

Saša Brajović
professore di storia dell'arte, Università di Belgrado

RAFFAELLO NELLA CULTURA EUROPEA DELL'EPOCA MODERNA

La sensazione provata da Goethe (Johann Wolfgang von Goethe), annotata nel *Viaggio in Italia* (1796), che cercare di capire *La Scuola di Atene* è come provare a leggere Omero da un antico manoscritto sbiadito, esprime l'interrogativo epocale della storia dell'arte di fronte a questo affresco e al suo autore Raffaello (Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520): come “leggerli” e come “interpretarli”? Intanto, quando l'affresco fu realizzato nella Stanza della Segnatura al terzo piano del Palazzo Apostolico Vaticano (1510-1511), gli umanisti raccolti attorno al papa Giulio II lo “lessero” facilmente, siccome era la materializzazione del loro pensiero, plasmato dalla letteratura antica, dalla filosofia platonica e dai canoni elitari della cultura rinascimentale. Grazie a un talento innato e a una tecnica sofisticata, nonché alla sua cultura generale, Raffaello era riuscito a rappresentare la pienezza dello spirito umanistico rinascimentale, realizzando un'opera di notevole struttura ideale e pittorica. Per questo motivo, pur non avendo una formazione classica (non conosceva il greco, ma soltanto un po' di latino), e pur essendo un pittore, dunque un esponente di quel lavoro manuale disprezzato, era considerato quasi alla stregua di coloro che l'arte la studiavano, la commissionavano, la finanziavano e ne godevano. Come autore le cui opere avevano elevato Roma, ed egli stesso fiero della città a cui aveva donato

Saša Brajović
professor of art history, University of Belgrade

RAPHAEL IN MODERN EUROPEAN CULTURE

The sensation recorded by Goethe (Johann Wolfgang von Goethe) in *Voyage to Italy* (1796) – according to whom trying to understand *The School of Athens* is like trying to read Homer from an ancient faded manuscript – expresses the momentous question of history of art before this fresco and its author, Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520): how to “read” and “interpret” them? Meanwhile, when the fresco was accomplished in the *Room of the Signatura* on the third floor of the Vatican Apostolic Palace (1510-1511), humanists gathered around Pope Julius II and “read” it easily, as it was the materialisation of their thought, shaped by old literature, Platonic philosophy and the elite canons of Renaissance culture.

Thanks to natural born talent and a sophisticated technique, as well as his general culture, Raphael was able to represent the fullness of the Renaissance humanistic spirit by creating a work of great ideal and pictorial structure. For this reason, despite not having a classical education (he did not know Greek, but only a little Latin), and despite being a painter (hence a representative of despised manual work) he was considered almost likewise those that indeed studied, commissioned, financed and enjoyed art. As an author whose works had elevated Rome, and being himself proud of the city to which he had given splen-

Саша Брајовић

професор историје уметности, Универзитет у Београду

РАФАЕЛ У РЕНЕСАНСИ И ЕВРОПСКОЈ НОВОВЕКОВНОЈ КУЛТУРИ

Гетеово (Johann Wolfgang von Goethe) осећање, записано у *Die Italienische Reise* 1786, да је посматрање *Ајџинске школе* попут читања Хомера са старог изгледалог рукописа, исказује вековну запитаност историје уметности пред овом сликом и њеним творцем Рафаелом (Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520): како их „читати” и „прочитати”? Међутим, када је фреска створена у Stanza della Segnatura на трећем спрату Ватиканске палате 1510-1511, хуманисти окупљени око папе Јулија II „читали” су је лако, јер је била отелотворење њихове мисли, обликоване античком литературом, платонистичком филозофијом и елитним канонима ренесансне културе. Рафаел је, захваљујући урођеној и однегованој сликарској логици и општој култури, умео да визуализује укупност ренесансног хуманистичког духа, створивши дело изузетне мисаоне и пикторалне структуре. Зато је, иако није био класично образован (није знао грчки, латински му је био слаб), и иако сликар, дакле представник стигматизованог мануелног рада, био прихваћен као готово једнак онима који су уметност промишљали, поручивали, финансирали и конзумирали. Стваралац чија су дела узвисила Рим, и сам поносан на град којем је подарио сјај – у писму стрицу 1514. пита се „qual loco è più degno al mondo che Roma?” – Рафаел је у свом времену доживљаван као креатор природне историјске споне између античког Рима и Рима који је створио Јулије II. *Ајџинска школа*, која је своје име стекла у XVIII веку и тиме постала још компликованија за „читање”,¹ и њен аутор, били су у свом времену манифестација лепоте, схваћене као истост доброг и лепог, лепоте грациозне и релаксиране, а опет пуне потенцијалне снаге.

Као *prefetto delle antichità*, „надзорник” античких споменика, Рафаел је стицао неупоредиво знање и разумевање *genius loci* античког и хришћанског

.....
¹ О овој фресци: Е. Н. Gombrich, „Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism”, in: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972, 85–101; Е. Garin, „Raffaello e i filosofi antichi”, in: *Raffaello e l'Europa: Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, М. Fagiolo, М. L. Madonna eds., Roma, 1990, 13–25.

splendore – in una lettera allo zio si chiedeva *qual loco è più degno al mondo che Roma?* – Raffaello nel proprio tempo era considerato il creatore del naturale legame storico tra l'antica Roma e la Roma creata da Giulio II. *La Scuola di Atene*, che ricevette questo nome nel secolo XVIII, diventando in tal modo ancora più complicata da “leggere”,¹ e il suo autore, nella propria epoca erano manifestazioni di bellezza percepite come identificazioni del bene e del bello, di una bellezza graziosa e rilassata, ancorché ricca di potenziale energia.

Come *prefetto delle antichità*, “supervisore” dei monumenti antichi, Raffaello aveva accumulato un incomparabile sapere e conoscenza del *genius loci* della Roma antica e cristiana. Negli ultimi cinque anni della propria vita non fu soltanto pittore con compiti importanti, seppur limitati, ma anche ideatore e realizzatore di notevoli progetti artistici, architetto della più ambiziosa struttura al mondo – la Basilica di San Pietro in Vaticano² – archeologo e custode dei monumenti antichi, organizzatore di cerimonie, feste e rappresentazioni teatrali, figura pubblica fino a quel tempo impensabile. Formatosi in gioventù alla corte di Urbino, uno dei centri culturali del secolo XV, era a proprio agio fra uomini di cultura quali Giovanni Battista Casali, Sigismondo de’ Conti, Giovanni Gorizio, Ludovico Ricchieri, Jacopo Sadoleto, Egidio Antonini da Viterbo, e fra questi contava diversi amici: Baldassarre Castiglione, Tommaso

dour – in a letter to his uncle he wondered “*what place in the world is worth more than Rome?*” – in his own time, Raphael was considered the creator of the natural historical link between ancient Rome and Rome as created by Julius II. *The School of Athens* (which received its name in the XVIII century, thus becoming even more difficult to be “read”¹) and its author, were then perceived as manifestations of perceived as beauty identifications of good and beauty, lovely relaxed beauty, albeit rich in energy potential.

