

DARIO FO RAFFAELLO

Inizio: 23 settembre 2006

segno d'arrivo: arrivati qui

23 sett. 06

la sequenza è valida fino ad arrivati qui. Tutto quello che c'è dopo è da ordinare di seguito (vedere in scaletta). Alcune date da verificare e rivedere punteggiatura delle parti scritte in fretta. Mettere i titoli dei capitoli e paragrafi. Non levare indicazioni delle pagine dei libri perché servono per recuperare immagini

PROLOGO

“Bello figliolo che tu se’, Raffaello,

come te movi, appresso a lu Papa.

Quando sorte a passeggià,

te se’ l’agnolo, lui non ce sta.

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,
mejo morì se non son tua.”*

Quando 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.

Quando morì aveva appena trentasette anni. Si racconta che per il dolore anche i sanpietrini si staccavano, 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, forse di marzo, nello stesso anno di Martin Lutero. Venne al mondo nelle Marche, poco lontano dal mare, in uno splendido paesaggio collinare, solcato dal vento che le dita dell'aria accarezzano 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 questo idillio dura poco, spazzato via da un feroce destino: 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 figliolo. Questo giudizio non solo è ingeneroso, ma pure falso. Per fortuna abbiamo la possibilità di osservare ancora oggi alcune tavole del Giovanni Santi alle quali pare abbia collaborato il piccolo Raffaello intorno ai dieci anni. Ebbene, sono più che dignitose con qualche "sprizzego" di genialità e uno spirito non convenzionale. Inoltre dimostra di conoscer bene la prospettiva e i moduli architettonici.

(Inserire immagine di Giovanni Sacra Conversazione Montefiorentino chiesa dei frati minori).

A proposito di architettura e prospettiva, non va dimenticato che al Santi fu commissionato qualche anno prima, nel 1469, dal suo principe di accogliere e seguire ogni bisogna di Piero della Francesca, ospite a Urbino col compito di “eseguir una taula” per la confraternita del Corpus Domini. Egualmente Giovanni conobbe ben da vicino Luciano Laurana, uno dei massimi scultori ed 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 come Piero della Francesca sempre a Urbino concepirà il trattato **sulla matematica e la prospettiva da donare al duca di Montefeltro**. Pur essendo il più piccolo dei ducati, Urbino era un crogiolo di cultura fra i più famosi in Italia, proprio per la gran quantità di uomini d’alto talento e sapienza che lì soggiornavano e operavano: così vediamo muoversi, in quei palazzi addossati l’un l’altro come rupi Leon Battista Alberti, Luca Pacioli – medico e geometra autore di un trattato di matematica e uno di anatomia, illustrati da Leonardo – Bramante, Melozzo da Forlì e perfino Albrecht Dürer, che più tardi diventerà amico di Raffaello e suo grande estimatore. Tanto per far da degna cornice, a Urbino ci si poteva incocciare con il futuro cardinale, scrittore e poeta Bernardo

Bibiena, (1470-1520), 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. Di certo costui, immerso com'era in tanto fermento culturale, scientifico e d'arte, era da ritenersi tutt'altro che un mediocre.

Forse da persona umile qual era, confrontandosi con tanti maestri a dir poco eccezionali e constatando le doti straordinarie del figlio, è qui che decise di affidarlo a Pietro Vannucci, detto il Perugino (1445/50-1523), pittore umbro fra i più famosi e stimati in quegli anni.

Dove 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 irride al gioco patetico messo in atto dal Vasari tanto per creare commozione nel lettore. A nostro avviso qui si tratta di una facile e troppo scontata ironia: ogni ragazzino, che

forzatamente sia stato costretto a sei, sette anni (quelli che doveva avere il piccolo Raffaello) ad abbandonare la madre per entrare in una specie di collegio nel quale lavorare e studiare a tempo pieno, ha sicuramente sofferto e prodotto la medesima pena nei propri cari. Ho già commentato questa situazione più di una volta e sempre mi sono chiesto: perché quasi tutti i grandi del teatro e della pittura, della musica e delle scienze si trovano spesso a vivere un'infanzia tanto disastrosa, priva di affetti e di amore? È questa l'identica condizione in cui si vennero a trovare tanto Leonardo che Mantegna che Piero della Francesca, Leon Battista Alberti e infiniti altri, a loro volta costretti per motivi analoghi a ritrovarsi fuori dalla casa paterna in tenera età, privi dell'affetto e delle tenerezze essenziali per un'infanzia serena e gioiosa. Non a caso, tutti questi pittori nella propria vita tendono a proiettare nella rappresentazione di madri che abbracciano il proprio figliolo, spesso Madonne, la propria struggente memoria. Sollecitati solo dai committenti? Noi non lo crediamo.

Dopo la scomparsa della madre del ragazzo, il padre, conscio della sofferenza in cui si viveva il figliolo, cominciò a farlo tornare più spesso a Urbino. Raffaello poteva così far da assistente al padre e ritrovare la tenerezza perduta, ma la situazione era diventata difficile e invivibile per altra ragione:

Giovanni Santi si era accasato nuovamente con un'altra giovane donna che di lì a poco diede alla luce un altro figliolo. Forse fu quello il motivo per cui Raffaello si trasferì quasi definitivamente in Umbria.

SOSPESO %Piero concepisce ad Urbino un nuovo assetto di forma architettonica nei dipinti che costituisce il punto di partenza di una linea di sviluppo che raggiunge in pieno l'attività di Raffaello fino agli anni romani

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 – egli è una carta carbone: come scorge un segno o una trovata che ci si confa, 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 sentenzia: “E tu sei come una spugna, 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 artista.

CROCIFISSIONE MOND

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, ma immagino che Raffaello avrà parato senz'altro l'indignazione dei soliti baciapile ricordando che dopo il sacrificio verrà immancabilmente il *Risus Paschalis* della Resurrezione...

