

Il gesto iconico

I gesti fanno parte del linguaggio del corpo, l'aspetto più studiato e conosciuto della comunicazione non verbale. Il gesto spontaneo va distinto da quelli usati nelle lingue dei segni, che sono codificati.

Nell'uomo, l'attenzione si sofferma sui gesti anche perché sono facilmente osservabili, mentre altri aspetti del linguaggio corporeo sono difficili da cogliere a livello conscio.

I gesti iconici tendono a rappresentare il contenuto del discorso e sono utilizzati inconsapevolmente solo in presenza visiva dell'interlocutore. Diventano strumenti di comunicazione intenzionale e strutturata, indipendentemente dalla disabilità visiva e in genere sensoriale, quando acquisiscono funzione compensativa e rappresentativa di fenomeni e configurazioni figurative.

In un gesto iconico (ad es., muovere le braccia come ali per significare «uccello»), la relazione tra la forma o il movimento del gesto e le immagini visive che fanno parte del suo significato è di somiglianza: le une imitano le altre.





大波の神奈川
江ノ島
江ノ島

江ノ島

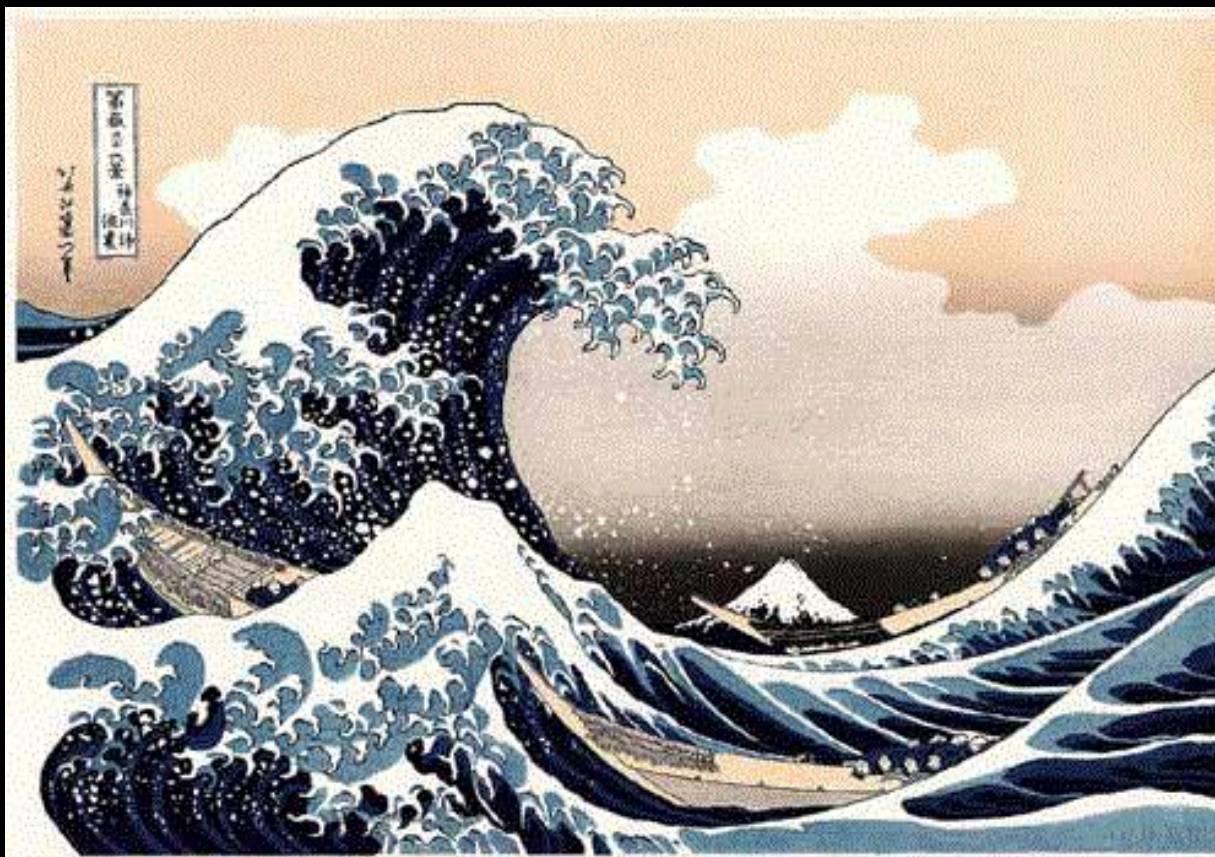
Oh lumaca,
scala il Monte Fuji,
ma piano, piano!

haiku di Kobayashi Issa









Katsushika Hokusai

Kanagawa oki nami ura

(La Grande Onda e Il monte Fuji visto dal largo della costa di Kanagawa)

Periodo Edo, 1831 circa (secondo anno di Tenpo)

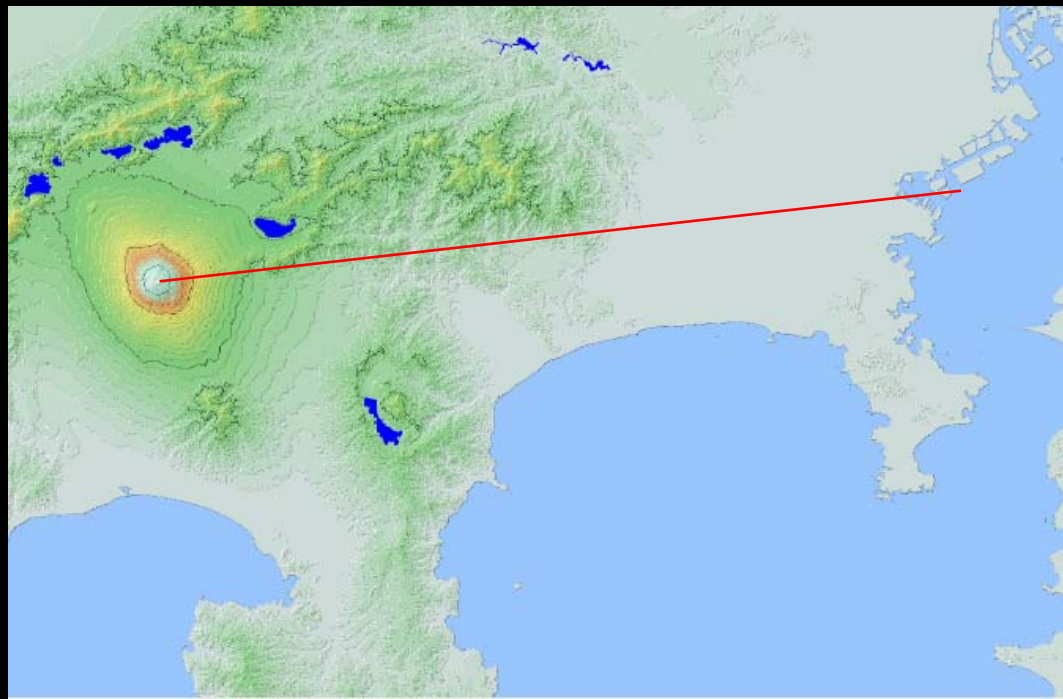
Museo Nazionale di Tokyo



Fase di realizzazione in creta della traduzione tridimensionale dell'opera “*La grande Onda*”



Copia in gesso esposta presso il Museo Tattile “**Anteros**” di Bologna







La Soprintendente
GIOVANNA DAMIANI
è lieta di invitarLa
all'inaugurazione della mostra

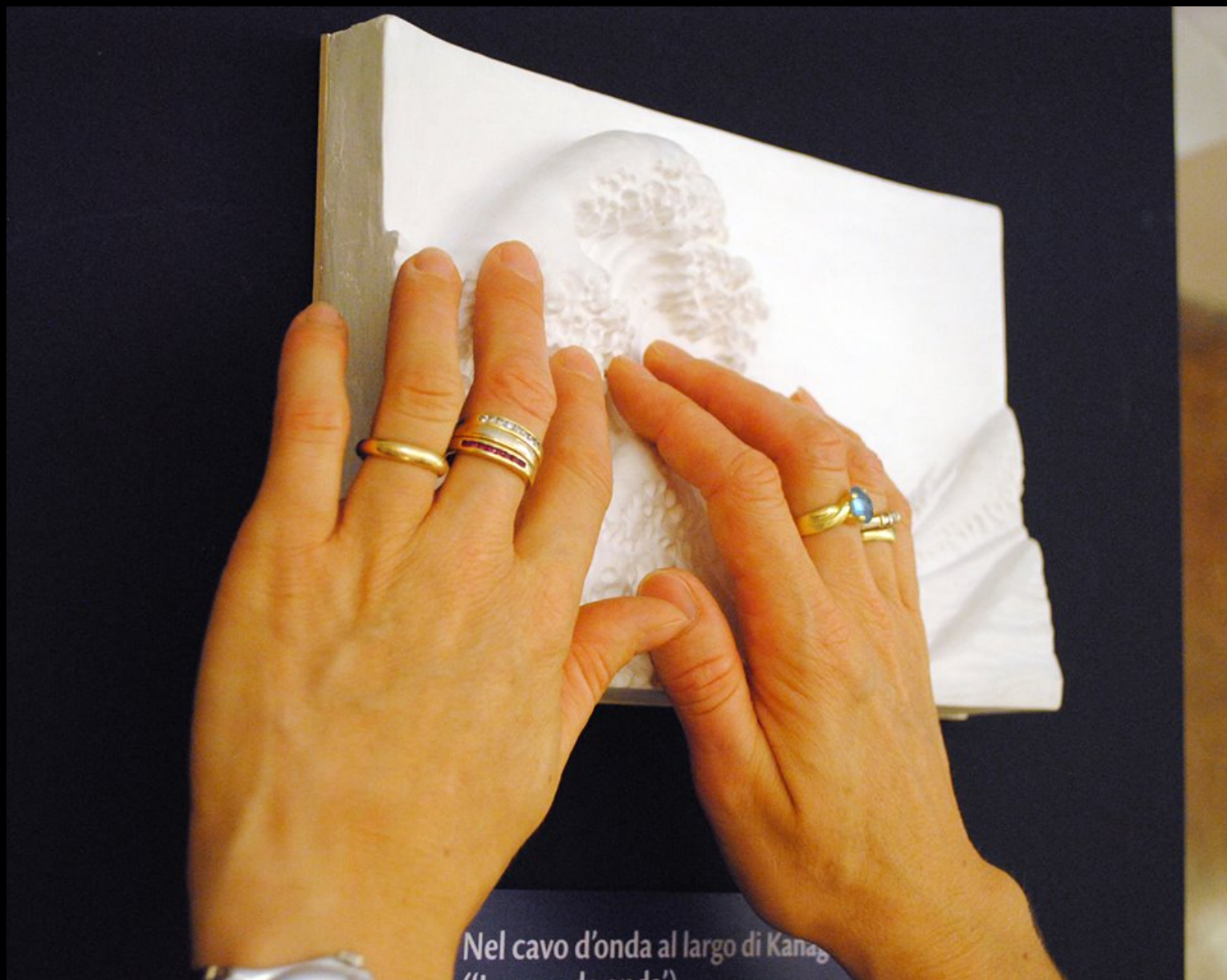
LA GRANDE ONDA DI
HOKUSAI
TOCCARE IL SENTIMENTO DELLA FORMA
MUSEO D'ARTE ORIENTALE

