

DARIO FO RAFFAELLO

QUANTO SEGUE (IN BLU) SARÀ DA INSERIRE IN QUELLA CHE ORA SI CHIAMA TRACCIA DEL TESTO (CERCARE): TRACCIA DEL TESTO PER ORA SONO SOLO APPUNTI DA RISCRIVERE, MA SERVONO COME OSSATURA. QUELLO SCRITTO IN BLU È UN PO' PIÙ A POSTO MA ANDRÀ SENZ'ALTRO RIVISTO: CI SONO MOLTE RIPETIZIONI E NON È IN ORDINE CRONOLOGICO CONSEQUENZIALE.

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 corpo tuo che pare in danza,
comme me vorrià 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, cancellame 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 a Urbino, 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. Ho già commentato questa situazione più di una volta: perché quasi tutti i grandi del teatro e della pittura, della musica e delle scienze si trovano spesso a vivere un'infanzia tanto disastrata, priva di affetti e di amore?

Il padre di Raffaello 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. Ma ben conscio che le proprie qualità e conoscenze in quell'arte fossero piuttosto scarse, cercò in fretta un maestro capace di condurre al massimo livello l'innata genialità del suo figliolo. Scelse fra tutti Pietro Vannucci, detto il Perugino. L'Umbria era lì a due passi.

Qui scopriamo che quel ragazzo d'Urbino diventava una specie di spugna davanti a ogni dipinto o disegno. Riusciva ad assorbire ogni linea, gesto, composizione, tanto che molti critici ancora oggi dibattono se quelle create in Umbria siano in gran parte opere del maestro o del giovane allievo.

C'è sempre qualcosa di molto evidente, però, che distingue i dipinti di Raffaello da quelli del suo maestro: la composizione. A quel tempo Raffaello aveva **quindici, forse**

diciassette anni (VERIFICARE), eppure possedeva già un senso dello spazio scenico degno di un grande artista. Inserire qui pezzo sul padre teatrante che allestiva scene ad Urbino

CROCIFISSIONE MOND

Basta esaminare la *Crocifissione Mond* (1503, Londra, National Gallery). In **quel** 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 con cui sono collocate 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 sottostanti in ginocchio o all'impiedi hanno l'aria contrita; ciononostante l'atmosfera della rappresentazione rimane leggera e gioiosa.

SPOSALIZIO DELLA VERGINE 1504

L'opera è stata commissionata a Raffaello da Filippo Albizzini per Città di Castello. Mantiene l'impianto compositivo dell'analogo tema realizzato dal suo maestro, il Perugino.

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 dell'allievo. Entrambi sono composti dentro due spazi scenici, quello inferiore dove si svolge il rito dello "sponsale" fra la Vergine e san Giuseppe, e quello superiore dove è situato il tempio a pianta circolare e cupola. **FRASE COMPLICATA** Ci rendiamo subito conto che la misura della tavola dipinta da Raffaello è notevolmente più allungata rispetto a quella usata dal maestro e che il confronto prospettico tra i rispettivi gruppi dei partecipanti al rito, posti in primo piano, **realizza rapporti notevolmente diversi**. Cioè a dire che il tempio nell'immagine presentata dal Perugino appare più grande rispetto alle figure della scena, o meglio è posto ad una distanza più ravvicinata rispetto alla posizione che ricopre nel dipinto di Raffaello dove si colloca su un piano più alto grazie alla scalinata che gli fa da basamento e quindi solleva la costruzione rendendola più slanciata. Il tempio nel suo disegno gode inoltre di una leggerezza ed eleganza che non hanno confronto con quella del Vannucci.

Lo spazio di cielo lasciato libero dalle architetture del Perugino è molto meno ampio di quello che si riesce a respirare nel dipinto di Raffaello, il che avvantaggia notevolmente il respiro scenico del secondo dipinto.

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 splendido
Che me portàva el desir del Signore
Che me ‘mponeva so fiòl dentr’ a mi

Oh Maria

Oh Maria

Amami a me/ Amami a me

Adèss mi son chi, de sota a ‘sta cròse
De sora ghe mòre el mi poer bagài
M’avéven dit tu sarai la mia sposa,
regina su tùte deventarài
Mi l’ultima dona me son diventat’

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

Per questo *Trasporto di Gesù*, Raffaello eseguì 16 disegni preparatori. 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 giovane 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 in direzione opposta traendo con forza il lenzuolo su cui è posto Gesù appena depresso 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 regge il capo. La terza s'è posta in ginocchio e la mantiene sollevata con le braccia tese. Ora la composizione è riportata alla giusta dinamica.

