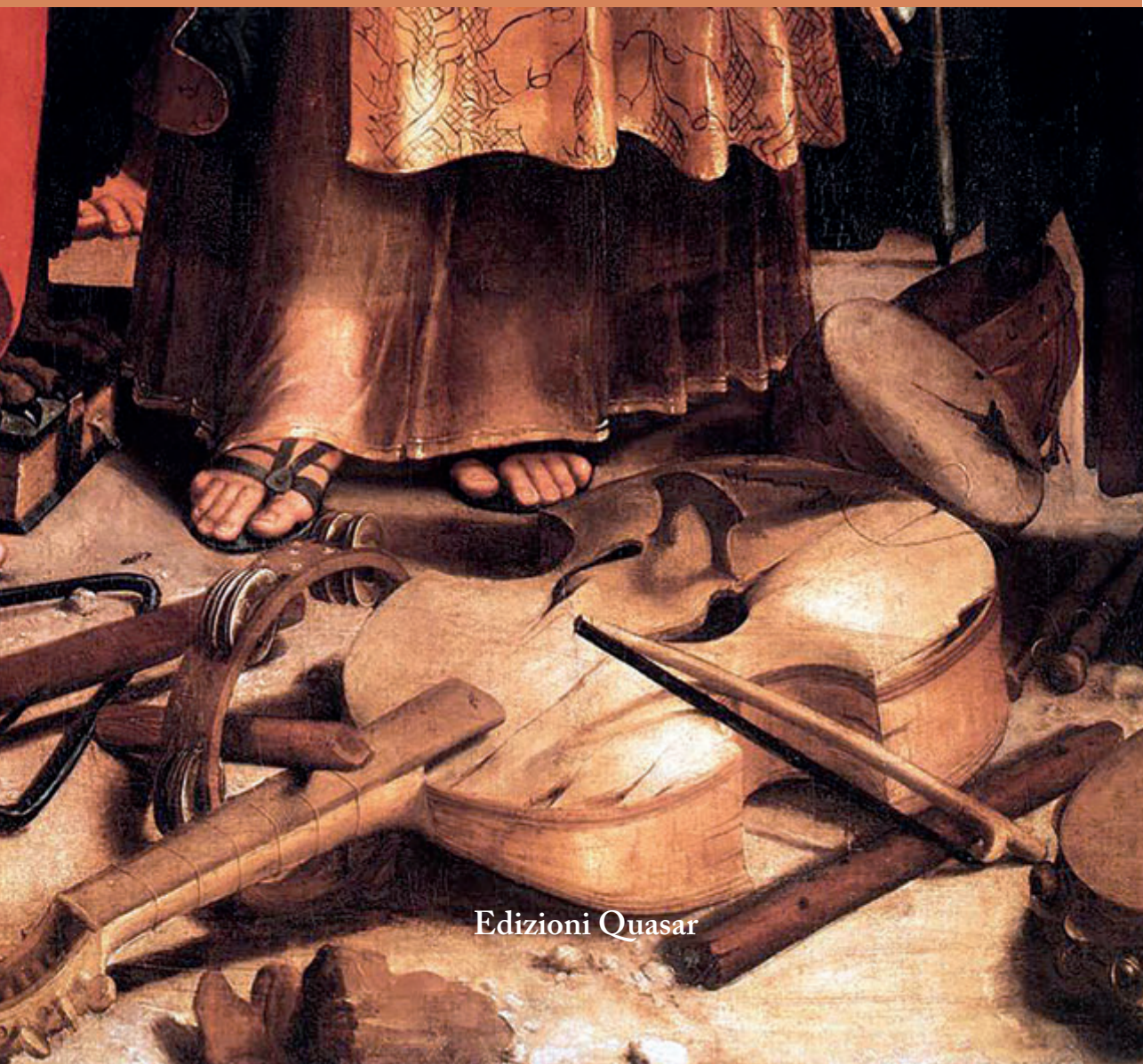


Amica veritas.

Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati

a cura di
Antonio Vannugli



Edizioni Quasar

Il volume è stato realizzato grazie ai contributi di:

Accademia Nazionale di San Luca, Roma
 Giorgio Baratti, Milano
 Duccio Bencini, Firenze
 Maurizio Canesso, Parigi
 Giancarlo e Andrea Ciaroni - Altomani & Sons, Milano e Pesaro
 Enrico Frascione, Firenze
 Fabrizio Lemme, Roma
 Fabio Massimo e Tommaso Megna, Roma
 Francesco Micheli, Milano
 Carlo Orsi, Milano
 Walter Padovani, Milano
 Casimiro Porro, Milano
 Giovanni Pratesi, Firenze
 Tiziana Sassoli - Fondantico, Bologna
 Marco Voena, Milano
 E a un finanziamento dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale –
 Dipartimento di Studi Umanistici

In copertina:

Raffaello, *Estasi di santa Cecilia*, particolare con gli strumenti musicali

ISBN 978-88-5491-110-9

© Roma 2020, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon

Edizioni Quasar di Severino Tognon
 via Ajaccio 41-43, I-00198 Roma
 tel. 0685358444, fax 0685833591
www.edizioniquasar.it
 per ordini e informazioni: qn@edizioniquasar.it

Tutti i diritti sono riservati/All rights reserved

Amica veritas.

Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati

a cura di
Antonio Vannugli

Edizioni Quasar

Indice

Prefazione	p. 9
<i>Vincenzo Abbate, L'Assunta di Alcamo nel contesto socio-religioso della Sicilia d'inizio Seicento.</i>	» 13
<i>Gioacchino Barbera, Su alcuni dipinti di soggetto sacro di Natale Attanasio e su tre disegni inediti per Lacrimae rerum</i>	» 25
<i>Maria Giulia Barberini, La cappella Guglielmi in Santa Maria dell'Orazione a Civitavecchia tra Pio IX e Leone XIII</i>	» 35
<i>Fabio Benzi, Il Bal Tic-Tac di Giacomo Balla. Nuove indagini.</i>	» 49
<i>Olivier Bonfait, Caravage à Paris autour de 1800: un nom, trois artistes</i> . .	» 61
<i>Luca Calenne, Il laboratorio iconografico di Gregorio Preti</i>	» 77
<i>Claudia Cieri Via, Gabriele Paleotti e il ruolo delle immagini fra figurabilità e memoria nell'età di Gregorio XIII</i>	» 89
<i>Paolo Coen, Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un'impresa di Roma capitale</i>	» 101
<i>Roberto Contini, Giusto un fiammingo oppure "Giusto Fiammingo"?</i> . . .	» 121
<i>Frank Dabell, Galeotto da Girone, the patron of Vasari's first public work in Rome, 1544</i>	» 129
<i>Elisa Debenedetti, Giovanni Antinori e gli Obelischi romani.</i>	» 147
<i>Harula Economopoulos, Aubertus Miraeus e l'immagine di santa Cecilia nei Paesi Bassi meridionali nel primo Seicento</i>	» 163

<i>Alia Englen</i> , Fonti sulla chiesa di San Cesareo, denominata “de Appia”: un manoscritto inedito di Giovanni Bruzio (1614-1692) presso la Biblioteca Apostolica Vaticana	» 177
<i>Barbara Fabjan</i> , Tavole quattrocentesche a Sant’Angelo Romano	» 185
<i>Lorenzo Finocchi Gherzi</i> , Tiepolo a Milano: a margine di una mostra newyorchese	» 193
<i>Christoph Luitpold Frommel</i> , Antonio da Sangallo il Giovane e Raffaello a Villa Madama	» 201
<i>Marco Gallo</i> , Documenti sulla pala Melchiorri di Orazio Borgianni del 1608 per la chiesa di San Francesco a Ripa	» 215
<i>Jörg Garms</i> , Omaggio a Gaspar van Wittel: le vedute ideate	» 235
<i>Józef Grabski</i> , Per il processo creativo di Antonio Canova: il caso del ritratto scultoreo del giovane principe Henryk Lubomirski commissionato dalla principessa Izabela Elżbieta Lubomirska.	» 245
<i>Michel Hochmann</i> , Federico Zuccaro et Girolamo Muziano	» 253
<i>Pierluigi Leone de Castris</i> , Bernardo Cavallino: una Susanna e un San Pietro ottagonale	» 273
<i>Francesco Federico Mancini</i> , Una tavola pintoricchiesca proveniente dai “tesori della Russia”	» 283
<i>Lorenza Mochi Onori</i> , L’immagine della Madonna nella cultura di corte del Quattrocento: un ponte fra Oriente e Occidente.	» 295
<i>Raffaella Morselli</i> , Il diario di lavoro di Elisabetta Sirani e la gestione familiare dei suoi profitti	» 307
<i>Angela Negro</i> , Precisazioni sull’attività romana di Andrea Procaccini.	» 321
<i>Antonella Pampalone</i> , Lo stuccatore Stefano Fuccari: ipotesi, precisazioni e aggiunte	» 329

