

15075

Dario Fo  
Copione II stesura

**Bello figliolo che tu se', Raffaello**

**29 NOVEMBRE 2006**

Di Raffaello abbiamo tutti, o quasi, un'idea assolutamente falsa e stereotipa.

Prima di tutto (a parte la sua indiscutibile bellezza) il suo personaggio, bisogna ammetterlo, ci appare un po' scarso di fascino. Intendo: il fascino dell'artista, quello del genio dalla vita sconsiderata... fuori d'ogni regola, spesso arrogante perfino violento come Caravaggio, Mantegna e Benvenuto Cellini che all'occorrenza sparava addirittura cannonate dal Forte di Sant'Angelo contro un re (e l'ha pure ammazzato!), un personaggio irascibile e sgarbato perfino coi potenti com'era Michelangelo. O ancora un po' pazzo e autolesionista al punto da mozzarsi un orecchio per farne dono alla sua amata come Van Gogh.

Il luogo comune fisso, oltretutto, è quello che egli debba essere tendenzialmente un diverso. Ribelle ad ogni convenzione, un artista... insomma! Naturalmente si stravede per lui appena si scopre che il geniale pittore, poeta o musicista è anche un donnaiolo sfrenato, uno sciupa femmine... e magari anche un po' malandrino!

Così a Giotto si perdona che facesse un sacco di soldi con l'usura... Sì: Giotto prestava i soldi a strozzo.... però poi dipingeva madonne splendide e affrescava cattedrali con le storie di San Francesco che predicava la povertà e l'amore per il prossimo...

Fidia, forse il più grande scultore di tutti i tempi, fu scoperto a rubare l'oro, affidatogli dal popolo di Atene (manco fosse un politico!) perché lo fondesse realizzando la grande statua a Minerva, dea protettrice della città... e finì in galera (questo non accade ai politici... di andare in galera... almeno da noi!).

Per carità, non è che vogliamo insinuare l'idea che solo gli artisti scalmanati e fuori di senno siano degni di ammirazione e simpatia ma dobbiamo ammettere che quando un pittore o musicista rimane dentro il cliché di un buon cittadino del tutto 'normale' difficilmente crea attenzione e passione.

E a proposito di Raffaello che notizie ci arrivano? Il ritratto che ci hanno propinato, a parte quello del bel giovane, è di una banalità sconcertante.

Pittore eccelso, ma che ama vivere nelle mezze ombre della normalità, che evita di scoprirsi, non prendendo mai posizione nei conflitti della politica, e soprattutto che scantona davanti a ogni impegno che rischi di contraddire il potere.

A sto punto, profondamente indignati, vi diciamo che questo ritratto di Raffello è del tutto menzognero e inaccettabile e per dimostrarvelo vi proponiamo tutt'altro ritratto frutto di ricerche storiche rigorosissime. All'istante vi troverete dinnanzi un Raffaello assolutamente imprevedibile, spesso sconvolgente.

Cominciamo dal suo aspetto fisico. Il suo autoritratto più noto, in verità, non gli assomiglia se non esteriormente. Il suo volto un ovale perfetto, uno sguardo pulito, ma poco significativo. Labbra poco carnose, capelli da ragazzo modesto e un cappelluccio in capo tanto per non prender freddo. Sì... forse ci stiamo comportando da insolenti ma date un'occhiata a quest'altra sua immagine probabilmente non di suo pugno: ma che altro temperamento ci offre questa figura! Il suo atteggiamento un po' provocatorio, sicuro di sé, ben abbigliato, alla moda con pannello quasi sontuoso e le maniche della camicia ricche e rigonfie, lo sguardo da impunito... Questo è Raffaello, uno che sa quanto valga e quanto lo apprezzino, soprattutto le ragazze che per lui vanno via di testa.

Per dire del suo fascino, quando a Roma, a Carnevale, il carro delle ragazze smaritate a bellapposta transitava sotto le finestre del palazzotto dove stava Raffaello, da quel carro saliva un coro d'elogio appassionato cantato a tutta voce per il giovane pittore, che diceva:

*Bello figliolo che tu se', Raffaello,  
come te movi appresso a lu Papa  
quanno sorte a passaggiare,  
tu se' l'agnolo Gabriele,  
illo pare lo tòo camariere.  
Dòlze creatura con 'sto cuorpo tuo che pare in danza,  
comme me vorrìa rotolar co' te*

*panza panza dentro lu vento,  
appesa alle labbra tue da non staccarme mai uno momento:  
Raffaello mettime dinta 'na tua pittura  
dove ce sta 'no retratto de te tutto intiero  
così de notte ce se potrebbe cerca'  
e infrattati nell'oscuro facce l'amore.  
Si nun me voi amà, Raffaello dolze, canzéllame da la tua pittura,  
méjo morì se non son tua.*

Quando morì Raffello aveva appena trentasette anni. Si racconta che per il dolore anche i sanpietrini si staccarono, rotolando fuori dal selciato, e mezza Roma urlando piangeva disperata.

Di Raffaello Sanzio, a cominciare dalla sua giovinezza, possediamo poche notizie sicure in contrasto a molte vaghe e dubbie.

Di certo sappiamo che nacque nel 1483, di venerdì santo, a Urbino, nello stesso anno di Martin Lutero. E, come dice un poeta popolare del luogo,

“venne al mondo nell'anfratto collinare  
della marca urbinata solcato dal vento,  
poco lontano dal mare,  
in uno scendere e salire di roccia e terre scure  
che le dita dell'aria graffiano in ogni momento”.

Sua madre, giovane e bellissima, aveva un nome da ninfa: Magia, si chiamava. È una straordinaria fortuna crescere fra le braccia di una madre che pare una Madonna, con un padre che stravede per te.

Ma ecco che qui la storia ha un'impennata nera: a otto anni Raffaello bambino perde la madre, tre anni dopo anche il padre muore. Viene raccolto da uno zio che lo tiene come un figlio, ma il vuoto che lascia quella tragedia è incolmabile.

Giorgio Vasari, autore delle *Vite* dei grandi pittori da Cimabue a Michelangelo, ci presenta il padre di Raffaello, Giovanni Santi, come un

mediocre pittore e letterato non eccelso. Vasari prende di certo una grossa cantonata! Per fortuna abbiamo la possibilità di mostrarvi e osservare insieme alcune tavole di Giovanni Santi. Ebbene, queste pitture sono più che dignitose con qualche “sprizzego” di genialità e uno spirito non convenzionale. Inoltre il padre di Raffaello dimostra di conoscere bene la prospettiva e i moduli architettonici. Ma chi gli ha fatto da maestro?

Va ricordato che Urbino in quel tempo era un piccolo ducato ma ricco di cultura al punto d’essere considerato un crogiolo di alta creatività. Lì vi operavano grandi architetti, pittori, letterati in gran numero. Fra questi Luciano Laurana, autore del palazzo con torri portanti, e Piero della Francesca, autore del trattato sulla prospettiva.

Di certo il padre di Raffaello era e si comportava da persona umile e, forse confrontandosi con tanti maestri a dir poco eccezionali e constatando le doti straordinarie del figlio, decise di affidarlo a Pietro Vannucci, detto il Perugino, valente pittore umbro.

Dove però il Vasari, che dedicò all’infanzia di Raffaello molta attenzione, ha certamente detto il vero è nel passo in cui racconta del doloroso congedo fra madre e figlio nel giorno in cui il “bimbo magico” veniva accompagnato a bottega in Perugia. L’autore delle *Vite* si sofferma in particolare sulla disperazione e le lacrime della giovane madre, Magia. La donna sembra sentire che quella sarà l’ultima volta che bacerà la sua creatura. Infatti di lì a poco Magia morirà. Più di un commentatore moderno definisce la scena delle lacrime della madre al momento del congedo un espediente a effetto. A nostro avviso qui si tratta di una pacchiana e troppo scontata ironia che non vale nemmeno la pena di commentare. Bastano le immagini di questa madre, forse Maria, che abbraccia disperatamente il proprio bimbo, accollandosi la propria creatura come volesse reimpararla addosso a sé.

Non sono soltanto splendidi disegni, è piuttosto l’espressione grafica di un figlio che ricorda in modo incontenibile la mancanza della madre.

Tornando al suo primo maestro, sappiamo di certo che il Perugino si prese a cuore quel ragazzo, stupito dalla facilità con cui apprendeva ogni

nuova tecnica e soluzione pittorica. “Quel figliolo – commentava scherzoso il Vannucci – egl’è una carta carbone o meglio una spugna che se move fra l’onde e se gitta su ogni altrui pensiero e l’assorbe. E come quella aspirosa, si tiene il meglio e risputa ogni inutile scoria!”.

Il Perugino fu di fatto la prima vittima illustre di quell’“aspira-idee”. Infatti Raffaello riprodusse le sue opere con tale voracità che ancora oggi molti critici dibattono spesso se le composizioni create in Umbria siano espressione del maestro o del giovane allievo.

C’è sempre qualcosa di molto evidente, però, che distingue i dipinti di Raffaello da quelli del Vannucci: per cominciare l’assetto coreografico e l’uso dell’architettura, specie se confrontiamo le loro opere, eseguite di lì a qualche anno. Raffaello era ancora un ragazzo, eppure possedeva già un senso dello spazio scenico degno di un grande maestro.

Basta esaminare la *Crocifissione* detta Mond. In questo dipinto Raffaello impiega tranquillamente personaggi e soluzioni narrative classiche del Perugino, ma le distribuisce in modo completamente nuovo, a partire dall’impianto scenografico, dalla prospettiva e dallo scorcio. Subito ci rendiamo conto che il respiro da cui sono mosse le figure produce una sensazione del tutto particolare.

Per cominciare il fondo è d’aria limpida e carica di vento. I due angeli lassù a lato del Crocifisso si muovono quasi danzando. I nastri che li circondano svolazzano disegnando cirri e volute. Anche un nastro che pende dal fianco di Cristo danza festoso. I santi alla base, in ginocchio o all’impiedi, hanno l’aria contrita; ciononostante l’atmosfera della rappresentazione rimane leggera e addirittura gioiosa.

Ma il giovane Raffaello da dove ha preso questa idea, a dir poco surreale?

Dal padre, che aveva il compito nel ducato di Urbino di allestire spettacoli tanto a Palazzo ducale che nella cattedrale. Raffaello non mancava di assistervi specie laddove si esibivano acrobati che, travestiti da santi e angeli con vistose ali, si gettavano dai tironi di navata con capovolte da cardiopalma. Certo pare un atto blasfemo l’aver inserito

tanta festosità in una Crocifissione. Sembra di sentire i baciapile commentare indignati: “Ma che fanno quegli angeli intorno alla croce, sembrano saltimbanchi del Carnevale che sbalucchiano qua e là sulle teste delle maschere, spaventando le vecchiette! Un po’ di rispetto, perdio!”.

E a sto punto il pittore doveva darsi un gran daffare per convincere quei pizzoccheri che appresso sarebbe venuta la Resurrezione e con quella l’allegria festosa del Risus Paschalis, la festa per il ritorno di Cristo vivo. A diciassette anni Raffaello veniva giù chiamato maestro, anche nei contratti per i dipinti: “magister Raphael de Urbino”.

È proprio in quel tempo in Umbria che incontra Luca Signorelli, uno straordinario artista, dotato di grande forza espressiva. Fra i due pittori nasce subito una calda amicizia e naturalmente Raffaello, lavorando spalla spalla con un personaggio di così vivo talento, non può fare a meno di assorbirne le insolite idee grafiche e compositive. A testimonianza di questo incontro possediamo alcuni schizzi, dove il giovane maestro copia, interpretandole, figure tratte da questo stupendo giudizio universale e dal *Martirio di san Sebastiano* invasi da corpi di una eleganza e sensualità che Raffaello non aveva mai conosciuto.

