

VOLVO
740.
COME
LA
VOSTRA
OMBRA.

L'uomo
è
un
animale
sociale
a
quattro
ruote.
La
specie
a
cui
appartenete
incute
rispetto
e
ammirazione.
Proietta
nella
giungla
un'ombra
dal
contorno
ben
definito.
Il
suo
territorio
si
estende
di
giorno
in
giorno.

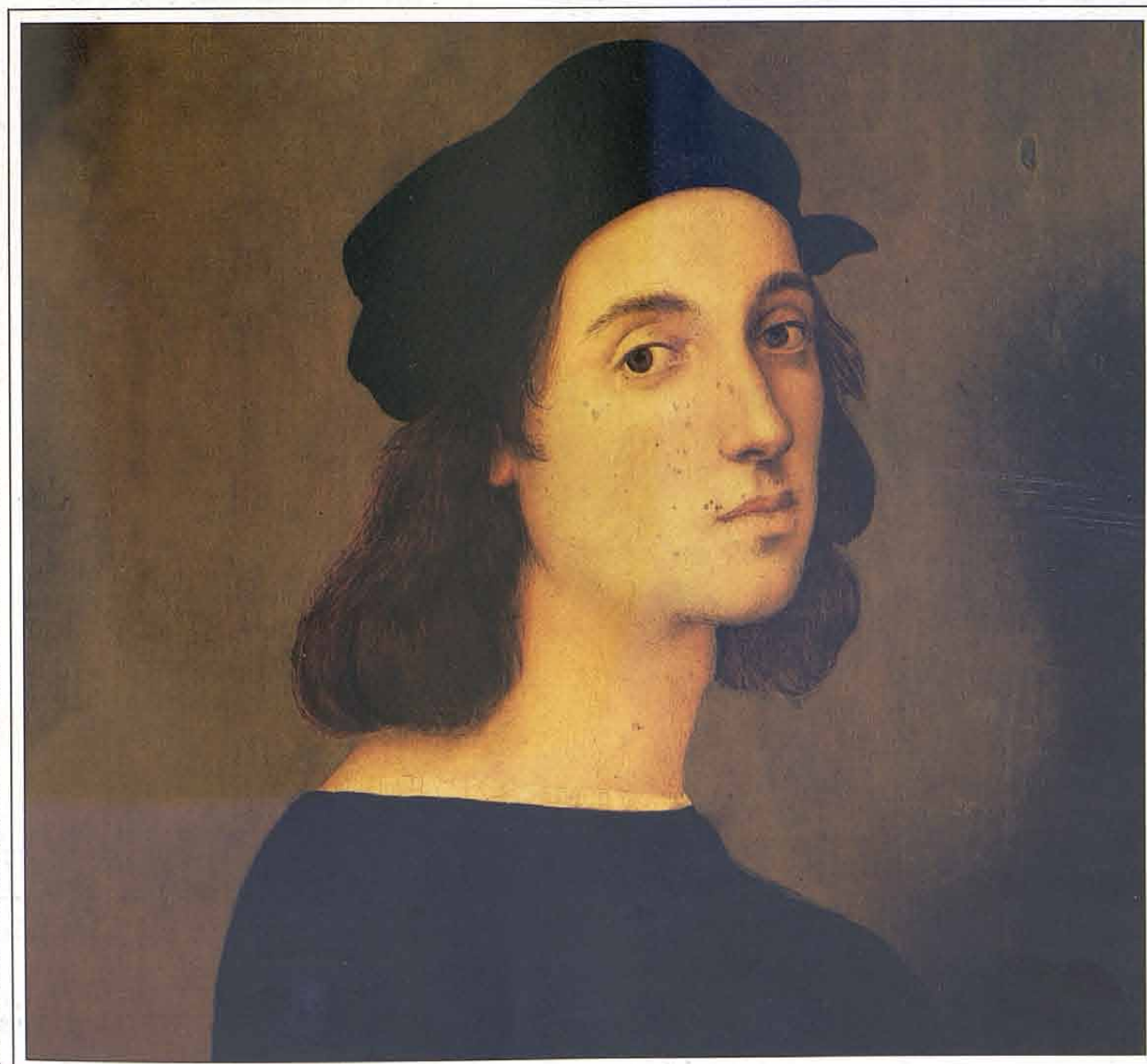
VOLVO QUALITÀ
E SICUREZZA

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime



Spedizione in abbonamento postale gruppo 170. Supplemento al n. 245 de "la Repubblica" del 9.11.1988

Bitter **CAMPARI**[®]



On the rocks: ghiaccio, Bitter Campari e una fetta d'arancia.
 Tradizionale: Bitter Campari con seltz o soda freschissimi.
 Shakerato: Bitter Campari e ghiaccio.
 Campari orange: ghiaccio, succo d'arancia e Bitter Campari.

Gli abiti di Kelly Le Brock sono di Valentino.

Campari Advertising

It's fantasy

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

a cura di Giorgio Dell'Arti



Il Messia che tirava di schermo Intervista a Giuliano Briganti di Stefano Malatesta	pag. 4	Siate benvenuti alla bottega di Babele di Nicole Dacos	pag. 26	Signorelli signore di Cortona di Mario Gori Sassoli	pag. 63
Otto miliardi per un disegno di Anna Ottani Cavina	» 8	L'imbianchino delle stanze di papa Giulio	» 27	Carte da gioco in punta di bulino di Evelina Borea	» 64
Un'esistenza scandita dai cicli del sette Intervista a Konrad Oberhuber di Patrizia Capraro	» 14	Il duca, un debito e il suo funerale di Aurelio Magistà	» 36	L'allievo rampante scacciato dal papa di Stephen Fox	» 67
Adesso impara, maestro Perugino	» 15	A Palazzo Chigi con l'amante	» 37	Donne sottili nella selva oscura di Eugenio Riccomini	» 71
Nella moneta c'era una casa di Manfredo Tafuri	» 20	I manichini muti del Perugino di Bruno Toscano	» 48	I ricami briosi dell'esile Piero di Ludovica Trezzani	» 73
Donne, vino quattrini e pettegolezzi...	» 21	I putti ridono nel cielo senza eroi di Eugenio Riccomini	» 55	Quel giorno che a Roma scesero i lanzichenecchi di André Chastel	» 74

Direttore responsabile
Eugenio Scalfari
 Vicedirettore esecutivo
Gianni Rocca
 Vicedirettore
Giampaolo Pansa
 Caporedattore centrale
Franco Magagnoli
 Direttore generale

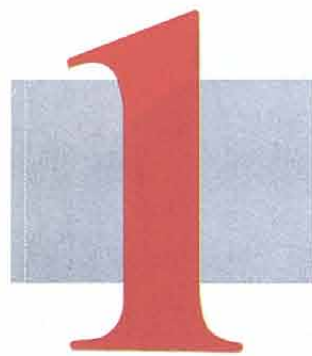
Andrea Piana
 Vicedirettori generali
Eugenio D'Errico
Giancarlo Turrini
 Direttore tecnico
Pier Luigi Gubinelli
 Progetto grafico e impaginazione
Rolando Aloisio

Giampiero Lori
 In copertina:
 Raffaello:
 Autoritratto.
 Firenze, Uffizi.
 Composizione e pellicole:
 CPS, via Naro 71,
 Pomezia.

Stampa: **A. Mondadori editore s.p.a.**
 Stab. A.G.R. di Pomezia,
 via Costarica, 11
 Registrazione
 Tribunale di Roma
 n. 16064 del 13.10.1975.
 Concessionaria
 per la pubblicità
A. Manzoni & C. S.p.A.

RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime



Assomigliava a Cristo
il divino pittore

Il Messia che tirava di schermo

Intervista a Giuliano Briganti
di Stefano Malatesta

Con le nostre conversazioni siamo arrivati al Cinquecento e a Raffaello. Credo che dalla sua morte nessun altro pittore, nella lunga storia dell'arte, abbia avuto una fama così diffusa e così assoluta: Raffaello o la perfezione. Eppure oggi questa perfezione mette quasi in sospetto, mi sembra che Raffaello interessi in misura inferiore rispetto ad altri pittori non famosi come lui. Le sue opere non coinvolgono in maniera così diretta come dovevano coinvolgere una volta. Forse è solo un'impressione personale, che però uno avverte condivisa, se non dalla critica, almeno dal pubblico medio delle mostre.

«Vede, questa convinzione, l'idea che noi moderni proveremmo poco interesse per Raffaello, che le sue opere non comunicerebbero con noi, che non parlerebbero, come si dice, al

nostro cuore, ma solo alla nostra mente, è una convenzione...».

Convinzione o convenzione?

«Una convinzione che è diventata una convenzione e che non trova riscontro nella realtà di oggi. È una cosa piuttosto vecchiotta. Io non credo che persone dotate di media cultura, quelle che vanno in giro per le mostre, possano capire meglio una scena drammatica di Rembrandt o un paesaggio di Van Gogh che una Madonna di Raffaello. Non dico che avvicinarsi a Raffaello sia facile. Ma non è facile nemmeno avvicinarsi a Rembrandt o a Van Gogh».

Perché lei parla di convinzione vecchiotta?

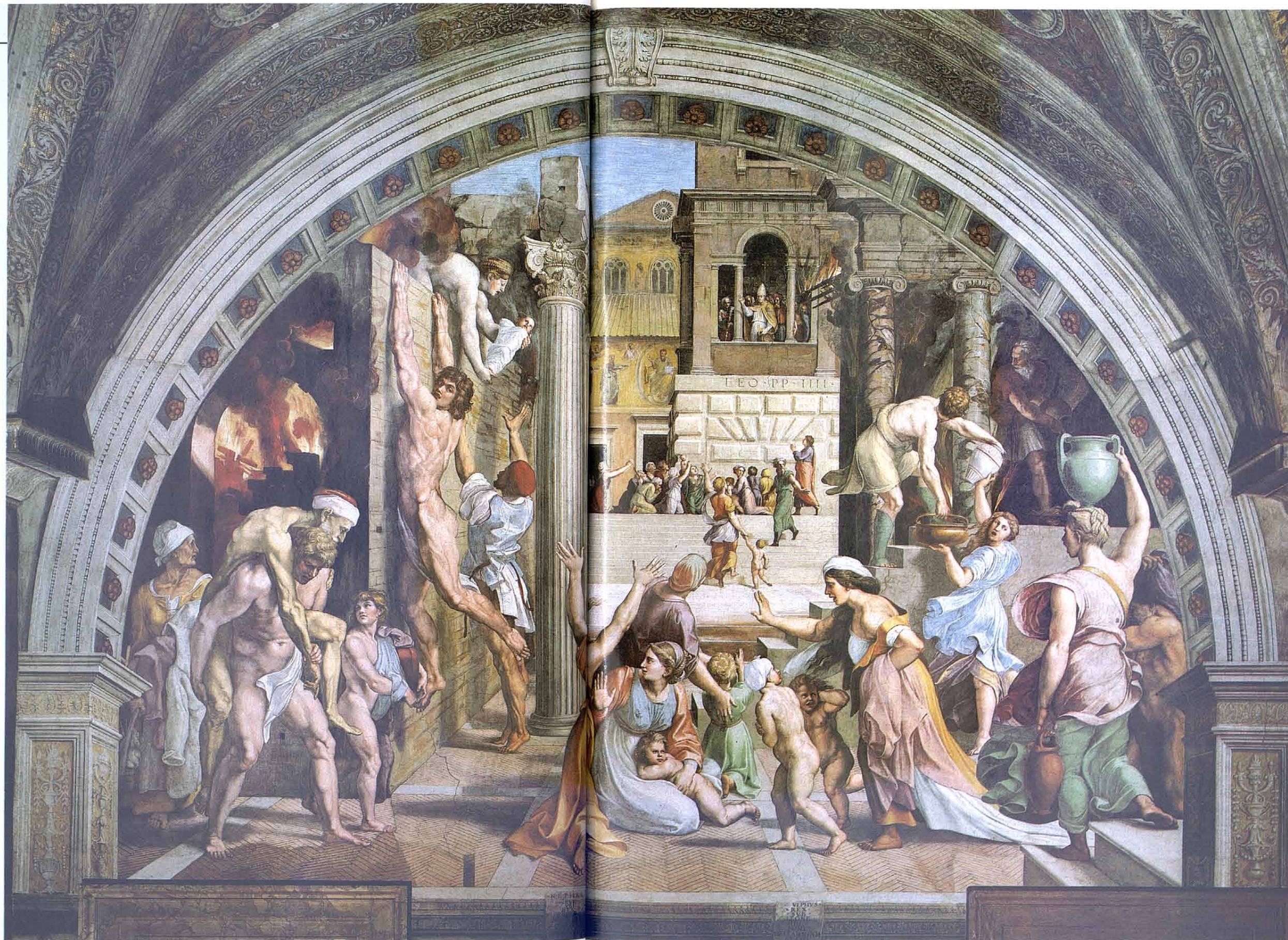
«Perché questa supposta mancanza di comunicazione è nata, mi sembra, come reazione a quell'immagine di Raffaello divino, di Raffaello ineffabile, perfetto, creatore di "sublimi



La Stanza della Segnatura,
in Vaticano,
uno dei più importanti
affreschi di Raffaello.

Fuggono dalle fiamme

L'Incendio di Borgo, di Raffaello, nelle Stanze Vaticane. Raffaello ha goduto di grande fortuna presso la critica ottocentesca. È stato considerato un pittore divino, creatore di sublimi armonie. Per reazione, nel Novecento, dall'Impressionismo in poi, la stima per Raffaello è diminuita. Era ritenuto un pittore accademico. Tuttavia, malgrado la cattiva fama, esiste un esempio interessante dell'influenza di Raffaello sulla pittura del nostro secolo. Si osservi attentamente la figura di donna che, nell'Incendio, avanza da destra verso il centro, e la si confronti con l'immagine di pagina 9.



Quanto costa una sua opera

OTTO MILIARDI PER UN DISEGNO

di Anna Ottani Cavina

Quanto costa un Raffaello? La domanda è senz'altro provocatoria. Si potrebbe rispondere, per paradosso, che Raffaello *costa pochissimo*. Perché è evidente quanto possano risultare irrisori i prezzi pagati per pezzi rarissimi di epoche lontane in rapporto alle valutazioni alle stelle di dipinti dell'800 e del 900, ancor oggi disponibili in numerose varianti. Ma il mercato, si sa, lo fa la domanda, e l'"alto indice di gradimento" degli Impressionisti o di certi artisti del 900 ingrossa le schiere dei potenziali acquirenti e alza di conseguenza il valore commerciale di quelle opere. Inoltre, per il collezionista che miri all'investimento, la disponibilità (in altre parole la frequenza con cui una certa categoria di dipinti si affaccia clamorosamente sul mercato) è elemento che gioca nella stessa direzione, perché consente valutazioni ravvicinate, nell'ascesa gratificante delle quotazioni. Anziché comportare una contrazione dei prezzi, il ciclico apparire di certi nomi importanti ne esalta, al contrario, la risonanza e il valore.

Tornando al caso di Raffaello, si potrebbe anche rispondere, paradossalmente, che Raffaello *non costa*, in quanto da troppo tempo non disponiamo di parametri reali.

Sono decenni che Raffaello non transita sul mercato, con l'eccezione dell'*Angelo* acquistato dal Louvre nel 1981. Il quale però non fa testo, perché la piccola tavola in legno di pioppo, di 58x36 cm, frammento del polittico di Città di Castello, fu localizzata nell'est della Francia dalla conservatrice Sylvie Béguin e assicurata immediatamente al Louvre a prezzo si potrebbe dire stracciato, avendo eluso le aste e l'altamente lievitante "fattore Getty".

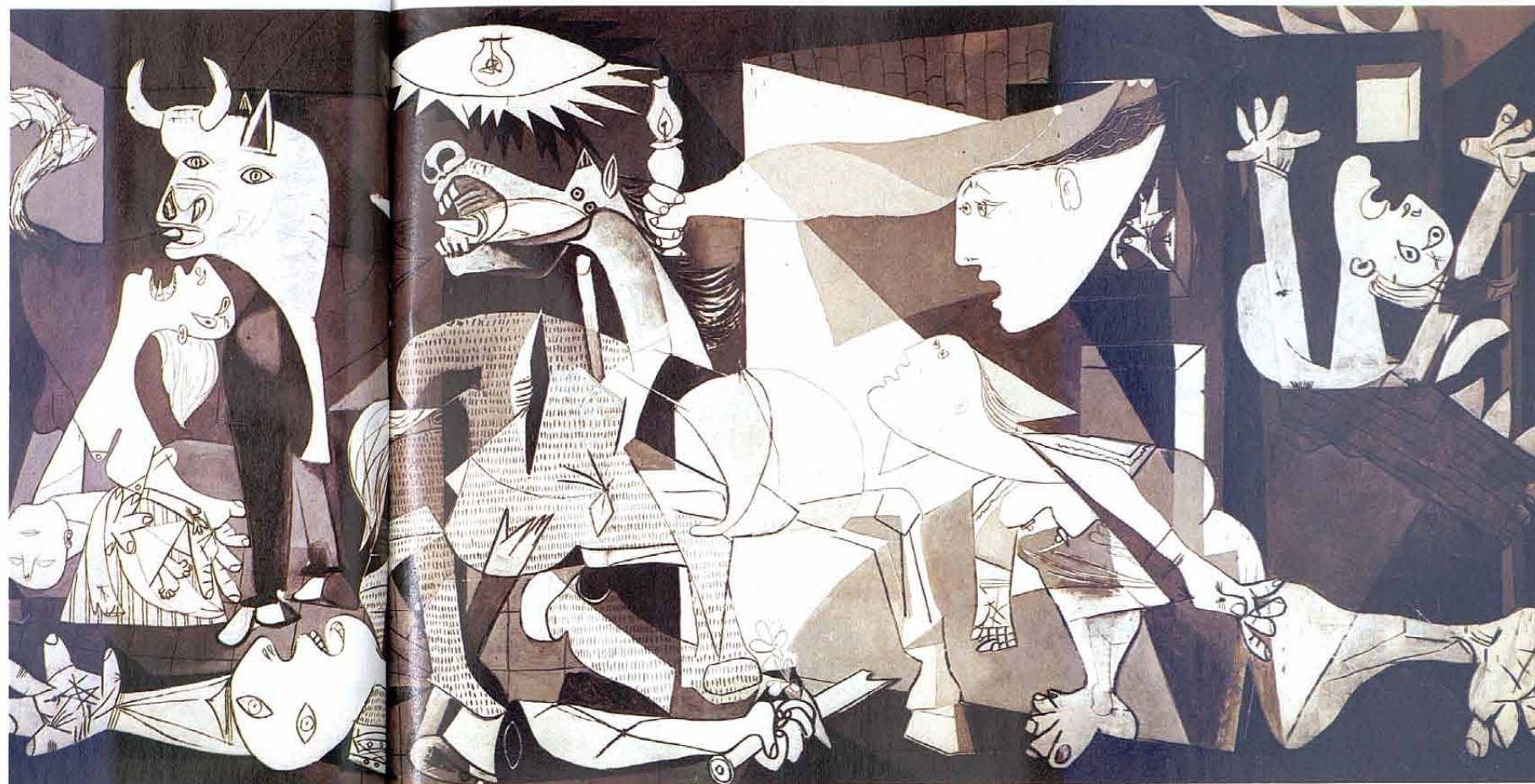
Per incontrare davvero Raffaello, pagato in moneta sonante, bisogna risalire ad acquisti mitici e ormai lontani. Perché certo sarebbe insensa-

to riferirsi alla «schifosissima lordura spacciata per Raffaello» (Zeri) che lo Stato acquistò nel 1968, destinandola alla Galleria Nazionale di Urbino. Presentata come *Madonna della palma*, fu poi ribattezzata da Zeri "Il Raffaello di capitano Cook" avendo egli individuato nel vegetale «non già una palma, bensì una *Cycas revoluta* originaria del Pacifico e delle terre esplorate dal capitano Cook circa 250 anni dopo la morte di Raffaello!». Dunque il prezzo pagato di 30 milioni (che già la diceva lunga sulla qualità del dipinto) non può costituire un termine di riferimento.

Non resta allora che evocare l'ultima migrazione dei Raffaello nel cielo supernazionale del mercato, all'epoca della vendita dell'Ermitage.

La storia è delle più romanzesche. John Walker, un tempo direttore della National Gallery di Washington, la raccontava così: costretti a rastrellare denaro in tempi brevissimi, i sovietici interpellarono nel 1929 il petroliere americano Calouste Gulbenkian per l'esportazione di grandi quantitativi di petrolio. L'affare andò in porto in un lampo. Poi Gulbenkian propose di incrementare le riserve sovietiche di valuta pregiata con la cessione di opere d'arte. Si seppe più tardi che, di fronte alla tentazione di tramutare in oro il patrimonio artistico, i russi invitarono segretamente a Leningrado il mercante berlinese Francis Matthiesen perché selezionasse cento capolavori *insostituibili* dell'Ermitage, quelli che mai avrebbero dovuto essere alienati. Da quella lista, nel 1930, ebbe la *chance* di acquistare Mr. Gulbenkian, con cui poco dopo il mecenate Paul Mellon contrattò i capolavori che sono oggi alla Galleria di Washington. Accanto a Botticelli, Tiziano, Veronese, van Eyck, c'erano tre famosissimi Raffaello: il *S. Giorgio*, la piccola *Madonna Cowper*, la celeberrima *Madonna d'Alba*. Quest'ultima, acquista-

(segue a pag. 78)



armonie", costruita dalla critica ottocentesca. Un Raffaello che corrisponde pienamente a quelli che erano gli ideali accademici del tempo. E siccome contro questi ideali accademici tutta la migliore tradizione sia pittorica che critica ha combattuto, dall'Impressionismo in poi, Raffaello ci è andato un po' di mezzo: ne ha sofferto, ne ha pagato le spese. Ma si ricordi che Picasso amava molto Raffaello».

Veramente quando Picasso venne a Roma, nel 1917 e visitò le Stanze al Vaticano, non ne rimase proprio entusiasta.

«Nel 1917 per Picasso era ancora abbastanza naturale avere una reazione di questo tipo. Poi cambiò idea, all'inizio del suo periodo cosiddetto classico, a partire dagli anni venti. Una cosa curiosa, anzi, direi proprio interessante è che *Guernica* ricorda l'*Incendio di Borgo*, uno degli ultimi affreschi di Raffaello nelle Stanze».

Guernica?

«Ma sì, c'è qualcosa, una memoria,

una certa analogia nella spartizione dell'azione in tre episodi. La figura di donna che nell'*Incendio* avanza da destra verso il centro ha lo stesso andamento e la stessa funzione di collegamento tra due episodi della figura che in *Guernica* si muove nella stessa direzione. E anche la donna con le braccia aperte dell'affresco di Raffaello viene in qualche modo ripresa da una figura analoga in Picasso».

Ritornando alla convinzione vecchia: la spiegazione che lei ha dato è di tipo storico, attraverso l'avvicinarsi delle fortune critiche di un artista. Rimane però l'impressione di cui parlavo prima: una grande opera d'arte dovrebbe parlare sempre, essere in rapporto non solo con i suoi contemporanei, ma anche con noi. Essere, appunto, immortale.

«Certamente, ma anche qui bisogna intendersi. Le faccio un esempio: qualche tempo fa ho visitato una splendida mostra, quella sulle opere genovesi di Giovanni Pisano. Io credo

che ognuno di noi sia disposto a provare un'emozione non dico più forte, ma certamente più immediata di fronte all'*Elevatio* di Margherita di Brabante, cioè di fronte alla figura risorta dell'imperatrice, scolpita da Giovanni Pisano nel 1312, un'immagine in cui la bellezza e il potere terreno sono trasfigurati in una luce di gioia, che non davanti alla bellezza mitologica della *Galatea* di Raffaello. Questo non significa che noi siamo più vicini, come spirito, gusti, modo di sentire e di vedere le cose all'imperatore Arrigo VII, che ha commesso il monumento funebre a Giovanni per la moglie, piuttosto che ad Agostino Chigi, il banchiere del '500 per cui Raffaello dipinse la *Galatea*: semmai dovrebbe essere vero il contrario. Vede, ci sono infiniti modi individuali di esprimersi in arte. E come ci sono mondi culturali indirizzati verso obiettivi profondamente diversi tra loro, così esistono diverse maniere attraverso cui possiamo essere toccati dal dono della poesia».

E Picasso si ricordò di lui

Guernica, di Pablo Ruiz Picasso, conservato al Museo d'Arte Moderna di New York. La figura che procede da destra verso sinistra, nella metà inferiore del quadro, riprende il movimento della donna dell'Incendio di Borgo, di Raffaello. Il personaggio con le braccia alzate, in un gesto di terrore, in alto a destra, ha lo stesso atteggiamento del personaggio femminile che si trova al centro dell'Incendio. Picasso condivise inizialmente i giudizi negativi su Raffaello, ma cambiò idea negli anni '20, all'inizio del suo periodo classico.

Lei vuole dire che la poesia non si manifesta solo come emozione immediata?

«Dico che per capire Raffaello, forse più di altri, bisogna conoscere il suo mondo, il mondo cui faceva riferimento. Ossia il mondo dell'Umanesimo e del Rinascimento, di cui Raffaello costituisce una vera e propria summa. Abbiamo parlato di quella crosta ottocentesca fatta di molte parole e di molta retorica, così difficile da grattare via senza danni. Ma c'è anche un'altra astrazione di Raffaello, un'altra manipolazione del personaggio e dell'artista, molto più antica della accademia di un secolo e mezzo fa, che ha reso l'accesso a Raffaello ingombro di detriti e di difficoltà».

E quale è l'astrazione più antica?

«È un mito, creato dopo la sua morte e forse quando ancora era in vita, un mito semidivino. Si ricordi che l'importanza del pittore, la sua grandezza, sono state subito riconosciute dai contemporanei. La sua fortuna in vita e soprattutto dopo il suo arrivo a Roma è stata enorme. Ma insieme all'immediato riconoscimento del suo valore, della sua posizione in un punto culminante nella storia della pittura, inteso subito come punto di arrivo, è nato il mito, per un complesso di circostanze che includevano anche elementi come la natura del suo carattere e la morte precoce».

È morto a 37 anni, come Mozart.

«Come Van Gogh, come Byron. Di venerdì santo, come Cristo ed era anche nato di venerdì santo. E subito si disse che non aveva 37 anni al momento della sua morte, ma 33 per accentuare queste corrispondenze con Cristo, che ai contemporanei apparivano assai significative. Lei ha mai visto il *Doppio Ritratto* che sta al Louvre?»

L'autoritratto con il cosiddetto maestro di scherma?

«Appunto, quello, in cui Raffaello assomiglia a Cristo. Negli ultimi anni il pittore si era fatto crescere la barba e portava i capelli lunghi, divisi al centro da una scriminatura. Era un modo consapevole di assomigliare a Cristo, di avvicinarsi all'immagine tradizionale del Cristo? Non credo. Forse era una moda, soprattutto la barba, che in quegli anni cominciava a ritornare. Tuttavia *L'autoritratto*, dipinto verso la fine della sua vita, sembra voler dare un'impressione di somiglianza. Una parte essenziale del mito di Raffaello è legata ad un suo rapporto con Cristo e il Cristianesimo: nume-

Quando morì il cielo divenne buio

L'Autoritratto con il maestro d'armi, di Raffaello, al Louvre. Il personaggio a sinistra è l'autore. Raffaello era nato di Venerdì Santo.

Subito dopo la morte, avvenuta anch'essa di Venerdì Santo, si disse che aveva 33 anni, per sottolineare le somiglianze con la vita di Cristo.

Anche l'Autoritratto sembra accreditare questa idea. Raffaello ha una folta barba e capelli divisi al centro da una scriminatura. Secondo una testimonianza dell'epoca il suo volto assomigliava a quello che abitualmente i pittori attribuivano a Cristo. Forse Raffaello divenne consapevole di questa somiglianza e volle accentuarla ritraendosi come lo vediamo nell'Autoritratto. Pico della Mirandola, annunciando per lettera la morte di Raffaello, disse addirittura che i cieli si erano oscurati e i palazzi squarciati.

rosi elementi di questo rapporto sono stati raccolti da Konrad Oberhuber in una sua recente monografia. Giovanni Paolo Lomazzo, un pittore lombardo che cominciò a scrivere trattati d'arte dopo essere diventato cieco, diceva che il volto di Raffaello era di una bellezza e di una nobiltà «la qual si rassomigliava a quella che tutti gli eccellenti pittori rappresentavano nel Nostro Signore».

Mi sembra che anche Vasari nelle *Vite* scriva qualcosa di simile.

«Per Vasari Raffaello era il pittore ideale, anche se, naturalmente, gli preferiva Michelangelo, il "divino" Michelangelo. Ma anche Raffaello era, per lui, in un certo senso, divino: "Si può dire sicuramente che coloro che sono possessori di tante rare doti, quante si videro in Raffaello da Urbino, siano non uomini semplicemente, ma se è così lecito dire, Dei mortali". Inoltre le opere di Raffaello vennero

paragonate ai miracoli di Cristo. Il giorno dopo la sua morte, il sabato santo del 1520, Pico della Mirandola, dando per lettera la notizia alla duchessa di Mantova, aggiungeva che alla scomparsa del pittore i cieli avevano mostrato gli stessi segni che mostrano alla morte di Cristo. E che il palazzo dei papi si era aperto e minacciava di crollare. E che il papa si era rifugiato, per paura, nelle sue stanze».

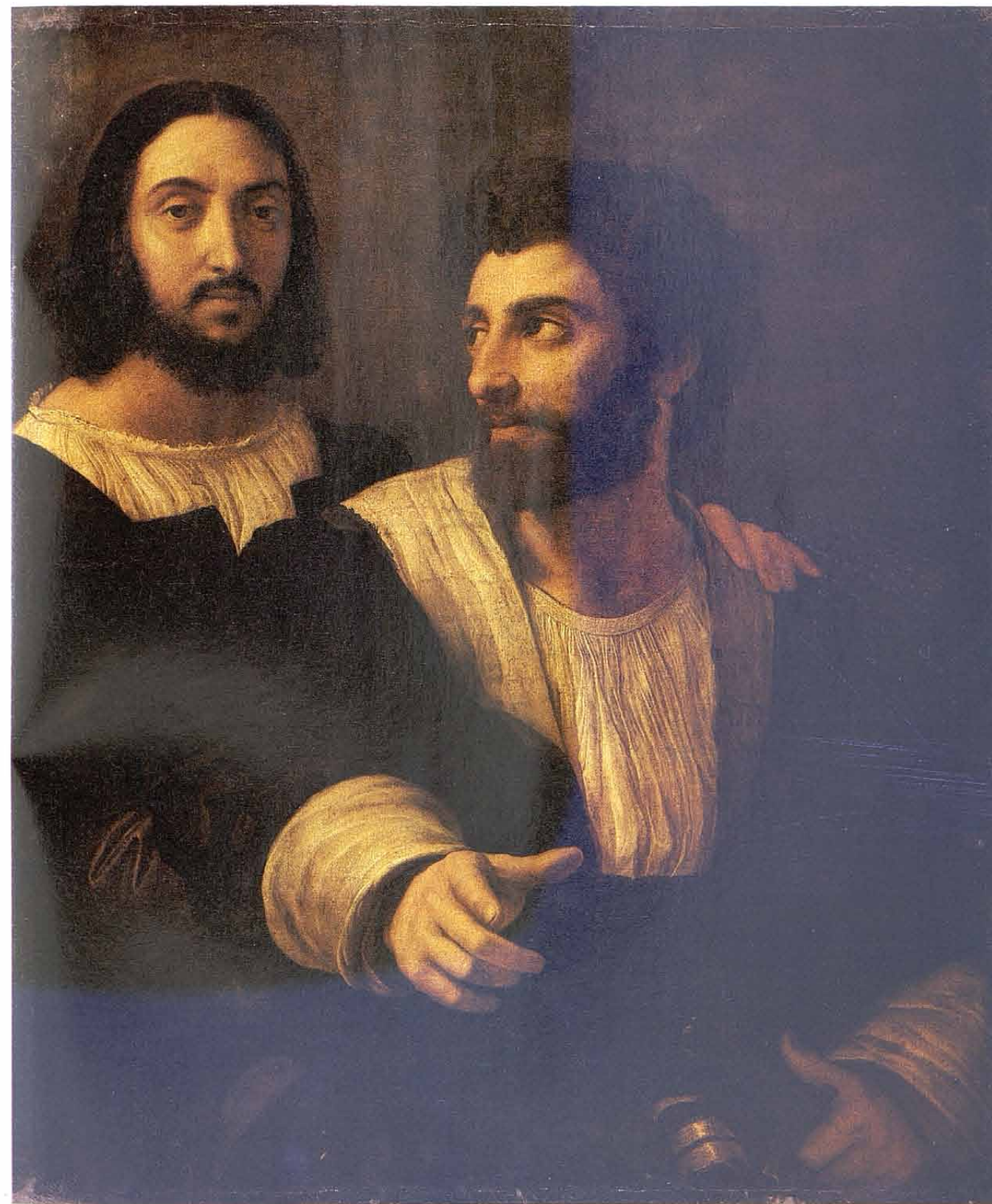
Come si può spiegare questa divinizzazione, questo continuo accostamento di Raffaello a Cristo?

«In parte con la esemplarità delle sue opere e della sua vita, esemplarità almeno quale appariva agli uomini di allora. In parte anche per il fatto che si conosceva e si conosce molto poco della personalità umana di Raffaello. Su Michelangelo abbiamo una grande quantità di materiali, lettere, rime, dialoghi, descrizioni dei suoi contemporanei dai quali si possono ricavare impressioni precise sul suo carattere, sui suoi meccanismi mentali e psicologici, sul suo procedimento creativo. Su Raffaello abbiamo pochissimo. Se si esclude la breve biografia di Paolo Giovio e quella ancora più breve di Simone Fornari, il primo che ci dà notizie dettagliate su di lui è Giorgio Vasari. Ma sono passati quasi trent'anni dalla sua morte. E in questi trent'anni il mito di Raffaello ha già preso l'avvio».

Quindi è come se la sua fisionomia abbia teso a confondersi con l'immagine mitica che subito di lui si è creata?