<i>Enrico Parlato</i> , Con chi parla Raffaello? Attorno al Doppio ritratto del Louvre	» 343
<i>Anna Maria Pedrocchi</i> , La SS. Trinità dei Pellegrini: un'ipotesi per Livio Agresti	» 353
<i>Paolo Portoghesi</i> , La porta "magica" di Borromini	» 367
<i>Marco Pupillo</i> , Alessandro Maganza «dei poveri molto misericordioso»: religione e cultura di un pittore letterato	» 381
<i>Amedeo Quondam</i> , Raffaello e Castiglione	» 393
<i>Marco Riccòmini</i> , La dama sul sofà	» 409
<i>Pierre Rosenberg</i> , Poussin et non Fabrizio Chiari	» 421
<i>Sergio Rossi</i> , Precisioni su alcune "Madonne del davanzale" da Domenico Ghirlandaio ad Antoniazio Romano	» 425
<i>Herwarth Röttgen</i> , Riflessioni autocritiche sulla cupola di San Pietro . . .	» 439
<i>Marion Röttgen</i> , L'immagine come aforisma: C.D. Friedrich, Due uomini sulla riva del mare – C.M. Schulz, Charlie Brown e Snoopy sulla riva del mare	» 443
<i>Barbara Savina</i> , Il ritrovamento di un'interessante versione dei Bari: ancora su Caravaggio tra originali e copie	» 447
<i>Erich Schleier</i> , Giovanni Lanfranco: Ercole e Onfale. Un quadretto inedito e un suo disegno preparatorio	» 461
<i>Guendalina Serafinelli</i> , Interpretare Ovidio. Luigi Garzi, il mito di Alfeo e Aretusa e una nota su Hinrich Krock	» 469
<i>Francesco Solinas</i> , Una Madonna del Latte di Artemisia Lomi Gentileschi, lasciata a Firenze e ritrovata in Normandia	» 485
<i>Andrea Spiriti</i> , Due effigi riconosciute di Federico II di Hohenstaufen . .	» 495

<i>Marco Tanzi</i> , Per la ritrattistica del Cinquecento in Valpadana: da El Greco a Lattanzio Gambara.	» 505
<i>Vitaliano Tiberia</i> , Ricordo di Angelo Canevari disegnatore	» 515
<i>Patrizia Tosini</i> , Palinsesto borghesiano: un Muziano “seicentesco”.	» 525
<i>Marco Vaccaro</i> , Ritrovamenti di pittura romana in Abruzzo: dipinti di Mar- cantonio dal Forno, Giovan Battista Benci, Pietro Lucatelli e della bottega di Giacinto Brandi	» 533
<i>Antonio Vannugli</i> , Orazio Borgianni e il ritratto funerario di Torquato Tasso in Sant’Onofrio al Gianicolo.	» 545
<i>Maria Lucrezia Vicini</i> , Andrea Generoli, François Perrier e il fregio di Perin del Vaga in palazzo Spada	» 561
Tavole a colori	» 571
Referenze fotografiche	» 605

Con chi parla Raffaello? Attorno al *Doppio ritratto* del Louvre

Enrico Parlato

Il *Doppio ritratto* del Louvre (*Fig. 1*) è l'ultimo in ordine di tempo tra gli autoritratti di Raffaello¹; è documentato nelle collezioni reali francesi a partire dal 1625, dove nel 1683 venne attribuito all'Urbinate da Charles Le Brun. A fronte di questa lunga vicenda, la "riscoperta" e il crescente interesse per il dipinto sono molto più recenti: risultato del restauro del 1972 e della sua successiva esposizione alla mostra raffaellesca del 1983, curata da Sylvie Béguin². Da allora il *Doppio ritratto* è stato accolto in maniera unanime tra le opere ultime – si suppone licenziata nel 1519 – e più significative del maestro, come del resto testimonia la sua fortuna espositiva, che coincide, adesso, con il breve ciclo vitale dell'Urbinate, artista di cui il festeggiato, l'amico Claudio Strinati, si è occupato in più occasioni.

Nonostante si possano ripercorrere a ritroso le vicende della tela per quasi quattrocento anni, le circostanze del suo arrivo in Francia rimangono oscure. Come si è detto, il dipinto è documentato per la prima volta a Fontainebleau nel 1625 e, partendo da questo elemento indiziario, Janet Cox-Rearick riteneva che fosse approdato in Francia durante il regno di Francesco I (1515-1547)³; in effetti la necessità di affermarne la paternità raffaellesca alla fine del Seicento (1683) potrebbe essere indizio di un'acquisizione ormai lontana nel tempo. È ben noto, tuttavia, che la residenza reale venne utilizzata con una certa continuità anche dai successori di Francesco I fino al regno di Luigi XIII (1610-1643), inoltre il dipinto nel 1607 sembrerebbe essere nella collezione Granvelle a Besançon⁴. Dunque la documentata presenza della tela nel 1625, quindi al tempo di quest'ultimo sovrano, al momento indica solo un *ante quem*. In ogni caso, le vicende collezionistiche dell'opera non permettono di risalire né al committente e neppure di ricondurla a un più generico contesto⁵; di conseguenza le circostanze della sua esecuzione rimangono al momento attuale nell'ambito delle ipotesi, ancorate per ovvi motivi alla Roma di Leone X.

