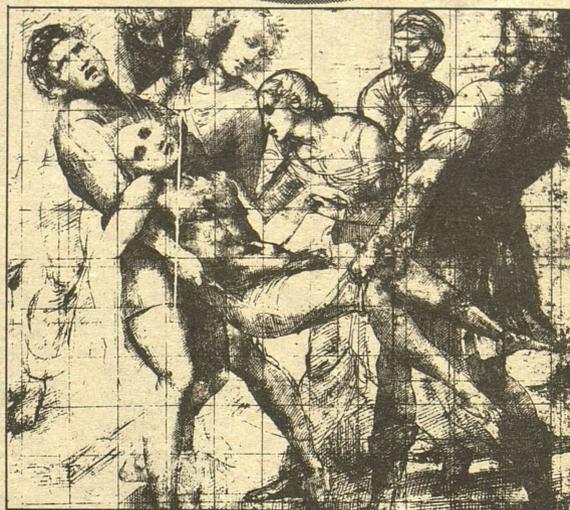
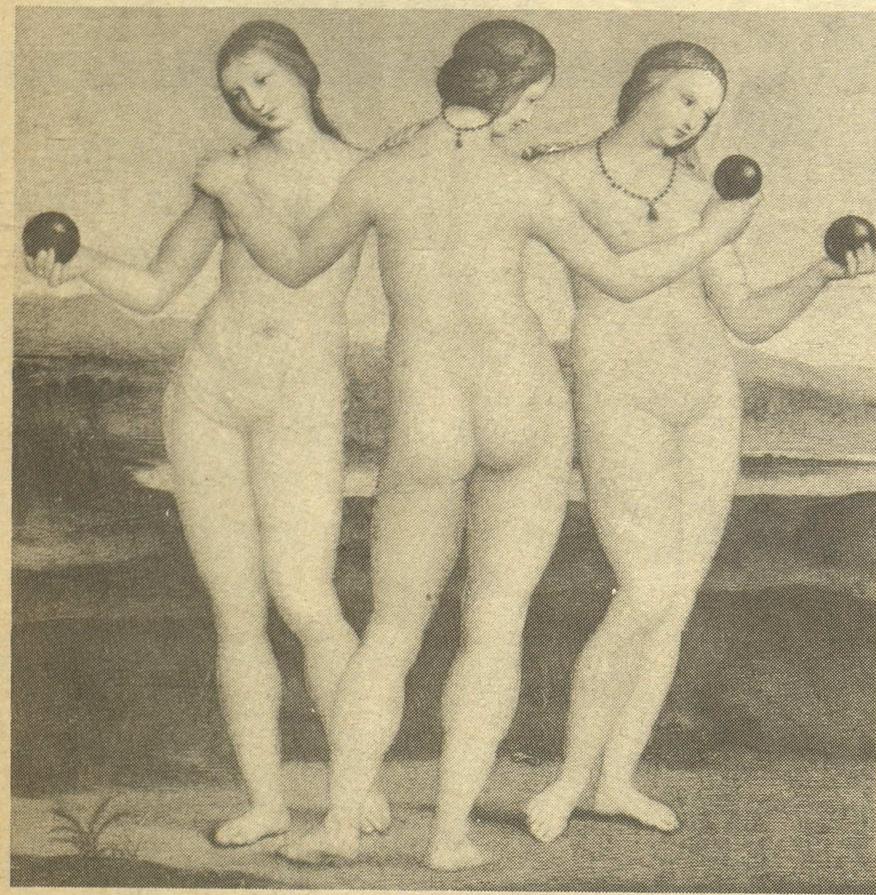


O ineffabile Raffaello



NON esiste, credo, in tutto il corso della storia, un artista il cui nome sia universalmente conosciuto così come lo è quello di Raffaello. Sì, forse Fidia, forse Leonardo o Michelangelo, forse oggi Picasso (ma sarà così fra cinquecento anni?) possono avvicinarsi, senza mai superarla, alla straordinaria diffusione popolare della sua fama; si può affermare però, certi di non allontanarci dal vero, che in tutto il mondo occidentale non vi sia pressoché nessuno, dai sei anni in su, quale che sia la sua condizione sociale e il suo livello culturale, che non sappia almeno che egli fu un grande pittore del passato; il più grande, forse. Per noi italiani, amanti più di esaltare che non di conoscere (e di conservare) le testimonianze del nostro passato, il nome di Raffaello è familiare così come era familiare a Renzo e Lucia il profilo dei monti di quel ramo del lago di Como: e cioè non perché li avessero mai guardati direttamente al fine di imprimersi nella mente, e non solo nel cuore, la loro esatta ombra amica e li avevano sempre, per così dire, nella coda dell'occhio.

confinata nel regno delle astrazioni? In un certo senso possiamo dirlo, così come è vero che le sue opere comunicano con noi moderni (e magari anche post-moderni) molto meno di quelle di altri artisti che furono sempre giudicati a lui nettamente inferiori, ma dei quali è stata la nostra epoca a rivelare in pieno la grandezza.

