti alla ricerca dell'assetto definitivo della composizione** (posizione del bastone di san Giuseppe e dimensioni della testa del Bambinello). Tali pentimenti escludono definitivamente l'ipotesi della copia e conducono a concludere che il *disegno M* sia stato il disegno preparatorio (il primo, nella ipotesi ne esistano altri) della tavola del Prado e che ne abbia costituito il modello.

I suddetti punti fondamentali, trovano ulteriori conferme in altri pentimenti e nelle considerazioni concernenti il disegno e la pittura del ciondolo della collanina del Bambino Gesù.

Per quanto attiene alla dinamica realizzativa, è stato desunto che Raffaello - ispiratosi al disegno di Leonardo *La Vergine con il Bambino e sant'Anna* e avendo sostituito sant'Anna con san Giuseppe (tratto dalla tavola *Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi) e posto il Bambinello a cavalcioni dell'agnello - realizzò l'attuale recto del *disegno M*, ricercando e trovando l'assetto definitivo della composizione. Quindi, ricavò per trasparenza l'attuale verso, onde decidere quale dei due orientamenti (l'uno in controparte all'altro) assumere per la realizzazione della tavola del Prado.

Da quel momento, la composizione assunse il suo assetto definitivo.

Successivamente, il *disegno M* fu oggetto di interventi postumi: ombreggiature, ripassi, parziali coloriture, apporto della firma, che ne hanno alterato la stesura originale.

Infine, l'assenza di tracce di spolvero sulla tavola del Prado, esclude un rapporto diretto tra quest'ultima e il cartone di Oxford, presupponendo l'esistenza di almeno un disegno preparatorio.

Da tutto quanto sopra, è ragionevole concludere che il *disegno M* - nella sua stesura originale - sia autografo di Raffaello

Bibliografia

- Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, 1972, K.T. Parker*
- El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI. Museo del Prado - Madrid 2006*
- Galerie Hans (Hamburg) - Paintings and Sculptures; Catalogo curato da Anne Auber; Introduzione di Jürg Meyer zur Capellen*
- Hommage a Raphaël - Raphaël dans les collections françaises. Catalogo della mostra - Parigi 1984*
- Italian Renaissance Drawings technical examination and analysis. Janet Ambers, Catherine Higgitt and David Saunders. The British Museum - London 2010*
- Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. Giorgio Vasari - Firenze 1568*
- Nuove indagini riflettografiche su Raffaello. Riflessioni per la pianificazione, l'elaborazione e la tecnica dell'underdrawing. Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini, presente nella pubblicazione Raffaello: la rilevazione del colore - Il restauro della Madonna del Cardellino della Galleria degli Uffizi, a cura di Marco Ciatti, Cecilia Frosinini, Antonio Natali, Patrizia Riitano - Collana: Problemi di conservazione e restauro. 24*
- OLD MASTER PRINTS AND DRAWINGS - A Guide to Preservation and Conservation - Amsterdam University Press, Amsterdam 1997 (Caroline Corrigan et alii)**
- Originales de Rafael conservados en España y de procedencia española y copias de los mismos. José María Ruiz Manero - Cuadernos de arte e iconografía / Tomo V - 10. 1992*
- Paintings and Sculptures - Galerie Hans (Hamburg). Catalogo curato da Anne Auber; Introduzione di Jürg Meyer zur Capellen*
- Rafael en España (exposición 1985) 17 maggio - 31 agosto. A cura di M. M. Marqués María del Carmen Garrido, "Consideraciones técnica sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado"*
- Raffaello. Die Heilige Familie mit dem Lamm von 1504. Jürgen M. Lehmann - Museum Fridericianum Kassel - Kassel 1995*
- Raffaello. Da Firenze a Roma. Catalogo della mostra, a cura di A. Coliva - Milano 2006*
- Raffaello. Da Urbino a Roma. Catalogo della mostra, a cura di H. Chapman et alii - Milano 2004*
- Raffaello una vita felice. Antonio Forcellino. Editori Laterza - Bari 2009*
- Raffaello e Urbino. Catalogo della mostra, a cura di Lorenza Mochi Onori - Urbino 2009*
- Raphael in Florence. Jurg Meyer zur Capellen - London 1996*
- Restauro del libro e Restauro dei manufatti cartacei. Nicolangelo Scianna - CLUEB 2003*
- The drawings of Raphael with a complete catalogue. Paul Joannides - Phaidon Oxford 1983*

Illustrazioni



Fig. 1 - Tavola Museo del Prado



Fig. 2 - Cartone di Oxford



Fig. 3 - Disegno M (recto)



Fig. 4 - Disegno M (verso)



Fig. 5 - Disegno M in luce trasmessa



Fig. 6 - Particolare della veste della Madonna

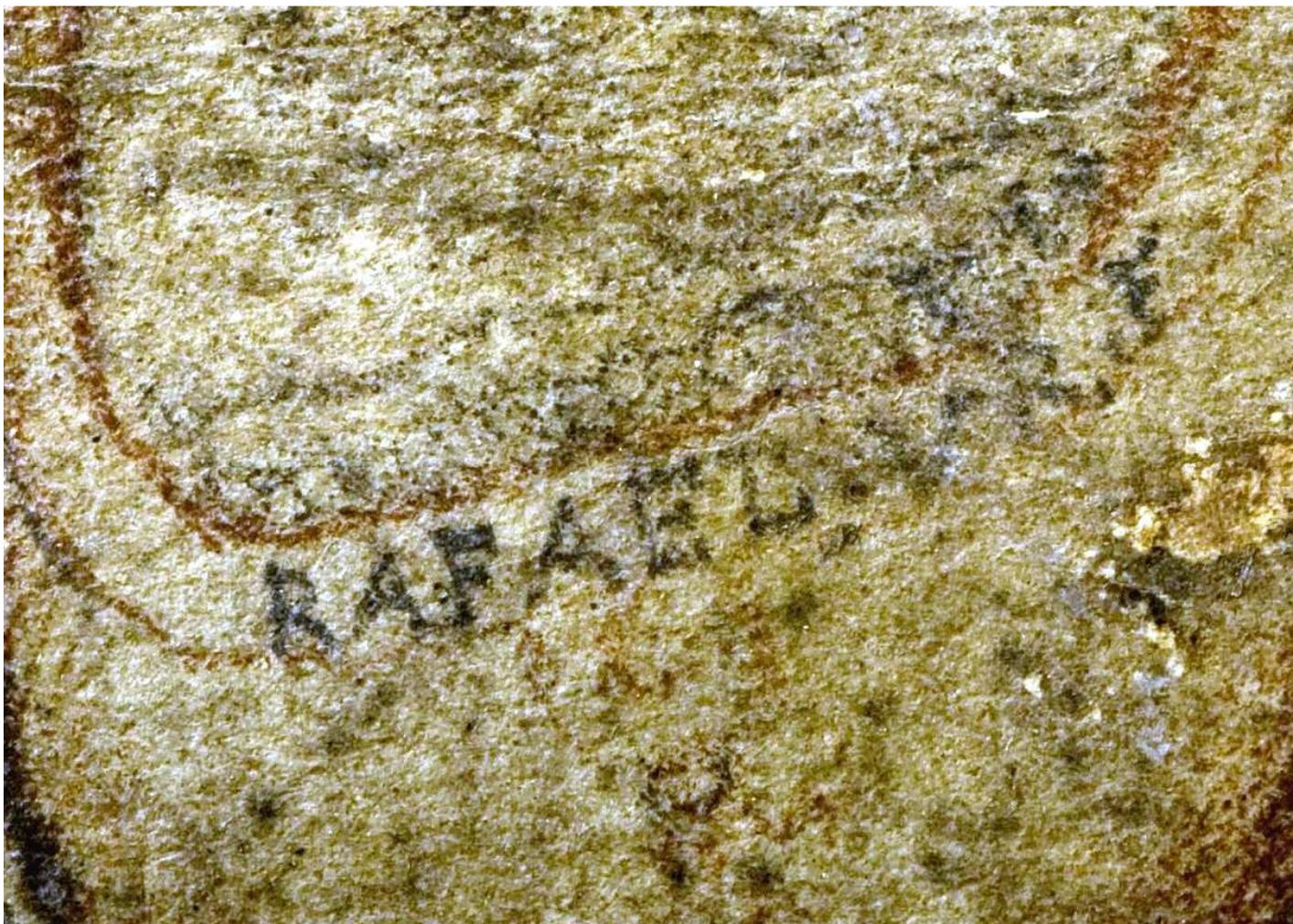


Fig. 7 - Firma "RAFAEL VR F"