Ma c’è un altro personaggio che dobbiamo prendere in considerazione: si tratta di Piero della Francesca, della cui influenza su Raffaello ci si dimentica quasi completamente.

Piero, come abbiamo già accennato, era alla corte di Urbino e divenne amico del padre di Raffaello, qualche anno prima che questi nascesse. Ed è proprio opera di Piero l’immagine del viso di Federico da Montefeltro visto di profilo. Il duca – detto dai suoi soldati *capo a mazza*, vedremo appresso perché...– non poteva esser ritratto di fronte, causa una terribile ferita che gli deturpava il viso. Fu durante un torneo che un colpo di lancia gli cavò di netto l’occhio destro e gli zoncò il volto, sempre sul lato destro, lasciando una enorme cicatrice che dall’orbita scendeva fino alla ganascia. Ora scopriremo quanto fosse caparbio e determinato quel Federico e quanto fosse azzecato quel soprannome, *capo-a-mazza*, cioè testardo come una mazza di ferro. Dobbiamo sapere che egli decise di

continuare a combattere in torneo: il duca si trovava però fortemente handicappato nel torneare, sia per la mancanza di un occhio sia per il fatto che per volgere lo sguardo a destra era costretto a una completa torsione del collo con tutta la corazza e la barbuta, che è la saracinesca della corazza... ogni volta un cigolio!, gesto che lo limitava nella rapidità di controllo nella tenzone. Come risolvere il problema? Semplice! Si fece segare un pezzo di naso all'altezza dell'occhio, un triangolo, cosicché attraverso quella fessura poteva scorgere la parte di destra sbirciando con l'occhio sinistro, restando comodamente fermo con il viso.

Questo era il personaggio che aveva creato dal nulla Urbino, che si inventò committente di palazzi, con grandi collezioni d'arte e perfino capocomico di spettacoli dei quali, come dice la canzone, *capo-a-mazza* andava pazzo.

*Capo-a-mazza andava pazzo.*

*Pazzo gnucco è capo-a-mazza*

*si balocca d'ogni lazzo*

*pel teatro ci va pazzo.*

*Ci va pazzo pei pupazzi*

*per le danze e gli strambotti.*

*Per le farse e i lazzi a schiocco*

*Capo-a-mazza c'ha perso un occhio.*

*Non fu in campo che ebbe il botto,*

*con la lanza a cavatappi,*

*si schiantò di netto a scrocchio*

*contro il bindorlòn d'Arezzo.*

*Fu un rinculo da batocchio,*

*vola in cielo e poi stramazza*

*infilato a tutta chiappa*

*nel lanzòn d'Arezzo*

*sta impalato capo-a-mazza.*



Ma tornando a noi, abbiamo accennato alla collezione d'arte del duca di Urbino, che contava molte opere eccezionali del Rinascimento e che Raffaello ha di certo visitato accompagnato dal padre, quand'era ragazzino. Fra queste c'era la Madonna dell'uovo. Il titolo nasce proprio dalla presenza nel dipinto di un uovo che pende dall'alto di una semicupola appeso a un filo. Ma per capirne il significato è bene analizzare l'intero assetto dell'opera.

La Madonna, attorniata da santi e angeli, sta seduta su una poltrona posta sopra una predella, il bambino dorme beatamente sdraiato, diremmo spaparanzato in grembo alla madre; il duca Federico s'è collocato in ginocchio davanti a lei. Il viso della Madonna è posto esattamente nel centro del dipinto alla base di un cerchio che descrive l'arcata sovrastante, elemento principale di tutta l'architettura. Una grande conchiglia è posta sotto l'arcata. La conchiglia presso gli antichi greci è il simbolo della bellezza: da dentro una conchiglia così grande nacque Venere, dea dell'amore prolifico. L'uovo, nel linguaggio degli architetti, studiosi della geometria euclidea, era il simbolo della massima forza dinamica di una figura geometrica, cioè la perfezione e l'integrità assoluta.

Questa tavola dall'architettura maestosa oggi si trova a Brera. Guarda caso nella stessa stanza della pinacoteca, sulla medesima parete, gli fa quasi da *pendant* il *Matrimonio della Vergine* di Raffaello.

Mi ricordo che avevo appena quattordici anni la prima volta che mi capitò di visitare il museo. Ero da poco entrato come allievo nella scuola di Brera, dove rimasi a studiare per otto anni. Credo di aver osservato i due capolavori centinaia di volte: come in un rito, per primo mi fermavo dinanzi al *Matrimonio*, quindi passavo ad ammirare la *Vergine dell'uovo* di Piero della Francesca. Il *Matrimonio* di Raffaello mi produceva sempre una grande emozione per l'eleganza e l'invenzione compositiva di cui parlerò fra poco. Allora non esisteva ancora il congegno che oggi fa scattare l'allarme se ti avvicini troppo al dipinto, perciò mi era possibile osservare ogni volta dappresso la tavola come volessi catturare

il segreto di quella pittura ... le pennellate, le velature che Raffaello aveva di certo acquisito studiando i fiamminghi.

Egualemente, passando a leggere il quadro di Piero, provavo sempre la sensazione di trovarmi dinanzi a un miracolo. Sulla tela si leggeva ogni piccola pennellata che seguiva ad altre sempre più minute, in un tessuto che mi ricordava gli arazzi di Bayeux, dove la trama cromatica è composta da colori integri e puri: il rosso di cadmio spunta fra il verde e l'azzurro di cobalto, la terra di Siena graffia il fondo d'ocra bruno. Ma ecco che se ti distacchi dalla tela e ti allontani un poco, la trama cromatica si trasforma in un grigio o in un rosato dai toni luminosi, magici.

Questo faceva la grande differenza fra i due maestri. Di sicuro potete sincerarvene da voi, osservandoli uno appresso all'altro: quella che ne ha enorme vantaggio è senz'altro l'opera di Piero della Francesca.

Ma, attenzione!, Raffaello è un campione della rimonta ... Al tempo del *Matrimonio* aveva poco più di vent'anni. Non aveva ancora conosciuto da vicino Michelangelo e Leonardo, non era ancora arrivato a Roma. Ed è proprio a Roma che Raffaello compirà la grande metamorfosi. Guardatevi i ritratti della sua donna, la Fornarina, e della Velata, ed ecco che vi stupirete per la pittura che Raffaello sa esprimere: finalmente siamo nella magia.

Dei ritratti di Raffaello esistono non una, ma centinaia di copie eseguite dai suoi discepoli e imitatori, anche da grandi maestri, ma per scoprire quale sia il dipinto originale non serve confrontare le figure nel loro movimento né le sfumature d'ombra e luce. Vi basterà osservare i fondi, il tessuto cromatico: capirete subito la grande differenza fra il vero e il falso.

Negli anni 1502-1503 nell'Italia centro settentrionale si susseguirono accadimenti che molto influirono nella vita del giovane maestro d'Urbino.

Era un tempo per lui molto fortunato: conventi e famiglie di possidenti lo chiamavano ad affrescare e dipinger tavole in gran numero. Questo lo

portava a muoversi di continuo nell'Umbria e in quella punta di Toscana che si infila fra Città di Castello e Borgo San Sepolcro. La zona era scampata da poco a una pestilenza che aveva causato molte vittime. Qualcuno disse che quello era un tristo presagio a una più feroce sciagura: quel presagio si avverò nella figura del figlio di papa Borgia, Cesare detto il Valentino – l'orrendo che genera il peggio! Infatti costui si buttò ad assalire città e terre della Romagna, dell'Umbria e delle Marche, con bande armate, saccheggiando e uccidendo manco fosse un turcomanno! Per Raffaello è una situazione difficile e pericolosa. Il suo programma era quello di spostarsi per lavoro da Città di Castello a Urbino, per poi raggiungere Fabriano e Fermo, ma le strade che avrebbe dovuto percorrere erano gremite da disperati che fuggivano dalle razzie dopo che Camerino, Borgo San Sepolcro e Fermo erano cadute nelle mani del Valentino e delle sue bande.

Raffaello aveva sofferto quindi quegli eventi tragici in prima persona. Ma il bisogno di dipingere non frenava il suo impegno. Oltretutto Perugia era rimasta ancora indenne, libera, ed è là che Raffaello trova nuovi importanti committenti. Fra questi Atalanta e Leandra Baglioni, le due signore massime dell'Umbria. Ma nel 1503 il Valentino s'appresta ad occupare anche Perugia. I Baglioni e i Montefeltro lasciano la città in fretta e furia. Raffaello non correrebbe granché pericolo restando in zona ma, ciononostante decide di seguirli (e qui viene alla luce un suo lato pressoché sconosciuto, imprevedibile), giacché mentre per i signori quel viaggio rappresenta una fuga, per lui è occasione di una stupenda vacanza. Salta sul carro degli sconfitti in fuga e arriva prima a Padova e poi, meraviglia!, a Venezia. “La guerra fa muovere spiriti sonnolenti e chiappe assopite!”, come dice Flaubert.

Il pittore scopre di trovarsi stupendamente a Venezia: le spugne, è risaputo, amano moltissimo la laguna. Inoltre qui conosce *de visu* tutta la pittura veneta che in quegli anni conta veri e propri capiscuola, a cominciare dai Bellini, Vittor Carpaccio, e addirittura Giorgione.

Nella Serenissima Raffaello, il transfuga allegro, ha la straordinaria occasione di conoscere addirittura Bosch: da questo grande satirico della

pittura fiamminga, prende in prestito alcune figure di personaggi diabolici che colloca ai lati del suo *San Michele e il drago*. Sulla sinistra del quadro rappresenta i truffatori e gli strozzini, sulla destra ladri e puttane (queste non le ha prese da Bosh: le conosceva anche in Italia!). Per finire, come *optional*, si porta a casa anche un paesaggio tipico del Nord Europa, con castelli dalle torri puntute che si stagliano su una luce dorata da fondale di Van Dyck.

E scusatemi se è poco... mandatemi il conto a casa!

Ma la sua vacanza veneziana dura poco.

Proprio in quei giorni muore papa Borgia e il maestro d'Urbino è invitato a far ritorno a Perugia, dalla quale il Valentino, senza più l'appoggio del padre (santo!), è stato costretto a sloggiare.

Finalmente si ritorna a un tempo di quiete.

Raffaello ora si può di nuovo muovere agilmente senza tema di aggressioni per tutto il territorio, da Assisi – dove ha visto per la prima volta le pitture di Giotto di Bondone – fino alle città più periferiche della Toscana. In fondo al lago Trasimeno, sacro agli Etruschi, incontra Arezzo, del tutto identica a quella dipinta sulle pareti della Basilica superiore da Giotto. È rimasto tutto intatto, mancano solo i diavoli che fuggono starnazzando, cacciati da san Francesco fuori dai comignoli e dai lucernari. Forse ad Arezzo qualcuno di quei démoni è rimasto ancora ma, come cantano i giullari, se ne vanno intorno travestiti da belle figliole ridenti che mostrano poppe agli abitanti. (COLORIRE) Arezzo è una città che sembra completamente inventata per una rappresentazione di teatro, progettata tutta in verticale com'è: un insieme di paradossi architettonici, di torri e alte mura che a Raffaello ricordano, ingigantita, la sua Urbino. È già abbastanza stupito quando, entrando nella chiesa di San Francesco, si trova dinnanzi alle pareti affrescate da Piero della Francesca.

Deve prendere fiato. Si allontana di qualche passo per meglio inquadrare la grande pittura e ne rimane sconvolto: cavalli impennati, rovesciati insieme ai cavalieri, stuoli di donne, straripanti di eleganza e grazia, e

standardi, bandiere senza vento, braccia protese, lance spezzate e bocche spalancate ... Ma nessun grido. I cavalli scalpitano ma non nitriscono, quel silenzio moltiplica all'infinito la tragedia e il peso della violenza.

