

20745

DARIO FO

COPIONE I STESURA

Bello figliolo che tu se', Raffaello

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

Prima di tutto, a parte la sua indiscutibile bellezza, il suo personaggio è povero 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 San'Angelo contro un re o irascibile e sgarbato perfino coi potenti com'era Michelangelo. O ancora un po' pazzo e autolesionista al punto di mozzarsi un orecchio per farne dono alla sua amata come Van Gogh.

Insomma l'artista di fascino deve essere imprevedibile ribelle, attaccabrighe... se poi finisce ogni tanto in galera meglio ancora!

Il luogo comune fisso, oltretutto, è quello che egli sia tendenzialmente un diverso. Ribelle ad ogni convenzione, un artista! Naturalmente si stravede per lui appena si scopre che il geniale pittore, poeta o musicista è anche un donnaiolo sfrenato, uno sciupa femmine, magari con più di una famiglia a carico; figli legittimi, naturali o dubbi, non importa. Insomma al grande artista si perdona e si concede tutto e più si dimostra scapestrato più lo si apprezza e lo si applaude. Così a Giotto si perdona che facesse un

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

Cyrano de Bergerac, poeta nasone, infilzava con la sciabola i
rompiscatole e i creditori.

Fidia, forse il più grande scultore di tutti tempi, fu scoperto a rubare
l'oro, affidatogli dal popolo di Atene perché lo fondesse realizzando
la grande statua a Minerva, dea protettrice della città... e finì in
galera. In galera finirono anche Molière e Sheakespeare, entrambi
per debiti. E con loro un centinaio di autori e attori elisabettiani. 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 musico rimane
dentro il clichet di un buon cittadino del tutto 'normale'
difficilmente crea attenzione e curiosità. In poche parole il pubblico
apprezza il valore della sua arte ma si disinteressa e prova noia al
racconto della sua vita. E a proposito di Raffello che notizie ci
arrivano? Il ritratto che ci hanno propinato, a parte quello del bel
giovane, è di una banalità sconcertante. Pittore eccelso, ma privo di
vitalità e afflato magico, timido, riservato, brava persona che non
leva mai la voce, ben educato, scevro d'ogni boria e supponenza, un
uomo del tutto comune, cioè tutto il contrario di quello che ognuno
di noi si immagina debba essere un genio. A sto punto,
profondamente indignati, vi diciamo che questo ritratto di Raffello è
del tutto indegno e falso e per dimostrarvelo dobbiamo buttare
all'aria la caterva di luoghi comuni gettate a palate contro questo
straordinario pittore. 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 significante. Labbra poco carnose, capelli da ragazza modesta e un cappellaccio in capo tanto per non prender freddo. Si forse ci stiamo comportando da insolenti ma date un'occhiata a quest'altra sua immagine forse non di suo pugno ma che altro temperamento ci mostra quella 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 tendente all'impunito, i capelli abbondanti che esaltano il viso e sorriso, il cappello messo a traverso da scanzonato. Questo è Raffaello, uno che sa quanto valga e quanto lo apprezzino, soprattutto le ragazze che per lui vanno via di testa.

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:

*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 vorria 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 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 tra le dune collinari, poco lontano dal mare, in uno scendere e salire di roccia e terra magra della marca urbinata solcate dal vento 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.

Il padre di Raffaello, Giovanni Santi, era pittore e letterato a servizio del duca di Urbino. Quando si rese conto delle eccezionali

doti pittoriche del suo figliolo, si preoccupò di educarlo al disegno e all'uso del colore. Giorgio Vasari, nelle *Vite* dei grandi pittori, dà un giudizio poco generoso delle doti artistiche di Giovanni Santi. Anzi ci racconta che il padre di Raffaello, ben conscio che le proprie qualità e conoscenze nell'arte del pingere fossero piuttosto scarse, cercò in fretta un maestro capace di condurre al massimo livello l'innata genialità del suo ragazzino. Questo giudizio non solo è ingeneroso, ma pure falso. Per fortuna abbiamo la possibilità di mostrarvi e osservare insieme alcune tavole di Giovanni Santi alle quali pare abbia collaborato il piccolo Raffaello intorno ai dieci anni. È una notizia un po' azzardata ma se il talento è innato è innato fin da subito!

Ebbene, queste pitture sono più che dignitose con qualche "sprizzego" di genialità e uno spirito non convenzionale. Inoltre il padre di Raffaello dimostra di conoscer bene la prospettiva e i moduli architettonici. Ma chi gli ha fatto da maestro?

Nientemeno che Piero della Francesca che nel 1460, qualche anno prima che venisse al mondo Raffaello, era giunto a Urbino, chiamato dal duca di Montefeltro perché eseguisse una "taula de bona misura". Giovanni Santi aveva ricevuto l'incarico di accogliere e assecondare ogni bisogna del grande maestro. Di sicuro gli stette appresso anche durante la messa in opera della pittura. Egualmente Giovanni conobbe ben da vicino Luciano Laurana, uno dei massimi scultori e architetti del Rinascimento, autore del progetto e della costruzione del Palazzo ducale con le famose torri portanti e che proprio a Urbino scriverà l'*Elogio dell'architettura*. Così Piero della Francesca sempre a Urbino concepirà il trattato sulla matematica e la prospettiva da donare al duca Federico da

Montefeltro che ne “produrrà stampe molte”. Ha’ voglia d’aver boni maestri! Quindi il ducato di Forlì, pur di ridotti territori, era tra i maggiori crogioli di cultura d’Italia. Lì fra quei palazzi, che parevano rupi addossate una all’altra, ti capitava di incocciare in Leon Battista Alberti in persona, il maestro di tutti gli architetti, che discuteva con Luca Paioli, medico di fama e geometra, quello che scrisse il massimo trattato di anatomia, poi illustrato da Leonardo, che se lo imparò a memoria. Voltato l’angolo incontravi Bramante che era di casa... ci era nato a Urbino! Matematico e architetto, aveva dieci anni più di Raffaello e divenne per lui il fratello maggiore: infatti gli insegnò tutto quello che, della scienza e della vita, conosceva.

Tanto per far da degna cornice, a Urbino ci si poteva incocciare con il futuro cardinale, scrittore e poeta Bernardo Bibiena, autore di una delle prime commedie satiriche italiane in volgare, *La Calandria*, che ebbe il suo debutto proprio nella città dei Montefeltro. A Urbino, non va dimenticato, si allestivano da tempo spettacoli diversi, tragedie all’antica, grotteschi con danze, drammi sacri, in latino e in volgare. Guarda caso il responsabile delle messe in scena e delle scenografie era proprio il padre di Raffaello, Giovanni. Di certo costui, immerso com’era in tanto fermento culturale, scientifico e d’arte, era da ritenersi tutt’altro che un mediocre. Dio che cantonata ha preso qui il Vasari, trattando il Santi da tirapiedi di provincia!

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 (1445/50-1523), 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. 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 varrebbe nemmeno la pena di commentare, se non con questo giudizio di Rabelais: "Il momento in cui una madre versa lacrime, sentendo di perdere il proprio figliuolo, non è un 'trovata' da scena-madre, ma è solo il più alto segno di una tragedia che si ripete con troppa insistenza ogni giorno". *Tu à compris...* tu hai capito, piccolo coglioncione?

Osservate le Madonne dipinte da Raffaello nei diversi periodi. Come vedremo in seguito, solo verso la maturità l'ex ragazzo di Urbino sentirà nascere in modo incontenibile la mancanza della madre e noterete che, specie negli ultimi disegni, l'abbraccio delle madri che accolgono i figli va oltre la convenzione sacrale della vergine madre. Scopriamo donne che si accollano la propria creatura come volessero reimpastarla addosso a sé.

