Prefazione

La *Trasfigurazione* di Raffaello e il nostro rapporto col Divino

Il grande argomento di questo libro è quello delle diverse possibilità di percepire il Divino da parte dell'essere umano, per come risulta nella suprema lezione artistica di Raffaello Sanzio. E non si può non rimarcare, in proposito, l'estremo interesse dell'indagine condotta da Yvonne Dohna Schlobitten, che mette il lettore nella concreta possibilità di trovare nuove risposte a un tale determinante quesito.

Oggetto dell'indagine è dunque la *Trasfigurazione* di Raffaello, il capolavoro dei capolavori, una delle più grandi opere d'arte di tutti i tempi, e l'autrice mette bene in evidenza come tale dipinto sia veramente la quintessenza non solo del percorso del sommo pittore urbinate, ma dell'intera arte rinascimentale se esaminata proprio dal punto di vista della dimensione religiosa, qui intesa nel senso più vero, profondo e, si potrebbe dire, onnicomprensivo del termine.

L'autrice spiega come Raffaello abbia voluto, attraverso lo strumento della pittura, impartire un grandioso e solenne insegnamento implicito nella corretta lettura delle immagini che sono tutte innovative, anzi sbalorditive rispetto alla tradizione vigente fino a quel tempo, richiedendo quindi una esegesi peculiare.

La *Trasfigurazione*, nella lettura della professoressa Dohna Schlobitten, è una sorta di immenso trattato teologico inerente al nostro rapporto col Divino, con un aspetto fondamentale riscontrabile nel sublime dipinto: l'individuazione del peculiare ruolo della donna in tale vertiginosa ascesa della mente e dello spirito.

Nulla di più lontano, nella dottrina storico-critica dell'autrice, dalle polemiche e dalle rivendicazioni che oggi, con termine forse ormai abusato, tendiamo a definire "femministe". Anzi, senza nulla togliere peraltro all'importanza e complessità di quelle posizioni ormai fortemente storicizzate e metabolizzate, l'autrice vuole portarci su un ambito di pensiero che supera drasticamente le strategie delle contrapposizioni e delle contestazioni, per aiutarci a conseguire una ben più semplice, e insieme complessa, verità universale: quella delle diverse e reciprocamente integrantesi condizioni dell'Uomo e della Donna proprio di fronte al più impenetrabile mistero della vita, quello dell'essere passivi o attivi di fronte alle potenti e fin sconvolgenti sollecitazioni che ci vengono sia dall'esistenza quotidiana sia dalla tensione metafisica. Sollecitazioni sempre compresenti in noi, che tuttavia raramente riusciamo a far arrivare al livello della piena consapevolezza e della piena capacità di agire e incidere sulla realtà intorno a noi, peraltro inestricabilmente connessa con la nostra interiorità più profonda.

Così ragionando la studiosa ci accompagna all'interno di una vera e propria perlustrazione, nuova e sorprendente, dell'opera sovrana di Raffaello di cui indaga, appunto, i personaggi e le idee sedimentate nella potenza dell'immagine, che da sola non parla ma può e deve essere sollecitata a parlare tramite un'esegesi aderente ai testi di ispirazione e alla struttura estetica in sé.

Il tema di fondo è quello della mediazione necessaria all'essere umano per conoscere il Divino. Raffaello parte, secondo Yvonne Dohna Schlobitten, da una tale esigenza per sondarne ogni possibile sviluppo. Vede, quindi, con chiarezza le diverse vie di tale ascesa: la conoscenza diretta o indiretta del Divino, la conquista di un sapere superiore attraverso la luce che è amore e condivisione totale.

L'indagine, approfondita anche nell'esame di altre opere cruciali di Raffaello e del suo grande rivale Sebastiano del Piombo, culmina in pagine appassionate e insieme rigorosamente dottrinali, specie là dove l'autrice individua, nella mirabile immagine della donna

immota e colma e contesta di fermezza nella zona bassa del dipinto e in posizione quasi centrale, la figura della Maddalena.

Questa figura è letta dall'autrice come una sorta di fonte di sovrumana energia, possente baluardo, protezione e insieme sicura garanzia in questa scalata dell'essere umano verso il Divino proprio mentre i discepoli del Redentore appaiono irresoluti e in qualche modo "passivi" nel cruciale momento del potenziale impatto sul fanciullo epilettico. Un punto, peraltro, su cui la professoressa Dohna Schlobitten riesce a dare l'interpretazione autentica di una figura impropriamente definita quale quella dell'indemoniato, vero e proprio fraintendimento dalla maggior parte della storiografia.