7 settembre alle ore 18.00

Museo d'Arte Orientale a Ca' Pesaro: Santa Croce, 2076 - Venezia | +390415241173 | www.polo.museale.venezia.beniculturali.it







Nel cavo d'onda al largo di Kanagawa
("cavo d'onda")



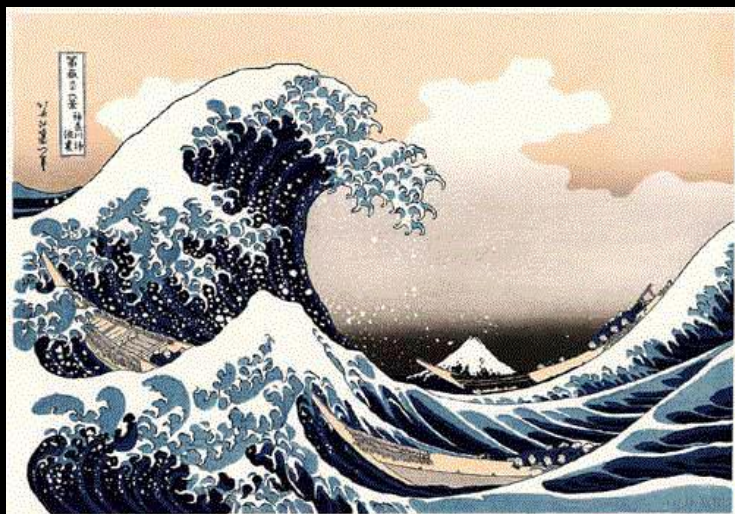
Attività di modellazione di un bambino
ipovedente di nove anni
e copia creativa della Grande Onda di
Hokusai,
per la conoscenza dei concetti di:

vicinanza e distanza, punto di vista,
movimento circolare e compenetrazione di
forze opposte e complementari,
dinamismo e stasi, legge di gravità.





La restituzione creativa a partire dalla copia del modello



Copia creativa della Grande Onda di Hokusai realizzata da un bambino ipovedente di nove anni e funzionale alla conoscenza dei concetti di vicinanza e distanza, punto di vista, movimento circolare e compenetrazione di forze opposte e complementari, dinamismo e stasi, legge di gravità.



Lettura tattile della **Grande Onda**
con un ricercatore giapponese esperto in tiftologia
e studio congiunto dei movimenti dinamici e iconici (*ottobre 2008*)





E' questo, ciò che magistralmente la cultura orientale, nello specifico nipponica, definisce in termini educativi **Waza Gengo**, ovvero, tentando una traduzione di questo concetto: un insegnamento in cui la tecnica è insieme di competenze che coinvolgono mente e corpo. In questa dimensione si richiede un atteggiamento intuitivo, sensibile alla metafora insita nella buona pratica; sia nell'impartire un insegnamento, sia nel riceverlo: per interiorizzarlo, applicarlo a nuovi contesti e convertirlo in ulteriori abilità.

Kata Empi
Karate tradizionale stile Shotokan
Empi in giapponese indica: Volo di rondine





N.I.S.E. (Japan) – Museo Tattile “*Anteros*” (Italy)

Progetto di ricerca sul bassorilievo prospettico

**Traduzione
tridimensionale
della
pittura
giapponese**

N.I.S.E. (Japan) – Università di Yamanashi

Yokosuka e Tokyo 2002 – Kofu e Tokyo 2017

Museo tattile Anteros di Bologna / Museo tattile Anteros di Tokyo

INDAGINI SUL METODO

**Progetto di ricerca sul bassorilievo prospettico
e sulla pedagogia speciale delle arti**



Seminario – fase di studio:

esperti tiflogici, pedagogisti, storici dell'arte e direttori museali

Tecniche di guida nell'esplorazione tattile

Guida analitica a contatto



Tecniche di guida nell'esplorazione tattile

Guida a semicontatto

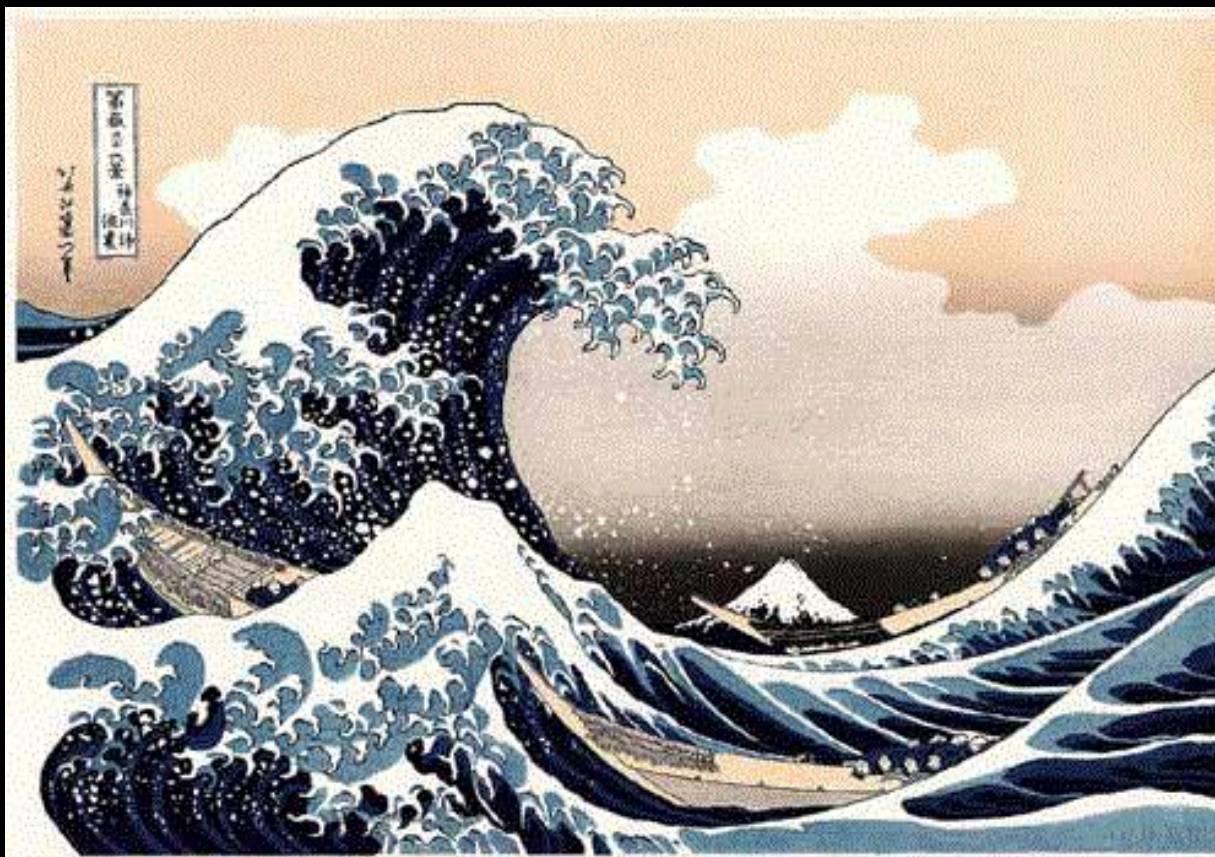


Tecniche di guida nell'esplorazione tattile

Guida a distanza







Katsushika Hokusai

Kanagawa oki nami ura

(La grande onda e Il monte Fuji visto dal largo della costa di Kanagawa)

Periodo Edo, 1831 circa (secondo anno di Tenpo)

