

TECNOLOGIA E CRITICA ARTISTICA.  
RICOGNIZIONI SOPRA UN DISEGNO  
DELLA *SACRA FAMIGLIA CON L'AGNELLETTINO*  
DI RAFFAELLO

CARMELO OCCHIPINTI

1. Quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte e dobbiamo ricavarne alcune nostre considerazioni, tendiamo oggi a invocare le risultanze scientifiche, specie se ottenute con l'aiuto dei moderni strumenti tecnologici. Perché così non abbiamo neppure da mettere in gioco noi stessi, con tutti i nostri limiti e la nostra fallace soggettività. Quasi non fidandoci delle nostre umane capacità di percezione e di giudizio, e quasi che, davvero, ciò che i nostri nudi occhi vedono non avesse più alcun valore, ci convinciamo invece che certi strumenti di indagine diagnostica non solo possano ancorarci alla rassicurante oggettività dei dati scientifici, ma che riescano a farci vedere di più e meglio, persino al di là del visibile, oltre la superficie ingannevole delle cose. Per non parlare della cosiddetta memoria 'artificiale' che, messaci continuamente a disposizione attraverso il *web*, diventa la nostra bussola pure quando visitiamo un museo o una chiesa; ma, infatti, in quale terribile smarrimento cadremmo se, pure davanti a un'opera d'arte, non potessimo rivolgere il nostro oc-

chio sui risultati di ricerca che Google è sempre pronto a fornirci!

Talmente stiamo perdendo fiducia in noi stessi, come se le opere d'arte non fossero fatte per essere viste dai noi comuni mortali, che quasi non ci piace più vederle così come le vediamo, dentro i musei o dentro le noiosissime chiese: addirittura una ricostruzione immersiva in 3D, oppure una *virtual experience* basterebbero talvolta – poveri noi! –, a renderci più attraente e interessante l'opera d'arte, così da permetterci persino di guardare dentro di essa, oltre il visibile!

Così, in questi tempi tristi che vedono il ruolo delle discipline umanistiche farsi sempre più subalterno – in un mondo sempre più dominato dall'intelligenza 'artificiale', dagli algoritmi, dai numeri –, accade che stiamo progressivamente perdendo persino la nostra capacità di 'vedere', cioè di comprendere modi di vedere e linguaggi diversi, nonché punti di vista storicamente condizionati, distanti da noi, mentre di fronte alla sovrumana potenza di una macchina, i nostri stessi punti di vista diventano sempre più insignificanti! Ho paura, infatti, che tutta questa nostra fiducia nel progresso, ovvero nelle logiche antiumanistiche del profitto, della produttività, del mercato, della competitività abbia contribuito al terrificante degrado socio-culturale che abbiamo sotto gli occhi. Per di più, l'impovertimento della nostra coscienza storica spiega come mai certe bellissime parole come 'libertà', 'autodeterminazione', 'spirito critico', 'discernimento', oggi non sappiamo più cosa significhino.

Servirebbe, insomma, che ci rieducassimo alla visione, all'ascolto, alla lettura. Che recuperassimo quei valori umanistici della memoria, della storia, del rispetto dell'altro, del rispetto delle identità, del rispetto della collettività, del rispetto della natura, del rispetto del paesaggio, del rispetto del 'bene comune': valori su cui trovava fondamento la nostra moderna civiltà.

Servirebbe, altresì, ricordarci che guardare un'opera d'arte non significa solo usare gli occhi esteriori e razionali, ma anche rivolgerci verso l'irrazionale profondità che, dentro ciascuno di noi, ci rende così diversi gli uni dagli altri. Il guaio è che se dentro di noi continuiamo a svuotarci, come purtroppo sta accadendo, fino a impoverire la nostra stessa identità per rivestirci di

un'identità digitale, fino a indebolire la nostra memoria storica per affidarci alla memoria artificiale, fino a perdere l'abitudine della lettura allentando di conseguenza i vincoli che ci uniscono alla tradizione letteraria di cui noi Italiani siamo figli, per tutte queste ragioni accade pure che i nostri occhi non sappiano vedere un bel niente, guardando un'opera d'arte, se non lo specchio terrificante della nostra *tabula rasa*.

Abbiamo voglia, allora, a invocare la tecnologia!

Perciò non mi stanco mai di ripetere, rivolgendomi soprattutto ai miei studenti, che non è l'umanesimo ad aver bisogno della tecnologia. È la tecnologia che senza l'umanesimo diventa pericolosa. Ci disumanizza. Perché ci fa dimenticare che un umanista è tale a prescindere dalla tecnologia.

2. Ora, vorrei che quanto così brevemente esposto riguardo a una questione immensa com'è quella del rapporto tra scienza e umanesimo – su cui i mesi della pandemia ci hanno obbligato a riflettere con rinnovata consapevolezza<sup>1</sup> – servisse a dare un senso alle poche pagine che seguono, che ho ritenuto di dedicare all'esame di un disegno antico, qui per la prima volta pubblicato. Disegno che, come nessuno faticherebbe a riconoscere, riproduce la *Sacra famiglia con l'Agnellino* di Raffaello conservata al Museo del Prado, ma che difficilmente, sulla base della sola evidenza, si riuscirebbe a datare prima del XVIII-XIX secolo.