«È stato un po' così. Non le sembra anche a lei di conoscere molto meglio Michelangelo di Raffaello: il naso schiacciato dal cazzotto del Torregiani, la mutria da toscano scontroso, solitario, altero, introverso? Non riesce ad immaginare più facilmente i suoi grandi e tormentosi pensieri, il suo sogno rischioso? Mentre la serenità di Raffaello è molto più difficile da penetrare. Anche perché alcuni elementi dell'astrazione di Raffaello, dell'astrazione antica, non quella ottocentesca, facevano parte della sua stessa natura».

Vorrei fermarmi un momento su quello che lei ha detto poco fa di Raffaello come summa dell'Umanesimo e del Rinascimento. L'Umanesimo e il Rinascimento non nascono sulle solide fondamenta del razionalismo e in qualche modo del laicismo? Non è stato l'Umanesimo a tentare di creare una vita civile indipendente dalla vita religiosa? Come allora si conciliano razionalismo e laicismo con una religiosità che portava addirittura a paragonare Raffaello a Cristo?



RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

Lo schienale è un ginocchio

La Madonna della Seggiola, di Raffaello. Il quadro è alla Galleria di Palazzo Pitti, a Firenze. Nella pagina a fianco Galatea, al Palazzo della Farnesina, a Roma. La Madonna e il Bambino si stringono, mentre le braccia della madre si riuniscono per sorreggere meglio il peso. Il ginocchio sinistro è rialzato, per fornire al Bambino un appoggio, quasi uno schienale. Il destro, invece, è come un sedile. La Madonna si butta all'indietro sulla sedia e tende la spalliera. Vedendo la Galatea Castiglione chiese dove si fosse trovata una modella così avvenente. Raffaello rispose che era nata da una sua idea.



«Io credo che si possano conciliare. Certamente il razionalismo è stato uno degli assi portanti dell'Umanesimo e del Rinascimento. E sicuramente anche il laicismo, nel senso di apertura dell'Umanesimo verso la vita civile, è stato un altro di questi assi portanti. Tuttavia le tradizioni del Cristianesimo non furono mai interrotte: continuarono e vennero trasmesse al Rinascimento. Trovare il punto di confluenza tra la tradizione del pensiero classico e la tradizione del pensiero cristiano è stato il sentimento guida dell'Umanesimo al tempo di Raffaello. Si ricordi che nella stanza della Segnatura Raffaello ha dipinto la Scuola di Atene proprio davanti alla Disputa del Sacramento, ossia ha voluto mettere la Scuola, che esalta la ricerca razionale del vero, di fronte alla verità rivelata, quasi un *vis à vis* tra le due grandi ideologiche matrici dell'occidente, il pensiero cristiano e il pensiero classico».

Tuttavia il continuo parallelo tra Raffaello e Cristo ha qualcosa di superstizioso, o di magico, molto lontano dal razionale.

«Ho cercato di spiegare prima le ragioni di questo paragone insistito. Si potrebbe trovare anche un motivo più generale che affonda le sue radici nella teoria artistica tardorinascimentale. Colpito dalla straordinaria bellezza della Galatea, la figura di donna al centro dell'affresco *Il trionfo di Galatea*, dipinto alla Farnesina per Agostino Chigi, Baldassarre Castiglione, l'autore del *Cortegiano*, chiese a Raffaello dove mai avesse trovato una modella così affascinante. E Raffaello rispose

che non aveva avuto una modella, perché di simili bellezze non se ne vedevano. Lui aveva seguito "una certa idea" che si era formata in mente e quella aveva dipinto».

L'artista che non solo imita la natura, ma la supera, la migliora.

«L'artista che si apparenta in qualche modo a Dio, come creatore. E Raffaello era considerato il più grande di tutti, il pittore universale, il maestro dell'armonia. Quando il pittore morì, il cardinale Pietro Bembo, il raffinato letterato, scrisse in versi latini l'epitafio che orna la tomba del pittore al Pantheon e che si può tradurre così: "Qui giace Raffaello. Madre Natura temette, finché egli visse / di essere da lui vinta, e quando si spense, di morire con lui"».

Universalità, purezza, armonia, bellezza: come ci sembra lontano il mondo di Raffaello.

«Molto meno di quanto lei possa credere. Heinrich Wölfflin, il grande studioso svizzero, ha definito "una cresta sottile" il periodo artistico che va grosso modo dal Cenacolo di Leonardo alle Stanze di Raffaello, ossia circa venti anni: il momento della semplicità e dell'intensità, della raggiunta "classicità". Ora questi vecchi schemi, classico, non classico, servono a poco. Però gli ideali della cresta sottile, che poi è stata sottilissima, perché l'equilibrio si è subito rotto, continuano ancora ad affascinare. Anzi io credo che ne siamo più attratti di prima, che ci mancano: si ricorda del successo clamoroso presso il pubblico dei Bronzi di Riace opere di un puro classicismo greco? Ho visto molte

mostre su Raffaello in giro per l'Europa tra il 1986 e il 1987 per il quinto centenario della nascita. E ovunque i visitatori erano affascinati: i giovani in particolare rimanevano davanti ai quadri ad osservare a lungo, con vera emozione. L'antica magia si propagava ancora una volta».

C'erano delle opere, in particolare, da cui i visitatori si sentivano più attratti?

«Ce n'erano molte. Qui io vorrei parlare di una sola, della *Madonna della Seggiola*: l'analisi delle altre opere la faremo più avanti. Ora se uno riesce a dimenticare le migliaia di riproduzioni di questa Madonna, le incisioni, le imitazioni, le copie, i calendari, i santini, le edulcorazioni e contraffazioni, se uno ha la capacità di sgomberare la mente da tutti questi residui che si sono venuti a depositare, allora si trova davanti una delle più perfette composizioni mai realizzate. Guardi il disporre rilassato e naturale dei corpi, l'articolarsi vivo e il leggero opporsi delle forze, come le due mani della madre che si stringono tra loro per reggere meglio il peso del bambino. E il ginocchio sinistro rialzato per fornirgli un appoggio, quasi uno schienale, mentre il destro più basso, gli serve da sedile, insieme con il buttarsi indietro della schiena che spiega la spalliera di cuoio della seggiola. Naturalmente il movimento a spirale rotante, l'avvolgersi in curve serpentine per ricordare gli intrecci di Michelangelo. Ma si risolve in un'immagine di una tale naturalezza e felicità, l'immagine archetipa della maternità e della dolcezza, che solo Raffaello ha saputo allora realizzare».



Il numero che guida l'artista secondo una teoria di Oberhuber

UN'ESISTENZA SCANDITA DAL CICLO DEL SETTE

Intervista a Konrad Oberhuber di Patrizia Capraro

Affabile, sorridente e generoso conversatore, Konrad Oberhuber è un appassionato studioso di Raffaello. Austriaco, nato a Linz, è direttore da un anno dell'Albertina, a Vienna, che ospita una delle più ricche e importanti collezioni di disegni e arti grafiche del mondo.

L'incontro per questa conversazione è avvenuto alla Biblioteca Hertziana, a Roma, dove un vitalissimo "Raphael team", come lo chiama Oberhuber, continua a studiare, alimentato da incontri internazionali, la produzione artistica del grande maestro rinascimentale e dei suoi allievi.

L'approccio casuale di Oberhuber con Raffaello attraverso i seminari della Biblioteca Hertziana, che frequentò per la prima volta nel '58 con una borsa di studio dello stato italiano, si è venuto via via consolidando con le ripetute visite in Vaticano a riguardare gli affreschi che erano al centro dell'attenzione del noto storico dell'arte Frederick Hartt che allora si occupava in particolare dell'allievo di Raffaello, Giulio Romano. «Cominciai a notare — racconta Oberhuber — che nella Stanza dell'incendio c'è più Raffaello che Giulio Romano. L'Incendio di Borgo, che oggi è attribuito totalmente a Raffaello, è stato una delle mie battaglie di esordiente. Ho dovuto lottare duramente perché almeno le principali figure dell'affresco fossero riconosciute di mano del grande maestro. Il mio primo articolo su Raffaello risale a quel periodo e riguarda appunto la Stanza dell'incendio nell'opera del pittore».

La conoscenza di altri giovani borsisti che gravitavano intorno all'Hertziana, come Frommel e John Shearman, oggi uno dei più grandi storici dell'arte



Il Ritratto di Baldassar Castiglione di Raffaello, al Louvre. Castiglione stimò moltissimo Raffaello. Avevano i medesimi ideali di bellezza.

del Rinascimento, la pubblicazione nel '60 del fondamentale libro di *Storia dell'arte del Rinascimento a Firenze e a Roma* di Sydney Freedberg, il massimo storico dell'arte americano che allora insegnava ad Harvard, e lo scambio culturale con molti dei suoi allievi che si occupavano di Raffaello, contribuirono a indirizzare l'impegno del borsista Oberhuber verso lo studio dei disegni di Raffaello, prima al British Museum di Londra e poi all'Albertina a Vienna. Risale a questo periodo l'incarico di scrivere tre volumi sui disegni del pittore rinascimentale, di cui però uno solo è stato finora completato.

È difficile trovare nella storia dell'arte un artista come Raffaello da una parte "principe dei pittori" e dall'altra uomo esemplare, ricco di tante rare virtù da essere considerato dai contemporanei e in particolare dal Vasari, nelle sue *Vite*, non un uomo semplicemente, ma un Dio mortale. In che misura questo connubio di perfezione nella vita e nell'arte ha determinato il suo interesse per Raffaello?

«Il mio interesse per questo pittore — spiega Oberhuber — ha un'origine di tutt'altra natura. Io sono sempre stato un cultore di Rudolph Steiner e dell'antroposofia, una corrente teosofica da lui fondata nei primi anni del '900. Steiner, che si occupò in particolare del rinnovamento del Cristianesimo e della filosofia, considerava Raffaello un personaggio chiave nella storia dello sviluppo del Cristianesimo. In sintonia con i papi Giulio II e Leone X che sostenevano l'idea di una diffusione del messaggio cristiano anche attraverso l'opera visiva, Raffaello, con le sue qualità umane, creò, attraverso la sua molteplice attività di artista, un Cristianesimo "sperimentale", cioè che

(segue a pag. 78)



Adesso impara, maestro Perugino

Passiamo ora alla biografia di Raffaello: è nato di venerdì santo, come dice il Vasari, «il sei di aprile 1483, a 3 di notte». Il duca di Urbino era ancora Federico da Montefeltro?

«No, Federico era morto l'anno precedente e duca di Urbino era diventato Guidobaldo, sposato ad Elisabetta Gonzaga».

Il padre di Raffaello si chiamava Giovanni Santi.

«Il nome esatto del padre era Giovanni di Sante di Pietro, da cui il patronimico "Santi" o "de' Santi", che poi il pittore latinizzerà in "Santius" o "Sanzio". Giovanni Santi era un pittore tra il mediocre e il discreto alla corte di Federico, un epigono di Piero della Francesca e di Melozzo da Forlì. Sembra anche che possesse a umanista e a poeta, un atteggiamento quasi obbligatorio alla corte del grande Federico. Era nato nel 1440 e morì nel 1494, quando Raffaello aveva undici anni. La moglie di Giovanni, Magia di Battista di Nicola Ciarla era morta tre anni prima».

Ad Urbino non c'era più Federico da

Montefeltro, ma la corte ducale continuava a rimanere splendida, una delle capitali dell'Umanesimo e del Rinascimento. Un'atmosfera di cultura, di mecenatismo, di raffinatezze, che Raffaello deve avere assorbito giovanissimo.

«Raffaello rimarrà sempre orgoglioso di essere nato ad Urbino. Si firmerà spesso "Raphael urbinas", come nello *Sposalizio della Vergine* o nella *Deposizione Borghese*. Conserverà sempre stretti legami con la corte ducale e i personaggi che vi si riunivano: quando si trasferì a Firenze, negli ultimi mesi del 1504, aveva una lettera di presentazione per Pier Soderini, il gonfaloniere della repubblica, scritta da Giovanna Felicità Feltria della Rovere, duchessa di Sora e signora di Senigallia, ma anche sorella di Guidobaldo da Montefeltro. Bisogna però andare cauti nell'accostare troppo o nell'identificare la sua formazione artistica e intellettuale con l'ambiente di Urbino. Raffaello è andato via molto giovane dalla città, aveva solo undici anni, forse prima della morte del padre. Raffaello è diventato pittore con il Perugino, a Perugia».

E la sua amicizia, il suo rapporto con Baldassarre Castiglione, il perfetto cortigiano della corte di Urbino?

«Sono rapporti che nascono molto più tardi, a Roma. Castiglione visse alla corte dei Montefeltro dal 1504 al 1513 e in questi anni scrisse o cominciò a scrivere *Il Cortegiano*, che però fu stampato solo nel 1528, otto anni dopo la morte di Raffaello».

Gli ideali di grazia e di classica nobiltà di Raffaello sono stati spesso paragonati a quelli del perfetto cortigiano, così come vengono descritti dal Castiglione.

«Questi erano gli ideali dell'epoca, di armonia, di corrispondenza tra bellezza fisica e forza spirituale, di disinvoltura, di naturalezza, di calma, di dominio delle circostanze. Il "cortigiano", non facciamoci sviare dal significato peggiorativo che poi la parola ha assunto, era l'uomo universale del Rinascimento, il risultato di un programma pedagogico umanistico che mirava alla formazione di una personalità completa. In questo senso le composizioni perfette e armoniose di Raffaello non solo rispecchiano, ma sono tra le espressioni più alte dell'uomo universale».

Ritorniamo a Raffaello ragazzo. Lei ha detto che andò via da Urbino appena undicenne, forse prima della morte del padre. Come mai? Non si trovava bene ad Urbino?

«È probabile, come dice anche Oberhuber, che sia stato lo stesso Giovanni Santi a portare Raffaello a bottega dal Perugino. Il Santi aveva una grande ammirazione per il Perugino e in una cronaca in rime commissionata dai Montefeltro lo paragona a Leonardo da Vinci: "... Dui giovin par d'etate e par d'amori / Leonardo da Vinci e 'l Perusino / Pier dalla Pieve ch'è un divin pittore...". Evidentemente doveva pensare che con un simile maestro il figlio avrebbe imparato la sua arte bene e rapidamente».

Del Perugino uno conserva un'immagine scolastica un po' fastidiosa: il pittore della dolcezza mistica, con quelle madonne troppo tenere, con la bocca a cuoricino.

«È un'immagine deformata dal romanticismo ottocentesco, dai Nazareni e poi dai Preraffaelliti, immagine che in genere coinvolge tutta la cosiddetta scuola umbra di pittura. L'idea di una scuola umbra è nata con il barone Von Rumohr, il maggiore scrittore d'arte tedesco del primo Ot-

tocento, un curioso personaggio. I suoi studi sull'Italia sarebbero da tradurre e da pubblicare perché contengono numerosi spunti intelligenti. Comunque questo barone ha tessuto per primo un elogio appassionato della "scuola umbra" del Quattrocento e del Cinquecento, definizione che per esempio non si trova in Vasari o nel Lanzi, nella sua Storia pittorica d'Italia. Metteva gli umbri più in alto di tutti gli italiani, toscani compresi, era attratto dall'atmosfera mistica, alla quale, diceva "Si apre ogni cuore per la profondità e la squisitezza del sentimento". Rumohr era grande amico dei Nazareni, la confraternita di pittori tedeschi che si stabilì a Roma nel primo decennio dell'Ottocento e che voleva far risorgere la purezza d'animo dei Primitivi, tra i quali veniva compreso il Perugino. Questo spiega il suo atteggiamento. Quindi le opere del Perugino sono state filtrate attraverso un misticismo molto romantico. Invece la sua personalità era piuttosto lontana da qualsiasi venatura mistica».

In che senso lontana?

«Perugino è stato un grande artista, inserito vivamente nel corso della pittura rinascimentale. Sembra si comportasse nell'attività pratica come un maestro della pubblicità: Chastel ha dedicato a questo tema un capitolo del suo libro *Cronaca della pittura italiana*. Aveva un'abilità incredibile nell'attirare i clienti e nell'accaparrarsi le commissioni. Sotto l'autoritratto dipinto al Collegio del Cambio, a Perugia, si autoglorificò con questa frase, scritta in latino: "Se l'arte della pittura fosse scomparsa, egli l'ha restituita. Se non fosse stata inventata in nessun luogo, egli l'ha creata". Manteneva aperta una grande bottega. Il Vasari, che aveva capito bene l'uomo, dice che "avendo sempre dinanzi il terrore della povertà, faceva cose per guadagnare, che egli non avrebbe forse guardate, se avesse avuto da mantenersi". Il Vasari ci dà anche un'importante notizia sul Perugino, in genere tralasciata perché compare nella vita di Piero della Francesca».

E quale è questa notizia?

«Che il Perugino è stato allievo di Piero della Francesca. In fondo il pittore era nato a Città della Pieve, probabilmente nel 1448, un paese affacciato sulla Val di Chiana, rivolto più verso la Toscana che verso l'Umbria. Il Vasari racconta anche che più

tardi andò a scuola dal Verrocchio, a Firenze. Su queste due notizie la critica, da Berenson fino a Federico Zeri, ha potuto ricostruire molto verosimilmente il percorso artistico di Perugino: la spazialità di Piero e la plasticità lucida e scultorea di Andrea Verrocchio. L'elaborazione del suo stile molto personale, fondato su una perfetta prospettiva centrale e su un'armoniosa simmetria, arriva solo più tardi, verso il 1490. Quindi un percorso variegato, con differenze anche notevoli tra un periodo e l'altro, che cambia ancora con l'arrivo di Raffaello. L'immagine che lei ha di questo grande pittore è veramente scolastica».

Come fa ad affermare che Perugino cambia ancora con l'arrivo di Raffaello? Raffaello quando giunge a Perugia ha appena undici anni, è un giovanissimo allievo desideroso d'imparare.

«Il problema del rapporto tra Raffaello e Perugino è stato impostato più di un secolo fa, da Cavalcaselle e da Crowe, in un famoso saggio: *Raffaello: la sua vita e le opere*, che ancora oggi John Pope Hennessy ritiene che sia il miglior libro sull'argomento. Ci sono molti errori nel saggio, ma c'è anche una lucida penetrazione critica. Ora in questo libro Cavalcaselle segue come una traccia psicologica nel definire le relazioni molto intense che sono passate tra l'artista ancora adolescente e il suo maestro cinquantenne. E cerca di intuire la reciprocità di questo rapporto, rivelando il peso che ha avuto, nel periodo intorno al 1497, la luminosa personalità dello scolaro sul percorso del maestro...».

Scusi se la interrompo. Ma Raffaello nel 1497 aveva quattordici anni: sarà stato pure un genio precocissimo, ma la cosa appare poco credibile. Questo "peso" non farà parte del mito di Raffaello, di cui parlavamo prima?

«Capisco che possa apparire strano, anche incredibile, che un ragazzino di quattordici anni riesca ad influenzare un maestro già famoso di cinquanta. Qui però non si tratta di precise influenze stilistiche, ma di rapporti umani, psicologici. Avere accanto a sé un giovane ragazzo che subito deve aver dimostrato di avere delle idee e di possedere un'innata felicità espressiva, può aver provocato nel Perugino una specie di sussulto, di ringiovanimento. Comunque è certo che il Perugino, in quegli anni, comincia di nuovo a cambiare: abbandona



Lo disegno prima dei vent'anni

Disegno per la partenza di Enea Silvio Piccolomini alla volta del Concilio di Basilea, di Raffaello. Un cardinale, discendente di Enea Piccolomini, aveva commissionato al Pinturicchio degli affreschi per commemorare la grandezza dell'antenato. Pinturicchio incaricò Raffaello, non ancora ventenne, di eseguire alcuni disegni per la storia. Il disegno mostra una originale profondità dello spazio, con diversi piani del paesaggio disposti successivamente. L'affresco di Pinturicchio risultò inferiore: la profondità si appiattì, come si nota nella foto di pagina 19.

prima, si lascia andare a rappresentazioni di figure più leggere, più gentili su un piano di posa fatto da semplici campiture di cielo e di paese, un cambiamento che non è immediato, brusco, ma graduale e costante negli anni. Anche Longhi era d'accordo nell'attribuire alla presenza di Raffaello certi effetti nuovi nella pittura del Perugino».

Immagino che l'influenza sia stata almeno reciproca, tra allievo e maestro.

«Raffaello ha sempre avuto una capacità di assimilazione prodigiosa, la sua carriera artistica potrebbe essere seguita attraverso i suoi incontri con i grandi maestri del tempo, da Leonardo a Michelangelo. Una capacità che naturalmente, da ragazzo, doveva essere ancora più grande perché aveva ancora molto da imparare. Quindi per alcuni anni, diciamo fino al 1500, grosso modo, le opere di Raffaello non sono quasi distinguibili da quelle del Perugino e rimangono un po' confuse nella vasta produzione della bottega del maestro. Poi il giovane comincia ad uscire fuori, mostrando i segni caratteristici del suo primo periodo; potenza delle immagini e luminosità dei colori. Vede, Raffaello ha sempre studiato molto e assimilato prestissimo le opere dei maestri che riteneva degne e utili per il suo lavoro. Ma poi, immediatamente, trasformava e armonizzava tutto nel suo unico stile».

Qual è la prima opera sicura di Raffaello.

«La pala d'altare con l'incoronazione del Beato Nicola da Tolentino, commissionata a Raffaello da Evangelista di Pian di Melegnano il 10 dicembre del 1500 per una cappella della chiesa di Sant'Agostino, a Città di Castello. Della pala rimangono i disegni preparatori e alcuni frammenti. Uno di questi è stato ritrovato qualche tempo fa da un tassista».

Un tassista?

«Sì, un tassista parigino. Aveva avuto la tavoletta in eredità. Ne fece una fotografia che portò al Louvre, per sapere di cosa si trattasse. La foto si trascinò di tavolo in tavolo fino a quando non cadde sotto gli occhi di Sylvie Beguin, una funzionaria del Museo molto esperta di arte italiana del '500. La Beguin riconobbe subito la mano di Raffaello, individuando la provenienza della tavola e la fece acquistare dal Louvre: un caso abbastanza straordinario. Il frammento più si-



Appiattiti contro il mare

Uno dei disegni preparatori per la pala d'altare con l'incoronazione del Beato Nicola da Tolentino. Della pala restano solo i disegni e alcuni frammenti. A fianco: La partenza di Enea Silvio Piccolomini, così come Pinturicchio l'ha eseguita sulla base del disegno raffaellesco. Oltre i personaggi lo spazio è appiattito contro lo sfondo del mare, mentre in Raffaello c'era una successione di piani del paesaggio.

gnificativo della pala sta invece nella pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia: è la figura di un angelo, soave e nello stesso tempo forte, con una certa monumentalità avvolto in un manto rosso dal colore molto vivo».

Osservando il disegno preparatorio che abbiamo qui davanti c'è una cosa curiosa, la figura dell'Eterno, in alto, sembra quella di un ragazzo.

«È quella di un ragazzo, probabilmente di un compagno di bottega, di un amico, che lui disegna a torso nudo con i calzoni dell'epoca, con le braghette. Raffaello disegnava moltissimo e sempre dal vero, anche per trovare la posizione del corpo. Prendeva a modelli le prime persone che trovava, che gli stavano accanto. Anche il Beato Nicola è preso da un modello che non può avere più di venti anni. Più tardi a Roma, per la Scuola di Atene, costrinse Bramante a

posare per il personaggio di Pitagora. E in uno studio preliminare per uno dei cartoni degli arazzi chiamò a posare i suoi assistenti per le figure di Cristo e gli apostoli».

Era interessato all'anatomia e al movimento, come i fiorentini?

«Raffaello per natura non è stato attratto dalla tensione nervosa e lineare del disegno fiorentino del tardo Quattrocento, non è stato colpito dall'ossessione anatomica degli scultori, degli orafi e dei pittori della generazione del Verrocchio. Anche l'origine urbinata, la frequentazione con le simmetrie e con le euritmie del Perugino, lo hanno portato a ricercare ritmi più armoniosi nello studio della natura, a raggiungere la verosimiglianza attraverso le vie più semplici. Raffaello è stato uno dei più grandi disegnatori di tutti i tempi: anche se molti sono andati perduti, ci rimangono centinaia



Pinturicchio deve aver compreso subito il grande talento naturale di Raffaello e anche il suo potere inventivo. E non ha esitato ad affidargli l'incarico, perché comunque un ottimo disegno non poteva che favorire un buon risultato finale. Infatti i due disegni compiuti che ci restano sono magnifici, mostrano una visione nuova del movimento e dello spazio. Mentre i due affreschi di Pinturicchio sono al di sotto dei disegni come qualità: il maestro anziano ha appiattito la prospettiva del progetto originario, ha fatto un dipinto molto più decorativo, cromatico-ornamentale e descrittivo».

Mi sembra venuto il momento di fare uno di quei paragoni che nelle conversazioni precedenti ci hanno aiutato a capire il rapporto e le differenze tra maestro e allievo, a sua volta diventato maestro.

«Si potrebbero prendere i due *Sposalizi della Vergine*: quello del Perugino di Caen e quello di Raffaello che sta a Brera, dipinti quasi negli stessi anni. Nel quadro del Perugino i tre principali elementi della scena, le figure in primo piano, le figure in secondo piano e il tempio in fondo sono nettamente distinti secondo tre quinte successive. La prospettiva qui non riesce a conferire unità ai tre elementi, lo spazio rimane diviso orizzontalmente, le figure in primo piano si dispongono lungo una stessa linea, quasi enumerate una per una».

«Nello *Sposalizio* di Raffaello, invece, la perfetta prospettiva della piazza dove si svolge la scena, dominata dal tempio, riesce a conferire una straordinaria unità spaziale a tutta la composizione. Il tempio, una costruzione a sedici lati, che dimostra fra l'altro la vocazione architettonica di Raffaello, non è tanto sul fondo quanto al centro di uno spazio circolare che si conclude nell'ampio anfiteatro di colline. E questo spazio circolare, in cui sono disposte anche le figure in primo piano, per accentuarne il ritmo, è attraversato in profondità da un asse prospettico che parte dalla figura del sacerdote e attraversa tutto il quadro quasi fino all'infinito, passando per le due porte aperte del tempio, attraverso le quali si vede il cielo. È una composizione geniale, straordinaria, che si collega al rigore prospettico di Piero della Francesca. Ma c'è anche il rigore architettonico che si fonde con la natura circostante e la luce: una luce che "mangia" le colonne a giorno del tempio, che si diffonde dal cielo per l'aria e unisce paesaggio, architettura e figure».

di disegni che sono assolutamente essenziali per capire la sua arte».

Mi sembra che i suoi disegni siano sempre preparatori, ossia funzionali alla pittura da realizzare.

«Raffaello ha sempre lavorato con accanimento sui disegni preparatori, cercando di immaginare e di esaurire tutte le soluzioni possibili e ottimali dell'opera già attraverso la matita. Nel suo *Dialogo della Pittura*, del 1557, Lodovico Dolce scrive che il pittore "non si deve contentare di una sola, ma di più invenzioni e poi fare scelta di quella che meglio riesce... Come soleva Raffaello, il quale fu tanto ricco di invenzione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano gratia e stavano bene».

Uno dei più noti disegni preparatori giovanili di Raffaello è la Partenza di Enea Silvio Piccolomini, che sta agli

Uffizi, nel Gabinetto dei disegni e delle stampe.

«Enea Silvio Piccolomini era, lei se lo ricorderà, il papa umanista, morto nel 1464. Per onorarne la memoria nel 1502 un suo discendente, il cardinale Francesco Piccolomini, poi anche lui papa per un mese solo, volle decorare la biblioteca annessa alla cattedrale di Siena con episodi della sua vita e affidò gli affreschi al Pinturicchio, allora un pittore quasi altrettanto famoso del Perugino. Il fatto che a noi moderni appare straordinario è che il Pinturicchio abbia incaricato Raffaello, che non aveva nemmeno vent'anni, di eseguire alcuni disegni per la storia. Lei provi ad immaginare una cosa simile nel mondo dell'arte contemporanea, o anche moderna».

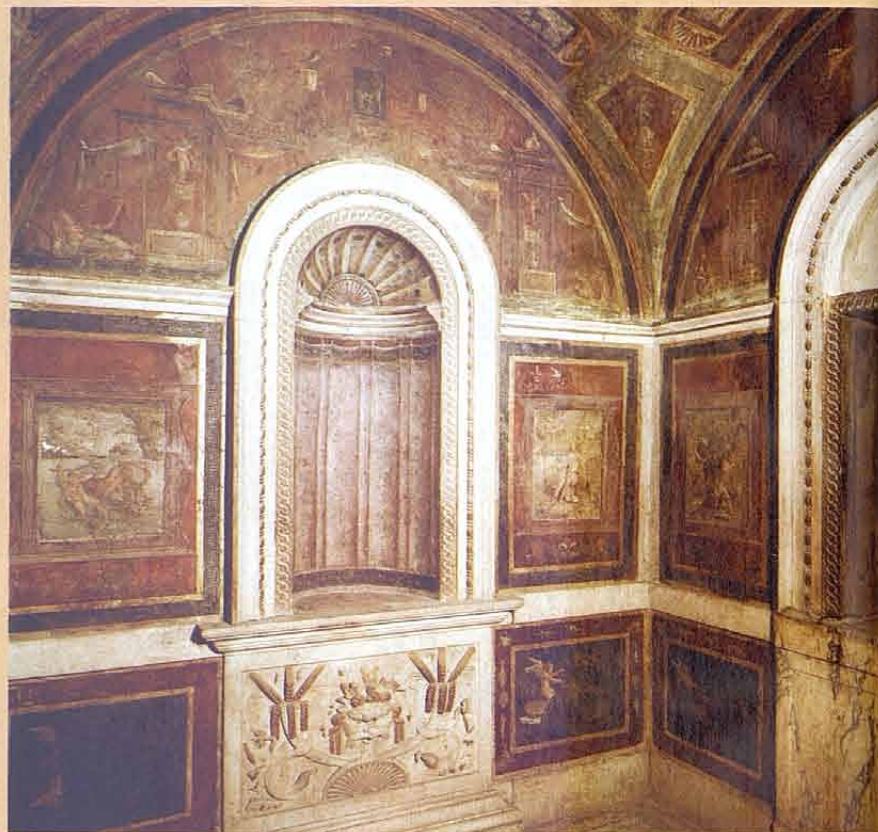
Invece a quel tempo....

«Era tutto legato a quella fantastica felicità della mano, della grande mano».

In architettura si ispirava anche agli oggetti antichi

NELLA MONETA C'ERA UNA CASA

di Manfredo Tafuri



La Stufetta del Cardinale Bibbiena, in Vaticano: un esempio di come Raffaello concepisse l'integrazione tra decorazione e architettura. Egli era convinto che si dovesse recuperare la classicità antica, ma pensava che spesso ciò venisse fatto in modo freddo. A Donato Bramante, per esempio, rimproverò di avere recuperato lo scheletro dell'antichità, mentre si dovevano ricostituire anche i nervi, il sangue, la carne. Raffaello si riferiva soprattutto alle decorazioni: i marmi multicolori, gli stucchi, che creano ambienti raffinati simili a quelli degli antichi.

L'attività architettonica di Raffaello Sanzio è stata sottovalutata fino a tempi recenti, ma fortunatamente, dopo la grande mostra romana su Raffaello Architetto, nel 1984, non solamente le idee sono più chiare sull'artista, ma esiste anche un catalogo molto più sicuro di opere o progettate o realizzate, e di altre realizzate e distrutte.

Raffaello Sanzio tuttavia, malgrado l'offuscamento che per secoli si era addensato sulla sua figura di architetto, rappresenta un nodo centrale dell'architettura e dell'arte del primo Rinascimento. I primi incarichi architettonici di Raffaello risalgono al 1513-14, e provengono da Agostino Chigi, il grande banchiere dei papi, che morirà quasi contemporaneamente al suo architetto (1520). Ma Raffaello aveva già fatto esperienza come pittore, aveva provato forme architettoniche su sfondi, si pensa, già addirittura nei primi anni del '500, per Pinturicchio, nella Libreria Piccolomini di Siena. Uno di questi sfondi architettonici

è molto importante, perché mostra una conoscenza profonda del Palazzo Ducale di Urbino. È probabile, inoltre, che Raffaello abbia fatto esperienza architettonica sotto la guida di Francesco di Giorgio, molto amico di suo padre Giovanni Sanzio. Ma, a parte la Libreria Piccolomini, è ben noto l'interesse specificamente architettonico che mostrano gli sfondi delle Stanze Vaticane, affrescate per committenza di Giulio II, in particolare la Stanza della Segnatura con lo sfondo della *Scuola di Atene*, e ancor più, quando già probabilmente aveva impegni architettonici concreti, per lo sfondo della *Cacciata di Eliodoro*. Quindi, quando viene impegnato dal Chigi, prima per le Stalle Chigi, accanto alla Farnesina sulla Lungara, poi per la Cappella Chigi, dentro Santa Maria del Popolo, Raffaello ha già idee molto precise sull'architettura; idee che mostrerà nella cosiddetta Lettera a Leone X, probabilmente scritta per lui da Baldassarre Castiglione, in cui si coglie un grande omaggio, e nello stesso tempo critiche al suo maestro, Donato Bra-

mante. Raffaello scrive che Bramante aveva resuscitato l'architettura degli antichi, ma che nello stesso tempo dell'antico aveva recuperato lo scheletro, le ossa; mentre è giunto il momento di recuperare nervi, sangue, carne.

Questa affermazione dimostra che a Raffaello interessa dell'antico non solamente l'architettura in senso generale, ma il modo di abitare; quindi il modo di decorare le pareti, le stanze, i piccoli oggetti; egli è interessato alle monete antiche, da cui trae spesso spunti per la sua architettura. A Raffaello, dunque, interessa quell'aspetto dell'architettura antica che ha a che fare con il colore dei marmi, con la tecnica degli stucchi, con una sempre maggiore raffinatezza nella decorazione degli edifici; decorazione che, appunto, è un modo per recuperare il vero modo di vivere degli antichi, in ambienti estremamente raffinati.