Insomma il problema di fondo resta sempre lo stesso, la lenta ma trionfale ascesa verso il Divino.

Qui l'autrice traccia un importante parallelo tra alcuni aspetti dell'*Ultima Cena* di Leonardo e una sorta di equivalenti di segno diverso, nella *Trasfigurazione* di Raffaello, a ribadire quel fatale, privilegiato rapporto istituitosi tra i due grandi geni del Rinascimento, pur molto lontani d'età (Raffaello aveva oltre trent'anni meno del Maestro di Vinci), ma fondamentale per una piena cognizione della realtà artistica di quell'epoca.

Un libro, insomma, che gravitando su una singola opera, getta una luce, è proprio il caso di dirlo, veramente vasta e maestosa per aiutarci a migliorare la nostra consapevolezza del retaggio rinascimentale sul versante decisivo della coscienza religiosa, opera di una teologa agguerrita che è nel contempo una competentissima storica dell'arte.

Claudio Strinati

Introduzione

Il testamento spirituale di Raffaello

Nel cinquecentesimo anniversario della scomparsa di Raffaello Sanzio si è voluto proporre questo studio sulla *Trasfigurazione*, per rendere omaggio al maestro del Rinascimento italiano e rivelare al contempo la dimensione teologica dell'arte rinascimentale cristiana attraverso l'opera più celebre dell'artista urbinate, che si configura come il suo testamento spirituale[1].

La *Trasfigurazione*, infatti, commissionata alla fine del 1516 dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale di Narbonne e oggi conservata presso la Pinacoteca Vaticana, costituisce l'ultima opera realizzata da Raffaello, in cui egli rende visibile il nucleo essenziale della fede cattolica: credere in Cristo.

Il simultaneo accostamento di due episodi biblici, rispettivamente, quello della trasfigurazione di Gesù e quello del fanciullo epilettico, rappresenta la sorprendente novità del dipinto attraverso cui Raffaello mette in rilievo come la guarigione dal male e quindi, per estensione, la salvezza, non sia un singolo accadimento ma l'efficace e continuativo effetto che si opera nella vita del credente, reso possibile dalla fede nella gloria di Cristo, che si manifesta nella trasfigurazione. Ed è proprio della relazione tra l'uomo e Dio, o

[1] Questo saggio rielabora alcune parti di due precedenti lavori dedicati a Raffaello e Michelangelo: Yvonne zu Dohna, *Kunst als Spiegel des Glaubens: Männliche und weibliche Gotteserfahrung im Werk Michelangelos und Raffaels. Annäherung an ein Phänomen*, Norderstedt 2009; Yvonne zu Dohna, *Lo specchio della fede: la rappresentazione del divino nell'arte di Michelangelo e Raffaello. Verso un nuovo approccio all'arte*, pubblicato dall'Accademia Raffaello di Urbino, nella Collana di Studi e Testi n. 26 – Quaderno n. 2, 2012.

meglio delle molteplici gradazioni interiori in cui si sostanzia la fede dell'uomo nel Divino, di cui raccontano visivamente i personaggi rappresentati nel quadro. Fra questi, un ruolo peculiare è affidato all'enigmatica figura femminile qui identificata come Maria Maddalena, di cui Raffaello fa emergere e valorizza la spiritualità e la disposizione interiore verso Cristo: la fermezza della donna nell'atteggiamento e nello sguardo, unitamente alla specifica collocazione che Raffaello le dà nell'economia del dipinto, sono in grado di catturare lo sguardo dell'osservatore attento e proiettarlo nel centro dell'azione e del significato raffigurati nel quadro.

In tali aspetti, sin qui solo accennati, unitamente ad altri si rivelerà, nel proseguo del seguente scritto, il motivo per cui la *Trasfigurazione* di Raffaello rappresenti una eloquente testimonianza della capacità dell'arte di rendere visibile ed esprimere i contenuti teologici, divenendo al contempo una fonte d'ispirazione spirituale sempre viva e feconda.

Si ringrazia l'Accademia Raffaello di Urbino per la collaborazione alla realizzazione della presente opera, in occasione delle celebrazioni per il 500° anniversario della morte di Raffaello Sanzio (1520-2020); il professore don Giulio Osto per il suggerimento di pubblicare questo libro e per la consulenza editoriale, e Caterina Tessicini per la revisione dei testi.