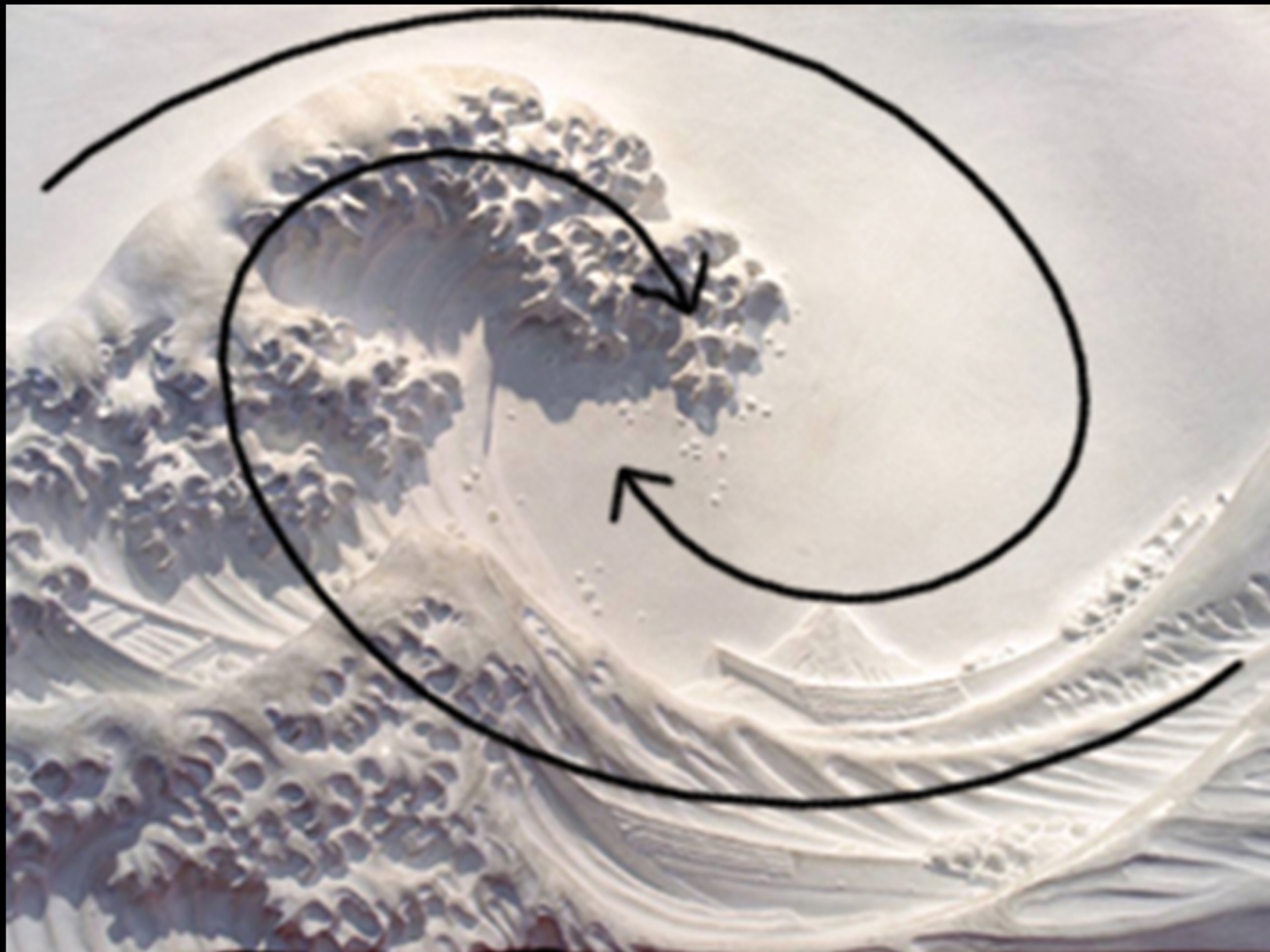
Museo Nazionale di Tokyo



Fase di realizzazione in creta della traduzione tridimensionale dell'opera “***La grande Onda***”



Copia in gesso esposta presso il Museo Tattile “**Anteros**” di Bologna





Allievo non vedente congenito
guida la propria insegnante di sostegno
nella lettura tattile della “**Grande Onda**”



司 会
武末 裕子
法人 山梨大学 教育学部

ロレッタ・セッキ 氏
(アンテロス美術館)

通 訳
朝岡 なおめ 氏

解説講師
大内 進 氏
(独立行政法人 国立特別支援教育
総合研究所 客員研究員)

パオロ・グアランディ氏
(彫刻家)



Tradurre in LIST

Se si perde anche la vista la LIS, si trasforma in LIST. La persona sordocieca tocca le mani di chi comunica, percependo il segno comunicato, che diventa veicolo anche delle espressioni facciali non più visibili.

Quando le persone sorde perdono la vista, (ad esempio a causa della Sindrome di Usher) la LIS si trasforma in Lingua dei Segni Italiana Tattile. La persona sordocieca ascolta toccando con le proprie mani le mani di chi “parla” cioè segna, percependo così il segno comunicato, che diventa veicolo anche delle espressioni facciali non più visibili. Questa variante della LIS prevede, oltre alla ‘lettura’ dei segni attraverso il reciproco contatto tra le mani delle persone che stanno comunicando, anche ulteriori ‘accorgimenti’ nella creazione di un completo e soddisfacente scambio informativo ed ambientale.



Verifica
della cognizione e ricostruzione
mentale dell'immagine,
attraverso il laboratorio di
modellazione della creta, svolto con
una persona sordocieca
comunicando
mediante la lingua dei segni italiana
resa tattile











Esperienza di guida
alla lettura tattile
svolta da un'allieva
sordomuta
con la propria insegnante
di sostegno

Quarta lezione
10 Luglio 2021



Dal fruire al fare artistico.
Le buone prassi



ISTITVTO DEI CIECHI
FRANCESCO CAVAZZA

Ogni discorso sulla *téchne* oggi deve forse includere un discorso sulla tecnologia. In primis perché la tecnologia si presenta come una neo-natura e non più come il movimento di trasgressione proprio della *téchne* che teneva la natura come origine e punto di riferimento per il suo slancio di potenza:

«Se l'arte, quindi, rappresentava il superamento umano della natura, ora la tecnologia rappresenta il superamento della natura, dell'arte e dell'uomo in direzione di se stessa, secondo logiche autoreplicanti di crescente efficienza»

(Cilione Porceddu, *La formatività assoluta. Per una fisica dell'Arte* pp. 168-169).

Il rapporto tra *téchne* e tecnologia è allora tutto da pensare, perché, forse, la tecnologia risulterebbe concettualmente oscurata da un uso fuorviante della parola *téchne*. La tecnologia del XXI secolo potrebbe dover essere pensata più attraverso la sua struttura algoritmica che passando per il suo carattere "tecnico". In secondo luogo perché, ad oggi, sembra che sia proprio questa neo-natura ad esserci più vicina. Proveniamo, viviamo, siamo immersi nella tecnologia. La tecnologia è la nostra origine, ed è la natura che viene conosciuta e vissuta attraverso di essa (pensiamo alle bio-tecnologie). Se una riflessione sui confini tra *physis* e *téchne* ci permette di cogliere quanto essi siano labili, le risposte agli interrogativi sulla *téchne* e sulla tecnologia non possono che essere custodite nell'*ars* e nella sua dimensione di formatività assoluta.

Algoritmo

Un algoritmo è una strategia che serve per risolvere un problema ed è costituito da una sequenza finita di operazioni (dette anche istruzioni), consente di risolvere tutti i quesiti di una stessa classe. Esso deve essere:

finito, cioè quando è costituito da un numero finito di istruzioni e presenta una fine;

deterministico, cioè quando partendo dagli stessi dati in input, si ottengono i medesimi risultati in output;

non ambiguo, le operazioni devono poter essere interpretate nello stesso modo da tutti anche se l'esecutore è
differente;

generale, cioè quando la soluzione è uguale per tutti i problemi della medesima classe.

Il termine deriva dalla trascrizione latina del nome del matematico persiano al-Khwarizmi,[1] vissuto nel IX secolo d.C., che è considerato uno dei primi autori ad aver fatto riferimento a questo concetto scrivendo il libro Regole di ripristino e riduzione.

Le prime nozioni di algoritmo si trovano in documenti risalenti al XVII secolo a.C., conosciuti come i papiri di Ahmes, che contengono una collezione di problemi con relativa soluzione comprendendo un problema di moltiplicazione che lo scrittore dichiara di aver copiato da altri papiri anteriori di 12 secoli.

L'algoritmo è un concetto fondamentale dell'informatica, anzitutto perché è alla base della nozione teorica di calcolabilità: un problema è calcolabile quando è risolvibile mediante un algoritmo. Inoltre, l'algoritmo è un concetto cardine anche nella fase di programmazione dello sviluppo di un software: preso un problema da automatizzare, la programmazione costituisce essenzialmente la traduzione o codifica di un algoritmo per tale problema in programma, scritto in un certo linguaggio, che può essere quindi effettivamente eseguito da un calcolatore rappresentandone la logica di elaborazione.

Museo del Prado di Madrid

TOCCA L'ARTE! - DOPO BOLOGNA E ANCONA, ORA ANCHE IL LOUVRE, IL PRADO (E GLI UFFIZI)
CREANO LE LORO COLLEZIONI "TATTILI": OPERE D'ARTE DA ACCAREZZARE PER I NON VEDENTI

Laura Montanari per "la Repubblica"

Nel 2015 una mostra organizzata al Prado di Madrid che si intitolava "Hoy toca el Prado", ha permesso ai non vedenti di toccare le riproduzioni di sei capolavori della storia dell'arte, fra questi, "Apollo nella fucina di Vulcano" di Diego Velázquez, "Il parasole" di Francisco Goya, "Noli me tangere" del Correggio.

L'obiettivo era dare, a chi non può vederli direttamente, l'opportunità di "sentire" i dipinti intercettando con le mani forme e texture che comunicano i lineamenti di un volto, i cambi di colore, le pieghe di un mantello. I quadri riprodotti al Prado hanno rilievi e curve di uno spessore massimo di sei millimetri e sono disposti su piani reclinati in modo da poter essere letti accarezzandoli, indugiando con i polpastrelli sulla superficie.