Qualche tempo fa il suo attuale proprietario, un gentilissimo ingegnere, collezionista e appassionato d'arte che vive a Roma, era venuto a farmi visita nel mio studio a Tor Vergata, per permettermi di dare un'occhiata a questo foglio che, secondo lui, avrebbe potuto incontrare i miei interessi di studio. Io stesso infatti, diversi anni fa, sulla *Sacra famiglia con l'Agnellino* avevo scritto un articolo dove, tra l'altro, avevo potuto documentare la presenza del quadretto di Raffaello all'interno della quadreria

<sup>1</sup> Negli ultimi tempi ho cercato di affrontare ampiamente la questione del difficile rapporto tra tecnologia e umanesimo in alcuni saggi (*Tattilità, visione aptica, critica d'arte e storia. Riflessioni sul nostro tempo* [2019], *In difesa della scuola: contro i 'rivoluzionari' del digitale* [2020] e *Cloni di Leonardo* [2020]).

del cardinale Ippolito II d'Este, a Tivoli, nonché la circolazione di un gran numero di sue copie nella Roma degli anni ottanta del Cinquecento, regnante il papa Gregorio XIII<sup>2</sup>.

Il fatto è che il proprietario di questo disegno, facendo affidamento proprio su analisi diagnostiche e risultanze scientifiche da lui accuratamente raccolte, si era dichiarato fermamente convinto di trovarsi tra le mani, se non proprio un'opera autografa dell'Urbinate, un disegno cinquecentesco molto vicino all'originale: ma proprio per questa importantissima ragione egli sentiva il dovere di rivolgersi a uno storico dell'arte, cui sottoporre il disegno insieme ai risultati delle indagini su di esso condotte. Gli sono davvero riconoscente per essersi rivolto a me.

3. Ebbene, alcune delle informazioni che sono risultate da tali indagini mi sono sembrate, comunque, particolarmente interessanti ed utili, quanto meno, a far luce sulle vicende che coinvolsero questo disegno della *Sacra famiglia con l'agnellino*.

Il cui foglio, prima del restauro che fu fatto nel 2002, si presentava incollato su tre altri fogli di controfondo sette-ottocenteschi e su di un cartone risalente all'incirca all'inizio del XX secolo. Cinquecentesca invece, come hanno inoppugnabilmente rivelato le analisi condotte sulla composizione chimica e sulla struttura delle fibre di cellulosa, è la carta di cui è fatto il foglio, mentre la sua filigrana, a forma di corona sormontata da

<sup>2</sup> Rinvio a OCCHIPINTI 2009c. Bibliografia sul dipinto del Museo Nacional del Prado, inv. 296 (olio su tavola, 29x21 cm, anche in relazione alle sue copie più discusse: *RAPHAËL DANS LES COLLECTIONS FRANÇAISES* 1983, scheda 18 (redatta da Jean-Pierre Cuzin, relativamente all'esemplare del Musée des Beaux-Arts di Angers); LEHMANN 1996, p. 28 (sull'esemplare del Prado, con ulteriori riferimenti bibliografici), scheda 1, p. 38 (sull'esemplare appartenuto a Lord Fareham), scheda 2, p. 44 (sull'esemplare di Angers), scheda 3 (sulla copia di Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 1749 n. 665) e scheda 4 (sulla copia di München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 6422); MEYER ZUR CAPELLEN 1996, p. 180, fig. 115; MEYER ZUR CAPELLEN 2001, scheda 20; *RAFFAELLO. DA URBINO A ROMA* 2004, scheda 60 (redatta da Tom Henry); *RAFFAELLO. DA FIRENZE A ROMA* 2006, scheda 13 (redatta da Anna Coliva, che ritiene l'esemplare già appartenuto a Lord Lee of Fareham copia di fine Cinquecento); OCCHIPINTI 2009a, pp. 294-306.

tre fioroni, appare molto simile (seppure non identica), a filigrane in uso specialmente tra Quattro e Cinquecento<sup>3</sup>.

Sul verso del primo e più antico controfondo, databile approssimativamente tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, si legge questa scritta: «M. Coulet avoué/ Place du Change/a /Ly...», facilmente interpretabile come nota di proprietà, attribuibile a tale Jean-Baptiste-Jacques Coulet (1767-1831) il quale dovette svolgere, a Lione, attività di giurista nonché, presumibilmente, di collezionista d'arte. All'epoca stessa di questo primo controfondo – e, comunque, non prima di tale epoca – dovrebbero risalire la verniciatura (che il restauratore, nel 2002, si è curato di rimuovere) e il rimaneggiamento del disegno, che è stato ripassato a matita e colorato di rosso in modo da rendercelo, purtroppo, difficilmente leggibile.

Dove Coulet si fosse procurato questo disegno recante la scritta, anch'essa ricalcata a matita nera, «RAFAEL VR F» non ci è dato sapere. Quello che però sappiamo è che un disegno della *Sacra famiglia con l'agnellino* era stato battuto all'asta, a Parigi, tra il 15 novembre 1775 e il 10 gennaio 1776, in occasione della famosa vendita della grande collezione di Pierre-Jean Mariette. Infatti, nel relativo *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette*, al lotto numero 700 – ovvero in corrispondenza del quattordicesimo e ultimo oggetto di un gruppo di disegni tutti classificati sotto la voce «Sancio (Raphael d'Urbino) Rom»<sup>4</sup> – si legge la seguente descrizione: «Une Sainte-Famille, où on se voit l'Enfant-Jésus monté sur un mouton, dessiné avec soin à la pierre noire, d'après un superbe Tableau de ce Maître qui existe à Florence dans la Galerie du Marquis de Gérini, l'Estampe y est jointe».

