

10 ottobre:

legare con resto del discorso quanto segue scritto in verde

A proposito dei volti femminili che appaiono in gran numero nei dipinti di Raffaello, più di un critico acuto ha osservato che fin dai suoi esordi il “ragazzo magico di Urbino” tendeva a riproporre per ogni fanciulla o donna matura rappresentata più o meno lo stesso viso. Un po’ alla maniera dei bizantini di Ravenna che nell’Apollinare in Classe e in altre basiliche nei mosaici parietali sistemavano sequenze di sante bellissime, tutte identiche nell’atteggiamento e soprattutto nel volto.

Ma da dove viene a un pittore, espressione viva e riformatrice del Rinascimento, questa costante? Attenti: Raffaello ripropone le stesse immagini, ma solo quando si tratta di femmine; nel caso di personaggi maschili lo stereotipo non si ripete. Qualcuno ha risposto al quesito dicendo che quelle ripetizioni tendono ad esprimere un senso di coralità. Una coralità soltanto per le donne... siamo di nuovo al gineceo? Del resto se ci facciamo caso anche Leonardo tende a ripetere, specie nelle Madonne, lo stesso volto e pure Piero della Francesca. E già che ci siamo Tiziano nel suo *Amore sacro e Amor Profano* presenta le due stupende figure allegoriche femminili identiche, una lo specchio dell’altra.

Però Raffaello, se ci permettete, esagera! Nel Matrimonio della Vergine tutte le ragazze che fanno coro a Maria sposa

sono identiche sputate fra loro. E così nel Trasporto di Cristo: Maddalena è la gemella delle tre Marie che sorreggono la Madonna che a sua volta esibisce un volto affranto e invecchiato, ma tratto da uno stesso calco.

E questo tormentone figurativo, Raffaello lo riproduce anche quando dipinge le sue splendide Madonne.

Così, andando a caso, la Madonna del cardellino ha lo stesso viso di quella del Belvedere, la Madonna del Granduca è il ricalco perfetto della Madonna Cowper, la Madonna Canigiani è quasi identica a quella della Palma... Sono tutte bellissime, tutte dolci, con le palpebre lievemente abbassate e anche i Bambin Gesù sono gli stessi bimbi nudi ripetuti perfino nell'atteggiamento. La veste è sempre rossa, il manto è sempre blu e l'acconciatura è più o meno sempre la stessa. No, fermi... ora forse sto un po' esagerando...

Per esempio, bisogna ammetterlo, nella Madonna di Loreto il modello del volto è ancora il medesimo, ma la gestualità della Vergine è totalmente nuova. Madre e figlio vengono sorpresi mentre giocano, lei ha sollevato il velo che copriva il volto di Gesù bambino mentre dormiva. Il bimbo un po' seccato vuol riprenderlo, allunga le braccia, la Vergine si scanza di nuovo. Giocano ma la Madonna non ride, anzi manco sorride: il suo viso rimane un'icona fissa.

Nella *Sacra Famiglia detta di Francesco I* (Rizzoli, p. 307) assistiamo alla scena in cui il bimbo in piedi corre disperato

verso la madre. Forse in mezzo a tanta gente l'ha perduta di vista. Ora l'ha ritrovata e le si getta addosso a braccia spalancate, aggrappandosi alle sue vesti. Il bimbo sembra accennare a un sorriso, la madre purtroppo non lo ricambia. Nello splendido disegno preparatorio, oggi agli Uffizi, notiamo che il gesto del bimbo che si lancia verso la madre è di certo più drammatico rispetto a ciò che ci mostra il quadro a olio. Le braccia sono più protese e la mano della Madonna che lo afferra è di gran lunga più evidente. Inoltre il bambino chiaramente sorride, la Madonna purtroppo nel disegno non c'è. Ma al Louvre abbiamo ritrovato un altro disegno che sembra riprodurre la Madonna della *Sacra Famiglia* in questione (Rizzoli p. 315). Questa giovane accenna solo a un sorriso... ma se non altro ci prova. Poi abbiamo scoperto dalla didascalia che non si tratta del volto di una Madonna, ma di un ritratto dal vero, o meglio lo studio di una testa di donna.