Girando intorno lo sguardo Raffaello si rende conto della dimensione incredibile di quella pittura. Ogni parete è affrescata fino al limite della trabeazione, lassù. Sta partecipando a una impossibile lezione di prospettiva con scorci esasperati. Qui per la prima volta Raffaello scopre il valore della luce e dell'ombra propria e proiettata, fino all'uso del buio e dei controtagli luminosi. RICORDARE I FIANMMIGHI Protetto da una grande tenda immersa nella notte, Costantino dorme. Intorno soldati aggrediti dalla fatica e dal sonno vegliano tesi: domani ci sarà la battaglia contro Massenzio. In questa scena è raccontato il miracolo della croce che appare splendente nel cielo, ma il vero miracolo è l'invenzione delle figure che nascono dal buio, disegnate dal chiarore della luna e dei fuochi.

Di questa scena dipinta, Raffaello non potrà mai scordare l'impatto e la magia. Quando arriverà a Roma, ormai adulto e famoso, riporterà sulle pareti delle *Stanze* vaticane quella invenzione notturna nella *Liberazione di san Pietro dal carcere*.

### ***Lo sposalizio della Vergine (1504)***

Nei primi mesi del 1504, la famiglia Albizzini di Città di Castello commissiona a Raffaello una tavola di notevole dimensione, che già vi abbiamo presentato a proposito di Brera.

Quest'opera mantiene l'impianto compositivo dell'analogo tema realizzato dal suo maestro, il Perugino. Particolare straordinario: recentemente si è scoperto che Pietro Vannucci non è il primo ideatore del dipinto in questione, ma anzi avrebbe fatta sua l'idea di Raffaello. È incredibile: una spugna espugnata!

I due dipinti a uno sguardo affrettato paiono quasi identici, ma a un esame più attento ecco che diversi valori crescono a dismisura a tutto vantaggio dell'opera di Raffaello.

Entrambe le pitture sono composte dentro due spazi scenici, quello inferiore dove si svolge il rito dello sponsale fra la Vergine e san Giuseppe e quello superiore dove è situato il tempio a pianta circolare e cupola. In poche parole, il rito del matrimonio non avviene nel tempio, ma all'esterno in mezzo alla natura: una variante davvero poetica e surreale. Ci rendiamo subito conto che le due tavole, come rapporto fra altezza e larghezza, sono notevolmente differenti: quella di Raffaello è molto più slanciata rispetto a quella del Perugino. Ancora, rispetto a Perugino, Raffaello, nel progettare quel monumento, ha messo in atto la lezione architettonica di Piero della Francesca e di Luciano Laurana. Per capirci, stiamo parlando di quel modello rivoluzionario espresso nella rappresentazione della città ideale. Così il tempio riprodotto da Raffaello gode inoltre di una leggerezza ed eleganza che non hanno confronto con quella del Vannucci.

Ma la genialità da regista sublime Raffaello la palesa quando impone gesti danzati a tutti i partecipanti al rito dello sponsale, a cominciare dall'*attitude* classica che ci offre la Vergine col suo appoggio sull'anca e la leggera torsione del busto, unita al lieve levarsi della spalla. Egualmente Giuseppe, quasi a specchio, allunga il piede sinistro, alza la spalla destra e tende con grazia la mano destra a porgere l'anello. Perfino il sacerdote "balanza" il bacino appoggiandosi su una sola gamba. E così via si muovono con grazioso andamento tutti i personaggi, il giovane che spezza l'asta sollevando il ginocchio e restando in equilibrio sembra proprio danzare. Quasi ne potete indovinare il ritmo e la melodia, come in un canto del tempo, magari una pavana, cantata da Maria stessa:

*Mi séri ammò giùina, 'speciàvi un bel giùin*

*che mi dicesse parole d'amore,*

*che mi facesse venire un rossore*

*e poi languire stringendomi a sé:*

*Oh Maria*

*Oh Maria*

*Amami a me ...*

*Amami a me!*

Questa grande pittura su tavola ottiene un notevole successo, molti intenditori d'arte visitano la cappella degli Albizzini in San Francesco a Città di Castello. È un momento magico per Raffaello, molti pittori già affermati offrono al giovane di collaborare nella loro bottega. Pinturicchio invita Raffaello a seguirlo a Siena: lo coinvolge come aiuto nella messa in opera di cartoni per un affresco. Il giovane maestro accetta, ma il suo sogno è raggiungere Firenze.

Il Vasari ci racconta che mentre Raffaello stava lavorando nel cantiere di Siena alcuni giovani assistenti, tornati da Firenze, descrivevano entusiasti le nuove opere che si stavano erigendo nella Repubblica fiorentina, dei grandi maestri che là operavano e del fermento creativo che esaltava l'intera vita della popolazione.

In seguito a quella descrizione Raffaello sente crescere un irresistibile desiderio d'esser testimone di quella felice alacrità e abbandona il cantiere congedandosi con grande impaccio dal Pinturicchio. (*inserire grammelot dell'addio*)

Prima di recarsi a Firenze torna a Perugia, dove fa visita a Giovanna Feltria della Rovere, sua appassionata committente. Diciamo appassionata sia per la stima che aveva per il talento di Raffaello che per le sue qualità intrinseche, dovute alla ormai risaputa bellezza del giovane e per il fascino che sapeva emanare.

Non è difficile immaginare che la ancor bella signora, vedova di Giovanni della Rovere prefetto di Roma, si fosse fortemente invaghita di Raffaello. Invaghita, in italiano antico, significa “aveva preso una scuffia della Madonna”. Ce lo testimonia la lettera di raccomandazione che la donna invia di slancio a Pier Soderini, Gonfaloniere di Firenze. Nella missiva la signora, scoprendo tutto il suo calore, intercede presso il Gonfaloniere perché offra aiuto al giovane, dotato di buon ingegno, “figliolo discreto e gentile (...) che io amo sommamente. *Ahhh, ahhh, ahhhh (boccheggiano)*” e che desidera “venga a buona perfezione” nel suo apprendere. “Però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente,

quanto più posso, pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore.”

Arrivati qui

Raffaello rimane quasi sconvolto da ciò che vede realizzarsi in Firenze. Lo stupisce il fervore, la voglia di discutere e proporre idee nuove da parte di ognuno. La prima impressione in realtà è quella di un disordinato *bailamme* e di confusione ciarlona, ma poi si rende conto che solo permettendo a ognuno di partecipare, anche fuori di costrutto, si riesce a coinvolgere con impegno la gran parte della gente. Forse per la prima volta Raffaello si trova a respirare qualcosa di completamente nuovo e difficilmente ripetibile: la democrazia. Ma aveva in quel tempo un significato, democrazia? Non ne ha nemmeno oggi! Tucidide, il grande storico greco ce ne dà la definizione più corretta: “Che cos’è la democrazia? La più alta conquista dell’uomo con la ragione e la coscienza della libertà.”

Nella Firenze libera incontra, se pur in spazi diversi, i più grandi maestri dell’arte rinascimentale: pittori, scultori e architetti. Vede il cartone della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo ed egualmente fa visita a Michelangelo che a sua volta sta completando il cartone sulla *Battaglia di Cascina*. I disegni preparatori servono a realizzare due grandi affreschi che in una straordinaria tenzone saranno giudicati dalla popolazione intera. Malauguratamente le due opere non vedranno mai la luce.

Inoltre il ragazzo d’Urbino fa appena in tempo ad assistere al trasporto del grande blocco marmoreo scolpito del *David* di Michelangelo, ingabbiato sopra un gigantesco carro, dalle grandi ruote con ammortizzatori a molla, che lo trasporta in Piazza della Signoria. L’opera è stata commissionata a Michelangelo dalla Repubblica di Firenze a simbolo della acquistata libertà dopo la recente cacciata dei Medici (1494). Il ragazzo vorrebbe avvicinare il Buonarroti, ma scopre che quello straordinario personaggio è restio e recalcitrante. Perciò si accontenta di disegnare di nascosto le sue figure sui cartoni. Invece con Leonardo l’approccio è molto più facile e fra loro nasce un’amicizia immediata, tanto che l’anziano maestro permette al ragazzo di sfogliare



quando gli pare i suoi disegni, direttamente nel suo studio, anche senza la sua presenza.

Raffaello si innamora di quegli appunti e bozzetti e li studia con attenzione, eseguendo anche delle copie. Senz'altro Leonardo sarà il pittore da cui riceverà la più importante delle lezioni.

Già abbiamo detto della straordinaria rapidità di apprendimento di Raffaello. Ma l'esperienza di Firenze è per lui a dir poco traumatica ed esaltante al tempo. Si ritrova dinanzi a grandi personaggi dell'arte e della scienza nonché della politica ogni momento. Scopre opere nuove, di impianto e concezione, che lo sconvolgono.

Ma ciò che maggiormente sollecita l'ansia di conoscenza nel giovane maestro è la possibilità di studiare dappresso e possedere le immagini dei più grandi disegnatori di tutta Europa, da Dürer a Mantegna, da Leonardo ai ferraresi, fino ai fiamminghi. Il tutto grazie alla stampa, inventata solo cinquant'anni prima. Si rende conto che quei pittori e scultori non raccontano solo storie di drammi e festosi avvenimenti. In quelle opere si legge anche la forza delle idee, l'indignazione per l'ingiustizia e la violenza di chi gestisce il potere, la rabbia e l'impegno disperato perché il mondo cambi.

“Tu bada ben – dice quasi a sé stesso Machiavelli negli scritti di governo – che l'aver in le tue mani il potere della Repubblica e il plauso di chi crede che si possa governare senza inganno non ti è bastate, poiché non è tanto la novità che conta, ma produrre il nuovo. Quindi ascolta e pruovoca il popolo perché parli a costo di causare in te risentimento. Non credere che questo sia disordine e perdita di tempo e che si facci meglio a non discuter e computare. Non è il tempo che si conzuma nel confronto cosa da deprecare. L'errore che non truoverà mai rimedio è quello del risolvere ogni decisione per applaudimento. Uno bono descorso con retorica piazzata ad uopo, qualcuna frase dal bon suono e via che se cammina più spediti che mai. Tu debbi insegnare a ragionare ogni idea o pruogramma tre volte più che non lo sia il ragionevole. Trista gente è quella di un popolo che segue lo sbatter di bandere e stendardi piuttosto che le idee ben mastecate”.

## **II TEMPO**

Bene! Devo dire che è sorprendente l'attenzione con cui avete seguito e apprezzato la prima parte, perché, vi dirò, che questo è uno spettacolo molto difficile (soprattutto per me che ho dovuto condurre l'inchiesta e scriverla!). Una ricerca piena di trappole: io stesso mi ero convinto che Raffaello fosse un personaggio tranquillo, ma agile e abile nel condire via il potere, sempre a disposizione dei potenti, perfino un po' furbastro e opportunista, come certi politici della nostra società, di questa Repubblica, di quella precedente e via dicendo... Invece ho scoperto, e ve ne renderete conto anche voi fra poco, un personaggio inatteso, con un coraggio e una forza... E la follia! Soprattutto quello che mi ha stupito è la follia, veramente esorbitante di questo grande maestro.

### **Riprendiamo subito dalla *Pala Baglioni* per San Francesco al Prato a Perugia (1507)**

Una delle opere più importanti e impegnative di Raffaello. Vi basti sapere che per organizzare questo il dipinto il pittore eseguì la bellezza di sedici bozzetti preparatori, proponendo in ognuno una variante essenziale.

Raffaello per la composizione si ispirò da principio a una "lamentazione" del Perugino, in cui il corpo di Gesù è seduto quasi a terra e tutti intorno in piedi o in ginocchio stanno le donne e i trasportatori che l'hanno appena depresso. Certamente guardò anche a un disegno di Filippino Lippi, dove si presenta la lamentazione di un gruppo di donne inginocchiate, piegate sul corpo di Meleagro, personaggio della cultura greca-attica.