Senza che vi si facesse riferimento ad alcuna colorazione rossa, il disegno veniva allora descritto come eseguito a matita nera, per di più con molta accuratezza, «avec soin»: ragion per cui, mi pare, nessuno – ma neppure Mariette – si sarebbe sognato di

<sup>3</sup> Cfr. SCIANNA 2003.

<sup>4</sup> BASAN 1775, pp. 106-108.

ravvisarvi un disegno originale di Raffaello. Tant'è vero che esso fu classificato come disegno «d'après», e messo in relazione col prototipo che all'epoca era meglio conosciuto, cioè con quello, lodatissimo, della collezione Gerini di Firenze<sup>5</sup>.

A rivolgere contemporaneamente un po' di attenzione sopra questo disegno appartenuto a Mariette si era trovato Gabriel de Saint-Aubin il quale, come al suo solito, ne lasciò un veloce schizzo, in margine ad una copia del catalogo di vendita. Alla fine, ad acquistare il foglio – che, naturalmente, ricevette una quotazione piuttosto modesta – fu lo stesso compilatore del catalogo di vendita, cioè Pierre-François Basan (Parigi, 23 ottobre 1723 - Parigi, 12 febbraio 1797), ben noto incisore e mercante d'arte, autore tra l'altro del *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* (1767).

Ora, non credo che si possa del tutto escludere che lo stesso disegno proveniente dalla collezione di Mariette, passato poi in quella di Basan, dispersasi dopo la morte di questo, nel 1797, fosse stato di lì a poco acquistato da Coulet. Vero che sul foglio appartenuto a Coulet manca il timbro della collezione di Mariette, ma ciò potrebbe semplicemente spiegarsi col disgraziato rimaneggiamento subito dal disegno, chissà se ad opera proprio di Coulet il quale, per ragioni spregiudicatamente commerciali, dovette curarsi di realizzare un nuovo montaggio, aggiungendo sul disegno la verniciatura e ravvivandovi la colorazione rossa sull'abito della Vergine e sul volto del Bambino, dopo avervi rinfrescato i tratti di matita nera, ricalcandoli diligentemente fino a ottenere il risultato che ora abbiamo sotto gli occhi.

Sta di fatto che il disegno, passando da una proprietà all'altra, venne controfondato altre volte, onde poter essere fornito dell'adornamento di qualche cornice decorosa, fino a che, tra Otto e Novecento, non fu incollato su di un cartone sul quale si legge questa scritta a penna, appostavi da un collezionista tede-

<sup>5</sup> Il dipinto del Prado, di provenienza sconosciuta, è finora documentato con certezza solo dal 1830, quando fu ritrovato dall'infante don Sebastiano nell'oratorio dell'Escorial, essendo stato acquistato probabilmente alla fine del secolo precedente da Carlo IV di Borbone. Si veda *RAFAEL EN ESPAÑA* 1995, pp. 91-95.

sco, nel 1924: «Kopie./1550 nach/Raffaell/ [...] der hl. Familie mit dem/Lamm, 1507, Prado in Madrid./ [...] Juli 1924 in Munchen».

Ma, insomma, pure dal punto di vista commerciale il disegno non poté in alcun modo essere spacciato per originale di Raffaello, non potendo che essere definito, appunto, come «Kopie». È interessante, però, che la sua datazione fosse approssimativamente fatta risalire alla metà del Cinquecento, ovvero al 1550 circa.

4. Le informazioni fino qui raccolte non permettono però di risalire oltre gli ultimi anni del XVIII secolo. Come non lo permette la qualità del disegno, che appare gravemente compromessa dai rifacimenti.

Vale la pena, a questo punto, provare a osservare meglio il foglio, perché mi sembra che l'esame di alcuni suoi dettagli ci permettano di ricollegarlo direttamente al prototipo del Prado, piuttosto che alle numerose redazioni antiche che del dipinto di Raffaello conosciamo, così da suggerire ulteriori considerazioni circa la possibile provenienza e la datazione del foglio.

Il più importante di questi dettagli riguarda i due esili alberelli che si vedono alla destra di San Giuseppe, sul bordo destro del foglio, i quali non compaiono in nessuna redazione cinquecentesca del quadretto, ma che, sorprendentemente, presentano la stessa forma e la stessa disposizione dei due alberelli originariamente dipinti da Raffaello sul quadretto del Prado, che una mano poco più tarda, forse la mano di un restauratore cinquecentesco<sup>6</sup>, ha ricoperto: tali alberelli traspaiono infatti alla riflettografia infrarossa, al di sotto della stesura pittorica visibile a occhio nudo, ed appaiono piantati sul terreno ondulato non diversamente che nel nostro disegno, dove l'alberello di sinistra si biforca allo stesso modo, mentre i rami di quello di destra si alzano al cielo senza fronde.