Sappiamo di certo che il Perugino si prese a cuore quel ragazzo, stupito a sua volta dalla facilità con cui apprendeva ogni nuova tecnica e soluzione pittorica. "Quel figliolo – commentava

scherzoso il Vannucci – egl'è una carta carbone: come scorge un segno o una trovata che ci si confà, sopra ci si stende con tutta sua mente, e d'acchito quella devien memoria sua". Egualmente Savinio nei dialoghi paradossali dell'*Amare del mare le amare maree* si inventa un commento dedicato a Raffaello in cui sentenza: "E tu sei come una spugna, Rafaèl, immersa nell'acqua del mare che aggredisce e assorbe ogni altrui pensiero o preda che davanti a te la corrente porti. E come quella aspirosa, si tiene il meglio e risputa ogni inutile scoria!".

Il Perugino fu di fatto la prima vittima illustre di quell'"aspiramide". 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: 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 Mond* (1503, Londra, National Gallery). 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.

E qui vediamo come la “pompa aspirante” che stava perennemente in azione nel cervello del pittore d'Urbino abbia raccolto la straordinaria lezione che il padre gli aveva a suo tempo elargito, facendolo assistere a numerosi spettacoli sacri e profani da lui allestiti, tanto a Palazzo ducale che nella cattedrale. In quelle occasioni le immagini più suggestive erano prodotte dalle esibizioni di ragazzi acrobati, abbigliati da angeli e santi, che letteralmente si gettavano dall'alto della cupola, oscillando, con capovolte, appesi ai tironi di navata.

Infatti nella tavola in questione i due angeli che sembrano danzare ai lati della croce sono suggeriti dalla memoria di quelle acrobazie. 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 sballucchiano 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. Per fortuna Raffaello viveva sotto la protezione dei duchi di Urbino che ammettevano l'uso del rogo solo a scopi culinari, per gli arrostiti!

Va ricordato che Raffaello aveva appena diciassette anni quando nel contratto per la *Pala del beato Nicola da Tolentino* a Città di Castello veniva indicato come maestro, più precisamente “magister Raphael de Urbino”.

Infatti già da quel tempo la fama di pittore eccelso di cui godeva era largamente riconosciuta tanto nelle Marche che in tutta l’Umbria. È proprio 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 eseguiti da Raffaello, dove copia, interpretandole, alcune figure come quella del balestriere nel *Martirio di san Sebastiano* (della Pinacoteca Comunale di Città di Castello). Egualmente conosciamo un bozzetto promemoria di cui si servirà per rappresentare il Padre Eterno nella *Creazione di Eva* (sempre a Città di Castello: la spugna colpisce ancora!).

Immancabilmente ci si dimentica, o peggio!, non ci si rende conto, della straordinaria influenza che ha avuto su Raffaello uno dei più grandi pittori del Quattrocento, Piero della Francesca. Piero, come abbiamo già accennato, era alla corte di Urbino e 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 azzeccato 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!, che lo limitava nella rapidità di controllo nella tenzone. Per risolvere il problema 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 e il ducato dei Montefeltro, comprendente Gubbio e altri borghi. Un guerriero che al richiamo di ogni nuova campagna militare abbandonava Urbino alla cui conduzione poneva un suo vero e proprio *alter ego*, Ottaviano Ubaldini, scienziato in geometria e matematica. Nelle pause della guerra Ubaldini gli faceva da maestro di scienze; altri sapienti istruivano il duca nella filosofia, nell'architettura e nelle arti figurative. Il padre di Raffaello era l'incaricato a fornirgli lezioni sulla danza e sul teatro, di cui, come diceva 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, perché proponiamo un'attenzione particolare su Piero della Francesca a proposito della lezione raccolta da Raffaello? Sappiamo che il giovane maestro di Urbino non fece in tempo a conoscere Piero da vivo, ma di lui ha ben conosciuto e certamente studiato i dipinti che facevano parte della collezione del duca. Di sicuro il padre lo aveva accompagnato, fin da piccolo, a visitare quelle stanze e gli avrà illustrato con calore ogni opera. Uno di quei capolavori 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 nicchia che occupa l'esatta metà di tutto il dipinto. Nel centro di questa nicchia è sistemata una grande conchiglia, al cui apice è appeso il filo che termina con l'uovo in funzione di pendolo. La conchiglia presso gli antichi greci è il simbolo della bellezza: da dentro una conchiglia così grande nacque Venere... 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, sostenuta da un uso insolito della luce, quasi inventato e dal gioco delle ombre che ne esaltano i volumi, 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 avvicinavi 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.

Eguualmente, 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 differenza fra il vero e il falso.

(guerra e pace)

Negli anni 1502-1503 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 “pinger” 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 ferale sciagura: quel presagio si avverò nella figura del figlio di papa Borgia, Cesare detto il Valentino – l'orrendo che genera il peggio! – che, dopo aver appoggiato la discesa in Italia di Carlo VIII, re di Francia, ringalluzzito si buttò ad assalire città e terre della Romagna, dell'Umbria e delle Marche, saccheggiando e uccidendo manco fosse un turcomanno, “peggio di un barbaro tiranno”.

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 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, e qui viene alla luce un suo lato pressoché sconosciuto, mentre per i signori quel viaggio rappresenta una fuga, per lui è occasione di una stupenda vacanza. Salta sul carro degli sconfitti e arriva prima Padova e poi, meraviglia!, a Venezia. "La guerra fa muovere spiriti e chiappe!", come dice Flaubert.

Nella Serenissima Raffaello, il transfuga allegro, ha la straordinaria occasione di conoscere alcuni pittori fiamminghi, fra i quali addirittura Bosch: da questo grande satirico della pittura prende in prestito alcune figure di personaggi diabolici che colloca ai lati del suo *San Michele e il drago*. Già che c'è nello stesso quadro riproduce, sempre traendolo dai fiamminghi, un gruppo di personaggi che sulla sinistra del quadro rappresentano i truffatori e gli strozzini. Sul lato opposto sistema una breve processione di ladri e puttane. 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!

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.

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. Da quella visione 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. Arezzo è una città che sembra completamente inventata per una rappresentazione di teatro. Pare progettata tutta in verticale, 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 stendardi, 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. 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. 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. Per di più nel quadro di Perugino il tempio appare più grande rispetto a quello realizzato da Raffaello. Ma in verità questa maggior dimensione è determinata da un diverso impianto prospettico. Prima di tutto il tempio di Raffaello si colloca su un piano più alto grazie alla maestosa scalinata che gli fa da basamento e quindi solleva la costruzione rendendola più slanciata. Ancora, rispetto a Perugino, Raffaello, nel progettare quel monumento, ha messo in atto la lezione architettonica di Piero della Francesca e di Leon Battista Alberti. 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, alla maniera di questo ritmo popolare lombardo del XV secolo, 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!

Invece l'è 'gnùdo un ànzèl splendìdo

Che me portàva el desìr del Signore

Che me empregnàva 'mponéva so fiòl dentr'a mi

Oh Maria

Oh Maria

Amami a me!

Amami a me!

Questa grande pittura su tavola ottiene un notevole successo, molti intenditori d'arte visitano gli Albizzini chiedendo di vedere quella

tavola e pittori già affermati nella zona 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 testimonia di quella felice alacrità e abbandona il cantiere congedandosi con grande impaccio dal Pinturicchio.

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 sua 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 in quanto nipote del papa, si fosse fortemente invaghita di Raffaello. Ce lo testimonia la lettera di raccomandazione che 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” e che desidero “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”.

Baldassarre Castiglione, umanista amico di Raffaello, avrebbe commentato: “Se le lettere acquisissero oltre lo scritto il battito del cuore e l’umido del languore, quella missiva avrebbe potuto grazie a un solo alito di vento raggiungere la città di Fiorenza”.

Raffaello rimane quasi sconvolto da ciò che vede realizzarsi in quella città. 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.

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 (a Firenze dal 1503 al 1506) 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 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: dovrà faticare per assorbire tutte quelle emozioni e scioglierle in una presa di coscienza e di coraggio creativo, buttando all'aria gran parte delle convenzioni stilistiche e di pensiero, fardello del suo recente apprendistato.