“Apollo nella fucina di Vulcano” di Velasquez,





Un percorso di crescita civile

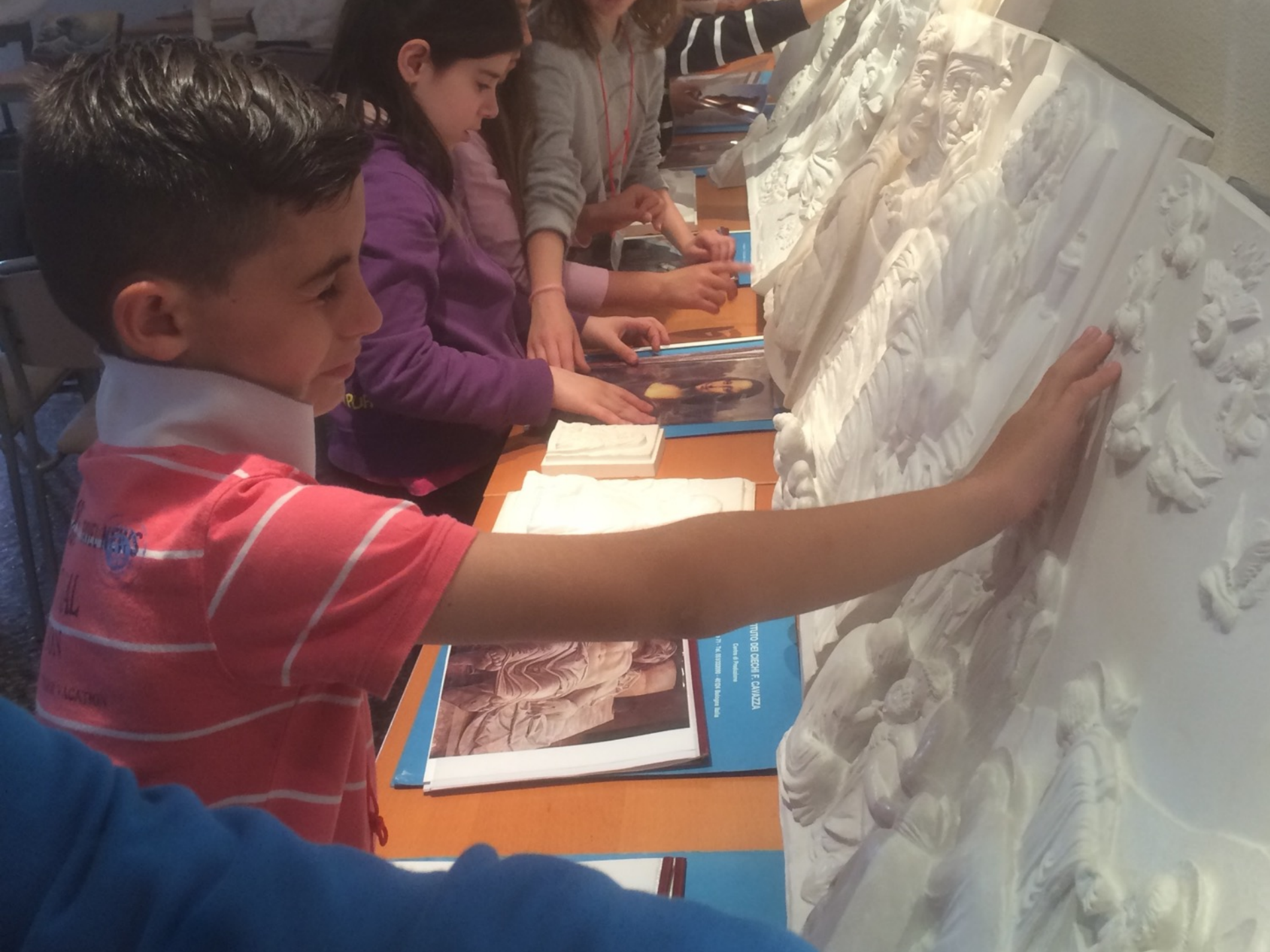
I laboratori di modellazione dell'argilla diventano occasione di sensibilizzazione e coinvolgimento attivo del pubblico, molto spesso in età scolare, alle potenzialità espressive e comunicative della tattilità.



Educazione alla mobilità delle dita per i bambini







INTRO DEI DECE E CAVAZZA

Come si vedeva

1717 - 1812 - 1812 - 1812



Attività didattiche collettive
con funzioni integrative dedicate a bambini
con minorazione visiva
presenti in classi
della scuola dell'infanzia
e della scuola primaria









Plasmare la fiducia in se stessi

La modellazione dell'argilla costituisce un momento fondamentale per “produrre” un'esperienza tattile autonoma e per prendere quindi coscienza delle competenze acquisite.



Laboratorio di modellazione della creta

Didattica propedeutica alla conoscenza del passaggio dalla realtà alla rappresentazione.

Rapporto tra oggetto reale,
riproduzione a tutto tondo
e sua rappresentazione in scorcio prospettico



Acquisizione dello schema corporeo e delle posture



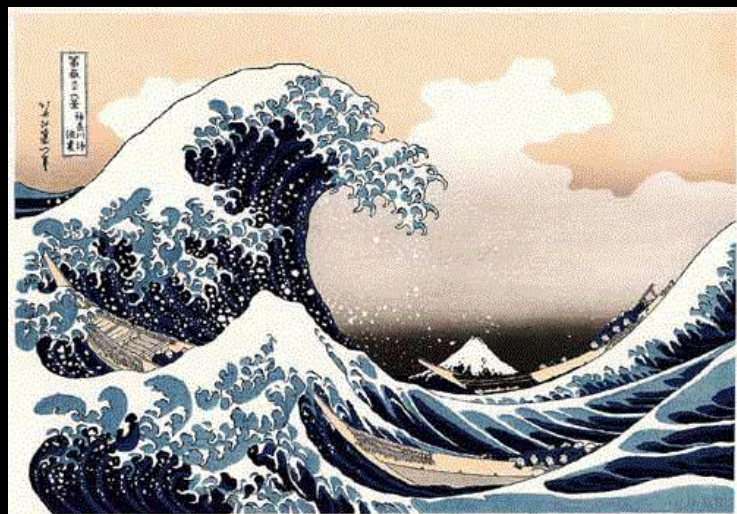
La ricostruzione concreta e plastica dell'immagine:
prima esperita al tatto e poi visualizzata dalla mente

In questo modo, la
lettura tattile dei
bassorilievi diventa
propedeutica
all'esperienza di
restituzione plastica
della forma.



*Restituzione mediante la modellazione della creta dell'immagine plastica
della Nascita di Venere di Botticelli, per lo sviluppo della tattilità fine in
un'allieva ipovedente dell'Istituto d'Arte di Bologna*

La restituzione creativa a partire dalla copia del modello



Copia creativa della Grande Onda di Hokusai realizzata da un bambino ipovedente di nove anni e funzionale alla conoscenza dei concetti di vicinanza e distanza, punto di vista, movimento circolare e compenetrazione di forze opposte e complementari, dinamismo e stasi, legge di gravità.

Laboratorio di modellazione della creta e
interpretazione libera di soggetti dati,
dedicato a una bambina ipovedente grave,
dell'età di sette anni.





Modellazione della creta con funzioni
riabilitative,
rivolta a un ragazzo non vedente acquisito
con menomazione alla mano destra
determinata dall'esplosione di una mina



SPIDER-IV



Laboratori di esplorazione tattile e modellazione della creta, progettati e realizzati in collaborazione con un neurologo e una psichiatria, dedicati a persone con esiti di coma, in presenza di riduzione delle capacità motorie e con lesioni alle aree del linguaggio.





Un percorso di crescita individuale



1



2



3

Elaborato in modellato dall'Adamo di Wiligelmo, realizzato da un ragazzo non vedente con tratti assimilabili alla sindrome autistica.

1- Iniziale restituzione in forme sferiche dei gesti iconici generati dalla percezione tattile delle spalle del modello e successiva riconsiderazione dell'anatomia di un corpo.

2- Evoluzione della conoscenza dei raccordi tra spalle e busto.

3- Completamento della rappresentazione con la presenza degli arti.

Studio delle posture del corpo
e dei movimenti degli arti
con ausilio di un manichino
e relativa rappresentazione
dello schema corporeo
mediante la modellazione della creta





Studio delle geometrie piane e
solide euclidee
e dei rapporti di causa ed
effetto,
reversibilità ed irreversibilità dei
fenomeni,
forza di gravità e azioni
esperienziali









Restituzione e condivisione

Sviluppare una raffinatezza tattile non significa solo imparare a leggere un bassorilievo o a riprodurre coscientemente la forma plastica. In alcuni casi, grazie a una mirata formazione professionale, la persona non vedente riesce a mettere la propria competenza di guida a disposizione di nuovi utenti e visitatori del museo.



Matteo Stefani guida un visitatore non vedente congenito sul bassorilievo del “Duca Federico da Montefeltro”, opera di Piero della Francesca









Percorsi accessibili curati dal Museo tattile Anteros
in Musei nazionali e internazionali

Accessibilità non è facilità,
bensì strumento per attraversare
e riconoscere la complessità
tendendo alla semplicità.

Nel 2004 l'ICOM, definiva il museo come

Un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto .

Secondo questa definizione l'apertura al pubblico non va intesa in senso letterale, cioè come orario di apertura, ma un museo viene definito aperto quando permette al pubblico di accedervi e di poter fruire delle sue collezioni nelle migliori condizioni possibili; il visitatore nel museo deve avvertire un senso di benessere e comfort ma questo non è sufficiente. Dovrebbe poter usufruire appieno di strumenti che consentano, qualsiasi sia lo stato biologico (inteso come età), fisico (nel caso abbia particolari esigenze dovute a handicap di tipo cognitivo, fisico o sensoriale) e qualunque sia il tipo di preparazione, un'intelligibilità dell'esposizione completa, in modo non solo di arricchire la propria preparazione personale ma di poterla veicolare.

A questo proposito come evidenzia Solima:

l'apertura al pubblico fa riferimento alla "capacità di un museo di essere un soggetto attivo nella creazione e diffusione della conoscenza" .

Secondo Solima, infatti, il patrimonio di un museo non si esaurisce nel valore delle sue collezioni, ma risulta di estrema importanza il sistema di conoscenze che supporta ed orienta le attività culturali. In questo senso, il museo non può avere come unica funzione la contemplazione delle opere, deve fornire informazioni a coloro che entrano, durante la visita, oltre alla dimensione estetica, emerge anche la dimensione cognitiva, ovvero gli stimoli di carattere intellettuale che le opere possono suscitare.

Le funzioni su cui agisce il museo, infatti, sono di diversa natura, tramite la fruizione delle opere stesse: non si limita al suo ruolo di luogo di mediazione culturale ma offre un'esperienza corporea e mentale completa allo spettatore del proprio contenuto. Per cominciare, nelle sale del museo si tesse una serie di relazioni tra spettatore e opera che temporalmente si colloca prima dell'eventuale approfondimento educativo e che costituisce spesso l'unico momento di contatto tra visitatore e oggetto, nel caso in cui non siano presenti laboratori didattici (o altri servizi educativi) o il visitatore non abbia previsto di parteciparvi .