<sup>6</sup> L'esame tecnico del dipinto ha rivelato che tale ridipintura è antica, probabilmente molto prossima alla prima stesura del colore, in considerazione della omogeneità dei pigmenti e delle *craquelures*. Cfr. GARRIDO PÉREZ 1985, p. 93

Di contro, se mancano, sul disegno, gli uccelli in volo che si osservano sull'angolo sinistro del quadretto del Prado e se manca, pure, l'albero che accompagna il bordo destro del paesaggio, ciò si deve al fatto che tali dettagli non erano di mano di Raffaello, perché dovuti a rifacimenti posteriori, come gli infrarossi rivelano senza dubbio alcuno.

Ultimo dettaglio, la coda dell'agnello che non compare in nessun'altra redazione cinquecentesca della *Sacra famiglia con l'agnellino* ci riconduce anch'essa, direttamente, al quadretto del Prado. Il cui anonimo copista dovette riprodurne la composizione intera prima ancora che vi si facessero i primi interventi di restauro, probabilmente già nel corso del Cinquecento. Sembra impossibile venirne a capo!

5. Fare chiarezza su ciò che si vorrebbe veder chiaro, purtroppo, non sempre è possibile. Tentare comunque, pure senza l'aiuto delle risultanze scientifiche, serve talvolta a stimolare l'immaginazione e, dunque, a produrre qualche idea. Ma questo significa fare storia dell'arte. Che è cosa diversa dal fare la diagnostica.

Credo perciò che sia utile, a questo punto, provare a ripercorrere per sommi capi la vicenda intricatissima che a Roma, sotto papa Gregorio XIII, per protagonista vide proprio la *Sacra Famiglia con l'Agnellino*, ovvero una redazione del quadretto di Raffaello che, ritenuta originale – dunque identificabile, credo, col dipinto del Prado –, era appartenuta al già menzionato prelado ferrarese Ippolito II d'Este, prima che essa fosse venduta all'incanto, nel 1587, insieme ai beni dell'eredità cardinalizia.

In occasione di tale vendita si verificò un fatto davvero increscioso a cui il duca Alfonso II d'Este volle che in tutti i modi si trovasse rimedio. Era accaduto, cioè, che il quadretto di Raffaello fosse svenduto per pochi soldi, per inavvedutezza oppure – a quanto sembra – per totale ignoranza degli amministratori del patrimonio i quali, evidentemente, avevano ignorato l'immenso



valore del quadretto<sup>7</sup>. Dalle indagini che furono allora condotte per conto del duca di Ferrara, speranzoso di recuperare il dipinto perduto, risultò che a mettere le mani sul prezioso Raffaello era stato il rapacissimo Lodovico Bianchetti, maestro di camera di papa Gregorio XIII – a noi ben noto perché poco prima, nel 1585, era riuscito ad acquistare nientemeno che il *Ritratto di Navagero e Beazzano* proveniente dal famoso museo di Bembo –; monsignor Bianchetti ebbe però solo il tempo di fare ricavare una copia dal desiderato quadretto che, frattanto, andava a finire presso un non meglio identificato prete di Reggio, sulle cui tracce dovettero prontamente muoversi gli agenti ducali, il conte Alfonso Fontanelli e il cardinale Giulio Canano che alla fine ottennero la restituzione del dipinto.

Ma contemporaneamente, come apprendiamo dalle carte estensi, l'appena menzionato monsignor Canano entrava in possesso di svariati oggetti della pregiata suppellettile proveniente dalle residenze di Ippolito, tra cui figurava un'altra copia della *Sacra Famiglia con l'agnellino*, copia che dallo stesso Canano sarebbe stata di lì a poco donata a Lucrezia d'Este, che era diventata duchessa di Urbino dopo avere sposato Francesco Maria della Rovere<sup>8</sup>. Tale copia 'urbinate', chiamiamola così, dovrebbe infatti identificarsi con quella poi menzionata nell'inventario dei beni di Lucrezia d'Este, redatto nel 1592, come «quadretto di Raffaello in cassa di legno dorata donato dall'Illustrissimo Cardinale Cunnano a Sua Altezza», poche righe dopo meglio descritto – ancora custodito «in una cas[s]a» – come «Madonna che viene da Raffaello con nostro Signore a cavallo dell'agnello, cornisato di legno d'oro e nero»<sup>9</sup>. Che fine abbia fatto questa

<sup>7</sup> La vendita estense del 1587 è documentata nel «Giornale d'intrata et uscita di dinar fatta in Roma per l'eredità del signor cardinale d'Este» (Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 176b), citato e discusso in OCCHIPINTI 2009c.

<sup>8</sup> La vicenda è ripercorsa in OCCHIPINTI 2009a, pp. 294-306 e passim, e OCCHIPINTI 2009c.