Ciò è chiaramente visibile nella Cappella Chigi, una sorta di opera d'arte totale, in cui collaborano l'architettura, la scultura (due statue, nelle nicchie della Cappella Chigi, sono state scolpi-

te dal Lorenzetto, diretto allievo di Raffaello), il mosaico nella volta, gli affreschi e la pittura. La pianta della Cappella Chigi deriva dai progetti bramanteschi per San Pietro, con pilastri ad angoli smussati. Ma ciò che conta è proprio il gioco di corrispondenze tra il marmo a cui è affidata la struttura architettonica, il colorismo delle pareti, dei mosaici, e quello previsto per la pala d'altare, in una sorta di gioco dove architettura, pittura, mosaico, scultura formano un ambiente assolutamente unitario.

Raffaello usa particolari che derivano dal Pantheon, ma anche particolari strutture che derivano dal "moderno". Sia nella Cappella Chigi che nelle sue opere maggiori, come ad esempio il distrutto Palazzo Branconio dell'Aquila, o Palazzo Alberini, ancora esistente in via del Banco di Santo Spirito a Roma, o Palazzo Pandolfini a Firenze, Raffaello dall'antico non trae mai modelli da copiare direttamente, bensì una sintassi da reinterpretare. In questa reinterpretazione si avvicina a tal

(segue a pag. 78)



Donne, vino quattrini e pettegolezzi...

Riprendiamo la biografia di Raffaello. Quando va a stabilirsi a Firenze?

«Arriva a Firenze negli ultimi mesi del 1504, quando ha quasi 22 anni, presentandosi a Pier Soderini con la lettera di cui parlavamo prima scritta da Giovanna della Rovere. La lettera diceva: «Sarà lo esibitore di questa Raffaello pittore di Urbino, il quale avendo buon impegno nel suo esercizio ha deliberato stare qualche tempo a Firenze per imparare, perché il padre fu molto virtuoso e mio affezionato e così il figliolo discreto e gentile giovane. Per ogni rispetto io lo amo sommamente e desidero che egli venga a buona perfezione. Però lo raccomando alla Signoria Vostra, eccetera eccetera».

La lettera di presentazione raggiunse lo scopo?

«Fino ad un certo punto. L'accoglienza che Raffaello trovò presso il gonfaloniere della repubblica fiorentina forse non fu così calorosa come il pittore sperava: Soderini non doveva dimenticare che Raffaello arrivava raccomandato dalla Corte di Urbino, dove

erano stati accolti con ospitalità generosa i nemici della repubblica, tra cui Giuliano de' Medici, figlio di Lorenzo e fratello del cardinale Giovanni, il futuro papa Leone X».

Quale era, in quel momento, la situazione politica a Firenze?

«Non brillante. Dopo la morte di Savonarola, impiccato e arso come eretico nel 1498, la città non era riuscita più a ritrovare il momento felice degli ultimi anni di Lorenzo il Magnifico. Una serie di crisi finanziarie aveva ridotto le Arti più importanti quasi alla rovina. La guerra contro Pisa era stata lunga e umiliante, condotta da condottieri traditori e incompetenti e aveva asciugato le risorse della Signoria. Il rappresentante del re francese in Toscana, Robert de Balzac Enragues aveva venduto Sarzana a Genova e Pietrasanta a Lucca. Firenze non contava più nulla dal punto di vista politico».

E Pier Soderini, «... va nel limbo dei bambini» come diceva Machiavelli?

«Era stato eletto gonfaloniere a vita nel 1502, attraverso un semicolpo di stato dei Grandi, cioè delle grandi famiglie bancarie e commerciali della città.

Facendo del gonfaloniere una specie di doge, affiancato da magistrature collegiali per gli affari interni, gli esteri, la giustizia, si voleva un po' imitare le istituzioni veneziane. Ma non sono mai stati i marchingegni costituzionali a creare la fortuna di uno stato. La repubblica fiorentina era legata alle sorti della politica francese in Italia: quando quest'ultima crollò, anche la repubblica dovette arrendersi al ritorno dei Medici. Comunque nel 1504, all'arrivo di Raffaello, in città si respirava ancora un notevole fervore repubblicano».

Mi sembra che il David di Michelangelo sia stato scolpito in quel periodo.

La statua del David, che era il simbolo della libertà repubblicana, venne scoperta l'8 settembre del 1504, uno o due mesi prima dell'arrivo di Raffaello. Il povero Soderini era onesto e volenteroso, si dava a moltiplicare simboli ed emblemi delle virtù repubblicane per tutta Firenze, che è sempre un segno sicuro di debolezza: a Parigi, l'Hotel de la Ville, il municipio, è stracolmo di sigle, insegne e allegorie repubblicane scolpite e dipinte subito dopo Sedan e la fine di Napoleone III, quando si temeva il peggio. È quando uno stato si sente debole che tenta di nascondere le debolezze dietro le immagini esterne del potere minacciato. Inoltre non tutti erano d'accordo sulle iniziative di Soderini: durante il trasporto del colosso del David a piazza della Signoria ci fu qualcuno che di notte tirò dei sassi contro la statua. A Firenze le fazioni rivali hanno cercato tutti i pretesti per fronteggiarsi e venire alle mani».

Le commissioni repubblicane richiamano comunque a Firenze i più grandi artisti dell'epoca.

«È un periodo molto breve, non più di sei o sette anni, ma molto intenso. Leonardo si ferma a Firenze dal 1500 al 1506 con una assenza di qualche mese tra il 1502 e il 1503: aveva quasi cinquant'anni, il suo ritorno in città dopo un'assenza di 17 anni venne considerato un avvenimento straordinario. L'intera cittadinanza seguì con passione i suoi lavori e tra gli altri c'era Machiavelli, segretario della commissione chiamata "I dieci di libertà e balia". Vasari racconta di pellegrinaggi di due giorni per vedere le meraviglie di Leonardo "che fecero stupire tutto quel popolo". Michelangelo torna a Firenze un anno dopo, nel 1501 e vi rimane fino al 1506. Raffaello farà della città la sua sede semistabile fino al 1508, perché in questi anni viaggia anche molto e mantiene rapporti con Perugia e Urbino».

Raffaello era già stato a Firenze?

«È probabile che vi abbia accompagnato il Perugino quando era ancora un ragazzo. O che ci sia venuto con il Pinturicchio, quando collaborava con lui a Siena. Ma nel 1504 la situazione era diversa. Venire ora a Firenze significava per Raffaello entrare in rapporto con una cultura più moderna, più ampia di quella che si poteva respirare intorno al Perugino. C'era da assistere ad un confronto artistico colossale tra Leonardo e Michelangelo che avrà sviluppo e conseguenze molto significative nella storia dell'arte».

Lei vuole alludere alla "battaglia dei cartoni"?

«A questa, ma a tutto il complesso di una rivalità storica, di cui parleremo meglio nella conversazione su Michelangelo. I due, Leonardo e Michelangelo, si detestavano, ci sono episodi come quello in cui Leonardo venne insultato pubblicamente da Michelangelo, che attestano la profonda inimicizia che li divideva, artistica e personale. Si può supporre che il gonfaloniere abbia cercato di sfruttare questa rivalità mettendoli a confronto nel luogo pubblico più importante e solenne di Firenze, Palazzo Vecchio, con due affreschi da dipingere nella Sala dei Cinquecento: *la battaglia di Anghiari* e *la battaglia di Cascina*».

Gli affreschi non sono mai stati iniziati.

«Si è pensato che Leonardo avesse iniziato *la battaglia di Anghiari*: qualche anno fa hanno anche cercato le tracce sui muri della sala dei Cinquecento ma non hanno trovato nulla. Ci rimangono molti disegni preparatori di Leonardo, alcuni disegni e copie del cartone di Michelangelo. Questo cartone ha avuto più tardi un successo incredibile ed è stato consumato e poi distrutto a forza di lucidarlo e di copiarlo. Sicuramente Raffaello, in quegli anni, deve aver visto i due cartoni mentre erano in lavorazione: quello di Leonardo stava in una sala dipendente dal convento di Santa Maria Novella e quello di Michelangelo in una sala dell'ospedale di Sant'Onofrio».

Raffaello diventò anche amico dei due artisti rivali?

«Vasari dice solo, in un passo della *Vita*, che Raffaello fece amicizia con alcuni giovani pittori, tra cui Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile da San Gallo ed altri non nominati. Ridolfo, il figlio di Domenico Ghirlandaio, uomo intelligente e vivo, che dipingeva molto bene, faceva delle figure austere, con un sen-

so dello spirito repubblicano piuttosto forte, come se guardasse a Masaccio. Sembra che Raffaello si sia messo anche a frequentare la bottega di Baccio d'Agnolo, un architetto, dove si riunivano numerosi artisti durante le sere d'inverno: il Sansovino, il Cronaca, Antonio da Sangallo, il Granacci. Queste serate le chiamavano le "vernate"».

Come nell'Ottocento le serate nei caffè.

«Queste riunioni sono le prime del genere di cui abbiamo notizia, anche se in periodi anteriori, probabilmente, ce ne devono essere state delle altre. Quando faceva freddo e buio e non si poteva lavorare, artisti e anche letterati avevano piacere d'incontrarsi, di cenare insieme, di chiacchierare...».

Conversazioni di alto livello?

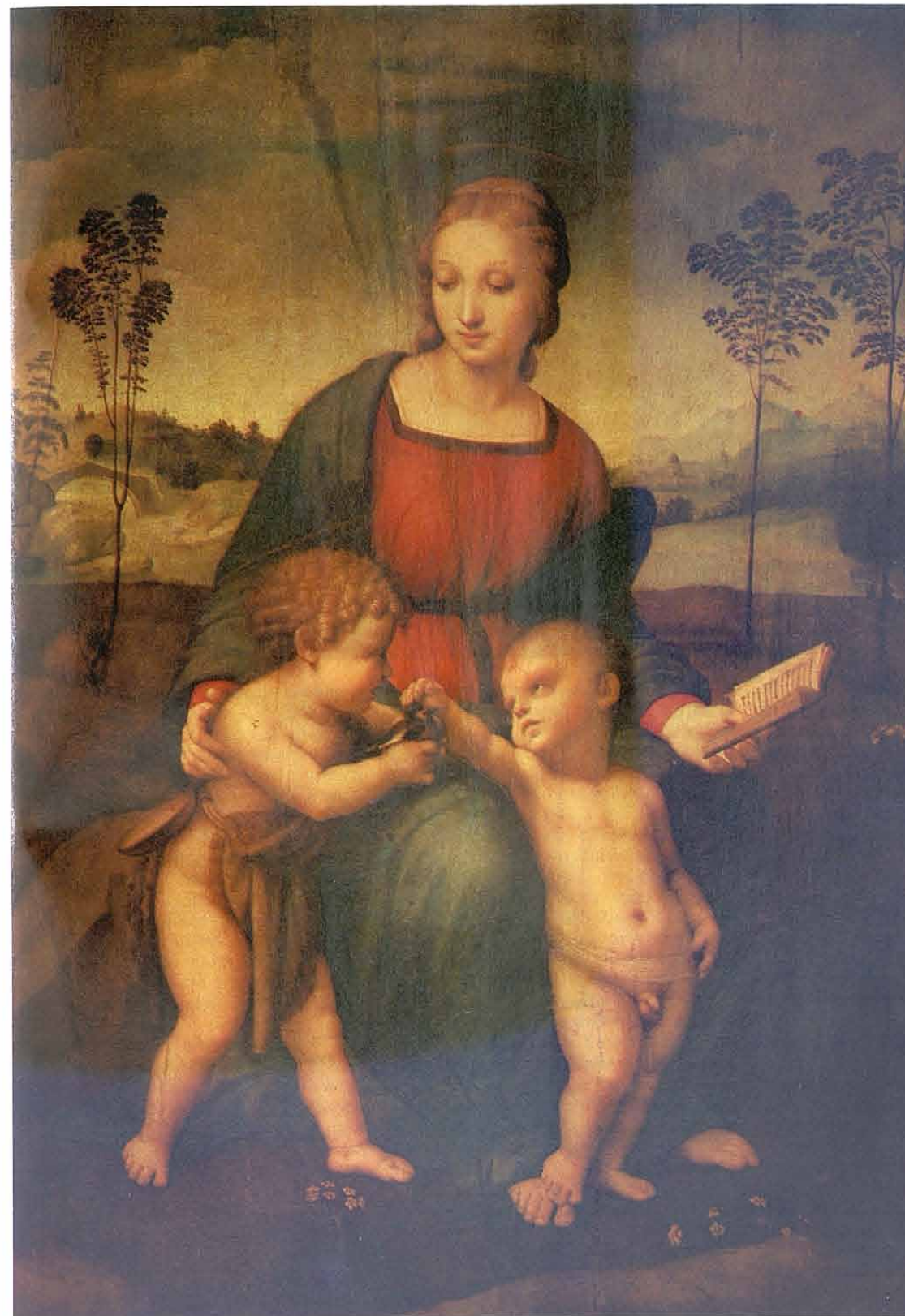
«Immagino conversazioni su tutto, come si fa tra amici. In genere si tende ad enfatizzare gli episodi di vita sociale tra artisti, dandogli un tono nobile che non esisteva. Nell'Ottocento durante le riunioni tra Flaubert, Gautier, Turgenyev, Sainte-Beuve, Renan, Taine, raccontate dai fratelli Goncourt, si parlava soprattutto di donne, con un tocco che non era tra i più leggeri. Nella bottega di Baccio d'Agnolo non doveva essere molto diverso: donne, vino, quattrini, pettegolezzi d'ambiente, ma anche discussioni sulle ultime opere viste, commenti sulla qualità degli artisti amici e nemici, informazioni reciproche. Credo che all'epoca gli artisti parlassero tra loro di più di quanto non facciano oggi. Ogni tanto nella bottega si affacciava Michelangelo, che però ripartiva subito».

Scontroso e irato come sempre.

«A Michelangelo non piacevano molto le discussioni tra gli artisti. Quando Benedetto Varchi, un letterato del Cinquecento, chiese a tutti gli artisti notabili se dovesse essere considerata più grande la pittura o la scultura, Michelangelo rispose che certe cose si faceva prima a farle che a scriverne: era un uomo di pensiero, un intellettuale oltre che un artista, ma era anche insofferente della socialità che si trasformava in accademia. E naturalmente i suoi rapporti umani sono sempre stati molto difficili».

«Vasari non cita tra gli amici di Raffaello fra Bartolomeo, che risulta sia stato in rapporto molto stretto, almeno in senso artistico?»

«Lo cita, ma più avanti nella *Vita*. Anzi, dice che Raffaello "ebbe stretta dimestichezza con fra Bartolomeo di San Marco, piacendogli molto e cer-



Quante sono le piramidi

La Madonna del Cardellino, conservata alla Galleria degli Uffizi, a Firenze. La composizione è calcolata seguendo lo schema di una piramide: il corpo della Madonna ha forma triangolare, e anche le gambe divaricate del piccolo San Giovanni, a sinistra, disegnano un triangolo. Il braccio del Bambino, tendendosi verso il cardellino, accenna una linea che forma un vertice con le braccia del piccolo San Giovanni dando la profondità della piramide. Questa ripetizione del rapporto triangolare, che è anche nel numero dei personaggi, corrisponde al gusto fiorentino del Rinascimento.

Le braccia in un triangolo

La Madonna con il Bambino, meglio nota col nome di Belle Jardinière, di Raffaello, conservata al museo del Louvre di Parigi. C'è nel quadro un ritmo piramidale: partendo dalla testa della Madonna si può individuare una linea ideale che scende lungo il braccio fino al gomito come un lato di una piramide. Poi il braccio si piega, viene avanti, si incrocia con il braccio sinistro del bambino, mentre il braccio destro di quest'ultimo viene a sua volta in avanti. Si costituisce così non un semplice triangolo, ma addirittura una piramide, con il senso della tridimensionalità.



cando assai d'imitare il suo colorire: ed, all'incontro, insegnò a quel buon padre i modi della prospettiva, alla quale non aveva il frate atteso sino a quel tempo». Fra Bartolomeo è stato un personaggio di grande rilievo. Aveva iniziato come allievo del Ghirlandaio, nel 1499 aveva dipinto il *Giudizio Universale* di Santa Maria Nuova che poi fu finito dall'Albertinelli. In quello stesso anno, sotto l'influenza di Savonarola era entrato nel convento, rimanendo per un po' senza lavorare. Aveva ripreso a dipingere poco prima dell'arrivo a Firenze di Raffaello. I due entrarono subito in sintonia e l'influenza del frate su Raffaello è stata notevole».

In che cosa è consistita? Nel colore, come dice il Vasari?

«In qualcosa che il primo maestro di Raffaello, il Perugino, non gli aveva dato: la maestosità, la grandiosità delle figure, il senso della "grande composizione". In uno studio di teste e di mani per l'affresco intitolato alla Trinità di San Severo, a Perugia, che si trova ad Oxford, il disegno della testa di San Giovanni Martire si ispira direttamente a Fra Bartolomeo, così come tutto l'affresco. Parlo solo di questo disegno perché nel foglio ci sono due altri

schizzi che rivelano un'altra influenza, ancora più profonda, ricevuta da Raffaello a Firenze: quella di Leonardo. Il primo è una testa di profilo che sembra quasi di Leonardo stesso. L'altro è un rapidissimo appunto di un episodio della *battaglia di Anghiari*. Sempre in Inghilterra, nella Royal Library del castello di Windsor, c'è un disegno della *Leda con il cigno*: anche questo viene in linea diretta da Leonardo e servirà a Raffaello più tardi per la figura di *Eva* nel magnifico affresco della volta nella Stanza della Segnatura, al Vaticano».

In genere l'influenza di Leonardo si cerca nelle Madonne: le "care madonne", come diceva il poeta inglese Browning. Mi sembra che durante il suo periodo fiorentino Raffaello sia stato come ossessionato da questo tema. Potremmo ora esaminare insieme qualcuna delle sue Madonne più famose e fare dei confronti.

«Nelle Madonne di Raffaello si può sentire l'influenza di Leonardo, così come quella di Michelangelo o Fra Bartolomeo. Ripeto però ancora una volta che la capacità di Raffaello di trasformare in uno stile unitario, altissimo e suo, tutto quello che vedeva e

prende dagli altri, è stata una delle sue doti più impressionanti. Questa capacità di accogliere e di rimeditare ogni esperienza trasfigurandola in atto creativo si vede proprio nella serie di ritratti e delle Madonne "en plein air" degli anni fiorentini».

Se uno pensa all'immagine della Madonna, credo che gli venga subito in mente una Madonna di Raffaello.

«Perché Raffaello fonda un'iconografia che durerà moltissimo, per tutto il Cinquecento, poi ripresa nell'Ottocento con i Nazareni, Ingres e la corretta accademia che fornisce e diffonde in tutto il mondo un'immagine tipica presa da Raffaello».

Di quali Madonne vogliamo parlare?

«Prenderei la cosiddetta *Madonna del cardellino*, che sta agli Uffizi e *La Belle Jardinière* del Louvre, eseguita verso la fine del periodo fiorentino. La *Madonna del cardellino* ha avuto una storia avventurosa. Venne commissionata nel 1507 da Lorenzo Nasi, un amico di Raffaello che si era sposato proprio in quell'anno. Molto più tardi, nel 1547, la casa dei Nasi crollò per uno smottamento del terreno e il quadro rimase sotto le macerie. Fu poi recuperato dal figlio di Lorenzo, Giovanni Battista,

che riuscì a ricomporre diciassette frammenti: i segni delle giunture si vedono ancora. Ora io qui tralascerei i motivi di naturalezza, di dolcezza, di sacra conversazione che hanno sempre affascinato tutti — i Goncourt l'hanno definita "la più bella Vergine di tutte le Vergini", — per affrontare il tema della composizione».

Che caratteristiche particolari presenta?

«È calcolato secondo un ritmo piramidale: la figura della Madonna, in grande, ripetuto in basso dall'apertura delle gambe del San Giovannino. Osservi anche la tridimensionalità ottenuta dal braccio del bambino visto di scorcio, mentre si tende in avanti, che s'incontra con il braccio del Giovanni, e forma un'altra piramide. Ora questa iterazione studiata, questo tipo di rapporti anche numerici tra le forme è molto fiorentino. Raffaello aveva colto immediatamente, aveva compreso subito lo spirito guida del Rinascimento fiorentino che era quello della costruzione razionale e dei rapporti, lo stesso che aveva fatto nascere la cupola del Duomo. E lo aveva fatto suo, dandogli un nuovo avvio, una nuova grazia. Lo aveva declinato in maniera nuova dandogli un sentimento: il punto

massimo toccato dall'umanizzazione delle immagini di culto».

Passiamo alla *Belle Jardinière*.

«Anche qui c'è lo stesso ritmo piramidale, svolto in maniera differente. Partendo dalla testa della Madonna si può individuare come una linea ideale che scende lungo il braccio fino al gomito come un lato di una piramide. Poi il braccio si piega, viene avanti, s'incrocia con il braccio sinistro del bambino, mentre il braccio destro, sempre del bambino, viene a sua volta avanti. Sono formalismi che non hanno nessun senso se non si afferra il ritmo interno alla composizione che Raffaello vuol dare: un ritmo molto diverso da quello del Perugino che è fondato su simmetrie, su corrispondenze semplici, sempre su uno stesso piano. Qui c'è il *démone* fiorentino della tridimensionalità: questa è una piramide non come sagoma, ma con il senso del volume della piramide. Una piramide circondata da una conca, un anfiteatro, un paesaggio fatto di verde, di prati, di fiumi lontani, ma anche d'aria, di atmosfera. È tutta immersa in una luce che ricorda quella di Leonardo. Raffaello ha preso le cose essenziali da tutti, anche da Masaccio, come dice il Vasari, si è subito immedesimato nello spirito del Rinascimento fiorentino. Ma

il suo prendere dagli altri era qualcosa di istintivo che ha corrisposto ad un cammino intellettuale: il cammino di una grande intelligenza, che si concluderà a Roma».

Prima di chiudere il periodo fiorentino di Raffaello vorrei fare almeno un cenno alla *Dama con il liocorno*, che sta a Roma nella Galleria Borghese, per la sua curiosa storia. Mi sembra che sia stata scoperta solo da una cinquantina d'anni.

«La tavola era stata ridipinta non si sa quando, e il ritratto di donna era stato trasformato in un'immagine di Santa Caterina. Generalmente veniva attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio. Ma nel 1927 Longhi, dopo un'analisi accurata del quadro, disse che era un Raffaello rimaneggiato e santificato. Fece anche un disegno su come sarebbe apparso il ritratto dopo la pulitura e l'eliminazione delle aggiunte, basandosi sul ritratto di *Maddalena Doni*. Il restauro, eseguito nel 1937, dimostrò che Longhi aveva avuto perfettamente ragione e mise in luce il liocorno, simbolo della castità. La donna misteriosa del ritratto è probabilmente la stessa di un magnifico disegno conservato al Louvre e che segue l'impostazione della *Gioconda*».



Sotto la santa apparve un liocorno

Un particolare della Dama col Liocorno, di Raffaello, alla Galleria Borghese di Roma. Il quadro è stato scoperto solo una cinquantina d'anni fa, in modo curioso. Il ritratto di donna era stato trasformato in un'immagine di Santa Caterina. Nel 1927 Longhi, dopo un'analisi accurata del quadro, intuì che si trattava di un Raffaello, e fece anche un disegno di come sarebbe apparsa l'immagine dopo il restauro. Il restauro fu poi eseguito nel 1937. Apparve la figura del liocorno, che era stata cancellata. Il liocorno è simbolo della castità, e la donna del ritratto è la stessa di un disegno conservato al Louvre.

Alla scuola di Raffaello giungevano molti stranieri. Principianti o artisti già abili erano sempre accolti ad imparare



Veneri ferita da Amore, una decorazione della Stufetta del cardinale Bibbiena, in Vaticano. I lavori nell'appartamento del Bibbiena furono condotti da Raffaello, aiutato dagli allievi della sua scuola. Tra questi il già affermato Berruguete, che non aveva esitato a unirsi ai giovani di bottega, per impadronirsi della "maniera" raffaellesca.

SIATE BENVENUTI ALLA BOTTEGA DI BABELE

di Nicole Dacos

Nessun'altra bottega somigliava a quella di Raffaello. Mentre a Firenze solo gli allievi fidati, cresciuti insieme al maestro, potevano lavorare con un Fra' Bartolomeo o un Andrea del Sarto e, da parte sua, Michelangelo mandava via sistematicamente i giovani dotati di talento per circondarsi di mediocri, Raffaello ha sempre dimostrato un'apertura straordinaria nei confronti di quelli che in gran numero venivano ad imparare da lui.

Negli ultimi anni della sua vita agli allievi intimi si erano aggiunti dei nuovi arrivati. Ma non tutti erano principianti. C'erano dei pittori già affermati che, pur di impadronirsi della maniera raffaellesca, erano disposti a rinunciare alla loro autonomia per rientrare in una bottega, accanto ai garzoni. Fra questi c'era qualche provinciale sceso a Roma, come Pellegrino da Modena o Vincenzo Tamagni, che dopo la morte di Raffaello, non riuscì ad imporsi e fu costretto a tornarsene nella propria città.

Un altro caso è quello del francese Guillaume Marcillat. Vasari, che l'ha ben conosciuto e che da giovane ha persino ricevuto da lui i primi rudimenti del disegno, racconta che egli aveva dovuto lasciare il suo Berry natale perché implicato in un omicidio, quando era già famoso come pittore su vetri. Marcillat prese gli ordini e venne a Roma, dove fu accolto da Giulio II, che lo protesse. Sotto il suo pontificato egli eseguì quelle vetrate di Santa Maria del Popolo che, purtroppo molto restaurate, si possono ammirare tuttora: un complesso che rivela una cultura matura, di matrice lombarda. Eppure, quando dopo qualche anno volle imparare a dipingere ad affresco e ad

olio, anche lui si recò da Raffaello. Negli anni 1517-18 era ormai avvezzo a queste tecniche. Ma quando gli capitava di lasciare Cortona, dove si era installato, e di recarsi per qualche settimana a Roma, come è annotato minutamente nel suo libro di conti, egli coglieva sempre l'occasione per eseguire qualche storia nelle Logge, insieme ai garzoni di Raffaello. Anche se la sua specialità rimase sempre la pittura su vetri, egli avrebbe poi diffuso la cultura delle Logge nella grandiosa navata della cattedrale di Arezzo.

Raffaello era dotato di una sensibilità acutissima nella scelta dei suoi collaboratori, che gli consentiva di intravedere quali fossero le doti specifiche di

ognuno per cavarne il massimo. L'esempio più clamoroso è quello di Giovanni da Udine, messo a dipingere festoni e grottesche, di cui fece dei capolavori assoluti, che anticipano la natura morta e la scena di genere, e che inventò lo stucco bianco, di una grazia e di una leggerezza ugualmente strepitose. Ma dopo la scomparsa del maestro, egli non seppe mantenersi sullo stesso tono e, orfano del suo mentore, sopravvisse come modesto decoratore. Quanto a Gianfrancesco Penni, il decano della bottega, che aveva seguito il maestro da Firenze ed era il meno originale di tutti, fu proprio quest'elemento apparentemente negativo — che doveva corrispondere però a una grande fedeltà — ad essere sfruttato: egli diventò una specie di segretario tuttofare — era soprannominato il Fattore — incaricato fra l'altro di mettere al netto gli schizzi che gli forniva Raffaello. Proprio per questa sua duttilità, i suoi disegni sono stati confusi a lungo con quelli del maestro, e lo sono tuttora da parte di chi ha interesse a gonfiare

(segue a pag. 79)



L'imbianchino delle stanze di papa Giulio

Raffaello venne chiamato a Roma nel 1508: da chi e perché? «Fu Giulio II a chiamare Raffaello a Roma. Era stato eletto papa nel novembre 1503, dopo i ventisei giorni di papato del decrepito Pio III, successore di Alessandro VI Borgia. Giulio II era un bell'uomo, alto, dalle maniere brusche e irascibili, nipote di un pescatore ligure, sembra molto povero da ragazzo. Indulgeva molto a raccontare della sua faticosa giovinezza, quando navigava su un barcone carico di cipolle su e giù per la costa ligure. E ricordava spesso che i suoi studi erano stati modesti. Lui si sentiva un soldato e non si è mai lasciato dietro un forte odore di santità. Una volta gli chiesero di suggerire un emblema per una sua statua e Giulio rispose: "Non sono un uomo di studio. Quindi non mi mettete un libro tra le mani, ma una spada". Di episodi di questo genere, veri o falsi, se ne raccontavano molti. Di fronte al forte di Mirandola, al momento di ordinare l'attacco per scacciare la guarnigione francese, avrebbe

detto: "Vediamo chi ha le palle più grosse, io o il re di Francia"».

Raffaello ha raffigurato più volte Giulio II nei suoi dipinti.

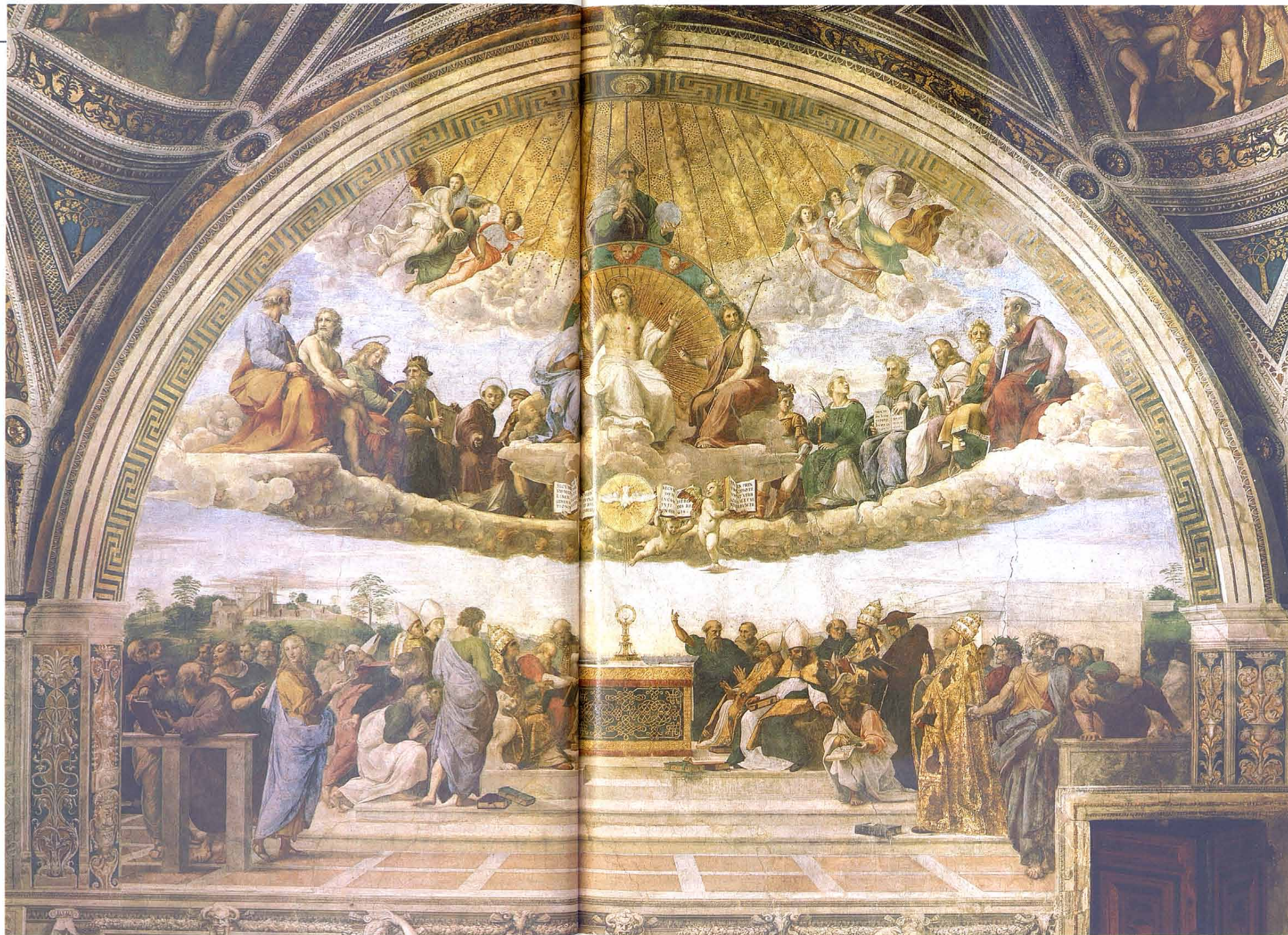
«Tre volte nelle Stanze: come Gregorio IX che approva i decretali nella Stanza della Segnatura e poi negli affreschi della Stanza di Eliodoro. Ma c'è anche il famoso ritratto ad olio. Vasari lo descrive come "un quadro tanto vivo e verace che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse vivo". Una volta si credeva che il quadro descritto dal Vasari fosse quello degli Uffizi. Più recentemente, dopo il restauro del dipinto identico conservato alla National Gallery di Londra, tutti sono concordi nel ritenere il ritratto di Londra l'originale e quello degli Uffizi una replica eseguita in bottega».

Il ritratto sembra rispecchiare la personalità di Giulio II. Il papa tuttavia sembra molto vecchio e come accasciato e stanco.

«Il quadro è stato eseguito quando Giulio II aveva 69 anni, poco prima della sua morte. Aveva passato anni tremendi, di ferro e di fuoco, tra malat-

**L'Ostia
in mezzo
ai semicerchi**

La Disputa del Sacramento, di Raffaello, un affresco delle Stanze Vaticane. La scena è divisa da un asse ideale, rigorosamente verticale. Lungo l'asse si dispongono l'Eterno, il Cristo, la Vergine e Giovanni. Seguono la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e i quattro angeli, che reggono i Vangeli, frutto dell'ispirazione dello Spirito. L'Ostia chiude l'asse immaginario: è il simbolo della presenza di Cristo sulla terra. L'Ostia segna anche il punto di fuga della prospettiva: si osservino le liste di marmo sul pavimento. Intorno all'Ostia, punto di congiunzione tra il divino e l'umano, si dispongono due semicerchi: quello celeste, con in mezzo Cristo, e quello terreno, con l'altare.