Ma poi Raffaello ci ripensa. Ispirandosi a un gruppo marmoreo di un sarcofago romano e rielaborando quella composizione, modifica l'impianto scenico. Gesù, come Meleagro nel sarcofago, viene sollevato da cinque uomini: il primo lo sostiene per le spalle, un secondo gli afferra il braccio sinistro, in due lo sorreggono per le gambe e i piedi, l'ultimo si è posto carponi sotto il corpo dell'ucciso e lo sorregge caricandolo sulle

proprie spalle. Uno svolgimento simile lo realizza anche Luca Signorelli in un'opera che sicuramente Raffaello ha avuto sotto gli occhi.

*La deposizione di Cristo* viene commissionata a Raffaello da Atalanta Baglioni, che voleva con questo dipinto commemorare il figlio, Grifonetto, assassinato nel 1500 in una faida di famiglia. Sorprendente è la similitudine fra la tragedia in casa Baglioni e quella greca di Meleagro: entrambe le madri si chiamano Atalanta e in entrambi i casi fu in una rissa scoppiata fra parenti che persero la vita i due giovani. Nella storia del ragazzo greco, Meleagro fu ucciso o fatto uccidere addirittura dalla madre per punire il figlio che aveva assassinato i propri zii.

Raffaello, esaminando con attenzione il reperto romano, intuisce che il braccio destro di Meleagro, in quel tempo già mancante, all'origine doveva cadere abbandonato verso il suolo, il *topos* convenzionale della morte, che vediamo riprodotto in Signorelli e addirittura, più di un secolo dopo, da Caravaggio. Nel suo progetto quindi il giovane maestro inserisce subito con evidenza quel gesto ponendolo in primo piano. Toglie l'immagine del portatore inchinato che regge sulle spalle parte del corpo di Meleagro, elimina tre dei portatori che stanno al centro e li sostituisce con un solo vecchio seguace e una donna – la Maddalena – che bacia la mano sinistra del Cristo. Tutto il restante gruppo delle Marie, compresa la santa madre, viene tenuto in disparte sulla destra fuori dall'arco compositivo, cioè quello del Cristo sollevato nel trasporto. Questa soluzione risulta sghimbescia e mette in evidenza lo spostamento troppo a sinistra del gruppo principale che si assume da sé solo il valore massimo del dramma. Ancora, la Maddalena sembra affacciarsi con fatica fra il portatore di destra e il seguace alle spalle di Cristo.

A questo punto Raffaello propone un altro impianto scenico: tanto per cominciare colloca la Maddalena in posizione di vantaggio rispetto a tutti gli altri personaggi del coro. Quella che nella tradizione popolare è sempre stata indicata come la sposa di Cristo, ora viene posta tutta sola al centro, dentro l'arco creato dal corpo sospeso di Gesù. Il suo viso è disperatamente proteso verso quello dell'amato. I due reggitori

s'inarcano uno di fronte all'altro in posizione speculare traendo con forza il lenzuolo su cui è posto Gesù appena calato dalla croce.

I due seguaci, che nel disegno preparatorio stavano al centro, ora sono stati spostati a lato. Ma come sistemare il gruppo delle dolenti? E qui la soluzione viene dettata a Raffaello da Mantegna in persona, attraverso un suo famoso disegno stampato in centinaia di copie. Si tratta di una *Deposizione* eseguita almeno vent'anni prima. Mantegna aveva composto la stessa scena, spostando a sua volta il gruppo dei reggitori di Gesù sulla sinistra della sua incisione e sulla destra, per non lasciare inerte e privo di drammaticità il gruppo delle Marie, ha semplicemente fatto svenire la madre di Gesù. Ecco che le donne che l'accompagnano si gettano immediatamente a soccorrerla, chi preoccupata di sollevarla, chi di farla rinvenire. Raffaello non ha indugi: "Questa trovata non me la lascio certo scappare!". Ed ecco la madre di Cristo che sta per crollare al suolo, ma rapida una compagna la regge abbracciandola intorno alla vita. Un'altra le sostiene il capo. La terza s'è posta in ginocchio e la mantiene sollevata con le braccia tese. Ora la composizione è riportata alla giusta dinamica. Ma la più grande invenzione compositiva del dipinto è senz'altro la progressione ritmica dei piedi e delle gambe che si agitano nel quarto inferiore della tela. Se ne possono facilmente contare la bellezza di dieci che si muovono, non secondo un'unica direzione ma quasi scontrandosi l'un l'altra così da creare una sensazione di caos disperato.

Il risultato dell'insieme – piedi che si calpestano l'un l'altro, gesti, passi, inarcate, contrasti – determina una ritmica ossessiva carica di tragicità. Eppure, oltre i gesti, Raffaello non si giova di altri effetti. La luce è tersa e le ombre proprie e proiettate sono ridotte al minimo di intensità. Non c'è vento che scuota le vesti e i manti dei protagonisti. E il viso di ognuno non è mai atteggiato a smorfie di dolore naturalistico o esasperato, al limite dell'urlo. Niente lacrime, solo visi esangui, come quello di Cristo e della madre sua. La natura tutto intorno è dolce e non si accenna assolutamente alla classica tempesta dei tre giorni della disperazione.

Eppure l'angoscia e lo sgomento che produce quella scena sono di una tragicità che solo Eschilo, Sofocle e Omero riescono a suscitare. Eccovi un brano del lamento di Andromaca. Achille ha ucciso Ettore, l'ha legato al proprio carro strascicandolo per le terre:

“Nemmeno un povero spruzzo di sangue sgorga più ormai dal corpo da quel cadavere. Ora l'eroe furente più che da sazietà per stanche membra e vuoto di voce ha abbandonato il carro. E sceso sul terreno, lascia che ancora per pochi passi i cavalli trainino il carro. Corre senza grida la sposa di Ettore, Andromaca pallida, gli occhi disegnati di rosso, inginocchiata sul cadavere dell'uomo con il quale ha diviso abbracci per notti troppo brevi. Con la sua saliva cerca di nettare il viso dello sposo, lecca i suoi occhi ricoperti di polvere e sangue. Un lieve, continuo lamento e un respiro da rantolo sono il solo canto da prefica che le riesce di accennare. Venite! Accorrete, donne di Troia! Sollevategli il capo, portate secchi d'acqua e lenzuola e gridate il dolore che io non so emettere né raccontare. Urlate per tutte le spose e madri che perdono mariti e figli per guerre dipinte su gloriosi stendardi. Infami poeti che le narrate con tanta possanza al ritmo di tamburi che affrettano il battito lento del cuore, battete la vostra ipocrita sete di trionfale cantilena. A noi donne è stato assegnato solo il lamento di morte”.

Raffaello vive ormai da quattro anni a Firenze. La sua fama è cresciuta. Riceve attenzione e committenze da ogni luogo. Bramante, suo conterraneo, che il papa Giulio II stimava sopra ognuno, insiste perché Raffaello si trasferisca, armi e bagagli, a Roma. Il sommo architetto si impegna a procurargli un ingaggio addirittura in Vaticano dal papa Giulio in persona. Raffaello si lascia convincere. Prima di partire fa visita a tutti i monumenti che ha ammirato e studiato. Si sofferma il più a lungo possibile sotto il gigantesco *David* di Michelangelo. Gli cade lo sguardo sul retro del piedistallo e legge incisa una frase: “Davitte con la fromba e io con l'arco. Michelagnelo: rotta è l'alta colonna”, cioè a dire “Davide ha abbattuto il simbolo dell'oppressione tirannica con la fionda, io con l'arco – con lo strumento per mezzo del quale si trapano il marmo –

Entrambi abbiamo così spezzata l'alta colonna, quella del potere costituito, delle regole e dei dogmi".

Di certo questa frase sarà rimasta scolpita anche nel cervello di Raffaello.

## **Roma**

Raffaello giunse finalmente all'Urbe, salì in Vaticano accompagnato da Bramante che il papa stimava come suo massimo architetto e consigliere, tanto da avergli affidato la progettazione della nuova basilica di San Pietro e altri monumenti che avrebbero resa di nuovo trionfante la città.

In Vaticano era già in atto un cantiere, quello delle *Stanze*, dove stavano operando alcuni validi pittori. Contro le pareti da affrescare erano state levate le impalcature sulle quali Raffaello riconobbe famosi capi bottega: Lorenzo Lotto, il suo maestro Perugino, Sodoma, l'amico Luca Signorelli, il Bramantino, Pinturicchio e anche un pittore fiammingo che non aveva ancora conosciuto di persona, Giovanni Ruysch. Ognuno stava intento chi a preparare le pareti, chi a stendervi le stabbiture, altri ad abbozzare sinopie o a preparare gli impasti di polvere di marmo e pozzolana per l'intonaco.

Qualcuno di quei maestri lo salutò con un cenno, altri, come il Perugino, scesero dall'impiantito attraverso le scale per abbracciarlo. Il Signorelli, dalla figura possente, saltò in basso con un gran tonfo e se lo prese in braccio, sbaciucchiandoselo come fosse un bimbo. Appresso Raffaello fu introdotto nella grande camera del pontefice che fungeva da studio, sempre accompagnato, anzi preceduto, da Bramante. Giulio II, scorgendo Raffaello entrare, si levò e lo accompagnò a un grande tavolo, sul quale il giovane pittore srotolò stendendoli i bozzetti che aveva preparato e portato con sé per illustrare al pontefice il suo progetto d'affresco nella Stanza della Segnatura. Il santo padre faceva domande. Ogni volta interveniva a rispondergli il Bramante, preoccupato di evitare al suo pupillo il rischio di inciamparsi per l'emozione.

Giulio, che ognuno chiamava il papa terribile, a una ulteriore intromissione di Bramante, gli sferrò un pugno nello stomaco che lo fece

deglutire con fatica. Quindi il terribile, mimando di schiaffeggiare l'architetto, lo aggredì ridendo:

“Forse che il tuo protetto qui tiene la disgrazia d'esser muto? È a lui che io pongo le questioni e pretendo che sia lui a darmi risposta!”. Inaspettatamente Raffaello si dimostrò di una loquacità e padronanza di sé eccezionali. Riuscì a improvvisare anche qualche battuta spiritosa che Giulio commentò con rumorosi sghignazzi. Quindi diede ordine a un suo valletto di mettergli da parte quegli abbozzi aggiungendo: “Me li voglio riguardare per mio conto. Ci vedremo domani, a questa stessa ora”.

Il giorno appresso il Bramante, che aveva ospitato Raffaello nella sua casa, lo svegliò di buon ora per comunicare all'amico una notizia incredibile.

“Che c'è?” chiede Raffaello ancora addormentato.

“C'è che il pontefice ha appena invitato il Sodoma a interrompere il suo lavoro e il Perugino è stato licenziato assieme al Pinturicchio.”

Raffaello rimane attonito.

A fatica chiede: “Ma perché? In che cosa hanno mancato?”.

“In niente! Soltanto che il santo padre ha deciso di assumere te al posto loro. Inoltre ha già dato ordine di distruggere gli affreschi della seconda sala, dipinti qualche anno fa da Peruzzi nella volta e da Piero della Francesca e Bramantino nelle tre pareti”.

“Per quale ragione cancellare degli affreschi del genere?! Sono capolavori!”.

“Ma dico – lo blocca Bramante – ci fai o ci sei?!” .

“Come...?”.

“Andiamo ... dovresti essergli riconoscente. Vuol dire che il papa deve stimarti assai se, per far spazio a te, decide di far sbattere a mare artisti di tanto pregio!”.

“Ma non si possono trattare con tanta brutalità e arroganza dei maestri di quella forza. Oltretutto sono quasi tutti amici miei! Gente che mi ha sempre dimostrato affetto e stima ... Come posso accettare? Scusate per il disturbo ma devo cancellare i vostri affreschi... la vita è la vita...”.