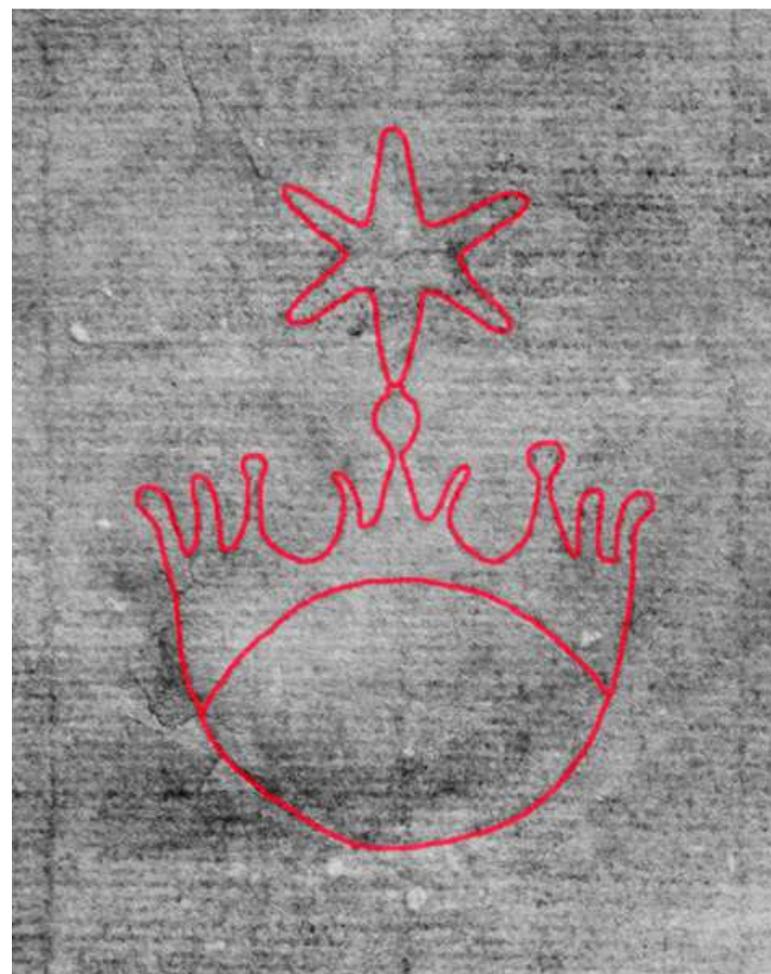
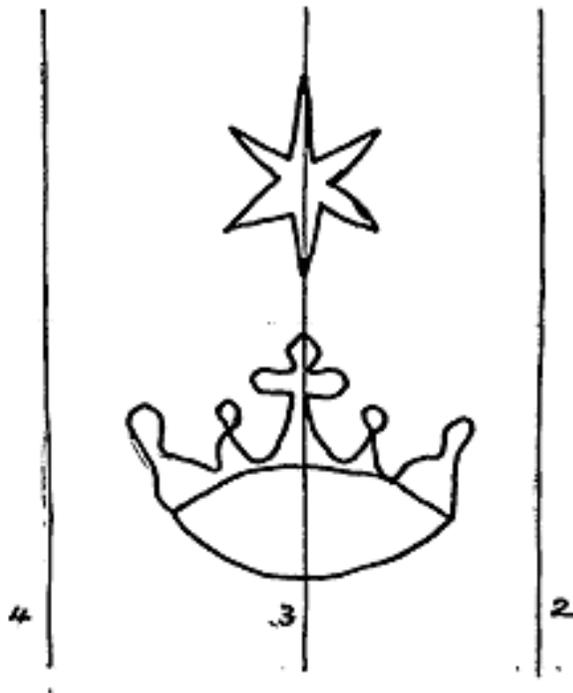


Fig. 8 - Filigrana

StA RAVENNA Atti notarili 60
Ravenna 1503



Crown - Without arch - With additional motif - Chainline as midline - Above star consisting of two lines

Ravenna, 1503

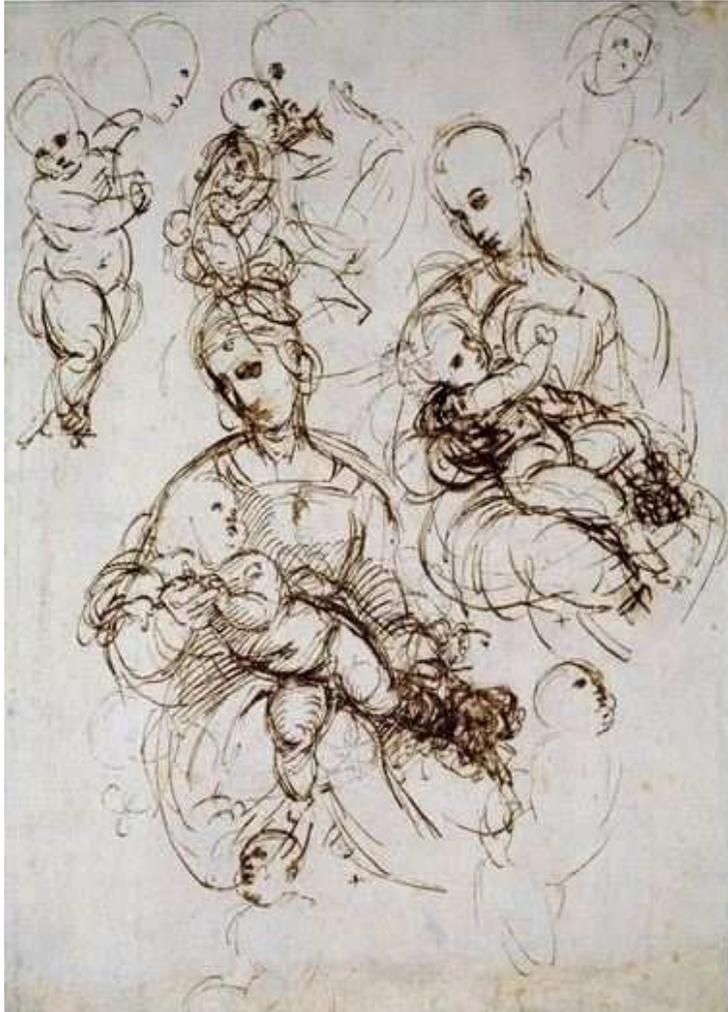
Hauptstaatsarchiv Stuttgart
Inventory J 340, Piccard watermark collection
No. 51589

Provenance: StA Ravenna (= Archivio di Stato Ravenna) Atti notarili 60

Dimensions: Height 48 mm, Width 34 mm,
Distance between the chainlines
48 mm

Permalink: <http://www.piccard-online.de/?nr=51589>

Fig. 9- Filigrana tratta dal catalogo Piccard



Disegno di Raffaello



Filigrana

Fig. 10 - Disegno del British Museum

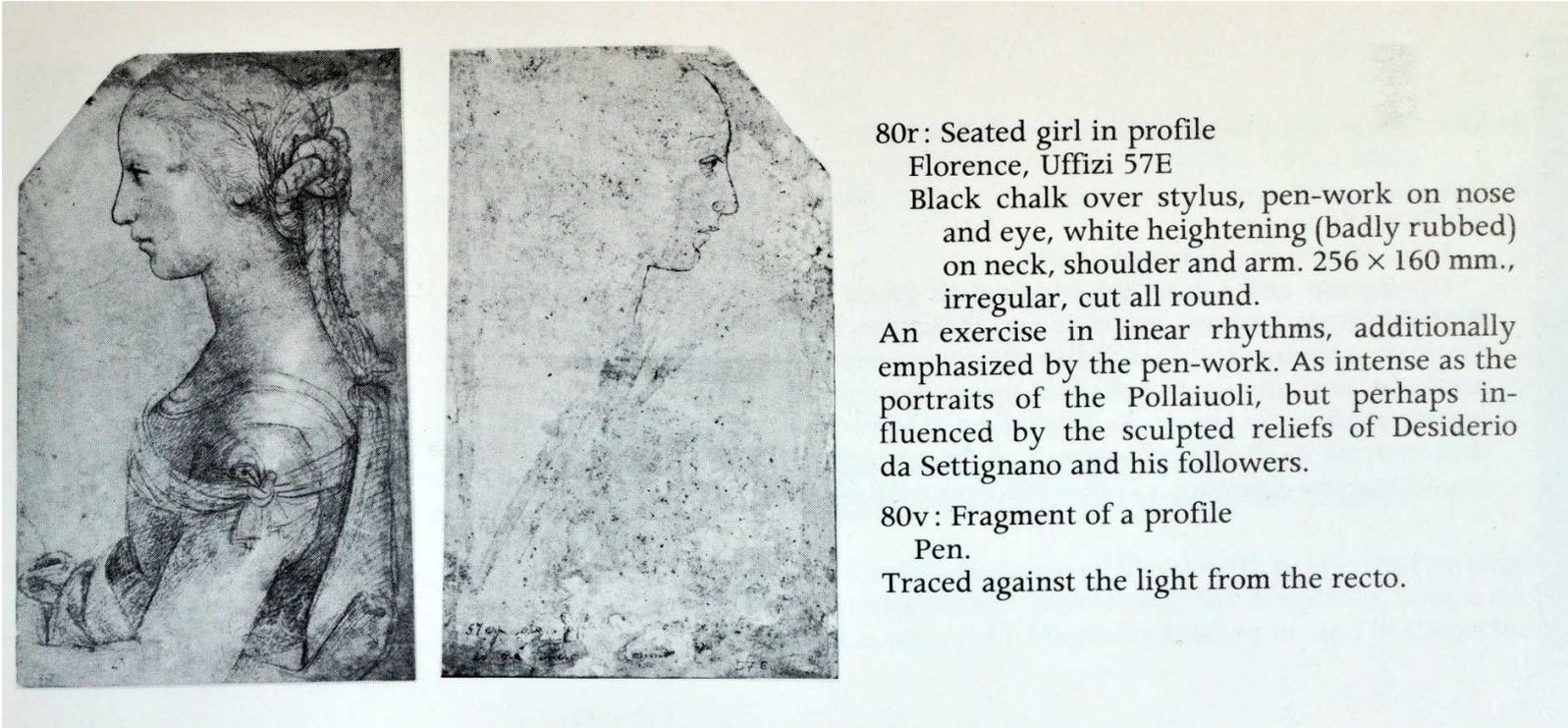


Postura sinistra (recto)



Postura destra (verso)

Fig. 11 - Postura di san Giuseppe



80r: Seated girl in profile

Florence, Uffizi 57E

Black chalk over stylus, pen-work on nose and eye, white heightening (badly rubbed) on neck, shoulder and arm. 256 × 160 mm., irregular, cut all round.