As *prefect of antiquities*, “supervisor” of ancient monuments, Raphael had accumulated incomparable knowledge and understanding of the *genius loci* of ancient and Christian Rome. Over the last five years of his life, he was not only a painter entrusted with important tasks, albeit limited, but also the creator and developer of large art projects, the architect of the most ambitious structure in the world (Saint Peter’s Basilica at the Vatican²), archaeologist and guardian of ancient monuments, organiser of ceremonies, festivals and theatre performances, public figure at unprecedented levels. Trained in his youth at the Court of Urbino (one of the cultural centres of the XV century) Raphael was at ease among men such as Giovanni Battista Casali, Sigismondo de Conti, John Gorizio, Ludovico Ricchieri, Jacopo Sadoleto, Antonini Egidio da Viterbo, and among them had several friends: Baldassare Castiglione,

.....
¹ Su questo affresco vedi: E. H. Gombrich, “Raphael’s Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism,” in: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972, 85-101; E. Garin, “Raffaello e i filosofi antichi,” in: *Raffaello e l’Europa: Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, M. Fagiolo, M. L. Madonna eds., Roma 1990, 13-25.

² Su Raffaello architetto vedi: *Raffaello architetto*, C. Luitpold Frommel, S. Ray, M. Tafuri eds., Electa Editrice, Roma, 1984.

.....
¹ On this fresco, see: E. H. Gombrich, “*Raphael’s Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism*,” in: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972, 85-101; E. Garin, “*Raffaello e i filosofi antichi*,” in: *Raffaello e l’Europa: Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, M. Fagiolo, M. L. Madonna eds., Rome 1990, pp. 13-25.

² On architect Raphael, see : *Raffaello architetto*, C. Luitpold Frommel, S. Ray, M. Tafuri eds., Electa Editrice, Rome, 1984.



Рима. Последњих пет година живота он није био само сликар са значајним, али ограниченим функцијама, већ идеатор и спроводилац великих уметничких пројеката, архитект најамбициозније грађевине света – цркве Светог Петра,² археолог и заштитник античких споменика, организатор церемонија, фешти и театарских манифестација, јавна фигура до тада незамислива. Формиран у младости на урбинском двору, једном од центара културе XV века, кретао се лако међу ученим људима, међу којима су били Казали (*Giovanni Battista Casali*), Де Конти (*Sigismondo de' Conti*), Горицијо (*Giovanni Gorizio*), Рикјери (*Ludovico Ricchieri*), Садолето (Јасоро Sadoletto), Антонини (*Egidio Antonini da Viterbo*), а неки од њих су му били пријатељи – Кастиљоне (Baldassarre Castiglione), Ингирами (Tommaso Inghirami), Бембо (Pietro Bembo), Навагеро (Andrea Navagero), Беацано (*Agostino Beazzano*). Заједно са њима досегао је зенит ренесансне културе у Риму, обновљеном *umbilicus mundi*.

Павле Симић, Рим, цртеж из Скиценблока, 1841. оловка на папиру
Галерија Матице српске

Pavle Simić, Roma, disegno da blocco di schizzi, 1841 matita su carta
Galleria di Matica srpska

Pavle Simić, Rome, drawing from the Sketchbook, 1841 pencil on paper
The Gallery of Matica srpska

² О Рафаелу архитекти: *Raffaello architetto*, С. Luitpold Frommel, S. Ray, М. Tafuri eds., Electa Editrice, Roma, 1984.

Inghirami, Pietro Bembo, Andrea Navagero, Agostino Beazzano. Assieme a loro raggiunse l'apice della cultura rinascimentale a Roma, divenuta nuovamente *umbilicus mundi*.

Raffaello era capace di assorbire la tradizione pittorica, di adattarla alle necessità spirituali, intellettuali e visive del proprio tempo e di trasferirla in una nuova realizzazione creativa. Le sue opere precoci realizzate a Urbino, grazie agli insegnamenti del maestro Perugino, rivelano la precisione del disegno, delle proporzioni e della prospettiva. Il soggiorno o meglio i soggiorni a Firenze, dal 1504 alla fine del 1508, gli consentirono di assimilare le formule artistiche di Michelangelo³ e, soprattutto, di Leonardo. L'incontro con gli studi preparatori di Leonardo cambiò il modo di Raffaello di concepire la figura umana, che cessò di essere un composto di elementi individuali per diventare un'unità organica che sente e trasmette sentimento. L'integrità e l'autonomia della personalità di Raffaello non risultò minacciata dall'autorità di Leonardo. Egli accettò le idee di Leonardo, ma ne semplificò la "quasi spaventosa saggezza", pur senza mai renderla banale.⁴ Ciononostante, l'apporto storico di Raffaello non è una mera ridefinizione, ma la prima definizione esauriente dello stile classico dell'Alto Rinascimento. La descrizione pittorica delle stanze vaticane (Stanza della Segnatura, Stanza di Eliodoro, Stanza dell'Incendio di Borgo, Sala di Costantino), le decorazioni illusionistiche (il mosaico della cupola nella Cappella Chigi nella chiesa di Santa Maria del Popolo, gli affreschi a

Thomas Inghirami, Pietro Bembo, Andrea Navagero, and Augustine Beazzano. Together they attained the peak of Renaissance culture in Rome, which once again become *umbilicus mundi*.

Raphael was able to absorb the pictorial tradition, adapt it to the spiritual, intellectual and visual needs of his own time and communicate it into new creative accomplishment. Thanks to the teachings of Master Perugino, his early works in Urbino reveal precise design, proportions and perspective. His stays in Florence (from 1504 to end-1508) allowed him to assimilate the formulas of Michelangelo³ art and, above all, of Leonardo. The meeting with the preparatory studies by Leonardo changed Raphael's way of conceiving the human figure, which ceased to be a compound of individual elements to become an organic set that feels and transmits emotions. The integrity and autonomy of Raphael's personality turned out to be not threatened by Leonardo. He accepted Leonardo's ideas but simplified his "almost frightening wisdom" without ever making it trivial⁴.

Nevertheless, Raphael's historical contribution is not merely a redefinition but, rather, the first comprehensive definition of the classical style of High Renaissance. The pictorial description of the Vatican Rooms (*Room of the Signatura, Heliodor's Room, Room of the Palace, Room of Constantine*), illusionistic decorations (the mosaic dome in the Chigi Chapel in the church of *Santa Maria del Popolo*, frescoes in Villa Farnesina and the Vatican Loggias), as well as some religious compositions, represent the sum of aesthetics

.....
³ A. Forlani Tempesti, "Per Raffaello e Michelangelo e viceversa", in: *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), Urbino, 1987, 365-376.

⁴ S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York 1972, 61-70.

.....
³ A. Forlani Tempesti, "Per Raffaello e Michelangelo e viceversa", in: *Studi su Raffaello*, Documental Acts of the International Congress of Studies (Urbino-Florence, 6-14 April 1984), Urbino, 1987, 365-376.

⁴ S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York 1972, 61-70.

Рафаел је умео да апсорбује сликарску традицију, прилагоди је духовним, интелектуалним и визуелним захтевима свог времена, и преточи у креативно ново остварење. Његови рани урбински радови, настали уз подуку учитеља Перуђина (Perugina), показују прецизност цртежа, пропорција и перспективе. Боравак (или боравци) у Фиренци, од 1504. до краја 1508, отворио му је могућност освајања уметничких формула Микеланђела (Michelangelo Buonagoti)³ и, нарочито, Леонарда (Leonardo da Vinci). Сусрет са Леонардовим недовршеним студијама променио је Рафаелов третман људске фигуре, која престаје да буде композит појединачних елемената и постаје органско јединство које осећа и показује осећања. **Целовитост** и аутономија Рафаелове личности није била угрожена Леонардовим ауторитетом. Он прихвата Леонардове замисли, али поједностављује његову „готово застрашујућу мудрост“, никада је не банализујући.⁴ Међутим, Рафаелов историјски допринос није само редефиниција, већ прва свеобухватна дефиниција класичног стила високе ренесансе.