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

Se poi si ha la disgrazia di esserne carenti, basta studiarsi con molta attenzione gli insegnamenti di Leon Battisti Alberti sulla composizione nella pittura. Proviamo a verificare questi consigli nel nostro quadro: basta uno sguardo per renderci conto che Cristo è sospeso nell'asse centrale che attraversa tutta la tela. I due reggitori che con grande sforzo tendono il lenzuolo portante descrivono un arco flessa in basso che partendo dal limite di sinistra attraversa la scena fino ad 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 ben 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 insopportabili.

25 sett.

FIRENZE (1504-1508)

Dopo aver soggiornato e operato in Umbria, Raffaello nel 1504 si reca a Firenze.

Lì 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 Cascina. Inoltre assiste alla messa in opera della scultura del David sempre di Michelangelo, commissionata dalla Repubblica di Firenze perché fosse acquisito come simbolo della acquistata libertà dopo recente la cacciata dei Medici (1494).

Con Leonardo 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.

È da sottolineare che Raffaello rimase egualmente affascinato dai disegni preparatori di Michelangelo per la sua battaglia ed eseguì copie anche di quelli. (catalogo Skirà, pagina 37 38 39 vedi disegni).

Il giovane Raffaello possedeva una straordinaria rapidità di apprendimento. Ma l'esperienza di Firenze è per lui a dir poco traumatica. 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 ogni convenzione stilistica e di pensiero, fardello del suo recente apprendistato.

*Repubblica Firenze (1494-1512)

Raffaello a Firenze si trova a vivere anche sul piano politico una situazione irripetibile: quella della Repubblica, retta in quel tempo dal gonfaloniere Pier Soderini. Firenze viveva

ancora sotto lo shock prodotto da Savonarola, dalle sue parole, dal processo e dal finale, con la sua condanna al rogo.

“Tieni a mente, Signore, che se una città e suo territorio tu giungi a conquistare, all'immediata tu debbi indagare de quello populo per conoscere de come ell'è stato governato innanzi che tu l'abbi ridotto in tua soggezione. Se scuopri che esso populo non sia uso a partecipare a governo del Comune in niuna forma e quindi nulla conosce dei suoi natural diritti del esser partecipe alla conduzione de esso governo, mantienlo come l'hai truovato. Non concedere a cotesti toi novi sudditi privilegio alcuno del qual non siano usi godere. Se tu gliene facessi dono essi non intenderebbero la ragione di cotesta tua magnanimità e cadrebbero in grave sospetto. Ma se tu, dopo aver assoggettato una città con suo territorio, venissi a scoprire che quello populo che ci abita da sempre è stato uso a governarsi da se solo, con proprie leggi liberamente decretate e podestà e gestori di governo eletti coi rituali comuni alla democrazia, non soffermarti a volerla governare quella gente: prosegui lungi da quella popolazione imperocché altrimenti te ne verrebbe gran danno. Se poi tu, al di fuor d'ogni ragione o consiglio, vorrai tener soggetta sotto dominio quella città e territorio, ti sarà soluzione unica che tu procuri d'occidere dentro quelle mura ogni uomo e femmina... occidi anco i figlioli loro senza arrestarti dinnanzi agli infanti e occidi anche quelli ancor non nati, cocciolati nello ventre de loro madri, poiché il sapere di

libertà alberga già in quelle piccole menti da che han vita, e nascono con quella volontà d'esser liberi, fissata a tal punto che sempre, in ogni momento si getteranno in accidioso tumulto contro di te per rifarsela propria, quella libertà... ad ogni condizione”.

26 settembre 2006

* Dal libro Christof Toenes (Taschen)

chiedere Bini

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: “Davitte con la fromba e io con l'arco. Rotta è l'alta colonna”, cioè a dire “Davide ha abbattuto il tiranno con la fionda, io con l'arco – con l'aggeggio attraverso il quale si trapano il marmo – Entrambi abbiamo così rotta – spezzata – l'alta colonna, quella del potere acquisito, delle regole e dei dogmi.”