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. A Orvieto, non lontano da Perugia, conosce Luca Signorelli, uno straordinario artista, dotato di grande forza espressiva. È stato invitato come collaboratore nel cantiere di San Domenico (?! È vero? Non era Pinturicchio????) 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* nel tempio di Orvieto. Egualmente conosciamo un bozzetto promemoria di cui si servirà per rappresentare il padre Eterno nella Creazione di Eva a Città di Castello: la spugna colpisce ancora!

Immaneabilmente 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 era alla corte di Urbino qualche anno prima che Raffaello nascesse. È opera sua l'immagine del viso di Federico da Montefeltro visto di profilo. Il duca – detto dai suoi soldati *capo a mazza*, vedremo appresso perché...– non poteva esser ritratto di fronte, causa una terribile ferita che gli deturpava il viso. Fu durante un torneo che un colpo di lancia

gli cavò di netto l'occhio destro e gli zoncò il volto, sempre sul lato destro, lasciando una enorme cicatrice che dall'orbita scendeva fino alla ganascia. Ora scopriremo quanto fosse caparbio e determinato quel Federico e quanto fosse azzecato quel soprannome, *capo a mazza*, cioè testardo come una mazza di ferro. Dobbiamo sapere che egli decise di continuare a combattere in torneo: ma 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 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 d'una nuova campagna militare abbandonava Urbino alla cui conduzione aveva posto 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 ci ha perso un occhio.

Non fu in campo che ebbe il botto,

con la lanza a cavatappi,

si schiantò di netto

contro il bindorlòn d'Arezzo.

Con corazza a campanazzo

Nella parte del batocchio,

lancia in resta sullo stalonazzo

e s'inzucca a tutto scrocchio.

Capo-a-mazza è tutto rotto.

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 *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 più il duca Federico in ginocchio sta seduta su una poltrona posta sopra una predella. Sulle sue ginocchia, il bambino dorme beatamente sdraiato, diremmo spaparanzato e soddisfatto. 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 del Rinascimento, 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 assolutamente reinventato della luce e dal gioco delle ombre che ne esaltano i volumi oggi si trova a Brera. Guardacaso 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 faceva scattare l'allarme se ti avvicinavi troppo al dipinto perciò osservavo ogni volta dappresso 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 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 compie 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 qual è il dipinto originale non serve confrontare le figure nel loro movimento né le sfumature d'ombra e luce. Vi basta osservare i fondi, il tessuto cromatico: capirete subito la differenza fra il vero e il falso.

Negli anni 1502/3 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 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 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. Ma nel 1503 il Valentino s'appresta ad occupare anche Perugia. A sto punto Raffello lascia Perugia per un luogo più sicuro, seguendo i Baglioni e i Montefeltro, acerrimi nemici del Borgia. Nel suo vagare, Raffaello si trova probabilmente a Padova e certamente a Venezia dove ha la straordinaria occasione di conoscere alcuni pittori fiamminghi, fra i quali addirittura Bosch, del quale 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 amano moltissimo la laguna... Inoltre qui incontra tutta la pittura veneta che in quegli anni conta veri e propri capiscuola, a cominciare dai Bellini, Vittor Carpaccio, per finire a Giorgione.

Ma per sua disgrazia, la sua vacanza veneziana termina all'istante. Proprio in quei giorni muore papa Borgia e il maestro d'Urbino è costretto a far ritorno a Perugia, dalla quale il Valentino, senza più l'appoggio del padre, è stato costretto a sloggiare.

Solo la morte di papa Borgia pone momentaneamente fine a battaglie e stragi.

%SOSPESO A proposito dell'influsso e insegnamento ricevuto da Piero della Francesca, non bisogna dimenticare che oltre alle opere vedute fin da fanciullo nel palazzo di Federico d'Urbino , Raffaello ebbe l'occasione di conoscere da vicino quelle esposte a Borgo San Sepolcro e gli affreschi di Arezzo nella chiesa di San Francesco, giacché per raggiungere Firenze avrà dovuto sen'altro più volte transitare per quel luogo dove esiste il più grande capolavoro di Piero (Storia della vera croce). Fra quegli affreschi, oltre l'insegnamenti dello scorcio e prospettiva, avrà potuto stupirsi per il dipinto notturno con l'invenzione a grande effetto di una luce prodotta da lampade che sfondano nel buio e disegnano le figure di personaggi: servi e guardie che vegliano sul sonno del pontefice. Raffaello avrebbe mai dipinto con tanta facilità e chiarezza di idee il san Pietro carcerato e liberato dall'angelo luminoso nel buio degli affreschi nelle stanze di Giulio II se non avesse studiato con accanita attenzione, come era solito, l'affresco miracoloso di Piero?

SPOSALIZIO DELLA VERGINE 1504

Nei primi mesi del 1504, la famiglia Albizzini di città di Castello commissiona a Raffaello una tavola di notevole dimensione (170x117cm).

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 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 quello superiore dove è situato il tempio a pianta circolare e cupola. 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 di 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 scalinata che gli fa da basamento e quindi solleva la costruzione rendendola più slanciata. Ancora, rispetto a Perugino, Raffaello ha acquisito totalmente, nel progettare quel monumento, la lezione architettonica di Piero

della Francesca e di Leon Battista Alberti. Per capirci quel modello rivoluzionario espresso nel progetto della città ideale. Così il tempio nel suo disegno 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 sinistra 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, perfino il giovane che spezza l'asta sollevando il ginocchio e restando in equilibrio sembra danzare. Quasi ne potete indovinare il ritmo e la musica, come in un canto del tempo, magari una pavana, cantata da Maria stessa:

CANTO POPOLARE LOMBARDO DEL XV SECOLO
(tratto da "Ci ragiono e canto")

“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 ànzl splèndido

Che me portàva el desìr del Signore

Che me 'mponeva so fiòl dentr' a mi

Oh Maria

Oh Maria

Amami a me/ Amami a me

Raffaello è invitato ad accompagnare a Siena il Pinturicchio perché lo aiuti a eseguire i cartoni per un affresco.