Сликана декорација ватиканских соба (Stanza della Segnatura, Stanza di Eliodoro, Stanza dell'Incendio di Borgo, Sala di Costantino), илузионистичке декорације као што су мозаик куполе у капели Киђи у цркви Санта Марија дел Пополо, фреске у вили Фарнезина и ватиканским Лођама, као и појединачне религиозне композиције, представљају суму ренесансне естетике у којој садржај проистиче из форме и обрнуто. Витални осећај сликане супстанце исказан је и на Рафаеловим портретима, који успостављају канон представљања литерата и суверена. Кастиљоне први уобличава ренесансно уверење о Рафаелу као демијургу, способном да прео-

Павле Симић, Орнаменти,
цртеж
из Скиценблока, 1841.
оловка на папиру
Галерија Матице српске

Pavle Simić, Ornaments,
disegno da blocco di schizzi,
1841
matita su carta
Galleria di Matica srpska

Pavle Simić, Ornaments,
drawing from the Sketchbook,
1841
pencil on paper
The Gallery of Matica srpska

³ A. Forlani Tempesti, „Per Raffaello e Michelangelo e viceversa”, in: *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 6–14 aprile 1984), Urbino, 1987, 365–376.

⁴ S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York, 1972, 61–70.

Villa Farnesina e nelle Logge Vaticane), come anche alcune composizioni religiose, rappresentano la somma dell'estetica rinascimentale, nella quale il contenuto promana dalla forma e viceversa. Il sentimento vitale della sostanza ritratta è espresso anche nei ritratti di Raffaello, che stabiliscono anche un canone iconografico per letterati e sovrani. Castiglione per primo creò l'idea rinascimentale di Raffaello visto come demiurgo in grado di trasformare l'inanimato in animato, evidenziando il potere del proprio ritratto, realizzato da Raffaello, di comunicare con i suoi cari in sua assenza.⁵

Il primo ad attribuire a Raffaello l'aura del *divino artista* che non dipende dall'imitazione della realtà ma dall'ispirazione divina fu Giorgio Vasari. Egli scrisse che Raffaello irradiava le qualità più rare dell'animo, era istruito, bello, umile, pieno di *grazia*. Era entusiasta dei suoi ritratti, nei quali le persone rappresentate sembrano più vive che nella realtà, *più vivo che la vivacità*.⁶ Ammirava soprattutto le *storie* di Raffaello, tema privilegiato della pittura, rappresentate sulle pareti degli appartamenti papali. La storia dell'arte di Vasari, nuovo genere letterario del *Cinquecento*, in cui la verità storica coesiste con la biografia mitizzata, modellò la successiva percezione e interpretazione dell'arte rinascimentale.

Adattando la rappresentazione di Raffaello fornita dal Vasari, le epoche successive lo hanno considerato un artista esemplare, le cui opere erano modello di invenzione, disegno, composizione

Renaissance, in which the content emanates from the shape and vice versa. The feeling of the vital substance portrayed is also expressed in Raphael's portraits, which set iconographic canons both for scholars and rulers. Castiglione first created the idea of Renaissance Raphael as a demiurge capable of turning inanimate into animated, showing the power of his own portrayal, by Raphael, to communicate with his family also in his absence⁵.

Giorgio Vasari was the first to attribute to Raphael the aura of the *divine artist* who does not depend on the imitation of reality but, rather, on divine inspiration. Vasari wrote that Raphael emanated the rarest qualities of the soul: he was educated, handsome, humble, and full of *grace*. Vasari was fond of portraits by Raphael, in which the persons depicted seemed more alive than in reality, *more alive than liveliness itself*.⁶ He notably admired Raphael's stories (privileged theme of painting) represented on the walls of the Papal apartments. Vasari's history of art (new literary genre of the XVI century), in which historical truth coexists with mythologised biography, shaped the subsequent perception and interpretation of Renaissance art.

By adapting Raphael's representation provided by Vasari, the subsequent ages considered him as an exemplary artist, whose works were model of invention, design, composition and expression⁷. Also Raphael's colour was much esteemed (subsequently deemed as inferior to his

.....
⁵ On this power of Renaissance portrait, a compilation of reference and bibliographic sources: С. Брајовић, Ренесансно сопство и портрет, Београд 2009.

⁶ *Raffaello di Urbino, pittore e architetto*, Vol. IV, in: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, by P. Barocchi, Pisa 1994.

⁷ G. C. Argan, "Raffaello e la Critica," *Studi su Raffaello*, M. S. Hamoud, M. L. Strochi eds., Urbino 1987, 7-17.

.....
⁵ Su questo potere del ritratto rinascimentale, con un compendio delle fonti di riferimento e della bibliografia: С. Брајовић, Ренесансно сопство и портрет, Београд 2009.

⁶ *Raffaello di Urbino, pittore e architetto*, Vol. IV, in: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994.



Павле Симић, Свештеник;
пастир (*Исак*, према Рафаеловој композицији *Бој зајоведа Исак*), цртеж из Скиценблока, 1841. оловка на папиру
Галерија Матице српске

Pavle Simić, Sacerdote; pastore (*Isacco*, secondo la composizione di Raffaello *Dio comandò Isacco*), disegno da blocco di schizzi, 1841 matita su carta
Galleria di Matica srpska

Pavle Simić, Priest; shepherd (*Isaac*, according to the Raphael's composition *God commanded Isaac*), drawing from the Sketchbook, 1841 pencil on paper
The Gallery of Matica srpska

брази неживо у живо, истичући моћ свог портрета, који је начинио Рафаел, да комуницира са његовим најближима док је сам одсутан.⁵

Први који је Рафаелу подарио ауру *divino artista*, зависног не од имитације реалности него божанске инспирације, био је Вазари (Giorgio Vasari). Он пише како је Рафаел исијавао најређе врлине душе, био образован, леп, пун *grazia*, скроман. Дивио се његовим портретима, на којима представљени делују живљи него стварно живи, „più vivo che la vivacità”.⁶ Нарочито се дивио Рафаеловом *историјама*, привилегованој теми сликарства, приказаним на зидовима папских станци. Вазаријева историја уметности, нов литерарни жанр чинквечента, у којој је историјска истина коегзистирала са митологизованом биографијом, обликовала је перцепцију и интерпретацију ренесансне уметности у будућности.

Адаптирајући Вазаријеву представу Рафаела, будуће време сагледавало га је као егземпларног уметника, чија су дела била модел инвенције, цртежа, композиције и експресије.⁷ Веома је поштован и Рафаелов колорит (касније сма-

⁵ О овој моћи ренесансног портрета, уз преглед референтних извора и литературе: С. Брајовић, *Ренесансно сојсјиво и њоритрејш*, Београд, 2009.

⁶ *Raffaello di Urbino, pittore e architetto*, Vol. IV, in: G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Pisa, 1994.

⁷ G. C. Argan, „Raffaello e la Critica,” *Studi su Raffaello*, M. S. Hamoud, M. L. Strochi eds., Urbino, 1987, 7–17.

ed espressione.⁷ È stato molto considerato anche il colore di Raffaello (successivamente considerato inferiore rispetto al suo *disegno*), ritenuto “naturalistico”, cioè del tutto naturale.⁸ Di lui si stimavano anche le maniere comportamentali, la *grazia* e la *sprezzatura*, la qualità più auspicabile del cortigiano. Col passar del tempo, è divenuto sinonimo della pittura perduta dell’antichità e della sua *rinascita* nel Rinascimento.