È lo stesso grido che a sua volta avrebbe potuto rilanciare Raffaello dopo aver ultimato gli affreschi delle Stanze Vaticane.

Di lui dice Christof Thoenes (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 contropinte dell'equilibrio. Raffaello ha studiato ogni punto e contrappunto e poi scardinato il libro e le sue regole.

STANZA DI ELIODORO

Questo gli permetteva di buttare all'aria anche le logiche elementari di ogni rappresentazione. Inventava 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 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 non finisce qui il paradosso. 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.

Poco sopra di lui 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 fuori logica?

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, le cui vesti son mosse e gonfiate dal vento, 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, evidentemente prese in prestito da Michelangelo che dipingeva qualche metro più là (DATE!!!!).

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 di un gioco di scambio: con quell'immagine si vuole alludere e gratificare il Papa committente, Leone X, che si compiaceva della citazione.

Da sotto il palazzo donne che sollevano bimbi e uomini terrorizzati 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 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.

28 sett 2006

La disputa sul sacramento (1509) **METTERE PRIMA DI ELIODORO**

È il primo affresco eseguito nella stanza della Segnatura. 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.

Nel piano sottostante, 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.

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, perfino Beato Angelico **si agita, ci appare scalmanato** (Non è vero: è zitto e immobile).

Discutono. Raccogliamo frasi qua e là: “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?! 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 lui l'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!”

4 ottobre

Appena Raffaello giunse a Roma, presentato a papa Giulio II dal Bramante che lo teneva in grande considerazione, era già in atto un cantiere, quello delle Stanze in Vaticano, dove stavano operando alcuni validi pittori (vedi disegno dario). Contro le pareti da affrescare erano state levate le impalcature sulle quali Raffaello riconobbe alcuni capi bottega famosi: 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 (bozzetti 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 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 nello studio del Pontefice, 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 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 la difficoltà di esprimersi per l'emozione.

Giulio, che ognuno chiamava il Papa terribile, sferrò un pugno nello stomaco a Bramante che per sua fortuna, ben fornito di addominali com'era, assorbì con un unico colpo di tosse il botto. "Forse che il tuo protetto qui tiene la disgrazia d'esser muto? È a lui che io pongo le questioni – urlò il Papa

– 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 il Papa terribile 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 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 della Chiesa cattolica apostolica romana ai primi del Cinquecento.

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.”

Quindi per poter giudicare e capire Raffaello e i suoi collaboratori e maestri, non ci resta che indagare sui suoi committenti e protettori.

Cominciamo da Rodrigo Borgia, papa Alessandro VI dal 1492 al 1503. Costui non fu un suo committente diretto, 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 assoluta mancanza di "degnità" e senso morale. Già era prelado di rango quando si unì carnalmente con una splendida vedova, madre di due figliole. I due vissero amandosi per qualche tempo, poi accadde che la concubina morì. Il Borgia si tenne con sé le due ragazzine dell'amata, diede loro una vita degna e anche il proprio affetto, fino a concupirle entrambe dividendo con esse il proprio letto.

La situazione, agli occhi del clero e della popolazione, è giudicata scandalosa, perciò Rodrigo decide di liberarsi almeno di una delle due amanti minorenni, la maggiore, che sistema in un convento. Sceglie quindi, più modestamente, di vivere con la più giovane – fra l'altro di bellezza straordinaria. Con lei concepisce ben cinque figli: uno di loro sarà Cesare Borgia – il Valentino –. La minore delle figliole sarà la duchessa di Ferrara, Lucrezia, sempre Borgia, alla

quale il fratello, il Valentino, ucciderà i primi due mariti poiché non si confanno ai progetti della famiglia.

Con la stessa impunità e tracotanza Alessandro VI gestì i problemi della politica e del governare. Si contornò di vescovi e cardinali, disposti a compiacerlo e servirlo. 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 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 era Papa lo zio Sisto IV (DATE) e Giuliano 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 tresche, 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 il padre in ogni momento 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 e poi a ribaltarla contro al Francia (Lega santa), 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, 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. ATTENZIONE LEGA SANTA è QUI E QUI NASCE LA STANZA DI ELIODORO 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.

