

A fianco: Raffaello: Progetto per San Pietro secondo il Codice Mellon. In basso: Modello del progetto ricostruito di Villa Madama

ROMA — La nozione di un'unità indivisibile fra le forze fisiche e spirituali di un individuo, da una parte, e gli sviluppi particolari della sua sorte, dall'altra, cioè fra ragione, volontà e attitudini che lo distinguono (e azioni che ne scaturiscono), e avvenimenti, vicissitudini e occasioni che gli capitano, anzi che gli competono, (quasi fossero attratte per magnetismo dalla sua stessa particolare individualità); la nozione, insomma, di quella unità enunciata, come meglio non è possibile, dal detto di Eraclito: «il carattere dell'uomo è il suo destino», è una nozione che il pensiero occidentale ha posseduto sin dalle sue origini greche e che gli ha conferito la facoltà — e l'ha conferita soprattutto all'immaginazione e alla poesia — di contemplare e penetrare la struttura di ogni umano accadimento.

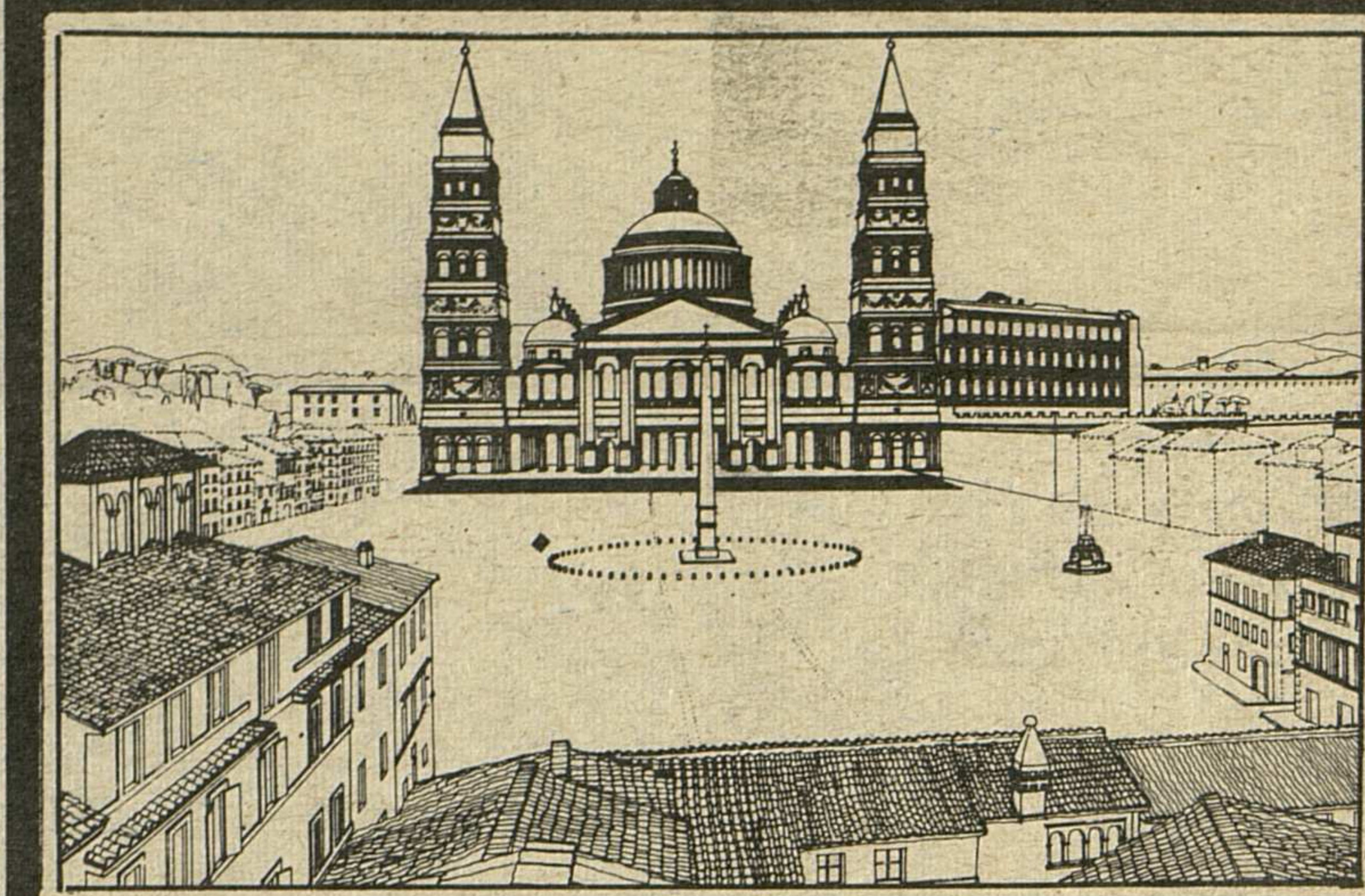
Ora, la consapevolezza che la sorte particolare di ogni uomo sia una parte della sua unità, mi sembra ci aiuti a intendere meglio il rapporto fra le opere e la vita di Raffaello, fra il senso della sua arte e gli eventi storici al centro dei quali egli visse con una così intensa interrelazione. Un rapporto che rispecchia esemplarmente, per la sua linearità, il significato di quella unità eraclitea.