Guardando la *Trasfigurazione* di Raffaello

Alle origini di un dipinto

Intorno al 1516-17, dunque contemporaneamente agli affreschi della loggia di *Amore e Psiche*, Raffaello abbozzò la *Trasfigurazione (Fig. 1)*, alla quale lavorò fino alla sua morte nell'aprile del 1520[2].

[2] Letteratura critica sulla *Trasfigurazione:* D. Dombrowski, *Göttliches und Menschliches in Raffaels Transfiguration*, in: Id., *Die Verklärung. Mysterien des Lebens Jesu VII*, «Internationale Katholische Zeitschrift Communio», 37, 2008, 1, pp. 20-37; C. Wagner, *Ascolto come visione nella "Trasfigurazione" di Raffaello. La metafora visiva dell'obumbratio tra demonstratio diurna e demonstratio nocturna. Audition als Vision in Raffaels "Transfiguration": zur visuellen Metaphorik der "obumbratio" zwischen "demonstratio diurna" und "demonstratio nocturna"*, «Accademia Raffaello: Atti e Studi», nuova serie, 2007, 1, pp. 93-113; J. Meyer zur Capellen, [Rezension von:] A. Henning, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe*, München 2004, «Kunstform 7», 2006, Nr. 5; F. Siepe, *Die Kniende in Raffaels "Transfiguration". Eine Venusgestalt?*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68, 2005, pp. 547-553; A. Henning, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, München-Berlin 2005; P. C. Claussen, *Unsichtbares sichtbar machen. Der Marientod des Hugo van der Goes und Raffaels Transfiguration*, in: R.-M. E. Jacobi (ed.), *Die Wahrheit der Begegnung. Anthropologische Perspektiven der Neurologie. Festschrift für Dieter Janz*, Würzburg 2001, pp. 491-512; M. van Eikema Hommes, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration of Christ*, «Simiolus», 28, 2000, pp. 4-43; K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999; R. Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 50, 1987, pp. 89-115; K. Oberhuber, *Raphaels "Transfiguration". Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982; F. Mancinelli - S. J. Freedberg - K. Oberhuber, *The Transfiguration by Raphael. A masterpiece close-up*, [Catalogo di mostra, Cambridge, Mass., Harvard University, Fogg Art Museum, 1981], Cambridge, Mass. 1981; K. Oberhuber, *Vorzeichnungen zu Raffaels "Transfiguration"*, «Jahrbuch der

Il committente era il cardinale Giulio de' Medici, arcivescovo di Firenze ma anche amministratore della diocesi di Narbonne, e il dipinto era infatti destinato alla cattedrale francese. Oggi è conservato nella Pinacoteca Vaticana e due disegni preliminari si trovano a Londra[3].

Il dipinto corrisponde parzialmente al seguente passo della Bibbia:

> Sei giorni dopo, Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed ecco apparvero loro Mosè ed Elia, che conversavano con lui. Pietro prese allora la parola e disse a Gesù: «Signore, è bello per noi restare qui; se vuoi, farò qui tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia». Egli stava ancora parlando quando una nuvola luminosa li avvolse con la sua ombra. Ed ecco una voce che diceva: «Questi è il Figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto. Ascoltatelo». All'udire ciò, i discepoli caddero con la faccia a terra e furono presi da grande timore. Ma Gesù si avvicinò e, toccatili, disse: «Alzatevi e non temete». Sollevando gli occhi non videro più nessuno, se non Gesù solo. E mentre discendevano dal monte, Gesù ordinò loro: «Non parlate a nessuno di questa visione, finché il Figlio dell'uomo non sia risorto dai morti». Allora i discepoli gli domandarono: «Perché dunque gli scribi dicono che prima deve venire Elia?». Ed egli rispose: «Sì, verrà Elia e ristabilirà ogni cosa. Ma io vi dico: Elia è già venuto e non l'hanno riconosciuto; anzi, l'hanno trattato come hanno voluto. Così anche il Figlio dell'uomo dovrà soffrire per opera loro». Allora i discepoli compresero che egli parlava di Giovanni il Battista (Matteo 17, 1-13).