“Senti, d’accordo ... sto nostro santo padre è un poco rozzo e spesso come in questo caso va giù greve ... ma è da preferire uno senza birignao e cerimonie piuttosto che un ipocrita che prima ti fa le moine poi ti pugnala alle reni senza manco dire pardon!”.

“Ma è proprio quello che ha fatto con tutto il gruppo dei nostri colleghi! Più scannati a tradimento di così!”.

“Ecco, devi solo scegliere: o accetti questa prassi, o cambia subito committente. Fai fagotto e torna da dove sei venuto! Questo è un mondo di belve, magari con la stola e il triregno, ma pietà-qui-è-morta ... non dimenticare che il simbolo di noi cristiani è la croce”.

“Non capisco, cosa c’entra la croce?” .

“Scusami, ma... cos’è la croce? È una specie antica di patibolo, no? E qui la usano ancora. E funziona! Oh... come funziona!”.

A questo punto, per non essere giudicati anticlericali di maniera, è meglio presentare dettagliatamente i ritratti dei maggiori protagonisti e il clima impostato dalla Chiesa cattolica apostolica romana ai primi del Cinquecento. Cominciamo da Rodrigo Borgia, cardinale a soli venticinque anni, consacrato papa con il nome di Alessandro VI quando ne aveva sessanta, nel 1492. Costui non fu un committente diretto di Raffaello, né di Leonardo e Michelangelo, ma fa parte del grande prologo dell’intero affresco rinascimentale. Con lui si imposta una nuova politica e uno spregiudicato modo di condurre gli affari della Chiesa.

Già era prelado di rango quando si unì carnalmente con una splendida vedova, madre di due figliole. I due vissero amandosi per qualche tempo, poi accadde che la concubina morì. Il Borgia si tenne con sé le due ragazzine dell’amata, diede loro una vita degna e anche il proprio affetto, fino a concupirle entrambe dividendo con esse il proprio letto (molto generoso...).

La situazione, agli occhi del clero e della popolazione, è giudicata scandalosa (non si sa perché...) perciò Rodrigo decide di liberarsi almeno di una delle due amanti minorenni, la maggiore, che sistema in un convento. Sceglie quindi, più modestamente, di vivere con la più



giovane – fra l’altro di bellezza straordinaria. Con lei concepisce ben cinque figli: uno di loro sarà Cesare Borgia, il Valentino. La minore delle figlie sarà la duchessa di Ferrara, Lucrezia, alla quale il fratello, il Valentino, ucciderà i primi due mariti poiché poco vantaggiosi per i progetti della famiglia.

Con la stessa impunità e tracotanza il padre Alessandro VI gestì i problemi della politica e del governare. Si contornò di vescovi e cardinali disposti a compiacerlo e servirlo, soprattutto dietro pagamento. Decise infine che la Chiesa dovesse diventare una grande potenza, quindi mise in campo, coadiuvato dal suo figlio peggiore, il Valentino, un forte esercito con il quale allargò i domini della Santa Sede facendoli arrivare al confine delle Venezie. Perseguì duramente gli eretici, spesso colpevoli solo di essere caparbi nel concepire i valori della ragione e della moralità. Fra questi Gerolamo Savonarola che nel 1498 fu condannato al rogo con altri suoi seguaci.

Il suo nemico più acceso era senz’altro Giuliano della Rovere che diventò Giulio II quasi subito dopo la morte di Alessandro. Quel Giulio II, che abbiamo appena presentato a proposito del suo incontro con Raffaello: è lui, Giulio il terribile!

Il papa, che scelse di chiamarsi Giulio per emulare l’imperatore romano – il Cesare – appena calzata la tiara se la cavò per sostituirla con l’elmo del guerriero. Montò a cavallo e alla testa dell’esercito pontificio attaccò le città delle Marche, dell’Umbria e della Romagna di cui si era a suo tempo appropriato il Valentino e, già che c’era, conquistò anche Bologna e altri centri dell’Emilia.

Si può ben dire che la guerra era il vero mestiere di quel papa e bisogna ammetterlo: gli riusciva a meraviglia.

Michelangelo, testimone diretto di quella politica a dir poco oscena, scrisse a commento alcuni sonetti, di cui vi offriamo uno dei più indignati:

*“Qua si fa elmi di calici e spade*

*e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle (cioè a manciate)  
e croce e spine son lance e rotelle (cioè scudi da torneo)  
e pur da Cristo pazienza cade”.*  
(cioè anche Cristo ne ha piene le scatole di sta gente)

Questo era Michelangelo.

E Raffaello?

Come la pensava? Egli non scriveva motti o rime per farci coscienti del suo pensiero. Ma se leggiamo con la giusta attenzione le sue pitture, Raffaello ce lo comunica, eccome!

Qualche settimana fa osservavo alcune foto apparse sui giornali che testimoniavano la strage avvenuta a Gaza nel mese di novembre 2006. Le foto mostravano gruppi di donne arabe che portavano sulle braccia spalancate i propri figlioli uccisi da un'incursione dell'artiglieria israeliana. Una giovane madre correva venendo in avanti verso l'obiettivo urlando al reporter. “Guardalo, fotografalo questo mio figlio ancora vivo un attimo fa.”

Mi sono detto: “Io questa immagine l'ho già vista.” Dopo un attimo mi si è parato davanti agli occhi un progetto di Raffaello per la strage degli innocenti. Era la stessa scena, la stessa donna disperata, quasi impazzita, insieme ad altre madri che correvano in ogni direzione. Nude loro, nudi i figli, nudi i soldati che li strappavano alle madri per trafiggerli. Pensateci voi a vestirli con costumi, stracci e divise appropriate.

Tutte queste figure potrebbero diventare il manifesto perenne delle stragi di innocenti che si ripetono sistematicamente ai giorni nostri.

Raffaello li riporta dai massacri dei suoi giorni. “Cantate o uomini la vostra storia” diceva Majakovskij “fatelo con la voce, con lo scritto, graffiando il muro e colorando le pareti ma non state mai in silenzio, il silenzio s'addice solo alle tombe.”

Ma arriviamo al primo affresco che papa Giulio II, attraverso Bramante, commissionò a Raffaello:

La Disputa sul Sacramento.

Questo che vedete è un dipinto di vaste proporzioni: più di sette metri di base per circa sei metri d'altezza. Il tutto iscritto dentro un arco che da sé solo oltrepassa i quattordici metri.

In poche parole, come si dice in gergo, una sberla di parete.

Nella parte superiore del dipinto sono collocati seduti tutti in fila su una base composta da nuvole personaggi dell'Antico e del Nuovo testamento.

Partendo da sinistra riconosciamo Pietro che parla con Adamo, san Giovanni con Davide e Stefano con Giosuè. Sull'altro lato Giuda Maccabeo si rivolge a san Lorenzo che guarda verso l'alto. Appresso indoviniamo Mosè e Giacomo, Abramo e san Paolo. Ci sono proprio tutti!

Nel centro dell'arcata in bella vista c'è il figlio di Dio, appoggiato a un cerchio di luce dorata. Alla sua destra c'è la Madonna (stavo dicendo la Maddalena!) e alla sua sinistra san Giovanni Battista. E poi da ogni parte spuntano angeli e cherubini. Insomma una composizione semplice e ben ordinata.

Il grande raduno della parte inferiore si svolge a cielo aperto, non ci sono statue né architetture che raccolgano i convocati. C'è solo come base un pavimento di marmo. Al centro è posto un altare, su cui è appoggiato l'ostensile. Mentre in alto gli invitati stanno discretamente compunti, di sotto santi, profeti, vescovi e papi si agitano, gesticolano, levano la voce discutendo animatamente. L'eccezionale svolta della rappresentazione pittorica di Raffaello è quella di spogliare i grandi personaggi della loro magniloquenza.

Volendo rimontare questo simposio oggi, verrebbe naturale situarlo nell'atrio della stazione centrale di Napoli. Ci sembra di ascoltare dialoghi privi di pompa, anzi da piazza, i più alla mano possibile.

Raccogliamo frasi qua e là.

Una voce: "Ma questa del sangue offerto sotto forma di vino nell'Ultima Cena non fa parte della cultura ebraica!".

"Infatti proviene dal pensiero dei greci: sono gli dei attici che sacrificano se stessi per gli uomini".

“Bravo! Il capro espiatorio: si mangia Dio per essergli più vicino”.

“A proposito, quando servono il pranzo? Cosa c’è di menu?” .

“Non bestemmiamo per favore!” .

I temi messi in campo s’allargano fino a trattare delle origini. Adamo lassù, completamente nudo, tiene le gambe accavallate in un atteggiamento proprio da primitivo:

“Mah, e pensare che io ero immortale...” sospira

E Pietro: “Eh capisco...”

“No... tu non puoi capire, se non l’hai provato, non puoi neanche immaginarlo. E anche Eva... eravamo come angeli. Certo che ci amavamo, ma senza desiderio senza sesso. Beati e senza pensieri. La storia della mela è solo un’allegoria, lo sai... Dio ci ha fatto scegliere: preferite vivere una vita breve ma con il dubbio e la conoscenza oppure eterna ma senza amore, senza sessualità, e nemmeno ragione? Noi abbiamo scelto ragione e sessualità. Sì, anche Eva, entrambi, anzi lei è quella che ha deciso e ha convinto anche me. Per questo la continuano a disprezzare e la chiamano l’origine della colpa.”

Appresso vediamo san Giovanni che sta quasi insultando Davide: “Di certo, Davide, tu sei stato un eroe, ma anche un criminale.”

“Criminale?! Ma come ti permetti?”

“E come devo chiamare uno che si innamora di una donna, Betsabea, sposata con un tuo amico e tu lo ammazzi per goderti Betsabea tutto solo?!”

“Beh sempre meglio ammazzare un amico, piuttosto che fargli le corna davanti a tutti, da traditore, umiliarlo! E poi cosa vuoi saperne tu di donne?! Sei vissuto nella sola adorazione del Cristo. Appena diceva qualcosa che ti commuoveva ti sdraiavi addirittura sulle sue ginocchia! Tutti i bicchieri per terra... Come no?! Ti hanno scambiato perfino un sacco di volte per la Maddalena! Lasciamo correre... Raccogli i bicchieri!”

Mosè e Giacomo, uno appresso all’altro, se ne stanno ingrigniti. San Giacomo, da provocatore qual è, sta contestando al salvatore degli Ebrei l’esagerata simpatia che il Creatore ha sempre dimostrato nei riguardi del

suo popolo: “Tutto per gli Ebrei e niente per gli altri: ‘Figli miei, volete attraversare il mar Rosso? Niente problema, ve lo squarto, acque di qua acque di là *gniak* ... prego accomodatevi si attraversa! Come arrivano gli Egizi richiudo tutto e li annego in massa *glu glu glu*. Figli del popolo eletto: non solo vi voglio liberi, ma anche padroni ... e satolli! Ma che nevicca? Macchè neve! Neve nel deserto?! È manna, manna fresca!!! Cibatevene! Chi sono quelli che si inginocchiano davanti a quelle vacche dorate? Sono infedeli? Sì? Fateli fuori tutti! A cominciare dalle donne!”.

“Abbassa la voce – gli impone Mosè – lui sta lassù!”.

“Chi, l’Eterno? Dove?”.

“Lassù, appena sopra Cristo”.

“Stai tranquillo. Ha tutta l’aria di essere in contemplazione. Dio assorto non sente.”

“Ah, sempre quando gli si ricordano le stragi contro gli altri popoli, fa l’assorto contemplativo! Certe volte diventa un triangolo con l’occhio in mezzo!”

Dal di sotto al pian terreno salgono urla:

“Se Dio è trino, composto da tre dèi (tre identità), di cui uno è il figlio, nel concepire Gesù tutti e tre hanno concorso, anche il figlio, quindi il figlio è padre di sé stesso e per di più è incestuoso!”