Il Vasari ci racconta che mentre stava lavorando in cantiere alcuni giovani assistenti, tornati da Firenze, descrivevano entusiasti le nuove opere che si stavano erigendo nella Repubblica, 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 e per il fascino che sapeva emanare.

Non è difficile immaginare che la ancor bella signora, vedova di Giovanni della Rovere prefetto di Roma, si fosse fortemente invaghita del giovane. Ce lo testimonia la lettera di raccomandazione che invia di slancio a Pier Soderini. Nella missiva la signora prega il gonfaloniere di Firenze di offrire 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.”

Raffaello rimane quasi sconvolto da ciò che vede realizzarsi in Firenze. Lo stupisce il fervore, la voglia di discutere e proporre idee nuove da parte di ognuno. La prima impressione in realtà è quella di un disordinato bailamme e di confusione ciarlona, ma poi si rende conto che solo permettendo a ognuno di partecipare, anche fuori di costrutto, si riesce a coinvolgere

con impegno la gran parte della gente. Non sappiamo se Raffaello si rendesse conto di vivere e conoscere per la prima volta 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 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 del David di Michelangelo, ingabbiato sopra un carro dalle grandi ruote che lo trasporta in piazza della Signoria. L'opera è stata commissionata dalla Repubblica di Firenze perché divenisse 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 (catalogo Skirà, pagina 37 38 39 vedi disegni). 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 della 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 Durer a Mantegna, da Leonardo ai ferraresi, fino ai fiamminghi. Il tutto grazie alla stampa. Una preziosa

riproduzione si poteva acquistare a un prezzo 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 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 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 bastate, poiché non è tanto la novità che conta, ma produrre il nuovo. Quindi ascolta e provoca 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 applaudimento. Uno bono descurso con

retorica piazzata ad uopo, qualcuna frase dal bon suono e via che se cammina più speiti che mai. Tu debbi insegnare a raziare ogni idea o pruogramma tre volte più che non lo sia il raggionevole. 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 caparbieta che sorprendevo ognuno, anche Michelangelo che notando l'impegno furente del giovane delle Marche, con quel senso sarcastico che gli era proprio commentò: “Raffaello non hebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio”, cioè a dire che quel ragazzo non possiede doti particolari d'artista. Tutto quello che dipinge è 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 per organizzare il dipinto del Trasporto di Cristo al sepolcro eseguì la bellezza di sedici bozzetti preparatori, proponendo in ognuno una variante essenziale.

PALA BAGLIONI (FIRENZE) – 1507 PER SAN
FRANCESCO AL PRATO – PERUGIA

Il pittore per la composizione si ispirò da principio a una “lamentazione”, forse del Perugino, in cui il corpo di Gesù è steso al suolo e tutte intorno 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 (British Museum).

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.

Il dipinto viene commissionato a Raffaello da Atalanta Baglioni, che voleva con questa opera commemorare il figlio, Grifonetto, assassinato nel 1500 in un conflitto familiare. 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 faida di famiglia che persero la vita i due giovani. Nella storia del ragazzo greco, **il**

figlio fu ucciso o fatto uccidere addirittura dalla madre per punire il giovane che aveva assassinato i propri zii. Raffaello, esaminando con attenzione il reperto greco, intuisce che il braccio destro di Meleagro, in quel tempo già spezzato, all'origine dovesse cadere abbandonato verso il suolo, il topos convenzionale della morte. 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 (quale punto??) Raffaello mette in campo tutta la sua genialità compositiva: 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 si colloca

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. (sistemare)

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 scena spostando a sua volta il gruppo dei reggitori di Gesù sulla sinistra del suo disegno 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 flesso in basso che partendo dal limite di sinistra attraversa la scena fino a un terzo del riquadro. Infatti la composizione denuncia chiaramente che la tela è stata divisa in 4 parti con scansione in verticale. 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 delle gambe e dei piedi 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 – 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 su nessuna figura si leggono fasci d'ombra, né propri né proiettati. 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 e Sofocle riescono a suscitare.

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 da Roma. Bramante, 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 su il 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 l’aggeggio attraverso il 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 stava nel centro di una larga piazza antica.

ROMA

4 ottobre

Raffaello giunse finalmente a Roma, salì in Vaticano accompagnato da Bramante che il Papa stimava come suo massimo 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 (vedi disegno dario). 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 Ruxsch. Ognuno stava intento chi a preparare le pareti, chi a stendervi le stabiliture, altri ad abbozzare sinopie (mettere in nota: abbozzi che si realizzano a freddo sulle pareti prima di applicare la stabilitura) 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 il suo progetto d'affresco nella stanza della Segnatura. Il Papa 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 (diegno dario).

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 se non cerchiamo di conoscere fino alla radice la follia che spingeva questi principi a immaginare progetti a dir poco iperbolici che spesso rasentavano la megalomania, di contro non possiamo capire i comportamenti e le reazioni, qualche volta al limite della rottura, degli artisti che si trovarono a realizzare le loro visioni.

5 ottobre

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, papa Alessandro VI dal 1492 al 1503. 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 prelato 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, sempre Borgia, 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 sotto pagamento. Decise infine che la Chiesa dovesse realizzare una alta 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 parte dell'Umbria, delle Marche e la Romagna. Perseguì duramente gli eretici, fra i quali Gerolamo Savonarola che nel 1498 mandò al rogo con altri suoi seguaci. Amministrò i beni del 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 diverrà papa Giulio II quasi subito dopo la sua morte. La tensione fra i due era tanto violenta che indusse l'allora cardinale Della Rovere ad auto esiliarsi, rifugiandosi nella Liguria e in Provenza, ad Avignone. Fu proprio in Francia che, frequentando il giovane re Carlo VIII, iniziò una manovra

politica per indurre l'ambizioso regnante a impossessarsi del regno di Napoli **verso il quale** vantava forti diritti.