An exercise in linear rhythms, additionally emphasized by the pen-work. As intense as the portraits of the Pollaiuoli, but perhaps influenced by the sculpted reliefs of Desiderio da Settignano and his followers.

80v: Fragment of a profile

Pen.

Traced against the light from the recto.

Fig. 12 - Disegno di Raffaello del 1504-1505 (verso ricalcato per trasparenza)



Disegno M



Tavola del Prado

Fig. 13 - Albero alle spalle di san Giuseppe e alberelli al bordo Dx del disegno



Fig. 14 - Riflettografia Museo del Prado



Tavola di Angers (dipinto)



Tavola di Angers (riflettografia)

Fig. 15 - Tavola Musée des Beaux-Arts (Angers)



Tavola Lee Fareham (dipinto)



Tavola Lee Fareham (riflettografia)

Fig. 16 - Tavola Lord Lee Fareham



Alberelli *disegno M*



Alberelli tavola del Prado

Fig. 17 - Confronto alberelli *disegno M* e underdrawing tavola del Prado



Fig. 18a - Tavola Lee Fareham



**Fig. 18b - Tavola Lee Fareham
(esame infrarosso)**

Fig. 18 - Esame alberelli altre versioni/copie/stampe



Fig. 19a - Tavola di Angers



**Fig. 19b - Tavola di Angers
(esame infrarosso)**

Fig. 19 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



**Fig. 20a - Copia Staatliche Museen
Kassel**



**Fig. 20b - Copia Bayerische
Staatsgemäldesammlungen**

Fig. 20 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



Fig. 21a - Copia castello di Reinhartshausen



Fig. 21b - Copia collezione Wilton House (Salisbury)

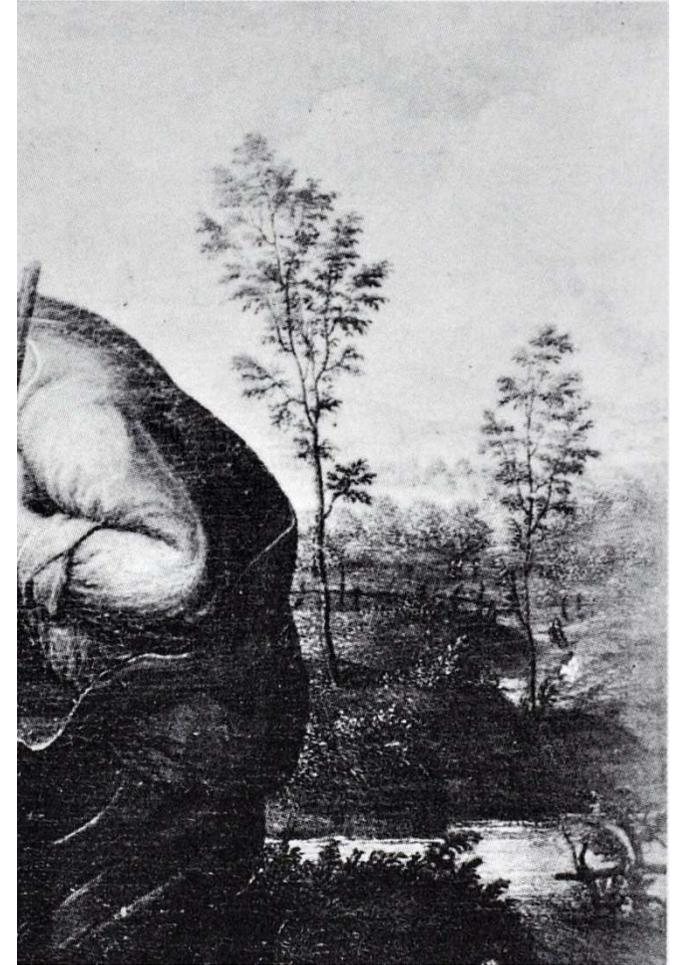


Fig. 21c - Copia collezione Lord Northbrook (London)

Fig. 21 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



**Fig. 22a - Copia National Museum
Warsaw**



**Fig. 22b - Copia Galleria Corsini
(Roma)**



**Fig. 22c - Copia Kunsthistorisches
Institut (Firenze)**

Fig. 22 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



**Fig. 23a - Stampa Raphael Sadeler -
Kunstsammlungen (Coburg)**



Fig. 23b -Stampa Monogrammist JFB



**Fig. 23c - Stampa Circle of Hans
Rottenhammer**

Fig. 23 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



**Fig. 24a - Stampa Carlo Gregori -
Kunstsammlungen (Coburg)**



**Fig. 24b - Stampa Fernando Lasinio -
British Museum (London)**

Fig. 24 - Confronto alberelli altre versioni/copie/stampe



Tavola del Prado



Disegno M

Fig. 25 - Coda dell'agnello

Raffael and workshop - (Urbino 1483 - 1520 Rom)

The Holy family with the lamb

Oil on panel, 32,2 x 24,0 cm (size 8-9mm)

TECHNICAL REPORTS:

Prof. Hermann Kühn, München, 25. Mai 2001,

The infrared reflectography shows the holes according to the original carton in Oxford

EXPERTISE: Prof. Filippo Todini attributed the painting in 1998 to Francesco Ubertini, "Il Bacchiacca" (1494 -1557).

Prof. K. Oberhuber preferred our exemplar compared to the Lee version, but thought that the Prado version is the only original.

Dr. Albert Schug and K. F. Kramer thought that our painting could be the first (incomplete) version and the others are later replicas.



Fig. 26 - Versione di Amburgo



Fig. 27 - Disegno di Leonardo



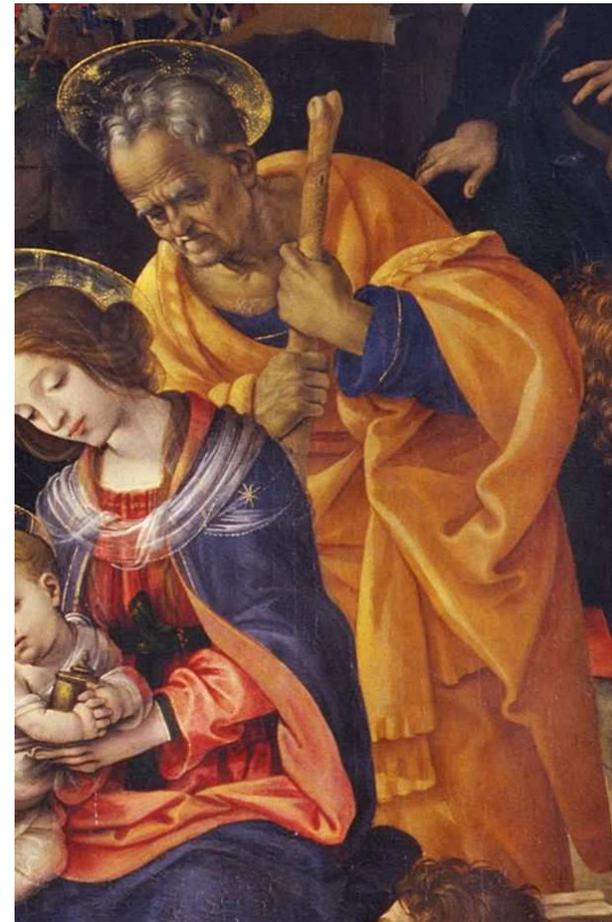
Fig. 28 - Testa del Bambinello (confronto disegno di Leonardo/tavola del Prado)



Fig. 29 - Testa del Bambinello (confronto disegno di Leonardo/*disegno M*)



Adorazione dei Magi



Adorazione dei Magi - San Giuseppe

Fig. 30 - Filippino Lippi - Adorazione dei Magi



Sacra Famiglia con agnello - Particolare mani san Giuseppe



Adorazione dei Magi - Particolare mani san Giuseppe

Fig. 31 - Confronto particolare delle "mani"