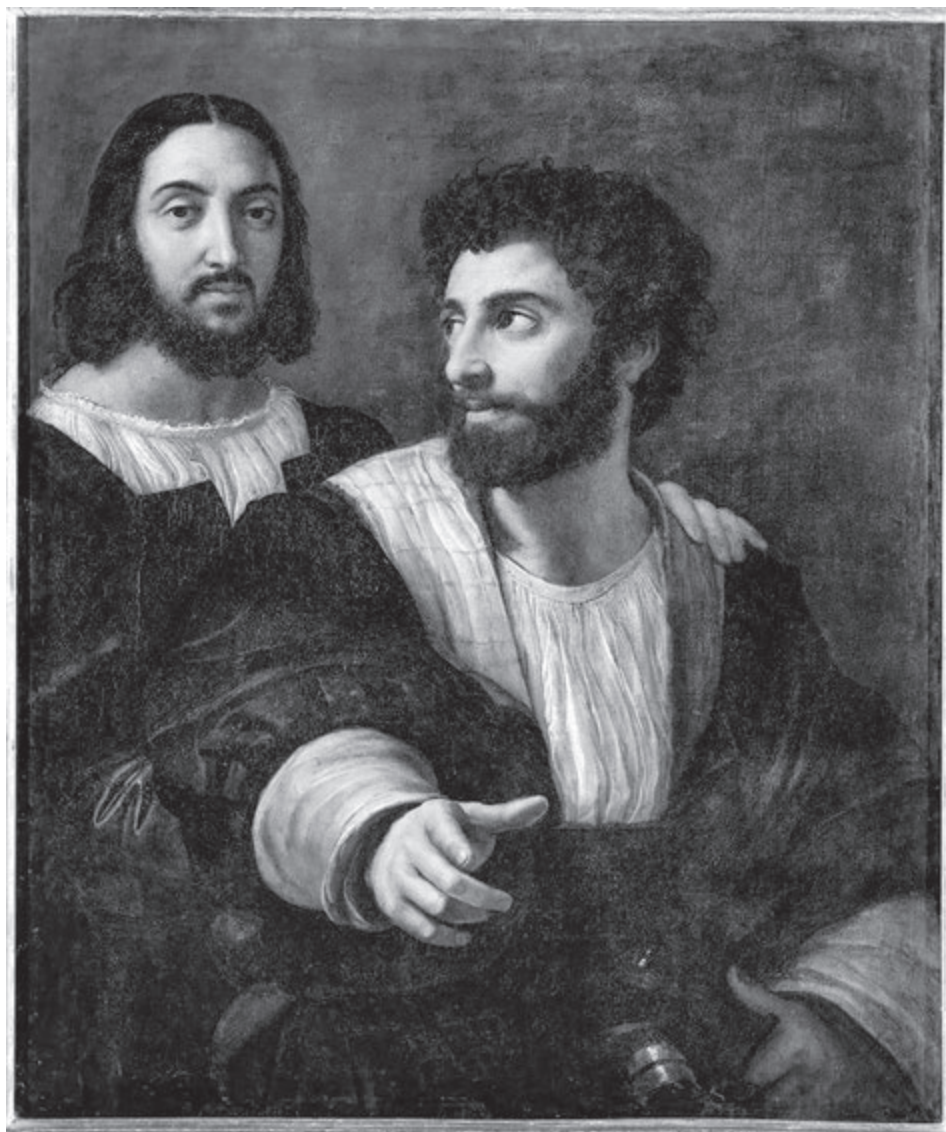


Fig. 1. Raffaello, *Doppio ritratto*, olio su tela, circa 1519. Parigi, Musée du Louvre.

Il taglio diagonale della composizione inserisce la tela in una sequenza di ritratti raffaelleschi che prende avvio dal *Giulio II* (1511, Londra, National Gallery) e si ritrova nel *Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (1517, Firenze, Uffizi), mentre la gestualità concitata ed eloquente del giovane in primo piano ha riscontro nei personaggi della parte inferiore della *Trasfigurazione* (1520, Pinacoteca Vaticana). Per tali ragioni l'opera viene concordemente datata



Fig. 2. Giulio Bonasone, *Ritratto di Raffaello*, incisione a bulino, 1530-1560.

nella fase conclusiva dell'attività dell'Urbinate, fatto che trova conferma nel volto barbuto e ormai non più giovanile del pittore, di cui danno conto anche l'incisione di Giulio Bonasone (Fig. 2), nonché l'effigie del maestro conservata a villa Lante al Gianicolo.