Ma occorre a questo punto abbozzare un ritratto meno vago del prossimo Pontefice, sottolineandone luci ed ombre. L'allora giovane principe della Chiesa aveva dimostrato di saper ben gestire il ruolo di guerriero. Nel tempo in cui era Papa lo zio Sisto IV (DATE), Giuliano ancora molto giovane era già stato nominato capitano degli eserciti dello Stato Vaticano, dimostrando di saper condurre al successo con determinazione e ferocia le sue truppe. Grazie al *Cortigiano*, famoso testo di Baldassarre Castiglione, amico fraterno di Raffaello, veniamo a conoscere con ricchi particolari la vita sentimentale e amorosa del prossimo Pontefice, Giuliano della Rovere.

Giunto alla maturità, 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 e bellezza che, pur accasata con un potente e vecchio Orsini, 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 nell'officiare Messa...

Da autentico guerriero, appena eletto Papa, Giulio II, che non a caso aveva scelto il nome che era stato dell'imperatore Cesare, montò a cavallo e alla testa dell'esercito pontificio attaccò le città delle Marche, Umbria e Romagna di cui si era 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 che rischiò di abatterlo e fargli perdere ogni potere.

Essendo guerriero e stratega geniale, caricato di indomito coraggio, formò la lega santa contro la Francia e si rifece calare dall'argano in groppa a potenti destrieri, inscatolato dentro corazze, ricoperte da abiti talari e ritornò 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” (Rime) 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 diceva: il committente, che sia re o Papa, espone chiaramente quello che intende sia rappresentato sulla pittura della quale sceglie sempre l’argomento, il titolo e i personaggi, nonché l’intera morale o l’immoralità che vi vorrebbe ben espressa. Ma poi sta al degno pittore raccontare con le figure e il colore i significati e il messaggio, il verso della tragedia o della beffa e gridarci tutta la sua indignazione.

Al committente non resta che accettare o dar l’ordine di sbiancare il muro o la tela.

Il primo incarico che il Papa, attraverso Bramante, gli aveva affidato fu una serie di affreschi, tecnica che Raffaello fino ad allora aveva sporadicamente applicato. Come suo solito si preparò con diligenza ad arricchire la propria conoscenza, quindi ad ogni occasione andava visitando le numerose stanze decorate con quel metodo. Vide larghi muri e volte dipinte da famosi maestri e fu introdotto nelle stanze dove si trovò ad assistere sconvolto alla “graffiata” degli intonaci sui quali erano dipinti gli affreschi del Perugino e di Piero della Francesca. Non è difficile immaginare lo stato d’animo in cui si trovò Raffaello. Solo un pittore può recepire un sentimento doloroso nel veder distruggere una pittura di quel valore e soprattutto per lui di quel significato. Si trattava dei suoi primi due maestri: graffiare la loro opera era come scorticare la loro memoria. Sappiamo da Federico Zeri, uno dei più importanti studiosi della storia dell’arte dell’ultimo fine secolo, che Raffaello mentre i muratori erano impegnati a staccare la stabilitura affrescata si diede alacremente a copiare molte figure dell’affresco e più tardi ne collocò più d’una in suoi dipinti proprio in quella stessa stanza (quale???!!!!).

Ecco un modo stupendo di rendere omaggio a un genio di quel valore.

Ed eccoci arrivati a trattare della prima opera davvero rivoluzionaria di Raffaello a Roma.

LA STANZA DELLA SEGNATURA

28 sett 2006

La disputa sul sacramento (1509) è il primo affresco eseguito nelle stanze vaticane. Si tratta di una pittura di vaste proporzioni: più di 7 metri di base e circa sei metri d'altezza (Vogliamo essere più precisi o va bene così?). 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 di sotto. 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 sinistra c'è la Madonna e alla sua destra san Giovanni Battista. E poi dappertutto 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.

Su un pavimento di marmo da cattedrale, 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: lo spogliare ogni personaggio della propria autorità e magniloquenza. Volendo rimontare questo simposio oggi, verrebbe naturale situarlo nell'atrio di una stazione ferroviaria. Quindi ci vien ovvio immaginare dialoghi privi di pompa, anzi da piazza, i più alla mano possibile...

~~L'argomento dei loro discorsi è di certo fondamentale: come avviene la trasformazione del corpo di Cristo dentro l'ostia santa. San Gerolamo, sant'Agostino, sant'Ambrogio concionano con calore. In mezzo a questo vociare Beato Angelico si guarda intorno attonito.~~

~~Discutono...~~

Raccogliamo frasi qua e là (*a ogni battuta sul maxi schermo appare il personaggio cui si attribuisce l'intervento*).

“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.

Vicino San Giovanni sta forse rimproverando a David d'aver ammazzato il marito di una **splendida donna** 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 ingrigniti. 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: ‘Buttati dalla sommità di questo tempio: tuo padre si getterà a salvarti!’”

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 al 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? Ma quel Dante là lo ha ripetuto! E ha buttato all’Inferno Papi e vescovi peggio che fossero criminali!”

“Se vuoi indignarti meglio, butta un’occhiata alle stanze di sotto e vedrai cosa sta combinando Michelangelo!”

“D’accordo... ma qui questo Raffaello sta buttandoci 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?!”

“(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!”

LA 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 del 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, e così in evidenza, in primo piano dimostrano 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.

PROLOGO ALLA STANZA DI ELIODORO

Di Raffaello Christof Thoenes dice (Taschen, Raffaello, 2005, p.7): “Ha sfondato i confini del raffigurabile in tutti i mestieri del rappresentare”. E ha ragione: prima di lui esisteva un vocabolario delle arti abbastanza duttile nelle regole, ma tenuto rigorosamente in piedi da metope di misura, scarichi da contrafforte, spinte e controspinte dell'equilibrio. Raffaello ha studiato ogni punto e contrappunto e poi scardinato il libro e le sue regole.