E' per questo, forse, che il nostro secolo non ha espresso un libro, che sia un «libro» nel senso più alto della parola, su Raffaello, un libro di piana lettura, che lo riduca alla sua concreta umanità, che non sia cioè un ripetersi di miti sfasati o semplice accumulo, certo necessarissimo ma non sempre, nel caso, convincente, di precisioni filologiche. Un libro, per intendersi e per non cercare troppo lontano, come quello di Erwin Panofsky su Durer. Tanto che credo si possa affermare che il più bel libro su Raffaello, nonostante i grossi errori che contiene, resti ancora quello che il nostro grande Cavalcaselle scrisse, insieme al Crowe, un secolo fa, nel 1882; un libro che presuppone naturalmente un'iniziale spinta romantica verso il proprio oggetto, ma di un romanticismo almeno non ritardato, e di una penetrazione critica in alcuni casi così lucida da farlo considerare ancora nel 1968 da John Pope Hennessy il più bel libro uscito sino a quei giorni sull'artista urbinato.

Uno dei meriti maggiori di quel libro è di aver saputo seguire con intelligenza e spregiudicatezza una traccia psicologica nel definire le relazioni, intense ed elusive, che corsero fra Raffaello ancora adolescente e il suo maestro Perugino. Di aver intuito cioè la reciprocità di quel rapporto, rivelando il peso che ebbe, sin dagli albori, la luminosa personalità dello scolaro sul percorso del maestro, asserendo anzi la necessità che Raffaello fosse, come novizio (ma che novizio!) accanto al Perugino poco dopo il 1495 per spiegare l'aspetto «nuovo» delle opere del Perugino a cominciare da quegli anni. «Come la matrona della leggenda egli si immerse nella *fons juventutis* alla quale Raffaello parve invitarlo, e ne uscì rinverito e giovane». Una traccia, questa, approfondita circa settant'anni dopo, nel 1955, da Roberto Longhi nel suo saggio esemplare sul percorso di Raffaello giovane.

Fanciullo prodigio

Ed è una traccia preziosa, un primo indizio rivelatore. Perché in quei precocissimi rapporti fra maestro e scolaro già si può intendere di che natura fosse la personalità artistica di Raffaello. Si manifesta subito come emanazione lumi-

La fontana della giovinezza

di GIULIANO BRIGANTI

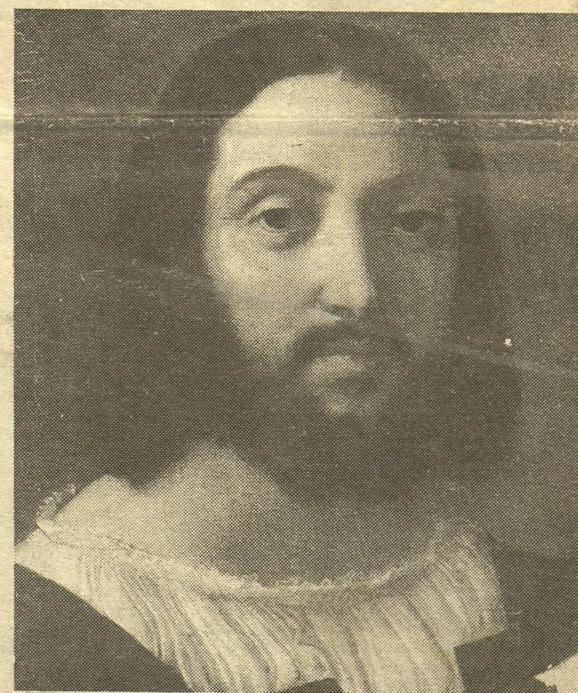
nosa di grazia, di classicità e di naturalezza, come candore espressivo, e comincia a riflettersi sull'opera del maestro, ingentilendola e arricchendola di sentimento, verso il 1497. Raffaello aveva appena quattordici anni, ma era già vantato come fanciullo prodigio; il Perugino ne aveva quasi cinquanta, era famoso e ricercato e lavorava, in quel tempo, fra Perugia e Firenze dove è probabile che avesse condotto, come dubitativamente suppone il Longhi, il suo adolescente allievo.