Il dipinto rientra poi in un sottogenere di acclamate origini venete, il doppio ritratto, sperimentato dallo stesso Raffaello nell'*Andrea Navagero e Agostino Beazzano* (1516, Roma, Galleria Doria Pamphilj), destinato a Pietro Bembo, con il quale i due effigiati "dialogano"⁶. Elemento chiave per la comprensione della tela del Louvre sono l'iconografia e l'identificazione, purtroppo

ancora sfuggente, del giovane in primo piano. Vediamo due personaggi di età diversa: Raffaello, più anziano in posizione dominante⁷ e arretrato, pone la mano sinistra sopra la spalla e la destra sul fianco di quello in primo piano, segni inequivocabili di protezione e patrocinio. Quest'ultimo inoltre indossa un'elegante blusa nera (colore cortigiano) e, vicino alla mano sinistra, è visibile l'elsa di una spada, inequivocabile segno di *status*: un cavaliere o un aristocratico⁸. Infine, la mano destra che indica con energia verso l'esterno, gestualità eminentemente retorica che ne fa appunto un ritratto "dialogante", come è stato a suo tempo ben argomentato da John Shearman⁹. Quest'ultimo sottolinea come la presenza del giovane amico diventi un mezzo per dare sostanza all'iperbole della somiglianza comunicativa; l'autoritratto è trasportato dalla mera rappresentazione esterna a quella interiore, suggerendo così la sua presenza sottolineata – aggiungerei – dallo sguardo del maestro che segue l'osservatore. Altra importante notazione di Shearman riguarda il

rapporto del ritratto con le consuetudini letterarie della Roma del tempo, quali la Festa di Pasquino, dove la statua “parlava”, a cui si possono aggiungere i *Coriciana*, *certamina* poetici che si tenevano durante la festa di Sant’Anna nella chiesa romana di Sant’Agostino al cospetto dell’*Isaia* di Raffaello e della *Vergine con sant’Anna* di Andrea Sansovino¹⁰.

L’iconografia del *Doppio ritratto* è stata interpretata in maniera diversa, esplorandone aspetti teorici e meta-pittorici, oppure scavando nella biografia raffaellesca. Cominciamo da quest’ultima, nella quale la vicenda del progettato e procrastinato matrimonio con la nipote del cardinal Bibbiena, di cui dà conto Vasari, meriterebbe forse un approfondimento. Il bandolo della matassa è stato ricercato nell’identificazione del giovane in primo piano, per il quale sono state proposte le più diverse identità. Una delle più longeve è stata quella di “Maestro d’armi di Raffaello”. Va sottolineato che questo fortunato conio è presentato in maniera non particolarmente assertiva nelle ultime righe della scheda del catalogo delle collezioni reali pubblicato nel 1752. Qui, l’autore, Bernard-François Lépicié, accoglie con prudenza l’attribuzione a Raffaello, ma contesta invece la proposta di riconoscere nel giovane in primo piano Jacopo Pontormo, con fondati argomenti di carattere storico e biografico¹¹. Del resto il volto del Carucci – del tutto diverso dal giovane barbuto del dipinto parigino – è invece ben riconoscibile nell’autoritratto visibile nella celeberrima *Deposizione* di Santa Felicità (1526). In chiusura della scheda, Lépicié tenta di risolvere l’enigma facendo ricorso a quella che, stando alle sue parole, era una più antica tradizione orale: «Aussi ceux qui le donnent à Raphaël disent-ils que ce grand Peintre s’y est représenté accompagné d’un homme qui lui apprenoit à faire des armes»¹².

Limitiamoci qui a prendere in considerazione le identificazioni più recenti e maggiormente plausibili¹³. Il nome di Giovan Battista Branconio dell’Aquila (1473-1522) è stato proposto da Shearman¹⁴. L’aquilano, orafo di formazione, trasformatosi in un influente personaggio della corte leonina, dove divenne chierico e consigliere artistico del pontefice, commissionò opere importanti all’Urbinate e, soprattutto, fu suo esecutore testamentario insieme a Baldassarre Turini¹⁵. L’ipotesi, non priva di fondamento, è stata poi lasciata cadere dallo stesso Shearman a fronte delle osservazioni di Caroline Elam. La studiosa notava come il gesto di protezione di Raffaello nei confronti di un influente curiale violasse le convenzioni sociali di una società di antico regime; inoltre, l’aquilano era di dieci

anni più anziano del pittore, fatto che contrasta con l'inequivocabile giovinezza del misterioso personaggio in primo piano¹⁶. L'idea che quest'ultimo possa essere invece un allievo del maestro è del tutto coerente con il rapporto di protezione che nella tela l'anziano esercita sul più giovane e con il gioco di sguardi che vi è inscenato. Partendo da questo presupposto, Paul Joannides e Tom Henry hanno fatto il nome di Giulio Romano, che nel 1519 aveva poco più di vent'anni, età compatibile con quella del giovane barbuto in primo piano e che, soprattutto, è stato allievo ed erede di Raffaello¹⁷. Tuttavia la presenza della spada e, in generale, l'abbigliamento cortigiano, non sono coerenti con il profilo di un giovane, che allora era uno dei "garzoni di Raffaello", tenendo presente che la nobiltà della famiglia Pippi (prospettata dai due studiosi), va esclusa alla luce delle ricerche documentarie sull'artista. Pietro Pippi, padre di Giulio, sembra piuttosto appartenere al ceto artigiano, infatti nei documenti viene quasi sempre definito «providus vir»¹⁸. Il volto di Giulio è documentato in maniera certa nella xilografia che correda l'edizione giuntina delle *Vite* e nell'effigie dipinta da Tiziano tra il 1536 e il 1538¹⁹. Il pastello degli Uffizi, ritenuto un autoritratto del pittore, può a sua volta indirizzare verso un volto presente nella *Donazione di Costantino* (Fig. 3) nell'omonima sala del palazzo apostolico vaticano, dove, stando a Vasari, «vi si vede di naturale esso Giulio pittore» a una data non troppo distante da quella della tela parigina²⁰. I capelli ricci e la barba fluente potrebbero costituire degli elementi probanti, tuttavia il naso leggermente adunco, la forma degli occhi e le labbra sottili non coincidono con le fattezze tramandate dal *Doppio ritratto*.