Fig. 32 - Polso e mano Sx di san Giuseppe

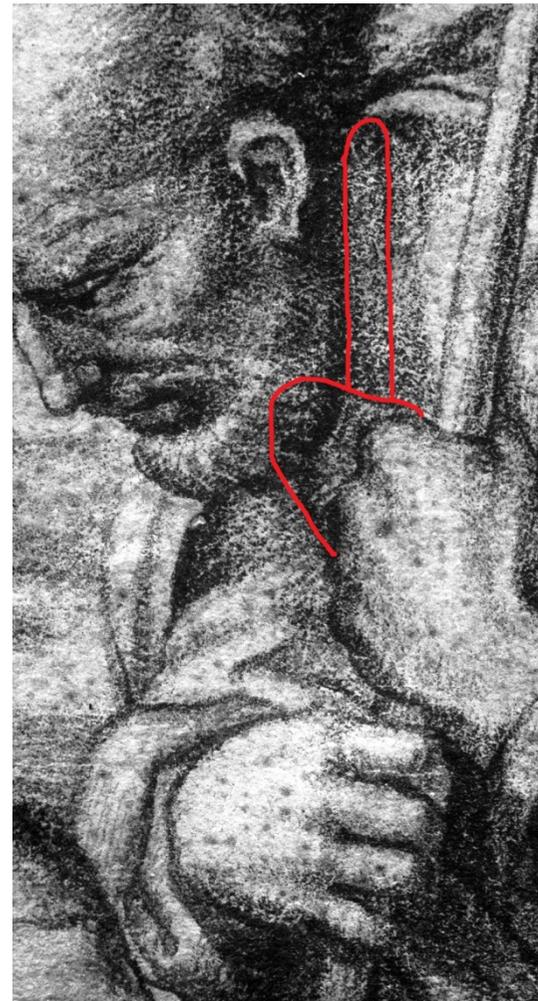


Fig. 33 - Pentimento del bastone di san Giuseppe

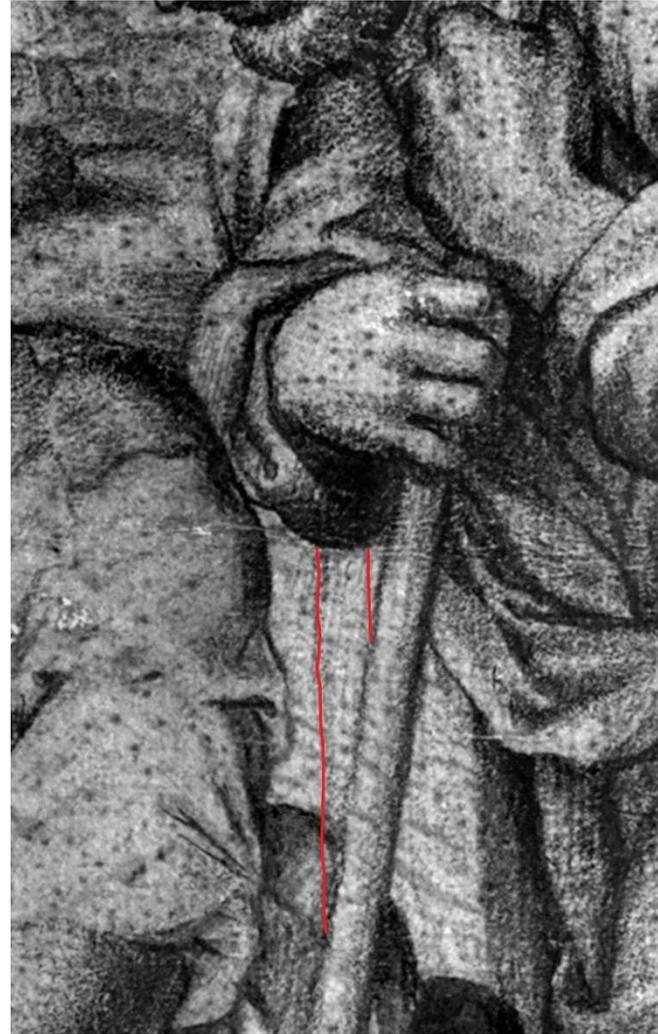


Fig. 34 - Pentimento del bastone di san Giuseppe



Sacra Famiglia con agnello - San Giuseppe



Adorazione dei Magi - San Giuseppe

Fig. 35 - Confronto postura di san Giuseppe

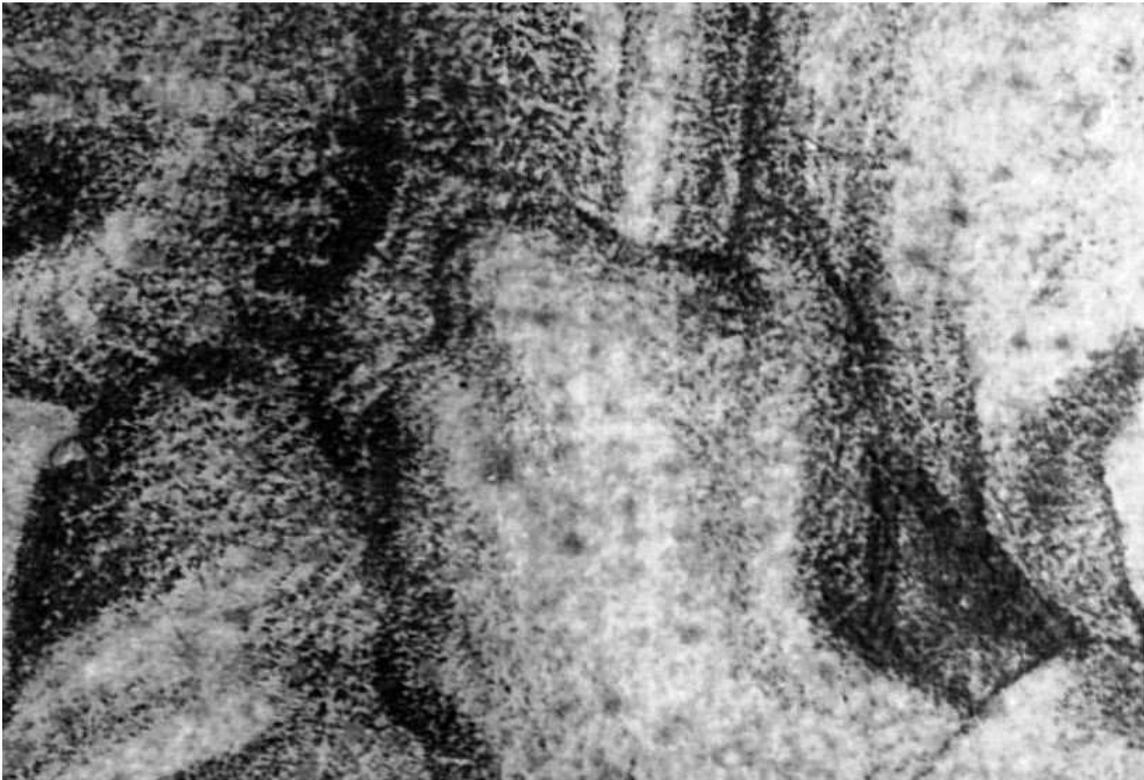


Fig. 36 - Confronto mano Sx (nocca dell'indice)

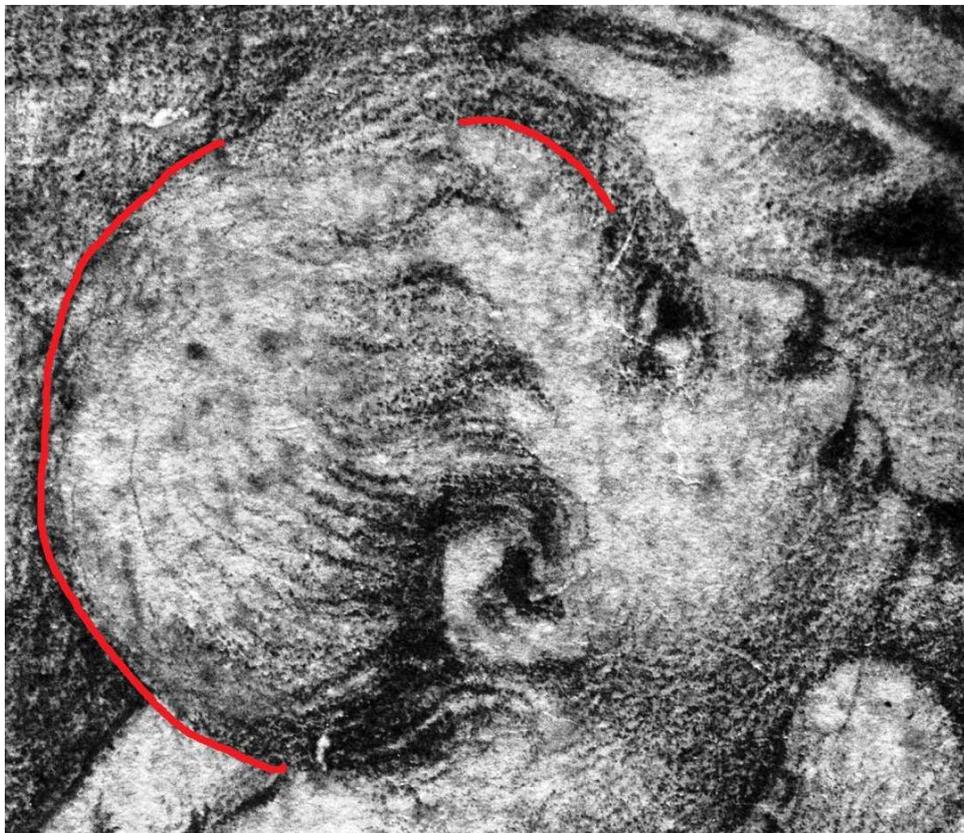


Fig. 37 - Pentimento della testa del Bambinello



Fig. 38 - Pentimento della testa del Bambinello (immagine invertita)