Sta di fatto che tutta la prima giovinezza di Raffaello, fino alla sua piena indipendenza e al suo successivo trasferimento a Firenze nell'autunno del 1504 (aveva da poco compiuto ventun anni), è strettamente intrecciata all'attività del suo maestro e al suo sistema formale. Un sistema di armoniose e semplici composizioni basate sulla simmetria ritmica bilaterale, sviluppate secondo un'elegante corrispondenza di curvature leggere, spesso racchiuse nella cornice di una prospettiva architettonica. Un'aspirazione ad accordare i sentimenti all'equilibrio formale che risale sino al cuore del Quattrocento fiorentino, al classicismo «naturale» e senza retorica di Luca della Robbia. Insomma, la personalità «nuova» di Raffaello non si affermò contrastando il sistema peruginesco e le sue origini rinascimentali, ma arricchendolo e trasfigurando

dolo in una progressione quasi insensibile: i suoi rapporti con il maestro e l'emanazione che irradiò subito su di lui, la luce che gli trasmise, sono, in altre parole, di un genere del tutto diverso da quelli che portarono il giovane Masaccio a sconvolgere la mente gotico-cortese del suo «boss» Masolino e arricchirsi quella sua inclinazione ad esprimere l'evidenza naturale delle cose che si rivelava a lui come purissima idea di bellezza. Come se per lui l'arte ripetesse l'atto divino della rivelazione attraverso la grazia.

Il demone del Bello

Così era Raffaello; e se prima del suo soggiorno fiorentino alternò la fedele e devota frequentazione dello studio del Perugino con viaggi indipendenti a Città di Castello, dove si procurò le prime commissioni, a Borgo San Sepolcro e alla natia Urbino, dove respirava l'aria della grande cultura «ducale» e rinnovava l'esperienza della luce di Piero della Francesca; se affiancò alla costante peruginasca la variante



delle preziosità tecniche del Pinturicchio, fu certamente a Firenze, in quel luogo d'incontri straordinari, in quel momento di pienezza culturale raggiunto dalla città nel primo decennio del Cinquecento, che poté maturare, espandersi e arricchirsi quella sua inclinazione ad esprimere l'evidenza naturale delle cose che si rivelava a lui come purissima idea di bellezza. Come se per lui l'arte ripetesse l'atto divino della rivelazione attraverso la grazia.

E' molto difficile dire queste cose senza cadere o nel generico o nella retorica o nella tautologia. E' quella difficoltà di esprimersi che disperde sempre le nostre parole davanti a certi apici di classicismo, davanti alla rivelazione, appunto «ineffabile», della semplicità armoniosa della misura, invariabile e quindi perfetta. Come se l'antico demone, da tempo esorcizzato, del «Bello», risorgesse per confonderci. E' il timore di affrontarlo, forse, che allontana la possibilità, per il gusto corrente dei moderni, di avvicinarsi nella maniera più piana, al mondo di Raffaello. Nelle *Tre Grazie* di Chantilly e nel *Sogno del Cavaliere* di Londra, ritenute, tempo per il loro afflato freschissimo di giovinezza, opere del momento peruginesco, ma che certamente spettano, come ora i più concordemente ritengono, al periodo fiorentino, il cielo è luminoso come fosse un frammento di aria

limpida e celeste racchiuso nei confini delle piccole tavole, il paesaggio si fonde dolcemente in una luce quasi giorgionesca, i gesti e gli atteggiamenti delle figure, il cavaliere addormentato, le tre fanciulle nude, si sovrappongono nella nostra memoria, quasi inevitabilmente, nella più naturale delle maniere, agli eterni modelli della statuarìa classica, così come le ombre della realtà, platonicamente, corrispondono alle eterne idee. Il rapporto, in questi piccoli dipinti, con una cultura più moderna e di più ampio respiro di quella peruginasca, come era appunto la cultura fiorentina di quegli anni, in particolare la conoscenza di Leonardo, è dichiarato in tutta la sua intensità.

Gli anni fiorentini

Leonardo, cinquantenne, circondato da un enorme prestigio, era tornato a Firenze nell'estate del 1503; Michelangelo, che non aveva ancora raggiunto i trent'anni, era tornato nel 1501 ed era anche lui già famoso e autorevole. Raffaello, meno noto, arrivò quando i due già si affrontavano nel progetto per la decorazione del salone del Palazzo Vecchio con la *Battaglia di Anghiari* e la *Battaglia di Cascina*. Il

riflesso di Leonardo, della sua fluida mobilità e della sua ambigua dolcezza è certo più forte, sulle opere di Raffaello degli anni fiorentini, che non quello di Michelangelo (del resto non facilmente visibile) e del tondo Doni, con il loro parossismo di vitalità plastica e di potenza, che portava all'esasperazione la tradizione gloriosa dei grandi anatomisti fiorentini del Quattrocento. Cresceva poi, in quegli anni nei quali Raffaello restò a Firenze, cioè fino all'autunno del 1508, la grande personalità di Frà Bartolomeo e quella parallela dell'Albertinelli, che non mancarono di lasciare un segno nell'opera del giovane artista. Ma è soprattutto la naturalezza, davvero ineffabile, con cui inserì nel luminoso mondo peruginesco della sua prima giovinezza la dolcezza crepuscolare del mondo di Leonardo, riuscendo a fondere le due esperienze, una delle quali tanto più complessa, in una straordinaria unità priva di ogni dissidio, e cioè nella serie dei ritratti e delle madonne «en plein air» degli anni fiorentini, che Raffaello rivela una volta di più, e in misura maggiore, la sua facoltà di accogliere e di rimeditare ogni esperienza trasfigurandola in atto creativo.