Insomma è chiaro che nell'iconografia ecclesiastica la Vergine non deve partecipare alla gioia dei fedeli esprimendosi con sorrisi. Questa regola viene infranta solo in certi periodi del Medioevo, come nella Siena di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, o da pittori che nei vari secoli producono fuori dal controllo rigido della Chiesa.

In Raffaello questa costante di presentare Maria come icona fissa dura ancora solo per qualche anno dopo che è arrivato a Roma. Nella sua produzione umbro-marchigiana, e ancora a

Firenze e durante i primi anni trascorsi a Roma, è evidente che per i personaggi femminili egli non si serva di un unico modello, ma compia una specie di mixage di ritratti diversi fino a ottenerne uno che reputa l'ideale.

Così la tipica Madonna raffaellesca ha il volto disegnato dentro un ovale perfetto; gli occhi grandi sono incorniciati da ampie palpebre, quasi sempre abbassate; il setto nasale è dritto con una lieve arcatura a metà, le narici sono ben segnate e la punta del naso guarda un poco all'ingiù; la bocca è semichiusa, il labbro superiore è sottile mentre quello inferiore è pieno; le orecchie sono quasi sempre nascoste dall'acconciatura dei capelli che varia, ma di pochissimo; la scollatura dell'abito è spesso quadrata e immancabilmente una mano del bimbo le si appoggia al petto. Qualche volta le piccole mani di Gesù cercano di aprire la scollatura, evidentemente perché vorrebbe essere allattato. Ma non siamo ancora all'evidenza del gesto che troviamo in Correggio, dove il bambino denuda addirittura il seno della madre.

A Roma, come accennavamo, un giorno succede qualcosa di molto particolare e importante: Raffaello si libera decisamente degli stereotipi usati fino ad allora e scopre che ci sono donne degne ognuna di rappresentare la Vergine.

Si comincia con una serie di disegni: un ritratto di una giovane dama con occhi intensi ma meno ampi, un naso meno affilato e il labbro superiore carnoso come quello inferiore, collo lungo e

capelli biondi (p.210 e segg.). Un altro di una fanciulla con un'acconciatura molto vistosa, occhi grandi e un'espressione carica di ironia, il naso importante con le narici leggermente dilatate, il mento più evidente e un ovale che ricorda i volti di Verrocchio, il collo più allungato e i seni che premono sotto l'abito. Un altro ritratto che si trova al Louvre mostra una ragazzina dagli occhi grandi e intensi, il naso è affilato, le labbra sono carnose, le gote piene, la fronte molto ampia e i capelli scendono copiosi appoggiandosi alle spalle. Un nastro le cinge il capo all'attaccatura dei capelli.

Sono fanciulle affascinanti e garbate, ma Raffaello non si decide a sostituirle definitivamente alla solita icona.

Finalmente un giorno resta travolto dalla visione di una giovane davvero splendida. È quella che tutti noi conosciamo come la Fornarina, di cui esistono due ritratti, autentici capolavori: quello dove si mostra seminuda e quello detto La Velata. I quadri sono dipinti con maestria straordinaria, a partire dalla finezza del disegno al ricco tessuto cromatico. Le due pitture ci mostrano una ragazza di grande bellezza e fascino. Gli occhi molto grandi, una bocca ben disegnata dalle labbra turgide, un lieve sorriso da impunita. Su questa giovane donna, dotata di una straordinaria carica sessuale, si sono scritte migliaia di pagine, romanzi, sceneggiature cinematografiche, addirittura commedie e qualche tragedia... Selezionando le varie notizie, spesso banalizzate da slanci di

romanticismo di maniera, abbiamo elaborato un profilo della Fornarina, secondo noi il più attendibile.