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. Una preziosa riproduzione si poteva acquistare a un prezzo più che accessibile. Firenze in quel tempo aveva

superato, come quantità di botteghe fornite di torchio e macchine da stampa, perfino Venezia.

Abbiamo già osservato come Raffaello nel suo dipingere e disegnare producesse opere eleganti e delicate. Ma questa sua grazia, che rischiava di diventare forma stucchevole, riceve un vitale scossone nel suo transito per Firenze. Raffaello scopre nei lavori che può osservare dappresso e toccare con mano una qualità del tutto particolare. 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 – 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 bastante, 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 discutere et 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 applausimento. 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”.

Questa del non accontentarsi degli effetti plateali fu certo una delle massime di cui Raffaello fece tesoro, tant'è che da Firenze uscì conscio che non ci si può accontentare di imitare un genere o un linguaggio. Egli imparò a impegnarsi a fondo in ogni suo progetto, forzandosi a scendere nell'argomento fino alla radice, con una caparbia che sorprendevasi ognuno, anche Michelangelo, che notando l'impegno furente del giovane delle Marche, con quel senso sarcastico che gli era proprio commentò: "Raffaello non ebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio", cioè a dire che quel ragazzo non possedeva doti particolari d'artista. Tutto quello che dipingeva era frutto della sua caparbia volontà di apprendere e mettere in atto. Davvero ingeneroso, quel Michelagnolo!

Ad ogni modo sull'impegno e la serietà del suo operare vi basti sapere che Raffaello per organizzare il dipinto del *Trasporto di Cristo al sepolcro* eseguì la bellezza di sedici bozzetti preparatori, proponendo in ognuno una variante essenziale.

La Pala Baglioni per San Francesco al Prato a Perugia (1507)

Il pittore per la composizione si ispirò da principio a una "lamentazione" del Perugino, in cui il corpo di Gesù è seduto a terra e tutti intorno in piedi o in ginocchio stanno le donne e i trasportatori che l'hanno appena riposto. 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.

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.

Qualche studioso commenta quasi dispiaciuto che quel gruppo delle Marie posto sul fianco destro del dipinto continua ad apparire estraneo all'intero complesso drammatico. Come dice in una sua canzone Jannacci, per leggere la vita e i gesti "ci vuole orecchio"... e anche occhio!

Se poi si ha la disgrazia di esserne carenti, basta studiarsi con molta attenzione gli insegnamenti di Leon Battisti Alberti sulla composizione nella pittura. Proviamo a verificare questi consigli nel nostro quadro: basta uno sguardo per renderci conto che Cristo è sospeso nell'asse centrale che attraversa tutta la tela. I due reggitori che con grande sforzo tendono il lenzuolo portante descrivono un arco flessa in basso che partendo dal limite di sinistra attraversa la scena fino a un terzo del riquadro. Sulla destra, nello spazio riservato alle tre Marie, il braccio della donna che regge la Vergine per le spalle fa da contrappunto gestuale al braccio del giovane, che regge il lenzuolo tirandolo a sé. Inoltre le braccia e le tre teste delle donne e del giovane reggitore sono iscritte dentro a un cerchio, proprio in contrappunto con l'altro cerchio sul lato opposto che raccoglie il volto di Cristo e quattro altre teste, Maddalena compresa.

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: “Nemmeno un povero spruzzo di sangue sgorga più ormai dal corpo di Ettore, strascicato per le terre dal carro di Achille. 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 e 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, da tutta l’Umbria, da Firenze e perfino dalla città santa. Bramante, suo conterraneo, che lo stima 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. L’appuntamento era a Roma, l’alta colonna, quella di Traiano, stava nel centro di una larga piazza antica.

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 stabiliture, 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 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: il pontefice aveva appena invitato il Sodoma a interrompere il suo lavoro e il Perugino era 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?”.

“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. 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?” .

“Cos'è la croce? È una specie antica di patibolo, no? E qui la usano ancora”.

A questo punto, per non essere giudicati anticlericali di maniera, è il caso di mettere a fuoco dettagliatamente i ritratti dei personaggi e il clima impostato dalla Chiesa cattolica apostolica romana ai primi del Cinquecento. Oltretutto sia chiaro che se non cerchiamo di conoscere fino alla radice la follia che muoveva questi principi a condurre guerre con saccheggi e massacri non ci sarà possibile intendere il loro progetto. Un disegno che metteva in campo spesso infamità, pur di procurarsi potere e denaro non tanto per arricchirsi, ma piuttosto per sovvenzionare monumenti al proprio trionfo e a

quello della loro Chiesa. Una catapulta di gloria che spesso produceva opere eccelse issate su fondamenta indegne.

Nei *Discorsi intorno alla prima deca di Tito Livio* (1513-1519) Machiavelli avvertiva: “Non giudicate alcun uomo cogliendolo da sé solo, ma osservate coloro che con quello uomo operano, che siano suoi pari o suoi principi. Solo allora verrete a conoscere fino nel fondo doti o indegnità di costui”.

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. Da lui si imposta una nuova politica e uno spregiudicato modo di condurre gli affari della Chiesa.

Egli è l’esatto opposto di ciò che dovrebbe essere un padre rappresentante di Cristo, nella sua assoluta mancanza di “degnità” e senso morale. 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.

La situazione, agli occhi del clero e della popolazione, è giudicata scandalosa, 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 figliole 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 fino a conquistare, come già sapete, parte dell'Umbria, delle Marche e la Romagna. 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. Amministrò i beni dello Stato pontificio con grande vantaggio, imponendo tasse e gabelle, e iniziò a occuparsi dell'assetto architettonico della città perché mostrasse una monumentalità degna, come abbiamo già detto, di una Chiesa trionfante.

Il suo nemico più acceso era senz'altro Giuliano della Rovere, che vi abbiamo appena presentato a proposito del suo incontro con Raffaello, che diverrà papa Giulio II quasi subito dopo la morte di Alessandro, nel 1503. Era sentimentale e amorosa di Giuliano della Rovere, futuro pontefice.

Già cardinale, costui si era unito a una giovane signora che gli aveva dato un figliolo. Quindi passò ad altra tresca, una affascinante donna romana dalla quale ebbe due pargoli. Come vediamo non

voleva essere da meno in avventure amorose del suo acerrimo concorrente, il Borgia.

Il Castiglione ci narra anche del suo rapporto con i figli, in particolare mette in risalto l'amore appassionato che teneva per Felicia, una ragazzina di grande temperamento, bellezza e di indomito coraggio. Si narra che trovandosi la fanciulla su una nave del padre al largo della costa ligure, accortasi che alcuni navigli al servizio del Borgia la stavano braccando, per non cadere prigioniera si liberò degli abiti e, rimasta seminuda, si gettò a mare, nuotando per ore fino a raggiungere, salva, la costa. Giunta alla pubertà Felicia accettò di prendere per marito il potente e anziano principe Orsini, dal quale ebbe tre figli. La forza della giovinezza ... Di fatto divenne la reggente dei possedimenti del principe, suo marito. Tuttavia non perdeva occasione per visitare in ogni momento il padre pontefice, un vero santo padre! Lo accudiva e gli dava ottimi consigli sulla politica e sul come condurre gli affari. Se le fosse stato concesso lo avrebbe sostituito anche nel condurre le truppe e nell'officiare messa ... L'attenzione della Chiesa è sempre stata l'unità della famiglia!

A proposito di truppe, 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. Non si fece nessuno scrupolo a formare una lega contro Venezia, iniziando una lunga campagna che ahimè terminò con una

dura sconfitta per lo Stato pontificio, una *débaçle* che lo portò a rischio di perdere la faccia e la corona.

Essendo uomo caparbio caricato di indomito coraggio, formò la Lega santa contro la Francia e, inscatolato dentro corazze ricoperte da abiti talari, si rifece calare dall'argano in groppa a un potente destriero, ponendosi al comando di truppe di ventura che lo seguivano come un invincibile eroe. Si può ben dire che la guerra era il vero mestiere di quel papa e bisogna ammetterlo: gli riusciva a meraviglia.