Con la creazione dell’ *Académie Royale de peinture et de sculpture*, avvenuta a Parigi nel 1648, e successivamente di altre accademie dell’arte sotto l’egida degli altri stati europei, Raffaello venne designato come il fondamento degli ideali estetici e della pratica accademica. Con lui i francesi difendevano il proprio classicismo, che percepivano come la realizzazione della perfezione classica. Socialmente accettabile, protettore dei notabili e dei potenti, Raffaello giustificava il prestigio dell’Accademia francese e dei suoi quadri.⁹

Nel secolo XVIII, soprattutto a partire dall’epoca dell’Illuminismo, veniva decantato come *l’enciclopedia* della pittura storica. Grazie all’abilità di Napoleone di valorizzare l’arte per scopi politici, Raffaello passò dall’ambito nobile ed elitario della teoria artistica all’arena politica pubblica. L’ideologia napoleonica dell’egemonia culturale della Francia, creata da Quatremère de Quincy, segretario della sezione di belle arti e autore della *Storia della vita e delle opere di Raffaello* (1814), Vivant-Denon, direttore del Museo del Louvre e

drawing), considered “naturalistic”, namely fully natural⁸. Raphael was also highly esteemed for his behavioural manners, *grace* and *true gentleman style* (*sprezzatura*), namely the most desirable qualities in a courtier. Over time, he became synonymous of the lost painting of antiquity and of its *rebirth* in the Renaissance.

With the foundation of the *Académie Royale de peinture et de sculpture* (Paris, 1648) and subsequently of other art academies under the aegis of other European countries, Raphael was appointed as the founder of aesthetic ideals and academic practice. With him, the French defended their own classicism, which they perceived as the realisation of classical perfection. Socially acceptable, protector of noble and powerful people, Raphael justified the prestige of the French Academy and of its paintings⁹.

In the eighteenth century, notably since the era of the Enlightenment, Raphael was praised as the *encyclopedia* of historical painting. Thanks to Napoleon’s ability to enhance arts for political purposes, Raphael passed from noble and elitist circuits of art theory to the public policy arena. The Napoleonic ideology of France’s cultural hegemony – created by Quatremère de Quincy, secretary at the Section of Fine Arts and author of the *History of Raphael’s Life and Works* (1814), Vivant-Denon, director of the Louvre Museum, and Jacques-Louis David, Napoleon’s leading painter – indicated Raphael as the greatest painter of the Renaissance, an example of classical culture and the glory of Rome, which Paris, as the

.....
⁷ G. C. Argan, “Raffaello e la Critica,” *Studi su Raffaello*, M. S. Hamoud, M. L. Strochi eds., Urbino 1987, 7-17.

⁸ J. C., Bell, “The Critical Reception of Raphael’s Coloring in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Text*, Vol. 9 (1996), 199-215.

⁹ M. I. Rosenberg, *Raphael and France: the Artist as Paradigm and Symbol*, University Park, PA: Pennsylvania State 1995, 53-60.

.....
⁸ J. C., Bell, “The Critical Reception of Raphael’s Coloring in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Text*, Vol. 9 (1996), 199-215.

⁹ M. I. Rosenberg, *Raphael and France: the Artist as Paradigm and Symbol*, University Park, PA: Pennsylvania State 1995, 53-60.



тран инфериорним у односу на његов *disegno*), као „натуралистички”, одосно у потпуности природан.⁸ Били су цењени и његови социјални манири, *grazia* и *sprezzatura*, најпожељније одлике дворанина. Временом, постао је супститут изгубљеног сликарства антике и његовог *йоновној рођења* у ренесанси.

Оснивањем Académie Royale de peinture et de sculpture у Паризу 1648, а потом и других уметничких академија под окриљем европских држава, Рафаел је постављен као темељ естетских идеала и академске праксе. Французи су њиме бранили сопствени класицизам, који су поимали као отелотворење класичног савршенства. Социјално прихватаљив, заштитник угледних и моћних, Рафаел је оправдавао престиж Француске академије и њених слика.⁹

⁸ J. C., Bell, „The Critical Reception of Raphael’s Coloring in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Text*, Vol. 9 (1996), 199–215.

⁹ M. I. Rosenberg, *Raphael and France: the Artist as Paradigm and Symbol*, University Park, PA: Pennsylvania State, 1995, 53–60.

Павле Симић, Бог Отац,
цртеж из Скиценблока, 1841.
оловка на папиру
Галерија Матице српске

Pavle Simić, Dio Padre,
disegno da blocco di schizzi,
1841
matita su carta
Galleria di Matica srpska

Pavle Simić, God Father,
drawing from the Sketchbook,
1841
pencil on paper
The Gallery of Matica srpska

Jacques-Louis David, il principale pittore di Napoleone, indicarono Raffaello come il più grande pittore del Rinascimento, esempio della cultura classica e della gloria di Roma, che Parigi, in quanto “nuova Roma”, doveva possedere. Dell’ autorità che Raffaello aveva avuto fino a quel momento si faceva ora un uso politico. Come mostrano le scene sui vasi di porcellana di Sèvres, quando le opere d’ arte, che Napoleone aveva “conquistato” in Italia, entrarono trionfalmente a Parigi nel 1798, la *Trasfigurazione* di Raffaello si ritrovò sul primo carro che seguiva le più importanti sculture dell’ antichità, il *Gruppo del Laocoonte* e l’ *Apollo del Belvedere*.

Nello stesso tempo diventarono popolari e vennero pubblicamente esibite le opere con le rappresentazioni della vita di Raffaello, soprattutto della morte e del corteo funebre. Nel 1790 Angelo Comolli pubblicò la biografia “inedita” di Raffaello, fin da subito tacciata di non essere autentica, ma piuttosto una versione rivisitata di quella del Vasari, anche se ciò non ne ridusse la popolarità. Specialmente Jean-Auguste-Dominique Ingres si dedicò, nella prima metà del secolo XIX, alla rappresentazione di Raffaello come originale manifesto personale e teorico.

Questo storicismo romantico, che va osservato all’ interno del proprio contesto socio-politico, esisteva anche in terra germanica. Nei suoi *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell’ arte* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) del 1796, Wilhelm Heinrich Wackenroder indirizzò il rapporto del romanticismo tedesco verso Raffaello. I pittori Franz Pfors e Friedrich Overbeck, fondatori della *Confraternita di San Luca*, ovvero del movimento dei cosiddetti *Nazareni*, nel 1810 stabilirono la “Trinità” dei pittori che maggiormente stimavano – Fra’ Angelico, Raffa-

“new Rome,” necessarily had to possess. Raphael’s authority up to that moment was then used politically. As shown in scenes reproduced on Sevres porcelain vases, when works of art “conquered” in Italy by Napoleon triumphantly entered Paris in 1798, the *Transfiguration* by Raphael found itself on the first carriage following the most important sculptures of antiquity, the *Group of the Laocoön*, and the *Apollo Belvedere*.

At the same time works providing representations of Raphael’s life became popular and were publicly exhibited – above all his death and funeral procession. In 1790 Angelo Comolli published Raphael’s “unprecedented” biography, promptly accused of not being authentic but, rather, a revised version of the one by Vasari, although this did not reduce its popularity. In the first half of the XIX century Jean-Auguste-Dominique Ingres notably devoted himself to representing Raphael as the original personal and theoretical *manifesto*.

Such romantic historicism, which must be analysed within its own socio-political context, existed also in Germanic land. In his *Outbursts from the heart of an art-loving monk* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) of 1796, Wilhelm Heinrich Wackenroder addressed the relationship between German Romanticism and Raphael. In 1810, painters Franz Pfors and Friedrich Overbeck (founders of the *Brotherhood of St. Luke*, namely the movement of so-called *Nazarenes*) established the “Trinity” of the most esteemed painters (Fra’ Angelico, Raphael, and Michelangelo) and pointed to them as the heroes of the *Triumph of Religion in the Arts* (1829-40)¹⁰.