La ragazza proviene da Siena, guardacaso proprio come la famosa modella di Michelangelo da Caravaggio. È figlia, si dice, di un fornaio. Ma c'è un'altra versione del significato di quel nome: nel gergo popolare romano "infernare" allude a un rapporto sessuale... Evidentemente si sottintende una ragazza che si prostituiva. Ad ogni modo la Fornarina ha un suo nome, quello di Margareta, o Margherita. Come lo sappiamo? Ricercatori abilissimi hanno esaminato le metafore che tradizionalmente i pittori del tempo inserivano nei ritratti (i fiamminghi sono stati forse gli iniziatori di questa moda) e, confrontando fra di loro i due dipinti, hanno ritrovato identici simboli allusivi. In entrambi i ritratti appaiono due brocchette dalle quali pendono delle perle. Le brocchette sono fermagli che legano il velo ai capelli. Le perle nella convenzione allegorica indicano un nome, appunto Margherita.

Sappiamo poi che la ragazza in questione era da poco maritata, anche se qualcuno, con velature a olio, ha tentato di cancellare l'anello che nei due ritratti Margareta portava all'anulare della mano sinistra. Evidentemente il matrimonio doveva rimanere segreto. Ma con chi era sposata la modella? Ce lo dice lei stessa, che nel dipinto in cui appare seminuda, esibisce, avvolto al braccio, un cerchietto con scritto il nome del suo uomo: il nome è *Raphael Urbinas*.

Raffaello quindi era lo sposo e solo se immaginiamo l'esplosione di una passione davvero incontenibile ci riesce di capire quale folle carica amorosa debba aver spinto l'ancor giovane Maestro a decidere di affrontare la situazione che si sarebbe per lui creata con quel colpo di testa. Raffaello in quel tempo non era solo un pittore famoso: era stato scelto, oggi diremmo, come sovrintendente massimo delle antichità e dei nuovi progetti di Roma, compresa la basilica di san Pietro e il riassetto urbanistico di tutta l'Urbe. Godeva dell'ossequio di tutti i principi e di molti banchieri nostrani e foresti che facevano la coda pur di avere un suo ritratto o dipinto sacro. Come poteva gestire la presenza vicino a lui di questa sua ragazza splendida, ma dal passato tanto chiacchierato?

“Mi permetto di presentarle la mia sposa. La conoscevate di già? Dove? In che occasione? Nuda? Basta così...”

Il fatto è che Raffaello ormai non poteva più vivere senza quella donna. Margherita era sempre nei suoi pensieri, non riusciva a stare lontano da lei. È risaputo che scriveva brevi sonetti a lei dedicati mentre preparava i cartoni: sui fogliacci che ci sono pervenuti si sono trovate tracce di piccoli poemi, sonetti, di certo dedicati alla sua donna. Eccone uno a caso:

Io vorrebbe criare a tutta voce quando tu me avveluppi con le tua brazza contro le membra tue

E pper tutto me baci e m'accarezzi fin dentro l'anéma

*Criar vurria ma non lo puozzo fare che me resveierebbe tosto
a cagion d'esto mio grido*

Dallo sogno bello che eo me sto vivendo

E un'altra ancora che pare un canovaccio da cantare

*Famme sto favore: stàtteme in bona posa che vo a far ritratto,
te copio l'uòcchi malandrini e la bocca con lo sorriso
d'impunita che tieni. Vorrebbe anche pingere i tuoi pensieri e
la voglia de te che me sragiona. Il pennello me va da sé solo a
farte carezze in lo cuorpo tutto e non lo puosso trattenero.*

Crediamo che con questi due canti all'improvvisa si possa capire meglio che con ogni altro discorso quale svolta abbia condotto Raffaello a cambiar registro di pittura in ogni sua forma e maniera. Infatti da un certo momento in poi ecco che noi ritroviamo in Madonne, ninfe, sante poco note, veneri e perfino dentro le facce di giovani efebi, sempre il volto di Margherita, (immagini sempre da libro rizzoli) spesso dipinta ignuda, di fronte, di scorcio, di schiena, sdraiata, dormiente, perfino con le ali... sempre Margherita.