Gli occhi neri del papa sono stanchi

Il Ritratto di Giulio II, di Raffaello, o di scuola raffaellistica, conservato agli Uffizi. Gli studiosi, infatti, ritengono che l'originale di Raffaello, di cui parla il Vasari, sia la copia identica della National Gallery, a Londra. Nel Ritratto Giulio II appare vecchio e stanco, però la mano sinistra si aggrappa al bracciolo quasi per prendere la spinta, e alzarsi. Il gesto vigoroso rivela un'energia contenuta. Gli occhi neri e profondi sembrano seguire un pensiero diverso: non vi si rispecchia l'intenzione di alzarsi. La fronte è tozza e curva. Nella pagina di fronte: Il Parnaso di Raffaello, un affresco delle Stanze Vaticane.



tie, guerre, gravissimi contrasti religiosi. Però faccia attenzione a tutta la figura, che rivela come una energia interna contenuta, anche nel modo con cui la mano sinistra si aggrappa al bracciolo quasi per prendere la spinta per alzarsi. Invece gli occhi neri e profondi, sotto la fronte tozza e bombata, sembrano seguire il filo di un pensiero diverso. Le labbra sottili non sono molto rassicuranti. Giulio è stato dipinto da Raffaello con una grande penetrazione psicologica: uno si può rendere conto di quanto diceva il Vasari: il ritratto incuteva timore perché rievocava l'immagine vera».

Questo quadro è stato definito il prototipo del ritratto di corte.

«Il Giulio II è servito da modello ad altri ritratti di papi e per diversi secoli. Ma non è un ritratto di corte. La tipologia del ritratto di corte non esi-

steva nei primissimi decenni del Cinquecento: arriva solo più tardi, con Carlo V e la nascita dei nuovi principati che adottano la rigida etichetta asburgica. Qui il papa è rappresentato — lo ha fatto notare lo Shearman — nel concreto della sua attività, così come sedevano i pontefici nella sede camerale mentre ricevevano i visitatori. È una scelta che ci riporta sempre alla ricerca della naturalezza in Raffaello».

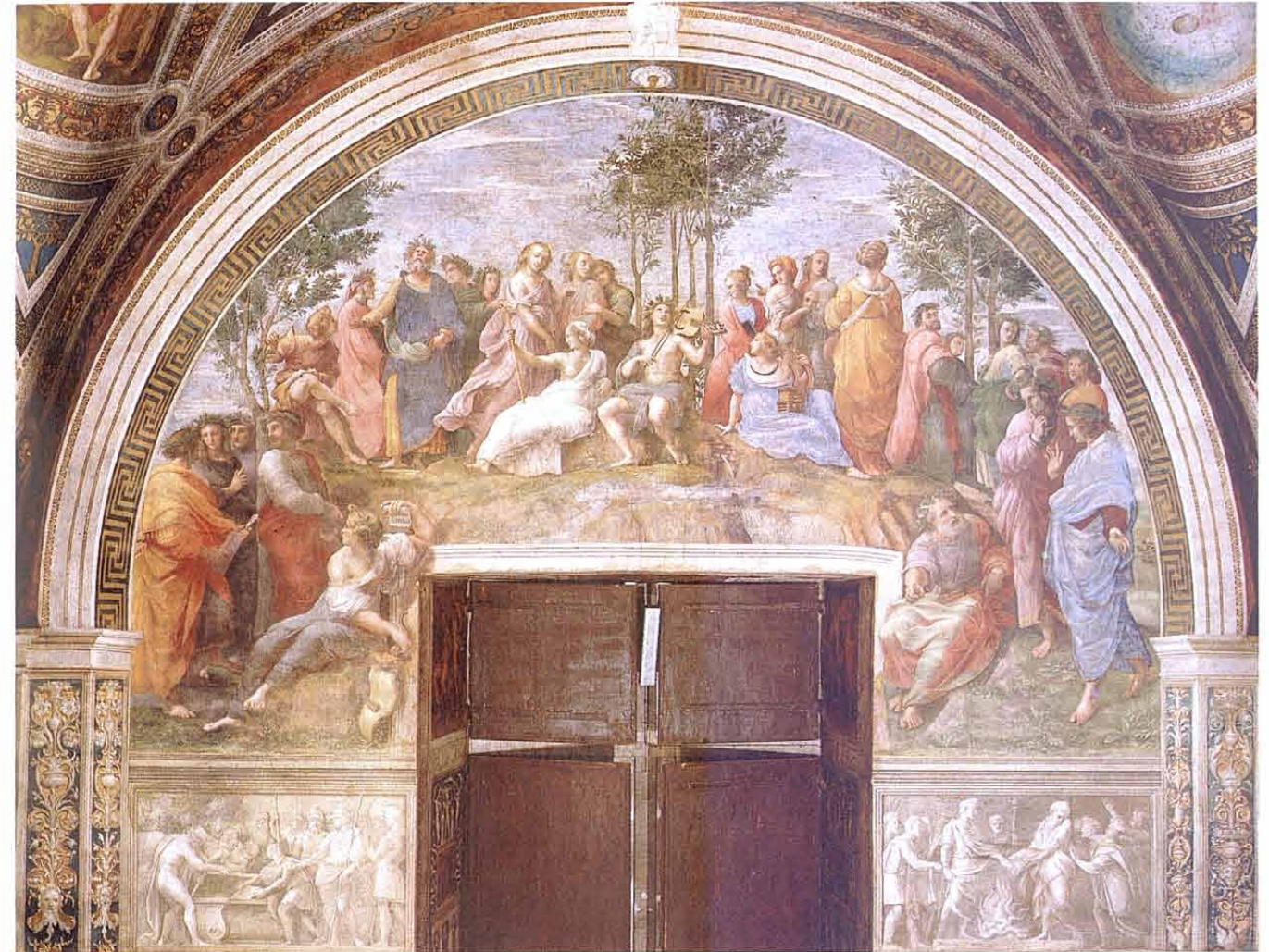
Il quadro è stato copiato molte volte, anche da artisti famosi: doveva essere molto ammirato.

«A Firenze, nella Galleria Palatina, c'è anche una copia di Tiziano. Spesso queste copie non erano solo un segno di ammirazione, ma rispondevano ad esigenze pratiche: dava prestigio ad ogni cortigiano avere in casa il ritratto del papa. In particolare la copia di un

ritratto ufficiale che poteva essere confuso con l'originale».

Abbiamo detto chi fu a chiamare Raffaello a Roma, ma non perché.

«Bisogna rifarsi a quello che aveva in mente Giulio II, alla sua idea del Papato Universale. Questo è stato l'ultimo, grande periodo dell'egemonia politica e culturale della Chiesa di Roma. È proprio nell'anno in cui Raffaello si stabilisce a Roma che Giulio II allarga ancora di più il suo disegno. Aveva conquistato Perugia e Bologna, schiacciando le signorie dei Baglioni e dei Bentivoglio. Poi aveva umiliato Venezia, scomunicando la Serenissima e lanciandogli contro tutti i suoi nemici. Nel 1511, quando riesce a formare la Lega Santa contro gli alleati di prima, i francesi, appare come "Il liberatore d'Italia"».



Che cosa era questa idea del Papato Universale?

«Un sogno di dominio. E nel sogno è rientrata la sua politica culturale, che era quella di chiamare a Roma i migliori artisti d'Italia per restituire alla città l'immagine "eterna" di capitale della cristianità, ispirandosi ai grandi modelli dell'antichità classica. In realtà non solo Giulio II non ha mai capito che l'Italia era solo una posta in gioco tra potenze troppo superiori, ma si è comportato come un principe assoluto che voleva fondare una sua dinastia, trasformando l'Italia in un campo di battaglia».

Ad Erasmo da Rotterdam doveva piacere Roma. Però nel 1511, rientrando dall'Italia, scrisse L'elogio della pazzia: se il mondo era pazzo, una grande responsabilità ne aveva la Chiesa. Con le sue ostentazioni mondane, con le

pompe riprese dagli antichi, con le folli spese per il Vaticano, la città gli era sembrata solo un covo di paganesimo.

«Le critiche contro il fasto e la corruzione romani vengono da molto lontano e si possono considerare quasi tradizionali all'interno del mondo cristiano. Certo con Giulio II si era creato un attivismo mai visto in precedenza, che giustificava le critiche e i dubbi. Ma la sua politica culturale non era nuova per la Chiesa. Cinquanta anni prima Niccolò V, assai venerato, prima di morire si era rivolto ai cardinali dicendo che se la fiducia nell'autorità della Chiesa romana è rafforzata e consolidata da grandiosi edifici "che appaiono come monumenti creati quasi da Dio stesso per essere imperiture testimonianze, in modo da poter sopravvivere negli osservatori come sacra tradizione, allora il mondo abbraccerà

questa fede con la più profonda devozione". Insomma, Niccolò V ha percorso Giulio II».

A che cosa servivano le Stanze al tempo di Raffaello?

«Costituivano gli appartamenti di Giulio II. Il papa non sopportando più di vivere nelle stanze degli appartamenti Borgia — decorati dal Pinturicchio e già abitati da Alessandro VI Borgia che Giulio II odiava —, era salito di un piano trasferendosi nell'ala del palazzo Vaticano fatta costruire da Niccolò V. Durante i lavori di riadattamento sparirono gli affreschi che, secondo il Vasari, avevano dipinto in quelle stanze Piero della Francesca, Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta».

Quando cominciò Raffaello a lavorare alle Stanze?

«Sembra quasi subito dopo il suo

arrivo. Giulio II, forse su suggerimento del Bramante, il suo architetto e uomo di fiducia nelle cose d'arte, per decorare le Stanze aveva chiamato alcuni dei più famosi pittori dell'epoca, dal Sodoma a Lorenzo Lotto, da Perugino al Peruzzi a Signorelli. Secondo il Vasari a Raffaello fu affidato un affresco importante nella stanza della Segnatura. Quando la pittura venne scoperta, Giulio II ne fu così entusiasta che ordinò di cancellare tutti i lavori iniziati da altri pittori per lasciare Raffaello libero di dipingere a piacere e da solo».

Che cosa era la Segnatura?

«Era la biblioteca privata di Giulio II, trasformata poi in Tribunale giudiziario: il nome viene da qui».

Credo che sull'iconografia delle Stanze e sul suo significato ci sia una letteratura piuttosto vasta.

«Una letteratura enorme e in particolare sulla Segnatura. Vediamo di semplificare. Dunque, le scene che occupano le due pareti e i due lunettoni sopra le finestre, cioè la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola di Atene*, le *Virtù e il Parnaso*, dovrebbero corrispondere, ispirandosi alle decorazioni tradizionali delle antiche biblioteche, rispettivamente alle quattro facoltà delle università medievali: la Teologia, la Filosofia, la Giurisprudenza, la Poesia. È una divisione che forse doveva essere preesistente all'intervento di Raffaello perché le decorazioni della volta iniziate dal Sodoma richiamano la stessa divisione».

Quindi il programma diciamo così ideologico degli affreschi non è stato di Raffaello.

«Erano sempre i committenti che indicavano i temi e anche, fino ad un certo punto, lo svolgimento. Figurarsi Giulio II. Il papa in questo può essere stato aiutato da un francescano, basandosi sul pensiero di San Bonaventura: infatti le coincidenze con il pensiero di Bonaventura sono molto convincenti soprattutto nella separazione, nella *Scuola di Atene*, tra matematici, fisici e metafisici da una parte e grammatici, logici e retori dall'altra, che corrisponde appunto alla divisione di San Bonaventura tra scienze naturali e scienze razionali. Così anche la riconciliazione tra Platone e Aristotele, che sono al centro della composizione, viene da Bonaventura».

Siamo ad un programma medievale, allora?

«Solo in apparenza. Il programma

riflette, proprio nello svolgimento iconografico, l'ideale di Giulio II di conservare l'unità dei principali momenti della storia di Roma, predestinata sede del papato universale: l'unità cioè tra mondo classico, mondo medievale e mondo moderno».

Possiamo iniziare a parlare della *Disputa*, che è stato il primo affresco ad essere dipinto da Raffaello nelle Stanze.

«Mi sembra che nella *Disputa*, scoperta poco prima dell'otto ottobre del 1509, Raffaello abbia saputo sfruttare felicemente la forma rettangolare e centinata della parete, per raccordare l'architettura spirituale del tema all'impostazione prospettica e alla struttura formale con uno straordinario senso delle corrispondenze. La grandezza di Raffaello stava proprio nella sua capacità di rendere vivi, visibili ed efficaci i complessi concetti teologico-religiosi e filosofici che gli avevano affidato, organizzandoli con sottili, ma sempre naturali sistemi di simmetrie. Se lei osserva bene la scena si accorgerà che questa è divisa da un asse ideale, rigorosamente verticale, che parte dall'alto e che corrisponde alle gerarchie celesti. Lungo l'asse si dispongono in successione l'Eterno, poi il Cristo, tra la Vergine e Giovanni, poi la colomba tra quattro angeli che reggono i quattro vangeli ispirati dallo Spirito Santo. E infine l'Ostia sull'altare, simbolo della presenza di Cristo in terra. L'Ostia è il punto terminante dell'asse verticale compositivo della gerarchia divina ed è anche il punto di convergenza, dal basso, delle linee di fuga della prospettiva indicate dalle liste di marmo del pavimento. Intorno a questa rigorosa prospettiva centrale si dispongono i due semicerchi, quello celeste con in mezzo il Cristo e quello terreno con al centro l'altare».

Lei mi sta descrivendo una specie di gigantesca macchina pittorica che traduce i concetti in forme. Ma dove sta l'essenza dell'arte di Raffaello, la sua bellezza?

«Mi pare di aver già detto in una conversazione precedente che l'essenza di un dipinto è inesprimibile a parole. E che le parole risultano sempre delle approssimazioni. Bisognerebbe guardare il dipinto e accontentarsi di questo rapporto visivo e delle emozioni che ne nascono. Comunque, per continuare la spiegazione, si potrebbe dire che Raffaello nel realizzare i significati religiosi è il pittore che



Conversazioni alla scuola di Atene

La Scuola di Atene, un affresco delle Stanze Vaticane di Raffaello. In questo lavoro Raffaello dispone i personaggi nello spazio in maniera molto più libera, rispetto alla *Disputa*. La scena produce un effetto di fervido movimento, di indipendenza: ogni gruppo è autonomo, a sé stante. Oberhuber ha interpretato la scuola come un discorso sulla libertà dell'uomo. È il corrispettivo della tesi di Pico della Mirandola.

USCIAMO



VIA CONDOTTI by LANCETTI

In vendita esclusivamente presso i Concessionari autorizzati R.P. Denis SpA

Al lavoro
in Vaticano



Eraclito solitario e pensoso

Eraclito, un particolare della Scuola di Atene. Il personaggio ritratto viene identificato in Michelangelo. Mentre Raffaello lavorava alle Stanze, nel 1510, venne scoperta la Cappella Sistina. La sua emozione fu grande: cancellò una parte della Scuola, che era già quasi al termine, e al centro, in evidenza, dipinse la figura corrucciata di Michelangelo.

ha rappresentato ai più alti livelli lo stile cosiddetto illustre o sublime, ossia lo stile opposto a quello umile, basso, però schietto, realistico che nel Medio Evo aveva dato vita a rappresentazioni immediate della vita di Gesù. Ma se l'elaborazione dei temi, in Raffaello, è colta, complessa e meditata, il risultato è di una comprensibilità e di una chiarezza assolute. In un certo senso Raffaello trascende la contrapposizione tra elitario e popolare per andare subito a toccare il cuore di chi guarda le sue figure. E forse il mezzo di questo risultato, direi quasi il solvente del suo stile, è la tenerezza amorosa, come elemento pittorico che tutto avvolge, unisce e coinvolge; amore per la bellezza, la giovinezza, amore per Dio».

Proprio di fronte alla *Disputa* c'è la

Scuola di Atene, che molti giudicano la prova più alta di Raffaello.

«Qui il tema stesso, che evoca i vertici del pensiero antico, ha portato Raffaello verso un classicismo accentuato, in cui si fondono due esperienze. La prima è quella conseguente al suo soggiorno romano, alla conoscenza della scultura antica visibile allora a Roma. L'altra è legata agli studi fatti su Leonardo, su Bramante, e anche su Michelangelo...».

Raffaello aveva visto i primi affreschi della Cappella Sistina?

«Certamente nel 1510, quando vennero levate le impalcature e forse anche prima, Raffaello riuscì ad entrare nella Cappella Sistina e a rendersi conto di quello che stava facendo Michelangelo. La sua emozione deve essere stata molto grande. Perché subito dopo cancellò una

parte dell'affresco, già quasi al termine e al centro, in primo piano e con immediata evidenza vi dipinse la figura di Eraclito in meditazione, che viene generalmente considerata un ritratto di Michelangelo.

Perché si è ripetuto spesso che la Scuola è come un equivalente del discorso di Pico della Mirandola sulla dignità dell'uomo?

«Lo spiega bene l'Oberhuber: la Scuola rappresenta chiaramente l'uomo filosofico che nella coscienza di sé diventa immediatamente consapevole della sua collocazione come individuo libero e creativo nel mondo. Una individualità che è raggiunta da Raffaello attraverso il libero disporsi di ogni gruppo e di ogni personaggio: molto più libero di quello che aveva dipinto intorno all'Ostia nella *Disputa*».

Morì prima di finire.
Ma restituì i soldi

IL DUCA, UN DEBITO E IL SUO FUNERALE

di Aurelio Magistà



L'esistenza di Raffaello ha inizio nel segno del mito: egli nasce infatti, secondo testimonianze dell'epoca, il Venerdì Santo dell'anno 1483, cioè il 28 marzo. Al contrario di molti altri pittori coevi e precedenti, Raffaello è figlio d'arte: il padre Giovanni di Sante di Pietro è anch'egli pittore, benché si inventi tale solo negli ultimi anni di vita.

La famiglia si trova a Urbino, dove Giovanni scrive anche una cronaca in versi, che vorrebbe dedicare ai signori della città, i Montefeltro, ma che non consegnerà mai. Presto Raffaello è solo: nel '93 muore la madre Magia Ciarla e, tre anni dopo, il padre. Tuttavia egli non si lascia abbattere dalle disgrazie: nel 1500 riceve l'incarico per la pala del *Beato Nicola da Tolentino*, insieme a Evangelista del Pian di Meletto. Dal documento di contratto egli risulta già *magister*, maestro; eppure deve ancora compiere diciotto anni. È possibile che il carattere dolce e la sciagurata sorte gli abbiano valso le attenzioni della famiglia ducale. Certo

è che egli appare per tutta la vita indipendente e solo: accetta committenze, incontra artisti, coordina allievi. Intanto frequenta la bottega del Perugino.

Non esistono date certe, e alcuni studiosi fanno risalire i primi incontri tra allievo e maestro al 1494, quando il padre di Raffaello è ancora vivo. Comunque fino al 1500 le opere di Raffaello ci sono ignote. Probabilmente compie lavori di bottega, a Perugia, oppure segue il maestro a Firenze e in altre città, per l'esecuzione di varie committenze. Nel 1501, o nell'anno seguente, Raffaello esegue la sua prima pala d'altare: l'*Incoronazione della Madonna*, commissionatagli dalle clarisse di Monteluca a Perugia, e oggi conservata al Metropolitan di New York, con le varie predelle, disperse tra la Pinacoteca Vaticana e la National Gallery di Londra.

È un periodo di attività tra Perugia e Urbino, con puntate a Firenze, da dove scrive allo zio Simone Ciarla. Nel 1505 dipinge la *Madonna* ora a Pasadena e la *Madonna con San Giovannino* e

il *Bambino* dello Staatliche Museen di Berlino. L'anno dopo sono portati a termine il *Sogno del Cavaliere* (National Gallery di Londra) e le *Tre Grazie* (Museo Condé di Chantilly).

Si pensa che Raffaello sia a Firenze già nel 1504, con la lettera di raccomandazione di Giovanna della Rovere. È una permanenza che dura alcuni anni, interrotta da ritorni a Urbino per realizzare alcuni lavori. A Firenze ci sono Michelangelo, molti allievi del Verrocchio, il Ghirlandaio, ma soprattutto Leonardo, la cui pittura colpisce il giovane Raffaello. In un foglio di studi per l'affresco di San Severo a Perugia, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, si vede, nell'angolo superiore sinistro, uno schizzo ispirato alla sezione centrale della *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo. Il confronto-scontro con Michelangelo, in quel periodo, è l'avvenimento artistico più importante e curioso.

Ma il fatto essenziale, nella vita di Raffaello, per la sua produzione, è certamente la chiamata a Roma: papa Giulio II, irascibile e guerriero, ma

Un particolare della Cacciata di Eliodoro dal tempio, di Raffaello, nelle Stanze Vaticane. La Cacciata può essere confrontata con la Scuola di Atene. Nella Scuola la luce è chiara, gli spazi sono ariosi, i movimenti dei personaggi rilassati. Nella Cacciata domina una prospettiva a volte chiuse, illuminate appena da un chiarore. I colori sono azzurri e violetti: sembrano quelli di Michelangelo.

Sotto il segno
dell'Eros



A Palazzo Chigi con l'amante

Sarebbe ora opportuno capire le differenze che esistono tra gli affreschi della Stanza delle Segnature e quelli delle altre Stanze.

«Intanto c'è una differenza di significato. La Segnatura è una manifestazione figurata di un pensiero umanistico che vuole accordare il mondo antico alla spiritualità cristiana, superando l'edificio della Scolastica. Le altre Stanze, invece, sono un'esaltazione di Giulio II attraverso analogie bibliche e storiche e una glorificazione di Leone X. Ma c'è anche, molto evidente, una differenza di stile».

In che consiste questa differenza?

«Facciamo un paragone tra la *Scuola* e la *Cacciata di Eliodoro*. Nel primo affresco troviamo una struttura prospettica, architettonicamente ampia, luminosa, con l'azzurro del cielo che appare tra un'arcata e l'altra e che rende estremamente ariosa la composizione. Nella *Cacciata* la sequenza degli archi è stata sostituita da una prospettiva a volte chiuse, misteriose, appena illuminate dalle candele. C'è un contrasto drammatico tra la luce delle cande-

le e il nero delle ombre. Si avverte una tensione mai vista prima nelle opere di Raffaello. Anche i colori sono cambiati: questi violetti, questi azzurri sono gli stessi colori che si trovano nelle vele e nelle lunette della Sistina, i colori di Michelangelo. È la cosiddetta "fase barocca" di Raffaello, per quanto possano valere questi termini: l'armonia è sconvolta dal dramma, come se fosse già superata la cresta sottile del classicismo rinascimentale di cui parla Woelfflin. Nel dramma, infatti, c'è qualcosa che appanna la luminosa felicità espressiva di Raffaello. Ma questa ritorna nell'affresco successivo, la *Messa di Bolsena*».

Con i famosi sediarì inginocchiati sulla destra...

«Dal punto di vista della figura, del ritratto, sono le cose più belle che abbia mai fatto Raffaello. Cinque persone, cinque individui, ognuno con una propria personalità, anche nello sguardo. Dipinti con una naturalezza così assoluta e convincente, con una facilità, da giustificare l'ammirazione di cui hanno sempre goduto. Guardi lo splendore, i colori delle vesti dei

(segue a pag. 80)

RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

sediari, la freschezza primaverile delle vesti delle donne in basso a sinistra e la preziosità dei lini dell'altare e dei paramenti sacri».

Un colore che è stato messo in rapporto con Venezia, con il cromatismo veneziano.

«Raffaello e Sebastiano del Piombo avevano lavorato insieme alla Farnesina. E in quegli anni era passato a Roma Lorenzo Lotto. Direi che il rapporto con i veneziani e il modo con cui Raffaello assimila e trasforma il mondo pittorico di Giorgione — da cui Sebastiano del Piombo deriva — e del Tiziano ancora giovane, è chiara soprattutto nel paesaggio della *Madonna di Foligno*, dipinta nel 1511-1512. L'ispirazione giorgionesca è così evidente nel paesaggio che ha fatto supporre più di una volta che fosse stato dipinto da un artista dell'Italia settentrionale, come Dosso Dossi. Ma è un'ipotesi sbagliata. Anche nell'*Incon-*

tro di Attila con Leone Magno, l'affresco che sta di fronte alla *Cacciata di Eliodoro*, alcuni dei ritratti dei prelati del seguito di Leone sono così caratterizzati psicologicamente e così luminosi da far pensare al Lotto».

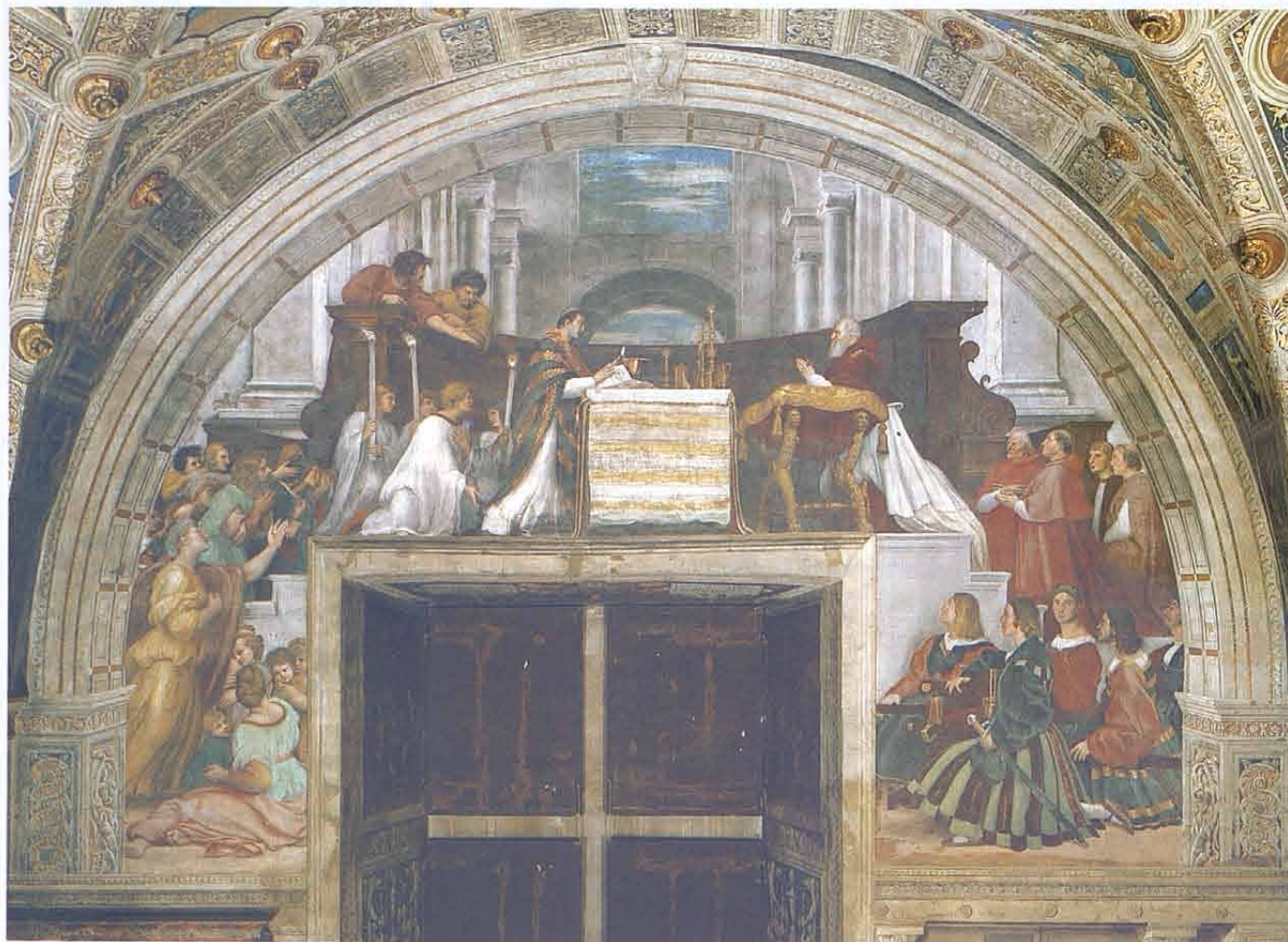
L'ultimo degli affreschi della Stanza Di Eliodoro di cui ci rimane da parlare è la *Liberazione di San Pietro*: un notturno.

«Il primo notturno italiano è il *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca, ad Arezzo: ma è stato restaurato così male che oggi sembra quasi un diurno più che un notturno. Anche la *Liberazione* è un notturno, di un tipo però diverso da quello di Piero o da altri che verranno: di un tipo che io definirei romanzesco. Numerosi critici hanno insistito sulla abilità dimostrata da Raffaello nel rappresentare una scena di notte per le diverse luci che la illuminano: la luce naturale della luna, quella artificiale della torcia e

quella soprannaturale dell'angelo. Qui però non si tratta di un gioco di abilità pittorica, ma del rapporto colto in un preciso istante tra un'azione notturna e l'atmosfera romanzesca in cui si svolge. L'attardarsi delle luci rosse del crepuscolo sul paesaggio di Roma, mentre la luce esce dalle nubi, rende il senso di un momento preciso, il momento in cui l'oscurità della notte vince gli ultimi bagliori del giorno. Il racconto è colto in quel momento: il risvegliarsi e l'accorrere dei soldati di guardia, l'agitarsi al vento delle fiaccole, il risplendere delle luci sulle armature, il gesto dell'angelo che si china su Pietro ancora addormentato».

Nel 1513 muore Giulio II e viene eletto papa Giovanni dei Medici, il figlio di Lorenzo il Magnifico, che prende il nome di Leone X: un papa molto differente dal suo predecessore.

«Leone X era intelligente, di buona disposizione, un po' incline alla pigri-



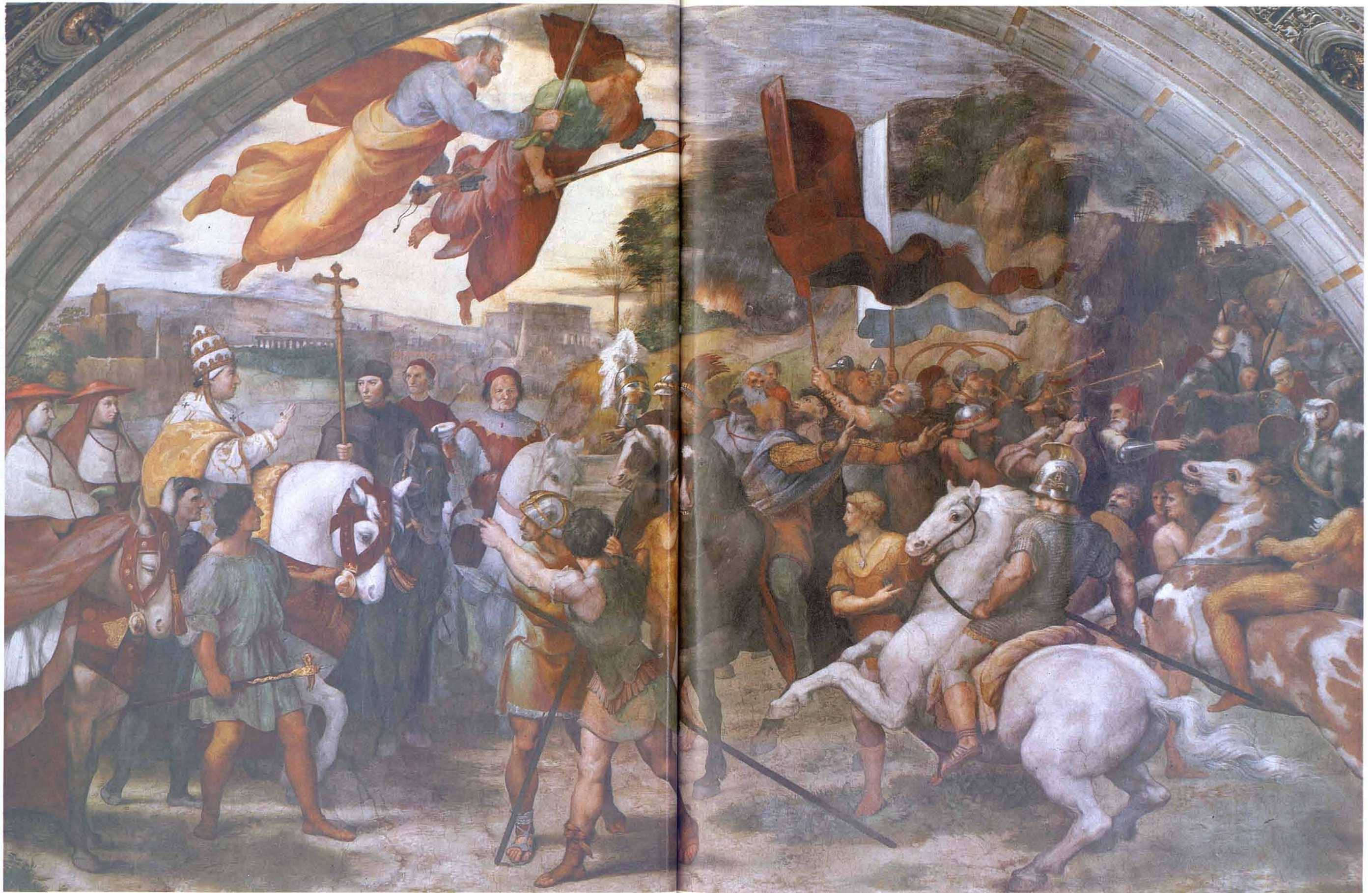
Sotto il segno

dell'Eros



Le ricche vesti dei sediari

La Madonna di Foligno, di Raffaello, conservato nella Pinacoteca Vaticana. Il dipinto risale al 1512 circa e risente di una forte ispirazione giorgionesca. Alcuni hanno supposto che la Madonna fosse stata dipinta da un artista dell'Italia Settentrionale. Nella pagina precedente: La Messa di Bolsena, di Raffaello, nelle Stanze Vaticane. I personaggi sono ritratti in atteggiamenti molto diversi, eppure tutti assai naturali. Le vesti dei sediari, sulla destra, sono dipinte con splendida accuratezza per i particolari.



RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

Mentre disegna le scrive dei versi

Nelle pagine 40 e 41 un particolare dell'Incontro di Attila con Papa Leone Magno, di Raffaello, nelle Stanze Vaticane. La luminosità del quadro risente forse di influssi della scuola veneziana. Qui a fianco: La Madonna del Diadema, di Raffaello, al Museo del Louvre. Nella pagina a fianco: La Fornarina, alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. Alcuni identificano nella Fornarina la donna che Raffaello, secondo quanto afferma Vasari, avrebbe amato per tutta la vita. Non esistono prove a riguardo. Raffaello godeva fama di essere un grande amatore. Egli stesso diede fondamento a questa voce, lasciando versi dedicati all'amante del momento sui disegni preparatori per la Disputa.



zia: difetto che da ragazzo gli veniva rimproverato dal padre. Era anche amante del lusso e dell'ostentazione del lusso. Gli piacevano la buona tavola, il buon vino, le donne. Giocava a carte. Partecipava volentieri ai banchetti sontuosi, come quelli organizzati da un suo intimo amico e committente di Raffaello: il banchiere senese Agostino Chigi».

La vita della Roma di allora, per la corte papale e i suoi protetti, sembra essere trascorsa tra processioni, feste, cacce, balli mascherati durante il carnevale. Benvenuto Cellini ha raccontato nella sua autobiografia di cenette tra artisti con ragazzi travestiti da donne. Anche Raffaello partecipava a questa vita?

«Secondo Vasari Raffaello era "persona molto amorosa e affezionata alle donne". Sembra che preso da uno di questi amori, non riuscisse a lavorare agli affreschi commissionati da Agostino Chigi per la Farnesina, la nuova villa del banchiere sul Tevere. Per fargli finire le pitture, Chigi acconsentì a ospitare la ragazza nella Farnesina, in modo che i due innamorati si potessero vedere ogni giorno: così almeno racconta Vasari».

Credo che il Vasari abbia anche scrit-

to che Raffaello sia morto per eccessi amorosi.

«Questa storia oggi appare a molti un'invenzione: in nessuna delle numerose lettere che furono spedite in tutta Italia per diffondere la calamitosa notizia della morte di Raffaello si fa accenno ad una simile causa. Tuttavia, come dice il Wittkower in un capitolo dedicato a "Raffaello amoroso" nel suo saggio *Nati sotto Saturno*, il primo colpevole delle dicerie sulla vita sentimentale o erotica di Raffaello è stato lo stesso Raffaello. Nei disegni preparatori della *Disputa* si possono ancora oggi leggere alcuni versi autografi, dedicati dal pittore alla dama del momento. I pensieri sublimi sul Sacrificio Eucaristico si mescolavano a distrazioni più terrene e carnali».

Sempre secondo il Vasari Raffaello amò una donna "sino alla morte", una ragazza di cui dipinse anche un ritratto.

«Non sappiamo chi fosse questa donna. E sono anche abbastanza inutili tutte le leggende intessute sul caso: era la *Donna Velata* di palazzo Pitti? Era la cosiddetta *Fornarina*? Non c'è nessuna prova in un senso o nell'altro. E non esiste nessuna sicurezza

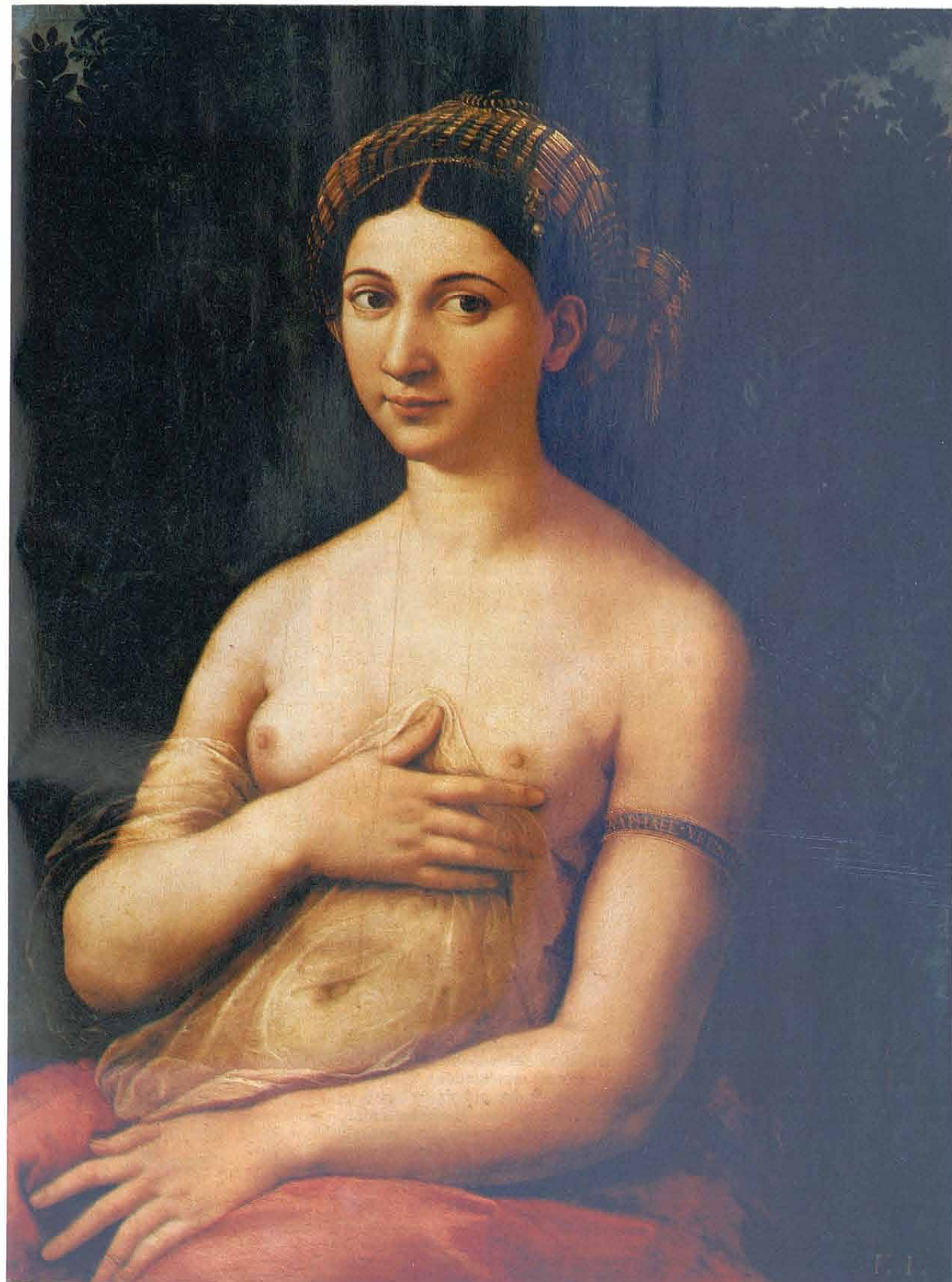
che il racconto del Vasari sulla donna amata sino alla morte abbia un serio fondamento».

Ritorniamo a Leone X: anche lui, come Giulio II, ha protetto Raffaello, giudicandolo il miglior artista della sua corte.

«Leone X spendeva somme enormi in feste, cerimonie di ogni tipo, cani da caccia francesi o falconi cretesi. Ma la frivoltà era solo un lato del suo carattere. Aveva anche forti interessi artistici, voleva non solo adornare, ma ristrutturare Roma, farne la capitale assoluta della cultura europea. Ad uno dei suoi progetti, la ricostruzione della Roma antica, Raffaello si dedicò con impegno straordinario».

Quando è nato l'interesse di Raffaello per l'antichità classica?

«Raffaello si era interessato alla statuaria classica già negli anni fiorentini. Ma a Roma l'interesse, non solo per la scultura, ma anche per l'architettura e la pittura si trasforma in una passione. Nella *Scuola di Atene* e nel *Parnaso* ci sono numerosi motivi tratti genericamente da modelli classici. Nella stanza di *Eliodoro* questi motivi si precisano: i cavalieri del seguito di Attila sembrano tolti dai



rilievi della colonna di Traiano».

Poi c'è la famosa lettera di Raffaello a Leone X sulla architettura dell'antica Roma. Cosa proponeva Raffaello esattamente al papa?

«Proponeva di porre fine al saccheggio e alla distruzione di quanto restava dei monumenti romani. Per secoli le basiliche cristiane, ma anche le case private, erano state erette con materiali, marmi, colonne, strappati alle terme e ai palazzi imperiali. Raffaello ora invitava Leone X a recuperare il recuperabile e a conservarlo: è stato il primo archeologo della storia dell'arte. Inoltre, ed è quello che più conta, sollecitava uno studio sistematico dei monumenti per poter eguagliare, nella costruzione di una nuova Roma, la scienza architettonica degli antichi. Aveva in mente di fare un censimento grafico generale dei monumenti, con piante, alzati, spaccati. I rilievi sarebbero dovuti essere pubblicati in un volume di cui la lettera costituiva la dedica».

Si può dire che Raffaello è stato un neoclassico, o un anticipatore del neoclassico?

«Il modo di essere classico di Raffaello non riflette mai la sistematicità della trattatistica, non lo porta ad una ortodossia classicista, come accadrà per i neoclassici. Raffaello non riproduce prototipi. Riesce invece a cogliere lo spirito della classicità, ne assimila il sentimento espressivo. Ci restituisce il senso dell'architettura romana, soprattutto nelle decorazioni d'interno romane, nei suoi stucchi, nelle sue grottesche. E poi reinventa, ricrea, come nella *Stufetta* del cardinale Bibiena, in Vaticano: le piccole scene mitologiche di questo ambiente, i rapporti di colore tra il rosso pompeiano e il bianco degli stucchi, sono delle felici reinvenzioni dell'arte antica. E questa reinvenzione si avvicina allo spirito dell'arte classica molto di più delle ortodosse derivazioni neoclassiche dei prototipi antichi».

In alcuni suoi quadri di questo periodo compaiono sullo sfondo le rovine di Roma: Raffaello è stato anche il primo artista del pittorresco?

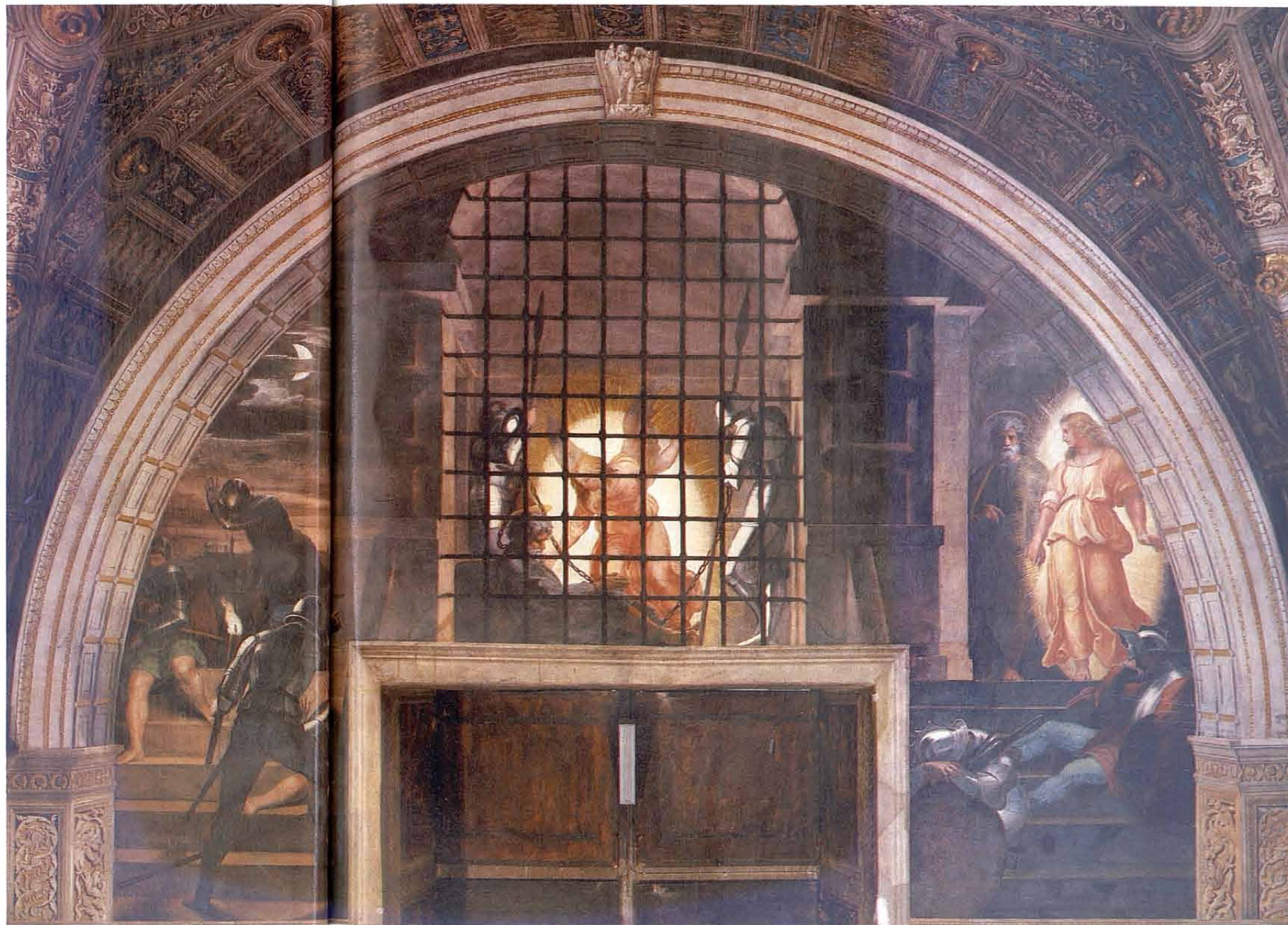
«Ma cosa dice, Raffaello non è mai pittorresco. Nella *Madonna del diadema*, che sta al Louvre, il gruppo intorno alla Vergine sosta ai margini di un sentiero che finisce tra maestose rovine di un antico edificio romano. Con il passare degli anni, dopo Raffaello, la pittura di rovine avrà sempre di più un senso di malinconica

riflessione sulla caducità della grandezza antica e, in generale, delle cose umane, sul vincere dell'eterna natura e del tempo. E poi diventerà un luogo comune del pittorresco. Ma in Raffaello c'è ancora la scoperta e la passione per Roma antica, che lui voleva far risorgere e eguagliare».

Siamo alla fine della vita e della carriera artistica di Raffaello. La *Trasfigurazione*, che sta in Vaticano, viene considerata come il testamento del pittore. Tuttavia si sa che Giulio Romano fu pagato per quest'opera: si tratterebbe quindi di un testamento a più mani.

«I pagamenti del 1522 a Giulio Romano non provano che lui ne fosse l'autore o uno degli autori. Giulio era l'erede di Raffaello e a lui spettavano le ultime rate del compenso per il lavoro. D'altronde basta fermarsi su alcuni momenti del quadro, il sentimento di amore e di tenerezza espresso dal viso in penombra di Giovanni, che si copre il viso con la mano, con un gesto quasi femminile, o lo studio della natura e dell'antico fusi nella figura di donna di schiena, per capire subito che solo Raffaello può averli dipinti. La *Trasfigurazione* è la sintesi di un profondo pensiero religioso. Ogni gesto, ogni figura hanno il loro peso e il loro significato e tutto si fonde in una perfetta unità stilistica. Anche qui, come nelle opere maggiori di Raffaello, l'invenzione corrisponde puntualmente allo svolgersi del pensiero che interpreta il tema».

«Tuttavia questa corrispondenza tra composizione e contenuto ideale non si traduce più in equilibri armonici, in chiare strutture architettoniche e in simmetrie, come, per esempio, nella *Disputa*. Sono passati appena otto anni dal completamento degli affreschi nella stanza della Segnatura. Ma Raffaello è profondamente cambiato. E riflette tempi profondamente mutati e sembra come avvertire o presagire l'arrivo di momenti più drammatici. La prospettiva e la simmetria che dominano le Stanze con le loro certezze matematiche, sono quasi scomparse. I due gruppi in basso, gli apostoli e i parenti dell'indemoniato, sono divisi da uno spazio che taglia la composizione in profondità e trasversalmente; come un solco di ombra. Nel dipinto c'è anche una nuova luce, una luce violenta, drammatica, che dà un forte rilievo di chiaroscuro alle figure e lascia zone molto in ombra. Sono sicuro che Caravaggio ammirasse molto questo quadro».



Chiarori di luna della torcia e dell'angelo

La Liberazione di San Pietro, nella Stanza di Eliodoro, in Vaticano. La Liberazione è uno dei primi notturni italiani. Raffaello padroneggia la rappresentazione delle luci. La scena è rischiarata dalla luce della luna, da quella artificiale della torcia, e da quella soprannaturale dell'angelo. In lontananza, sulla sinistra, appare il riverbero rosso del crepuscolo sul paesaggio di Roma. Si rende il momento preciso della scena: si svolge quando l'oscurità della notte vince gli ultimi chiarori del giorno. Il racconto è colto in un preciso istante: i soldati accorrono, le fiaccole si agitano al vento, l'angelo si china su Pietro ancora addormentato. È l'istanca di un movimento.

Conobbe il successo giovanissimo.
E fu chiamato a decorare la Sistina

I manichini muti del Perugino

di Bruno Toscano

Nel 1934, in una fase particolare dei suoi studi, caratterizzata da un accentuato interesse per la pittura ferrarese del Quattrocento, Roberto Longhi definì il Perugino e il Francia, due vertici della pittura umbra e di quella bolognese, «classicisti, facili, prematuri, ottimistici» e, nella stessa occasione, anche «maestri della beatitudine torpida e dolce», con un giudizio che non è dunque possibile considerare del tutto positivo. Il Longhi ammirava invece incondizionatamente l'Aspertini, per i suoi tratti irregolari, eccentrici, spiritati e il suo «pathos tanto più subiettivo e momentaneo» del sentimento peruginesco. Longhi non apprezzava particolarmente — anzi apprezzava assai poco — le conseguenze della straordinaria fortuna che il Perugino incontrò in ogni centro italiano, non soltanto in Umbria. E tracciando una sintesi molto espressiva di una quantità di artisti derivati dal Perugino conio l'espressione "editoriale peruginesca", una specie di società anonima che aveva fatto proprie, passivamente, le formule più facili del maestro.

Curiosamente, tre anni prima di *Officina ferrarese*, nel 1931, era uscito un testo, espressione del meglio della letteratura e della ricerca locali, che possiamo considerare un vero monumento al Perugino, ovvero l'opera dedicata da un sacerdote studioso di Città della Pieve, al suo conterraneo pittore, che

tra l'altro raccoglieva in uno dei due volumi una ingente quantità di documenti di varia provenienza, molti ritrovati dal Canuti, che costituivano nell'insieme un contributo di grande interesse per uno studio approfondito del Perugino.

Quindi in tre anni, dal '31 al '34, possiamo registrare due giudizi molto diversi che danno la misura di due sfere di attenzione che vorremmo considerare non antagoniste ma tali da potersi integrare.

Oggi la situazione degli studi è decisamente diversa. Nei decenni successivi all'uscita di *Officina ferrarese* anche gli interessi del Longhi si spostarono notevolmente e non escludono, anzi inclusero con decisione la pittura peruginesca o fenomeni ad essa contigui, a cominciare dal giovane Raffaello.

Chi poi desidera conoscere lo stato degli studi negli ultimi decenni, potrà ricorrere al recente volume monografico di Pietro Scarpellini (1984), utile anche per la discussione degli studi precedenti.

Di questo rinato interesse e di un diverso giudizio, assai comprensivo e positivo, è un chiaro segno la nuova attenzione per la prima fase del percorso peruginesco. Mi riferisco a due questioni, tra loro collegate, che sono state oggetto negli ultimi decenni di ricerche particolarmente penetranti: la prima riguarda la formazione del Maestro; la seconda, l'eventuale presenza di componenti proprie della cultura

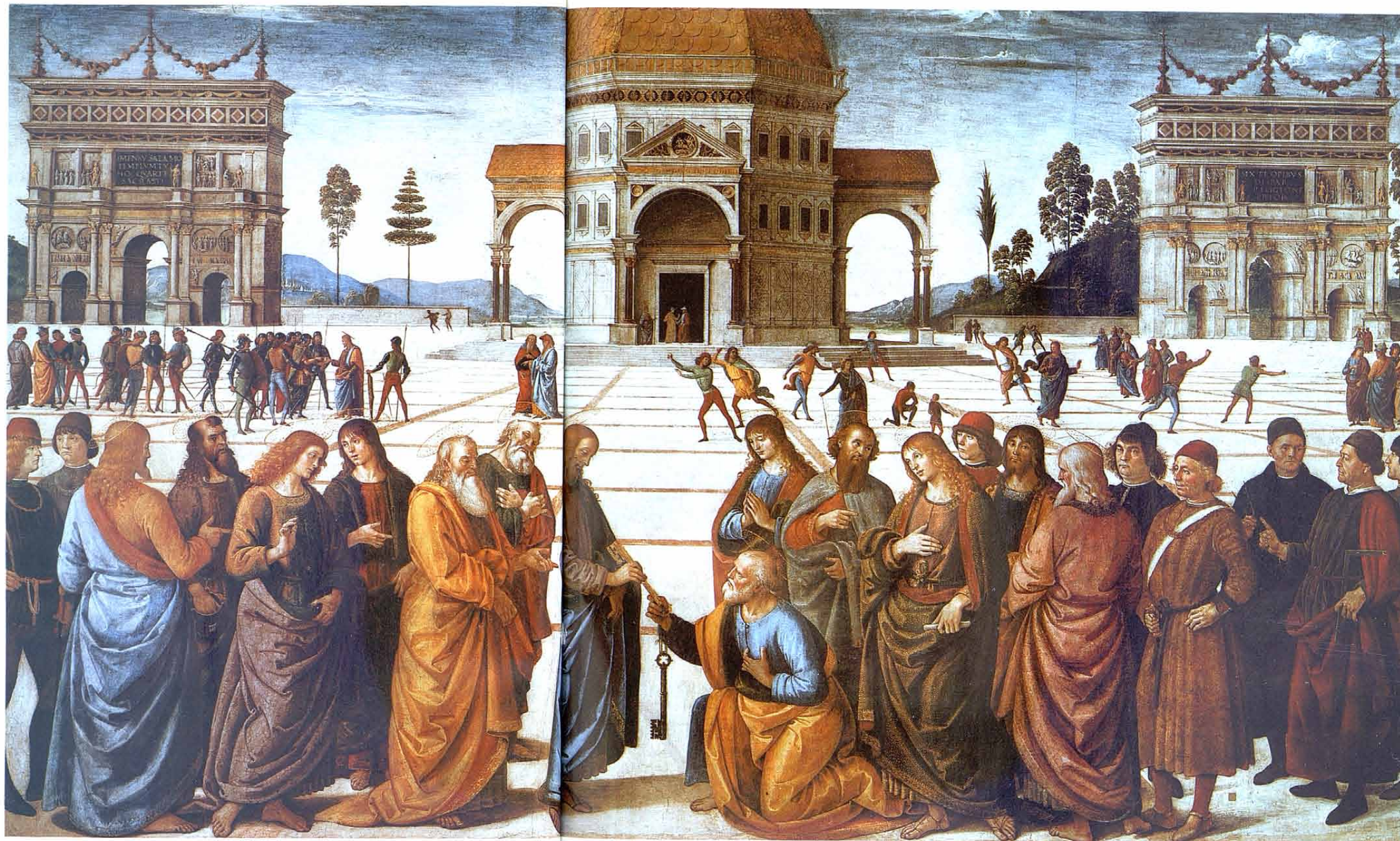


Deposizione del giovane prodigio

La Deposizione del Perugino, conservata alla Galleria Palatina di Firenze. Il Perugino, maestro di Raffaello, ci ha lasciato assai poche opere giovanili. Tuttavia, per il fatto che testi a lui poco successivi lo riconoscono come grande pittore quando non era ancora trentenne, si pensa che molte opere giovanili siano andate distrutte, senza che siano rimasti dipinti così importanti da comprendere e giustificare quel primato. Il Perugino segna il commiato della pittura dal Quattrocento, e il rivolgersi a modi più moderni.

perugina in questa fase formativa. Si discute, cioè, in termini forse troppo riassuntivi, se il Perugino sia da annettere alla pittura umbra o invece a quella toscana e in particolare fiorentina, tenuto conto del fatto che tutti sono d'accordo nell'individuare nella grande pittura fiorentina della seconda metà del Quattrocento e in particolare nella personalità del Verrocchio e di un fiorentino di importazione, Piero della Francesca, le due personalità che più hanno influenzato la prima formazione del Perugino. L'altra questione a cui si accennava è quella della continuità, sia pure in senso dialettico, da cogliere tra l'arte peruginesca, soprattutto quella degli inizi, e aspetti della pittura perugina precedente, in particolare tenendo presente l'opera del maggiore pittore perugino immediatamente precedente alla generazione del Vannucci, e cioè Benedetto Bonfigli. È infatti molto significativo che, parlando di quest'ultimo, Vasari affermi che «fu costui assai stimato nella sua patria innanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino». Poiché anche Bonfigli era legato ad esperienze toscane e fiorentine, si può supporre che la sua esperienza sia stata per Perugino un'importante battistrada. La soluzione di questi e di altri problemi della formazione del Perugino e della sua prima fase di attività è ostacolata purtroppo dalla mancanza di opere firmate o documentate con ogni certezza, addirittura fino alla sua prima grande impresa, cioè la partecipazione, con un ruolo di particolare importanza, alla decorazione della Cappella Sistina, nel 1481.

Il critico che più si è impegnato in una ricerca di questa fase pre-sistina di Perugino è stato Federico Zeri a cui si deve l'indicazione di un gruppo di opere, tra cui le *Madonne* del Museo Jacquemart-André di Parigi e dei Musei di Berlino e di Londra, che dall'anonimato verrocchiesco, anche se di alta qualità, son passate a rappresentare il Perugino nella fase del suo tirocinio con il Verrocchio a Firenze, testimoniato tra l'altro da un passo vasariano. Ma un ampio accordo per individuare queste opere giovanili di Perugino si registra solo su pochi numeri di questa serie, in genere piccole opere e scomparti di predella, come quelli del Louvre (due miracoli di San Girolamo), i due scomparti di soggetto mariano, divisi fra la Walker Art Gallery di Liverpool e Polesden Lacey, e inoltre la *Pietà* con i santi Girolamo e Maddalena e anche la notevolissima



Gli affreschi della "nuova pittura"

La Consegna delle chiavi del Perugino, nella Cappella Sistina, al Vaticano. È uno dei più belli affreschi vaticani del pittore. L'incarico delle decorazioni per la Cappella Sistina fu il primo compito importante del Perugino. Egli fu chiamato al compito nel 1481. Per i lavori portò con sé alcuni collaboratori, tra cui il Pinturicchio. Negli affreschi si individua l'atteggiamento tipico della pittura "nuova", cui Perugino aderisce: una attenta ed

armoniosa costruzione degli spazi, la pienezza delle luci. Le parti del dipinto si dispongono e si raggruppano senza contrasti, senza interruzioni. Gli affreschi della Sistina segnano anche il punto di partenza per un'ulteriore crescita, la cui raffinata eleganza è dimostrata dalla qualità dei committenti: Lorenzo il Magnifico, per esempio, si rivolse al Perugino per fare affrescare la villa dell'Ospedaletto, presso Volterra, con scene mitologiche, oggi perdute.

Adorazione dei Magi della galleria di Perugia.

Senza entrare nel merito delle singole attribuzioni, è però da osservare che se si riduce troppo il *corpus* del primo Perugino ci si trova di fronte ad una situazione così sguarnita da non riuscire a "preparare" le grandi imprese cui l'artista fu chiamato in Vaticano, e cioè gli affreschi della Cappella della Concezione nel coro della Basilica di San Pietro, purtroppo perduti, e subito dopo l'80, addirittura il coordinamento della decorazione dell'intera cappella Sistina, cioè la direzione di un'opera di vaste proporzioni a cui partecipavano artisti come il Botticelli, il Ghirlandaio, Cosimo Rosselli e poi anche il Signorelli e Bartolomeo della Gatta, senza citare le presenze ombre, le più vicine all'atelier peruginesco, con in testa il Pinturicchio.

Evidentemente sono andate perdute opere di grande rilievo e noi oggi non possiamo contare sulla conoscenza di dipinti abbastanza importanti per giustificare in pieno il primato che il Perugino, non ancora trentenne, era stato in grado di conquistare in un contesto pur ricco di grandi personalità.

Fra le opere giovanili ve n'è una che possiamo considerare un curioso, affascinante anticipo in formato ridotto delle qualità che si sprigioneranno con grande forza ed intensità negli affreschi vaticani, cioè nel *Battesimo di Cristo*, nel *Viaggio di Mosè* e nella *Consegna delle chiavi*. È la serie di otto tavolette con i *Miracoli di san Bernardino* che il Perugino e la sua équipe di collaboratori ed aiutanti eseguirono nel 1437 per i Minori di S. Francesco al Prato a Perugia.

Circa l'attribuzione di questo gruppo straordinario, essa ha dato luogo ad una lunga ed ingarbugliata *querelle* in cui però possiamo notare alcuni elementi relativamente costanti, per esempio la proposta del Berenson che a queste tavole collaborassero anche artisti umbri come Benedetto Bonfigli e Bartolomeo Caporali, o il riconoscimento che un ruolo direttivo nell'elaborazione e nell'esecuzione del progetto spettasse proprio a Pietro Perugino.

Nella storia critica della fase più recente relativa ai *Miracoli di S. Bernardino* si è poi affacciata l'interessante proposta di Federico Zeri in favore della ipotesi che accanto al Perugino si trovasse anche quell'artista di formazione lippesca, interessato però anche alla pittura di Antoniazio Romano, cioè Pier Matteo d'Amelia.



Le figure rigide dell'Adorazione

Battaglia tra Amore e Castità, del Perugino, al museo del Louvre di Parigi. Nella pagina a fianco l'Adorazione dei Magi, del Perugino, conservato alla Pinacoteca di Perugia. L'Adorazione è una delle opere eseguite prima dei lavori per la decorazione della Cappella Sistina. Il tema tradizionale l'Adorazione. Perugino non trova solo un coro di commenti favorevoli. Roberto Longhi definì Perugino «classicista, facile, prematuro, ottimistico»: un giudizio non del tutto positivo, dove si incastra anche la definizione dei personaggi dipinti dall'artista: «manichini perugineschi».

Grazie soprattutto al Perugino ma anche grazie alla probabile presenza di Pier Matteo d'Amelia e del Pinturicchio, cui pure giustamente vengono riferite alcune tavolette, queste segnano, nel 1473, uno snodo decisivo nelle linee evolutive della pittura dell'Italia centrale. Il Perugino prende commiato dalla cultura del primo Quattrocento, ancora viva nella pittura perugina, e nello stesso tempo offre un contributo di forte rilievo allo schiudersi di una stagione moderna, ormai maturo nelle sue convinzioni di costruzione spaziale, di pienezza luminosa, di sintesi fra le arti, in particolare fra la pittura e l'architettura, che qui, nel gioco prospettico dei fondali e degli ambienti, è una presenza particolarmente importante.

Almeno uno dei collaboratori di

Perugino nel *Miracoli di San Bernardino*, il Pinturicchio, accompagnerà il Vannucci a Roma e collaborerà con lui agli affreschi della Sistina insieme con altri pittori umbri come Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno, e con toscani come Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli. Nell'insieme, l'impresa sistina segna il raggiungimento di una maturità sorprendente per un artista che aveva appena superato i trent'anni e che si pone all'avanguardia delle ricerche della pittura italiana, sia nella solenne ampiezza di concezione spaziale, sia per il modo di plasmare e ritrarre la figura umana, penetrante e al tempo stesso ideale, e soprattutto per quella peculiare qualità che potremmo definire come una capacità di modulazione leggera ed elegante delle singole immagini e del loro disporsi e



aggrupparsi senza cesure o contrasti, una qualità che rimarrà costante affinandosi, articolandosi, in modi anche non uniformi, nella parte migliore dell'opera successiva del maestro umbro.

Giunto ai risultati della Sistina attraverso un itinerario di cui non tutti i passaggi ci sono noti, il Perugino fa di quella memorabile esperienza romana il punto di partenza per un lavoro di affinamento, di sottile ulteriore ricerca che è lecito considerare commisurato all'elevato livello culturale, politico, sociale da cui, con sempre crescente insistenza, proverrà almeno fino ai primi del nuovo secolo, la richiesta di opere sue.

Già agli inizi del decennio '90 il Perugino lavora nella villa dell'Ospe daletto presso Volterra, dipingendo storie mitologiche, purtroppo perdute,

per Lorenzo il Magnifico ed ha accanto Filippino Lippi, Botticelli, il Ghirlandaio. Poco dopo richiede la sua opera il cardinale Giuliano della Rovere, nipote di Sisto IV, destinato a diventare Papa col nome di Giulio II, il Papa delle Stanze, e per il quale l'artista esegue opere, purtroppo anch'esse perdute, nel Palazzo della Rovere ai Santi Apostoli a Roma e lo splendido politico oggi noto come *politico Albani*. Questo decennio così glorioso anche per l'altezza della committenza, si conclude con la richiesta di Isabella d'Este, marchesa di Mantova, per il suo studiolo in Palazzo Ducale, della realizzazione in figura di un complicato programma allegorico, per quello stesso studiolo cui manderanno quadri Mantegna, Lorenzo Costa e il Correggio. È un decennio fitto di opere fra le

più ispirate del pittore. Di una di esse, il *Compianto sul Cristo morto*, per le monache di Santa Chiara di Firenze oggi a Pitti, grande conquista peruginesca del raccordo fra figure e paesaggio, scrive il Vasari: «Veggonsi in questa opera alcune bellissime teste di vecchi e similmente certe Marie che restate di piagnere considerano il morto con ammirazione et amore straordinario, oltre che vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi». È anche il decennio della pala di Fano, nella sua predella così avanti nella intuizione di un'inedita fusione tra figure e spazio da far credere a Roberto Longhi che qui, accanto al suo maestro, fosse all'opera il giovanissimo Raffaello.

Allo scadere del secolo la sua città e in particolare il nobile Collegio del Cambio lo chiama a decorare interamente la sede del collegio con una serie di affreschi che rispondono ad un complesso programma di ispirazione umanistica in cui si congiungono immagini astrologiche con figure della sapienza antica e della religione cristiana, in una sintesi di cui, più che apprezzare il contenuto filosofico e concettuale, si è portati ad ammirare la padronanza peruginesca dello spazio, il suo dominio della tecnica dell'affresco, la sua capacità di trasferire le sottili intuizioni che avevano caratterizzato le opere precedenti su tavola nel grande formato dell'affresco.