Questo gli permetteva di buttare all'aria anche le logiche elementari di ogni rappresentazione. Inventa un nuovo modo

di mettere in scena battaglie, scontri cruenti con cavalli rampanti, scene di disastro e incontri solenni fra Papi e barbari. Nell'*Incendio di Borgo* butta in scena Enea seminudo che salva il vecchio Anchise caricandoselo sulle spalle. Dietro a lui brucia Roma, che in dissolvenza diventa la città di Troia, distrutta dagli Achei. 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 orami gli è entrato nel cranio 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, porgendo un bimbo nel gesto di buttarlo verso il soccorritore. 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 appaiono 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 sul capo. 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. Tutti capiscono però che si tratta ancora di un gioco di scambio: con quell'immagine si vuole alludere e gratificare il Papa committente, Leone X, che si compiaceva della citazione. (NON SI È DETTO CHE GIULIO II È MORTO ETC.ETC.)

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 E LE DONNE

10 ottobre:

legare con resto del discorso quanto segue scritto in verde

Avremmo dovuto, prima di entrare nella stanza di Eliodoro, presentare il Parnaso. Questo almeno, se avessimo rispettato l'ordine di esecuzione dei vari affreschi. Per questioni puramente compositive ci permettiamo di rimandarlo a più tardi. 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 danza di Mantegna, nove muse, dolcissime. Ma più sotto nel riquadro che affianca la porta, per la prima volta in un dipinto romano c'è Saffo, la poetessa di Lesbo. Proprio lei, l'autrice di *Tenera è la notte*

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.

Non va dimenticato che ci troviamo nel palazzo del Papa, addirittura nelle sue stanze. È una provocazione di Raffaello o un desiderio di Giulio II? È risaputo che Raffaello aveva raccolto intorno a sé molti sapienti di varie discipline, dalla teologia alla filosofia, non per scaricarsi dalle responsabilità, ma per evitare errori nelle scelte e nelle valutazioni. Come abbiamo già accennato avanti, 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 per ogni fanciulla o donna matura rappresentata più o meno lo stesso viso. Un po' alla maniera dei bizantini di Ravenna che nell'Apollinare in Classe e in altre basiliche nei mosaici parietali sistemavano sequenze di sante bellissime, tutte identiche nell'atteggiamento e soprattutto nel volto.

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

Però Raffaello, se ci permettete, esagera! Nel Matrimonio della Vergine tutte le ragazze che fanno coro a Maria sposa sono identiche sputate fra loro. E così nel Trasporto di Cristo: Maddalena è la gemella delle tre Marie che sorreggono la Madonna che a sua volta esibisce un volto affranto e invecchiato, ma tratto da uno stesso calco.

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

Così, andando a caso, la Madonna del cardellino ha lo stesso viso di quella del Belvedere, la Madonna del Granduca è il ricalco perfetto della Madonna Cowper, la Madonna Cnigiani è quasi identica a quella della Palma... Sono tutte bellissime,

tutte dolci, con le palpebre lievemente abbassate e anche i Bambin Gesù sono gli stessi bimbi nudi ripetuti perfino nell'atteggiamento. La veste è sempre rossa, il manto è sempre blu e l'acconciatura è più o meno sempre la stessa. No, fermi... ora forse sto un po' esagerando...

Per esempio, bisogna ammetterlo, nella Madonna di Loreto, 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 scanza di nuovo. Giocano ma la Madonna non ride, anzi manco sorride: il suo viso rimane un'icona fissa.

Nella *Sacra Famiglia detta di Francesco I* (Rizzoli, p. 307) assistiamo alla scena in cui il bimbo in piedi corre disperato verso la madre. Forse in mezzo a tanta gente l'ha perduta di vista. Ora l'ha ritrovata e le si getta addosso a braccia spalancate, aggrappandosi alle sue vesti. Il bimbo sembra accennare a flebile un sorriso, la madre purtroppo non lo ricambia. Nello splendido disegno preparatorio, oggi agli Uffizi, notiamo che il gesto del bimbo che si lancia verso la madre è di certo più drammatico rispetto a ciò che ci mostra il quadro a olio. Le braccia sono più protese e la mano della Madonna che lo afferra è di gran lunga più evidente. Inoltre il

bambino chiaramente sorride, la Madonna purtroppo nel disegno non c'è. Ma al Louvre abbiamo ritrovato un altro disegno che sembra riprodurre la Vergine della *Sacra Famiglia* in questione (Rizzoli p. 315). Questa giovane accenna solo a un sorriso... ma se non altro ci prova. Poi abbiamo scoperto dalla didascalia che non si tratta del volto di una Madonna, ma di un ritratto dal vero, o meglio lo studio di una testa di donna.

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

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

Così la tipica Madonna raffaellesca ha il volto disegnato dentro un ovale perfetto; gli occhi grandi sono incorniciati da ampie palpebre, quasi sempre abbassate; il setto nasale è dritto

con una lieve arquatura a metà, le narici sono ben segnate e la punta del naso guarda un poco all'ingiù; la bocca è semichiusa, il labbro superiore è sottile mentre quello inferiore è pieno; le orecchie sono quasi sempre nascoste dall'acconciatura dei capelli che varia, ma di pochissimo; la scollatura dell'abito è spesso quadrata e immancabilmente una mano del bimbo le si appoggia al petto. Qualche volta le piccoli mani di Gesù cercano di aprire la scollatura, **evidentemente** perché vorrebbe essere allattato. Ma non siamo ancora all'**evidenza** del gesto che troviamo in Correggio, dove il bambino denuda addirittura il seno della madre.

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

Si comincia con una serie di disegni: un ritratto di una giovane dama con occhi intensi ma meno ampi, un naso meno affilato e il labbro superiore carnoso come quello inferiore, collo lungo e capelli biondi (p.210 e segg.). Un altro di una fanciulla con un'acconciatura molto vistosa, occhi grandi e un'espressione carica di ironia, il naso importante con le narici leggermente dilatate, il mento più evidente e un ovale che ricorda i volti di Verrocchio, il collo più allungato e i seni che premono sotto l'abito. Un altro ritratto che si trova al Louvre mostra una

ragazzina dagli occhi grandi e intensi, il naso è affilato, le labbra sono carnose, le gote piene, la fronte molto ampia e i capelli scendono copiosi appoggiandosi alle spalle. Un nastro le cinge il capo all'attaccatura dei capelli.