A Cecil Gould spetta la proposta di identificare il giovane in Pietro Aretino, sulla base del confronto con il ritratto dello scrittore inciso da Marcantonio Raimondi (Fig. 4), ipotesi ripresa da Janet Cox-Rearick e, con maggiore prudenza, da Jürg Meyer zur Capellen²¹. Nel ritratto "al naturale" inciso da Raimondi, in effetti, non mancano elementi coincidenti: la barba, le labbra turgide di cui l'inferiore sporgente e anche i grandi occhi che si ritrovano anche nei più tardi ritratti di Tiziano, in particolare in quello della Frick Collection. Ma va tenuto conto che la moda e l'età giovanile tendono a omologare le fisionomie e in ogni caso rimane irrisolta la presenza della spada, segno distintivo sociale cui certamente a quella data non poteva ambire il sia pur rampante figlio di un ciabattino. Come è ben noto, Aretino era approdato a Roma nel 1517, dove era al servizio di Agostino Chigi, un banchiere, non un cardinale, né un aristocratico. Pare difficile che a quest'altéz-



Fig. 3. Giulio Romano, *Donazione di Costantino*, affresco, 1524. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, particolare con il ritratto dell'artista secondo l'identificazione di Giorgio Vasari.

za cronologica (1519 circa) potesse guadagnarsi spazio in un ritratto eseguito da una *star* come Raffaello e, soprattutto, se ciò fosse avvenuto, come segnala Joanna Woods-Marsden, lo scrittore non avrebbe mancato di ricordarlo nelle proprie lettere, e con la dovuta enfasi²². Invece, in quella ben nota inviatagli da Francesco Marcolini, si enumerano diligentemente tutti gli artisti che hanno effigiato il “flagello dei principi”, a cominciare dai più celebri, ma all'appello manca Raffaello²³.

Le identificazioni avanzate – Giulio Romano e Pietro Aretino – evidenziano come nel *Doppio ritratto* venga inscenato un rapporto al tempo stesso amichevole, ma anche di evidente subordinazione gerarchica. Se quest'ultimo aspetto può essere considerato un elemento assodato, la ricerca dell'identità del giovane in primo piano, invece, non approda a soluzioni dirimenti; se si trattasse davvero di Giulio o di Aretino, non vi è alcun riferimento alla loro professione e dunque a quella virtù (nel significato cinquecentesco del termine) che li renderebbe appunto degni di essere accostati a Raffaello.



Fig. 4. Marcantonio Raimondi, *Ritratto di Pietro Aretino*, incisione a bulino, secondo stato, circa 1524.

per la cattedrale di Narbona – il dipinto sarebbe un manifesto della collaborazione e del passaggio del testimone dal maestro all'allievo. Una proposta che, in fondo, non si distacca molto dall'identificazione del giovane in primo piano in Giulio Romano.

La lettura proposta da Hannah Baader da una parte evidenzia questioni filologiche – in particolare la dipendenza dell'affresco di villa Lante dal dipinto del Louvre – insieme ad aspetti formali e compositivi, quali l'uso del contrapposto e dello scorcio volti a creare meraviglia²⁵. Dall'altra insiste su un percorso ermeneutico che dall'inganno – ontologicamente legato alla pittura – conduce alla conoscenza. Prendendo le mosse dalle riflessioni di Shearman sul ritratto e sulla dialettica tra assenza e presenza connessa a questo genere pittorico, la studiosa interpreta il gesto e l'improvvisa torsione del collo del giovane in primo piano: manifestazioni di stupore e meraviglia che sarebbero prodotte dal “materializzarsi” dello spettatore al cospetto della tela²⁶.

Partendo da queste difficoltà, che limitano le possibilità di ricostruirne il contesto, alcuni studiosi hanno invece esplorato gli aspetti concettuali presenti nella composizione. Norberto Gramaccini dubita che di tratti di un *Freundschaftsbild*, ma propone una lettura del *Doppio ritratto* alla luce dell'ispirazione artistica che un maestro trasmette al proprio allievo, in questo caso da identificarsi nella figura in primo piano²⁴. Per Gramaccini, che ricorda la competizione tra Raffaello e Sebastiano del Piombo – in quegli anni vivissima e concretamente legata alla duplice committenza

Ultimo, in ordine di tempo, Fabian Müller propone una lettura del *Doppio ritratto* nell'ottica della "nobiltà della pittura"²⁷, dove appunto la presenza del giovane armato in primo piano introduce un elemento eminentemente aristocratico e cortigiano, dominato – si è visto – dalla figura di Raffaello che, in questo modo, si auto-nobilita.