Berliner Museen», Neue Folge, 4, 1962, pp. 116-149; O. Bock von Wülfingen, *Raffael Santi. Die Verklärung Christi, die Transfiguration. Einführung*, Stuttgart 1956; Id., *Raffael Santi. Die Verklärung Christi (Die Transfiguration)*, Berlin 1946; F. Schneider, *Theologisches zu Raffael. Disputa – Transfiguration*, «Der Katholik», 1, 1896, pp. 1-27.

[3] K. Oberhuber, *Vorzeichnungen zu Raffaels "Transfiguration"*, «Jahrbuch der Berliner Museen», Neue Folge, 4, 1962, pp. 116-149.

La parte inferiore del quadro con i discepoli, il bambino malato e la donna inginocchiata nel mezzo, si riferisce al passo biblico immediatamente successivo:

> Appena ritornati presso la folla, si avvicinò a Gesù un uomo che, gettatosi in ginocchio, gli disse: «Signore, abbi pietà di mio figlio. Egli è epilettico e soffre molto; cade spesso nel fuoco e spesso anche nell'acqua; l'ho già portato dai tuoi discepoli, ma non hanno potuto guarirlo». E Gesù rispose: «O generazione incredula e perversa! Fino a quando starò con voi? Fino a quando dovrò sopportarvi? Portatemelo qui». E Gesù gli parlò minacciosamente, e il demonio uscì da lui e da quel momento il ragazzo fu guarito. Allora i discepoli, accostatisi a Gesù in disparte, gli chiesero: «Perché noi non abbiamo potuto scacciarlo?». Ed egli rispose: «Per la vostra poca fede. In verità vi dico: se avrete fede pari a un granellino di senape, potrete dire a questo monte: spostati da qui a là, ed esso si sposterà, e niente vi sarà impossibile. Questa razza di demòni non si scaccia se non con la preghiera e il digiuno». Mentre si trovavano insieme in Galilea, Gesù disse loro: «Il Figlio dell'uomo sta per esser consegnato nelle mani degli uomini e lo uccideranno, ma il terzo giorno risorgerà». Ed essi furono molto rattristati (Matteo 17, 14-23).

Raffaello dunque unisce nella sua opera due scene del Vangelo che sono temporalmente distinte. Infatti, soltanto dopo la discesa di Cristo dalla montagna gli viene riferito che i discepoli non sono stati in grado di guarire un ragazzo epilettico. Raffaello, invece, ci mostra questa scena come in corso di svolgimento già prima del ritorno di Cristo, come se potesse accadere in un altro luogo, contemporaneamente alla trasfigurazione[4]. Ma per quali ragioni?

[4] H. von Einem, *Die "Verklärung Christi" und die "Heilung des Besessenen" von Raffael*, «Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 5», Mainz-Wiesbaden 1966, pp. 295-327: p. 302.

Immagine doppia

Questa domanda è stata discussa e ridiscussa dal Settecento in poi[5]. Attraverso la riflessione su quanto la parte inferiore del quadro potesse essere messa in collegamento con la trasfigurazione della parte superiore, si è giunti a diverse ipotesi. Intorno al 1775 Étienne Falconet[6] vi vedeva un fallimento di Raffaello, cui rinfacciava come le due parti fossero prive di qualsiasi relazione, sia dal punto di vista del contenuto che della composizione[7]. Johann Wolfgang von Goethe nel suo *Viaggio in Italia* si era invece opposto a questo «vecchio rimprovero della doppia azione»[8] e anche Friedrich Nietzsche vedeva proprio in questa tensione scenica il vero contenuto simbolico del quadro[9]. Nel dipingere la parte inferiore del quadro, Raffaello si ispira al passo biblico sopra menzionato (Matteo 17, 14-23) e ciò che il padre del ragazzo riferisce in quel medesimo passaggio diviene nel dipinto l'avvenimento visibile della trasfigurazione.

Raffaello dunque segue la Bibbia soltanto in parte, dedicandosi nei dettagli all'impotenza e alla disperazione dei discepoli, aspetto narrato marginalmente nei Vangeli. Raffaello sembra inventare come un poeta e cerca di produrre l'unità aristotelica di tempo, luogo

[5] Si veda la completa descrizione della discussione in von Einem 1966 e Preimesberger 1987.

[6] É. M. Falconet, *Oeuvres diverses concernant les arts, nouvelle édition*, I, Paris 1787, p. 391.