In 1819 the Austrian painter Johann von Scheffer Leonardshoff painted Raphael’s appren-

¹⁰ *I Nazareni a Roma*, G. Piantoni, S. Susinno eds., Rome 1981, Exh. cat. Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rome 1981.



У XVIII веку, нарочито од времена просветитељства, пропагиран је као *енциклопедија* историјског сликарства. Захваљујући Наполеоновом умећу експлоатације уметности у политичке сврхе, Рафаел из отменог и елитног домена уметничке теорије улази у јавну политичку арену. Наполеонова идеологија културне хегемоније Француске, коју обликују Де Кинси (*Quatremère de Quincy*), секретар секције за лепе уметности и писац *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael* 1814, Виван Денон (*Vivant-Denon*), директор музеја *Louvre*, и Давид (*Jacques-Louis David*), Наполеонов главни сликар, означава Рафаела као највећег сликара ренесансе, егземплара класичне културе и славе Рима, којег Париз, „нови Рим”, мора имати. Рафаелов дотадашњи ауторитет добија политичку употребљивост. Како приказују сцене на порцеланским вазама из Севра, приликом тријумфалног уласка уметнина које је Наполеон

Павле Симић, Две каријатиде, цртеж из Скиценблока, 1841. оловка на папиру, Галерија Матице српске

Pavle Simić, Due cariatidi, disegno da blocco di schizzi, 1841, matita su carta, Galleria di Matica srpska.

Pavle Simić, Two caryatids, drawing from the Sketchbook, 1841, pencil on paper, The Gallery of Matica srpska.

ello e Michelangelo – e li indicarono come gli eroi del *Trionfo della religione nelle arti* (1829-40).¹⁰ Nel 1819 il pittore austriaco Johann Scheffer von Leonardschhoff dipinse l'apprendistato di Raffaello presso il Perugino, la sua presentazione a papa Giulio II e la sua morte. Il messaggio di queste opere, rivolte all'educazione di giovani artisti, era che il lavoro duro eseguito sotto il controllo di un maestro illuminato, così come la coltivazione dell'intelletto e delle maniere nella cerchia di illustri mecenati, conducono alla gloria. Lo stesso messaggio, nel quadro di un concetto di devozione, emergeva dalla *Vita di Raffaello da Urbino*, arricchita con incisioni, che Johan Riepenhausen pubblicò a Roma nel 1833. Grazie a loro, fra i tedeschi Raffaello assunse una solida posizione in cima al pantheon artistico.

Anche in Inghilterra, in cui la presenza dei cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina, che risaliva al secolo XVIII, contribuì allo sviluppo della sensibilizzazione storico-artistica inglese,¹¹ nelle mostre alla *Royal Academy of Art*, nel corso del secolo XIX, apparvero quadri che celebravano Raffaello. Alcuni artisti, soprattutto William Turner, gli attribuirono un'aura melanconica, rifacendosi al concetto rinascimentale dell'artista *melancholicus*. Secondo la concezione dei neoplatonici del secolo XVI, la melanconia, dono divino degli eletti, colpiva coloro i quali, come Raffaello, soffrivano per desiderio di creazione e di amore.¹²

.....
¹⁰ *I Nazareni a Roma*, G. Piantoni, S. Susinno eds., Roma 1981, exh. cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981.

¹¹ C. C. Hsieh, "Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-Historical Consciousness in England, 1707–1764", *The Historical Journal* 52/4 (2009), 899-920.

¹² Su Raffaello e la melanconia: R. and M. Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York & London 1969, 153-155.

ticeship at Perugino's Workshop, as well as his presentation to Pope Julius II, and his death. Aiming to educate young artists, the message of these works was that hard work carried out under the supervision of an enlightened master coupled with the cultivation of the intellect and manners in the circle of illustrious patrons could lead to glory. In the context of a devotion concept, the same message emerged from the *Life of Raffaello da Urbino*, enriched with engravings, which Johan Riepenhausen published in Rome in 1833. Thanks to them, Raphael took a sound position top of the art pantheon among the Germans.

Even in England, where the presence of shaping designs for the Sistine Chapel (XVIII century) tapestries contributed to raising English art-historical awareness¹¹, over the XIX century exhibitions at the *Royal Academy of Art* started to exhibit paintings celebrating Raphael. Some artists, notably William Turner, attributed a melancholy aura to Raphael, referring to the Renaissance concept of *melancholicus* artist. According to neo-platonists (XVI century), melancholy, the divine gift of the elected, would strike those who, like Raphael, suffered from a desire for creation and love¹².

Theory and anecdotes were combined and would thus inform and intrigue the bourgeois public. Raphael was increasingly represented in the company of his beloved *Fornarina*, hence he became a materialisation of aesthetic-erotic synthesis. The *Fornarina*, whose character developed

.....
¹¹ C. C. Hsieh, "Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-Historical Consciousness in England, 1707–1764", *The Historical Journal* 52/4 (2009), 899-920.

¹² On Raphael and melancholy: R. and M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York & London 1969, 153-155.

„освојио” у Италији, у Париз 1798, Рафаелово *Преображење* било је на првим кочијама иза најславнијих античких скулптура, *Лаокона* и *Ајолона Белведерској*.

Истовремено, постају популарне и јавно излагане слике са приказима из Рафаеловог живота, нарочито његове смрти и фунерарне поворке. Комоли (Angelo Comolli) 1790. објављује „непубликовану” Рафаелову биографију, за коју се убрзо посумњало да није аутентична, већ преобликована верзија Вазаријеве, али јој то није умањило популарност. Нарочито се Енгр (Jean-Auguste Dominique Ingres) у првој половини XIX века посветио представљању Рафаела, као својеврсном персоналном и теоријском манифесту.

Овај романтичарски историцизам, који се мора посматрати унутар друштвено-политичког контекста, постојао је и у немачким земљама. Вакенродер (Wilhelm Wackenroder) у *Изливима (Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders)* 1796. усмерио је однос немачког романтизма према Рафаелу. Сликари Фор (Franz Pforr) и Овербек (Friedrich Overbeck), оснивачи Братства Светог Луке, односно тзв. Назарена, поставили су 1810. „свето тројство” уметника које су највише ценили – Фра Анђелика (Fra' Angelico), Рафаела и Микеланђела, и указали на њих као на хероје *Тријумфа религије уметности* 1829-1840.¹⁰ Аустријски сликар Лионардсхоф (Johann Scheffer von Leonardshoff) 1819. слика Рафаелово школовање код Перуђина, његово представљање папи Јулију II и смрт. Порука ових слика, намењених едукацији младих уметника, била је да тежак рад под надзором просвећеног учитеља, култивизација интелекта и манира у кругу угледних патрона, води на пут славе. Иста порука, само унутар побожног концепта, проистицала је из *Vita di Raffaello da Urbino*, коју објављује, илустровану графикама, Рипенхаузен (Johann Riepenhausen) 1833. у Риму. Захваљујући њима, Рафаел је међу Немцима заузео сигурну позицију на врху уметничког пантеона.

И у Енглеској, у којој су Рафаелови картони за таписерије Сикстинске капеле били од XVIII века, и тиме допринели развоју енглеске уметничко-историјске свесности,¹¹ на изложбама у Royal Academy of Art се током XIX века појављују слике које прослављају Рафаела. Неки уметници, нарочито Тарнер (William Turner), дарују му и ауру меланхолика, ослањајући се на ренесансни концепт уметника *melancholicusa*. Како су сматрали неоплатоничари XVI

.....
¹⁰ *I Nazareni a Roma*, G. Piantoni, S. Susinno eds., Roma, 1981, exh. cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1981.