Era tutto proiettato a ridare valore e potenza allo Stato pontificio. Metteva in campo ogni mezzo, dall'innalzare palazzi sontuosi al far scolpire e dipingere monumenti inarrivabili, tutto per dimostrare e convincere le moltitudini e i principi della magnificenza inarrivabile della sua Chiesa.

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
e croce e spine son lance e rotelle
e pur da Cristo pazienza cade”.*

A giumelle significa a manciate, le rotelle sono in gergo militare antico gli scudi da torneo.

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!

Leon Battista Alberti, a proposito del messaggio in pittura diceva: “Il committente, che sia re o papa, detta il tema e l’argomento ma poi sta all’esecutore muovere le figure perché raccontino il verso della tragedia o della beffa. Così succede che di due pittori che mettono in scena la stessa storia, l’uno ti lasci indifferente, l’altro ti sconvolga e ti produca forti emozioni che nel profondo ti scuotono.

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. Sembrava gridasse: “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 il disegno di un cartone 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 dal Medio Oriente all’Africa fino in Cecenia.

Raffaello li riporta dai massacri dei suoi giorni. Questi bozzetti rappresentano una denuncia indignata più incisiva d'ogni scritto.

“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.

Sappiamo già che il primo incarico che il papa, attraverso Bramante, commissionò a Raffaello fu quello di affrescare le sue stanze, una tecnica, l'affresco, che il pittore fino ad allora aveva sporadicamente applicato. Come suo solito si preoccupò di studiare i capolavori dei maestri. Per sua fortuna, quelle opere le aveva tutte a portata di mano ... bastava visitare il palazzo.

Soffrendo l'indicibile, si ritrovò ad assistere alla cosiddetta “graffiata” degli affreschi del Perugino e Piero della Francesca. Gli sembrò che quelle stabbiture staccate fossero la sua pelle: di certo si sentì scorticato come un san Bartolomeo. Sappiamo da Federico Zeri, uno dei più importanti studiosi di storia dell'arte, che Raffaello, mentre i muratori erano impegnati a compiere quello scempio, bloccò perentoriamente la “sgarrata” e si diede alacremente a copiare molte figure dell'affresco di Piero della Francesca e più tardi ne collocò più d'una in suoi dipinti proprio su quella stessa parete.

Ecco un modo stupendo di rendere omaggio a un suo maestro.

La Stanza della Segnatura

Questo affresco (1509) è il primo eseguito da Raffaello nelle Stanze vaticane. Si tratta di una pittura 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 e alla sua sinistra san Giovanni Battista. E poi da ogni parte spuntano angeli e cherubini. Questi ultimi sorreggono grandi libri, i quattro Vangeli. Fra di loro scopriamo la colomba dello Spirito Santo. 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 che allude a un antico reperto romano venuto alla luce negli scavi di quel tempo. 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. Il clima evita volutamente il solenne: è tutta gente che pur vestendo spesso abiti sontuosi scansa ogni atteggiamento di potenza e santità. È qui la svolta eccezionale di Raffaello: spogliare la quasi totalità dei personaggi della propria autorità e magniloquenza.

Volendo rimontare questo simposio oggi, verrebbe naturale situarlo nell'atrio della stazione Termini a Roma. 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?” .

“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 e di certo sta raccontando dell'immortalità di cui godeva appena creato e descrive lo sgomento che gli costò decidere se rimanere beato e inerte nell'Eden o guadagnare la ragione, l'autonomia e la sessualità in cambio della vita eterna.

Appresso vediamo san Giovanni: sta forse rimproverando a David d'aver ammazzato il marito di Betsabea, di cui s'era follemente innamorato, pur di averla tutta per sé.

“Ma che ne vuoi sapere tu di donne?! – gli risponde David – Sei vissuto nella sola adorazione del Cristo. Ti hanno scambiato perfino un sacco di volte per la Maddalena!”.

Mosè e Giacomo, uno appresso all'altro, se ne stanno ingrugniti. San Giacomo, da provocatore com'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 ... prego accomodatevi, si attraversa! Come arrivano gli Egizi richiudo tutto e li annego in massa. Figli del popolo eletto: non solo vi voglio liberi, ma anche padroni ... e satolli! Nevica? No ... vi sto mandando la manna dal cielo. Qui ci sono le dieci tavole, studiatele a memoria che poi vi interrogo. Chi sono quelli che si inginocchiano davanti a una vacca d’oro? Infedeli? 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”.

Dal di sotto al pian terreno salgono urla:

“Hanno messo in discussione un argomento davvero dogmatico. Se Cristo è nato da Dio padre e dalla Vergine, essere umano, ciò vuol dire che prima del concepimento non esisteva ... quindi il suo essere eterno non è totale, assoluto: prima non c’era, ora esiste!”.

E un altro carica l’argomento:

“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: ‘Lasciati andare, vai tranquillo, 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 è occupato in altre faccende più importanti e non arriva... e op... QUACCC!, uno squaràcquo!’ ‘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 ...”.

“Certo ... e hai piantato lì innamorata e figliolo per i vantaggi della carriera!”.

“Eh no! Questo è linciaggio! Non ci sto!”.

“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!”.

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

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

“Forse vorranno mangiarselo”.

“(Indignato) Per me quel Giulio II sta dando un po’ troppa corda al suo pittore. Rischia fra poco di finire lui stesso appeso penzolante in cima all’arcata!” .

“Zitti! C’è Innocenzo III...”

“Chi? Quello che , quello che ha convinto san Francesco ad andare a predicare in mezzo ai porci?”

“Sì, proprio lui. Però dopo ha chiesto perdono e s’è pentito”

“Chi? San Francesco o il papa?”

“Zitti!”

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

Passiamo alla *Scuola di Atene*

Dicevamo che nella *Disputa sul sacramento* Raffaello ha ribaltato tutte le convenzioni compositive, sia nella disposizione dei

personaggi che nell'assetto scenografico. Del tempio solenne nel quale si sarebbero dovuti ritrovare i santi, i dottori della Chiesa, i teologi, i patriarchi e i profeti, nonché sparso qualche poeta e qualche eretico, non è rimasta che come unica traccia un pavimento intarsiato di marmi preziosi; i pilastri, le arcate sembrano essere stati risucchiati nell'aria da un turbine celeste. Al contrario, nella *Scuola di Atene*, l'affresco che gli fa da *pendant*, noi incontriamo un'identica 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?!".

Nel grande bozzetto preparatorio Michelangelo non c'era. Il fatto di aver 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, ringhia quasi 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. Nel 1513 muore Giulio II.

Dice un anonimo cronista del tempo: “Un botto terribile fece sussultare tutta la città, dieci cannoni insieme spararono le salve che annunciavano la morte di Giulio. La popolazione si arrestò annichilita come statue di coccio disposte nel presepe. Il Papa terribile, amato da pochi, rispettato da molti, lasciava un gran vuoto. Arrivò a Roma, una città dove squarci enormi di boscaglie e cumuli di monnezza nascondevano quasi i palazzi. Fece – è proprio il caso di dire – piazza pulita d'ogni lordura. Certo, non ripulì sciacquandole nel Tevere né le coscienze, a partire dalla propria, né le anime del suo gregge. L'esempio del suo vivere, dell'imporre, ammassare terre e denari non fu di buon esempio né ai preti né ai principi, tantomeno alla folla degli adulatori. Il popolo stordito lo temeva e lo accettava.

Il suo feretro sorretto dalle guardie svizzere attraversò tutta Roma, irriconoscibile da quando lui aveva cominciato a gestirla. 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 caciarata delle tante lingue incomprensibili. Avrebbe dato ordini con i gesti di una sola mano. E tutti avrebbero inteso”.