Fig. 39 - Pentimento del sedere dell'agnello



Fig. 40a - Immagine a 1800 μm



Fig. 40b - Immagine a 1800 μm (invertita)

Fig. 40 - Macchia sul muso dell'agnello

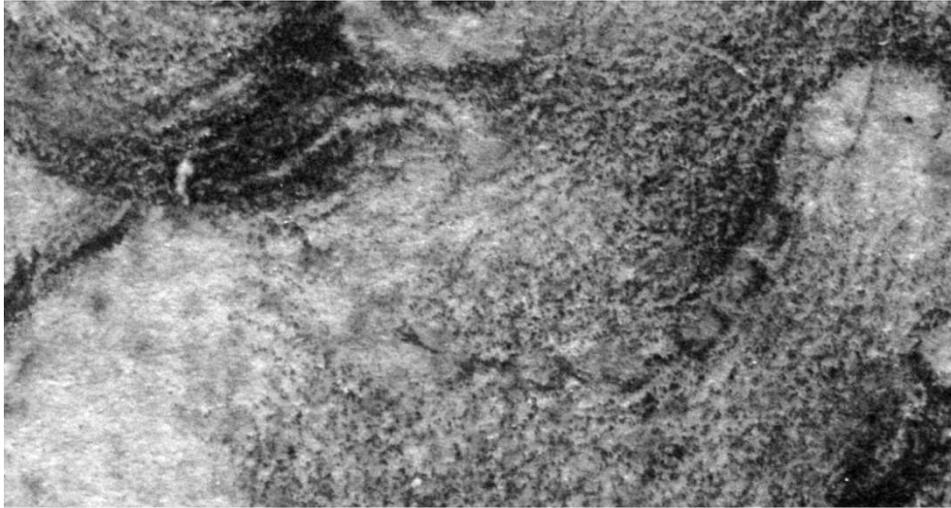


Fig. 41a - Immagine all'infrarosso

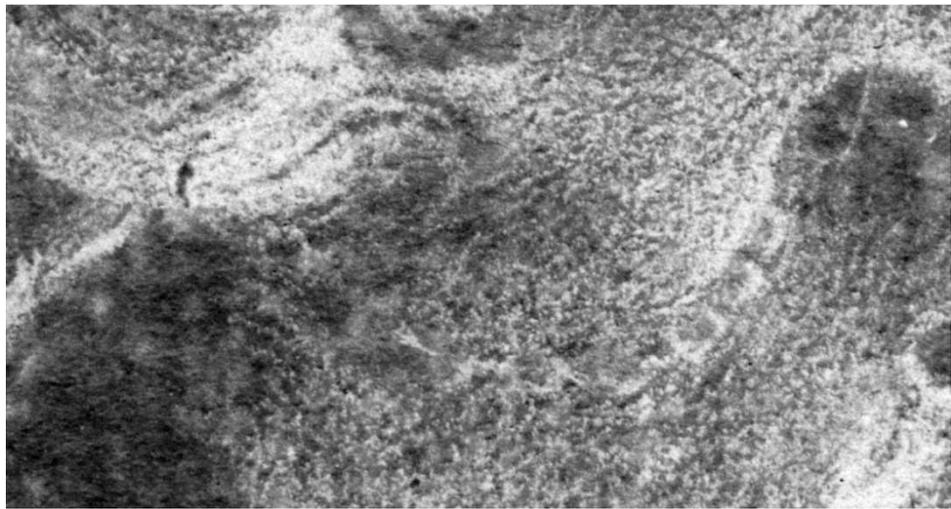


Fig. 41b - Immagine all'infrarosso (invertita)

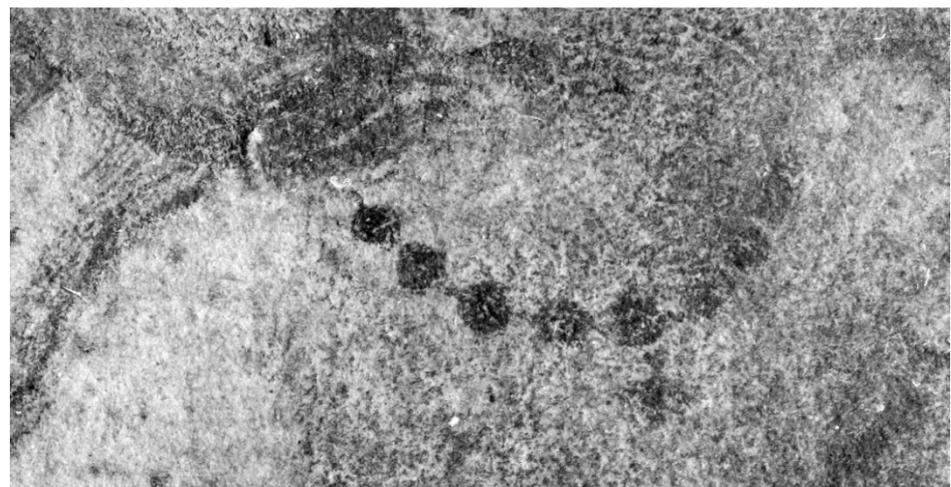


Fig. 41c - Immagine all'ultravioletto

Fig. 41 - Particolare della collanina



Fig. 42a - Recto del *disegno M* (particolare della collanina)



Fig. 42b - Verso del *disegno M* (particolare della collanina)

Fig. 42 - Particolare della collanina



Fig. 43a - Tavola del Prado



Fig. 43b - Underdrawing della tavola del Prado

Fig. 43 - Tavola del Prado (particolare della collanina)



Fig. 44a - Fig. 43a in tonalità di grigi



Fig. 44b - Fig. 43a con soppressione del verde

Fig. 44 - Particolare della tavola del Prado in tonalità di grigi e in falsi colori