Giulio II, il pontefice che aveva sostituito l'orrendo "marrano" Rodrigo Borgia, puttaniere padre di 7 figli con una femmina specializzata in avvelenamenti familiari, Ma è risaputo che in tutti gli azzardi truci viene il giorno che la paghi salata. Così ANNA: STUDIARE QUADRO STORICO PRECISO E FARNE BREVE SINTESI!!! Così fece guerra a Cesare Borgia, detto il Valentino, togliendogli tutte le città della Romagna, comprese Bologna (MA SE POI LA PERDE??!), Perugia e Ravenna. Impose tasse a ogni vinto, ma in compenso finanziò opere inarrivabili per la gloria di Dio e della romanità.

Giulio II, il 26 giugno 1511 vediamo papa Giulio II tornare dai campi del nord Italia con le classiche pive nel sacco, sconfitto e umiliato dai francesi dopo una lunga campagna militare, che gli era costata sangue e reputazione. Bologna era perduta, l'esistenza stessa dello stato della Chiesa appariva in gravissimo pericolo. In seguito a quel successo il re francese vincitore riusciva a radunare un bel numero di vescovi traditori e a riunirli nel Conciliabolo di Pisa con l'intento di far deporre il Papa guerriero. Ma il Pontefice, caparbio e indomabile, era tutt'altro che battuto. "Fatemi prendere un po' di fiato e mi rivedrete in sella!". Tanto per cominciare aveva in animo di costituire una coalizione antifrancese che si sarebbe chiamata Lega Santa (1511). In quella pausa

~~riprendeva a curarsi degli affreschi delle sue stanze. Il programma della decorazione della Seconda Stanza, la sala dell'Udienza di Giulio II, nasce nel clima di quel particolare momento.~~

Michelangelo così commentava ironico la situazione che si viveva nella Santa sede: “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. Questo commento ci dice quale fosse l’opinione che Michelangelo teneva della politica e dei suoi valori nella sacra romana chiesa in quel tempo.

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 che vi vorrebbe ben espressa. Ma poi sta al degno pittore raccontare con le figure e il colore i significati e le morali, 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.

~~Giulio II mangiava e bevevo avidamente, per nulla preoccupato Oratore mantovano, Giovan Francesco Grossi: “E’ una terribile cosa come manza sua santità” e ascoltava musica nelle proprie stanze.~~

~~Sempre l’oratore romano aveva scritto a Isabella d’Este il 12 luglio 1511 che Giulio II “in palazzo fa depenzer due camere a un Raffaello di Urbino”~~

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.

TRACCIA DEL TESTO (OSSATURA IN CUI INSERIRE TUTTO)

Piero dona testi sulla matematica e la prospettiva, dedicato quest'ultimo a Federico da Montefeltro.

Anche Alberti è ospite a Urbino e importante sovra ognuno è Luciano Laurana, che ad Urbino scrive l'Elogio all'architettura.

1469 <urbino la confraternita del Corpus domini di Urbino rifonde Giovanni Santi per le spese di viaggio e permanenza di Piero "ch'era venuto per far la taula"

Muore nel 1492, Raffaello ha 9 anni.

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

Ottaviano Ubaldini, che è l'alter ego di organizzativo di Federico quando è impegnato in campagne militari, è un cultore assai competente di studi di matematica e di

geometria. Si affiancano a questi studi quelli sull'architettura e i trattati di Vitruvio.

Trattato di Piero della Francesca sui corpi regolari (umani?)

Un'ammucchiata di sapienti, filosofi, medici e matematici provenienti da tutta Europa soggiornano a Urbino. Luca Pacioli trattato di matematica cui Leonardo disegna le tavole illustrative, è con contatto con Bramante, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Melozzo da Forlì e perfino Dürer, alla corte di Urbino.

Verso gli anni Ottanta, si sta facendo strada qui e in altri centri italiani la concezione dell'operare artistico basata su certezze matematiche. (Euclide, Vitruvio) Vedi pubblicazioni p. 24 libro Rizzoli.

Raffaello nasce il 6 aprile 1483. Il padre allestisce anche spettacoli nella corte.

Urbino fu una delle sedi storiche della nascita della Commedia rinascimentale italiana. Un'opera del cardinal Bibiena (1470-1520), *La Calandria*, debuttò proprio a Urbino nel 1513. Temi della beffa amorosa. Raffaello gli fa il ritratto.