Partendo da un punto di vista diverso, andando cioè dal particolare al generale, si potrebbe dire che nella vita di Raffaello si coglie a prima vista il disegno di una chiara simmetria fra qualità di occasioni e qualità di azioni, il ritmo di un'armoniosa scansione temporale nel suo mutare ed evolversi; e che quella simmetria, quella ritmica scansione, quel logico concatenarsi di passaggi progressivi, senza incertezze, senza ritorni, rispecchiano e coinvolgono sia la sua natura, sia gli eventi esterni che ne accompagnano lo sviluppo con straordinarie corrispondenze.

Come segni astrologici

Simmetrie e corrispondenze su cui si appuntò, del resto, l'attenzione dei contemporanei di Raffaello e che, per fare un solo esempio, è il più popolare, conferì subito fama leggendaria al fatto che egli nacque e morì nel giorno di Venerdì Santo. Ma per rimanere sul concreto, se, in occasione di questa bellissima e memorabile mostra capitolina («Raffaello architetto», Palazzo dei Conservatori, fino al 15 maggio), consideriamo la sua attività di architetto, è difficile non notare come i due termini estremi fra i quali parte e si chiude il breve arco della sua vita — Urbino, la città dove nacque, e Roma, la città dove morì — rappresentino due punti nodali dell'architettura del Rinascimento, fra i quali è racchiusa e dai quali è condizionata, come da due segni astrologici, la sua opera di architetto: che pur si svolse soltanto negli ultimi otto anni della sua vita, a Roma, quando il ricordo della città natale era ormai lontano.

Ma quella doppia polarità non perde per questo il suo valore di «destino» in senso, appunto, eracliteo. Urbino, dove Leon Battista Alberti, Laurana, Francesco di Giorgio avevano concepito il modello ideale di una città post-medievale e il più moderno «palazzo del Principe» del loro tempo; Roma, dove, nel clima della «renovatio» di Giu-



di GIULIANO BRIGANTI

Raffaello Rompicapo

Un'esposizione a Roma documenta l'attività di architetto dell'artista: un'opera che non solo è poco nota al grande pubblico, ma presenta rilevanti difficoltà anche per gli specialisti

...e una mostra che non si doveva fare: "Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma"

La Madonna dei Confusi

SE la mostra su Raffaello architetto può essere indicata a modello — salvo una riserva sul poco felice allestimento — di come una mostra si debba preparare e realizzare — cioè con tempo, lavoro, idee e conoscenza — la mostra «Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma», aperta in questi giorni nella Galleria Nazionale a Palazzo Barberini, è invece un brillante esempio di come una mostra «non» debba, in nessun caso, essere fatta. Trae occasione, come si legge nel catalogo, dalla «presenza nel nostro paese» (ma dove andava? cosa era venuta a fare? a passare le acque, a fare i fanghi?) «di un'opera così illustre e problematica quale è l'ormai celeberrima Madonna dei Fusi», che poche righe dopo è definita anche «folgorante apparizione».

Prescindendo dai suoi pericolosi effetti elettrici ed evitando di chiederci perché poi sia «celeberrima», si può osservare che definire la Madonna dei Fusi «problematica» è

dire troppo o dire poco, a seconda del significato che si conferisce alla parola problematico. E' comunque dire una bugia se si vuole alludere ad una sua, sia pur problematica, possibilità di appartenere alla mano di Leonardo.