<sup>9</sup> La trascrizione di quest'inventario, datato 12 settembre 1592, edito da DELLA PERGOLA 1959, è stata più di recente ricontrollata sul manoscritto dell'Archivio Segreto

copia proprio non saprei dire, dal momento che essa non compare neppure negli inventari dei beni Aldobrandini, ove l'eredità di Lucrezia sarebbe confluita<sup>10</sup>. Ciò che mi sembra certo è che tale copia era diversa da quella fatta fare da Bianchetti, la quale non saprei neppure dire dove sia andata a finire. Ma, d'altronde, già il cardinale Ippolito d'Este aveva fatto replicare – chissà da quale dei pittori operosi alle sue dipendenze – la *Sacra Famiglia con l'agnellino* per poterla avere sempre sotto gli occhi, sia a Roma, nel palazzo di Monte Giordano, sia a Tivoli, a Villa d'Este. A Tivoli, infatti, il quadretto di Raffaello era attestato nel 1572, nell'inventario in morte di Ippolito d'Este, come «quadro dipinto della Madonna con un puttino a cavallo dell'agnello»<sup>11</sup> trovandosi allora esposto, in un contesto decisamente non devozionale, in compagnia di due dipinti originali – e profanissimi! – di Jacopo Palma il Vecchio, da identificarsi con la *Schiava* e la *Bella* (rispettivamente in collezione privata e in collezione Thyssen-Bornemisza di Lugano<sup>12</sup>), nonché in compagnia di due ritratti, di Alfonso I d'Este (probabilmente una copia da Tiziano)<sup>13</sup> e di Enrico II re di Francia (probabilmente da Clouet). Tutti insieme, questi cinque dipinti si vedevano appesi alle pareti di uno stesso camerino situato al di sopra dell'appartamento personale di Ippolito, a Tivoli, al cui interno essi apparivano corredati di sontuose cortine di raso, verdi e rosse<sup>14</sup>. La finestra

Vaticano da SHEARMAN, pp. 1386-1387; allo studioso mancavano però le informazioni per identificare l'opera come una copia e ripercorrerne le vicende.

<sup>10</sup> Non sono riuscito a trovarne alcuna menzione nell'Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandino compilato da Giovan Battista Agucchi nel 1603, pubblicato in D'ONOFRIO 1964.

<sup>11</sup> Cfr. *Inventarium bonorum bonae memoriae Hippoliti Estensis Cardinalis de Ferrara*, datato Roma, 2 dicembre 1572 (Archivio di Stato di Roma, Notai del Tribunale A.C., notaio Fausto Pirolo, vol. 6039, c. 370v), pubblicato a cura di Carmelo Occhipinti nel sito della Fondazione Memofonte di Firenze, [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

<sup>12</sup> Come dimostrato in OCCHIPINTI 2010, pp. 1-14.

<sup>13</sup> OCCHIPINTI 2009a, pp. 306-307.

<sup>14</sup> All'interno del camerino personale del cardinale Ippolito la *Sacra famiglia con l'agnellino* rimase per diversi anni anche dopo che la villa passò in eredità a Luigi d'Este. Nel 1573 il dipinto era descritto, sempre a Tivoli, come «un quadro della Madonna con Santto Ioseppe» (secondo un inventario frammentario degli arredi del palazzo estense di Tivoli, redatto il 23 marzo 1573, conservato nell'Archivio di Stato di

di detto camerino si apriva sul giardino e sul paesaggio vastissimo, e guardava in direzione di Roma.

A Roma, contemporaneamente, nel palazzo di Monte Giordano la copia del dipinto di Raffaello, anch'essa descritta come «quadretto di una Madonna con San Giuseppe e l'Agnello», è possibile che invece si prestasse ad assumere – proprio per il fatto di essere una copia – funzioni devozionali<sup>15</sup>. In effetti, in anni di Riforma cattolica il classicismo raffaelliano, pure in considerazione delle varie fasi di evoluzione del linguaggio pittorico del maestro, appariva perfettamente rispondente – specie se confrontato col detestato formalismo michelangiolesco – alle preminenti esigenze devozionali: per tale motivo si spiegano, allora, così tante copie da Raffaello le quali, in definitiva, non facevano che ridurre i capolavori dell'Urbinate – soprattutto quelli risalenti agli anni fiorentini – alla dimensione meramente devozionale che alcuni di essi hanno tuttora conservato, almeno secondo la sensibilità popolare.

È dunque molto probabile che a un medesimo contesto romano risalgano le svariate repliche che si conoscono della *Sacra famiglia con l'agnellino* del Prado, alcune delle quali sono di qualità molto gradevole: penso all'esemplare del Musée des Beaux-Arts di Angers, oppure a quello di collezione privata, già appartenuto a Lord Lee of Fareham il quale ne aveva con molta forza difeso l'autografia, ma che oggi, invece, è ritenuto replica di secondo Cinquecento (vi si trovano riprodotti anche la firma e l'anno, dal copista erroneamente o volutamente interpretato come 1504)<sup>16</sup>. D'altronde, una tale composizione doveva riuscire facilmente riconducibile a quel momento di intensa elaborazione,

Modena, Archivio per materie, b. 7/1, s.i.p) e più chiaramente nel 1579, ancora a Tivoli, come «una Madonna con il Cristo cavallo di un agnello in un quadretto con la cornice di legno indorato col suo taffetà di raso» (secondo l'*Inventario della Guardarobba di Tivoli consegnata al magnifico messer Giovan Battista Lumati*, conservato nell'Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 1350, c. 33). In compagnia di Raffaello continuavano a essere registrati il ritratto tizianesco di Alfonso I (o una sua copia), le due «donne antiche» di Palma il Vecchio, e un ritratto del re Enrico II, presumibilmente copia da Clouet.