Siamo con queste opere al punto più alto del percorso peruginesco: la composizione si sfolta fino a rarefarsi ed anche a giungere ad un puro dialogo di figura e paesaggio, le anatomie e i gruppi si slanciano e si sciolgono in snodi e legature sempre più duttili.

Il Perugino raggiunge un singolare punto di fusione tra l'intonazione sentimentale delle figure (si direbbe una percepibile sensualità moderata da una ideale santità) e il loro collocarsi nello spazio con un lirico doppio effetto di immersione e di distanza.

Per i suoi contemporanei, Perugino è ormai uno dei grandi del firmamento artistico. Già nel 1489 un documento orvietano lo definiva «Famosissimus pictor in tota Italia ut apparet in palatio apostolico Romae».

Un agente di Ludovico il Moro, pochi anni dopo, dirà che il Perugino è celebre per «l'aria angelica et molto dolce delle sue figure», aggiungendo «maxime in muro», cioè soprattutto

(segue a pag. 80)

Gli uomini
d'affari
perdono
l'equivalente
di un giorno
alla settimana
per cercare
le informazioni
che servono.

Per evitare che ciò
accada anche nella vostra
azienda, vi serve un
sistema Unisys.

Infatti, i nostri linguaggi
della 4ª generazione sono
strumenti di lavoro potenti
e veloci, in grado di
fornirvi rapidamente e
correttamente le
informazioni che vi
servono. I linguaggi Unisys
della 4ª generazione sono
elastici e di conseguenza
con essi è molto facile
gestire le vostre banche
dati.

Con i sistemi Unisys, ad
esempio, potrete ottenere
informazioni utili anche se
le vostre necessità si
evolvono continuamente; i
programmi applicativi
potranno essere sviluppati
in un tempo molto minore,
in un insieme integrato, ed
anche il lavoro arretrato
diminuirà drasticamente. Il
risultato finale è che la

vostra azienda reagirà più
opportunamente ai
cambiamenti di rotta del
mercato.

E non è tutto, possiamo
offrirvi di più. La Unisys,
tra le prime società di
informatica, con un
fatturato annuo di 10
miliardi di dollari, offre
soluzioni software e
hardware integrate, in
grado di accrescere il
valore dei sistemi esistenti.
In questo modo, con
informazioni migliori,
potrete migliorare le
decisioni da prendere.

E un sistema che vi
garantisce migliori
informazioni, è certamente
la prima buona decisione.
UNISYS,
MIGLIORI INFORMAZIONI,
MIGLIORI DECISIONI.

UNISYS

La potenza al quadrato

Correggio
pittore di sorrisi

Visse privo
di tormenti.
Dipinse
calme allegrie
infantili
senza imitare
la bellezza
degli antichi



La Madonna col Bambino e
San Giovanni di Correggio, al
Prado, Madrid. È un evidente
riferimento — e anche un
omaggio — alla Vergine delle
Rocce di Leonardo.

I putti ridono nel cielo senza eroi

di Eugenio Riccomini

Ma sì: forse è proprio in questi nostri tempi postmoderni, e fra il corale applauso per il crollare delle ideologie, e quando per rigore s'intende subito e unicamente quel tiro dagli undici metri; forse adesso si può apprezzare perfino la pittura del Correggio, senza residui indicibili sensi di colpa. L'età delle avanguardie è finita, e con essa sembra finita la minaccia un po' terroristica di non essere, ogni giorno, *à la page*. È finito il tempo del rigore, del nitore, della spoglia semplicità della linea, dei

volumi essenziali; e, dà e dà, s'è spenta anche la voglia di punire, spiazzandole, le attese di chi candidamente si mette a guardar quadri.

Il Correggio, mi sembra, non aveva grandi idee da difendere; né oscuri tormenti interiori da manifestare; né misteriosi misteri da svelare. E neppure si sfiniva per gareggiare coi fantasmi dei greci antichi, alla ricerca d'una bellezza sublime, inattingibile. Le grandi tragedie della storia e del mito non l'hanno mai attratto, e non le ha mai dipinte. Si può essere grandi, aggirando sornionamente tutti quei tormenti,

e aggirandosi in punta di piedi nella sfera d'una normalità quasi banale? Forse sì, se non si pensa alla grandezza di Michelangelo, o di Leonardo, o di Tiziano; ma a quella, ad esempio, dell'Ariosto, che del Correggio era esattamente contemporaneo (e conterraneo). L'Ariosto (quello delle *Satire* e delle *Commedie*, ma anche quello dell'*Orlando*) diffida dei misteri e dei gesti sublimi, e diffida anche della sublimità del linguaggio poetico. Narra le vicende più inverosimili e fantasiose, ma ci tiene a far sapere, mentre narra, che il suo scopo e il suo gran

gusto è appunto quello di narrare. Ammicca al suo pubblico con un sorriso d'intesa: ogni chiudersi d'ottava è una strizzatina d'occhio, e un tornare coi piedi per terra. E ancora: in tutto il suo poema non c'è un episodio centrale, che gli faccia da apice drammatico, da scena madre; e non c'è neppure, a ben guardare, un vero e proprio protagonista, un eroe. L'Ariosto e il Correggio non si sa neppure se si conoscessero. Il poeta, anzi, dimentica di citare il pittore suo vicino nella celebre ottava in cui elenca i massimi artisti del suo tempo. Le loro vite, però, s'erano intrecciate più volte, negli stessi luoghi, nell'ambito della stessa cultura letteraria e figurativa. S'erano formati, ed erano vissuti sotto lo stesso cielo: in quella dolcissima e pedestre piana sterminata del Po, senza marmi per scolpire giganti, senza i colossi dei ruderi antichi; fra nebbie e vapori che ti rammentano ad ogni passo, concretamente, che perfino lo spazio è materia spessa, densa, cui è difficile applicare il severo lindore della geometria, le sue astrazioni. Così il Correggio, come l'Ariosto, non mette in scena eroi sublimi. Evita, perfino, che l'occhio dello spettatore s'appunti su una figura centrale, protagonista, che imponga alle altre obbligatorie simmetrie. Nei suoi dipinti lo sguardo scivola sempre via da un lato, e divaga senza trovare un punto di sosta; e si sofferma, infine, sempre sull'affiorare soddisfatto d'un sorriso, o sull'occhiata d'un putto o d'un angelo che ti chiama a farti complice della scena. Ti suggerisce insomma, come nelle chiuse dell'Ariosto, che ciò che avviene nel quadro si fa per diletto; e che l'arte (e la grandezza) del pittore sta appunto in quel diletto, in quel sedurre, per un momento, l'attesa dello spettatore.

È proprio questo aspetto sempre un po' incline al dialogo, e talora francamente allo spettacolo, che ha fatto la fortuna del Correggio nell'età barocca; e la sua sfortuna nei tempi moderni. Stendhal lo amava, e suggeriva ai viaggiatori frettolosi di fermarsi almeno un'ora a Parma per i suoi «affreschi sublimi». Lo amava, però, soprattutto per la femminile, carnale, sensualità delle sue madonne, dei suoi angeli (o angiole: chissà se si può dire?), e per le promesse ch'egli credeva di scorgere in quei sorrisi. Ma già verso la metà dello stesso secolo John Ruskin in una lettera al padre scriveva da Parma: «quanto al Correggio, l'ho sempre stimato poco. Ho compiuto oggi una

dura arrampicata su per i tetti della Cattedrale per scrutare attraverso le piccole finestre della cupola, proprio per avere conferma della mia opinione e dare addosso al Correggio». Un bel mutamento, nel gusto inglese: un secolo prima i quadri del Correggio apparivano di regola appesi ai muri degli interni borghesi di Hogarth; e Lawrence Sterne faceva osservare al suo Tristram Shandy che una fanciulla vezzosa e dal sorriso malizioso era dotata d'una certa *correggiosity*. Da Ruskin in poi, per il Correggio, la strada è stata sempre in salita; forse non tra gli addetti ai lavori, ma nel gusto diffuso del pubblico certo sì. Del resto, cosa mai si poteva «recuperare» del Correggio, delle sue illusive dolcezze, da parte di artisti come Picasso, o Mondrian, o Morandi?

E però non si può neppure dire, stando ai fatti e alla storia, che sia proprio lui il responsabile della lettura in chiave barocca e miracolistica e scenografica che, un secolo dopo la sua scomparsa, s'è cominciato a fare della sua arte; così come Guido Reni, e perfino il Dolci o il Batoni non sono colpevoli delle madonnine, dei sacri cuori, dei santini melensi che le parrocchie tutt'oggi distribuiscono, da pessimi cliché fotografici delle loro opere.

Ma è vero che qualche pesante nube ha offuscato l'astro del Correggio fin dagli inizi. Il suo solo biografo, nel suo secolo (e vent'anni dopo la sua morte), è stato il Vasari. Era, senza dubbio, un gran conoscitore di pittura. E non potevano sfuggirgli, anche *oborto collo*, certe peculiari e innegabili qualità del Correggio: dice, ad esempio, che nessuno come lui sapeva dipingere il soffice fluire dei capelli, o fingere la morbidezza delle carni. Dice, anche, che l'artista padano era «grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficoltà»: e cita, a riprova di questa scommessa del Correggio con se stesso, gli affreschi nella cupola del Duomo di Parma, ove aveva dipinto «una moltitudine grandissima di figure... vedute a di sotto in sù con stupendissima meraviglia». Dice ancora il Vasari (ed è questo, ai suoi occhi, il massimo elogio) che il Correggio «fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna»; e cioè paragonabili a quelle di Raffaello o di Michelangelo. Ma subito aggiunge una significativa limitazione: «si giudica che se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia, e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli». Il Correggio, insom-

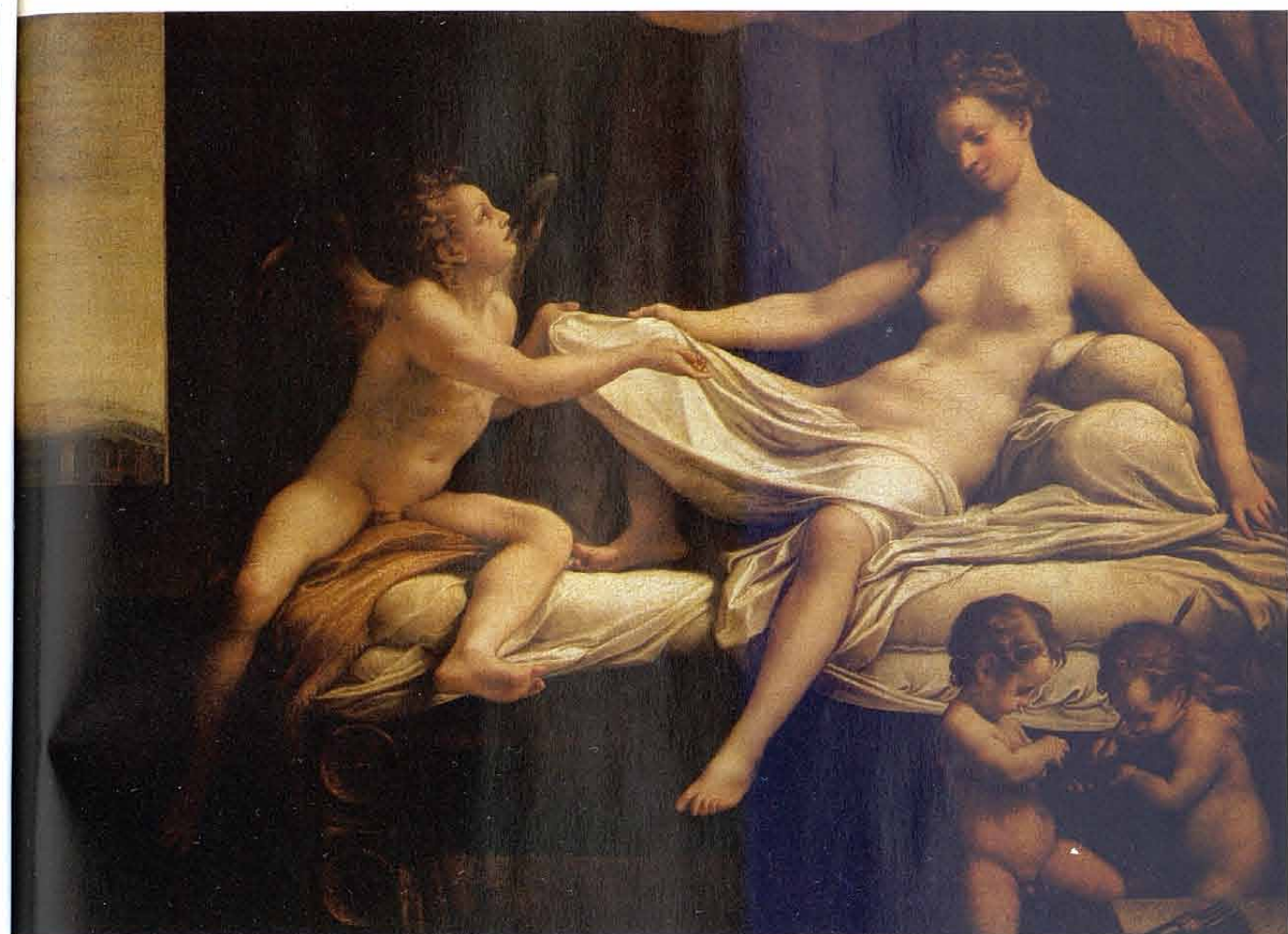


Un affresco che ai vescovi non piacque

Un particolare dell'Assunzione della Vergine di Correggio, nel Duomo di Parma. L'affresco è curioso perché la figura della Vergine vi ha parte marginale. Campeggiano invece apostoli giganteschi, un inestricabile ammasso di membra e di nubi. Lo sguardo dell'osservatore sale ruotando a vortice, nel seguire i corpi rosati, i ciuffi biondi, i vapori di nubi celesti trapassate dai raggi del sole. Ai canonici del Duomo l'affresco non piacque.

La malizia nuda di Danae che dorme

Putti con cane, di Correggio, nella camera di San Paolo, a Parma. In questa città Correggio esordì, nel 1519, affrescando la stanza da convito della badessa Giovanna Piacenza. Con spirito giocoso dipinse putti divertiti, che giocano con gli attrezzi di Diana. L'affresco è attraversato da una luce bionda, calda, che accarezza le carni rotonde dei putti. Nella pagina a fianco Danae, di Correggio, nella Galleria Borghese di Roma. Anche qui si notano le luminose nudità, l'atmosfera serena che domina in tutta la composizione. Nell'angolo inferiore sinistro due putti che giocano formano una vera e propria scena nella scena, mentre Danae, scoperta e con un sorriso accennato sulle labbra, esprime una malizia sorniona. La bellezza che Correggio cercava era quella di donne che hanno i sensi desti e vivi, e membra piacenti: bellezza delle carni.



ma, se la cava anche troppo bene, per esser nato e vissuto in provincia; e anzi, «sono tali le cose sue senza aver egli visto le cose antiche e le buone moderne... che se le avesse vedute avrebbe infinitamente migliorato, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de' gradi». È anche da questa originaria accusa di provincialismo, e di marginalità rispetto al grande corso dell'arte italiana, che il ruolo del Correggio è risultato sempre come il fanalino di coda nel «convenzionale quintetto dei grandi artisti del Rinascimento», come ha notato il Popham, massimo recente studioso dei disegni parmensi; i quattro che lo precedono sono, ovviamente, Raffaello, Michelangelo, Leonardo e Tiziano.

Sappiamo tutti, dai tempi delle scuole medie, che la storia non si fa con i se, e con i periodi ipotetici. Se il Correggio fosse stato a Roma, se avesse visto Raffaello e Michelangelo, e le statue antiche... C'è però chi ha sostenuto, contro la testimonianza del Vasari (che è tarda, e di seconda o terza mano) che il Correggio quel viaggio l'ha certamente fatto. Documenti scritti non ce ne sono, e per quanto si sia

cercato nessuno ne ha mai trovati; ma non vuol dire: gli archivi sono lacunosi, e poi non è detto che debbano recar traccia d'un viaggio magari a piedi di un pittore allora pressoché sconosciuto, e che non figurava tra i dipendenti di alcuna corte. Ma Raffaello Mengs, il pittore neoclassico che più d'ogni altro ha amato e capito il Correggio, già un paio di secoli fa supponeva che il Vasari fosse in errore. E Roberto Longhi, nel 1956, ha difeso a spada tratta l'idea del viaggio del Correggio a Roma; usando, come documenti, quelli più eloquenti e dimostrativi: ossia le opere dipinte. Basta saperle leggere; e oggi credo che più nessuno abbia voglia di tornare sull'argomento, se non per gusto di polemica.

Ma è poi così importante, un viaggio a Roma? In fondo, oggi, da Bologna, con un'intercity sia pure in ritardo, ci si mette in tre o quattro ore; e l'esperienza non è che ci travolga la vita. Ma al Correggio quel viaggio ha aperto gli occhi; gli ha come liberato una molla che si teneva compressa dentro. Del resto, e negli stessi anni, anche l'Ariosto s'andava in fretta liberando di quel sapore

dialettale che s'avverte nella prima redazione del suo poema; ed è proprio la lingua italiana solenne e latineggiante in uso tra gli intellettuali della corte romana ad arricchire il suo vocabolario: e, come si sa, concluse ben presto che l'*Orlando* se lo doveva riscrivere tutto da capo. Prima del viaggio romano, conosciamo del Correggio, circa un trentina di opere. Sono quasi tutte di piccola dimensione; solo un paio, o forse tre, hanno la statura d'una pala d'altare. Nulla di monumentale, nulla di grandioso. Fino ai trent'anni il Correggio dà di sé un'immagine che per nulla fa presagire l'ampiezza di respiro e anche l'ardimento delle opere che seguono subito dopo. Era stato, ancora ragazzo, accanto al vecchio Mantegna; e alla corte mantovana di Isabella d'Este aveva annusato i tiepidi effluvi di quell'autunno dell'umanesimo che si consumava negli studioli segreti, nei racchiusi giardini, nelle stanze ornate di arcane insegne e di motti latini. Aveva appreso la sfinita dolcezza, i ritmi di lentissima, quasi immobile danza dell'ultimo Perugino, del Costa, del Mantegna stesso ormai inca-

pace di graffiare e di stridere. Da Venezia, da Ferrara (ossia da Giorgione, dal Bellini, dal giovane Garofalo) giungevano accenti e proposte diverse: d'una più fonda immersione nel grembo della natura, che a quegli artisti si rivelava nel suo aspetto fenomenico, non più ragionevolmente ordinata entro la trama prospettica, ma densa di materia, e di ciò che della materia l'occhio percepisce, ossia di colore. Poco distante, a Bergamo, operava dal 1513 Lorenzo Lotto, che a Roma c'era stato, ma che aveva di proposito dimenticato sia Raffaello che Michelangelo; forse Dürer o il vecchio Holbein gli piacevano di più, e mescolava quelle complicate stranezze ad un gusto nervosamente indagatore per i più sottili effetti di luce, e di penombre. Correggio certo ne sapeva qualcosa, del Lotto: se ancor oggi, ogni tanto, qualche sua tela giovanile casca nel catalogo del collega. Ma soprattutto, come il Lotto, viveva nell'ombra insidiosa e inevitabile di Leonardo da Vinci, che fino al 1513 era stato a Milano, passando più volte per Parma e per Mantova. C'erano anche, nella regione (una a Bolo-

gna, una a Piacenza) due belle tavole di Raffaello, giunte da poco. Ma sembra quasi che il Correggio non le abbia volute vedere: nelle sue opere giovanili, che pure oscillano incerte fra tante diverse suggestioni, il fascino di Leonardo s'avverte ovunque. Basta vedere quella specie di omaggio alla *Vergine delle rocce* che è la piccola *Madonna col bimbo e san Giovanni*, del Prado, dipinta verso il 1515 per Isabella d'Este; o anche il sorriso che aleggia sul volto della Maddalena, nei *Quattro santi* del Metropolitan, e il folto ombroso di bosco alle sue spalle.

Quel sorriso (che in Leonardo sa di mistero e d'ambiguo, e che nel Correggio è invece cenno confidenziale, rassereneante) il Correggio non lo dimenticherà più. Come non dimenticherà, di Leonardo, l'osservazione che il pittore deve dipingere anche l'aria che si frappone fra il suo occhio e le cose che ritrae: che lo spazio, cioè, è anch'esso materia, e non asettico vuoto, e che l'atmosfera avvolge e modifica e sfuma le figure, e le cose lontane. Fra le brume lombarde Leonardo s'era ben accorto di queste

cose; e Correggio le sapeva, vivendo nello stesso clima, sotto quel cielo sempre velato, opaco. A trent'anni, nel 1519, il Correggio esordisce a Parma. È un artista nuovo, del tutto inatteso quello che affresca la stanza da convito per la badessa Giovanna Piacenza, donna colta e orgogliosa, e anche un po', come dire?, profeminista: sul caminetto, ove ella è raffigurata come Diana cacciatrice, è inciso il motto *ignem gladio ne foveas*, e cioè non stuzzicate il fuoco con la spada, non usate la prepotenza contro la mia focosa vitalità. Lì, in quella stanza, la badessa riuniva intellettuali e umanisti, a conversazione, e anche a far merenda: torno torno, il Correggio vi ha dipinto, fingendone il candore e il rigonfio, tovaglie tese entro le quali pesano brocche, caraffe, piatti. La volta, a nervatura ancor gotica, l'ha del tutto nascosta: i costoloni sono diventati tesi fasci di canne, e le vele sono tutto un fitto intreccio di fogliame. La stanza è divenuta un bersò, un finto padiglione campestre. Nel bersò un sapiente giardiniere ha ritagliato degli oculi: e di lì si vede il cielo, e nel cielo s'aggirano putti ri-

denti, che scherzano con gli attrezzi di Diana, e ogni tanto s'affacciano verso il centro della stanza, e ti ridono in faccia. Sotto il bersò, nicchie illuminate di striscio, e in ciascuna finte statue antiche, divinità pagane. E ovunque una luce bionda, calda, da pomeriggio avanzato, che carezza la cicciosità dei putti, che fa parer vive anche le finte statue entro le nicchie, di cui avverti e misuri il concavo dalle ombre ricurve e sfibrate che gli idoli vi proiettano. Insomma, una cosa così al di qua degli Appennini mai s'era vista. E ancor oggi provate a mettervi sull'uscio che separa la stanza del Correggio da quella che solo quattro anni prima, sempre per ordine della stessa badessa, Alessandro Araldi dipinse con non meno dotte allegorie, suggerite certo dagli stessi umanisti: un abisso, un "gap" inaudito. Il Correggio, si suppone, era appena tornato da un soggiorno di qualche mese a Roma. Qui, intendiamoci, non c'è un solo richiamo preciso a Raffaello o a Michelangelo, e neppure a qualche nota statua romana. Certo, quell'idea del bersò, della pergola, somiglia alle soluzioni decorative che proprio in quel momento, a Roma, il Correggio avrà visto messe in opera dagli allievi di Raffaello nel salone a piano terra della villa della Farnesina, a Trastevere. Però, nessuna citazione testuale. Ma l'aria nuova, romana, s'avverte subito nella scomparsa d'ogni timidezza, d'ogni inclinazione intimista e ombrosa; nella facilità-felicità (Baldassar Castiglione, l'amico di Raffaello, avrebbe detto "sprezzatura") dell'invenzione, nella libertà senza complessi del muoversi dei putti, che paiono nipotini dei giganti di Michelangelo, ma più propensi allo scherzo o all'elegia che al dramma.

Tutta nuova, e solo del Correggio, è invece l'idea d'uno spazio senza limiti, che s'apre al di là della pergola. Raffaello, alla Farnesina, il suo cielo l'aveva chiuso alla vista stendendoci contro un finto arazzo; e Michelangelo aveva racchiuso la Sistina entro un'armatura architettonica che serra le figure come entro una cassaforte. Per loro lo spazio non deve soffrire d'incertezze; la mente deve poterlo misurare, e dominare. Ecco: di quelle sicumere della ragione il Correggio non si fida. Sa che lo spazio, come s'è detto, è anch'esso fatto di materia, di vapori, di nubi, di luci ed ombre; sa che non è un luogo geometrico entro cui collocare, una ad una, le figure.

E dipinge figure e aria allo stesso modo, confondendo le carte, e l'occhio. Già l'anno dopo, 1520, dà inizio agli affreschi nella cupola e nell'abside della chiesa di San Giovanni, abolendo ogni riferimento architettonico. Le grandi figure ignude degli apostoli hanno volti da Raffaello, e membra michelangeloesche, e il Cristo che si libra a mezz'aria richiama quello della *Trasfigurazione*, l'ultimo dipinto, lasciato a mezzo da Raffaello alla sua morte, proprio in quell'anno. Ma la bella certezza del disegno, che a Roma avrebbe racchiuso torno torno le figure e i loro profili, qui è stravolta; il gesticolare degli apostoli al cospetto del miracolo si slabbra tra chiazze di luce dorata o affonda nell'ombra, i putti s'intrufolano fra nubi corpose come tra cuscini di gommapiuma, i contorni sono cancellati da chiarori che abbagliano o spariscono entro gorghi di buio.

Quest'idea d'uno spazio non chiuso, non misurabile, senza limiti, d'una visione che non può avere centro come non ha centro il cielo è la risposta del Correggio agli equilibri e ai dinamismi sempre contrappesi dei fiorentini, dei romani. E, chissà, forse, è una risposta tutta italiana anche alla tetraggine, alla severità, alle rampogne che proprio in quegli anni Lutero e i suoi seguaci profondavano anche qui da noi. È allora che le chiese protestanti si spogliano d'ogni immagine sacra, d'ogni coloritura accattivante; anche le belle madonne dorate e ridenti del gotico tedesco finiscono nei falò purificatori. E guai, tuonava Lutero, a chi ardisce alzare gli occhi verso la maestà del cielo, e ascendere col pensiero verso quella luminosa vertigine. Appunto una luminosa vertigine il Correggio stava dipingendo, fra il '25 e il '30, nella grande cupola del Duomo di Parma. Apostoli giganteschi si protendono, fra un gran svolazzare di manti e di barbe, sull'orlo del sepolcro della Vergine (e cioè sul vuoto della chiesa, del presbiterio), e declamano il loro rapito stupore per il miracolo dell'*Assunzione*. Ma la Vergine quasi neppure si vede: ciò che il fedele o il turista oggi percepisce è un inestricabile intrico di membra e di nubi, un gran pedalare nell'aria, come un lancio di paracadutisti alla rovescia, verso la luce che abbacina in alto. Lo sguardo sale ruotando in vortice; e nel vortice sfiora tenerezze di corpi rosati, ciuffi biondi di efebi, vapori di

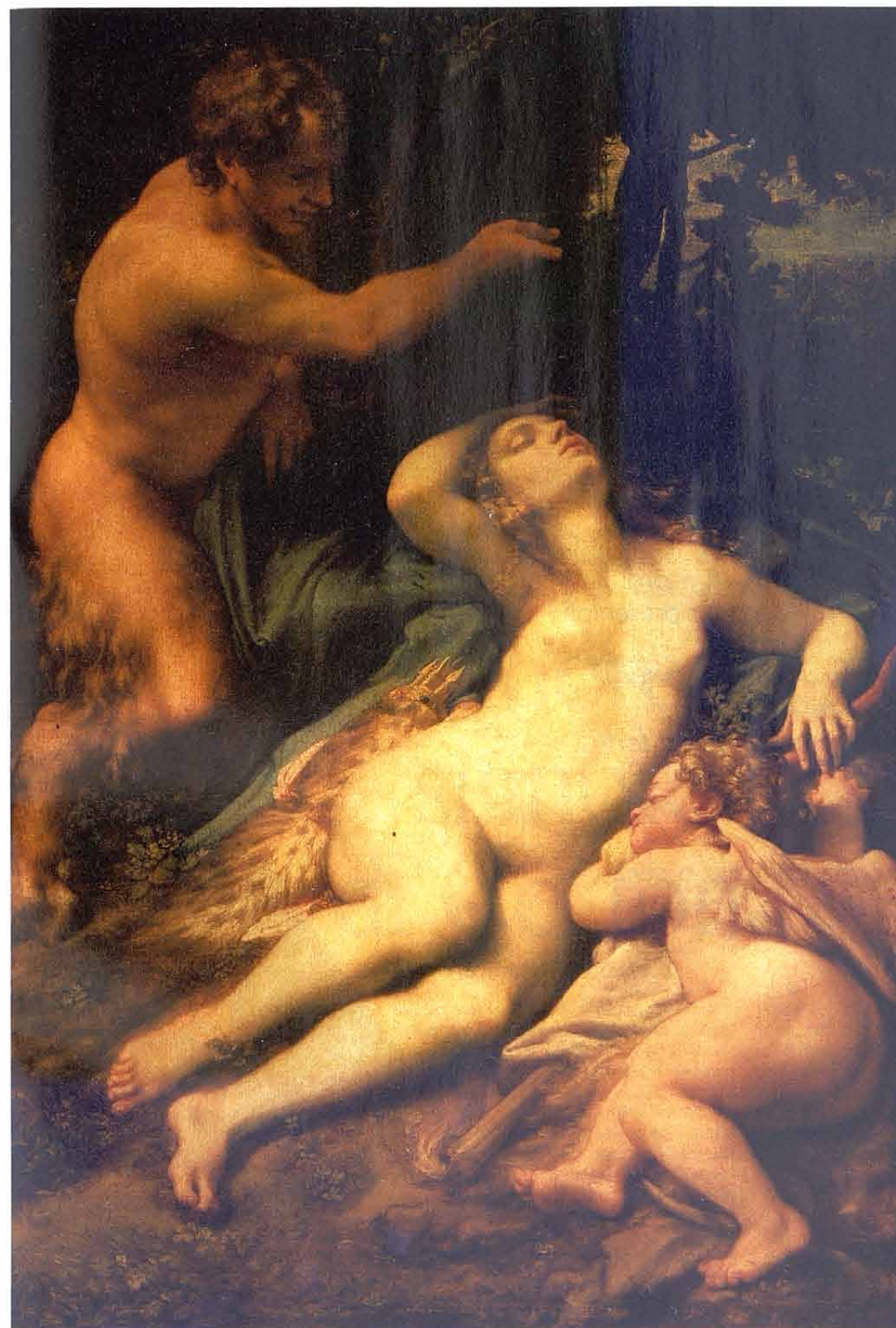
nubi cilestrine sfiorate dai raggi del sole. Parafrasando Rossini, chissà se questa è *peinture sacrée*, o non piuttosto *sacrée peinture*? Perché l'intento di questa scommessa acrobatica (che sta all'origine di ogni grande cupola barocca, fino a Luca Giordano e al Tiepolo) può esser perfino didattico, esortativo, ed è certamente di matrice cattolica, che più cattolica non si può.

Ma chissà se quest'affresco, oltre ad essere cattolico, è anche religioso? Più che spirare pietà, si rivolge ai sensi: e chiede stupore più che raccoglimento. E così è, sembra, anche nelle pale d'altare di quegli anni fra il '20 e il '30: membra tenerissime e carnali, chiome di bimbi e d'angeli lievi e impalpabili, luce calda di sole; o, come nella *Notte* di Dresda, ombre e penombre senza mistero, da cui affiorano sorrisi, e gesti d'affetto.

Ai canonici del Duomo il grande affresco non piacque. E il Correggio passò gli ultimi anni della sua breve vita dipingendo quasi solo scene profane, e perfino un po' osé, per la corte dei Gonzaga di Mantova. Ma gli angeli della cupola, i gesùbambini delle pale parmensi, le sante in deliquio sono corpi carezzevoli, non diversi da quelli della Leda, della Danae, della Venere che Federico Gonzaga chiedeva al Correggio. Le sue creature, celestiali o profane che siano, sono sempre terrene. La bellezza che il Correggio cercava somiglia un poco a quella delle donne dell'Ariosto: che sono parto della fantasia, e del piacere di narrare, ma non cessano per questo d'aver sensi desti, e vivi, e membra piacenti. Sono anche, gli ultimi anni del Correggio, quelli della più raffinata, elegante, e talora stralunata voga della maniera italiana: gli anni del Rosso, del Pontormo; e del suo antico allievo, il Parmigianino, che tornato da Roma a Parma mostrava raffinatezze estenuate, inarrivabili, e in gara con se stesso alla cerca d'una perfezione tanto suprema, e certo innaturale, da morirne di consunzione o di crepacuore.

Il Correggio era morto pochi anni prima, d'una modesta polmonite. Le eleganze stralunate non l'avevano mai tentato. Era, forse, l'ultimo cultore d'una bellezza senza aggettivi. Bellezza delle carni, e dell'aria che le circonda e le abbraccia. Materia lieve e peso del corpo, che si fa lieve nell'amplesso: come nell'ancor oggi incredibile *Io* di Vienna, sfinito apice d'un amore divino, e terrestre.

Eugenio Riccomini



L'importanza dei personaggi laterali

Giove e Antiope, di Correggio, al Louvre di Parigi. Correggio non pretendeva di gareggiare con la raffinatezza sublime dei greci antichi. Anche riprendendo temi mitologici, preferisce evitare le tragedie. Sceglie invece gli episodi ironici, allegri o carnali. Si noti l'atteggiamento voluttuoso di Antiope, l'espressione raccolta, eppure anche divertita, del putto addormentato. Correggio non mette in scena una figura protagonista. Lo sguardo, nei suoi dipinti, scivola via verso i personaggi laterali.



PUBLICIS

Ma... ti ricordi
chi ci ha presentati?

Grazie a lui è stato facile
rompere il ghiaccio,
che personalità, così forte...

... e che sapore.

Era con ghiaccio o senza?



Cointreau: forte con sapore.

con o senza ghiaccio

Il pittore gentiluomo



La Flagellazione di Luca Signorelli, conservata alla Pinacoteca di Brera (Milano). Questa tavola fa parte delle opere giovanili. Si nota una spiccata abilità nel disegno, che dà fermezza a tutta la composizione.