Diversi e contrastanti furono i giudizi degli storici del suo tempo: un conflitto di elegie e critiche spesso violente, perfino irrispettose, grotteschi che 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 l'abbia mai tradotto.

Erasmo, che con Luciano di Samosata è ritenuto il massimo satirico della storia di tutti i tempi, 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 San Pietro dove sta?”.

E la Madonna: “È il suo giorno di riposo. Per oggi lo sostituisco io.

Dì 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 a 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, almeno quelle, Cristo, voglio dire ... Gesù, gliel’ha pur consegnate!?”.

“Consegnate le chiavi?!”.

“Ma sì ... come queste (*mima di estrarre di tasca delle grosse chiavi*): ce le siamo passate, da un Papa all’altro. 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... 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. Si accompagnava a saggi illuminati, che stavano con lui non per controllarlo ma solo per dargli consigli che poteva anche permettersi di rifiutare. 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. Un possente giovane si cala da un muro, appeso disperatamente al cornicione con le mani. Ma perché tanta fatica? Chi glielo fa fare? Bastava girare intorno alla fiancata della parete, come ha fatto Enea con suo padre, e sarebbe stato salvo! Ma Raffaello qui non rappresenta tanto il dramma quanto la sua iperbole.

Ad ogni modo il paradosso non finisce qui. Il giovane nudo che si cala con fatica è rappresentato con muscoli tesi nello sforzo, completamente inventati: braccia fuori misura, tronco di una possanza strabordante, per non parlare delle gambe penzolanti, di una sproporzione esagerata (Michelangelo ormai gli è entrato nel cranio di Raffaello come un tormentone).

Nella scena, poco sopra il fuggiasco appeso, si affaccia allo stesso cornicione una donna che si tende verso un giovane che sta di sotto, per lanciargli il bimbo e salvarlo dalle fiamme. Speriamo ce la faccia!

Parallela al muro corre una fila di colonne legate da una trabeazione. A che cosa servono quei supporti che reggono il nulla? Sono solo un reperto architettonico in bella mostra. Fine a se stesso! Ma lo scorcio indubbiamente esalta la drammaticità dell'azione. E che importa se si scopre che sono solo sagome sceniche?

In primo piano in ginocchio o accovacciate, a braccia spalancate in un gesto di sgomento, vediamo alcune donne con bambini. Fra loro c'è anche una ragazzina ignuda piuttosto goffa, che pare una nana. Calza un drappo, ma è arrotolato intorno alla nuca. Da destra una fanciulla scende i gradini in proscenio, quasi danzando. Sul capo tiene un vaso con l'acqua e un altro lo regge con la mano sinistra.

Braccia, gambe e mani sono forzute. (Michelangelo sta proprio dilagando ...)

Il gesto più elegante, da autentica danzatrice, lo compie l'altra ragazza, le cui vesti sono sbandierate dal vento. La giovane raccoglie i contenitori d'acqua e li passa a un uomo, che a sua volta scaricherà getti d'acqua verso le fiamme che sguinciano scoppiettanti dagli spazi di un colonnato.

Dal palazzo di fronte si spalanca il portale di un balcone. Sotto l'arcata appare papa Leone IV benedicente, papa del IX secolo. Tutti capiscono però che si tratta ancora di un gioco di scambio: con quell'immagine si vuole alludere al nuovo papa committente, Leone X, che si compiaceva moltissimo della citazione.

Da sotto il palazzo uomini terrorizzati e donne che sollevano bimbi implorano il pontefice perché faccia cessare quel rogo. Ed ecco basta un gesto perentorio della mano papale verso le fiamme che, miracolo!: quell'inferno all'istante si spegne. Tutti a casa ... grazie dello spettacolo!

Raffaello scopre la donna

Se mi permettete, torniamo alla stanza della Segnatura, quella commissionata da Giulio II, dov'è dipinto il Parnaso. Vogliamo solo commentare un particolare molto importante di questa scena: la strabordante presenza femminile. Intorno ad Apollo che naturalmente suona la lira e canta 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?

Ad ogni buon conto, come abbiamo già accennato poco prima, il giovane maestro non era personaggio che si facesse irretire o condizionare da chicchessia e lo verificheremo anche in seguito.

E 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. Dopo qualche tempo del suo soggiorno romano ecco che Raffaello cambia completamente tono e linguaggio. I volti femminili non presentano più lo stesso stereotipo figurativo. Egualmente tanto Leonardo che Piero della

Francesca, che Botticelli e un altro gran numero di maestri, se ci facciamo caso, ripetono sempre, specie nel ritrar Madonne e muse, lo stesso volto.

Però Raffaello, soprattutto all'inizio della sua carriera, se ci permettete, esagera! 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. 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 non 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.

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

In Raffaello questa costante di presentare Maria come icona fissa dura ancora solo per qualche anno dopo che è arrivato a Roma. Nella sua produzione umbro-marchigiana, e ancora a Firenze e durante i primi anni trascorsi a Roma, è evidente che per i personaggi femminili egli non si serva di un unico modello, ma compia una specie di *mixage* di ritratti diversi fino a ottenerne uno che reputa l'ideale.

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

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

Si comincia con una serie di disegni: un ritratto di una giovane dama con occhi intensi ma meno ampi di quelli che conosciamo nel consueto stereotipo, un naso meno affilato e il labbro superiore carnoso come quello inferiore, collo lungo e capelli biondi. E soprattutto appaiono per la prima volta le orecchie che spuntano fra ciocche di capelli. La moda delle donne nobili del tempo imponeva che si nascondessero le orecchie sotto l'acconciatura.

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

Finalmente un giorno resta travolto dalla visione di una giovane davvero splendida. È quella che tutti noi conosciamo come la

Fornarina, di cui esistono due ritratti, autentici capolavori: quello dove si mostra seminuda e quello detto *La Velata*. I quadri sono dipinti con maestria straordinaria, a partire dalla finezza del disegno fino al ricco tessuto cromatico. Le due pitture ci mostrano una ragazza di grande bellezza e fascino. Gli occhi molto grandi, una bocca ben disegnata dalle labbra turgide, un lieve sorriso da impunita. Su questa giovane donna, dotata di una straordinaria carica sessuale, si sono scritte migliaia di pagine, romanzi, sceneggiature cinematografiche... Selezionando le varie notizie, spesso banalizzate da slanci di romanticismo di maniera, abbiamo elaborato un profilo della Fornarina, secondo noi il più attendibile.

La ragazza proviene da Siena, 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 ... Evidentemente si sottintende una ragazza che si prostituiva. Ad ogni modo la Fornarina ha un suo nome, quello di Margareta, o Margherita. Come lo sappiamo? Ricercatori abilissimi hanno esaminato le metafore che tradizionalmente i pittori del tempo inserivano nei ritratti (i Fiamminghi sono stati forse gli iniziatori di questa moda) e, confrontando fra di loro i due dipinti, hanno ritrovato identici simboli allusivi. In entrambi i ritratti appaiono due brocchette dalle quali pendono delle perle. Le brocchette sono fermagli che legano il velo ai capelli. Le perle nella convenzione allegorica indicano un nome, appunto Margherita. Ma significano anche amante.

Scopriamo poi da un particolare che al momento del secondo ritratto (la *Fornarina*) la ragazza in questione 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. Come poteva gestire la presenza vicino a lui di questa sua ragazza splendida, ma dal passato tanto chiacchierato? "Mi permetto di presentarle la mia sposa. La conoscevate di già? Dove? In che occasione? Nuda? Basta così ...".

Il fatto è che Raffaello ormai non poteva più vivere senza quella donna. Margherita era sempre nei suoi pensieri, non riusciva a stare lontano da lei. È risaputo che 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 vurria ma non lo puòzzo fare che tutto me resveierèbbe tosto
a cagion d'esto mio grido
dallo sogno bello che eo me sto vivendo.*

E un altro ancora che pare un canovaccio da cantare:

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

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

Ma sciogliamoci dal miele degli innamorati e analizziamo con il massimo distacco questa metamorfosi. Se raccogliamo le nuove immagini collocate nelle ultime opere e le poniamo con cura in giusta progressione, ci accorgeremo di volta in volta che come in un

cartone animato i volti si modificano, giungendo sempre più a riprodurre le sembianze della sposa segreta di Raffaello.