Fuori dall'aiuto dato dagli strumenti forniti dal personale dell'istituzione (quali visite guidate, che stimolano la partecipazione attiva del fruitore), lo stesso visitatore elabora l'opera con la propria mente, secondo vari approcci:

- Approccio cognitivo l'informazione viene incamerata nella mente del fruitore, corredata di cognizioni acquisite in precedenza;
- Approccio emotivo (o apprendimento di base): è legato strettamente all'esperienza personale del fruitore e agisce tramite i ricordi o i sentimenti scaturiti dall'osservazione; nell'ambito museale è bene stimolarlo tramite la creazione di percorsi che stimolino la curiosità, soprattutto nei bambini.

Dal canto suo, la funzione museale pone una serie di approcci atti a veicolare il proprio messaggio tramite l'approccio semiologico, inteso come

Processo di significazione sotto il profilo sintattico (relazione tra segni e segni), semantico (relazione tra segni e oggetti designati), pragmatico (tra segni e utenti) .

La lettura semiologica è indispensabile per la comunicazione museale, perché serve a rendere coerente gli oggetti esposti, a mantenere un intreccio relazionale tra ciò che viene permesso di fruire al pubblico e ne scaturiscono gli approcci intrinseci prima citati. Se un oggetto è fuori contesto, del resto, non può essere intelligibile agli occhi del fruitore e questo non comprenderà il suo ruolo all'interno dell'esposizione.

Uno dei compiti del museo è dunque quello di ricercare un equilibrio tra le dimensioni del processo di fruizione in modo tale da evitare che si verifichi uno squilibrio tra polarità.

Infine, si tiene conto dell'approccio sociologico, atto a

Considerare la comunicazione come realtà culturale anziché come processo di trasmissione (Hooper-Greenhill, 2000) .

Questo aspetto tiene conto dell'efficacia dei processi comunicativi, volti ad essere intelligibili a chi ne fruisce, qualunque sia il suo background.

Il museo viene qualificato dall'ICOM come un'istituzione fondata sulla conoscenza a servizio del pubblico. Come parentesi preliminare di tale concetto, dobbiamo menzionare doverosamente i processi generativi della conoscenza, quattro e ben definiti, individuati da Solima: socializzazione, esteriorizzazione, interiorizzazione e combinazione della conoscenza (Solima, 2000). Nella socializzazione, la conoscenza del patrimonio si realizza attraverso un'attività di osservazione; nell'esteriorizzazione, si verifica un cambiamento di stato della conoscenza attraverso la formalizzazione della stessa in linguaggi simbolici o testuali; nel processo di combinazione, la conoscenza non cambia il suo stato, ma cambia lo strumento di comunicazione utilizzato; l'interiorizzazione rappresenta per il museo il processo di trasformazione della conoscenza più importante, dato che le conoscenze del museo vengono trasmesse all'esterno, quindi sono destinate al visitatore, mediante supporti informativi differenti. In questi processi di trasformazione della conoscenza, possono verificarsi delle interferenze, dovute a una trasmissione delle informazioni non lineare. Il problema può essere dovuto alla tipologia di strumento di trasmissione, più precisamente alla scelta delle informazioni selezionate dal personale del museo, veicolate all'esterno. Del resto, "inevitabilmente l'oggetto viene comunicato secondo l'impronta del curatore".

La sua azione culturale può essere riassunta in tre funzioni: la conservazione, la creazione e la trasmissione della conoscenza. Queste funzioni sono strettamente legate tra loro e se una di queste perde valore, ne consegue la messa in discussione dell'esistenza del museo stesso (Solima, 2000).

Questo comporta un altro approccio intrinseco della comunicazione museale: quello costruttivista, di stampo italiano, in base al quale ciascun visitatore deve costruire liberamente la propria coscienza all'interno del museo, basato su principi che vanno dal mettere a proprio agio il pubblico, rendere l'accessibilità totale, integrare nuovi paradigmi comunicativi, fornire un'ampia scelta di apparati comunicativi e valorizzare lo strumento di visita guidata, introdurre nuovi strumenti tecnologici, avere un approccio cordiale al visitatore.

“PER UNA CULTURA SENZA BARRIERE “

MUSEI DA TOCCARE, LUOGHI D'ARTE FRUIBILI E ACCESSIBILI AI CIECHI E AGLI IPOVEDENTI

PRESENTAZIONE

L'arte, in tutte le sue manifestazioni, è un linguaggio e quindi una forma di comunicazione. Come atto comunicativo deve essere accessibile e fruibile da tutti”.

“ La fruizione delle risorse museali è una parte importante della formazione culturale di ogni individuo. La disabilità, temporanea o permanente, non dovrebbe costituire un ostacolo o essere motivo di esclusione per nessuno....”

Queste possono sembrare riflessioni scontate. Ma l'accessibilità, nei diversi modi in cui la si può intendere, costituisce uno degli elementi di discriminazione del nostro tempo; un fattore di resistenza che i normodotati affrontano con le loro “ integrità “, i disabili devono affrontare quotidianamente con le loro limitazioni.

Il termine “ accessibilità “ ha diverse sfaccettature : in generale si intende l'insieme delle caratteristiche spaziali organizzate che consentono una fruizione agevole, in condizione di autonomia, dei luoghi e l'esperienza di zone e strutture adibite al pubblico da parte di un'utenza cosiddetta “ ampliata “. Pertanto le persone con necessità particolari o con difficoltà sensoriali non dovrebbero sentirsi “ soggetti di speciali attenzioni “, ma tutti, abili e non abili, dovrebbero essere in grado di fruire pienamente di un ambiente, di uno spazio e di una struttura in cui si trovano : per questo motivo sarà importante adottare nel museo soluzioni funzionalmente accessibili al maggior numero di utenti.

Per le persone con disabilità motorie l'accessibilità coincide per lo più con l'abbattimento delle barriere architettoniche, ossia degli ostacoli fisici (gradini, accessi, passaggi stretti, pendenze eccessive, ostruzioni, etc.) .

Per i disabili motori, almeno sulla carta, l'accessibilità è un diritto acquisito, per i disabili visivi, non vedenti e ipovedenti, l'accessibilità è tutt'altro che riconosciuta e tanto meno realizzata.

Nell'ambito della fruizione museale le barriere più note e percepibili sono quelle fisiche, poiché la disabilità motoria è quella più conosciuta e per la quale interventi architettonici sono stati fatti e continuano ad essere realizzati su edifici antichi e di moderna costruzione (rampe, scivoli, ascensori, ecc.).

La fruizione dei musei da parte dei disabili visivi richiederebbe, invece, l'abbattimento delle barriere sensoriali-percettive, non meno pericolose di quelle architettoniche per i disabili motori. Per esempio nei musei i pannelli e le etichette sono spesso illeggibili, per il carattere troppo piccolo, o non opportunamente differenziato rispetto allo sfondo, senza contrasto cromatico, con sovrapposizione di immagini, collocati ad altezze eccessive o illuminati in modo inadeguato.

Queste sono soltanto alcune barriere percettive che gli ipovedenti possono incontrare in uno spazio museale. Ancora , nei musei spesso è negata la possibilità di fruire di descrizioni in braille o parlate delle opere, non sono disponibili pannelli, mappe o cartine in rilievo, non ci sono percorsi audio guidati, strisce di segnalazione del percorso museale o visite guidate con personale specializzato e con adeguate conoscenze tiflogiche, ed inoltre è negata la possibilità di “ toccare reperti e opere “. Per agevolare le persone non vedenti nella fruizione e per garantire accessibilità, non basta, però, che il museo metta a disposizione testi trascritti in codice braille, un percorso tattile plantare, guide per l'orientamento, mappe tattili e altri ausili tecnici (come caratteri sufficientemente visibili in large print) e a rilievo; ma la cosa fondamentale e più importante è non negare di “ poter toccare “, laddove sia possibile nel rispetto dell'opera esposta : in questo modo ogni sfumatura tattile arricchisce il bagaglio cognitivo ed estetico del visitatore diversamente abile.

Un tempo i ciechi scendevano in piazza per rivendicare il diritto alla pensione e all'indennità di accompagnamento. Oggi avvertono fortemente il bisogno di accedere all'arte e ai beni culturali in genere perché sanno che essi sono essenziali ai fini di una formazione integrale della persona.

I ciechi oggi non chiedono solo di rimuovere il divieto di toccare ma chiedono anche che all'interno di ogni museo sia strutturato un percorso dedicato ai non vedenti lungo il quale siano collocate le opere che possono essere toccate con le rispettive informazioni storiche e tecniche.

Per questo a suo tempo appoggiammo l'idea di una ricerca che individuasse ed evidenziasse le condizioni di accessibilità dei siti culturali.

In questo modo, oltre ad incoraggiare la riflessione e la sensibilità nei confronti della cultura dell'accessibilità, si viene a disporre di una conoscenza panoramica ed approfondita dei siti culturali con qualche soluzione di accessibilità.

Tommaso Daniele

Musei e capolavori accessibili

- Galleria degli Uffizi – *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli.
- Palazzo Te a Mantova – *dieci opere* di Giulio Romano e Scuola.
- Musei Vaticani – Pinacoteca Vaticana: *Trasfigurazione* di Raffaello e *Deposizione* di Caravaggio
- Palazzo Abatellis a Palermo – *Annunciata* di Antonello da Messina
- Pinacoteca Nazionale di Bologna – *San Giorgio e il Drago* di Vitale da Bologna
- Refettorio della Chiesa di Santa Maria delle Grazie – *Ultima cena di Leonardo* - Milano
- Palazzo Reale a Torino – *Vergine in trono con angeli e santi* – opera di Defendente Ferrari
- Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – Opere in rilievo e scultura a tutto tondo – (sistema 3D con finiture a mano realizzate dalla Bottega fiorentina. Attività formativa.
- Museo Medievale di Bologna – Percorso tattile su opere originali –









Esposizione della prima versione della traduzione tridimensionale del capolavoro botticelliano, in Giappone, presso il NISE di Yokosuka (vicino a Yokohama) ed esplorazione tattile svolta da una tiflologa non vedente, con applicazione di sensori per una verifica dei sistemi di guida e di lettura autonoma.