Giovanni ritrattista senza ritratti a noi pervenuti. Anche a Isabella d'Este.

Certamente il padre di Raffaello pur non dimostrando particolari doti sul piano letterario dimostrava di aver

recepito la cultura che respirava ad Urbino grazie la frequentazione continua con uomini di grande ingegno e sapienza.

Come pittore non fu una personalità di primo piano, ma era le sue opere sono del tutto dignitose, soprattutto eseguite con buon mestiere, sia i dipinti a olio che quelli a fresco, vedi la Madonna con angeli e santi e la Resurrezione di Cristo per la chiesa di San Domenico a Cagli. Quindi Raffaello fin dall'infanzia ha potuto godere di un insegnamento tecnico piuttosto importante.

Alla morte del padre Raffaello aveva 11 anni, la madre era morta 4 anni prima.

Grazie al padre Giovanni Santi, pittore e storico di corte che quando il figlio comincia a capire qualcosa gli mette a disposizione tutto questo sapere.

Crisi di Firenze. Sviluppo di due poli d'attrazione, riguardo alla cultura, le lettere, la pittura e l'architettura soprattutto a Roma e Venezia. Flessione della forza creativa in Firenze da dove i più validi artisti traslocano per Roma: Michelangelo, Bramante e Raffaello. Tutti i grandi pittori del nord e tutti i fiamminghi vanno a Venezia. FERRARESI cuneo importante per il nord. Décalage anche nelle corti del centro nord quali Urbino. Per Raffaello il trasbordo non avviene direttamente da Urbino a Roma, ma prima fa tappa a Firenze, città nella

quale apprende mestiere e conoscenza, determinanti alla sua formazione (incontro con Leonardo e Michelangelo).

Crocifissione

Il grande mestiere del padre, riguardo gli spettacoli teatrali e il loro allestimento, lo si vede espresso fin nei primi dipinti di Raffaello. Soprattutto se pensiamo ai drammi religiosi popolari allestiti in quel tempo in Toscana, in Umbria, fin su in Romagna e oltre. In quelle occasioni si assisteva in chiesa all'esibizione di angeli e santi appesi al soffitto che oscillavano volando da un lato all'altro delle volte. Anche Perugino usava queste immagini: nel museo di Perugia sono esposte numerose tavole che sembrano progetti di allestimento teatrale con prospettive classiche da teatro e un gran numero di angeli acrobati che attraversano l'area scenica.

Molti ricercatori e critici hanno elogiato e nello stesso tempo lamentato in Raffaello lo stile di "mirabile dolcezza e alacrità" del suo "talento pronto ad assimilare" (Paolo Giovio, contemporaneo di Raffaello nel suo elogio dopo la sua morte. Rizzoli p. 30)

Ma questa sua grazia, che rischiava di diventare forma stucchevole, riceve un vitale scossone nel suo transito per Firenze. A parte lo shock che gli produce l'incontro con le pitture di Masaccio e i bassorilievi di Jacopo della Quercia e le sculture di Donatello, ciò che lo sconvolse profondamente

du l'impatto con Leonardo e Michelangelo. Raffaello era una vera e propria spugna: riusciva da assorbire a impressionante velocità ogni idea nuova ed originale, tanto che fosse espressa come scienza o forma creativa d'arte. Ma sia chiaro: non si accontentava di imitare un genere o un linguaggio. Egli si impegnava da vero e proprio ricercatore, scendendo nell'argomento fino alla radice, con una caparbia che sorprendevo ognuno, anche Michelangelo con il quale ebbe scontri sul problema dell'espressione pittorica. Se ne rese conto e con quel senso sarcastico che gli era proprio commentò: "Raffaello non ebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio", cioè a dire: il giovane di Urbino 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!

Copiare 3 ottobre 2006

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 senz'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?