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

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

La ragazza proviene da Siena, guardacaso proprio come la famosa modella di Michelangelo da Caravaggio. È figlia, si dice, di un fornaio. Ma c'è un'altra versione del significato di

quel nome: nel gergo popolare romano “infernare” allude a un rapporto sessuale... Evidentemente si sottintende una ragazza che si prostituiva. Ad ogni modo la Fornarina ha un suo nome, quello di Margareta, o Margherita. Come lo sappiamo? Ricercatori abilissimi hanno esaminato le metafore che tradizionalmente i pittori del tempo inserivano nei ritratti (i fiamminghi sono stati forse gli iniziatori di questa moda) e, confrontando fra di loro i due dipinti, hanno ritrovato identici simboli allusivi. In entrambi i ritratti appaiono due brocchette dalle quali pendono delle perle. Le brocchette sono fermagli che legano il velo ai capelli. Le perle nella convenzione allegorica indicano un nome, appunto Margherita.

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

Raffaello quindi era lo sposo e solo se immaginiamo l’esplosione di una passione davvero incontenibile ci riesce di capire quale folle carica amorosa debba aver spinto l’ancor giovane maestro a decidere di affrontare la situazione che si

sarebbe per lui creata con quel colpo di testa. Raffaello in quel tempo non era solo un pittore famoso: era stato scelto, oggi diremmo, come sovrintendente massimo delle antichità e dei nuovi progetti di Roma, compresa la basilica di san Pietro e il riassetto urbanistico di tutta l'Urbe. Godeva dell'ossequio di tutti i principi e di molti banchieri nostrani e foresti che facevano la coda pur di avere un suo ritratto o dipinto sacro. Come poteva gestire la presenza vicino a lui di questa sua ragazza splendida, ma dal passato tanto chiacchierato?

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

Il fatto è che Raffaello ormai non poteva più vivere senza quella donna. Margherita era sempre nei suoi pensieri, non riusciva a stare lontano da lei. È risaputo che 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 tua brazza contro le membra tue

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

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

Dallo sogno bello che eo me sto vivendo

E un altro ancora che pare un canovaccio da cantare:

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

Crediamo che con questi due canti all'improvvisa si possa capire meglio che con ogni altro discorso quale svoltata 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, (immagini sempre da libro rizzoli) spesso dipinta ignuda, di fronte, di scorcio, di schiena, sdraiata, dormiente, perfino con le ali... sempre Margherita.

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

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

A questo mutamento 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 iniziando il grande affresco del Giudizio Universale. Noterete che spesso le figure ricevono scatti gestuali e potenza nell'atteggiamento fino a sembrare copie dei cartoni della Sistina. (Già detto)

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

Appresso vi mostriamo un particolare del Parnaso, dove una delle muse, quella che sta sopra la maschera, ci dà quasi la certezza che a posare per quell'immagine sia stata l'innamorata di Raffaello. 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 di Margherita.

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

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

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

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

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

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

ARRIVATI QUI

26 settembre 2006

* Dal libro Christof Toenes (Taschen)

Mostra dei bozzetti satirici di Picasso a Milano venticinque anni fa (da verificare) allestita dal famoso gallerista Giorgio MARconi, gallerista di Tadini e di tutti i giovani dotati del tempo.

Picasso in visita a Roma ai musei vaticani studia Raffaello e ne rimane fortemente impressionato. Raccoglie ed esegue copie di dipinti e disegni in gran numero. Rappresenta in decine di dipinti e incisioni la Fornarina fra le braccia del giovane Raffaello, letteralmente infoiato. Gli amplessi dei due amanti coinvolgono anche il Pontefice, Giulio II, che sbircia fra le tende la scena a dir poco scurrile di quelle intorcinate.

Picasso diceva “Raffaello rompe le regole e la logica convenzionale molto più di quanto abbia saputo fare io. Non ha remore nel decidere di saccheggiare idee e scoperte altrui. Se con la propria nave avesse incrociato Cristoforo Colombo mentre veleggiava verso le Americhe l’avrebbe preceduto, dopo aver speronato le sue caravelle! Io al massimo ne avrei affondata una...”

Come abbiamo già accennato, dopo la cacciata dei Medici, Michelangelo su invito della Repubblica scolpì un gigantesco

monumento alla libertà. Il giorno dell'inaugurazione, mentre strappava il lenzuolo che avvolgeva il suo David, gridò:

Raffaello è un mito di tutti i secoli.

Lo splendido Raffaello, che affascina donne e uomini del suo tempo. Così umile nel porsi davanti ai cortigiani. Scelto come unico degno pittore dal papa, Giulio II, despota e brutale con il suo codazzo di ragazzi, abbigliati come angeli che caccia dalle impalcature issate per gli affreschi delle Stanze, pittori eccelsi, come Perugino, Sodoma, Peruzzi, Bramantino, Ripanda e Lotto, e nomina il ragazzo di Urbino sovrintendente di tutto, architettura, pittura, perfino delle vie d'acqua, degli scavi e delle fognature.

Eppure Raffaello è uno dei pochi grandi del Rinascimento che evita caparbiamente di parlare di se stesso. Ognuno detta le proprie idee del mondo, della politica, della scienze, dell'arte.

Ma Raffaello Sanzio tace. Anche quando scrive di sé ad amici fraterni.

Forse fu la brevità della sua vita che gli bruciò il tempo di esporre le proprie idee e le proprie opinioni sul mondo, sulla politica, sulla riforma e sulla controriforma. Nessuno s'è mai azzardato a indovinarne il pensiero. C'è chi lo indica come il vero pittore della Controriforma, ma questa è un'opinione che nasce dalla cognizione errata che abbiamo del Cinquecento, distorta dalla distanza prospettica che ci lega al punto di fuga e

fa correre a dismisura le linee di rastremazione verso il soggetto.