Percorso accessibile presso
la sala del Botticelli nelle Gallerie degli
Uffizi a Firenze



EFIZI DA TOCCARE
EFIZI TOUCH TOUR

È commissionata
sopra di Loro
della

2. La nascita di Venere
di Sandro Botticelli

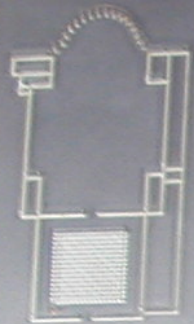
17
18

Percorso accessibile presso
Palazzo Te e presso il Museo San
Sebastiano della Città di Mantova



Palazzo Te - Pianta

TEDESCO 1981 - P. 28



► Ingresso

▲ Siete Qui



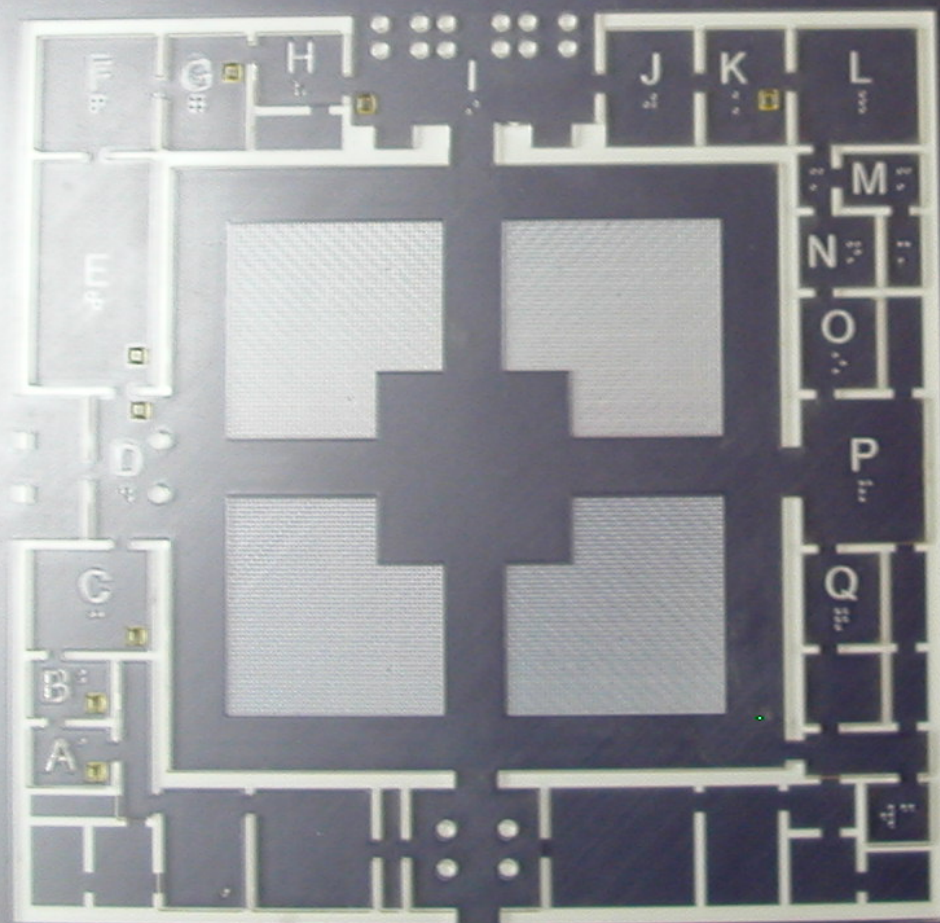
Cortile d'Onore



Bassorilievi

Cortile d'Onore - Dettaglio

TEDESCO 1981 - P. 28



- A. Camera di Ovidio (Metamorfosi)
- B. Camera delle Imprese
- C. Camera del Sole e della Luna
- D. Loggia delle Muse
- E. Sala dei Cavalli
- F. Camera di Amore e Psiche
- G. Camera dei Venti
- H. Camera delle Aquile
- I. Loggia di Davide
- J. Camera degli Stucchi
- K. Camera degli Imperatori
- L. Camera dei Giganti
- M. Camerini delle Grottesche
- N. Camera dei Candelabri
- O. Camera delle Cariatidi
- P. Loggia Meridionale
- Q. Camera delle Vittorie



Il carro del Sole e il carro della Luna

Camera del Sole e della Luna (volta)

Francesco Primaticcio su disegno di
Giulio Romano (?)

1527-1528 (?)



**Progetto di traduzione
tridimensionale di scene
pittoriche tratte dalle sale di
Palazzo Te a Mantova**

Il Carro del Sole

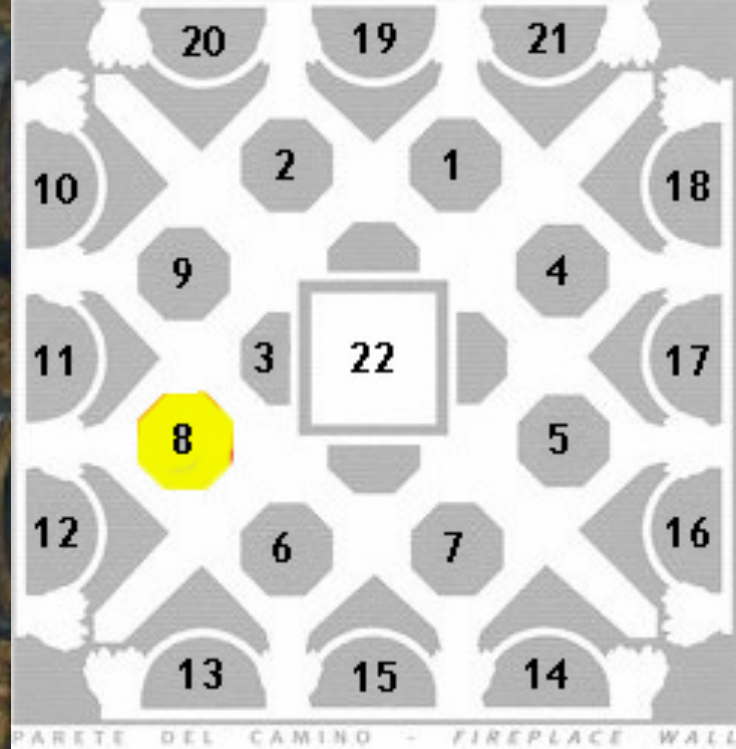
Fase di realizzazione in creta
con esempio di sezione
funzionale ad una migliore finitura



Traduzione tridimensionale
realizzata per Palazzo Te, Mantova



Collocazione permanente
del bassorilievo presso
Palazzo Te, Mantova



Volta della Camera di “*Amore e Psiche*”



Psiche scopre Amore

Camera di Amore e Psiche (volta)

Giulio Romano e aiuti (scuola)

1526-1528



Traduzione tridimensionale
realizzata per Palazzo Te, Mantova



Sala dei Cavalli

con, a destra, il ritratto del Cavallo Morel Favorito

Giulio Romano e aiuti (scuola)

1525 - 1527

Palazzo Te, Mantova



Fase di realizzazione e dettaglio del Cavallo

Morel Favorito



Traduzione tridimensionale realizzata per Palazzo Te, Mantova



Collocazione permanente
del bassorilievo
presso Palazzo Te, Mantova





Fase di realizzazione della traduzione tridimensionale dell'opera

“Ariete. Costellazione della Nave e Delfino. Navigatori”



Sequenza di lettura tattile, in funzione di test, eseguita da persona non vedente, durante la fase di preparazione del bassorilievo





Traduzione tridimensionale realizzata per Palazzo Te, Mantova



Collocazione permanente del bassorilievo presso Palazzo Te, Mantova



Caduta dei Giganti
Camera dei Giganti
Giulio Romano,
Rinaldo Mantovano
e aiuti (scuola)
1532-1535
Palazzo Te,
Mantova





Fase di realizzazione della traduzione tridimensionale della
Caduta dei Giganti



Dettaglio
della fase
realizzativa



Test di leggibilità
tattile con guida
all'esplorazione
del prototipo
essiccato.



Collocazione permanente del
bassorilievo
presso Palazzo Te, Mantova



Esplorazione tattile autonoma



Modello platico della cupola della Camera dei Giganti





Collocazione permanente del plastico
della Camera dei Giganti
presso Palazzo Te, Mantova



**Progetto e realizzazione
del percorso accessibile
ai disabili della vista
presso il Museo
della Città di Mantova
Palazzo San Sebastiano**



Fase di realizzazione della traduzione tridimensionale del dipinto

Cristo cade sotto la croce opera di Francesco Bonsignori



Traduzione tridimensionale realizzata per
Palazzo San Sebastiano, Mantova



Collocazione permanente del bassorilievo
presso Palazzo San Sebastiano, Mantova

Percorso accessibile presso
Palazzo Reale a Torino

Accessibilità a Palazzo Reale di Torino

Collocato Palazzo Reale di Torino, accanto all'originale, il bassorilievo tattile per non vedenti e ipovedenti della Pala Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista e San Nazario (1523) di Defendente Ferrari.

Il progetto è stato finanziato dalla Fondazione CittàItalia grazie ai fondi raccolti nel corso dell'evento "A.A.A. L'Arte di Amare l'Arte", e realizzato grazie alla collaborazione con il Museo tattile Anteros dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza di Bologna.

Madonna con
Bambino in trono
con San Giovanni
Battista e San
Nazario, opera di
Defendente Ferrari,
(1523), Palazzo
Reale





Un momento
di lettura
tattile





Precedente diapositiva:
Lo scultore, prof. Marco
Marchesini, vicino al
prototipo, in fase di
realizzazione, della
traduzione in
bassorilievo della

Copia della traduzione
tridimensionale
dell'opera pittorica,
realizzata in vetroresina.

Bassorilievo tattile per non vedenti e ipovedenti della Pala *Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista e San Nazario* (1523) di Defendente Ferrari, collocato a Palazzo Reale



Autore: Defendente Ferrari (Chivasso, fra 1480 e il 1485 – Torino, ca. 1540)

Titolo dell'opera: Madonna in trono con Bambino, San Giovanni Battista, San Nazario e un Donatore.