[7] Cf. A. Stock, *Poetische Dogmatik, III: Leib und Leben*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1998. Per la storia della ricezione, si suggerisce: A. Stock, *Levitation und Epilepsie. Theologisches zu Raffaels letztem Bild*, in: B. Wichelhaus - H. Sturm (ed.), *Breccien artifiziell. Ästhetisches Subjekt und ästhetisches Objekt. Festschrift für Hans Brög zum 60. Geburtstag*, Viersen 1995, pp. 34-42; H. Lütgens, *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Göttingen 1929.

[8] *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), E. Trunz (ed.), XI: *Autobiographische Schriften*, III: *Italienische Reise*, textkritisch durchgesehen von E. Trunz, kommentiert von H. von Einem, München 1981; Sonderausgabe zum 250. Geburtstag Goethes, München 1998, p. 453.

[9] F. Nietzsche, *Werke*, K. Schlechta (ed.), III, Darmstadt 1966[5], p. 33.

e azione. I discepoli non possono curare il bambino perché Cristo è lontano. Essi non lo vedono. Non credono abbastanza. Ma allo stesso tempo nel quadro si vede che Cristo è presente ed efficace.

Così Herbert von Einem scrive:

> Il suo tema sarebbe la guarigione non come effettuata nel tempo, come avvenimento singolare, come prestazione di un taumaturgo, ma il renderla possibile continuamente attraverso la fede nel Regno divino di Cristo che si rivela nella trasfigurazione. Cristo non appare come una persona che agisce– anche se noi sappiamo che solo lui può essere il Salvatore, che solo lui può essere l'aiuto. Sotto c'è il buio di tutto ciò che è terreno, che solo la fede riesce a illuminare; sopra la luce – lo splendore dell'eternità[10].

Con questa interpretazione, la trasfigurazione viene trasformata in un'immagine della Pasqua. Nell'apparizione pasquale Cristo si manifesta come il Figlio di Dio risorto che da solo ha sopportato sofferenze e morte e perciò, come anche nel contemporaneo *Altare di Isenheim* di Matthias Grünewald, porta le ferite (stimmate) sul suo corpo trasfigurato[11]. Per Goethe il dolore terreno e la gloria celeste in questo quadro sono uniti in modo mistico[12]. Secondo Herbert von Einem, Raffaello vuole mostrare il contrasto tra il Divino e gli esseri umani che hanno perso l'accesso a Dio, dunque coloro che vivono senza Dio[13]. Anche Konrad Oberhuber vede in questo quadro la raffigurazione della fede degli uomini che svanisce nello stesso modo in cui la figura di Cristo quasi svanisce nel cielo. I colori della sua veste sono sfumati e si sciolgono[14].

C'è dunque speranza soltanto per coloro che credono. Ma quale ruolo ha la fede? Chi crede ancora? Che relazione hanno gli esseri umani con Cristo? Uno dei caratteri principali del dipinto sta

[10] Von Einem 1966, p. 303.
[11] Oberhuber 1999, p. 187.
[12] *Goethes Werke*, E. Trunz (ed.) 1998, pp. 133, 454.
[13] Von Einem 1966, p. 322.
[14] Oberhuber 1982, p. 32.

nella differenziazione dei singoli personaggi e nel modo in cui essi percepiscono, ognuno a suo modo, Cristo. Raffaello non distingue soltanto tra il modo femminile e quello maschile di avvicinarsi a Dio, ma distingue, come Leonardo da Vinci, anche i diversi livelli dell'intimità spirituale della relazione.

I due disegni preparatori del dipinto corrispondono ancora alla commissione originaria e mostrano Cristo con i suoi discepoli durante la trasfigurazione. Come nella tradizione iconografica dell'immagine nei quadri medievali e del Quattrocento e anche in Giovanni Bellini e nel Perugino, Cristo è al centro, mentre i discepoli, posizionati in gruppo intorno a lui, sono confusi e allo stesso tempo sopraffatti dalla sua manifestazione in forma divina.

L'abbozzo di Raffaello, per quanto riguarda la gestualità, eccede di molto le rappresentazioni tradizionali della trasfigurazione, ma ancora non vi è alcuna indicazione di una possibile scena sottostante. I disegni preliminari sono costruiti come l'analoga *Resurrezione di Lazzaro (Fig. 13)*, che Sebastiano del Piombo eseguì per la stessa chiesa su commissione del cardinale Giulio de' Medici, e per la quale Michelangelo fornì un bozzetto: Cristo e i discepoli si trovano sulla terra e il *Christus medicus* si mostra nella sua forza divina[15].