Se ci sforzassimo di collocarci di fronte al grande palcoscenico del Rinascimento, ci accorgeremmo che nessuna situazione del racconto di Raffaello è espressa in modo perentorio e definitivo.

È lo stesso problema che ci dobbiamo porre davanti a Shakespeare, ascoltato sempre come se la sua fosse la voce di Elisabetta e della cerchia di cortigiani che le starnazzavano intorno, una voce declamatoria e piaggiona. Ma basta porsi fra le quinte e scardinare il facile lazzo e la retorica. Ci si accorge all'istante che Amleto non è pazzo, ma ne recita il ruolo: è disperato e indeciso sul governare e vivere, rotola abbracciato alla madre fedigrafa giù dal letto come se ne fosse l'amante... Nelle tragedie dei re, William ingigantisce personaggi da nulla e rende insignificanti e goffi grandi eroi, dice e si contraddice, scuote il sipario, lo squarcia e alla fine l'ordine che si impone è sempre quello della catastrofe con strage.

La tela cala immancabilmente su un cadavere che solennemente viene portato via.

29 settembre

La gran parte degli studiosi di Raffaello ci ha procurato un'immagine del pittore di Urbino piuttosto falsata: quella di un giovane di splendido aspetto (e questo è vero), ma oltretutto gentile, timido e fragile. Ancora, lo descrivono di belle maniere e impacciato nell'esprimersi con le parole e gli scritti. In verità – dobbiamo ammetterlo – all'inizio, appena sceso dalle colline di Urbino e di Città di Castello, attraverso le poche lettere spedite ad amici e parenti, in particolare allo zio che lo aveva raccolto come figlio, riceviamo l'impressione di ritrovarci dinanzi a un emerito sletterato.

Ma abbiamo infinite prove della sua dote, la principale: il ragazzo sapeva apprendere con una rapidità che aveva dello stupefacente. Basta leggere una lettera del 1519 da lui indirizzata ai suoi collaboratori e al Papa Leone X in cui Raffaello espone la situazione organizzativa del grande restauro della città eterna che gli era stato commissionato, per scoprire un uomo di grinta e conoscenza impressionante. Tutti sappiamo che dopo la morte del suo carissimo amico e fratello, il Bramante (1514), gli fu affidata la carica che era dell'architetto defunto, cioè la sovrintendenza delle belle arti con il compito di realizzare un progetto gigantesco, quello di riuscire a riordinare l'assetto architettonico della città di Roma, a cominciare dai grandi reperti antichi a fino ai nuovi palazzi e

ai servizi essenziali della città (ponti, fogne, strade, magazzini e musei). Ecco lo scritto di suo pugno:

“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 pigliare terra 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?»”

Con questo scritto ci impone di considerare sotto tutt’altra luce il maestro di Urbino, un uomo di forza e dignità di gran lunga superiore alla media dei cortigiani che starnazzavano intorno al Pontefice e che non per generica lamentazione stigmatizza lo scandaloso mercato dei reperti storici, ma che soprattutto mette sotto processo l’andazzo secolare di far calcina dei monumenti che segnano la trascorsa civiltà fra l’indifferenza dei responsabili e degli uomini di cultura e di fede.

Più avanti lamenta del mercato che si fa delle opere antiche che ogni giorno vengono alla luce e a proposito di quelle rapine organizzate dà testimonianza del permesso concesso allo stesso Papa di asportare 22.000 metri cubi di travertino che costituivano un tratto di ben 4.600 metri della sostruzione della via tiburtina romana. La pietra era necessaria per completare la costruzione della basilica di San Pietro. Dunque

il timido e fragile Raffaello nel suo progetto di salvare i tesori architettonici dell'Urbe non si fermava nemmeno davanti all'ingorda sacra corona.

Inoltre sappiamo da una lamentazione burocratica messa in atto da una famiglia patrizia a proposito di una disputa su un possesso di un grande reperto imperiale, che il nobile temeva l'aggressione violenta di Raffaello, indignato per gli espedienti burocratici messi in atto.

È proprio il rovescio del ritratto del dolce pittore: uno che davanti alle ingiustizie si butta a testa bassa come un pericoloso ariete.

Inoltre Raffaello era un organizzatore dei lavori di esecuzione pittoriche, architettoniche e urbanistiche davvero straordinario. Prima di tutto sapeva come scegliersi i collaboratori. Dal suo staff di assistenti ed esecutori di cartoni e affreschi sono usciti pittori di straordinario valore. Ne nominiamo alcuni: Giulio Romano, Pontormo, Rosso Fiorentino, Penni, Giovanni da Udine **anna trovare** più una schiera di giovani allievi, a loro volta esecutori che formavano gruppi autonomi in numero di tre, quattro, cantieri.

Un altro grande del Rinascimento che senza dubbio Raffaello ha conosciuto a Roma attraverso le sue opere fu Andrea Mantegna, che una ventina d'anni prima aveva affrescato

l'intera cappella privata di papa Sisto IV, zio dell'attuale Giulio II; un'opera che a detta dei pochi cronisti del tempo precedeva in potenza e drammaticità gli affreschi di Michelangelo nella Sistina. E a una spugna di sapere e conoscenza qual era Raffaello, tutto ciò non poteva sfuggire. Anzi, se facciamo un po' d'attenzione nel leggere le opere romane di Raffaello, ci accorgeremo delle assidue presenze della potenza espressiva di Mantegna.

Quindi quello che sgarbatamente Michelangelo indica in Raffaello come pura raccolta ed elaborazioni di talenti altrui era in verità una dote straordinaria che gli aveva permesso di trasformare e arricchire a dismisura il suo linguaggio e uscire da una pericolosa fase tendente a una elegante ma arida decorazione e ritrovare passione e tragicità oltre che potenza nel suo linguaggio di pittore unico.