<sup>15</sup> Cfr. il citato *Inventarium bonorum bonae memoriae Hippoliti Estensis* (1572), c. 482v.

<sup>16</sup> Rimando alla bibliografia essenziale segnalata *supra*, alla nota 2.

da parte di Raffaello, del tema degli affettuosi raccoglimenti di Madre e Bambino nei quali, dietro la forte suggestione leonardiana degli anni fiorentini, l'Urbinate seppe conseguire – le parole sono del Vasari – quella «certa semplicità puerile e tutta amorevole» nelle figure «tanto ben colorite e con tanta diligenza condottæ» che «parevano di carne viva lavorate di colori e disegno»<sup>17</sup>. Quando e dove un simile Raffaello fosse entrato nella collezione estense non è dato sapere: ma per certo il cardinale Ippolito era consapevole del suo alto valore, tanto più perché durante il proprio decennale soggiorno presso la corte di Francia, dove aveva stretto familiarità col sovrano Francesco I, egli non poté non aver visto la *Sant'Anna* di Leonardo, al cui ricordo il quadretto di Raffaello si richiamava molto vistosamente. Per questo motivo, penso, Ippolito d'Este tanto si affezionò al dipinto di Raffaello da non volersene mai separare.

D'altronde, la *Sacra Famiglia con l'Agnellino* non era forse l'unico oggetto della collezione del prelado estense riconducibile all'Urbinate. Non sappiamo esattamente cosa contenessero le molte cartelle di disegni e di stampe possedute dal cardinale Ippolito, troppo genericamente inventariate alla sua morte, ma se alcune di esse furono comprate nel 1587 dal cardinale Ferdinando de' Medici, significa che qualcosa di pregevole vi si trovava davvero. Infatti, da una testimonianza dovuta al pittore Denis Calvaert, assai più tardi riportata dal Malvasia, apprendiamo che si trattava di «superbissima raccolta de' disegni di tutti i più valenti maestri d'ogni scuola»: ne facevano parte, a detta del Calvaert, due studi di figura dalla *Scuola di Atene* di Raffaello e uno dal *Giudizio finale* di Michelangelo; ma, come lo stesso pittore avrebbe confessato, tali studi di figura in realtà erano stati eseguiti da lui stesso, che li seppe invecchiare e accortamente affumicare in modo da farli sembrare veramente originali<sup>18</sup>.

Tanto erano alte le quotazioni di Raffaello da spiegarne, oltre alle copie, anche le falsificazioni, a scopo commerciale.

<sup>17</sup> VASARI [1550, 1568] 1966-1987, IV, p. 160 (1568).

<sup>18</sup> MALVASIA [1678] 1841, pp. 196-197, citate e discusse in OCCHIPINTI 2009c.

6. Come già in passato avevo avuto modo di ipotizzare, proponendo una ricostruzione degli eventi che mi pareva essere del tutto verosimile – come, del resto, più di recente Alessandra Pattanaro ha ritenuto che lo fosse<sup>19</sup> – Federico Zuccari doveva trovarsi proprio a Tivoli, ospite del cardinale Ippolito che lo aveva incaricato nel 1566 di progettare alcuni ornamenti all'interno del palazzo, allorché volle rendere omaggio a Tiziano copiando a matita nera il ritratto di Alfonso I d'Este, padre del cardinale Ippolito<sup>20</sup>. Così, sempre a Tivoli il maestro non mancò di rendere omaggio pure a Jacopo Palma il Vecchio, copiando a matita nera le due «donne antiche» che si trovavano esposte, dentro lo stesso camerino, insieme al ritratto di Alfonso I<sup>21</sup>. Mi chiedo, allora, se nella medesima circostanza lo Zuccari non avesse ritenuto di doversi soffermare anche sul quadretto di Raffaello per ammirarne la fattura, tanto da ricavarne una copia a matita, altrettanto minuziosa e fedele di quelle fatte *d'après* Tiziano e Palma, onde potersi eventualmente ottenere una riproduzione a stampa. Che si tratti proprio del disegno passato più tardi per la collezione di Mariette a Parigi e, quindi, per quella di Coulet a Lione?

I tracciati lineari che si vedono sul verso del foglio sembrerebbero attestare l'utilizzo del disegno a scopo didattico all'interno di qualche bottega d'artista, prima che esso cominciasse a passare da un collezionista all'altro.

<sup>19</sup> PATTANARO 2012, pp. 59 e 133.

<sup>20</sup> OCCHIPINTI 2009a, pp. 306-307.

<sup>21</sup> OCCHIPINTI 2009a, pp. 312-314.