“Senti, questi sono giochetti metafisici per rintronare i poveri di spirito!”

“Stai bestemmiando: “beati i poveri di spirito” l’ha detto Gesù. Non ha aggiunto che erano dei rintronati.”

“Basta così o me ne vado al piano superiore!”

“Non c’è tanto da fare gli insofferenti – dice un’altra voce – Sul ruolo di Gesù, Dio e figlio dell’uomo, si discute dall’eternità.”

“Infatti alla sua origine l’uomo-dio è messo alla prova, addirittura dal demonio che lo porta lassù sul tetto del tempio e lo spintona: ‘Vai giù vai, buttati, lasciati andare, tanto se sei figlio del creatore che pericolo c’è?! Come ti butti SCIUUUMMM!, lui arriverà come un fulmine, allungherà le mani e hooooop sei salvo....’ ‘E se non le allunga, le mani? E se mio padre è occupato in altre faccende più importanti e non arriva, o arriva in ritardo... e op... QUACCC!, uno squaràcquo, tutto spampanato

per terra!’ ‘Oh dio! Un figlio dell’eterno che nasce già col dubbio, ci mancava anche questo!’

Intanto sant’Agostino si è lanciato a discutere del peccato e della sessualità.

“Tu sei stato un grande peccatore, schiavo del sesso”, commenta san Gerolamo.

E sant’Agostino di rimando:

“Ma la sessualità, se gestita dall’amore, è un bene elargito da Dio, non un peccato. E io amavo ... Oh come amavo...”

“Sì amavi, ma nel peccato, giacché quella ragazzina con la quale fornicavi era solo la tua concubina, oltre che minorenni”

“Prima di tutto a quel tempo non mi ero ancora fatto cristiano – gli risponde Agostino – ma anche se lo fossi stato non avrei assolutamente pensato di peccare. La mia passione d’amore era pura.”

“Sì certo pura, però non ti ha impedito di piantare l’amore puro per andare a organizzare le nozze con la figlia di un ricco crapulone.”

“Eh no! Questo è linciaggio! Non ci sto! Non ti permetto! Ti denuncio!”

“Mi denunci come eretico al tribunale dell’Inquisizione?”

“Non far lo spiritoso... e ringrazia il cielo che non è ancora stato istituito!”

“Buoni ... – li ferma Ambrogio – siamo nel tempio di Dio”.

“Ma che tempio? – interviene san Gregorio – siamo qui all’aperto, spalancati, senza neanche una colonna, uno scranno ... che ci tocca stare all’impiedi per ore e ore! Io per cominciare mi cavo la tiara”.

“No, non farlo – lo blocca san Tommaso – altrimenti come si riconoscono i laici dai prelati?”.

“A proposito di categorie – chiede san Bonaventura – che ci fanno quei due laggiù, in mezzo ai santi?” .

“Di chi parli?”.

“Di quelli! Sto parlando per cominciare di Dante Alighieri. È lui o non è lui?”.

“Mi pare proprio di sì ... ci ha pure in testa la corona d’alloro dei poeti”.

“Poeta d’accordo, ma le strombonate che ha tirato contro la nostra Chiesa chiamandola ‘spelunca di ladri’...”.

“Scusa ti stai sbagliando ... questo l’ha detto Gesù Cristo”.

“Ah sì?”.

“E non ce l’aveva con la nostra Chiesa, ma con quella degli Ebrei, quindi Dante ha barato! Oltretutto all’Inferno ha buttato papi e vescovi peggio che fossero criminali!”.

“Se vuoi indignarti meglio, vai a dare un’occhiata alle stanze di sotto e vedrai cosa sta combinando Michelangelo! Sederi, cosce, donne nude...”.

“D’accordo ... ma qui questo Raffaello sta lanciandoci provocazioni una dietro l’altra, al punto da sistemare dietro all’Alighieri persino Savonarola!”.

“Savonarola?! Ma come, prima lo bruciamo cotto a puntino e poi lo invitiamo nel contesto dei santi e beati raccolti intorno a Cristo benedicente?!”.

“Forse vorranno mangiarselo”.

“Zitti! C’è Innocenzo III...”

“Chi? Quello che ha convinto san Francesco ad andare a predicare la sua idea di povertà in mezzo ai porci?”

“In mezzo ai porci?! Stai scherzando?!”

“No no, gliel’ha quasi ordinato. E lui, San Francesco, ci è andato davvero nel porcile ed ha abbracciato i porci e le scrofe tutte smerdazzanti, s’è coperto di sterco e liquame e poi è tornato dal papa che stava a tavola con principi e signore e si è messo a danzare in mezzo a loro. ‘Ho parlato ai porci, mi hanno ascoltato e li ho abbracciati!’ Una bella giravolta e uno smerdazzo addosso a tutti i invitati. Signore che svengono... il papa alza la mano per ordinare alle guardie di fermare quel pazzo di Francesco. Interviene il cardinale Colonna: ‘Fermo, cosa vuoi fare, ordinare di sbatterlo in galera e magari bastonarlo? Attento che rischi di far scoppiare un cataclisma. Questo non è un figlio di nessuno, lui è padre e figlio di un universo, rischi di essere tu buttato all’aria.’ ‘E che devo fare?’ ‘Chiedigli perdono’ ‘Io chiedere perdono a quel pezzente?’ ‘Sì, non hai altra soluzione. Anzi abbraccialo e bacialo’ ‘Ma è tutto zozzo

di sterco!’ ‘Fatti forza’. E il Papa lo abbraccia e lo bacia. E commosso piange.”

(canta “*Laudato sii mio signore, per tue creature che d’ogne parte te fanno onore*”).

### **Passiamo alla *Scuola di Atene***

In questo affresco incontriamo una folla di uomini illustri che camminano passeggiando dentro un tempio dall’architettura quasi metafisica. L’impianto scenografico ricorda il progetto di Bramante per San Pietro, soltanto che le arcate di fondo reggono una specie di doppia passerella attraverso la quale entra la luce del cielo.

Dal fondo vengono avanti alcuni filosofi dall’aria imponente. Nel centro ci sono Platone e Aristotele. Uno dei due, Platone, ha un viso conosciuto, quello di Leonardo. In primo piano sulla destra, quasi accovacciato al suolo, c’è Euclide che insegna geometria a un gruppo di ragazzini. Ma non è lo scienziato greco: la sua faccia è quella di Bramante, quasi calvo. Zoroastro, più in su, sembra calzare una maschera: è quella che riproduce il volto di Pietro Bembo, il poeta. E finalmente in proscenio, seduto su un blocco di marmo e appoggiato a un cubo di pietra, c’è Michelangelo, con la sua solita aria pensosa e anche un po’ risentita. Sembra commentare: “Ma che ci faccio io qua, in mezzo a ‘sta gente?!”.

Attenti! Nel grande bozzetto preparatorio Michelangelo non c’era. Il fatto che Raffaello abbia deciso di presentarlo in primo piano, così in evidenza, dimostra in Raffaello una straordinaria generosità e un *fair play* non comune, con cui il pittore di Urbino sembra dire: “Il Buonarroti non mi ama, quasi ringhia quando gli capito appresso, dice di me cose non generose. Ma è sempre un personaggio inarrivabile e un grand’uomo. Lasciamo correre le rivalità ... io lo pongo più avanti di tutti!”.

In questo raduno, pochi sono i grandi dall’atteggiamento solenne. La maggior parte sta seduta sui gradini come i vecchi sul sagrato di una chiesa. Qualcuno s’è addirittura sbragato. È Diogene ... non poteva essere che lui! C’è chi legge (verrebbe da dire il giornale!), chi prende appunti ... Sulla destra con l’aria di chi è appena entrato senza invito



vediamo Raffaello e il suo amico Sodoma. Sono gli unici che guardano in platea per rendersi conto se qualcuno s'è accorto di loro.

Raffaello termina questa straordinaria opera nel 1511. Il 21 febbraio del si sentì un gran botto: era il segnale che Giulio II era morto.

Dice un anonimo cronista del tempo: dieci cannoni insieme spararono le salve che annunciavano la morte di Giulio. La popolazione si arrestò annichilita come statuine di coccio disposte nel presepe. Il Papa terribile, amato da pochi, rispettato da molti, lasciava un gran vuoto. Aveva eretto palazzi unici al mondo. Gli si fosse dato tempo avrebbe ricostruito la torre di Babele, che stavolta avrebbe bucato il cielo. Non ci sarebbe stata la caciara delle tante lingue incomprensibili. Avrebbe dato ordini con il solo gesto delle mani. E tutti avrebbero inteso”.

Diversi e contrastanti furono i giudizi degli storici del suo tempo. Tiravano di mezzo la sua vita privata, gli amori con donne e anche con giovani efebi. Fra questi scritti, forse il più feroce in forma di giullarata è opera di Erasmo da Rotterdam, l'autore dell'*Elogio della follia*, con la famosa nave dei pazzi. Questo scritto, fortemente satirico, fu tenuto segreto per secoli: solo dieci anni fa il filosofo Eugenio Garin lo traduss dal latino e lo diede alle stampe. Capirete ascoltando il testo la ragione per cui nessuno storico ebbe mai il coraggio di tradurlo.

Erasmo si immagina che l'anima del papa Giulio II, appena abbandonato il corpo del pontefice, quasi succhiata da un turbine se ne salga al cielo.

Come giunge davanti alla porta del Paradiso, non piglia neanche fiato, bussa con forza e grida: “Ehi, son qui! Sono arrivato! Pietro, vieni ad aprire che qui fa un freddo boia! Non ho preso su manco il mantello, trapuntato di pietre”.

Cigola il portale, si spalanca e appare una donna.

“Chi sei?”, chiede la signora.

“Non mi riconosci? Chi sei tu, piuttosto?”.

“Sono Maria”.

“Maria, come dire la Madonna?”.

“Sì”.

“Oh, Santa Vergine. Ma cosa ci fai qui? Ah già che ti abbiamo fatto assumere in cielo. Ma San Pietro dove sta?”.

E la Madonna: “È il suo giorno di riposo. Per oggi lo sostituisco io. Di pure a me”.

“Beh, per dio, fammi entrare”.

“Scusa ma devi seguire le regole”.

“Le regole, io?! Ma non mi hai riconosciuto?!”.

“Mi spiace ma non mi ricordo di te”.

“Sono il Papa!”.

“Papa? Come dire papà? Papà di chi?”.

“Oh Madonna! Pardon! Ma sono il Papa, il capo dei cristiani!”.

“I cristiani hanno un capo?! Scusami, ma ai miei tempi ... meglio a quelli del mio Gesù, non mi ricordo ci fosse nessun capo. C’era solo mio figlio, tutti erano uguali; anche mio figlio non si è mai fatto chiamare capo, al massimo maestro ...”.

“E San Pietro?”, chiede il papa.

“San Pietro cosa?”.

“Non era lui il capo? Non mi dirai che ti sei scordata anche *Pietro su questa pietra tu costruirai la mia Chiesa ...!!!*”.

“La Chiesa? Ah, sì! Ne ho sentito parlare ... ma è venuta dopo, molto dopo! Pietro era morto da quel dì” .

“Ma le chiavi – dice il papa – almeno quelle, Cristo, voglio dire ... Gesù, gliel’ha pur consegnate!?”.

“Consegnate le chiavi?!”.

“Ma sì ... come queste: ce le passiamo l’un l’altro da sempre. Papa che muore le passa all’altro, Papa che muore le passa all’altro ... io me le son tenute anche da morto!”.

“E a che servono ‘ste chiavi?”, chiede la Madonna.

“Ad aprire! Queste poi aprono tutto, tutte le porte, anche quelle del Paradiso. Se ti fai in là, Madonna... voglio dire... signora ti faccio vedere”.

“Ma che mi fai vedere? Questo portone non ha né toppa né chiavistello per infilarci chiavi, si apre e si chiude a seconda di chi gli garba. E tu, mi spiace, a questa porta non piaci ... Vedi: rimane chiusa” .