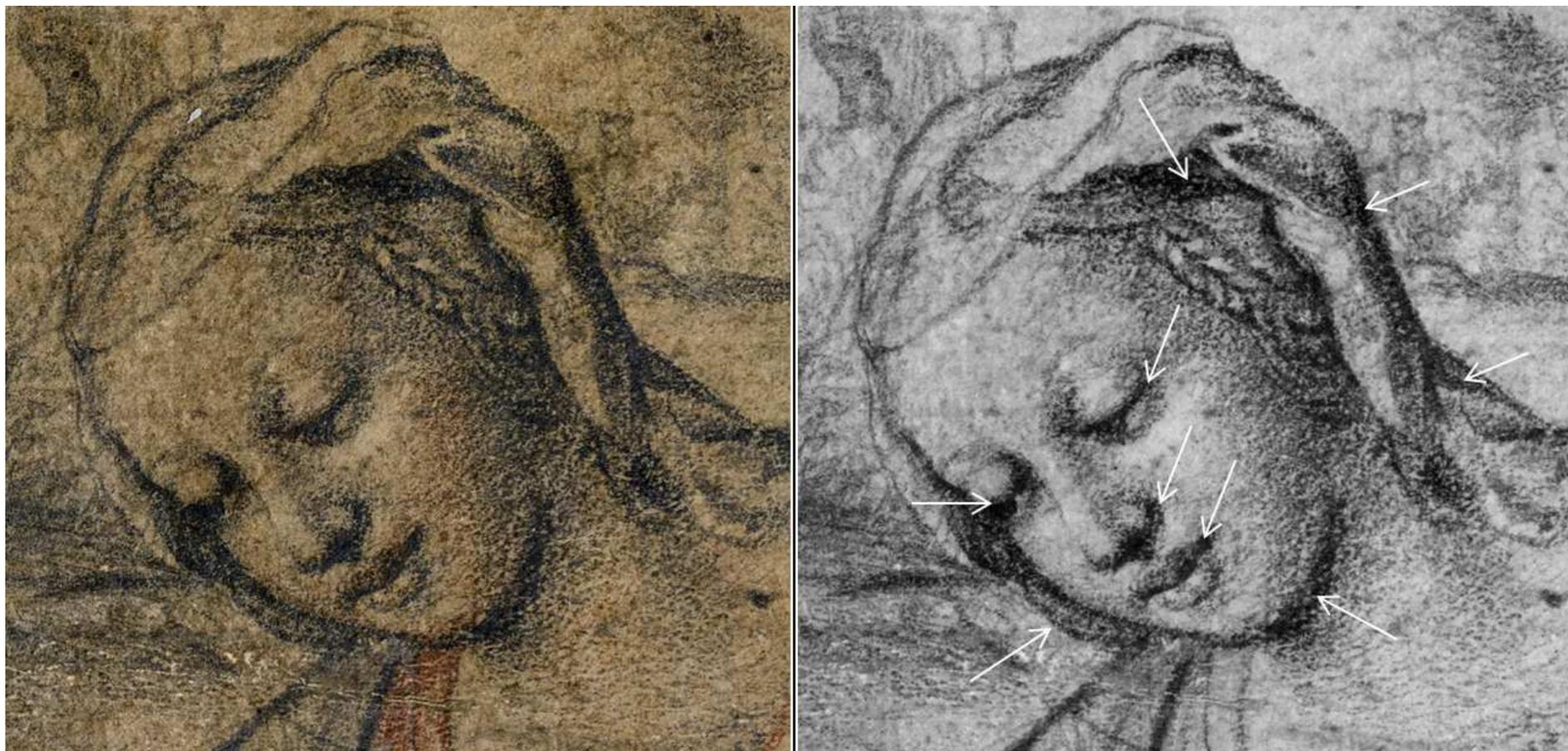


Fig. 45 - Interventi postumi

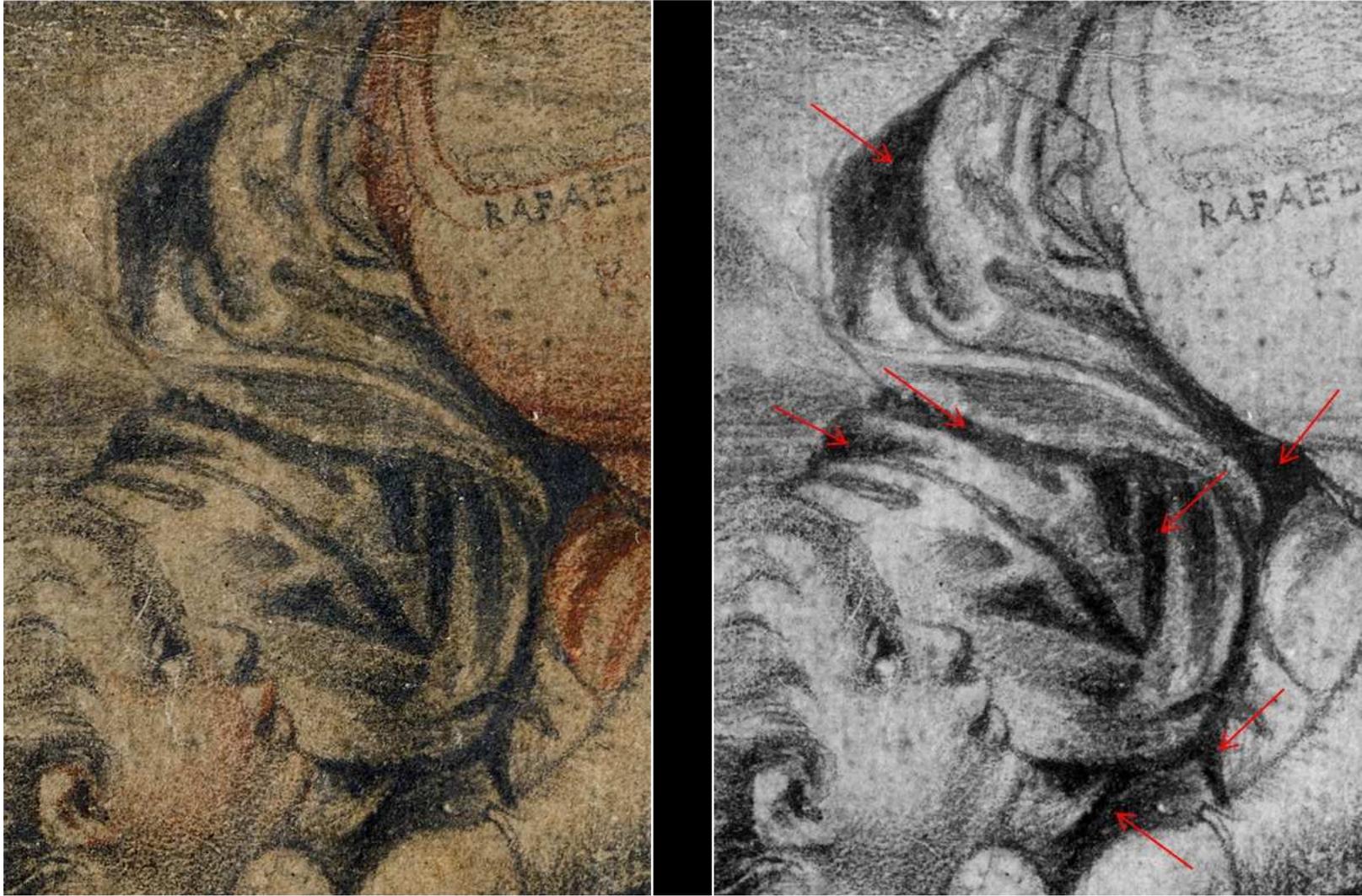


Fig. 46 - Interventi postumi

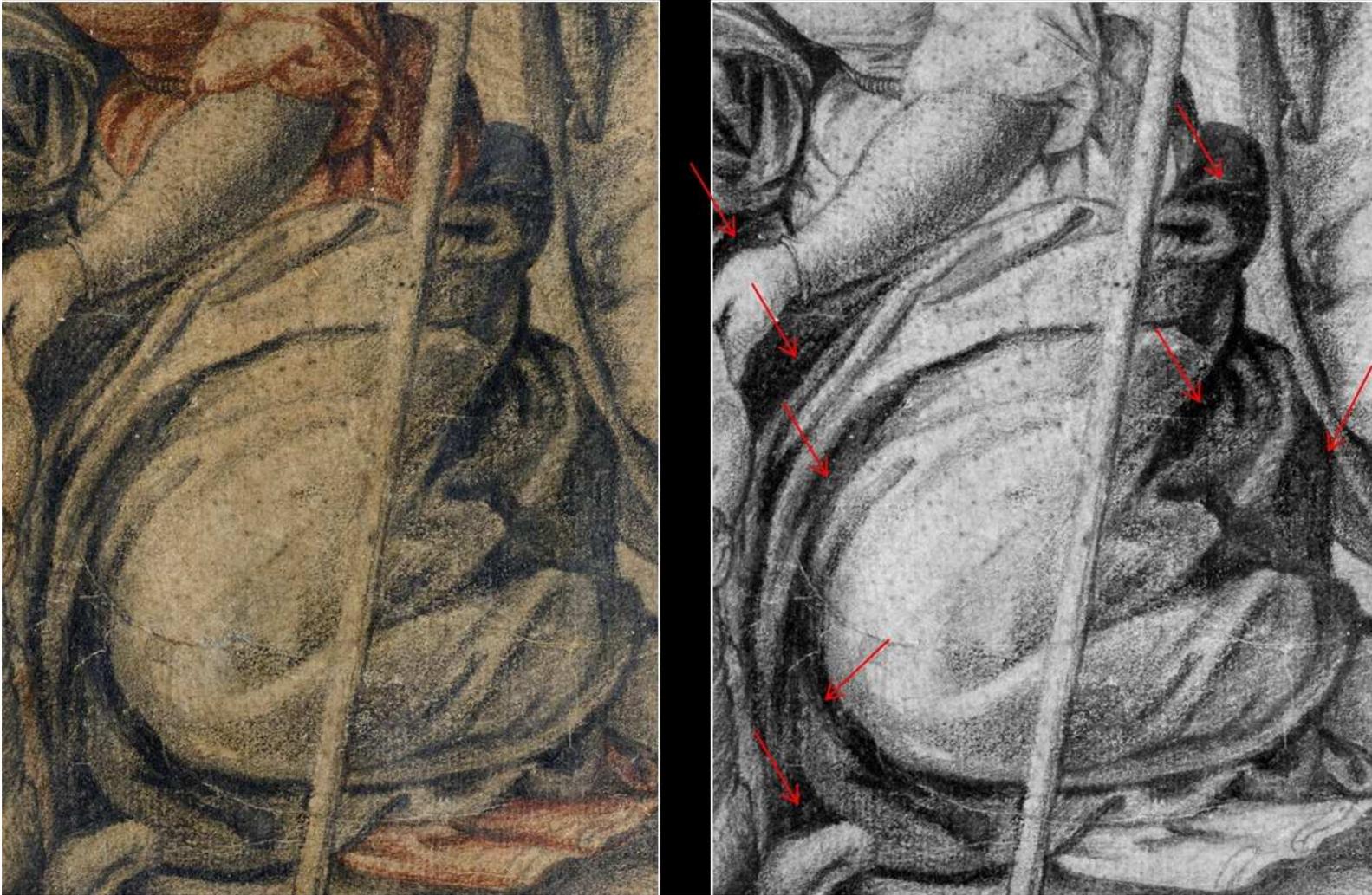


Fig. 47 - Interventi postumi



Fig. 48 - Interventi postumi