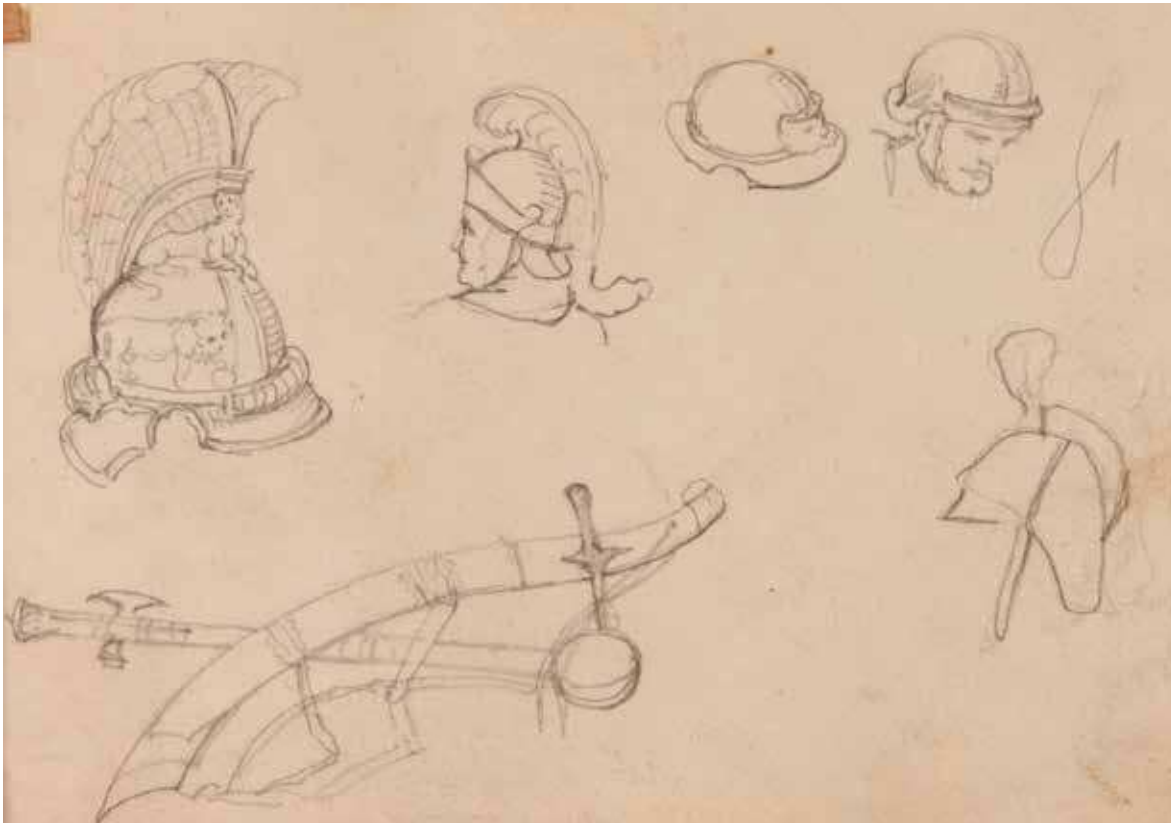
¹¹ C. C. Hsieh, „Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-Historical Consciousness in England, 1707–1764”, *The Historical Journal* 52/4 (2009), 899-920.

La teoria e l'aneddotica si combinavano e in questo modo, nello stesso tempo, informavano e intrigavano il pubblico borghese. Raffaello veniva sempre più spesso rappresentato in compagnia della sua amata Fornarina, per cui diventò materializzazione della sintesi di estetico ed erotico. La Fornarina, il cui personaggio si formò nel corso del secolo XVII, era molto importante nella concezione popolare di Raffaello. Vasari raccontò dell'incapacità di Raffaello di portare a termine la decorazione di Villa Farnesina a causa della separazione dalla sua amata, e che il suo mecenate, Agostino Chigi, ne autorizzò il soggiorno nella villa, dimostrando con ciò un inconsueto rispetto verso il pittore e la rottura delle convenzioni sociali nel rapporto tra il mecenate e l'artista. Sulla base degli scritti del Vasari è nata la leggenda sulla figlia del panettiere perdutamente amata da Raffaello nonostante la sua modesta estrazione. Gli amori di Raffaello ispirarono poeti e artisti, e servirono anche come fondamento di una serie di teorie. La teoria classica ammirava il percorso attraverso cui era passata la bruna Fornarina per diventare ideale di bellezza divina. La devozione all'amore che si trasforma in arte, come Fornarina in *Madonna*, nel secolo XIX divenne pietra angolare delle teorie accademiche sulla natura dell'arte.

Dal canto suo, il primo biografo moderno di Raffaello, Johann David Passavant, bollò questa interpretazione come "misera e assurda" ed esaltò il "carattere nobile" di Raffaello, espresse l'impossibilità dell'adattamento della dimensione erotica del pittore rinascimentale al codice morale imperante nel secolo XIX. L'affermazione del Vasari secondo la quale Raffaello era caduto vittima della febbre in seguito a una "segreta storia d'amore", venne trasposta nell'idea, tramandata dalla tradizione, dell'arte minacciata dalle donne. Per questo, accanto all'ideale di un Raffaello amatore, si costituì anche l'ideale del suo "celibato", cioè della

over the XVII century, was very important in the popular conception of Raphael. Vasari wrote about Raphael's inability to complete the decoration of Villa Farnesina because of the separation from his beloved, hence his patron, Agostino Chigi, authorised the *Fornarina's* stay in the Villa, thus demonstrating an unusual respect for the painter and the breaking of social conventions in the relationship between patron and artist. Vasari's writings thus reveal the birth of the legend of the baker's daughter madly loved by Raphael despite her modest background. Raphael's loves inspired poets and artists, and also served as the basis for a number of theories. The classical theory admired the path through which the dark-haired *Fornarina* had become an ideal of divine beauty. In the XIX century, devotion to love turning into art – likewise Fornarina turned into a *Madonna* – became the cornerstone of academic theories on art nature.

On his side, Johann David Passavant (first modern biographer of Raphael) branded this interpretation as "miserable and absurd", praised Raphael's "noble character", and expressed the impossibility of adaptation of the erotic dimension of the Renaissance painter's moral code that prevailed over the XIX century. Vasari's statement according to which Raphael had fallen victim of "fever" following a "secret love affair" was transposed into the idea, handed down by tradition, of art threatened by women. For this reason, the ideal of Raphael's "celibacy" developed along with the ideal of him as a lover. As a matter of fact, his bachelor condition was reiterated in Raphael's letter to his uncle, published in the XVIII century, in which the artist emphasised the relief of not being married because of his own unconditional devotion to painting.



века, меланхолија, божански дар изабраних, погађа оне који пате од жудње за стварањем и љубављу, попут Рафаела.¹²

Теоријско и анегдотско су се комбиновали и тако, истовремено, информисали и интригирали буржоаску публику. Рафаел је најчешће представљан у пратњи своје љубави Форнарине, чиме постаје отелотворење синтезе естетског и еротског. *Форнарина*, чија се персона обликовала током XVII века, била је веома важна у популарном разумевању Рафаела. Вазари је приповедао о Рафаеловој немоћи да доврши декорацију у Villa Farnesina због одвојености од љубавнице, те је његов патрон, Агостино Киђи (Chigi), дозволио њен боравак у вили, показујући тиме неуобичајено поштовање према сликару и одступање од конвенција у односу патрон–уметник. На основу Вазаријевих записа успоставља се легенда о кћери пекара коју је Рафаел предано волео,

¹² О Рафаелу и меланхолији: R. and M. Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York&London, 1969, 153–155.