A Leonardo è stata attribuita, a suo tempo, da Carlo Pedretti, che deve la sua incontestabile fama di studioso leonardesco al fatto di essersi occupato, con profitto e con lode, di testi vincliani; ma che quando ha voluto passare, in campo attribuzionistico, dai testi alle opere di pittura e di scultura, è riuscito sempre ad evitare sia lode che profitto. Che la tavola in questione (N. 27 del catalogo) sia una povera cosa, una copia, e nemmeno di grande qualità, chi è del mestiere lo sa da tempo. Ma evidentemente non lo sa (o gioca sul «problematico») chi l'ha ospitata con tanto onore nella sede della nostra galleria nazionale. Cioè il soprintendente. Né ha pensato che il proprietario (appartiene ad un collezionista

privato di New York) sta facendo fare alla sua Madonna un bellissimo giro promozionale (a Roma è di passaggio) e con evidente vantaggio, servendosi delle nostre opere di appoggio e delle nostre gallerie. Eppure non doveva essere molto difficile pensarlo. Anche per la presenza alla mostra (ma chi l'ha concepita all'origine?) di un altro illustre ospite: una scultura, un legno, un manichino drappeggiato, un santo camuffato, non so come definirlo perché di soggetto, di stile e di epoca non ben definibile, anch'esso di collezione privata (Milano questa volta) e attribuito ad Andrea Mantegna, identificato anzi come il «Virgilio» commissionato da Isabella d'Este e dedicato alla memoria di Francesco II Gonzaga. E' arduo pensare come si sia potuti arrivare ad attribuirlo al Mantegna, con quel pannello che dallo stile del maestro sembra molto ma molto distante. Un'ardua fatica anche per chi l'ha attribuito, non c'è dubbio.

Problematicità su problematicità, insomma. E con tutto vantaggio economico (valorizzazione) e soddisfazione morale dei proprietari («Sì, il mio Virgilio è ora esposto a Roma, alla Galleria nazionale») ai quali va, sinceramente, la mia ammirazione. Intorno ai due problematici e celeberrimi sono state raccolte, racimolandole dalle gallerie locali o da paesi della provincia, alcune opere di carattere leonardesco, tanto per dare un senso alla mostra.

Certo, c'è anche qualche opera interessante da incontrare, così, come per caso. Ma, siamo sinceri, fa dispiacere vedere il pubblico guardare con ammirazione indotta la Madonna dei Fusi come se fosse di Leonardo, dato che per il più il cartellino con «attribuito» ha un significato ambiguo. Fa dispiacere perché è, alla fine, per il pubblico, un inganno.

(g. b.)

lio II, Bramante, aderendo allo spirito dei tempi mutati, che era uno spirito accentratore e universalistico, quale si addiceva ad una più moderna monarchia) aveva cominciato ad innalzare il più grande tempio di tutta la cristianità; e dove soprattutto si andavano riscoprendo l'antichità classica e i fasti imperiali con nuove prospettive, come se fosse possibile realizzare il sogno della ricostruzione spirituale e materiale dell'antica Roma.

Fra questi due poli si inserisce l'avvio di Raffaello architetto, come felice tentativo di mediare esperienze passate e presenti aderendo alle istanze più attuali, e di portarle a perfetto compimento, anzi di far giungere alla condizione ideale di perfezione in atto, realizzando ogni potenzialità (la platonica «entele-

chia» raffaellesca di cui parla molto a proposito Frommel), un coerente discorso architettonico che, nella storia dell'ideare e del costruire rinascimentale, fra quei due poli conseguentemente si svolge.

E' difficile altresì, ripercorrendo retrospettivamente la vicenda di Raffaello dai suoi ultimi anni, nei quali predominò il suo impegno di architetto e il suo umanistico sogno di urbanista, non notare quanto fosse felice, anche sotto questo aspetto, l'intreccio unitario di occasioni e di azioni che costella sin dagli inizi la sua carriera: a cominciare dal rapporto strettissimo, quasi filiale, con un artista pienamente consapevole delle novità fiorentine come il Perugino, dal quale assorbì, completandole e

perfezionandole, le esperienze architettoniche che, proprio (e solo) in quegli anni ne sottendono le idee pittoriche; poi, a Firenze, dove pur si occupò quasi esclusivamente di «raffigurare», l'occasione di entrare in contatto con architetti che avevano una posizione in qualche modo analoga a quella del suo maestro, e cioè Antonio e Giuliano da Sangallo, Benedetto da Maiano, il Cronaca e Baccio d'Agnolo, ma soprattutto di frequentare Giuliano, esperto teorico e archeologo, che certamente l'avviò all'intelligenza dell'architettura e della decorazione classica (anche se con occhi fiorentini).