A proposito della volontà davvero indomita di costruirsi una cultura totale e approfondita in tutti i campi, basterà prendere in considerazione le prime lettere spedite ad Urbino, allo zio, e altre missive del tempo per giudicare da che livello, a dir poco basso e privo di ogni particolare personalità, fosse partito il ragazzo. Ma di lì a pochi anni nella sua corrispondenza ritroviamo scritti di eccellente fattura e impianto, sorretti da un lessico elegante ma mai lezioso, carico per di più di un sottile senso ironico. Ancora dobbiamo applaudire l'esser riuscito

quel giovane a evitare gli svolazzi adulatori dei cortigiani che si trovava costretto a frequentare e le esibizioni lessicali degli eruditi, anche quando nelle sue lettere si rivolgeva a vescovi e al Papa in persona.

A proposito dell'infanzia di Raffaello, il Vasari racconta che a un certo punto il padre, resosi conto delle straordinarie doti di assimilazione del figlio che ancora fanciullo lo assisteva nella pittura di pale e affreschi, pensò di avviarlo ad altro maestro più dotato di lui. Quindi lo accompagnò a Perugia affidandolo alla bottega di Pietro Vannucci detto il Perugino, ritenuto allora il maggiore “dipintore” che vivesse in tutta l'Umbria e dintorni. !503 Crocifissione Mond

Sempre nei commentari di Vasari leggiamo che il piccolo Raffaello Sanzio grazie alla sua dote stupefacente dell'acquistare dipingeva di sua mano visi e personaggi dentro le tavole o i freschi tanto simili a quelli del maestro che fra di essi non si riusciva a discernere quali fossero dell'allievo e quali del maestro. In specialmente quando a Città di Castello dipinse una crocifissione, tutto di sua mano ancora oggi ci è difficile credere che un così giovane pittore fosse invero l'autore dell'opera.

1504 Sposalizio della Vergine per città di Castello

1507 Trasporto di Cristo

Ripetiamo che Raffaello si recò e rimase a Firenze dal 1504 al 1508. Ci chiediamo se il dipinto eseguito per la famiglia BAglioni sia stato certamente eseguito a Firenze o a Perugia (dario: è sicuramente Firenze)

Ricordare che Papa Giulio II durante l'occupazione di Perugia con il suo esercito si impossessò fraudolentemente del dipinto (il Trasporto) cosa che indignò fortemente i perugini.

Una delle opere copiate da Michelangelo rimasta famosa è quella del profeta Isaia per la chiesa di Sant'Agostino a Roma, molto simile a quella dei profeti dipinti nell'affresco della Sistina.

Presentazione al Tempio: si trova la stessa scena del bambino che si aggrappa ai seni della madre perché ha capito che gli vogliono fare del male. Ricorda Mantegna! Mano di Maria cerca di tranquillizzare il figliolo, mentre anche qui il sacerdote ha già la mano sul sesso del bambino. Similitudine anche determinata dall'architettura pomposa, come quella del Mantegna.

1503: da Vasari: andò a Siena accompagnato dal Pinturicchio che lo invitava a collaborare alla realizzazione dei cartoni per i suoi affreschi. (p. 57)

In quel tempo esegue alcune Madonne per vari committenti.

4 ottobre Appunti su Giulio II

Liberazione di Pietro dal carcere (1513)

Primato spirituale e temporale della chiesa romana

Leggendo commenti dotti su Raffaello e le sue opere non cessa mai lo stupore. Abbiamo incoccolato in un valente e spregiudicato ricercatore (Galavotti) che, analizzando l'affresco che narra dell'angelo che libera san Pietro dalla galera dichiara che si tratta del più brutto dipinto di Raffaello. Perché? In primo luogo perché quel suo impostare architettonicamente la situazione fisica del dramma ha schiacciato dentro una ragnatela o gabbia scenica lo svolgersi dell'azione. Quella grata enorme che campeggia sul dipinto induce a vivere la storia come una fiction di maniera ad effetto cinematografico convenzionale. Il personaggio dell'angelo fortemente femminilizzato si trova inondato da un fascio di illuminazione a dir poco effettistico.

A questo punto forse conscio di aver trascorso il Galavotti ammette che l'invenzione notturna è di notevole coraggio ed emozione. Meno male!

Noi al contrario siamo pronti a siamo pronti a capovolgere drasticamente le dichiarazioni del ricercatore Galavotti. Siamo convinti che questo affresco di Raffaello sia da porre in capo a tutta o quasi la produzione di Raffaello. L'idea del dipingere controluce con i personaggi che emergono dal buio – l'avevamo già accennato – è stata acquisita da Piero della

Francesca che di sicuro Raffaello aveva studiato con una sorta di stupefatta ammirazione.

Ad Arezzo, in San Francesco, nella scena del sogno di Costantino, scorgiamo la figura del soldato in primo piano completamente in ombra, ritagliata in controluce, dove il trillare della corazza sottolinea la forma e il volume di tutto il corpo.

Quell'immagine la vediamo quasi ricalcata proprio nella scena centrale della Liberazione di San Pietro. Il vecchio apostolo viene svegliato dall'angelo luminoso. Anche la positura e l'atteggiamento di questa immagine sono tratti da un altro affresco di Piero della Francesca che si trova ancora oggi a Roma, nella cappella Sistina. Si tratta della morte di Adamo, che ormai si sta spegnendo circondato dai suoi numerosi figli che assistono prostrati dalla tristezza. Raffaello ha capovolto l'immagine che offre la stessa sensazione di abbandono dentro il sonno.

Penni assistente stabile di Raffaello come Giulio Romano + specialisti come Giovanni da Udine.

Progetto non ultimato di porre in disegno in disegno la pianta di Roma antica.

Già nella sua formazione giovanile si nota una predisposizione per l'architettura, nei fondali e nelle costruzioni dentro le quali si svolgono le storie.