Era il migliore a disegnare i nudi.
Divenuto celebre fece lavorare la bottega

Signorelli signore di Cortona

di Mario Gori Sassoli

Pincipiando a discorrere di Luca Signorelli, nella seconda parte delle *Vite* dei più celebri artisti, Giorgio Vasari adduce a principale motivazione della grande fama goduta dal maestro cortonese la capacità di questi a «fare gl'ignudi sì bene, con arte e difficoltà... Perloché destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo di lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera...». Il giudizio, al di là dell'abituale tono encomiastico adoperato dallo storiografo aretino, riassume tuttavia con appropriatezza i fondamenti della pittura signorelliana, ba-

sata essenzialmente, infatti, sulla costruzione disegnativa. E poiché il disegno è invenzione e l'invenzione il merito massimo di ogni pittore, il Vasari riconosce nel Signorelli una di quelle personalità che aprirono «la via all'ultima perfezione dell'arte», ossia, nella ferma credenza del biografo in un progresso costante da parte degli artefici, uno di quelli che anticiparono direttamente perfino l'idolatrato Michelangelo.

In effetti Luca Signorelli non appare mai artista isolato, neppure agli esordi della sua attività nella natia Cortona, terra di confluenza di sollecitazioni

diverse da ogni scuola della Toscana ma anche, per la sua posizione di confine, dell'Umbria e delle vicine Marche. Nato verso la metà del '400 si muove in principio nell'ambito di Piero della Francesca e dallo spirito "esatto" del maestro apprende a non cingersi in inutili abbellimenti compendiari. Nelle opere giovanili rimaste appare subito una composizione ferma, bloccata entro schemi determinati a priori da idee già compiute nei disegni preparatori, come evidenziano la tavola con la *Flagellazione* di Brera e gli stessi affreschi nella sacrestia della Santa Casa di Loreto (1480 c.).

Tra stampe e santini
si diffonde l'incisione

CARTE DA GIOCO IN PUNTA DI BULINO

di Evelina Borea

Al tempo di Raffaello era in piena espansione un nuovo mezzo tecnico di rappresentazione visiva che rispetto a quelli tradizionali delle arti figurative vantava la peculiarità di fornire immagini multiple: era l'incisione, affermata sulla metà del secolo precedente, che in matrici lignee o metalliche da imprimere poi su carta, da idee originali dello stesso incisore o da disegni di altra mano, fissava composizioni grafiche dai nitidi profili destinate ad una varietà di utilizzi che mai prima di allora aveva interessato oggetti prodotti in serie — come stoffe o sigilli o monete, il cui scopo esclusivo è di servire ad usi materiali.

Infatti le stampe, in ragione della loro valenza primaria di documenti artistici — esse si presentavano come testi figurativi assimilabili per l'effetto del segno lineare nero sul fondo bianco della carta ai disegni finiti quali i pittori solevano fare in preparazione delle pitture —, ma anche per i molteplici messaggi di cui potevano caricarsi, di vario ordine e indirizzo, morali, religiosi, politici o semplicemente quali illustrazioni di fenomeni della natura o di attività dell'uomo o di suoi manufatti o di aspetti del suo mondo, arricchite talvolta di brevi scritte esplicative, manifestavano una potenzialità di irradiazione e di coinvolgimento culturali a vari livelli, che superava di gran lunga quella degli stessi libri. Infatti, se dei libri spesso, dal 1467 in avanti, le stampe entrarono a far parte come ornamento e illustrazioni, rispetto ad essi, essendo la stragrande maggioranza pubblicate come fogli singoli, rivendicavano assoluta autonomia, rivolgendosi con la facile presa delle immagini ad un pubblico più vasto e non necessariamente alfabetizzato.

Le più antiche stampe di cui ci

sono pervenuti esemplari, quasi sempre unici, sono silografie di carattere religioso e carte da gioco. Esse risalgono ai primi decenni del Quattrocento e riflettono, le più anonimamente, la cultura pittorica dell'epoca con le semplificazioni formali e talvolta la rozzezza che la trasposizione su legno da parte di intagliatori non necessariamente colti rendeva inevitabile.

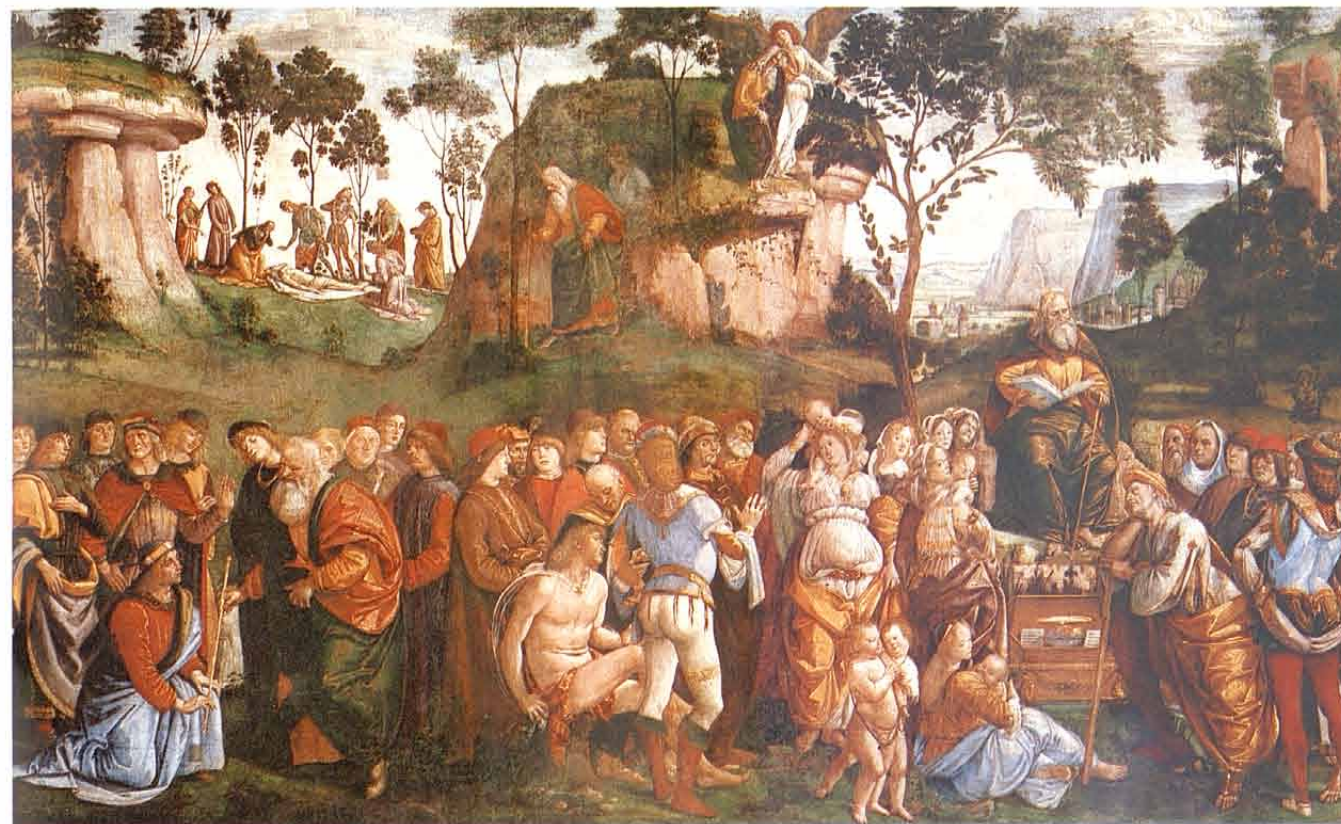
È un fatto che in Italia i nomi di grandi artisti collegabili ad incisioni o addirittura leggibili in esse come autorevoli firme interessano quasi esclusivamente il campo dei rami, a cominciare da quelli di Mantegna e di Pollaiuolo come autori essi stessi, il primo di un gruppo di stampe non firmate ma inequivocabilmente recanti il possente marchio del suo stile, il secondo che incise il proprio nome nella celebre *Battaglia di nudi*, una grande stampa non inferiore per forza figurativa ai dipinti, sculture e oreficerie di mano dello stesso artista.

Se alcuni gruppi di stampe prodotte a Firenze sullo scorcio del Quattrocento ostentano nello stile la derivazione da disegni del Botticelli — che per altro non sembra aver mai toccato il bulino —, tra le quali le famose illustrazioni della *Divina Commedia* edita nel 1481, fu il Mantegna, a quel che risulta, il primo pittore ad acquisire coscienza, dando quindi prova di saperne utilmente sperimentare gli effetti, della potenzialità peculiare delle stampe in fatto di divulgazione delle idee grafiche e compositive altrimenti affidabili solo a disegni o pitture in esemplari unici conoscibili da pochi. Un disegno col mezzo incisivo poteva riprodursi in numero indeterminabile di fogli, e così un'idea figurativa farsi conoscere a una moltitudine di altri artisti, influenzandoli nello stile, creando

(segue a pag. 81)

Testamento e morte del patriarca

Testamento e morte di Mosè, di Luca Signorelli, nella Sistina, in Vaticano. Signorelli fu chiamato a Roma nel 1482, insieme ad altri noti artisti, da Botticelli a Perugino, a Cosimo Rosselli, per mettere a fresco episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento. Perdute le raffigurazioni di San Michele e il Demonio, resta il Testamento e morte di Mosè, eseguito con l'aiuto di collaboratori. Gli studiosi ritengono che siano presenti nel Testamento influssi del Ghirlandaio e del Botticelli.



Le commissioni importanti non tardano a giungere al cortonese che intanto va riguardando con interesse anche alle contemporanee vicende fiorentine. Nel 1482 Signorelli è chiamato a Roma per dipingere nella cappella di papa Sisto e per la quale i più celebri artisti del momento, da Botticelli a Perugino, a Cosimo Rosselli, devono mettere a fresco episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento. A Luca spettano le raffigurazioni di *S. Michele e il Demonio* e un riquadro con *Storie di Mosè*. Perdute le prime resta soltanto la scena del *Testamento e morte del patriarca*, eseguita con l'aiuto di collaboratori e ricca di spunti ghirlandaieschi e botticelliani.

Influssi del tardo Donatello e lineari derivanti dal Verrocchio appaiono in trasparenza anche se il pittore osserva soprattutto quanto va divulgando il Pollaiuolo; proprio uno, guarda caso, fra i maggiori sperimentatori delle possibilità offerte dalle ricerche sul nudo. I furori orgiastici del fiorentino non intaccano tuttavia il naturale equilibrio del Signorelli che a Firenze deve apprendere ancora importanti modalità di approccio con la rappresentazione pittorica. Dalle rifiniture

fiamminghe di van der Goes l'artista trova conferma alla congenita certezza di una realtà sempre razionalmente definibile, come risulta dai *Ritratti Vitelli* e dal cosiddetto "Giurista", già nella collezione Torrigiani e ora a Berlino, e come apparirà, in una eccezione più aneddotica, in alcuni episodi della vita di S. Benedetto nel chiostro di Monteoliveto Maggiore compiuti intorno al 1498.

A Firenze il Signorelli deve aver intrapreso anche un intensivo aggiornamento culturale se gli riesce di mettersi in luce nella cerchia intellettuale raccolta intorno al Magnifico Lorenzo. Ben altri interessi e tematiche infatti, che non quelle consuete da semplice "madonnaro" (sia pure di altissima qualità) si aprono al pittore. E i risultati non mancano se si pensa a quella *Educazione di Pan* dipinta proprio per il Medici verso il 1488. (andata sciaguratamente distrutta a Berlino nel '45), che è unanimemente riconosciuto testo paradigmatico dello spirito classicheggiante nella parabola umanistica del secondo Quattrocento toscano.

Nell'ultimo decennio del secolo Signorelli esegue numerosi tondi in accordo con una moda tipicamente fio-

rentina. Tra questi è la *Sacra famiglia* degli Uffizi che ribadisce la giustezza della persistenza di echi signorelliani nelle invenzioni di Michelangelo tramandata dal Vasari; basti pensare, ad esempio, al *Tondo Doni*.

Nella cattedrale di Orvieto il pittore ottiene l'incarico, già dell'Angelico mezzo secolo avanti, di decorare la Cappella di S. Brizio. Gli affreschi, finiti nel 1504, illustrano, seguendo programmi iconologici non ancora completamente chiariti, il tema del Giudizio Universale. Con suggestioni scaturite da molteplici fonti letterarie (dalla *Commedia* dantesca alle *Metamorfosi* di Ovidio alla abituale e saccheggiantissima *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine) e con toni in cui si è voluto ritrovare il ricordo del dramma savonaroliano, compiutosi giusto l'anno prima dell'inizio del ciclo orvietano, nel 1498, Signorelli mette in scena un grandioso spettacolo nel quale spiccano da primattori i virtuosistici nudi in scorcio dei risorti e, soprattutto, dei dannati coi loro infernali carnefici.

A lui, non fiorentino, riesce qui il compito di fare da tramite fra due fiorentini, Dante e Michelangelo, colo-

Il pittore
gentiluomo

ro cioè che, in compagnia del Piranesi, Mario Praz riconobbe come i soli geni tragici di tutta l'arte italiana.

Poi, dopo Orvieto, per altri due decenni, fino alla morte, nel 1523, il Signorelli continuerà ancora a riempire di personaggi tavole talvolta mastodontiche per chiese e fraterie della Toscana. Ma le figure sono solo ectoplasmi di idee più antiche; rivisitazioni. L'esecuzione è per lo più lasciata ad una ben organizzata bottega che fa campare di rendita il maestro-padrone occupato a vivere «piuttosto da signore e gentiluomo onorato, che da pittore». I corpi sezionati e ricomposti come in un puzzle anatomico, oltre a permettere il gioco di far riapparire nella memoria immagini lontane nel tempo, creano però anche leciti interrogativi sulla cronologia generale dell'intera produzione signorelliana quale attualmente è accettata. Troppo impregnata a volte, crediamo, di "ricorsi" sospettamente tardivi, o, viceversa, di anticipazioni eccessivamente profetiche anche per quella disinvolta utilizzazione del proprio *copyright* che il pittore sembra professare.

Mario Gori Sassoli



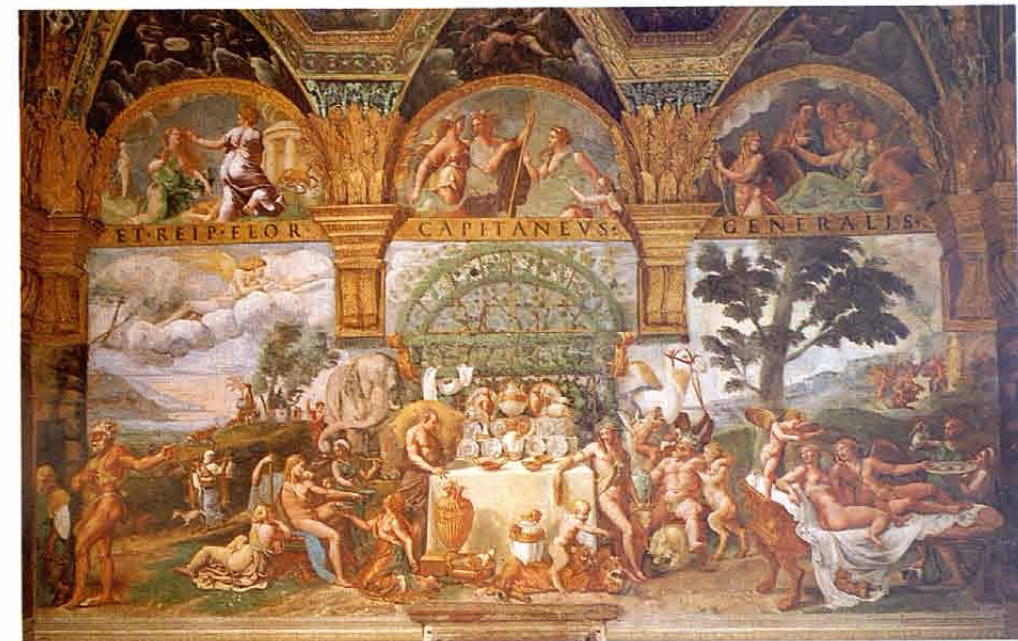
Giulio Romano

a Mantova

I suoi disegni erotici non piacquero.
Fu accolto alla corte dei Gonzaga

L'allievo rampante scacciato dal papa

di Stephen Fox



Il Convito nuziale di Amore e Psiche di Giulio Romano, nel Palazzo del Tè, a Mantova, una delle più belle case patrizie del Cinquecento. L'affresco fa parte di un ciclo dedicato alle storie di Psiche.

Come sovente avviene anche nelle famiglie più rispettabili, alla morte di Raffaello, nel 1520, tra i suoi discepoli si accese la disputa su chi avesse maggiore diritto a beneficiare dell'eredità. Si trattava invero di arrivare a dirigere la più importante e potente officina artistica dell'epoca, una posizione che garantiva a chi la avesse ricoperta fama e denaro. A spuntarla, riconducendo a più modeste aspirazioni Giovanfrancesco Penni, l'altro pretendente al consistente lascito, fu un artista poco più che ventenne, Giulio Pippi (Roma 1499 - Mantova 1546), o meglio Giulio Romano, come scelse di farsi chiamare adottando il nome della città dove era nato, a

ridosso del Foro tra via Macel de' Corvi e via Loreto. La critica dell'ultimo scorcio del secolo scorso ha spesso indugiato nel descrivere, a volte con facile letteratura, la rampante carriera del giovane maestro presso l'Urbinate. Ma anche alla luce di più equilibrati giudizi, e benché nel caso di Raffaello sia sempre rischioso tracciare una distinzione tra maestro e aiuti, l'ascesa di Giulio presso un così ingombrante tutore, è, nella sua rapidità, sorprendente. Subito partecipò alla preparazione di parte dei disegni dei cartoni che Raffaello eseguì per i tessitori fiamminghi degli arazzi destinati alla Cappella Sistina, in alcune zone degli affreschi della stanza dell'*Incendio di Borgo* in Vaticano (1515), in certi tratti

delle figure dello *Spasmo di Sicilia* del Prado (1516) e della *Sacra Famiglia* del Louvre eseguita per Francesco I (1518). Tra le prime opere che la storiografia artistica assegna al Pippi sono gli affreschi in sette riquadri delle Logge Vaticane dove il pittore lavorò fino al 1518 insieme a Perin del Vaga e Giovanni da Udine, e quelli, condotti insieme al Penni, nel fregio della *Loggia di Psiche* alla Farnesina (1517). Unanimemente riconosciute a Giulio sono poi le figure dell'ossesso e dell'ingnocchiata nella parte inferiore della *Trasfigurazione* del Vaticano (1520).

Malgrado un così notevole tirocinio e lo stretto sodalizio con il Sanzio, Giulio non ne divenne un fedele ambasciatore. Al contrario, soprattutto ne-

gli ultimi anni, egli si distaccò dall'insegnamento raffaellesco con raziocinante caparbieta, dando spazio alla sua predilezione per la contaminazione dei generi e per il grottesco, laddove il maestro aveva predicato l'equilibrio e la classicità. Nutrito nella colta atmosfera della brillante ed opulenta società romana di Leone X, Giulio Romano sviluppò uno stile pittorico ed architettonico nato nel solco della grande tradizione del classicismo romano-fiorentino, ma di questa sostanzialmente irrispettoso, diverso nella concezione degli spazi e dei volumi. Il completamento degli affreschi della *Sala di Costantino* in Vaticano, già commissionati a Raffaello nel 1508, fu la prima asserzione del gusto proprio di Giulio. Il possesso dei disegni originali dello schema decorativo da parte del Pippi gli assicurò l'incarico a spese di Sebastiano del Piombo che gli serbò uno sprezzante rancore. I dipinti, finiti nel 1524, mettono in mostra una forza retorica ed un'energia oratoria di un genere non ancora sperimentato nelle Stanze. Qui Giulio proclama la sua passione per la citazione dall'antico, ma anche per il gusto del teatro, anticipando a Roma la maniera francese di Antoine Caron.

Giulio Romano allargò rapidamente la cerchia dei suoi committenti; le quattro tavole da altare che dipinse in questi anni — la *Lapidazione di S. Stefano* di Genova, la *Sacra Famiglia* del Prado, la *Madonna della Gatta* a Capodimonte, la *Sacra Famiglia "Függer"* della chiesa romana di S. Maria dell'Anima — rappresentano anche un momento particolare della sua evoluzione stilistica. Questi dipinti hanno per sfondo delle vedute capaci di vita autonoma, quasi un quadro nel quadro. L'infanzia trascorsa tra i ruderi dei Mercati Traianei e le colonne tortili istoriate ritorna, nei quadri di Madrid e Genova, nei bellissimi paesaggi della campagna romana con i resti delle architetture antiche, attaccate dalla vegetazione e appena rischiarate di una luce crepuscolare, viste con gusto per la rovina quasi settecentesca.

Altrove, nelle tavole di Napoli e Roma, Giulio inserisce minuscole figure furtivamente nascoste tra le quinte architettoniche del fondo secondo un uso che sarà caro al manierismo. La fusione tra struttura architettonica e decorazione, tipica dello stile maturo di Raffaello, è anche uno dei tratti caratteristici del pensiero di Giulio che

La buffa caduta dei Giganti

La Caduta dei Giganti di Giulio Romano, nel Palazzo del Tè di Mantova. Il Palazzo era stato voluto da Federico per la sua cortigiana preferita. Giulio Romano, chiamato a decorarlo, aveva scelto temi ispirati al dolce ozio dei classici. La Caduta è l'unico affresco in cui compaia un monito. Tuttavia anche in questo lavoro Romano mantiene la composizione in equilibrio tra meraviglia e spavento. Il suo classicismo è ingombrante e chiassoso, sia nella vivacità dei colori, sia nelle pose un po' buffonesche dei personaggi.

fu architetto non meno che pittore. La sua capacità di rivisitare i motivi del maestro e quelli del Bramante e del Peruzzi, emerge con maggiore evidenza non tanto nella decorazione a stucco e pittura della loggia di Villa Madama, finita nel '25 assieme a Giovanni da Udine e al Peruzzi stesso, quanto nei due edifici eretti a Roma prima del periodo mantovano: la Villa Lante sul Gianicolo ed il Palazzo Maccarani a S. Eustachio. Restauri neoclassici e l'intervento di Valadier nel 1808 hanno profondamente trasformato la Villa, per la chiusura della loggia che ne ha reso oggi problematica la lettura; il palazzo, invece, eretto nel 1520 per Paolo Stazi e passato presto ai Cenci, mantiene ancora intatte le sue caratteristiche e può essere a buon diritto considerato l'idea madre del palazzo mantovano del Tè. Vi si ritrovano le



stesse strutture a bugnati rustici, che qui alloggiavano, oggi come allora, le botteghe, la stessa disinvolta applicazione di elementi classici, timpani e capitelli, la stessa elegante eccentricità delle lunghissime, esili lesene nel cortile. Sembra che la carriera romana dell'artista sia stata interrotta dagli strali di un irritato Clemente VII che, segno dei tempi mutati, non vedeva di buon occhio la serie di disegni erotici che Giulio fornì, a commento dei versi dell'Aretino, per le incisioni dei Raimondi, uno dei maggiori traduttori su rame dei suoi disegni assieme al Caraglio.

Ma se nella diaspora di artisti che seguì il Sacco di Roma possono essere ricercate alcune delle cause della nascita del manierismo, si può ben dire che Giulio anche in questo precorse i tempi.

Tre anni prima dell'arrivo dei lanzichenecchi, nel 1524, il pittore giunse a Mantova, alla corte di Federigo Gonzaga, grazie ai buoni uffici del Castiglione, la cui amicizia faceva parte del legato raffaellesco. Trasferito presso il marchese il suo nutrito patrimonio di oggetti antichi e affidata la gestione della sua bottega al Penni, Giulio ricominciò la carriera in una città che, dopo i fasti mantegneschi, era caduta in una sorta di torpore artistico, al servizio di un committente tanto generoso quanto irascibile e di petulante esigenza. L'eredità di Raffaello fu messo dalla prudente diffidenza dei Gonzaga a risistemare le vecchie stalle sull'isolotto del Tè, nella paludosa campagna mantovana, dove Federigo voleva far sorgere una modesta residenza per Isabella Boschetti, la sua cortigiana preferita. Da questo "modesto principio"

nacque il Palazzo del Tè, una delle più affascinanti dimore patrizie del Cinquecento italiano. Nell'arco di poco più di un decennio, tra le difficoltà create da un clima che fiaccava di malaria i lavoratori e infracidiva gli stucchi e le malte, Giulio modificò profondamente il volto di Mantova. Sorsero la Villa di Marmirolo, poi distrutta, il Palazzo del Tè con la Grotta, la Palazzina della "Paleologa", l'Appartamento di Troia ed il Gabinetto dei Cesari nel castello, il cortile della Rustica. Vennero rimodernati gli ambienti del mercato ittico, i macelli, le opere di irrigazione e le stalle per i celebri cavalli dei Gonzaga, passione e vanto del marchese, nonché cospicua fonte di guadagno per la famiglia che riforniva le scuderie delle corti di mezza Europa. L'abilità di Giulio nell'asscondere i desideri di Federigo che,

fatto Duca da Carlo V nel 1530, aspirava a fare di Mantova una nuova Roma, gli valse ricchezza ed onore.

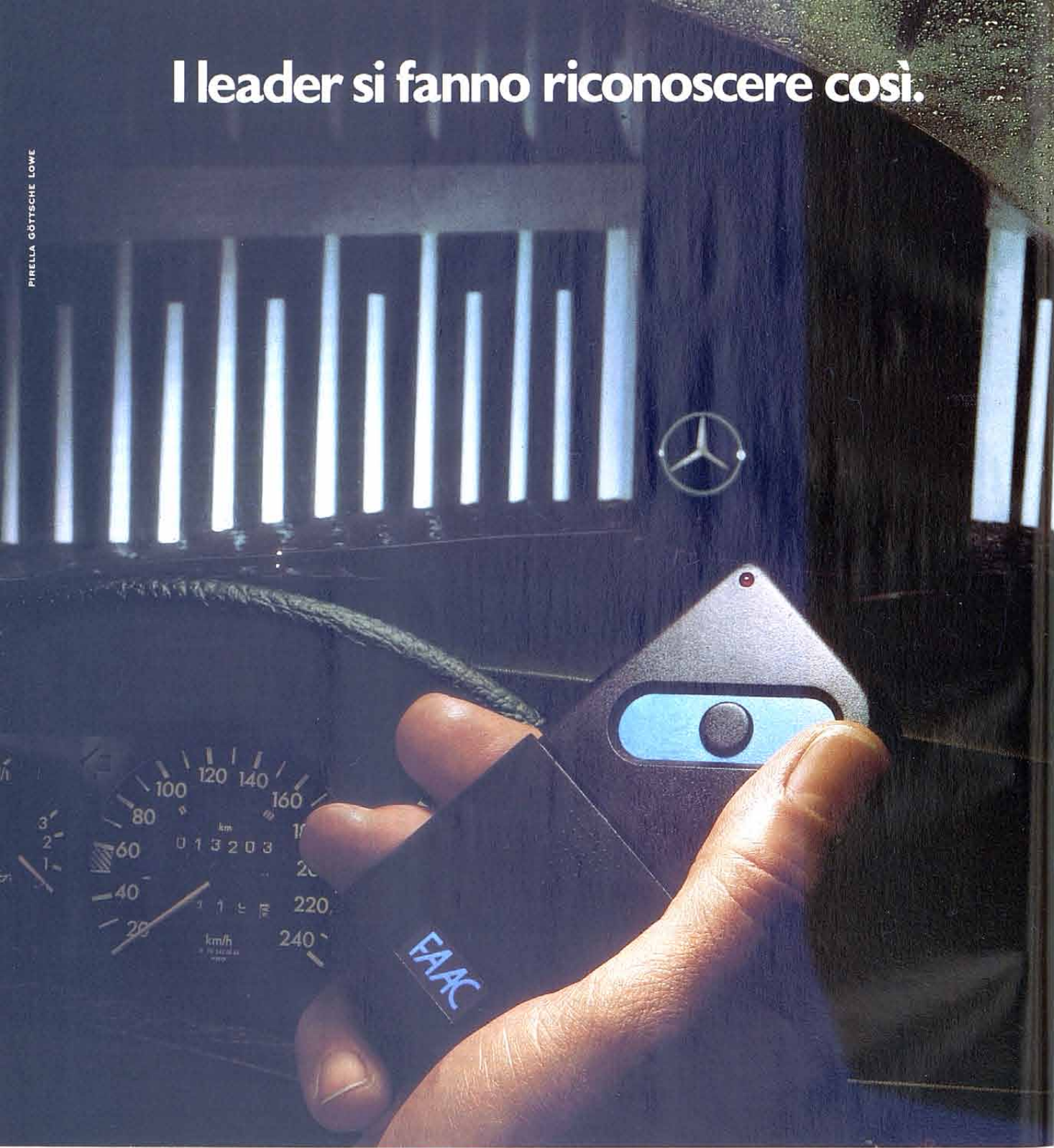
Nell'agosto del 1526 fu nominato Vicario di Corte e Superiore agli Edifici e quando Giorgio Vasari lo visitò nel 1541 trovò un uomo ricco e potente. Il Palazzo del Tè, con i suoi temi mitologici pagani, è, tra le opere mantovane, quella che meglio esprime il carattere della committenza gonzaghesca, con cui Giulio fu in singolare sintonia; di una famiglia che volle celebrare al rango di eroi classici i propri cavalli. Nel suo linguaggio l'artista dette prova di essere disinvolto poliglotta, nella fusione di diversi elementi della grammatica pittorica ed architettonica. Le proporzioni ribassate dell'edificio trovano all'interno apertura e sviluppo negli spazi delle sale affrescate. L'insieme delle decorazioni, concepito da Giulio per l'esecuzione dei suoi collaboratori Rinaldo Mantovano, Pagni da Brescia, Figurino da Faenza, fu elaborato secondo un complesso programma iconografico che spazia dalla dottrina astronomica del Manilio esposta nella *Sala dei Venti*, alle citazioni da gemme e cammei antichi della *Sala degli Stucchi*. L'atmosfera che i dipinti comunicano è quella di un elegante alessandrismo e insieme di una robusta carnalità romana, come nelle *Veneri grasse* e sensuali della Sala dove è narrata la favola di *Psyche*, nella quale il più evidente riferimento michelangiolesco è temperato da quello stesso classicismo, ingombrante e un po' chiassoso, di certe pitture parietali pompeiane ed ercolanesi. Queste Giulio non poteva ovviamente conoscere, ma non dovevano mancargli altri esempi a cui ispirarsi nella realizzazione di una residenza quasi interamente dedicata all'*otium*, e al piacere di vivere. Anche un tema di monito morale come quello della *Caduta dei Giganti*, nella Sala dedicata a questo episodio mitologico, è tenuto da Giulio in equilibrio tra meraviglia e spavento, riflessi mediante le famose, inquietanti illusioni prospettiche.

Tanta abilità nel coniugare insieme spirito, intelligenza e buffonesca solennità sarebbe piaciuta a Shakespeare che, non sappiamo se per intuito o perché raggiunto dall'eco delle lodi vasariane, nel *Winter's Tale* dedicò l'unica sua citazione di un artista rinascimentale a Giulio Romano, «That fine Italian master», quel raffinato maestro italiano.

Stephen Fox

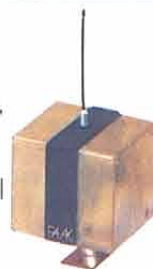
I leader si fanno riconoscere così.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE



ON. Con un semplice gesto il cancello vi riconosce, si apre e vi lascia passare.

E nello stesso tempo voi riconoscete in FAAC il sistema d'automazione leader.



Lo riconoscete subito, per la raffinata tecnologia degli accessori, per l'efficace sicurezza degli automatismi. FAAC: il segno di riconoscimento.



Il leader per i leader.

Per tutte le informazioni, cercate sull'elenco telefonico alla voce FAAC, o rivolgetevi direttamente alla FAAC, Via Benini 1, Zola Predosa (Bologna). Tel. (051) 751117.

Parmigianino

l'elegante

Le sue figure femminili si stagliano
contro boschi bui o cieli al tramonto

Donne sottili nella selva oscura

di Eugenio Riccomini

Chissà se lo sanno, le modelle di Dior o di Saint-Laurent, che le loro pose, il loro modo di muoversi, e perfino il fisico che la natura ha dato loro sono copie più o meno approssimate da disegni del Parmigianino? Qualcuna forse sì: l'anno scorso fu proprio Inès de la Fressange a trascinarci, turista ormai dolente di testa e di piede per l'eccessivo contemplare, lungo gli interminabili corridoi del Louvre. C'era la solita bella mostra di disegni cinquecenteschi. Ed era proprio inevitabile, di fronte a certi fogli del Parmigianino o del Primaticcio o della scuola di Fontainebleau, fare il confronto fra quella *élégance racée* (e, ovviamente, *tellement moderne*) e una qualsiasi copertina di "Vogue".

Sono cose che si fanno da più di cent'anni. Già nel 1856 Pietro Selvatico spiegava come il Parmigianino, «ostinandosi a credere che nel lungo e nell'ondeggiante stesse la grazia, fece, sotto teste per dir vero agili, gentili, simpatiche, certi corpi d'una lunghezza impossibile, e mani in cui le dita s'appuntano a mo' di fusi, e piedi interminabili». E poco dopo, nel diffusissimo manuale del Blanc, si legge del contrasto fra le donne del Correggio «abbondantemente rivestite di carne» e quelle del Parmigianino, col «collo altissimo, mani sottili e fini, dita affusolate»: segno evidente del «desiderio costante di piacere grazie ad una certa aristocrazia di forme, che è frutto di una costruzione mentale piuttosto che essere derivata dalla natura stessa, nella quale le proporzioni perfette sono più misurate».