Fig. 49 - Interventi postumi

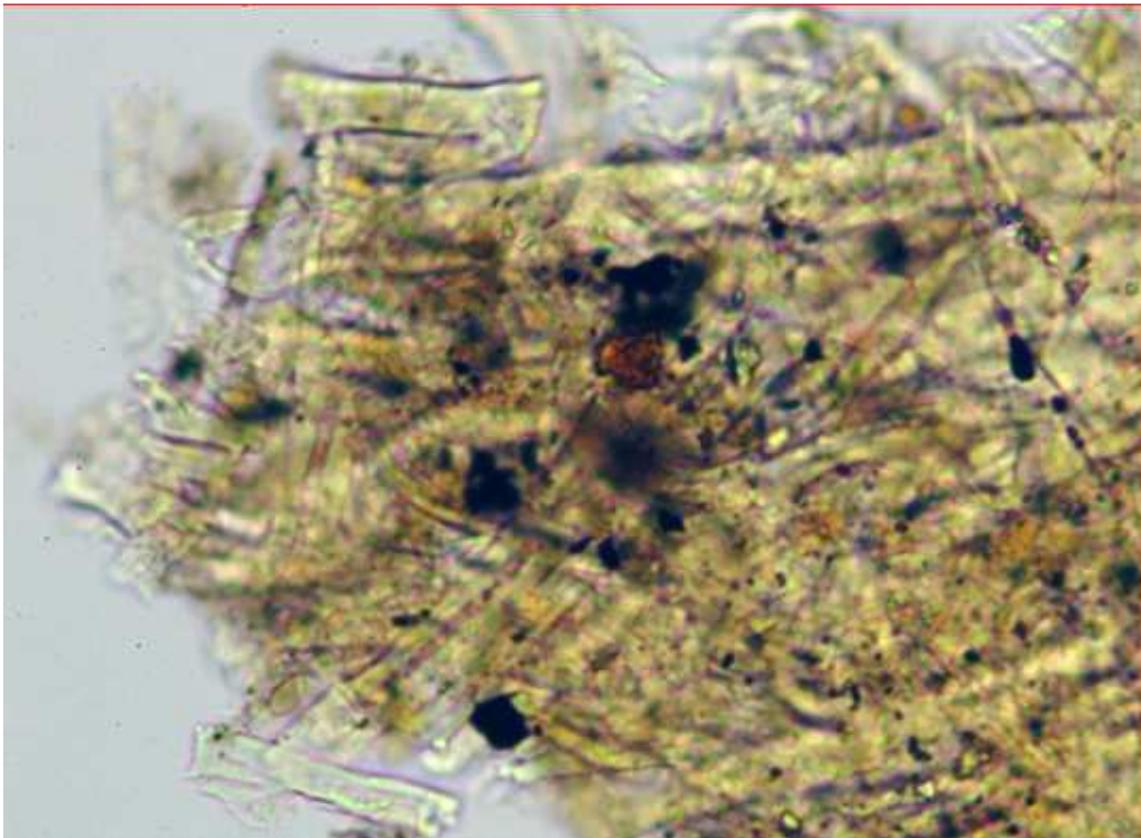
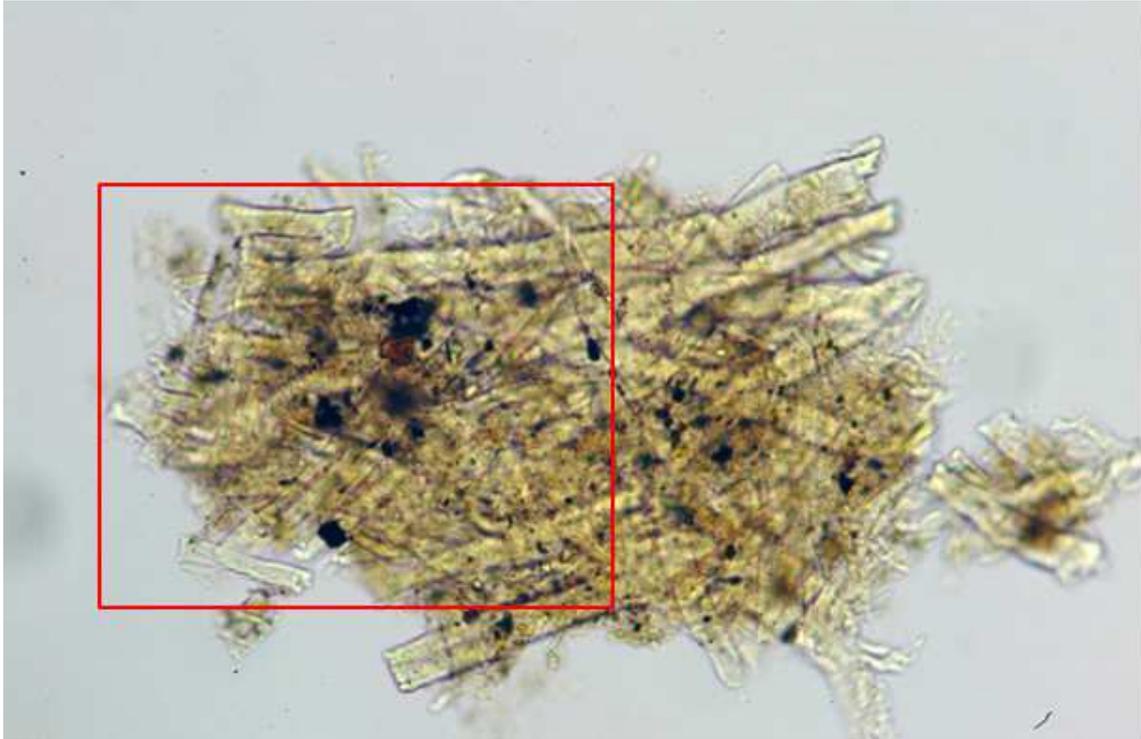


Fig. 50 -Fibre del supporto cartaceo

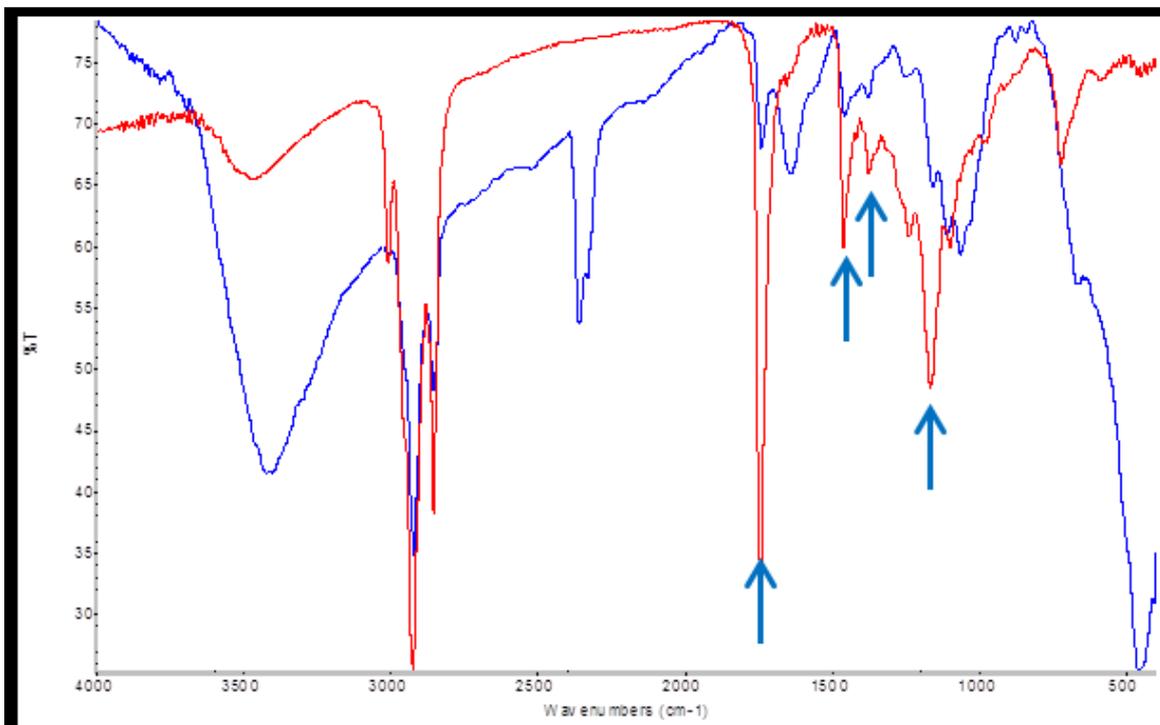
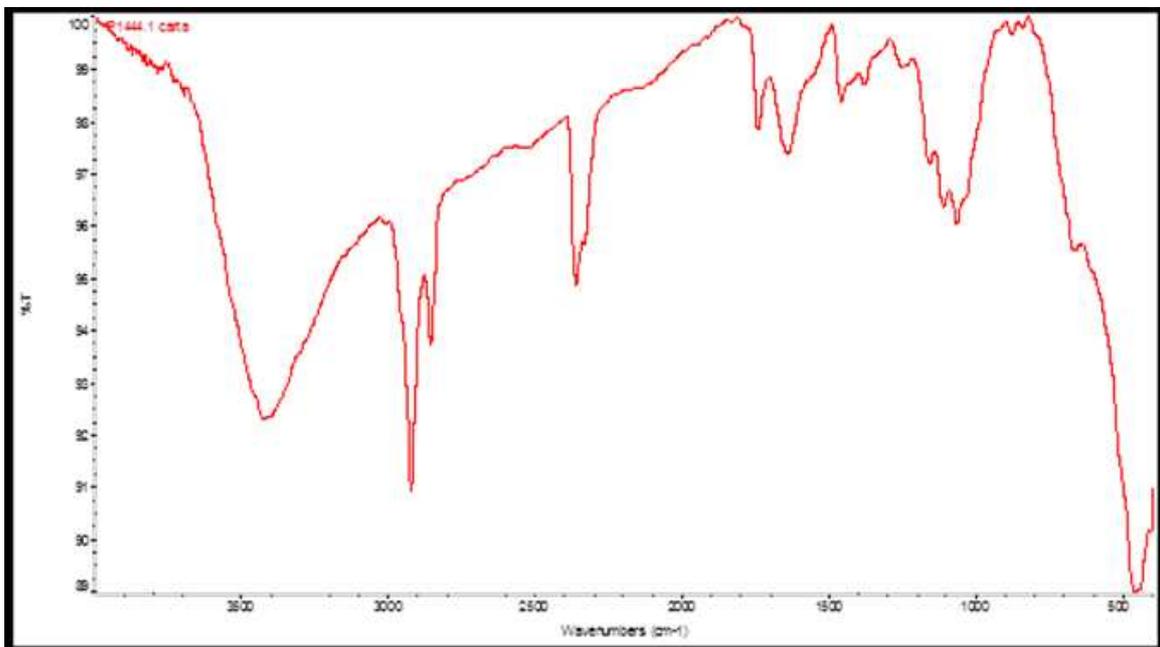