Павле Симић, Скице шлемова и мача, цртеж из Скиценблока, 1841. оловка на папиру, Галерија Матице српске

Pavle Simić, Schizzi di elmi e la spada, disegno da blocco di schizzi, 1841, matita su carta, Galleria di Matica srpska.

Pavle Simić, Sketches of helmets and sword, drawing from the Sketchbook, 1841, pencil on paper, The Gallery of Matica srpska.

sua condizione di scapolo, ribadita anche nella lettera di Raffaello allo zio, pubblicata nel secolo XVIII, nella quale l'artista sottolineò il sollievo per non essersi sposato a causa della dedizione incondizionata alla pittura.

Preoccupati della propria gloria artistica e dei propri rapporti sociali e sessuali, gli artisti consideravano Raffaello un modello immortale della cultura occidentale, fra l'altro anche perché questo prediletto di papi e cardinali a trentasette anni aveva lasciato una ricchezza di 1600 fiorini, una casa a Urbino, un palazzo, vigneti e terreni nei pressi di Roma, beni che aveva accumulato in appena due decenni. In lui si combinavano i solidi ed ambiti ideali europei di genialità, integrità artistica, eleganza sociale, successo economico, gloria e popolarità.

La reputazione di ideale estetico e di morale sovratemporale di cui godeva Raffaello era confermata da molte sue creazioni, nessuna delle quali era vigorosa, completa e duratura quanto la Madonna Sistina. Questa pala d'altare, realizzata nel 1513 per la chiesa di San Sisto a Piacenza su commissione di papa Giulio II, fu acquistata da Augusto III (Augusto III / Federico Augusto II) verso la metà del secolo XVIII, dopo di che diventò non solo patrimonio principale della *Gemäldegalerie* di Dresda, ma anche quadro di culto in Germania e nella maggior parte dell'Europa. Nessun'altra grande opera destinata al culto liturgico cristiano ha mai compiuto un percorso così articolato da *Kultbild* a *Bildkult*.¹³ Nel 1764 Johann Joachim

Concerned about their own artistic glory and social and sexual relationships, artists considered Raphael as an immortal model of Western culture, *inter alia* because he was beloved by popes and cardinals and, at the age of thirty-seven, had left a wealth of 1600 florins, a house in Urbino, a palace, vineyards and a land near Rome (goods raised over just two decades). Raphael combined sound and much loved European ideals of genius, artistic integrity, elegance social, economic success, fame and popularity.

The reputation of super-temporal aesthetic and moral ideal enjoyed by Raphael was confirmed by many of his creations, none of which was vigorous, comprehensive and lasting as the *Sistine Madonna*. This altarpiece (*Pala*), built in 1513 for the Church of *San Sisto* in Piacenza and commissioned by Pope Julius II, was purchased by Augustus III (Augustus III / Frederick Augustus II) in mid-XVIII century, and became not only the main asset of the *Gemäldegalerie* in Dresden, but also a proper worship painting in Germany and in most of Europe. No other major work intended for Christian liturgical worship has ever accomplished such an articulated process from *Kultbild* into *Bildkult*.¹³

In 1764, Johann Joachim Winckelmann promoted the *Pala* to Classicism ideal and thus remained for centuries. Its power soon went beyond theoretical and aesthetic confines. It became a sort of bridge between the abyss that

.....
¹³ Sulla transizione del quadro creato per essere utilizzato nel culto religioso verso il culto del quadro come opera d'arte: H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991. O tome na prameru *Sikstinske Madone*: D. Paula, "Raffael in Dresden. Vom Kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der kataloge und Inventare der Königlichen Gemaldegalerie", in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, A. Henning ed., Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2012, 75-81.

.....
¹³ On the transition of the painting created for religious use towards the cult of painting as a work of art, see: H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991. O tome na prameru *Sikstinske Madone*: D. Paula, "Raffael in Dresden. Vom Kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der kataloge und Inventare der Königlichen Gemaldegalerie", in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, A. Henning ed., Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2012, 75-81.

упкрос њеном скромном пореклу. Рафаелове љубави инспирисале су песнике и сликаре, а служиле су и као основа неких теорија. Класична теорија дивила се путу који је прошла тамнопутом *Форнарине* да би постала идеал божанске лепоте. Побожност према љубави која се трансформише у уметност, попут *Форнарине* у *Магони*, била је камен темељац академских теорија о природи уметности у XIX веку.

С друге стране, први модерни Рафаелов биограф, Пасаван (Johann David Passavant), који је ову причу сматрао „јадном и апсурдном” и истицао Рафаелов „племенити карактер”, исказао је немогућност уклапања еротске димензије ренесансног сликара у владајући морални кодекс XIX века. Вазаријева тврдња да је Рафаел умро као жртва грознице након једне „тајне љубавне афере”, транспонована је у традицијом стечену идеју уметности угрожену од жена. Зато се, истовремено са идеалом Рафаела љубавника, успоставља и идеал његовог „целибата”, односно његов статус нежење, који је потврђен и Рафаеловим писмом стрицу, објављеном у XVIII веку, у којем уметник истиче олакшање што се није оженио, због слободне преданости сликарству.

Окупирани темом уметничке славе, сопственим социјалним и сексуалним односима, уметници су гледали у Рафаела као бесмртно станиште западне културе, између осталог и зато што је овај миљеник папа и кардинала у 37. години живота оставио богатство од 1.600 флорина, кућу у Урбину, палату, винограде и земљу поред Рима, које је стекао током једва две деценије рада. У њему су се комбиновали чврсто успостављени и прижељкивани европски идеали генијалности, уметничког интегритета, социјалне елеганције, финансијског успеха, славе и популарности.

Рафаелова репутација надвременог естетског и моралног идеала била је потврђивана многим његовим остварењима, али ниједним толико снажно, свеобухватно и дуготрајно као *Сикстинском Магоном* (*Madonna di San Sisto*). Ову олтарску слику, насталу 1513. за цркву Сан Систо у Пјаћенци, према поруџбини папе Јулија II, откупио је Август III (Augustus III / Frederick Augustus II) средином XVIII века, чиме је постала не само централна вредност Gemäldegalerie у Дрездену, већ и култна слика Немачке, па и великог дела Европе. Ниједна друга слика намењена литургијском хришћанском култу није прешла тако сложен пут од *Kultbild* према *Bildkult*.¹³ Винкелман (Johann Joa-

.....
¹³ О транзицији слике начињене да служи религиозном култу, према култу слике као уметничког дела: Н. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1991. О томе на примеру *Сикстинске Магоне*: D. Paula, „Raffael in Dresden. Vom Kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der kataloge und Inventare der Königlichen Gemäldegalerie”, in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, А. Henning ed., Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2012, 75-81.

Winckelmann la promosse a ideale del Classicismo e tale è rimasta per secoli. Il suo potere ben presto oltrepassò i confini teorici ed estetici. Essa divenne una specie di ponte tra l'abisso che separava i *connoisseur* dalla borghesia in campo sociale e i cattolici dai protestanti in campo confessionale. Veniva venerata come “regina dell’umanità”, come fu definita da Goethe, “il più magnifico quadro della storia”, come la intese Thomas Mann, “il quadro dell’essenza” secondo Martin Heidegger.¹⁴ La Germania nazista vi riconobbe l’espressione del genio elitario, proprio della razza tedesca. La vollero anche i sovietici, in parte per l’alta considerazione in cui era tenuta dagli scrittori russi – Dostoevskij la considerava “la più magnifica rivelazione dell’animo umano” e la nominò in quasi tutti i suoi libri, mentre sia Puškin che Tolstòj ne custodivano delle imitazioni nei loro studi. Nel 1945 venne trasportata a Mosca per poi essere restituita a Dresda, dieci anni più tardi, in segno di buona volontà e “riconciliazione del popolo russo con quello tedesco”. Tutti erano molto attenti al suo stato, rimproverando agli altri di non averla conservata nel migliore dei modi, il che è un luogo comune nella storia del collezionismo europeo, sebbene con diversa matrice ideologica. Anche le altre opere di Raffaello, strappate al loro habitat originario, venivano “sottratte” ai nemici nazionali e ideologici per meglio “preservarle” per il bene dell’umanità.