Il sostituirsi di Roma a Firenze come centro dell'arte e della cultura italiana — escludendo Venezia — a cominciare dalla fine del primo decennio del Cinquecento, costituisce la vicenda essenziale del Rinascimento. E, insieme a Michelangelo, Raffaello è, di questa vicenda, uno dei massimi protagonisti. La data e le circostanze nelle quali intervenne nel Vaticano non sono definite con assoluta certezza. Secondo Vasari, fu lo stesso Giulio II che lo invitò su consiglio del Bramante, provocando la sua improvvisa partenza da Firenze. Ma Leonardo aveva già lasciato Firenze nel 1506 per Milano e Michelangelo, che Raffaello doveva sentire, più che non Leonardo, come suo diretto antagonista, era già a Roma nella primavera del 1508 per la Sistina, dopo aver già avuto, nel 1505, la commissione della tomba da Giulio II. Firenze, nonostante la sua gloriosa tradizione, si avviava a divenire un centro secondario e Raffaello non poteva non avvertirlo. Le azioni che gli competevano erano attratte da lui come per magnetismo, fondendo in un'unità indivisibile occasione e volontà.

Raffaello, insomma, non poteva non venire a Roma. Agli inizi del 1508, sostituendosi al gruppo degli umbri e dei senesi (Perugino, Pinturicchio, Sodoma) assume la direzione dei lavori nel nuovo appartamento papale; e la Stanza della Segnatura, che in qualche modo costituisce un complesso a sé anche per il suo impianto ideologico, è portata a termine nel 1511. *La Disputa del Sacramento*, *La Scuola*

d'Atene e gli altri affreschi della stanza nascono così negli stessi anni in cui Michelangelo dipingeva la volta della Sistina a pochi passi di distanza; e quando parte della volta fu scoperta, nel 1510, Raffaello poté, in extremis, aggiungere, a tempera, nella *Scuola d'Atene* la figura «michelangiolesca» di Eraclito.

La Stanza della Segnatura era la manifestazione figurata di un pensiero umanistico che voleva accordare il mondo antico alla spiritualità cristiana superando l'edificio della scolastica. Le stanze seguenti, invece, sono dedicate all'esaltazione, attraverso analogie bibliche, di Giulio II (Stanza di Eliodoro, dal 1511 al '14) e alla glorificazione di Leone X (Stanza dell'Incendio, dal 1514 al '17).

Felici illusioni

Parallela al mutare dell'orientamento è la straordinaria evoluzione stilistica. In quegli anni, in cui Roma rinnovava il mito di se stessa aspirando ad un ordine universale da realizzarsi sotto il segno della Chiesa (e fu brevissima illusione, morta con Giulio II) l'esperienza romana fu, per Raffaello, molto più profonda e complessa di quella fiorentina. L'esplorazione delle antiche vestigia e il grande lavoro archeologico compiuto nella cerchia raffaellesca e dalla famiglia dei Sangallo, la vicinanza di Michelangelo, le immagini della naturalezza veneziana conosciute attraverso Lorenzo Lotto, il confrontarsi con il lavoro di architetto, si fusero, in quegli anni di felici illusioni, in una straordinaria forza creativa retta dalla convinzione che ogni idea si rivelasse negli aspetti del reale. «Naturalezza» era il suo genio tutelare.

Il carattere dell'uomo è il suo destino, disse Eraclito. E il destino di Raffaello era di morire prima che la storia dimostrasse quanto fallaci fossero le certezze romane del tempo di Giulio II. Si potrebbe dire, prima che si estinguesse la luce del Rinascimento.

Morì nello stesso giorno e nello stesso mese in cui era nato: il 6 aprile del 1520. Non vide così il sacco di Roma, non vide il nome di Martin Lutero inciso su uno degli affreschi delle Stanze dalla picca di un lanzicheneco. Michelangelo invece visse tutta l'oscura vicenda di quegli anni con personale partecipazione; ed essa determinò in lui il sentimento profondo della desolata solitudine e infelicità della condizione umana, accese la tormentosa aspirazione alla salvezza e acui nel suo spirito inquieto il disagio di contraddizioni profonde.