A questo mutamento magico, degno di Ovidio, bisogna aggiungere un altro sconvolgimento notevole che invase la mente di Raffaello, quello causato dalla presenza di Michelangelo che lì, alla Sistina, stava “pingendo” figure senza posa. Noterete, come abbiamo già detto, che spesso le nuove figure di Raffaello ricevono scatti gestuali e potenza nell’atteggiamento fino a sembrare copie dei cartoni della Sistina.

I primi documenti che vi proponiamo sono dei disegni preparatori per la *Strage degli innocenti*, di cui vi abbiamo già parlato. Le figure delle madri, seppur caricate dalla tragedia, fanno subito pensare a una Fornarina disegnata sotto la guida del Buonarroti.

Vi mostriamo inoltre un particolare del *Parnaso*, dove una delle Muse, quella che sta sopra la maschera, ci dà quasi la certezza che a posare per quell’immagine sia stata l’innamorata di Raffaello. Come abbiamo già detto, nell’angolo di sinistra dello stesso affresco appare seduta in proscenio Saffo, la grande poetessa di Lesbo. Quel suo profilo ci riporta di nuovo alla Fornarina. Egualmente fra le Virtù cardinali, ne notiamo una, la Temperanza, che ancora ha le sembianze precise della donna di Raffaello.

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

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

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 lo stringe a sé come volesse per intero legarlo al proprio corpo.

Subito appresso presentiamo la *Madonna della Seggiola*, dove il viso ritratto di Margherita e del bambino stanno incollati uno all'altro. Entrambi guardano di fronte a sé, puntando i propri occhi su di noi che li osserviamo. Questo dipinto è composto dentro un cerchio. Le braccia della Madonna e le gambe del figlio disegnano figure geometriche roteanti intorno al centro, segnato dal gomito del bambino. Si tratta di un capolavoro di potenza inarrivabile. A nostro avviso, la più bella *Madonna* che abbia mai dipinto Raffaello.

Ma prima di passare ad altro dobbiamo segnalare un particolare che sembra cosa da poco e invece è essenziale: in ogni volto, compreso quello della *Madonna della seggiola*, scopriamo che, a differenza delle *Madonne* del periodo precedente, qui la Vergine mostra il proprio orecchio per intero. Le ciocche di capelli che prima lo nascondevano sono sparite. 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 amico, Baldassarre Castiglione, per convincere ognuno della verità riguardo ai fatti che andiamo raccontando.

Il trionfo di Galatea e dell'amore(1512)

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 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. A Roma teneva un maestoso palazzo, detto poi la Farnesina, appena costruito, 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: grottesche, rifacimento di decorazioni all'antica, cioè ripresi dagli encausti pompeiani, e 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*. 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 Margherita Luti, detta 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, 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 sia 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 mi 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 buttata ... non portarla”.

Detto fatto, non passa manco un’ora che la Fornarina arriva a palazzo. Entra per il retro, dove sta la scuderia.

Il banchiere 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. Gli storici ci spiegano che la ragione è da ricercarsi nel carattere a dir poco scorbutico e facilmente irascibile del Buonarroti rispetto alla amabilità e innata disponibilità al dialogo del suo diretto antagonista.

L'esempio più convincente di quanto fosse difficile trattare con il grande scultore fiorentino ce lo offre un episodio, quello della dipartita improvvisa di Michelangelo dal cantiere papale di Roma.

Arrivato all'Urbe nel 1506 grazie ai buoni uffici del Gonfaloniere Pier Soderini, a Michelangelo viene ordinata da Giulio II la realizzazione della propria tomba in marmo. 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, questi manco lo riceve. Lo obbligano a tornare, a rivolgersi ad altro ufficio per il rimborso, che non avviene. 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 che mena a nord di Roma 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.

Come al solito siamo dinnanzi allo stereotipo più facile e menzognero. Purtroppo la storia degli uomini si racconta spesso usando l'accetta (giù senza ritegno!) e semplificando ogni passaggio. Qualora poi ci si trovi dinanzi a una palese contraddizione si cancella l'impiccio: la censura è sempre l'arma della sintesi più vantaggiosa.

La verità sul carattere di Raffaello è ben diversa.

Bisogna cominciare a ricordare che nel 1514 alla morte dell'amico Bramante, Raffaello, a trentun anni, viene nominato da Leone X "architetto della fabbrica di San Pietro". Così scopriamo che lo straordinario pittore è anche uno stimatissimo architetto che ha già

lungamente collaborato con Sangallo e Bramante per la progettazione di palazzi e monumenti sacri. Non a caso Vasari lo indicava come ideatore di opere architettoniche. Infatti sono suoi il progetto e la realizzazione di palazzo Branconio dell'Aquila, della Cappella Chigi, di Villa Madama, interventi in San Pietro, Sant'Eligio degli orefici e altro ancora ...

Per di più nel 1515 viene nominato "Commissario delle antichità", una specie di sovrintendente generale all'edilizia e alle arti. Un impegno di grandissima responsabilità! Il suo compito è di porre ordine all'intera struttura urbanistica della città, comprese strade, ponti, palazzi, fognature ecc. Per questo mette in assetto uno staff di geometri e architetti con il compito di rilevare la mappa di ogni quartiere dell'Urbe, che divide in quattro grandi spazi. Quindi raccoglie le inchieste sulla agibilità dei vari palazzi e il rilievo dei reperti antichi.

A questo punto scrive la lettera, che andiamo a mostrarvi, al pontefice e ai suoi collaboratori. Giudicate voi se questi vi sembrano il linguaggio e l'atteggiamento di un pavido.

Dopo aver elencato i soprusi e lo stato deprecabile delle strutture e dei servizi urbani, così attacca: *"Ma perché ci doleremo noi de' gotti, de vandali e d'altri perfidi nemici del nome latino, se quelli che, come padri e tutori, dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruggerle e a spegnerle? Quanti pontefici, padre santo [...] quanti - dico - pontefici hanno permesso le ruine e disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi e altri edifici, gloria delli loro fondatori? Quanti hanno comportato che, solamente per cavare pietra pozzolana, si siano scavati i fondamenti, onde in poco*

tempo poi li edifici son venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi?”.

E a 'sto punto siamo costretti a considerare sotto tutt'altra luce il maestro di Urbino che non per generica lamentazione stigmatizza lo scandaloso mercato dei reperti storici, ma con l'unico intento di mettere sotto processo la secolare dabbenaggine e irresponsabilità degli amministratori e degli uomini di cultura e di fede.

Più avanti denuncia il mercato che si fa delle opere antiche e le rapine organizzate, comprese quelle messe in atto dal pontefice e dai suoi uffici, colti in flagrante mentre asportavano 22.000 metri cubi di travertino che costituivano un tratto di ben 4.600 metri della sostruzione della via Tiburtina romana, per procurarsi le pietre atte alla costruzione della Basilica di San Pietro. Impariamo quindi che il nostro gentile Raffaello non si fermava nemmeno davanti all'ingorda sacra corona.

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!

Nel 1520, non si sa se Raffaello fosse ancora vivo, a Roma esplose un grande scandalo che cominciò con spassosi lazzi e terminò con urla di indignazione e moti di sdegno che rischiarono di trascinare in seri guai l'alter ego di Raffaello, il suo più apprezzato collaboratore, Giulio Romano.