Fig. 51 - Spettrofotometria infrarossa (spettro FT-IR)

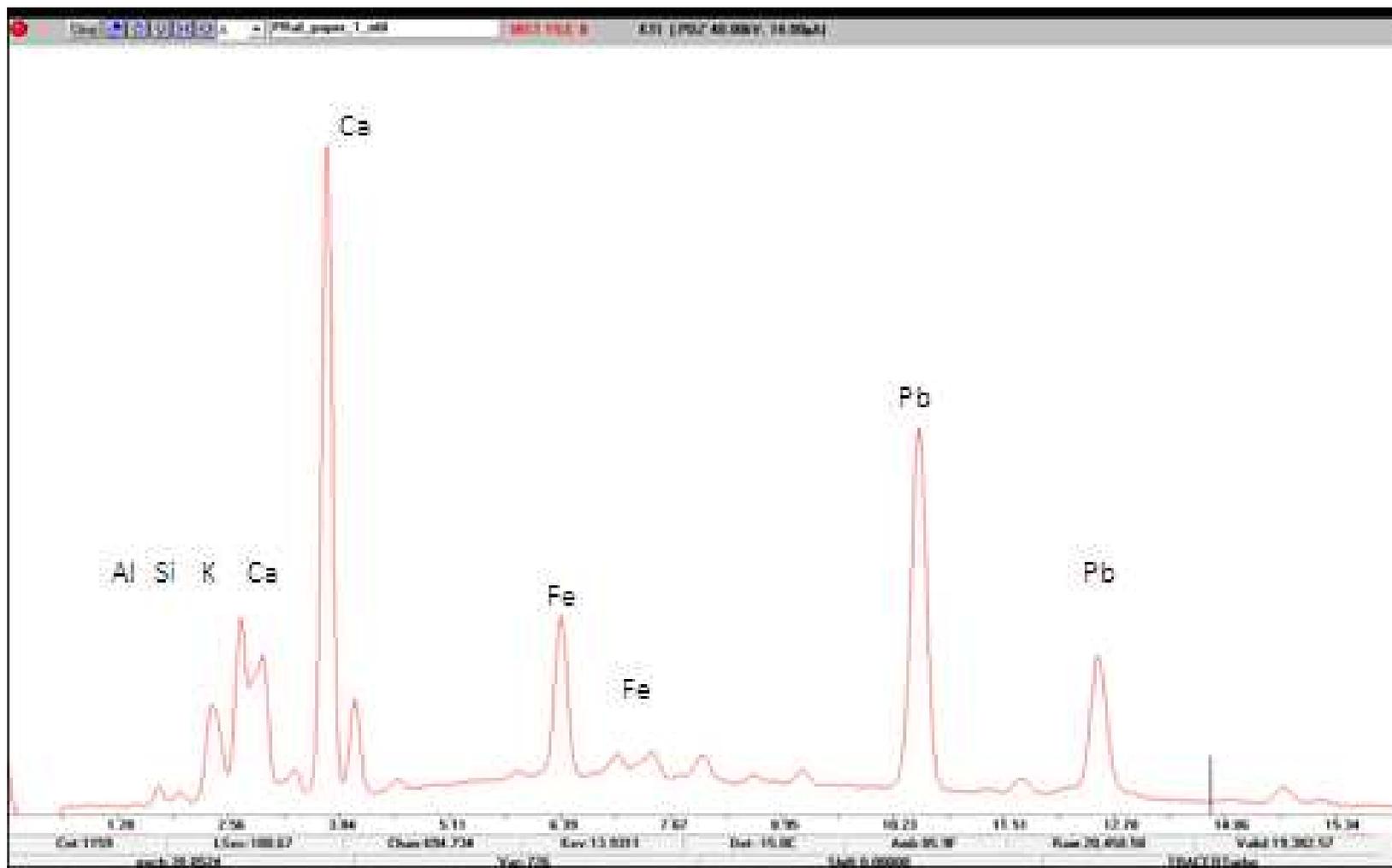


Fig. 52 - Fluorescenza X portatile (spettro XRF)



Fig. 53 - Firma

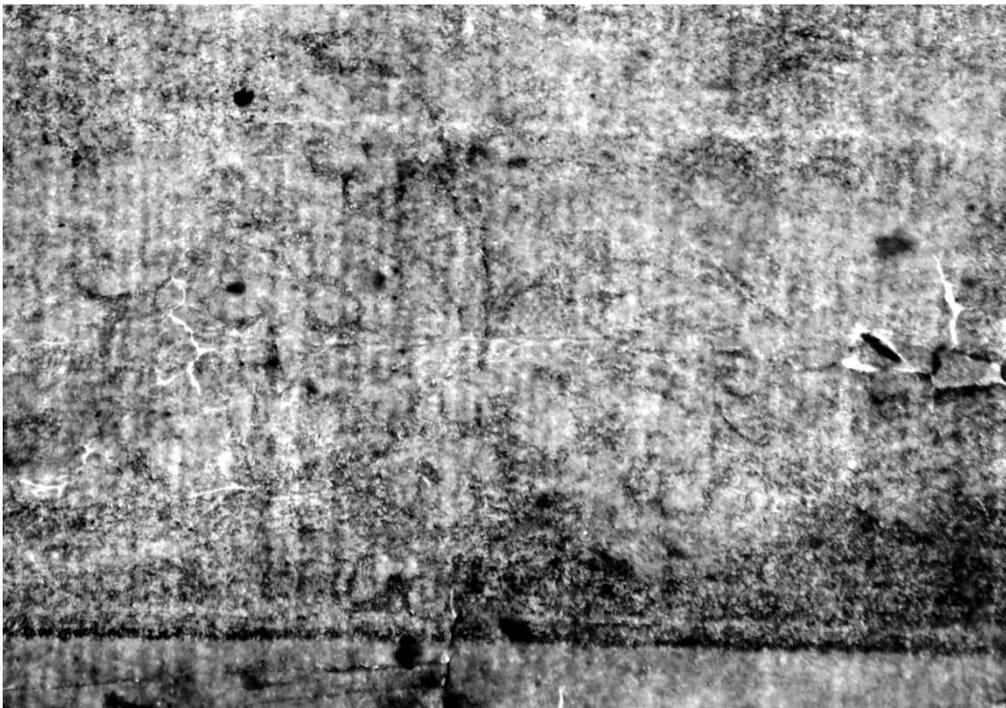
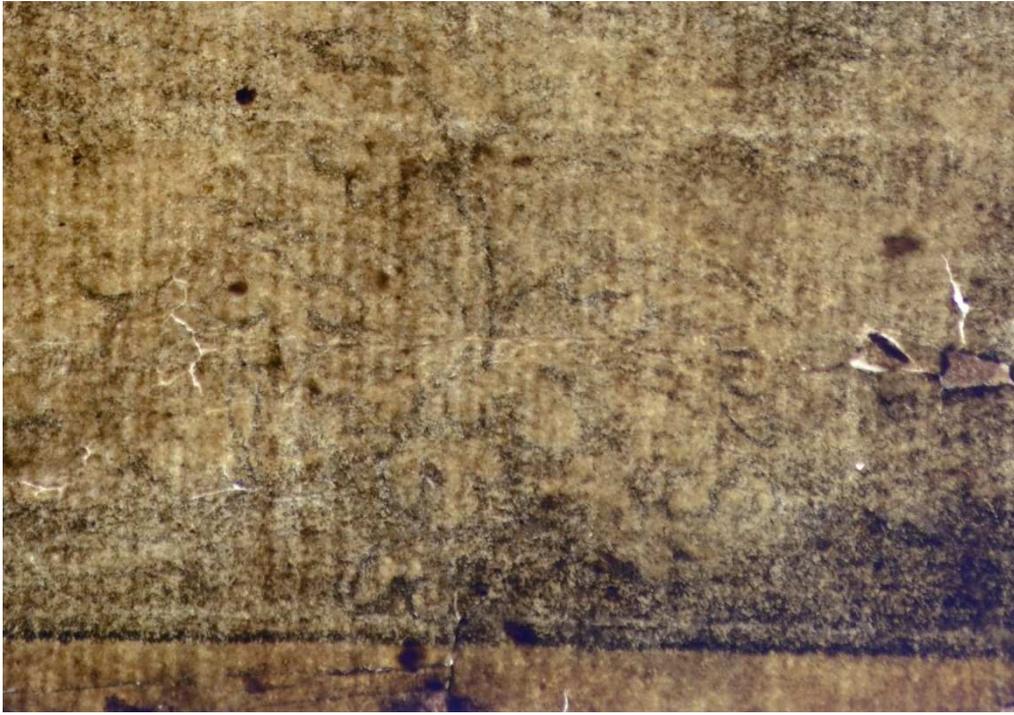


Fig. 54 - Scritta "R"