Datazione: 1523 circa

Dimensioni senza cornice: tavola di cm 171,5 di altezza x cm. 118 di larghezza

Provenienza: Il dipinto venne donato dal Canonico Cottolengo al re Carlo Alberto che lo fece collocare nella sua camera da letto, dove anche oggi si trova.

Collocazione: Collezioni del Palazzo Reale di Torino.

Tecnica: Pittura a olio su tavola.

Soggetto iconografico: La raffigurazione della Vergine in trono con Bambino e Santi è un tema iconografico assimilabile a quello della Sacra conversazione, ovvero a dipinti in cui si immagina un colloquio sui temi dottrinali e teologici al cospetto della Vergine e il Bambino. L'iconografia ha origini quattrocentesche e si diffonde ampiamente, in età rinascimentale, in tutta Europa, con interessanti varianti tematiche e stilistiche. Le Sacre conversazioni del XV secolo ad esempio tendono a mantenere un carattere ieratico e inattuabile; diversamente, a partire dagli inizi del Cinquecento, si assiste ad una trasformazione del soggetto che assume tratti di maggiore confidenzialità. La tradizione pittorica piemontese, similmente a quella toscana, accoglie la lezione della pittura nordica e fiamminga, ospitando le Vergini in trono entro edifici sacri in cui l'ingegno umano è ben visibile e quasi assimilabile alla mente demiurgica, poiché testimoniato dalla perfezione matematica della costruzione architettonica. Diversamente, la tradizione pittorica lombarda e veneta tende a valorizzare principalmente quel rapporto tra umano e divino che trova spontanea ambientazione nella natura. La distinzione tra queste due modalità rappresentative del dialogo tra fisica e metafisica non è mai netta e spesso le sacre conversazioni di età rinascimentale fondono tra loro queste consuetudini stilistiche, con risultati di grande interesse estetico, nel rispetto di una precisa e meditata sintesi.

Cenni sull'autore e sullo stile Defendente Ferrari, attivo soprattutto nel Piemonte occidentale, nasce a Chivasso tra il 1480 e il 1485 e si spegne a Torino nel 1540. Formatosi presso la bottega dell'artista Giovanni Marino Spanzotti, dopo il suo insediamento in Chivasso, nel 1502, ebbe considerevole successo come autore di politici e di pale sacre, incontrando con il suo stile, ricco di preziosismi e di colori smaltati derivati dalla pittura nordica, il favore della committenza ecclesiastica del Piemonte occidentale, fino al termine della sua attività individuabile intorno al 1535. Defendente Ferrari è noto per la sua abilità miniaturistica, desunta dalla conoscenza della pittura fiamminga, e per la sua capacità narrativa evidente nella produzione di predelle e politici. L'opera che ci accingiamo a descrivere rappresenta un valido esempio della sua pittura e del suo stile.

Morfologia del rilievo Per rendere tangibile la componente prospettica del dipinto, e quindi percepibile la progressione dei piani di posa, la traduzione tridimensionale in bassorilievo ha richiesto di adottare volumetrie consistenti, allo scopo di offrire, alle persone non vedenti e ipovedenti, un'efficace visione di insieme dei soggetti in relazione allo sfondo. Con un complesso lavoro di traduzione dei valori pittorici in valori plastici, la traduzione del dipinto è una trasposizione in bassorilievo dei valori estetici di segno, volume, forma, geometria compositiva e spazialità. Il

Scheda descrittiva funzionale alla lettura tattile, cognitiva e interpretativa della pala Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista e San Nazario, opera di Defendente Ferrari, (1523) collocata a Palazzo Reale.

Percorso accessibili presso la
Pinacoteca dei Musei Vaticani



Autore: Michelangelo Merisi
da Caravaggio

Data: 1602-1604

Tecnica: olio su tela

Dimensioni: 300x203 cm

Ubicazione: Pinacoteca

Vaticana, Città del Vaticano



Traduzione
tridimensionale, in
gesso alabastrino,
della Deposizione di
Caravaggio, esposta
presso la Pinacoteca
Vaticana.



Autori: Raffaello e Giulio Romano

Dazione: 1518-1520

Tecnica: Tempera grassa su tavola

Dimensioni originali: 410×279 cm

Ubicazione: Pinacoteca Vaticana,
Città del Vaticano

Autore: Raffaello Sanzio (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520)

Titolo dell'opera: Trasfigurazione

Datazione: 1518-1520

Dimensioni: cm. 405 di altezza x cm. 278 di larghezza

Provenienza: Fino al 1757, l'opera fu custodita presso la Chiesa di San Pietro in Montorio, a Roma.

Collocazione: Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

Tecnica: Pittura a olio su tavola

Soggetto iconografico: La Trasfigurazione

Un tempo ogni iconografo cominciava la sua "arte divina" dipingendo l'icona della Trasfigurazione per imparare che l'icona è dipinta non tanto con colori, ma con la "luce taborica" manifestazione dello Spirito Santo. Dio si comunica all'uomo come luce e come suono. Così si mostrò nell'apparizione sul monte Sinai e così si rivela nella Trasfigurazione del suo figlio, sua parola finale e definitiva, presso un "alto monte" non lontano dal lago Genesareth, poi identificato con il monte Tabor, vicino a Naim. La luce è l'irradiazione di Dio, il dono che Dio fa di tutto se stesso. È ciò che nella Scrittura si definisce "vedere faccia a faccia". La Trasfigurazione è dunque la visione di Dio, e della SS. Trinità. In questo episodio narrato nei vangeli sinottici, e collocato temporalmente una settimana dopo il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, Cristo appare nello splendore della sua gloria divina, simboleggiata dal candore delle vesti, a due profeti che si intrattengono con lui: Mosè, rappresentante della legge di Israele, ed Elia, profeta per eccellenza, e ai suoi tre discepoli Pietro, Giovanni e Giacomo. Gesù si trasfigura sul monte Tabor, e come si legge dal vangelo di Matteo (Mt. 17,2) "Il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce". Il tema fondamentale della Trasfigurazione è dunque la luce che risplende intensamente nel Cristo e si irraggia tutto intorno. La festa della Trasfigurazione, amatissima dall'Oriente cristiano e da lì assunta in Occidente a partire dal XII secolo, è celebrata il 6 Agosto, 40 giorni prima della festa dell'Esaltazione della S. Croce, e sottolinea la gloria di Cristo come prefigurazione della Sua Passione volontaria. Sin dalle origini lo schema iconografico riproduce il momento centrale del racconto sinottico: i due gruppi laterali mostrano rispettivamente la salita e la discesa dal monte Tabor, mentre nella zona superiore Cristo campeggia tra Mosè ed Elia, i grandi veggenti dell'Antico Testamento, che sul Sinai e sul monte Carmelo ebbero la visione di Dio, mentre i discepoli sbigottiti dall'apparizione cadono a terra ai loro piedi. Nell'interpretazione data da Raffaello, il tema della Trasfigurazione è descritto attraverso la raffigurazione di due episodi differenti, narrati consecutivamente nel vangelo di Matteo: (XVII, 1-13. 14-20) e interpretati da Raffaello con estrema puntualità ma anche creatività. In alto dunque abbiamo la Trasfigurazione di Cristo tra Mosè ed Elia, sul monte Tabor, come si diceva al cospetto dei tre apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, e in basso gli apostoli e i fedeli che cercano invano di curare il ragazzo indemoniato, cura che solo Cristo saprà imporre, considerato che il tentativo di guarigione del giovane, da parte degli apostoli, era fallito, come ci spiega il Vangelo di Matteo.

Sappiamo che nel 1516 il Cardinale Giulio de' Medici indisse una sorta di competizione tra i due più grandi pittori attivi a Roma, Raffaello Sanzio e Sebastiano del Piombo (alle cui spalle vi era Michelangelo Buonarroti). Il cardinale chiese loro di realizzare una pala ciascuno, da destinare alla Cattedrale di Narbona, sua sede vescovile. Si riporta che Raffaello lavorò piuttosto lentamente all'opera, e forse alla sua morte il capolavoro non era ancora del tutto concluso: tuttavia, su questo dato la critica non è unanime, come non trova conferma la tesi di un subentrare di Giulio Romano, dopo la morte di Raffaello, per un intervento conclusivo nella parte inferiore della pala. Va ricordato infine che il soggetto iconografico dell'opera commissionata a Sebastiano del Piombo fu la Resurrezione di Lazzaro mentre quello riservato a Raffaello, appunto, la Trasfigurazione di Cristo, fusa per la prima volta all'episodio evangelico, solitamente distinto, della Guarigione dell'ossesso: due temi significativi e comunque affini per contenuto.

Morfologia del rilievo

Per rendere tangibile la componente prospettica delle due scene narrate e quindi rendere percepibile la progressione dei piani di posa, la traduzione tridimensionale in bassorilievo di questo ultimo capolavoro di Raffaello ha richiesto di adottare volumetrie consistenti, allo scopo di offrire, alle persone non vedenti e ipovedenti, un'efficace visione di insieme dei soggetti distribuiti, idealmente, in alto e in basso, su due piani distinti e circolari, pur in relazione tra loro. Con un complesso lavoro di traduzione dei valori pittorici in valori plastici, la traduzione del dipinto è una trasposizione in bassorilievo di componenti estetiche identificabili con i fondamentali concetti di segno, volume, forma, espressione, geometria nascosta e geometria compositiva, rappresentazione della spazialità e della temporalità, dinamismo e stasi: tutti elementi presenti in pittura. La tecnica adottata affonda le proprie radici nella tradizione del bassorilievo rinascimentale, sposato alla odierna tifologia, nel rispetto delle soglie tattili funzionali alle persone con disabilità visiva. La copia monocroma in vetroresina del prototipo in terracotta, manufatto realizzato in scala ridotta rispetto all'originale, ha dimensioni di cm. 78,5 di altezza per cm. 55 di larghezza e ha lo spessore di cm. 21.