Il dramma partì da una serie di disegni eseguiti con gran maestria proprio da Giulio Romano. Disegni che mostravano subito una particolare novità: si trattava di illustrazioni erotiche, anzi dichiaratamente porno. Vuoi vedere che ha copiato da Picasso? Titolo: le sedici posizioni dell'amore. Giulio non si era limitato a mettere su carta acrobazie di corpi nudi in gestualità oscene. No ... si era preoccupato perfino che i protagonisti mostrassero volti conosciuti, veri e propri ritratti delle più famose cortigiane di Roma e dei loro amanti ricchi e aristocratici, noti per le loro gesta erotiche. I disegni rimasero per qualche tempo segreti: solo pochi amici e qualche personalità anche dell'alto clero godettero del privilegio di conoscere quelle illustrazioni.

Ma la voce girava ... e la curiosità, unita alle richieste di copie di quei disegni, cresceva a dismisura. L'incisore Marcantonio Raimondi, uno dei maggiori stampatori del tempo – il preferito di Raffaello e di Mantegna – pensò bene, su concessione dell'autore, di produrre un certo numero di stampe. Fu un trionfo mercatale impressionante. Per soddisfare le richieste dell'enorme clientela, la stamperia del Raimondi restava in attività giorno e notte. E qui scoppiò il putiferio. Secondo ciò che scrisse il prefetto, quelle copie giravano per tutta la città, compresi i sobborghi, come trasportate da un vento diabolico. Le possedevano carrettieri, sacrestani e perfino lavandaie.

Partì subito l'ordine agli sbirri di intercettare quei fogli e venne chiusa la stamperia. Ma bisognava soprattutto punire i colpevoli. Giulio Romano, che dopo la morte di Raffaello aveva ricevuto il compito di terminare gli affreschi rimasti incompiuti nelle *Stanze* vaticane, era intoccabile. Almeno per ora. Ma qualcuno insisteva

perché fosse lui il capro espiatorio. Fatto è, che l'indomani di quel *bailamme* Giulio Romano prese colori e pennelli e rapidissimo fuggì a Mantova, dove da tempo i Gonzaga lo aspettavano a braccia aperte perché realizzasse lo strepitoso Palazzo Te. Eppure la caccia alle copie delle sedici posizioni continuava, non solo da parte degli sbirri ma soprattutto ad opera dei mercanti d'arte e della affezionata clientela che cresceva a dismisura. Le stampe venivano realizzate anche da botteghe provviste di presse meccaniche clandestine. A sto punto il papa, che era Clemente VII, decretò la pena di morte per chiunque venisse sorpreso in possesso di quelle oscenità.

Ma l'erotismo e la libido sono più forti del terrore... sempre amore è!

Il papa sentenziò: “È indispensabile il supplizio del capro espiatorio”. Fu arrestato Marcantonio Raimondi, lo stampatore. Incatenato come il peggiore dei criminali, fu sbattuto in carcere.

A 'sto punto, in attesa della sentenza, si levò una indignata protesta, alla quale si unirono intellettuali di tutte le categorie: pittori, architetti, poeti, letterati, scultori e ceramisti, musicisti e maestri del bel canto, normali e castrati.

Anche il basso clero protestò, insieme agli artigiani e alla servitù. Ognuno sdegnato urlava, ripetendo le feroci accuse che Pietro Aretino aveva immediatamente scritto e dato alle stampe il giorno stesso dell'incarcerazione. Il prologo così recitava: “Ma come, smaccati ipocriti?! Proprio voi mi venite a fare la differenza: un conto è che queste oscenità, come voi le chiamate, vadano in mano alle dotte persone ricche di senso critico e discernimento del peccato. Ma se le stesse illustrazioni vengono buttate in pasto in gran numero e soprattutto a prezzi più che moderati alla gente

comune di mediocre cultura e conoscenza, allora è un altro discorso, bisogna intervenire distruggendole immediatamente. Biascicate in tono di omelia ‘Bisogna salvare le coscienze fragili. Esse, prive come sono di studio, se non hanno appreso la retorica e l’iperbole attraverso i sapienti greci e latini, come possono sfuggire alla corruzione dell’anima? Sì, chi guarda l’osceno senza il filtro dei classici eruditi è alla mercè del demonio!’. Temete che i poveri di spirito imparino raffinate posture nell’amore? Solo voi siete degni di conoscerle? Paventate che le femmine del quartiere danzino agevoli negli amplessi come ninfe sinuose? Guai alle serventi! Se le acculturiamo nella sapienza del sesso, rischiano di trasformarsi in signore!

A questo punto io vi chiedo che come lo stampatore anch’io venga arrestato e spedito al carcere. E con me tutti coloro che dimostreranno l’onestà di dichiararsi colpevoli. Riempiamo le carceri per il trionfo della castità!”.

La provocazione di Pietro Aretino ebbe grande effetto, soprattutto il finale dove incitava gli uomini di coraggio civile ad autodenunciarsi. Quasi immediatamente Marcantonio Raimondi fu liberato dalla prigione e la pena di morte per possesso delle stampe oscene fu sospesa *sine die*. Alleluia.

E all’improvviso giù il sipario

Abbiamo già accennato all’enorme quantità di impegni accumulati da Raffaello. Fra questi sono da ricordare gli allestimenti teatrali di opere satiriche e tragiche e perfino la messa in scena dei carnevali. Per il carnevale del 1520 fu invitato a organizzare azioni sceniche con l’impiego di macchine teatrali, maschere e grandi effetti

spettacolari. Qui la lezione del padre impartitagli da ragazzino gli fu certo di grande utilità.

C'è un antico detto che sentenza:

“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 intero. 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 bacchanale 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, 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 che disperatamente indicava un ragazzo urlante e con gli occhi stravolti, un povero indemoniato. Intorno all'ossesso donne e uomini supplicavano Cristo di lassù perché lo liberasse.

Credo che nessun pittore in Italia 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.

Queste notizie provengono quasi tutte dal Vasari e sono più che attendibili, in quanto le ha ricevute direttamente da Giulio Romano, che fin dall'arrivo di Raffaello a Roma gli è stato appresso come un fratello.

L'eredità di Raffaello

Prima di chiudere bisogna ricordare che Raffaello è forse l'unico pittore che continuò a produrre ancora da dopo morto.

Infatti egli era mancato da qualche anno, ma la sua portentosa bottega, composta da un gruppo straordinario di maestri e allievi fra i più dotati d'Italia, grazie ai numerosi cartoni e bozzetti lasciati come indicazione dal Sanzio, non smetteva di produrre grandi affreschi e arazzi a sua firma, capolavori che ancora stupivano il mondo degli intenditori e appassionati d'arte.

Una delle ultime opere commissionate a Raffaello da Leone X aveva come tema la donazione di Costantino, avvenuta secondo gli storici della Chiesa nella prima metà del IV secolo dopo Cristo. Con questa carta l'imperatore concedeva alla Chiesa cattolica apostolica romana grandi privilegi e potere su vaste terre e città a partire da quella di Roma.

Proprio in quegli anni esplode una feroce contestazione a proposito di questo lascito-donazione. Lorenzo Valla, grande umanista e filologo, aveva già da più di mezzo secolo denunciato la falsità di quella mastodontica elargizione, dimostrando che il linguaggio – greco antico – con il quale era stato stilato il documento era a dir poco una orrenda bufala, colma di errori lessicali, anacronismi e menzogne teologiche. Per di più con l'avvento della stampa ecco che la denuncia di questa falsa donazione invade l'Europa intiera

creando scandalo e indignazione. Naturalmente Martin Lutero e i suoi seguaci approfittarono del falso blasfemo per attaccare la già infamata credibilità della Chiesa di Roma.

Ma la Chiesa non poteva assolutamente cedere questo straordinario privilegio, anche se falso: bisognava senza tregua attaccare i detrattori attraverso opere pittoriche che ne illustrassero l'autenticità.

Sempre nelle Stanze vaticane si monta il cantiere per l'affresco della *Battaglia di Ponte Milvio*, nella quale Costantino distrugge l'esercito di Massenzio dopo aver veduto apparire nel cielo la croce con la scritta: "In hoc signo vinces". Forse la scoperta della pubblicità mistica è nata proprio in quell'occasione!