È evidente il riferimento alla famiglia Medici, che commissionò il quadro[16]. Il cambiamento radicale verso la doppia immagine è preannunciato dai dipinti di poco anteriori di Raffaello, anch'essi bipartiti, come ad esempio la *Disputa del Sacramento (Fig. 10)* o la *Madonna di Foligno* (*Fig. 5)*. Nella *Madonna di Foligno* Raffaello già distingue diversi modi di "vedere" il Divino. Un personaggio indica, un altro guarda, uno vede con l'occhio interno, in meditazione, il che significa che non vede con gli occhi, ma con il cuore.

[15] C. Gould, *The raising of Lazarus, by Sebastiano del Piombo*, London 1967.

[16] Si tratta di un'allusione basata sull'assonanza con la parola *medicus*. In realtà il nome della famiglia deriverebbe da Medico di Potrone (1046-1102), considerato il capostipite della casata.

Invece, nella sua *Incoronazione della Vergine (Fig. 4)* – eseguito molti anni prima, nel 1504 – tutti gli apostoli partecipano alla visione allo stesso modo, perché tutti guardano in cielo.

Anche la presenza fisica della *Madonna di Foligno* è diversa da quella dell'*Incoronazione*. La sua corporeità è più presente e questa presenza determina la relazione con le altre figure. Maria sembra scendere dalle nuvole. Le sue forme non sono più forti di quelle delle Madonne precedenti, tuttavia sono abbastanza plastiche da far percepire un possibile movimento sotto le vesti, come già nella *Madonna Alba,* un dipinto del 1511 oggi alla National Gallery of Art di Washington. A differenza di questa, tuttavia, Raffaello conferisce al volto della *Madonna di Foligno* un fascino femminile travolgente come quello della *Madonna Sistina*.

L'artista mostra la madre mentre cerca di trattenere il bambino che sta per fuggire dal suo grembo, gesto che annuncia già la Passione, quando Gesù deve lasciare la madre per fare quello che vuole Dio Padre. È visibile l'amore della madre, che ci mostra sia la propria sofferenza sia il modo con cui si controlla e si trattiene.

Per la prima volta abbiamo questo aspetto psicologico nella classica raffigurazione della Madonna col Bambino. Nel contempo, con l'immagine dell'arcobaleno al centro del dipinto, Raffaello allude all'unione fra Dio e gli esseri umani come descritta nella Bibbia:

> Dio disse: «Questo è il segno dell'alleanza, che io pongo tra me e voi e tra ogni essere vivente che è con voi per le generazioni eterne. Il mio arco pongo sulle nubi ed esso sarà il segno dell'alleanza tra me e la terra» (Genesi 9, 12-13).

Nella *Madonna di Foligno*, dunque, Raffaello procede diversamente dagli artisti che avevano rappresentato Maria come madre felice e aggiunge un nuovo elemento: Maria viene elevata, è simbolo e luogotenente di Cristo, e sempre più diventa una potente mediatrice tra l'essere umano e Dio. Sembra che la Vergine abbia un legame segreto con Cristo. Questo legame le dà la potenza e la

capacità di riconoscere e di indicare i problemi, e le permette di mostrare ai discepoli la soluzione. Raffaello la rende più forte, più potente e più indipendente, perché egli sente come Maria unisca il cielo e la terra in sé e appaia tangibilmente reale e allo stesso tempo ideale.

Ma in quale relazione stanno le persone nella parte inferiore del quadro con questa nuova apparizione di Maria? Anche se san Giovanni Battista con il suo dito sembra quasi toccare il piede della Vergine, è comunque evidente che un tale contatto non avverrà mai. Il Santo non la guarda dal basso verso l'alto, ma la indica. San Francesco e san Girolamo seguono la sua indicazione e cercano di vedere la Madonna. Sembra, però, che in questo quadro nessuno sia in grado di vederla a eccezione di san Francesco, forse perché egli aveva avuto una visione, chiamata "Visione della Porziuncola", nella quale aveva "incontrato" o "visto" la Madonna. Anche il committente Sigismondo de' Conti guarda san Giovanni, che, in questo modo, diventa mediatore dell'esperienza dell'aldilà. A differenza dall'*Incoronazione della Vergine*, antecedente di circa otto anni, Raffaello qui mostra come sia necessario un mediatore per riconoscere il Divino.