In queste diverse letture mi sembra che la logica dello sguardo non sia stata esplorata in tutte le sue possibili declinazioni. Tale strategia, di cui l'artista dà prova in diversi capolavori, costituisce uno strumento importante nel creare una relazione privilegiata tra lo spettatore e il modello. Nell'ambito delle pale d'altare, lo dimostra l'angelo in primo piano nella *Madonna di Foligno* che volge lo sguardo verso il cielo e al tempo stesso esibisce la tabula ansata su cui nulla è scritto. Suggerendo – come proponeva a suo tempo Andreas Tönnemann – un linguaggio ineffabile, destinato a condurre lo spettatore all'interno dell'aura mistica della Sacra Conversazione²⁸. Con un procedimento compositivo analogo, i due (abusatissimi) angeli meditabondi sul davanzale ai piedi della *Madonna Sistina* "mimano" anch'essi con i loro sguardi persi verso l'alto, quelli di chi la osserva. La pala per così dire si duplica, la visione celeste della Vergine in gloria si accompagna anche con quella dello sguardo del potenziale osservatore. Su un piano diverso, nel *Doppio ritratto* lo sguardo di Raffaello che insieme al gesto del giovane capta quello dell'osservatore e come scrive Shearman ne presuppone la dialogante presenza, ha la medesima funzione. Ma chi era l'interlocutore di Raffaello? Non ho certo una risposta. Si può pensare che un autoritratto non potesse essere una commissione né opera destinata al mercato. Appare più concreta la possibilità che fosse invece una memoria personale oppure un dono²⁹. Se questa ipotesi è corretta, doveva essere destinato a un personaggio con il quale Raffaello poteva intrattenere rapporti su un piano paritario. La posizione elevata e dominante di Raffaello non riflette infatti l'ossequio, almeno formale, che anche i grandi artisti dovevano spesso tributare a coloro che si trovavano su un gradino sociale più elevato, come bene attestano nell'epistolografia cinquecentesca le formule di rispetto nella *salutatio*. Insomma nella tela è inscenato un dialogo a tre, tra i due effigiati e il loro osservatore, probabilmente un suo pari, un amico. Peccato che al momento conosciamo un solo interlocutore e, di conseguenza, non sappiamo con chi stia dialogando Raffaello.

NOTE

Scrivere su Raffaello è sempre impegnativo, farlo durante la quarantena e a biblioteche chiuse un pericoloso azzardo. In questo saggio la bibliografia sarà di certo manchevole, quindi mi scuso con tutti gli studiosi di cui potrei avere inavvertitamente ignorato il contributo.

¹ Olio su tela, 99x83 cm; Louvre, Département des Peintures, inv. n. 614. Per la bibliografia sul dipinto cfr. la scheda in M. FAIETTI, M. LAFRANCONI (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 31 agosto 2020), Milano 2020, pp. 66-67, cat. I,9, con bibl., e quanto citato nelle note che seguono. Sugli autoritratti di Raffaello cfr. F. MÜLLER, *Raffaels Selbstdarstellung. Künstlerschaft als Konstrukt*, Petersberg 2018.

² *Raphaël dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 15 novembre 1983 – 13 febbraio 1984), Paris 1983, pp. 58-60 e 101-103.

³ J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerp 1995, pp. 198, 217-222, cat. VI.6, e 406.

⁴ Il passaggio nella collezione Granvelle è segnalato in *Raphaël dans les collections françaises cit.*, p. 102, notizia ripresa da J. SHEARMAN, *Doppio ritratto di Raffaello*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio – 15 maggio 1984), Milano 1984, p. 107. Per le vicende collezionistiche della tela si veda anche COX-REARICK, *op. cit.*, pp. 99-101, 122-123 e 127-128.

⁵ T. HENRY, P. JOANNIDES (a cura di), *Raphaël les dernières années*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno – 16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 11 ottobre 2012 – 14 gennaio 2013), Paris, 2012, p. 299, ritengono che Giulio Romano sia stato il proprietario della tela e che quest'ultima da Mantova sia pervenuta in Francia alla corte dei Valois.

⁶ J. SHEARMAN, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 132-134; N. GRAMACCINI, *Raffaels und sein Schüler – eine gemalte Kunsttheorie*, in "Georges Bloch Jahrbuch der Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich", 2, 1995, pp. 44-55, in part. p. 48; H. BAADER, *Sehen, Täuschen, und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis auf dem Louvre*, in C. GOETTLER, U.