*Un sentito ringraziamento all'ing. Ferdinando Mazzei, per avermi fatto conoscere alcuni disegni di sua proprietà e messo a parte delle indagini su di essi condotte. Ringrazio anche Elisa Verrelli per aver provato a raccapazzarsi sulle svariate informazioni ricavate dalle risultanze scientifiche relative al detto disegno.*

*Bibliografia*

- BASAN 1775 = PIERRE-FRANÇOIS BASAN, *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette contrôleur général de la grande Chancellerie de France honoraire amateur de l'Académie royale de peinture, et de celle de Florence*, chez l'Auteur, Paris 1775.
- D'ONOFRIO 1964 = CESARE D'ONOFRIO, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandino compilato da Giovan Battista Agucchi nel 1603*, in «Palatino», 8, 1964, pp. 15-20, 158-162 e 202-211.
- DELLA PERGOLA 1959 = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, in «Arte antica e moderna», 7, 1959, pp. 342-359.
- GARRIDO PÉREZ 1985 = MARÍA DEL CARMEN GARRIDO PÉREZ, *Consideraciones técnicas sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado*, in *Rafael en España*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, maggio-agosto 1985), a cura di Manuela Beatriz Mena Marqués, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985, pp. 87-129.
- LEHMANN 1996 = Jürgen M Lehmann, *Raphael. The Holy Family with the Lamb of 1504. The original and its versions*, Landshut, Arcos-Verlag, 1996.
- MEYER ZUR CAPELLEN 1996 = JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Raffaël in Florenz*, München, Hirmer, 1996.
- MEYER ZUR CAPELLEN 2001 = JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical Catalogue of his paintings*, I, *The Beginnings in Umbria and Florence. Ca. 1500-1508*, Landshut, Arcos-Verlag 2001.
- MALVASIA [1678] 1841 = CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti, e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.
- OCCHIPINTI 2009a = CARMELO OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- OCCHIPINTI 2009b = CARMELO OCCHIPINTI, *Materiali per la storia delle quadriere estensi: Ippolito II d'Este, le sue "delizie" e un Raffaello a Tivoli*, in *Delizie estensi e architetture di villa nel rinascimento italiano ed europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 29-31 maggio 2006), a cura di Francesco Ceccarelli e Marco Folini, Firenze, Olschki, pp. 373-385.

- OCCHIPINTI 2009c = CARMELO OCCHIPINTI, *Roma 1587: la dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de' Medici*, in «Studi di Memofonte», 2, 2009.
- OCCHIPINTI 2010 = CARMELO OCCHIPINTI, *Iacopo Palma il Vecchio: «Ritratti di due signore antiche» vicende estensi tra Ferrara, Parigi e Roma (1535-1579)*, in «Studi di Memofonte», V, 2010, pp. 1-14.
- OCCHIPINTI 2019a = CARMELO OCCHIPINTI, *Tattilità, visione aptica, critica d'arte e storia. Riflessioni sul nostro tempo*, Roma, UniversItalia 2019.
- OCCHIPINTI 2019b = CARMELO OCCHIPINTI, *In difesa della scuola: contro i 'rivoluzionari' del digitale*, Roma, Universitalia 2019.
- OCCHIPINTI 2020 = CARMELO OCCHIPINTI, *Cloni di Leonardo. Scritti su arte, tecnologia e umanesimo*, Roma, Dei Merangoli, 2020.
- PATTANARO 2012 = ALESSANDRA PATTANARO, *Camillo Filippi "pittore intelligente"*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2012.
- RAFAEL EN ESPAÑA 1985 = *Rafael en España*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, maggio-agosto 1985), a cura di Manuela Beatriz Mena Marqués, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.
- RAFFAELLO. DA FIRENZE A ROMA 2006 = *Raffaello. Da Firenze a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese Roma dal 17 maggio- 27 agosto 2006), a cura di Anna Coliva, Milano, Skira, 2006.
- RAFFAELLO. DA URBINO A ROMA 2004 = *Raffaello. Da Urbino a Roma*. Catalogo della mostra (Londra, 20 ottobre - 16 gennaio 2005, a cura di Hugo Chapman *et alii*, Milano, 5 Continents Editions, 2004.
- RAPHAËL DANS LES COLLECTIONS FRANÇAISES 1983 = *Raphaël dans les collections françaises. Hommage à Raphaël*, Catalogo della mostra (Galleries nationales du Grand Palais, Paris, 15 november 1983 - 13 février 1984), Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1983.
- SHEARMAN 2003 = JOHN SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- SCIANNA 2003 = NICOLANGELO SCIANNA, *Casi di restauro di libri e altri manufatti cartacei*, Bologna, CLUEB, 2003.
- VASARI [1550, 1568] 1966-1987 = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze 1966-1987.

*Didascalie*

- Fig. 1. Da Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Roma, collezione privata, recto.
- Fig. 2. Da Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Roma, collezione privata, verso.
- Fig. 3. Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 4. Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Madrid, Museo Nacional del Prado, *underdrawing*.
- Fig. 5. Da Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Roma, collezione privata, particolare.
- Fig. 6. Raffaello, *Sacra Famiglia con l'Agnellino*. Madrid, Museo Nacional del Prado, particolare.
- Figg. 7-9. François Basan, dal *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette* (Paris, 1775).
- Fig. 10. François Basan, dal *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette* (Paris, 1775), con annotazioni di Gabriel de Saint-Aubin.
- Fig. 11. Antoine Lafrery, *Veduta della Villa d'Este a Tivoli*.