Descrizione dell'opera e indicazioni di esplorazione tattile

L'opera originale è un dipinto ad olio su tavola, il bassorilievo qui esposto è invece la sua traduzione tridimensionale in bassorilievo prospettico. Dopo avere fatto scorrere le mani lungo lo sviluppo perimetrale del rilievo, sarà possibile iniziare la lettura tattile dell'opera, secondo movimenti aptici sincronici e bimanuali, a partire dalla sezione superiore, per poi procedere nella lettura tattile della sezione inferiore che accosta per la prima volta due episodi, trattati invece in successione nel Vangelo secondo Matteo. In alto troviamo la raffigurazione della Trasfigurazione di Gesù, in prossimità di un promontorio. Cristo si erge, ammantato di luce, con le braccia aperte, quasi a ricordare la postura della Crocefissione, ma anche della Resurrezione, se osserviamo il movimento generato dalle vesti, per effetto della sospensione del suo corpo nell'aria. Alla destra del Cristo, quindi alla nostra sinistra, compare Mosè con in mano le tavole della legge e a sinistra, quindi alla nostra destra, riconosciamo Elia, mentre regge i libri delle profezie. Le tre presenze si offrono agli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, prostrati sulla collina per la visione della manifestazione divina di Gesù. La nube che circonda Cristo sembra spirare un forte vento che agita le candide vesti del Redentore e quelle dei profeti, schiacciando i tre apostoli sulla piattaforma montuosa, dei tre apostoli solo Pietro osserva direttamente la scena che poi descriverà in prima persona ai fedeli. Nella parte inferiore, alla nostra sinistra, cogliamo invece i restanti nove apostoli che si incontrano con il fanciullo ossesso, i cui occhi sbiechi roteano innaturalmente, riflettendo la sua agitazione e l'imminente crisi epilettica in arrivo. Il giovane, circondato dai parenti in grave apprensione, viene indicato agli Apostoli dalla stessa madre, in una evidente richiesta di intervento salvifico. Qui una luce cruda e incidente, alternata a ombre profonde, rivela un concitato protendersi di braccia e mani con fulcro visivo spostato a sinistra, sulla figura dell'ossesso, e bilanciato dai rimandi gestuali, altrettanti numerosi, verso la miracolosa apparizione superiore. Nella parte inferiore la scena si infittisce dunque di personaggi: alla nostra sinistra gli apostoli appaiono raggruppati e distinti dai familiari che alla nostra destra sorreggono il giovane sofferente e implorano la liberazione dal male. Gli apostoli indicano nella figura del Cristo l'unico Salvatore e l'evangelista Matteo, effigiato in primo piano a sinistra, con il libro aperto, emerge come simbolo sapienziale. Con questa esplorazione si coglieranno le espressioni drammatiche dei singoli volti dei nove apostoli che si trovano a sinistra del lettore, e i dettagli fisionomici e i gesti concitati dei familiari e del ragazzo posseduto, sempre nel numero di nove, che si leggono a destra del lettore. Come accennato, nel vangelo di Matteo e negli Atti degli Apostoli di Luca, risulta che il giovane indemoniato viene miracolosamente guarito da Cristo al ritorno dal Monte Tabor, quindi appena disceso dal luogo della Trasfigurazione. Ma il momento che precede l'evento miracoloso è dominato dalla paura, da sentimenti contrastanti, da una domanda incessante sull'origine del bene e del male, e da un'inquietudine che solo la fede può "placare". Si presume che all'origine Raffaello non avesse previsto la scena della guarigione dell'ossesso, e l'abbia inclusa solo dopo avere appreso della commissione data a Sebastiano del Piombo, optando per la compresenza dei due temi, qui raffigurati senza scarto temporale, e presentati in contemporanea, quasi a comunicare ai fedeli il principio dell'Epifania del Sacro nella coscienza della potenza del Divino. La figura femminile, statuaria, in primo piano, mette in relazione i personaggi e appare come un monito, un invito alla Fede: forse ne è lei stessa emblematica personificazione. Sull'asse verticale si consuma il raccordo verso la straordinaria epifania del Salvatore, che scioglie tutto il dramma della metà inferiore in una stupita contemplazione. In alto, a sinistra, è possibile percepire i volti e parte dei corpi dei santi Felicissimo e Agapito, la cui festa si celebrava il 6 agosto, stesso giorno della Solennità della Trasfigurazione: si tratta forse di un valore liturgico ma vi sono teorie che sostengono come in questi due personaggi si debbano riconoscere piuttosto i Santi Giusto e Pastore, protettori di Narbona. Importante è percepire infine il paesaggio al tramonto e la tecnica, a pennellate rapide, quasi "impressionistiche" con la quale Raffaello rappresenta la luce proveniente da fonti diverse, con diverse graduazioni e intensità. La diversità tra le due metà, simmetrica e astrattamente divina quella superiore, convulsa e irregolare quella inferiore, non compromette l'armonia dell'insieme. Lo stesso Giorgio Vasari ricordò l'opera come "la più celebrata, la più bella e la più divina" dell'artista. Il carattere teatrale e drammatico dell'opera fu all'origine della sua straordinaria fortuna per tutto il Cinque e Seicento, nell'arte italiana ed europea. I colori nella Trasfigurazione hanno profondità dei toni e spaziano, nella definizione del cielo e delle nubi, dall'azzurro al bianco, con striature di giallo e rosa, nella luce all'orizzonte, mentre per le vesti: dall'ocra al rosso, fino al verde acido degli indumenti indossati dai genitori dell'ossesso, approdando infine ai toni terrosi del monte e al verde scuro del suolo erboso.

Raffaello Sanzio nasce a Urbino, secondo alcune fonti il 28 marzo e secondo altre il 6 aprile del 1483. Figlio unico del pittore Giovanni de' Santi e della madre Maria di Battista di Nicola Ciarla, deve forse il suo cognome "Sanzio" alla declinazione di "Santi", certamente derivata dal latino "Sancti" con cui Raffaello firma nella maturità le sue opere. La formazione di Raffello avviene dapprima entro la città di Urbino, presso le Sale del palazzo Ducale dove il giovane ha modo di studiare le opere di Piero della Francesca, Luciano Laurana, Pedro Berruguete, Giusto di Gand, Antonio Pollaiuolo e altri importanti maestri del Quattrocento italiano ed europeo. Ben presto Raffaello saprà fondere naturalismo e idealismo, tonalismo cromatico e precisione del disegno, pervenendo a una vera e propria sintesi stilistica, frutto delle più significative ricerche rinascimentali improntate alla memoria dell'antico ma anche all'innovazione tecnica. E' dunque il padre a trasmettere le nozioni di base a Raffaello, presso la sua bottega, fino a quando intorno al 1497, l'artista, a soli quattordici anni, è già protagonista presso la bottega del Perugino, con alcuni interventi per la predella della Pala di Fano e alcuni affreschi al Collegio del Cambio di Perugia. Nel 1499 si trasferisce con gli aiuti della Bottega paterna a Città di Castello dove riceve la sua prima commissione indipendente. La sua attività si espande in tutta l'Umbria, portandolo ben presto a grande notorietà e a essere uno degli artisti più richiesti della regione. Giunto a Siena stringe rapporti con il Pinturicchio e collabora agli affreschi della Libreria Piccolomini. L'opera che conclude la stagione giovanile è il celebre Sposalizio della Vergine, nella cui composizione sentiamo echi dell'architettura del Bramante. Il periodo fiorentino segna la formazione matura dell'artista che trova nello studio dei maestri Masaccio e Donatello i modelli quattrocenteschi essenziali per fondere gli effetti chiaroscurali di Leonardo da Vinci con il plasticismo di Michelangelo Buonarroti e il tonalismo di Tiziano. I lavori fiorentini dipendono da una committenza quasi sempre privata. Continuano nel frattempo le commissioni provenienti dall'Umbria e dalle Marche. Raffaello si distingue per uno stile morbido ed equilibrato nell'adozione della spazialità, del segno, dei volumi, delle cromie brillanti. La serie delle Vergini e quella dei Ritratti dimostrano la grande sapienza e la duttilità dell'artista che riesce a dominare con grande freschezza l'iconografia religiosa quanto i soggetti laici, con essenziale eleganza compositiva e cura al dettaglio nella restituzione e penetrazione psicologica dei soggetti ritratti. Dopo la realizzazione della dinamica ed espressiva Pala Baglioni, inizia il periodo romano che va dal 1509 al 1520. E' nella capitale che Raffaello riceve l'incarico che cambierà per sempre la sua vita. Per volontà di papa Giulio II, Raffaello, anche grazie all'intercessione di Bramante, inizia ad affrescare le stanze Vaticane, di cui citiamo almeno la Scuola di Atene, opera di complesso impianto iconografico e di sapiente classicismo. Si tratta di un'impresa che porterà a termine nel 1517, insieme ai suoi allievi, con grande successo e che gli varrà altre committenze e molti elogi. E' invece del 1514, circa, la celebre Santa Cecilia realizzata per la chiesa di San Giovanni in Monte, a Bologna, opera che segna l'innovazione di uno stile nella progettazione e realizzazione della Pala d'altare. Dall'età dei trenta anni in poi, Raffaello tende a delegare sempre più ai suoi allievi lavori e commissioni per le quali si riserva comunque la preparazione dei disegni e dei cartoni. Lo studio dell'antico segna l'intera produzione dell'artista e si riflette anche nelle progettazioni architettoniche. Raffaello Sanzio si spegne a Roma, il 6 aprile del 1520, giorno di Venerdì Santo, a soli trentasette anni. Nella camera ove morì, pochi giorni prima era stata appesa la sua ultima opera, ovvero la Trasfigurazione, e la visione di quel capolavoro determinò ancor di più sconforto e cordoglio per la perdita di un simile Maestro. La sua scomparsa fu salutata con commozione profonda dell'intera corte pontificia. Il suo corpo fu sepolto nel Pantheon, come egli stesso aveva richiesto. Pietro Bembo, scrittore e umanista e suo amico, compose questo epitaffio in latino " ILLE HIC EST RAPHAEL TIMUIT QUO SOSPITE VINCI RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI" che tradotto recita: " Qui giace quel Raffaello, da cui, vivo, Madre Natura temette di essere vinta e quando morì [temette] di morire [con lui]."







Fase di esplorazione
tattile guidata da
descrizione dell'opera
presso la Pinacoteca
Vaticana.