A proposito della *Madonna Sistina* come mito globale dell’Europa dell’epoca moderna, si può parlare di ruolo del Classicismo nei regimi totalitari, di uso politico dell’arte, di importanza della

would separate the *bourgeois connoisseur* in the social field and Catholics from Protestants in the confessional field. The *Pala* was worshiped as the “queen of humanity” (Goethe), “the most magnificent painting in history” (Thomas Mann), and “the picture of the essence” (Martin Heidegger)¹⁴.

Nazi Germany recognised Raphael as the expression of the elitist genius, typical of the German race. The *Pala* was also wanted by the Soviets, partly because of the high regard in which it was held by Russian writers – Dostoevsky considered it “the most magnificent revelation of the human soul” and named it in almost all of his books, while Pushkin and Tolstoy held some imitations in their studies. In 1945 the painting was taken to Moscow and then returned to Dresden ten years later, as a sign of good will and “reconciliation of the Russian people with the German people”. Everyone was very attentive to its condition, blaming the other for not keeping it in the best possible way, which is ordinary in the history of European collecting, albeit with a different ideological matrix. The other works by Raphael, torn away from their native habitat, were “stolen” from national ideological and enemies to be better “preserved” for the good of humanity.

With regard to the *Sistine Madonna* as a global myth of modern Europe, we can talk about the role of Classicism in totalitarian regimes, political use of art, the importance of visual culture in the formation of the contemporary European society, the commercial use for of art works ... The history of contemporary art, largely derived from stud-

¹⁴ B. Maaz, „Raffaels Sixtinische Madonna. Zwischen Religion und Realität. Auf und Abwertungen von Goethe bis Nietzsche“, i J. Grave, „Denkkräftiges Anschauen“. Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und Seine Kritik and der Kunstgeschichte“, in: *Die Sixtinische Madonna*, 83-95, 97-103.

¹⁴ B. Maaz, „Raffaels Sixtinische Madonna. Zwischen Religion und Realität. Auf und Abwertungen von Goethe bis Nietzsche“, J. Grave, „Denkkräftiges Anschauen“. Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und Seine Kritik and der Kunstgeschichte, in: *Die Sixtinische Madonna*, 83-95, 97-103.



Павле Симић, Скица фигуре из Соломоновог суда (према Рафеловој фресци у Ватиканским Собама), цртеж из Скиценб-лока, 1841. оловка на папиру, Галерија Матице српске

Pavle Simić, Schizzo di figura da Giudizio di Solomone (secondo l'affresco di Raffaello nelle Stanze di Vaticano), disegno da blocco di schizzi, 1841, matita su carta, Galleria di Matica srpska.

Pavle Simić, Sketch of a figure from the Solomon's judgment (according to the fresco from the Vatican Rooms), drawing from the Sketchbook, 1841, pencil on paper, The Gallery of Matica srpska.

chim Winckelmann) ју је 1764. промовисао у идеал класицизма и то је остала вековима. Њена моћ убрзо је превазишла естетске и теоријске оквире. У социјалном смислу постала је врста моста преко амбиса који је делио *connoisseur* и буржоазију, а у конфесионалном католике од протестаната. Поштована је као „краљица човечанства”, како се о њој изразио Гете, „највеличанственија слика у историји”, како ју је поимао Ман (Thomas Mann), „слика суштине” по

cultura visiva nella formazione della società europea contemporanea, di uso commerciale dell'opera... La storia dell'arte contemporanea, derivata in gran parte proprio dagli studi sul Rinascimento e su Raffaello, tiene conto di tutti questi percorsi. Quello principale, che conduce alla cultura umanistica rinascimentale e alla pittura che ne deriva, di Raffaello rispetta la sostanziale e profonda conoscenza del tema, il potere di dare impulso alle forme nella cornice della statica struttura pittorica, di raggiungere l'armonia di tutti gli elementi, di donare un'emozionalità che non diventa mai pathos, di ricercare i confini delle possibilità della propria espressione e poi quasi di uscirne, tracciando così il nuovo percorso dell'arte. Il rispetto dell'autentico Raffaello ha indotto molti a condividere l'opinione di Goethe nel *Viaggio in Italia*, citato all'inizio di questo scritto: *Et in Arcadia Ego*.

ies on the Renaissance and Raphael, takes into account all of these paths. The main one, which leads to the Renaissance humanistic culture and the resulting painting, respects Raphael's substantial and deep knowledge of the subject, his power to give impetus to forms in the framework of static pictorial structure, to achieve the harmony of all the elements, to donate emotionality that never becomes *pathos*, to seek the boundaries of self-expression possibilities and then almost get out of them, thus mapping the new path of art. Respect for authentic Raphael induced many to share Goethe's opinion expressed in the *Voyage to Italy*, quoted at the beginning of this paper: *Et in Arcadia Ego*.

Хајдегеру (Martin Heidegger).¹⁴ Фашистичка Немачка у њој је видела израз елитног генија, прикладног немачкој раси. Желели су је и Совјети, делом због великог угледа који је уживала међу руским писцима – Достојевски ју је сматрао „највеличанственијим откровењем људског духа” и помињао у готово свим својим књигама, а њене су репродукције у својим кабинетима имали и Пушкин и Толстој. Однели су је 1945. у Москву, па је, након десет година, као знак добре воље и „помирења руског и немачког народа”, вратили у Дрезден. Сви су веома бринули о њеном физичком стању, замерајући онима другима да је нису довољно чували, што је опште место историје европског колекционарства, само у измењеним идеолошким матрицама. И друге Рафаелове слике, отргнуте из свог првобитног станишта, биле су „избављане” од националних и идеолошких непријатеља и боље чуване, у име добробити човечанства.

На примеру *Сикстинске Магоне* као глобалног мита нововековне и модерне Европе, може се говорити о улози класицизма у тоталитарним режимима, о политичкој употреби уметности, о значају визуелне културе у обликовању савременог европског друштва, о маркетиншкој употреби слике... Савремена историја уметности, проистекла највећим делом управо на студијама ренесансе и Рафаела, има у виду све ове путеве. Онај главни, који води до ренесансне хуманистичке културе и сликарства које из ње исходи, поштује Рафаелово суштинско разумевање теме, моћ да покрене облике унутар статичне сликане структуре, досегне хармонију свих елемената, подари емоционалност што не прелази у патос, трага за границама могућности сопственог израза те да из њих готово изађе, трасирајући тако нови пут уметности. Поштовање изворног Рафаела навело је многе да, током последњих пола миленијума, пред његовим сликарством, попут Гетеа у *Италијанском њујвовању*, поменутом на почетку овог текста, помисле: *Et in Arcadia Ego*.

.....
¹⁴ B. Maaz, „Raffaels Sixtinische Madonna. Zwischen Religion und Realität. Auf und Abwertungen von Goethe bis Nietzsche”, i J. Grave, „Denkkraftiges Anschauen”. Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und Seine Kritik and der Kunstgeschichte”, in: *Die Sixtinische Madonna*, 83-95, 97-103.