SOPRA UN DISEGNO DELLA SACRA FAMIGLIA CON L'AGNELINO



1







4



5



6

	106	<i>Deffins.</i>	graces ; il est exécuté de même que le précédent.
<i>So. n.</i>	685		La sainte Vierge tenant l'Enfant-Jésus ; saint Antoine & plusieurs autres Saints sont à ses pieds, en acte d'adoration : il est au bistre, de la plume la plus fine, & digne de celle de Louis Carrache.
<i>L. Supérieur.</i>			
		<i>SALVIATI.</i>	Voyez <i>Porta.</i>
		<i>SAMMACHINI.</i>	( <i>Horace</i> ) <i>Bolog.</i>
<i>Il. 10.</i>	686		Un Sujet à la plume & au bistre, où on voit des soldats en fuite, à la vue de la figure de la Justice, qui tient un glaive & une balance.
<i>judeslay.</i>			
		<i>SANCIO,</i>	( <i>Raphael, d'Urbis</i> ) <i>Rom.</i>
<i>So. 2.</i>	687		J. C. dans sa gloire, environné de la Vierge & de plusieurs autres Saints, ayant à ses pieds les Evangélistes : ce Sujet, qui fait la partie supérieure du fameux Tableau de la dispute du Saint-Sacrement, est exécuté au bistre, rehaussé de blanc & d'une conservation parfaite.
<i>De. Supérieur.</i>			
<i>1279. 13.</i>	688		Autre superbe Composition, dans laquelle il entre vingt figures, & faisant la partie inférieure du même Tableau, aussi-bien conservé que le précédent & destiné de même.
<i>1280. 14.</i>			
<i>1281. 15.</i>	689		Loth sortant de Sodôme ; d'une composition sage & savante, fait au bistre, rehaussé de blanc.
<i>1282. 16.</i>			
<i>1283. 17.</i>	690		La Bénédiction d'Esau ; Sujet en travers, fait de la même manière.
<i>1284. 18.</i>			
<i>1285. 19.</i>	691		J. C. mort, sur les genoux des Stes. Femmes, & entouré de plusieurs autres figures, à la plume.
<i>1286. 20.</i>			

<i>Ecole d'Italie.</i>		107
692	Trois autres Sujets, aussi à la plume, dont deux sont connus dans le vol. de M. Crozat, n°. 42 & 43 : l'un est la mort d'Adonis; l'autre une Etude de plus de 16 figures pour le Tableau de la dispute du St. Sacrement; le troisieme représente deux Figures nues, qui ont servi pour des Apôtres d'un Tableau de ce Maître, qui est à Florence: ces trois Dessins ont été gravés par le C. de Caylus.	- 1261. 1. P. B. Fonti.
693	Le Martyre de St. Etienne; Sujet en travers, aussi fait à la plume.	- 1260. " C. de Caylus
694	Deux grosses Têtes d'Ange, faites pour le Sujet d'Hélyodore, & une autre qui se connoît dans la dispute du St. Sacrement: elles sont à la pierre noire, rehaussée de blanc.	- 1261. de la Fontaine.
695	Quatre autres Têtes idem, d'hommes & femmes pour la Transfiguration, saint Etienne, &c.	- 1260. 4. de la Fontaine.
696	Trois Sujets à la plume, une Sainte-Famille, le Couronnement de la Vierge & la Charité.	} 1260. " - 1261. " 45c d'archev.
697*	Les Noces d'Alexandre & de Roxane: Sujet en travers, d'une belle conservation, à la plume & au bistre, de même grandeur que l'Estampe qui en a été gravée d'après dans le Recueil de M. Crozat, n°. 36.	- 1261. " Jullien. 1260. P. B. Fonti.
698	La même Composition, faite à la sanguine, & où la figure d'Alexandre & de plusieurs autres sont nues: elle est aussi gravée sous le n°. 37 du même Ouvrage.	- 1261. " Jullien.
699	Quatorze feuilles, contenant 18 Etudes &	- 1261. 7.

	108	<i>Dessins.</i>	
			Compositions diverses, connues dans plusieurs des Tableaux de ce grand Artiste, exécutées à la plume & à la sanguine.
17. 19. <i>Busan.</i>	700		Une Sainte-Famille, où se voit l'Enfant-Jésus monté sur un mouton, dessiné avec soin à la pierre noire, d'après un superbe Tableau de ce Maître qui existe à Florence dans la Galerie du Marquis de Gérini, l'Estampe y est jointe.
			<i>SANI. (Dominico)</i>
	701		Deux très-fins Sujets, à l'encre de la Chine & à la sanguine, dont la mort d'un Saint, d'une plume savante, &c.
21. n. <i>L'Impression</i>			<i>SANTAFEDE. (Fabricius) Napol.</i>
	702		L'Etude d'une figure de St. Augustin à genoux, faite à la plume.
			<i>SARTO. (André del) Florent.</i>
	703		Trois Compositions, savoir, une Pentecôte, une Visitation & un Sujet de Vierge, faites au bistre très-spirituellement.
29. 19. <i>Soufflais.</i>	704		Six grosses Têtes diverses, à la sanguine & pierre noire.
	705		Six feuilles, contenant 10 Etudes de Figures, Têtes & Pieds, idem.
20. - <i>Jouannet.</i>	706		Une Sainte-Famille de forme ovale, & un autre Sujet, dessinés d'après ce Maître, par Eti. Jeaurat, &c.
16. 16. <i>Asan.</i>	707		Les Mages en marche pour aller adorer l'Enfant-Jésus : grande composition en hauteur, destinée à la pierre noire, d'après





SOPRA UN DISEGNO DELLA SACRA FAMIGLIA CON L'AGNELLO