MÜLLER HOFSTEDE, K. PATZ, K. ZOLLIKOFER (a cura di), *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum der Barock. Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag*, Emsdetten 1998, pp. 40-59, in part. p. 44 e nota 35.

⁷ Le indagini svolte durante il restauro hanno evidenziato un ripensamento dal quale risulta che la figura in secondo piano è stata spostata e disposta in posizione più elevata, come dimostra la riflettografia pubblicata anche in MÜLLER, *op. cit.*, p. 110, fig. 34.

⁸ Anche se non si occupa della tela del Louvre, per l'uso e il significato dell'abito nero nelle corti del Cinquecento si rimanda ad A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara 2007.

⁹ SHEARMAN, *Only Connect... cit.*, pp. 108-148.

¹⁰ SHEARMAN, *Only Connect... cit.*, pp. 140-141.

¹¹ B.F. LÉPICIÉ, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, Paris 1752, 1, p. 97.

¹² *Ibid.*

¹³ Vanno segnalate anche le seguenti proposte di identificazione: Marcantonio Raimondi (Müntz), Baldassarre Peruzzi (Duportal), Giovan Francesco Penni (Garas), Polidoro da Caravaggio (Ortolani), Antonio da Sangallo il Giovane (Frommel), Baldassare Castiglione (Wanscher). Si è qui fatto riferimento alle informazioni riportate da GRAMACCINI, *op. cit.*, p. 47 e nota 9, che a sua volta fa riferimento al dossier sul dipinto nell'archivio del Département des peintures del Louvre (n. 1508).

¹⁴ SHEARMAN, *Doppio ritratto cit.*, p. 107.

¹⁵ Per le notizie su Branconio si è fatto riferimento a R. ZAPPERI, *Branconi, Giovanni Battista detto Giovanni Battista da L'Aquila*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1972, *ad vocem*.

¹⁶ C. ELAM, *Raphael's Exhibitions: Architecture. Rome and Florence*, in "The Burlington Magazine", 126, 1984, 976, pp. 456-457. Alla p. 456 si legge: «Without a reproduction of Branconio's funerary bust from Aquila the likeness was impossible to judge; but it was hard to believe that we were looking at a man in his mid-fourties, ten years older than the artist here depicted; Raphael's elevated position in the picture plane and reassuring hand

on his friend shoulder surely suggests a relation of superior to subordinate».

¹⁷ HENRY, JOANNIDES, *op. cit.*, pp. 296-300, cat. 82.

¹⁸ D. FERRARI (a cura di), *Giulio Romano, repertorio di fonti documentarie*, Roma 1992, *ad indicem*; E. PARLATO, *Giulio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, *ad vocem*.

¹⁹ Tiziano, *Ritratto di Giulio Romano*, olio su tela, 101x86; Mantova, Museo Civico di Palazzo Te. Nell'inventario del 1890, il pastello degli Uffizi reca il n. 1810.

²⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (Firenze 1568), a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, 5, p. 531. Ringrazio Antonio Geremicca per le utilissime indicazioni.

²¹ C. GOULD, *Raphael's 'Double Portrait' in the Louvre: an Identification for the Second Figure*, in "Artibus et Historiae", 5, 1984, 10, pp. 57-60; COX REARICK, *op. cit.*, pp. 220-221; J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, 3. *The Roman Portraits ca. 1508-1520*, Landshut 2008, pp. 136-143, cat. 77.

²² J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction and the Social Status of the Artist*, New Haven and London 1998, p. 128.

²³ Mi riferisco alla ben nota missiva inviata da Francesco Marcolini all'Aretino, di cui era amico e sodale, in data 15 settembre 1551 e data alle stampe nell'autunno seguente. Cfr. *Lettere scritte a Pietro Aretino*, ed. a cura di P. Procaccioli, 2, Roma 2004, n. 387.

²⁴ GRAMACCINI, *op. cit.*

²⁵ BAADER, *op. cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁷ Si cita il titolo del libro di R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, Francesco Zanetti, 1585. MÜLLER, *op. cit.*, pp. 106-115.

²⁸ A. TÖNNESMANN, *Ein psychologisches Motiv bei Raffaels*, Stuttgart 1990.

²⁹ Va ricordato che il *Doppio ritratto* è una delle rare opere di Raffaello originariamente dipinte su tela. Anche se da questo aspetto esecutivo non si può trarre nessun fondato indizio sulla sua destinazione, tale supporto consentiva effetti cromatici più variegati rispetto alla superficie levigata della tavola, a quest'altezza cronologica il supporto comunemente utilizzato dai pittori centro-italiani. Un carattere sperimentale che, forse, potrebbe indirizzare verso una sua destinazione ad amici o "conoscitori", come è il caso della *Velata* (Firenze, Pitti), anch'essa dipinta su tela e di cui si conoscono le vicende collezionistiche. Ringrazio l'amica Simona Rinaldi per avere condiviso le sue conoscenze sulle tecniche esecutive.