Ma sciogliamoci dal miele degli innamorati e analizziamo con il massimo distacco questa metamorfosi. Se raccogliamo le nuove immagini collocate nelle ultime opere e le poniamo con

cura in giusta progressione, ci accorgeremo di volta in volta che come in un cartone animato i volti si modificano, giungendo sempre più a riprodurre le sembianze della sposa segreta di Raffaello.

A questo mutamento degno di Ovivio bisogna aggiungere un altro sconvolgimento notevole che invase la mente di Raffaello, quello causato dalla presenza di Michelangelo che lì, alla Sistina, stava iniziando il grande affresco del Giudizio Universale. Noterete che spesso le figure ricevono scatti gestuali e potenza nell'atteggiamento fino a sembrare copie dei cartoni della Sistina.

I primi documenti che vi proponiamo sono dei disegni preparatori per la strage degli innocenti, dove proprio nel centro vediamo una donna urlante con il figlio in braccio che tenta di fuggire. Appresso un'altra donna si divincola dalle grinfie di uno sbirro che le vuol strappare il figlio. Entrambe quelle figure, seppur caricate dalla tragedia, fanno subito pensare a una Fornarina disegnata sotto la guida del Buonarroti (p.145- 146).

Appresso vi mostriamo un particolare del Parnaso, dove una delle muse, quella che sta sopra la maschera, ci dà quasi la certezza che a posare per quell'immagine sia stata l'innamorata di Raffaello. Nell'angolo di sinistra dello stesso affresco appare seduta in proscenio Saffo, la grande poetessa di Lesbo. Quel suo profilo ci riporta di nuovo alla Fornarina.

Egualemente fra le virtù cardinali, ne notiamo una, la Temperanza, che ancora ha le sembianze precise di Margherita.

Così le cariatidi, che reggono la cornice dell'affresco della cacciata di Eliodoro dal tempio, riproducono tutte lo stesso viso che rivediamo poco più in su nella figura di una donna in ginocchio, colta dal terrore.

Questo ripetersi dello stesso sembiante ci rende consci che non solo Raffaello avesse scelto un'unica modella nella Fornarina, ma anche che la modella avesse invaso tutto lui, fin nel cervello.

A testimoniare questa nostra idea, avanzano uno dietro l'altro volti della Fornarina che spuntano un po' dappertutto. Nell'Incendio di Borgo, nella Madonna dell'Impanata – nelle vesti di santa Caterina – in una delle Sibille della Cappella Chigi e soprattutto nello studio per la Madonna che abbraccia il bambino (p- 263). È la prima volta che incontriamo in un quadro di Raffaello un gesto tanto appassionato e autentico nella madre del piccolo Gesù. La donna lo stringe a sé come volesse per intero legarlo al proprio corpo.

Subito appresso presentiamo La Madonna della Seggiola, dove il viso di Margherita e del bambino stanno incollati uno all'altro. Entrambi guardano di fronte a sé, puntando i propri occhi su di noi che li osserviamo. Questo dipinto è composto dentro un cerchio. Le braccia della Madonna e le gambe del

figlio disegnano figure geometriche roteanti intorno al centro, segnato dal gomito del bambino. Si tratta di un capolavoro di potenza inarrivabile. A nostro avviso, la più bella Madonna che abbia mai dipinto Raffaello.

Qualcuno può pensare che questa ossessione d'amore per la sua donna sia totale frutto della nostra fantasia, ma basta leggere l'episodio, testimoniato anche dal Vasari, che il suo più caro amico, Baldassarre Castiglione, ha dedicato alla vita di Raffaello per convincere ognuno della verità di quanto siamo andati raccontando.

ARRIVATI QUI