Ancora a Roma nelle stanze vaticane avrà avuto l'occasione di osservare altri affreschi del suo conterraneo, compresi quelli che con inaudita ferocia il Papa guerriero ordinò di abbattere (giusto per un affresco?) proprio per favorire Raffaello. In quell'occasione Raffaello assiste impotente alla "graffiata" dell'intonaco sul quale erano dipinti gli affreschi, anche del suo primo maestro, Pietro Perugino. In quel momento di Perugino si cancellava non solo una sua opera, ma anche lui presente, la sua persona e il significato del suo lavoro. Sarebbe molto interessante sapere dello stato d'animo in cui si trovasse in quel momento Raffaello. Forse non si dispiacque più di tanto, esaltato come si trovava da quello scellerato rito che pur di far spazio alla sua pittura cancellava quella di valenti artisti, suoi stimatissimi conterranei.

1) Federico Zeri uno dei più importanti della storia dell'arte dell'ultimo fine secolo assicurava che Raffaello ne fu

notevolmente rattristato e mentre i muratori a staccare la stabilitura affrescata si diede alacramente a copiare molte figure dell'affresco e più tardi ne collocò più d'una in suoi dipinti proprio in quella stessa stanza. Zeri racconta che fu Longhi, altro grande conoscitore di Raffaello a indicargli una figura (quella di Giustiniano) nella scena della consegna delle Pandette, esclamando: "Ecco un omaggio di Raffaello a Piero della Francesca!" Quindi spiegò le ragioni stilistiche che lo convincevano di questo particolare.

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. Il Vasari si sofferma in particolare sulla

sofferenza della giovane madre e delle sue lacrime nel momento in cui viene privata del proprio figliolo.

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 un'ingiusta 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. D'altra parte questa è l'identica situazione in cui si vennero a trovare tanto Leonardo che Mantegna che Piero della Francesca e Leon Battista Alberti e infiniti altri, anche loro 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 in quantità enorme e con varianti infinite. Sollecitati solo dai committenti? Noi non lo crediamo.

1503 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 specie 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 BAgliani 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.

Prima però di recarsi a Firenze conosce il Signorelli ad Orvieto, non lontano da Perugia. Di questo incontro possediamo alcuni schizzi eseguiti da Raffaello, dove copia, interpretandole, alcune figure come quella del balestriere dipinta nel Martirio di san Sebastiano in San Domenico

appunto a Orvieto. Egualmente un bozzetto promemoria di cui si servirà per rappresentare il padre Eterno nella Creazione di Eva a Città di Castello.

Signorelli abitò e produsse anche a Città di Castello fino al 1499, quando si recò a Orvieto

RICORDARSI DI VENEZIA E DELL'INCONTRO CON BOSCH DI CUI RIPRODUSSE ALCUNE FIGURE IN UN DIPINTO

p. 44

Sconvolgimenti storici negli anni in cui Raffaello si muove ed opera nelle varie località: da Borgo San Sepolcro, Città di Castello, Perugia, Siena, Firenze e ancora in Perugia. Accade che Cesare Borgia appoggi la calata fino a Napoli attraverso la Toscana e il Lazio di Carlo VIII, quindi rivolge le sue mire sulle città dell'Umbria e delle Marche, invadendo il ducato di Urbino nel 1502. Occupa con l'inganno Camerino e si impadronisce di Città di Castello, Perugia e Fermo (1503). Raffaello vive quindi quegli eventi tragici in prima persona. Solo la morte di papa Borgia pone momentaneamente fine a battaglie e stragi.

È possibile che Raffaello abbia seguito inizialmente seguito la corte dei Montefeltro nel loro esilio a Venezia. Esperienza di breve durata che si ravvisa nell'influenza che si riscontra nella Santa Caterina.

È in questo periodo che Raffaello tornato a Perugia dipinge per le due donne Baglioni, Atalanta e Leandra. Il 1503 il Valentino occupa Perugia. Più che probabile che Raffaello se ne vada dalla città, dal momento che il Valentino Borgia è acerrimo nemico tanto dei Montefeltro che dei Baglioni. Meglio non farsi ritrovare in compagnia di certi nobili.

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. Da Siena va a Firenze curioso di vedere e assistere alla messa in opera dei cartoni disegnati da Leonardo e Michelangelo per realizzare due battaglie ad affresco in una specie di reciproca tenzone, detta anche competizione. (RIPRENEDER GLI APPUNTI Già SEGNATI IN MERITO)

1504 in dicembre a Firenze.

Lettera di Giovanna Feltria della Rovere a Pier Soderini.

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 contro luce 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.