Altro affresco, con storie tratte da testi tardomedievali: l'imperatore, sempre Costantino, si ammala di lebbra. Arriva papa Silvestro che lo guarisce. Il miracolato decide di offrire immediatamente alla Chiesa il potere sulla città di Roma, consegnando al Santo Padre una riproduzione scultorea della città. Studiosi accreditati dichiarano che anche qui si tratta di una testimonianza delirante di storici sdocumentati: in poche parole è tutto falso. La polemica che ne esplode è a dir poco cruenta, anche Raffaello dà *forfait*, tant'è che di sua mano non si conoscono né bozzetti né cartoni in merito all'opera in questione.

I soliti tempi bui

Alla morte di Leone X subentra un pontefice, Adriano VI, che blocca il progetto pittorico. Ma l'interruzione dura solo un anno, giusto il tempo del suo papato. Al suo decesso viene consacrato Clemente VII, il quale riprende il progetto della donazione e rimette

in campo il tema della potenza della Chiesa ad ogni costo, portandola verso un'azione a detta di molti sconsiderata, tant'è che alcuni movimenti religiosi, come gli Umiliati, riprendono l'insulto urlato dai luterani tedeschi: "Clemente è l'Anticristo!", e prevedono l'avvento dell'Apocalisse.

È un periodo difficile per la Chiesa e la sua politica. Voci e grida si susseguono allarmate. Michelangelo e subito appresso Guicciardini ed Erasmo quasi in coro insistono: "I papi stanno rischiando una follia suicida. Uno appresso all'altro si ingegnano a realizzare il pericoloso balletto delle leghe, che riuniscono piccoli stati italiani e regni stranieri contro altri schieramenti da contrastare e abbattere. La Santa Sede mette ogni volta in campo eserciti sempre più forti e agguerriti, sollecita prima l'uno poi l'altro regnante d'Europa perché scendano in Italia a contrastare la potenza rivale".

Ed ecco infatti entrare in campo la Francia e altri stati della nostra penisola contro la Repubblica veneta. Poi ci si rivolge alla Spagna perché elimini la Francia. Quindi si organizza la lega contro gli Ottomani e così via...

L'ultima coalizione è quella che vede di nuovo la Francia sollecitata da Clemente VII a battersi contro l'impero sterminato di Carlo V. Il potere degli Asburgo sta addirittura dilagando: "Sul mio regno non tramonta mai il sole", si vanta il sovrano. Infatti possiede e governa le Americhe appena scoperte e conquistate, quindi saccheggiate, le Fiandre, la Spagna, l'Austria, il Tirolo e fra poco il regno di Napoli e Milano. Gli stati europei ancora indipendenti rischiano di diventare tutti sudditi degli Asburgo. Meglio i Turchi!

Ha inizio il grande scontro fra Francesco I e Carlo V. Naturalmente il campo di battaglia scelto è ancora il nostro: l'Italia.

I contadini del Molise cantano questa ballata:

“Pe’ noi, chelùnche v’abbi vantaggio, ce sta l’eguale. Che sea Francesco o Carlo l’emperatore, nullo ci cale. Noiartri facimmo solo de spettaturi. Lu campo è lu nostro e nùje ce stammi a lu mezzo. Chilli se friccheno de lanze e palle de cannoni, ma truoppo tardi assàje ce accurgimmo che nùje, proprio nùje villani, simmo l’animali da scannare”

“Pe’ noi, chiunque sia vincitore, ce sta lo mismo vantaggio. Che sea Francesco o Carlo l’emperatore nulla ci cale. Noialtri ce se trova solo comme spettatori, ma derentro a uno campo dove carica ognuno e sbottan palle de cannoni. Nisciùna orazione te salva né prodigio. Troppo tardi te trovi a indovinare che tu, proprio tu, villano, se’ lo capro da scannare”.

Francesco I inizia le ostilità occupando Milano, ma nello stesso anno viene sconfitto da Carlo V in una cruenta battaglia a Pavia dove tutta la sua cavalleria resta al suolo, abbattuta da archibugi potentissimi che trapassano ogni corazza.

Fra le truppe in fuga troviamo l’esercito del papa.

Intanto il re francese viene catturato e dovrà pagare un duro riscatto per la sua libertà. Due anni dopo (1527) l’esercito imperiale, composto da lanzichenecci, da truppe italiane e da Spagnoli cala verso Roma.

All’arrivo dell’orda all’Urbe non si pensa tanto alla difesa quanto alla fuga. È qui che avviene la diaspora di molti intellettuali al servizio della Santa Sede. Un gran numero di filosofi, poeti, architetti, musicisti e pittori abbandonano Roma, altri sperano nella magnanimità delle truppe mercenarie, cosicché hanno il privilegio di assistere alle violenze della razzia e di subirle in prima persona. Le bande scatenate non risparmiano nulla e nessuno: palazzi saccheggianti, vasellame, mobili preziosi e quadri caricati su carri. Si tratta di uno scenario già vissuto, ma mai a quei livelli. Solo le tele dei *Trionfi di Cesare* dipinti da Mantegna avevano previsto una catastrofe del genere: predoni

carichi di refurtive che franano sotto il peso del bottino, statue e collane penzolanti dai carri, palazzi che crollano sotto le bordate degli arieti. Non si rispettano nemmeno le chiese e le effigi sacre.

È l'Apocalisse più volte annunciata. Si danno alle fiamme interi quartieri, si massacrano soldati e uomini di qualsiasi ceto, donne violentate davanti ai propri figli, bimbi trucidati. Ci rendiamo conto che gli affreschi dipinti e progettati dallo stesso Raffaello solo qualche anno prima, come *L'incendio di Borgo* e *La strage degli innocenti*, ora vengono rappresentati dal vero seguendo un identico copione.

Di questo cataclisma se ne parlerà per anni con orrore. Guai a quei fuggitivi che si fanno sorprendere in abiti talari. Per costoro è la tortura e il supplizio. Nel massacro perdono la vita alcuni pittori di grande talento, come Marco Dente e Maturino, altri torturati muoiono durante la fuga.

Clemente VII trova scampo nel forte di Castel San Angelo, in compagnia di pochi fedeli. Fra questi Sebastiano Luciani, collaboratore di Michelangelo, che si trasforma, pur di proteggere il papa, in una vera e propria guardia del corpo. Per questo suo atto di fedeltà Clemente VII gli sarà sempre riconoscente, al punto da offrirgli la carica detta "del piombo", un privilegio remunerato e direttivo, da cui Sebastiano prese il soprannome con cui oggi è ancora conosciuto, appunto Sebastiano del Piombo.

E come apoteosi di tanto disastro ecco esplodere la peste.

In un solo anno Roma perde la propria supremazia politica, territoriale e soprattutto l'autorità religiosa. Il centro culturale d'Europa da Roma si trasferisce a Venezia, dove si rifugia la maggior parte dei profughi illustri, accolti con generosità dalla Serenissima e dai maestri di grande valore come Tiziano, Lorenzo Lotto, Pordenone e il nuovo architetto di Venezia, Jacopo Sansovino, anzitempo fuggito da Roma.

Ma nella città santa con un moto di grande orgoglio si riprende a lottare, tanto che il pontefice, dopo essere stato costretto a incoronare a Bologna Carlo V imperatore, riapre i cantieri della Sistina, invitando, su sollecitazione di Sebastiano del Piombo, addirittura

Michelangelo perché realizzi l'affresco del *Giudizio Universale* sulla grande parete detta dell'altare.

Ormai a Roma gli allievi del Sanzio e i maestri della sua bottega non esistono più, si sono sparsi in ogni dove. Ma il segno agile e imprevedibile di Raffaello proiettato in tutta l'Europa dà i suoi frutti. Per anni a venire ogni giovane pittore farà tesoro delle opere e dei bozzetti di Raffaello, di Leonardo e di Michelangelo: finalmente i tre grandi maestri del Rinascimento si ritrovano insieme nella memoria dei nuovi discepoli.