Infine, il rapporto a Roma con il Bramante, che probabilmente ricorse molto presto all'assistenza del suo giovane compatriota per ri-

solvere problemi architettonici, ma che gli fu soprattutto indispensabile intermediario per superare senza traumi e difficoltà, in breve tempo, quell'abisso che lo divideva, almeno sino al 1508 — si può dire sino alla *Madonna dal baldacchino* — dalla concreta esperienza del mondo antico e che lo portò a misurarsi, in un fervente e fecondo fermento di idee, con la grandiosità strutturale e con la ricchezza decorativa dei modelli classici.

E poi l'«occasione pura» nel marzo del 1514: la morte del Bramante al quale successe, in agosto, nella carica di architetto papale, insieme a Giuliano da Sangallo, ormai settantunenne, e all'ultrasessantenne Fra' Giocondo, uno dei più antichi rappresentanti di quella generazione rinascimentale di

artisti universali «in tutte le più lodate facultà», cui apparteneva anche Leonardo: artisti e architetti civili e militari, ingegneri e studiosi di cose naturali che intervenivano nella pianificazione come nella difesa delle città o nella struttura dei loro impianti. Una universalità certo diversa da quella più intellettuale ed estetica di Raffaello. Ma Fra' Giocondo morì nel 1515 e l'anno dopo moriva anche il Sangallo, lasciando Raffaello, appena trentaduenne, ad affrontare da solo il suo immenso compito: la costruzione del nuovo San Pietro e la realizzazione di un progetto che, per gli umanisti del tempo, era la sua più grande promessa, la ricostruzione dell'antica Roma. E non è soltanto nei confronti di quei compiti contingenti che la sua giovinezza e la

sua solitudine, con Michelangelo quale unico confronto, si colorano di una commovente tonalità di grandezza, nell'avvicinarsi della morte, sulle soglie del «finis Italiae».

Nonostante le favorevoli congiunzioni che dal cielo luminoso dell'architettura dei primi tre lustri del Cinquecento avevano presieduto alla sua nascita di costruttore, di archeologo e di ideatore di ardite strategie urbane, nonostante il persistente intrecciarsi al corso della sua vita di grandissime occasioni (le maggiori allora date) e di geniali risoluzioni, nella morsa di un'altissima tensione intellettuale (che non ha senso chiamar «manierismo»; preferisco l'immagine woelfliniana della «cresta sottile») resta il fatto che oggi Raffaello architetto è pressoché sconosciuto ai più. Non solo, ma si può affermare, d'accordo con Stefano Ray, che agli stessi specialisti l'architettura di Raffaello si presenta come un vero rompicapo. E non solo perché poche sono rimaste le testimonianze concrete della sua attività d'architetto, e spesso deturpate da successive alterazioni, ma anche per la scarsità dei documenti che lascia in ombra parte della sua opera.

Non era facile compito, quindi, dedicare una mostra a Raffaello architetto; ma non c'è dubbio che l'impresa, affidata dall'amministrazione capitolina a studiosi di grande esperienza come Christoph L. Frommel, Manfred Tafuri e Stefano Ray, sia riuscita come meglio non era dato immaginare. E' una mostra che rimarrà memorabile per lo straordinario lavoro filologico e critico con cui è stata preparata e realizzata, per le chiarificazioni che porta. E anche per i nuovi contributi: si pensi per esempio alla proposta di Manfred Tafuri di identificare in copie di disegni perduti progetti di Raffaello per la facciata di San Lorenzo a Firenze e per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, o alla documentatissima sezione che Frommel ha dedicato alla costruzione di San Pietro e a Villa Madama.

Autonomia espressiva

Dalle scuderie di Agostino Chigi alla Lungara, alla Cappella Chigi e a Sant'Eligio, dai palazzi Da Brescia e Branconio (distrutti) e Albertini a Villa Madama (della quale è esposto un imponente modello in legno che ne ricostruisce il progetto originario), l'attività architettonica di Raffaello è documentata e analizzata opera per opera. Si può seguire così dal primo suo aggiornamento sul linguaggio architettonico bramantesco, alla ricerca, negli edifici civili, di un'autonomia espressiva che lo porta a ideare corrispondenze fra spazio esterno e spazio interno che spezzano la monumentale concezione del palazzo bramantesco inteso come blocco unitario e arricchiscono di nuovi sottili accorgimenti il disegno, più aperto e «moderno», delle facciate e dei fianchi. E' un percorso che trova una guida indispensabile nel grande catalogo edito dall'Electa, che resterà indubbiamente un prezioso strumento di lavoro, e del quale vorrei, se non altro, segnalare almeno il saggio esemplare di Manfred Tafuri sulle strategie urbane e politiche pontificie della Roma del primo Cinquecento.