“Beh, metteteci dell’olio! Chiama Pietro, tuo figlio, io ho il sacrosanto diritto di entrare! Ma come? Mi sbatto per tutta la vita, faccio fabbricare un chiesone per san Pietro, a te tanti di quei ritratti ... Raffaello, poi, te ne ha fatti di una bellezza ... Proprio una Madonna!”.

“Grazie, ma qui i ritratti non servono. E nemmeno le reliquie. Non ci sono né indulgenze né trattamenti speciali”.

“Ma come, uno serve gli interessi di Dio e della Madonna come un pazzo, crea fama alla Chiesa ...”.

“Calma ... è alla Chiesa o a te che hai dato fama?”.

“Senti signora santissima, non si potrebbe discutere dentro, e fra uomini? Fammi passare!”.

“No, per te non c’è nessun passo”.

“Posso parlare un attimo con tuo figlio?”.

“Non ce n’è bisogno. Parlare con me è come parlare con lui. Ha già detto vattene!”.

“Vattene a me?! Sai che ti dico? D’accordo: io me ne torno indietro, anche se son senza corpo, solo con l’anima. Metterò in piedi un tale ribaltone che manco ve lo immaginate. Volete la guerra? Va bene! A cavallo, allora! Vi monto una guerra generale, un cataclisma, a costo di mettermi coi Turchi e il demonio in persona. Sarà l’Apocalisse!!! Battaglie, massacri, vi arriveranno quassù morti fuori dalla grazia di Dio e insieme sbatteremo all’aria sto Paradiso! Si cambia tutto ... Altre regole, altri santi e sarò io, io in persona, dio! È finita la pacchia del creato! Dio è morto!!! Al suo posto ci sarà Giulio. Alli mortacci vostri!”  
*(Si allontana cantando il Gloria Domine).*

### **Incendio di Borgo**

Morto un papa se ne fa un altro.

Raffaello perdeva un committente straordinario, che gli aveva lasciato ogni autonomia, massima libertà. Quindi ... avanti un altro papa! Chi

sarà? La ruota della fortuna gira tutta a vantaggio di Raffaello: viene eletto un suo estimatore a dir poco fanatico, il nipote di Lorenzo il Magnifico, Giovanni de' Medici, consacrato papa con il nome di Leone X. La politica del nuovo pontefice non variava di programma. Il trionfo della Chiesa rimaneva la giusta via.

Ma Raffaello sta ben attento a non cadere nell'elegia, anzi, nelle sue storie cerca di servirsi della cronaca, di avvenimenti rimasti nella memoria della gente semplice, come nel caso dell'Incendio di Borgo, una catastrofe avvenuta secoli prima, proprio a Roma, che rischiò di mandare a fuoco l'intera città.

Nell'*Incendio di Borgo* Raffaello butta in scena Enea seminudo che salva il vecchio Anchise caricandoselo sulle spalle. Dietro a lui gli Achei hanno dato fuoco alla città. Raffaello, durante l'invasione in Umbria dell'esercito di Valentino Borgia, fu testimone della violenza subita dalla Città di Castello, messa a ferro e fuoco dalle bande di ventura. Quindi l'incendio che Raffaello racconta è probabilmente questo al quale ha avuto modo di assistere. È un anacronismo esplicito e voluto!

Un giovane seminudo si cala da un muro. Non è una parete di pietra o mattoni, è piuttosto una quinta teatrale, così come sono finte le colonne poste di scorcio che non hanno il compito di reggere alcunché. Insomma si tratta di una rappresentazione, in cui i personaggi raccontano il dramma più che viverlo. Ragazze che portano secchi d'acqua per spegnere il fuoco, mimando ogni gesto, perfino il papa che si affaccia dal palazzo finto, a sua volta un praticabile, sembra un attore. Qui Raffaello si vale dell'artificio che gli permette la totale libertà espressiva. Il falso, spesso, è più convincente del vero!

## **Il Parnaso**

In una stanza appresso troviamo il Parnaso. Apollo suona la lira e canta. Attorno a lui si sono raccolte, come nella famosa danza di Mantegna, nove Muse, dolcissime. Ma più sotto nel riquadro che affianca la porta, per la prima volta in un edificio ecclesiastico, c'è Saffo, la poetessa di

Lesbo. Proprio lei, l'autrice di *Tenera è la notte*. Tutti ricordiamo la supplica alla sua innamorata:

*Tramontata è già la luna  
e alte nel cielo le Pleiadi stanno,  
tenera è la notte  
ed io tutta sola nel gran letto  
sveglia sto senza il tuo abbraccio.  
Ti prego torna, figliola,  
che per il languore io possa  
respirando nella tua bocca  
sciogliermi come rugiada.*

Osservando l'immagine malinconica di Saffo, quasi sdraiata, ci sembra proprio di ascoltare quelle rime disperate.

È una provocazione di Raffaello o uno spregiudicato atto d'amore di Giulio II per la poesia?

A proposito dei volti femminili che abbiamo visto apparire in gran numero in quest'ultimo dipinto, più di un critico acuto ha osservato che dai suoi esordi fino all'arrivo a Roma il "ragazzo magico di Urbino" tendeva a riproporre nelle sue opere per ogni fanciulla o donna matura più o meno lo stesso viso.

Esempio, nello *Sposalizio 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.

L'analogo discorso vale per le sue splendide *Madonne*.

Così, andando a caso, la *Madonna del cardellino* ha lo stesso viso della *Madonna del Belvedere*, la *Madonna del Granduca* è il ricalco perfetto della *Madonna Cowper*, la *Madonna Terranova* è quasi identica alla *Madonna 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 della Vergine 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*, eseguita a Roma, il modello del volto è ancora il medesimo, ma la gestualità della Vergine è totalmente nuova e anche quella del bambino. 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 scansa di nuovo. Giocano. La Madonna per la prima volta accenna appena appena un sorriso.

Nella *Sacra Famiglia detta di Francesco I* 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 timido sorriso, la madre purtroppo lo ricambia appena. 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 Vergine della *Sacra Famiglia* in questione. Questa giovane accenna solo a un sorriso ... ma se non altro ci prova. Poi abbiamo scoperto, leggendo la 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, che gli servirà per realizzare La Madonna. Ma qui la cosa più importante è che per la prima volta vediamo, rispetto alle altre Madonne che avevano sempre le orecchie nascoste dalla capigliatura, una Madonna con l'orecchio completamente scoperto, come usavano le donne del popolo, e come ci era presentata anche la Fornarina, la sua innamorata, di cui conosciamo già i due ritratti: quello dove si mostra seminuda e quello detto *La Velata*. 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... Selezionando le varie notizie, abbiamo elaborato un profilo della Fornarina, secondo noi il più attendibile.

La ragazza proviene da Siena, guarda caso 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... "Facciamose sta infernata". 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 lì sul capo 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. Ma significano anche amante.

Scopriamo poi che la *Fornarina* è da poco maritata, anche se qualcuno, con velature a olio, ha tentato di cancellare l'anello che Margareta portava all'anulare della mano sinistra. Nella *Velata* la mano sinistra è nascosta sotto il panneggio. 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. Il maestro di Urbino in quel tempo non era solo un pittore famoso:

era stato scelto dal papa, 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. Ma soprattutto era promesso alla nipote di un cardinale fra i più potenti. Come poteva gestire Raffaello 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 l'innamorato 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 tue brazza  
contro le membra tue  
e per tutto me baci e m'accarezzi fin dentro l'ànema.  
Criàr io vorrebbe ma non lo puòzzo fare che tutto me resveierèbbe tosto  
a cagion d'esto mio grido  
dallo sogno bello me sto a fare.*

E un altro ancora che pare un canovaccio da cantare:

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



Crediamo che da questi due canti all'improvvisa si possa ben indovinare la follia che aveva preso lo "bello figliolo": ormai non faceva che ritrarre Margherita che gli appariva in ogni suo pensiero. Sempre Margherita, dipinta ignuda, di fronte, di scorcio, di schiena, sdraiata, dormiente, perfino con le ali ... ma sempre Margherita!

Nella *Madonna che abbraccia il Bambino* è la prima volta che incontriamo in un quadro di Raffaello un gesto tanto appassionato e autentico nella madre santa, la donna stringe a sé il bambino come volesse per intero legarlo al proprio corpo. E guardate bene il viso della Vergine: è il ritratto della Fornarina. Ed è anche la prima volta che in una Madonna di Raffaello, tanto la vergine che il bambino puntano gli occhi verso gli spettatori che li osservano.

Questa è detta la *Madonna della Seggiola*, ed è composta dentro un cerchio. Le braccia della Madonna e le gambe del figlio disegnano figure geometriche roteanti intorno al centro. Si tratta di un capolavoro di potenza inarrivabile. A nostro avviso, la più bella *Madonna* che abbia mai dipinto Raffaello. Una Madonna popolare, anzi popolana, che mostra il suo orecchio scoperto. Significa che Raffaello ha compiuto anche un salto di classe. Ha deciso che da questo momento la Vergine madre non è più una fanciulla nobile ma una donna del popolo. E scusate se è poco!

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, e dal suo più grande amico, Baldassarre Castiglione, per convincere ognuno della verità riguardo ai fatti che andiamo raccontando. (QUI RITRATTO BALDASSARRE CASTIGLIONE)

Agostino Chigi, famoso uomo d'affari, grande ammiratore di Raffaello e della sua genialità, era detto anche il banchiere del papa (Giulio II). Con lui e per lui aveva condotto grandi e spregiudicate operazioni finanziarie che erano andate tutte a buon fine: si sa che arricchire il papa è gesto benacetto a Dio! Giulio II gli era talmente riconoscente che arrivò a

unirlo in matrimonio con una sua splendida concubina (non del papa, di lui!) con cui aveva vissuto da quando la figliola aveva quattordici anni e dalla quale aveva avuto cinque o sei figli. È inutile sottolineare che il banchiere era uomo di grande passionalità e con un senso della morale molto elastico, quasi come il papa! A Roma teneva un maestoso palazzo, detto poi la Farnesina. Era da poco ultimata la sua costruzione, mancavano solo le decorazioni e soprattutto gli affreschi allegorici. Il compito fu affidato naturalmente all'amico Raffaello che affiancato dai suoi numerosi collaboratori aveva già preparato un progetto di massima molto ambizioso: storie di ninfe e divinità amorose tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Come qualche ricercatore di talento ha osservato, ormai il maestro di Urbino si era trasformato in un imprenditore a tutto tondo. Non si accontentava di dipingere ma progettava palazzi, ville di campagna, si occupava – come vedremo – di urbanistica, allestiva spettacoli teatrali e di piazza per folle e per spettatori di rango. E organizzava soprattutto le sue botteghe a capo delle quali c'erano i maggiori maestri sulla piazza di Roma. Abbiamo visto che ogni tanto scriveva anche sonetti appassionati. Ma dove trovava poi il tempo per fare l'amore?

E qui esplode proprio il suo dramma: Chigi, il banchiere, lo aveva letteralmente sequestrato. Pretendeva per contratto che il maestro fosse presente a tempo pieno nell'esecuzione delle pitture, a cominciare dal *Trionfo di Galatea*, nel suo palazzo. Ma non aveva fatto i conti con la strabordante passione che proprio in quel tempo aveva travolto Raffaello e la Fornarina.

Di certo i due innamorati erano entrati in una crisi disperata. La ragazza aveva urlato: “Basta, non posso più accettare di incontrarti solo nei brevi ritagli di tempo e far l'amore fra una pennellata e l'altra”.

A questo proposito Picasso disegnò una sequenza di scene d'amore, in cui vediamo la Fornarina abbracciata al suo amante con una gestualità al limite della pornografia e Raffaello, naturalmente nudo, che armato di pennello e tavolozza fra un deliquio e un orgasmo non cessa mai di dipingere.

E di fatto la Fornarina aveva minacciato: “Sai che ti dico: piuttosto torno a fare la putt..., pardon ... la mondana volante! Un giorno con uno, un giorno con l’altro e con te e con i tuoi colori e pennelli ho chiuso!!!”.

Raffaello era abbattuto, pensava che l’arrampicarsi sui ponteggi e stendere colore lo distraesse dal suo problema, ma quella terapia non funzionava. Se ne accorse anche il Chigi che lo sorprende sempre di malavoglia, silenzioso e ingrignito, con certi scatti da isterico sconosciuti in quell’eterno ragazzo di buon senso. Il banchiere indagò ... anzi ordinò a un suo segretario di indagare. Costui, ricevuto l’ordine, si avvicinò a Raffaello e gli disse: “Maestro, io devo andare in città, passo dal mercato grande. Se vi occorresse qualcosa non fate complimenti ... Ve lo procuro in giornata”.

Raffaello si illumina all’istante: “Avrei una lettera da consegnare. Qui c’è l’indirizzo, tenete, non parlatene con nessuno”.

E il segretario: “Sarò una tomba con le gambe!”.

Appena l’uomo di fiducia torna, il banchiere lo tira dentro una stanza e chiede “Come è andata?”

“Il maestro mi ha consegnato una lettera da portare a una sua signora”.

Il banchiere incalza: “Margherita, immagino ...”.

“Sì, lei”.

“E non mi dirai che ti sei permesso di aprire la missiva e di leggerla?!”.

“Signore, io ho imparato tutte le buone maniere da voi ... Certo che l’ho aperta e l’ho letta!”.

“Bravo! Così si fa fra signori. Cosa diceva?”.

“Si diceva disperato: ‘Tu sei il mio respiro, senza di te mi manca l’aria, senza il tuo viso, il corpo tuo, le mie mani vuote cercano il tuo ventre e i tuoi seni. Non riesco a parlare che con gemiti ...’”.

“Ma che l’hai imparata a memoria?”.

“No, vado un po’ all’improvvisa! Ma il senso è questo”.

“E lei, come l’ha presa? Eri presente quando l’ha letta?”.

“Un po’ in disparte ma presente. Non ho capito il suo commento. Piangeva troppo e singhiozzava. Però ha scritto una lettera”.

“Una lettera per te?”.

“No da consegnare al maestro! L’ha incollata dentro una busta e ci ha messo pure della lacca”.

“Ma che è, una lettera papale? Quindi non hai potuto aprirla?”.

“Perché no? Mi è bastato togliere la lacca e rimettercene della nuova dopo”.

“Bravo, sei un gentiluomo ... E che dice?”.

“Minaccia in quella lettera che si butta dalla finestra se lui non torna”.

“Esagerata: la solita sceneggiata!”.

“Non credo ... era smorta come non l’avevo vista mai”.

“Ho capito: fai preparare la carrozza e con molto tatto portacela qua. Possibilmente vestita ... Se si è già buttata dalla finestra ... non portarla”.

(FARE DISEGNO)

Detto fatto, non passa manco un’ora che la carrozza rientra a palazzo con dentro la Fornarina. Passa per il retro, dove sta la scuderia.

Il banchiere prima sistema la ragazza, poi va alla stanza del *Trionfo di Galatea*, Raffaello è lassù sul ponteggio alto.

“Ascolta, amico mio, hai una faccia che non mi piace. Prenditi una pausa ... forse la camera che ti ho procurato non è la più adatta, soprattutto con lo stato d’animo che ti ritrovi. Vieni ... c’è una camera che ho fatto preparare per te che dà sul pergolato, adornata di fiori appena colti, un letto dove ci si potrebbe far capriole, tanto è morbido e grande”.

Prendendolo sotto braccio lo accompagna alla stanza. Davanti alla porta se ne va e lo lascia solo.

Raffaello spalanca le ante e sdraiata sul letto c’è Margherita. Entrambi mandano un urlo di gioia. Si lanciano uno nelle braccia dell’altra, si rotolano fino a cadere dal letto ... Il resto ce lo racconta ancora Picasso, che ha dedicato a questo incontro durato due giorni e due notti, salvo le pause pranzo, sempre in camera, centinaia di disegni. Le immagini sono attentamente selezionate: Picasso s’è lasciato andare a un erotismo esasperato, da follia ... roba da denuncia immediata!

Quindi non ve le mostriamo! Beh, solo qualcuna ma così ... un po’ veloce ... sono proibiti i gemiti!

Molti studiosi, per mettere a fuoco il carattere e la personalità di Raffaello si valgono, come metopa di confronto, di Michelangelo che, l'abbiamo già accennato, non godeva, specie presso Giulio II, della simpatia che il papa dimostrava per il giovane di Urbino. La dimostrazione del carattere difficile di Michelangelo ce la offre un particolare episodio: il papa ordina a Michelangelo di progettare e realizzare un monumento funebre per la sua sepoltura. Ma poi, grazie all'intervento di Bramante, sua santità decide di non farne niente. Intanto però Michelangelo è stato a Carrara, ha scelto il marmo occorrente, ha pagato di sua tasca l'anticipo e il trasporto dei blocchi (2.000 quintali!) fino a Roma. Ma quando si reca dal segretario amministrativo del pontefice, per ottenere il rimborso delle spese, questi manco lo riceve. Lo obbligano a tornare, a rivolgersi ad altro ufficio. Insomma, come dichiara lo stesso Buonarroti: "Mi sono ritrovato gabbato e messo alla porta come un buffone". Michelangelo ingoia il rospo della mortificazione, ma non accetta altro scacco. In due giorni vende tutti i mobili di casa, accetta di perdere l'affitto dello studio già sborsato e i denari dati per l'ingaggio dei suoi assistenti fatti venire da Firenze. Quindi, nottetempo, monta a cavallo e se ne va. Prima di uscire dalla porta nord della città lascia detto a un segretario di Giulio II: "Dite al santo padre che se in appresso avrà bisogno di me mi verrà a cercare là dove mi troverò". Non poteva certo aggiungere: "M'avete scocciato assai, andate tutti a farvi fottere!", ma di certo l'ha pensato, eccome! Insomma, Michelangelo dimostra di avere un grande senso della dignità e, come commentava il Soderini, si permetteva di "trattar con il Papa quale non avrebbe osato il re di Francia".

Al contrario Raffaello è presentato dagli stessi storici come un uomo timido, oltre che costumato, incapace di levar la voce contro chicchessia, propenso piuttosto a cedere anche davanti a un sopruso pur di evitare diverbi e schiamazzi.

Ma la verità sul carattere di Raffaello è ben diversa. Abbiamo già accennato poco fa come Raffaello si trovò a 31 anni nominato “Commissario delle antichità” e dei nuovi progetti architettonici dell’Urbe. In poche parole è il sovrintendente massimo della città santa. Appena prende possesso della carica compie una vasta inchiesta. Quindi scrive una lettera al Papa: “Santità, perché dovremmo dolerci noi dei gotti e dei vandali, distruttori e saccheggiatori dei nostri palazzi e monumenti antichi, imprecaando contro la loro brutalità, quando abbiamo qui viventi gli stessi barbari nelle vesti di amministratori dell’antica e nuova città, che fanno scempio di ogni opera, coperti dalla corruzione e dai privilegi?”

E a ‘sto punto siamo costretti a considerare sotto tutt’altra luce il maestro di Urbino che ha il coraggio di porre sotto accusa la dabbenaggine e l’irresponsabilità degli amministratori e dello stesso pontefice.

E, sempre da documenti, veniamo a scoprire che i furbi prestigiatori delle concessioni truffaldine temevano l’intervento personale e fisico del grande sovrintendente. In poche parole, quando occorreva, Raffaello veniva anche alle mani e ai piedi. Insomma prendeva a calci i figli di buona donna, compresi quelli con la tiara in capo!

### **E all’improvviso giù il sipario**

Per il carnevale del 1520 Raffaello fu invitato a organizzare azioni sceniche con l’impiego di macchine teatrali, maschere e grandi effetti spettacolari.

C’è un antico detto che sentenzia:

“Se ti inzuppi di Carnevale e mesci vino e allegria,  
è impossibile che resti fuori dal calderone.

Nella danza non stupirti se ti trovi senza mutande  
e con le tette finte a sculettare davanti al re”.

È quello che capitò a Raffaello. Il maestro non si limitò a progettare e dirigere scene e macchinamenti, ma si buttò scatenato nella festa più sguaiata di Roma per tre giorni, in mezzo a musicisti, travestiti, maschere

con costumi da cardinale e cardinali travestiti da saltimbanchi. Fatto sta che oscillando su una fune sbattendo ali d'arcangelo andò a finire nel Tevere a picco. Chi lo portò in salvo commentò: “Non è annegato solamente perché acqua non poteva più ingoiarne, tanto era colmo di vino!”. Dormì come svenuto per una notte e un giorno intiero. Avrebbe continuato, ma lo svegliarono i suoi collaboratori: “Domani c'è al Colosseo la Passione da montare”. Già ... aveva preso anche quest'altro impegno. Per di più aveva accettato di dipingere un grande quadro entro pochi giorni, la *Trasfigurazione*, cioè a dire la salita al cielo di Gesù davanti a una folla attonita e sconvolta. Si trattava di una vera e propria sfida nella quale s'era lasciato trascinare da Sebastiano del Piombo, aiuto di Michelangelo, che aveva insultato Raffaello accusandolo di “farsi propri i lavori dei collaboratori suoi”. Stavolta, davanti a testimoni, avrebbe dipinto tutto da solo.

Giorgio Vasari, come carico da undici, ci aggiunge che durante il carnevale e per tutta la quaresima Raffaello si lasciò travolgere in un vero e proprio baccanale di sesso al limite della follia. “Egli andava di nascosto a' suoi amori. E così rovesciandosi fuor di modo in codesti piaceri avvenne che in quel caso disordinò più del solito tanto che a casa se ne tornò, sorretto dalla sua amata, Margherita, consumato da tremenda febbre”.

Furono chiamati i medici ma la febbre non accennava a calare. Il venerdì santo, lo stesso giorno in cui era nato, Raffaello morì. Era il 6 aprile 1520, aveva trentasette anni. Spirò fra le braccia della sua donna, assistito dai suoi allievi e dai maestri della sua bottega.

Moltissima fu la gente che accorse per l'ultimo saluto. Fra questi “cinquanta pittori tutti valenti e buoni” che con lui operavano, e cardinali, vescovi e donne molte. Come la Maddalena nei dipinti, Margherita non lasciava mai la sua mano. Si creò una gran folla, tanto che dovettero trasportare il corpo di Raffaello nell'immenso studio del palazzo. Come fondale al letto sul quale era steso s'alzava il grande dipinto che stava terminando. Il corpo e il volto di Cristo erano ancora umidi di pittura. Di

schiena sulla tela si riconosceva la figura della sua amata con le braccia aperte in un gesto di disperazione.

Credo che nessun pittore in Italia al par suo fosse riuscito ad accumulare, oltre che prestigio, ricchezze in tal quantità. A parte i denari, Raffaello possedeva un palazzo nel quale aveva ospitato tutti i suoi allievi e suoi collaboratori. A questi lascia la gran parte dell'eredità.

Margherita, la Fornarina, seppellito il suo uomo con il quale – non è da dimenticare – era segretamente maritata, abbandona la “vita” e si chiude in un convento.

Nel finale sembra sentir ripetere le parole del canto che le ragazze maritate intonavano per Raffaello a Carnevale:

Bello figliolo che tu se' Raffaello

Mettime dintà 'na tua pittura con te

Così nello scuro ci andremmo a infrattare e fare l'amore.

Se non mi vuoi, Raffaello dolze, cancellame dalla tua pittura,

meglio morì se non son tua.