Nasce di lì, credo, il tormentone critico che di volta in volta, a seconda del mutare del gusto, passa la palla



Un particolare della Madonna di Santa Margherita, del Parmigianino, conservato alla Pinacoteca di Bologna.

all'uno o all'altro dei due pittori parmensi. E che fa di Parma quasi il luogo d'origine d'ogni nostra idea circa la bellezza femminile, e circa l'eleganza, ch'è sua complementare antagonista. Tanto che viene da dire, per tagliar corto: signore mie, decidetevi; o belle o eleganti, perché tutt'e due assieme non si può. Anche fuori di celia, le cose stanno tuttavia più o meno così. Se il Correggio, inconsapevolmente, ha fornito i modelli delle belle ménadi di Annibale Carracci, e poi dei nudi del Bernini (e poi di Fragonard e via, chissà, fino a Renoir), il Parmigianino rappresenta certo, dice Briganti, «il lato più femminile, più dolce, più sottilmente involuto» della maniera italiana: e gli tocca così il ruolo di capostipite d'ogni sofisticata eleganza.

Le cose, come sempre, sono ben più complesse. Ma si può egualmente dire che, fin dall'inizio, il rapporto del più giovane col più anziano maestro (c'erano, fra i due, quattordici anni) prese la piega dell'amore-odio. Maestro, poi, il Correggio lo fu solo per il fatto d'esser presente negli stessi tempi e luoghi, a dare esempi più che vere e proprie lezioni. A neanche vent'anni il Parmigianino lavorava ai suoi primi affreschi, nelle cappelle laterali di San Giovanni, a Parma. Il Correggio era lì a pochi metri, affaticato alla sua cupola, ai suoi fregi; negli stessi giorni. Il confronto era inevitabile: e qua e là l'atteggiarsi d'un putto (specie nei disegni preparatori) o l'intreccio d'una frasca echeggiano la appena compiuta Camera di San Paolo del Correggio, o la vicina cupola. Ma il Parmigianino già ci tiene a distinguersi. L'anno prima Parma era stata cinta d'assedio dai francesi, nella guerra tra Carlo V e Francesco I; e i due zii pittori che lo allevavano (il Parmigianino era orfano da quando aveva due anni) avevano mandato il ragazzo in campagna a Viadana, in Lombardia. Da lì, si direbbe, prima di rientrare a Parma aveva fatto una scappata fino a Cremona: e doveva aver visto all'opera, sui ponteggi del Duomo, il Pordenone. Qualcosa della sua furia gesticolante, e del suo gusto per i costumi variopinti, s'avverte negli affreschi a San Giovanni: ecco già la scappatoia, il modo di sottrarsi a una presenza fascinosa sì, ma ingombrante.

Subito dopo, nel 1523, la sfida è aperta. Per invito di Galeazzo Sanvitale e di sua moglie Paola Gonzaga il Parmigianino, giusto ventenne, è a Fontanellato. Nel bel castello ove i

giovani signori tengono una corte allietata di conversazioni umanistiche, dipinge a fresco la sua risposta alla Camera di San Paolo del Correggio, di quattro anni prima, e che proprio allora l'occhiuto sospetto della curia aveva deciso di chiudere, imponendo le regole della clausura. Il tema è ancora una storia di Diana, quella della crudele fine di Atteone, ma anche qui s'intuiscono più sottili e celati giochi di allegorie, di sensi nascosti. Ma quel che più conta è che in questa stanzetta, pur riprendendo il modello correggesco della finta pergola e delle lunette, il Parmigianino ne sfugge la ridente serenità: il tono non è più solare, ma lunare piuttosto; le scene avvengono su sfondi oscuri di bosco, o contro i bagliori d'un cielo al tramonto. E già le sagome delle figure guizzano, e si torcono in pose serpentine. La luce, anziché effondersi, si sfilta nervosamente dalla punta del pennello, come imitando il tratto rapido d'una penna, della punta d'una matita; e ricorda l'impareggiabile eleganza del Parmigianino disegnatore. E poi ci sono i bianchi levrieri; senza offesa, potrebbero stare all'origine del pedigree di quelli di Boldini. Questa ricerca di squisitezza, quest'evocazione d'un mondo ricercato e di cultura esclusiva traspare ancor più nei ritratti: e tra i primi d'una fascinosa serie è proprio quello di Galeazzo Sanvitale, il committente degli affreschi di Fontanellato, dipinto nel 1524. A un artista così straordinariamente dotato, e così assetato d'ineffabili bellezze, Parma stava ormai stretta. E nello stesso anno il Parmigianino compare a Roma. Portava con sé, per aprirsi le porte dei circoli bene della capitale, alcune piccole opere, ma di complicata invenzione, e d'esecuzione sottilissima. Destinò ad esempio al papa Clemente VII Medici, che ne restò stupefatto, il piccolo autoritratto dipinto su una tavoletta a sezione emisferica, eseguito guardando entro uno specchio convesso: la deformazione che ne risulta suscita un fascino ambiguo, che evoca un po' la magia e un po' i misteriosi esperimenti degli alchimisti; ed accentua ai nostri occhi il distacco del Parmigianino da quell'ideale di contemplata, serena, ferma bellezza ch'era stato di Raffaello al culmine della sua stagione romana. Raffaello, ormai, era morto da quattro anni; e a Roma il gusto mutava rapidamente. I suoi migliori discepoli, tutti amici del nuovo arrivato (la cui grazia, dice il Vasari, incantava anche per la

Da prigioniero a pittore dei Farnese

Tarquino il Superbo fonda il Tempio di Giove sul Campidoglio, di Perin del Vaga, alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Magro e di bassa statura, Perino ebbe vita movimentata: durante il Sacco di Roma fu fatto prigioniero dagli spagnoli e costretto a lavorare per loro. Poi ottenne di andare a Genova, dove decorò il palazzo di Andrea Doria. Finalmente tornò a Roma, come pittore di corte dei Farnese. Fu particolarmente apprezzato per il suo disegno brioso. È detto dal Vaga dal nome del suo primo maestro.



Nato a Firenze nel 1501 Piero Buonaccorsi, soprannominato affettuosamente Perino per l'esile statura, giunse a Roma poco più che adolescente al seguito del Vaga, un oscuro pittore di cui conserverà il nome. Entrato ben presto nella bottega di Raffaello, impegnata in quegli anni nella decorazione delle Logge Vaticane, non tardò a distinguersi tra i numerosi garzoni che realizzavano i progetti del maestro e dipinse, a detta del Vasari, le "storie di Giosuè" sulla volta della decima campata; altri episodi biblici sull'undicesima e tredicesima volta gli sono poi concordemente riferiti per ragioni stilistiche.

Negli anni che seguirono la morte di Raffaello apparve evidente come Perino, impegnato insieme a Giovanni da Udine nella decorazione della Sala dei Pontefici in Vaticano e poi in quella della Cappella Pucci a Trinità dei Monti, intendesse sviluppare gli aspetti più intimamente decorativi del raffaellismo attraverso un disegno brioso e pungente: una propensione cui non era certo estranea la sua prima formazione fiorentina e che doveva trovare conferma nelle opere del Rosso e del Parmigianino, giunti a Roma nel 1524.

I RICAMI BRIOSI DELL'ESILE PIERO

di Ludovica Trezzani

Nel maggio del 1527 la brillante carriera del pittore fu bruscamente interrotta dalle tragiche vicende del Sacco di Roma: imprigionato dai soldati spagnoli e costretto a lavorare per loro, nei mesi terribili che seguirono Perino non trovò altra occupazione che fornire a Jacopo Caraglio i disegni per gli *Amori degli Dei*, portando così a termine la serie di incisioni che il Rosso, fuggito precipitosamente a Sansepolcro, aveva lasciato incompiuta. Accettò dunque con entusiasmo l'invito a trasferirsi a Genova, dove fu incaricato della decorazione del nuovo palazzo di Andrea Doria. Nei dieci anni trascorsi a Genova Perino poté

sperimentare nelle soluzioni più svariate le tecniche dell'affresco e dello stucco apprese a Roma applicando i metodi di organizzazione della bottega che erano stati di Raffaello: si concentrò infatti sugli aspetti progettuali delle commissioni a lui affidate facendole in parte realizzare da aiuti su suoi disegni. Al suo ritorno a Roma nel 1538 poteva dunque vantare una solida esperienza che, unita all'indubbio prestigio spettante a un antico allievo di Raffaello, fece di lui il personaggio più adatto a realizzare il programma di *Restauratio Romae* promosso da Paolo III Farnese. Un programma sotteso alle iniziative urbanistiche del pontefice come gli apparati trionfali realizzati nella primavera del '36 per l'ingresso di Carlo V; un programma che, contro le accuse luterane, intendeva identificare nuovamente la Roma imperiale con la sede del papato. È questo il significato del recupero, da parte di Antonio da Sangallo, della tipologia della basilica imperiale e dell'aula termale romana nella progettazione dalla Sala Regia del Vaticano, decorata dagli stucchi "all'antica" di Perino, terminati dopo la sua morte da Daniele da Volterra.

Nel suo ruolo di pittore di corte dei

(segue a pag. 82)

gentilezza del tratto: quasi un Raffaello rinato), si lanciavano in ardite sperimentazioni, forzando disegno e colore in direzioni sempre più divergenti da quell'ormai già mitico, e momentaneo accordo di bellezza e natura. Nasceva insomma, proprio allora, il gusto o bizzarro o aristocratico, e sempre sottilmente intellettuale, della maniera italiana.

Nel 1527 il Parmigianino era ancora a Roma. E, narra il Vasari, i lanzichenecchi tedeschi datisi al sacco lo trovarono intento a rifinire la sua sola grande pala d'altare di quegli anni; ma non gli torsero un capello, sorpresi anch'essi da tanta perfezione. Sarà leggenda, e ornamento retorico, ma quella pala con la *Visione di San Gerolamo*, oggi a Londra, stupisce anche noi: per l'indefinibile commistione di sovrana, altera bellezza formale e d'ammiccanti sorrisi (quel santo, prehippy e un po' fatto!). In quel momento in cui pareva che la grandezza e l'orgoglio di Roma andassero per sempre in pezzi, il Parmigianino sembra ostinarsi a voler salvare la bellezza; anzi il sogno d'una bellezza mai vista in natura, senza riscontri visibili, e possibile solo in una eletta fantasia, nella sfera intangibile della fantasia e dell'arte.

Ma a Roma, dopo quello sfascio, non si poteva restare. Tutti i migliori artisti se n'erano andati. Per due o tre anni il Parmigianino si ferma a Bologna. E ricomincia, a distanza, il dialogo col Correggio: la *Madonna con Santa Margherita*, dipinta fra il '28 e il '29 per una chiesa bolognese, è una evidente risposta a quella che forse pochi mesi prima il Correggio aveva messo su un altare in Sant'Antonio, a Parma. Là, nella pala che ancor oggi giustamente si chiama *del Giorno*, luce solare, e calore sereno d'affetti; qui invece lume di luna, brividi freddi, striature livide come di mercurio, e sorrisi d'inquietante ambiguità. Col mercurio, forse, già il Parmigianino aveva cominciato a trafficare; s'interessava d'alchimia, conduceva in segreto strani esperimenti. Cercava, commenta indignato il Vasari, di fabbricare l'argento per arricchirsi, quando poteva ottenere qualsiasi prezzo con la pittura. Ma la segreta malattia del Parmigianino era forse un'altra. Era, forse, l'assillo insaziabile d'una perfezione assoluta: che nella natura non si trova, che s'insegue invano nell'arte; che occorre ricercare, allora, nelle oscure pratiche dell'alchimia. Quando, nel 1530,

RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

La discesa dell'imperatore distrusse per molto tempo i sogni di libertà in Italia. E travolse la vita dei pittori: alcuni divennero pazzi, altri accettarono lavori dagli invasori tedeschi o, per dolore, presero i voti e si rifugiarono nel chiostro



Le insegne del papa e di Roma

Le insegne di Roma e di Sisto IV, una xilografia tratta da *Mirabilia Romae*, s.l., c. 1475, pubblicata in facsimile a Weimar nel 1904. Nella pagina di fronte *La Veronica* e *Storia di Romolo e Remo*, di autore anonimo. La xilografia è anch'essa tratta da *Mirabilia Romae*. *La Veronica* era un lino miracoloso che rappresentava il compimento del pellegrinaggio.

Quel giorno che a Roma scesero i Lanzichenecchi

di André Chastel

Inscrivendo negli implacabili disegni della *Fortuna* gli avvenimenti che avevano condotto al sacco di Roma del maggio 1527 e le loro disastrose conseguenze per la "libertà d'Italia", Francesco Guicciardini pensava di aver trovato una sorta di paradigma della concatenazione di intenzioni inopportune e di casi imprevedibili che, secondo lui, caratterizzano il corso degli affari umani. L'analisi storica gli ha dato ragione per i tristi anni «pieni di rumore e di furore» che vanno dalla battaglia di Pavia (1525) al 1530.

Ma il grande scrittore non sospettava che quella successione di avvenimenti avrebbe avuto un ruolo capitale per la storia della cultura e delle arti. A un nuovo episodio della rivalità tra la Santa Sede e l'Impero si mescolava per la prima volta uno scontro frontale tra i Riformati luterani e il Papismo; e con questa esplosione di violenza si spezzava e si disperdeva uno dei gruppi d'artisti più originali e culturalmente affini del Rinascimento.

Ci sono ancora troppi che pensano

che il Nord e il Sud delle Alpi comunicassero male; però solo la rapidità delle informazioni può spiegare la "guerra d'immagini" tra Roma e i Luterani, che oggi permette il confronto tra l'ultima decorazione delle *Stanze*, ovvero la *Sala di Costantino*, e le stampe polemiche antipapiste.

Le decorazioni di Raffaello nella *Sala di Eliodoro* e in quella dell'*Incedio* esaltano la protezione divina di cui godono *ab initio* la chiesa di Roma e la città santa della Cristianità. Queste affermazioni scandalizzano ed esasperano i Riformatori, per i quali il Papato non ha diritto di beneficiare di questi privilegi straordinari.

Essi cominciano a esprimersi con violenza a questo riguardo prima ancora della fine del pontificato di Leone X (morto nel dicembre del 1521). L'ultima delle *Stanze*, interrotta nel 1520, per la scomparsa di Raffaello, fu ripresa solamente nel 1523 con un cambiamento di programma per l'ultima composizione. Da 1518-20 si era giustamente scatenata la polemica contro la cosiddetta *donazione di Co-*

stantino e il potere temporale dei papi. Dedicando alla fine tutto un affresco alla scena in cui papa Silvestro riceve la città di Roma dalle mani dell'imperatore, si volle rispondere alle denunce pubbliche di cui quest'atto leggendario — la *donazione di Costantino* — era oggetto.

Per queste bisogna interrogare l'arte del Nord.

La traduzione tedesca della Bibbia comparve nell'autunno del 1522: è il cosiddetto *September Testament* di Lutero. Curiosamente, solo l'Apocalisse fu illustrata. Le ventuno tavole sono dovute alla bottega di Cranach, che aveva pubblicato l'anno precedente un terribile *pamphlet* in immagini contro il Papato: la piccola opera, intitolata *Passional Christi ed Antichristi*, era illustrata con scene che mettevano a confronto la semplicità evangelica e il lusso, l'avidità, la pompa del pontefice romano. Il Papa è l'Anticristo, ma nel *September Testament* si compie un passo in più: la tavola della *Grande Prostituta* mostra ovviamente la creatura diabolica incoronata con la tiara pon-



RAFFAELLO

Il Rinascimento sublime

tificia, ma soprattutto la distruzione di Babilonia sotto il fuoco del cielo è puramente e semplicemente rappresentata con il panorama di Roma che illustrava l'*Imago Romae* pubblicato da Hartmann Schedel nel 1493. Nella tavola tutto salta in aria: la villa del Belvedere, il palazzo del Papa... Un'immagine che non si dimentica e che Holbein riprenderà nel 1523. Un'immagine che annuncia il peggio.

È stato spesso detto: la Riforma luterana dovette ai mezzi di comunicazione il suo successo straordinariamente rapido in Germania: l'intuizione di Lutero è stata di ricorrere a *pamphlets* vivi e rapidi fatti di immagini xilografiche, alla stampa satirica, in cui i tedeschi erano divenuti maestri. Gli opuscoli ridicolizzavano il Papismo e annunciavano catastrofi. Spaventose predizioni popolari si succedono continuamente a partire dal 1520/21: si riferiscono a Roma, al Papa. L'ossessione doveva essere diffusa davvero se il Peruzzi, dovendo disegnare un frontespizio per un piccolo manuale di presagi (1527), disegnò sul Pantheon e sull'*Horologium* di Augusto il Papa in posizione instabile in cima alla sfera celeste pronta a farlo cadere ruotando. La *Fortuna* minacciosa preparava i suoi colpi.

Bisogna ignorare del tutto la sensibilità italiana per scrivere, come alcuni storici anglosassoni hanno fatto, che l'entrata dell'*exercitus imperialis* nella città di Roma, il 6 maggio del 1527, e il sacco che seguì furono solo un episodio militare presto superato. L'avvenimento si verificò in un clima di paure, superstizione e confusione. Solo tenendo conto di questo ci si può spiegare come possa essere accaduto ciò che sul piano esclusivamente militare non avrebbe dovuto verificarsi. L'epoca era piena di presagi, di angosce. Quale catastrofe avrebbe potuto essere più grande che la presa e il saccheggio della città eterna, l'umiliazione del Trono papale e l'irruzione di eretici antipapisti nelle strade e nelle chiese? Questo incubo si realizzò e durò quasi un anno. L'imperatore, sbalordito e travolto dall'azione della sua stessa armata, assistette da lontano a questo attentato inaudito. Egli poteva solamente dire che ciò era manifestamente voluto dalla Provvidenza per castigare i vizi troppo conosciuti della curia e dei romani.

L'occupazione si protrasse. Clemente, prigioniero in Castel Sant'Angelo con due o tremila persone, riuscì infine

a evadere. Visse ancora tanto da ritornare, riparare i guasti più grossi, commissariare a Michelangelo il *Giudizio Universale* per la Sistina.

Dopo ci fu il regno riparatore di Paolo III Farnese, che aveva ben valutato durante l'aggressione i punti deboli delle fortificazioni di Roma e quelli della politica pontificia, troppo poco attenta ai movimenti del cristianesimo del Nord. Si dovette accettare l'entrata trionfale di Carlo V nella città, nell'aprile del 1536. Si vide l'imperatore ai piedi del papa. Dieci anni di agitazioni, di violenze, di disordini sembrarono chiusi. E tuttavia rimase una ferita nella coscienza italiana, che perdette ogni speranza di libertà "nazionale", e come una spaccatura profonda nella coscienza del mondo cristiano, per il quale l'umiliazione di Roma, profetizzata, realizzata, commentata con costernazione o ironia, apriva un'età nuova.

Più inattese e notevoli furono le conseguenze per la vita artistica. Un intellettuale dell'ambiente romano, Valeriano, manifestò la sua disperazione in un opuscolo di nero pessimismo intitolato: *De litteratorum infelicitate* (1529). È chiaro — scrisse — gli scrittori, gli umanisti, erano votati alla sciagura: erano stati massacrati (molti intellettuali, come Andrea Fulvio, furono uccisi dai soldati imperiali), privati dei loro libri, costretti al suicidio. Non avevano un posto in quella società. Può sembrare eccessivo, ma davvero tutta una generazione, privata delle sue guide intellettuali, conobbe il caos.

Per l'arte, Vasari nel 1550 incorporò nella sua grande raccolta delle *Vite* ogni sorta di aneddoti e di informazioni dettagliate, senza le quali forse non ci saremmo mai resi conto di quanto le disgrazie di Roma avessero sconvolto il mondo artistico. La brutalità del sacco di Roma portò scompiglio nella vita dei quindici o venti artisti più noti del tempo. Il Vasari fece delle vicissitudini del 1527 uno dei fili conduttori della sua opera. Ancor più, insistendo sull'episodio negativo del pontificato d'Adriano VI, il papa batavo, pio, modesto e riformatore, anti-umanista e nemico delle arti antiche (gli "idoli") o moderne (la "stufa degli ignudi" della Sistina), ci ha dato tutti gli elementi necessari per ricostruire l'interessante sviluppo degli anni 1525-26: uno sviluppo che fu distrutto dal sacco di Roma.

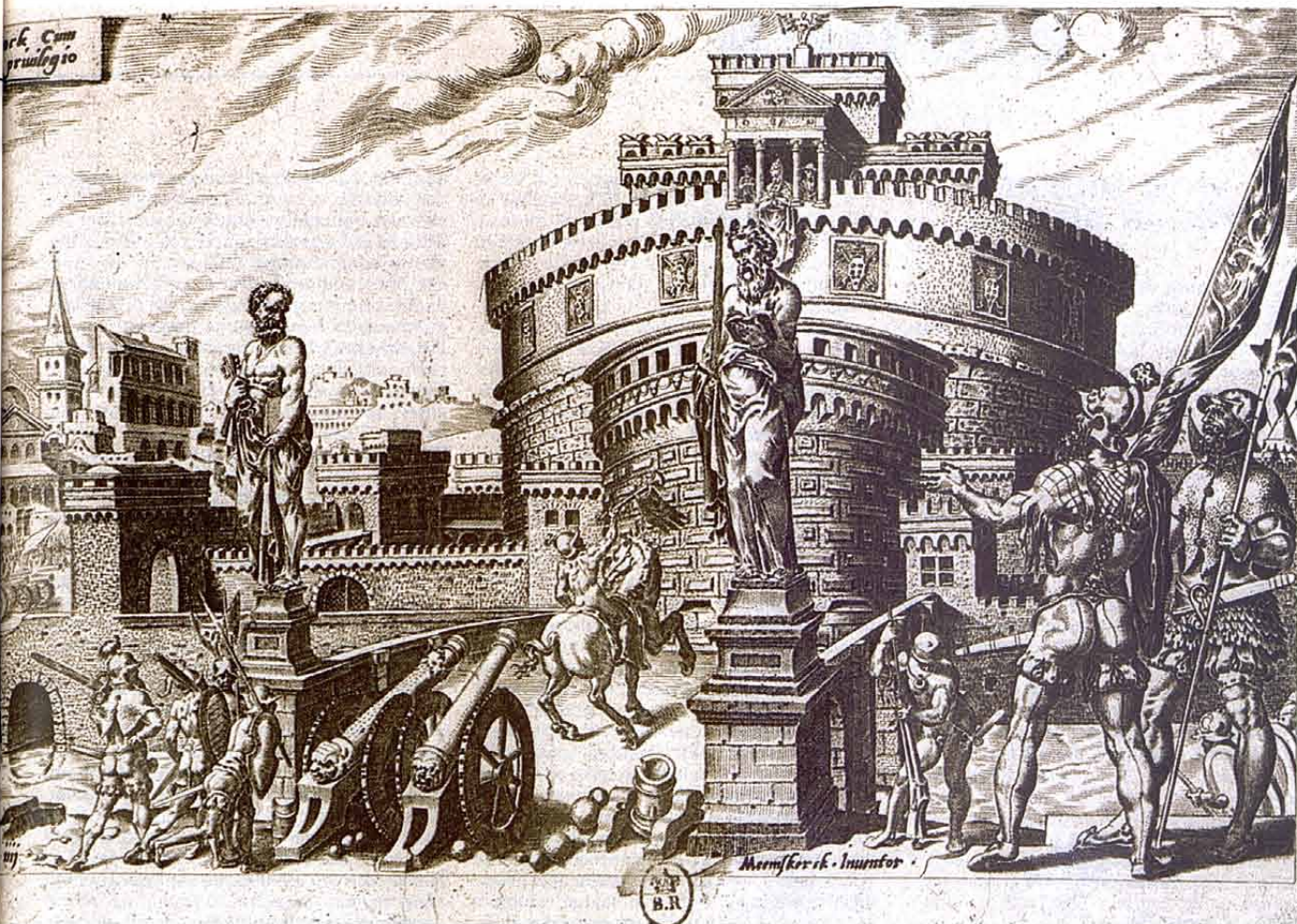
Più precisamente, integrando la do-

cumentazione vasariana con altre fonti e anche con il catalogo delle opere d'arte, è divenuto possibile ricostruire questo momento del Rinascimento dividendolo in due fasi: la formazione di un "manierismo romano", che possiamo chiamare "stile clementino", e la dispersione, la diaspora degli artisti che sfuggirono, quando poterono, alle violenze del sacco.

Dopo Giuliano Briganti e Sydney Friedberg, è sufficiente rileggere ciò che riferisce lo storico fiorentino sul momento in cui, con la ripresa dell'attività artistica sotto papa Clemente VII, un giovane aretino, Giovanni Antonio Lappoli, si recò a Roma: «Andato dunque a Roma, vi trovò Perino, il Rosso ed altri amici suvi; ed altri gli venne fatto per mezzo di messer Paolo (Valdambrini, segretario di Clemente) di conoscere, Giulio Romano, Bastiano Viniziano e Francesco Mazzuoli da Parma, che in que' giorni capitò a Roma».

Se si osservano le opere risalenti a quest'epoca: la cappella Pucci di Perino del Vaga in Trinità dei Monti, il *Cristo morto* Tornabuoni di Rosso fiorentino, i disegni di Giulio Romano per gli *Amori degli Dei* stampati da Caraglio, i ritratti di Sebastiano del Piombo, la *Madonna di San Girolamo del Parmigianino* — probabilmente l'opera cui egli lavorava al momento dell'arrivo dei lanzichenecchi — si nota che siamo dinanzi a una sorta di albo d'oro delle opere della nuova generazione. Eleganza di linee, allungamento delle figure, ricchezza di motivi, un certo rilancio dell'arte di Raffaello. C'era tra questi artisti un accordo e una volontà di riuscire in modi espressivi nuovi. Si era compresa l'importanza della stampa, e giunse il grande momento di Marco Antonio, di Caraglio. Quanto a Cellini, egli volle descrivere il fascino di Roma e la gara a superarsi che coinvolgeva gli artisti.

Tutti soffrirono, tutti ebbero paura. Ci furono morti. Alcuni lavorarono per gli invasori. Altri si affidarono al caso, altrove. Certi non si rimisero mai completamente. Lappoli impazzì. Giulio Clovio prese i voti, ed entrò nella pace del chiostro. Sebastiano decise, dopo il sacco, che bisognava vivere bene e lavorare poco. Ci furono reazioni d'ogni tipo. Ma ci fu un tratto comune a tutti: la nostalgia di Roma così come l'avevano conosciuta, un paradiso per gli artisti al tempo di Clemente. Polidoro di Caravaggio, che



ebbe la pessima idea di scappare verso Sud, a Napoli e poi in Sicilia, restò bloccato laggiù e rimpianse Roma per il resto dei suoi giorni. Questo è ciò che ci dice Vasari.

«Del male del sacco di Roma è pur uscito il bene, che in quel luogo di Dio fu la vostra scultura e la vostra architettura», scriveva l'Aretino nel 1537: parlava al suo amico Sansovino, in quel periodo ben sistemato a Venezia, dove creava tutto un ordine monumentale nuovo. Fortunata circostanza, in effetti. Grazie al doge Andrea Gritti, Venezia aveva accolto i fuggitivi, scegliendo però bene quelli che sarebbero stati utili: Serlio e Sansovino. Rosso non fu accolto. L'ambasciatore di Francia, su consiglio dell'Aretino, lo invitò a recarsi oltralpe. San Marco non aveva bisogno di pittori. Fontainebleau fu dunque il punto d'arrivo di una delle vittime più provate dal sacco. Le conseguenze della venuta di questo artista sensibile, nervoso e colto, sono incalcolabili: si aprì un'era nuova nella pittura francese.

Le decorazioni di palazzo Doria non

ebbero molta importanza e Perin del Vaga non poté far vedere tutta l'eleganza di cui era capace, ma, infine, Genova fu per lui un'occasione inaspettata di darsi a una grande impresa per conto di un signore che amava i fasti e lo stile pesante delle lodi enfatiche. Ma, come racconta il Vasari, egli non vi elesse la sua dimora e dal 1535 ritornò a Roma al servizio dei Farnese. Meraviglioso disegnatore, fornì modelli a tutti gli «scultori, stuccatori, falegnami, sarti, ricamatori, doratori...». Fu lui, verso il 1540, a esprimere meglio lo spirito agile, ingegnoso e brillante della generazione del 1525. A Parma il celestiale Francesco, prematuramente invecchiato, dopo essersi dedicato alle «inezie dell'alchimia» (Vasari), morì nel 1540. Nello stesso anno Rosso, per una strana crisi di

coscienza, si suicidava a Fontainebleau. Giulio Romano, che aveva fatto di Mantova la sua capitale dell'arte, sognava intanto di tornare a Roma, che aveva abbandonato nel 1524. Vasari era passato a trovarlo nel 1541, «nel momento in cui Michelangelo scopriva il *Giudizio Universale*». Michelangelo inviò al suo amico Giulio alcuni disegni (perduti) realizzati per gli affreschi della Sistina. Ma Giulio morì senza potere salutare il suo maestro e sua moglie. Non si parlava che di Michelangelo e tutti gli occhi erano di nuovo rivolti a Roma. Le disgrazie della città e il destino agitato degli artisti nel 1525 erano stati dimenticati da tutti. Salvo da alcuni.

Quando Tiziano, obbligato ad andare a visitare la Villa di Paolo III Farnese, vi si recò, alla fine del 1545, l'Aretino gli scrisse senza alcuna ironia: «Se non stupite nel modo che la trovate adesso, che arresti voi fatto vendendo la maniera che la lasciai io» (cioè nell'ottobre del 1525 o, se si preferisce, prima del sacco).

(Traduzione di Aurelio Magistà)

OTTO MILIARDI PER UN DISEGNO

(segue da pag. 8)

ta nel 1836 dallo zar Nicola I per 14.000 sterline, fu pagata da Mellon, nel 1931, 1.166.400 dollari. In 95 anni il suo valore era aumentato di appena 14 volte; ma se si calcola che nel 1820 a Londra lo stesso dipinto era stato venduto per 4000 sterline, in 111 anni il suo prezzo si era moltiplicato cinquanta volte.

In economia i rapporti non sono però così semplici, perché in anni recenti il *Bureau of Labour Statistics* ha provato che fra il 1932 e il 1961 il potere d'acquisto del dollaro è crollato sotto al 50 per cento. Con la conseguenza che prezzi considerati sbalorditivi vengono in realtà a compensare la perdita di acquisto della moneta. Questo giustificerebbe almeno in parte il record toccato recentemente alle aste dai disegni di Raffaello: 8 miliardi e 316 milioni per uno straordinario pastello nero (*Testa virile e mano*) della collezione di Chatsworth, battuto a Londra da Christie's nel luglio del 1984.

Anna Ottani Cavina

I CICLI DEL SETTE

(segue da pag. 14)

si vede e che si sente, che ebbe un effetto unificante per tutti i cristiani. La sua visione "visiva" della fede cattolica aveva in sé una tale forza di rinnovamento da sopravvivere alle tempeste della Riforma — che arrivò alla fine della sua vita — e da essere accolta con venerazione tanto dal Cattolicesimo della Controriforma in Italia e nell'Europa del Sud quanto dal Protestantismo nordico. Perciò mi sono sempre battuto per dimostrare le due facce di Raffaello, quella dell'uomo virtuoso e cristiano e quella dell'uomo di talento e di grandissima intelligenza, ricco di maestria, di potenza artistica e di capacità organizzativa, soprattutto contro coloro che sostenevano che nell'ultima parte della sua vita Raffaello aveva perso la sua forza di creatore, predisponendo per i posteri un'immagine inadeguata di pittore della forma e della bellezza».

Raffaello nel corso dei suoi trentasette anni di vita percorse quattro tappe geografiche che incisero profondamente nella sua attività artistica: dalla natale Urbino, a Perugia, a Firenze e quindi a Roma. Le biografie del pittore seguono generalmente questo itinerario, mentre lei introduce un elemento nuovo di valutazione basato sull'evoluzione interiore dell'artista per fasi successive di sette anni. «Non è una teoria che ho inventato su misura per Raffaello, ma una convinzione alla quale sono arrivato quando insegnavo agli allievi dell'Università di Harvard il modo di datare e di attribuire un'opera d'arte. Ho scoperto via via delle leggi di evoluzione dell'artista abbastanza precise che ho applicato dapprima a un artista moderno

come Kirchner e poi a Picasso — di cui è molto facile datare un quadro e seguirne lo sviluppo — e a tanti altri pittori. Si trattava comunque di intuizioni che elaboravo nel corso delle mie lezioni. Solo scrivendo il libro su Raffaello ho potuto dimostrare questa teoria».

Questa teoria potrebbe essere applicata anche a un comune mortale? «Certamente — risponde Oberhuber — la applicherei anche a me stesso. L'evoluzione mi ha sempre interessato non solo nella storia dell'arte, ma anche in psicologia».

Lo schema dello sviluppo per cadenze settennali intimoreisce, è come un abito preconfezionato, uguale per tutti, che verrebbe voglia di rompere per librarsi liberamente nel firmamento delle stravaganze più pazzesche. Questo disagio forse è alimentato anche dal fatto che c'è qualcosa di magico e di simbolico nel numero sette, che probabilmente deriva dal valore sacrale che aveva per l'antichità e che ancora oggi sopravvive nel linguaggio comune: un uomo dalle sette vite per indicare una persona eccezionale, le sette camicie da sudare per un lavoro d'impegno, il settebello nel gioco dello scopone, i sette colli di Roma...

Oberhuber sorride: «Sembra una teoria terribilmente deterministica e, in un certo senso, corrisponde all'astrologia anche perché il luogo e la data di nascita nella storia di una persona sono fondamentali, invece si tratta semplicemente di uno schema evolutivo di base che non toglie nulla alla libera creatività di ogni singolo individuo. L'uomo si sviluppa dalla nascita seguendo dei ritmi settennali. I maggiori cambiamenti infatti si notano a sette anni, a quattordici, a ventuno e così via. Inoltre ogni anno del ciclo di sette segue un modello che corrisponde alle fasi di un processo ideale di apprendimento che va dal verificarsi di una nuova idea attraverso un'esperienza conoscitiva alla consapevole presa di coscienza e applicazione di questa idea a compiti concreti, all'estensione di questa applicabilità a un contesto più vasto fino alla possibilità, attraverso una più completa penetrazione intellettuale, di ampliarla, trasformarla, diffonderla».

E se un individuo non riesce a seguire questo modello ideale di apprendimento, finirà per essere soffocato da terribili complessi di inferiorità. È così? «Un individuo, sulla base di questo schema evolutivo, è libero di fare e di essere ciò che vuole e ciò che può — risponde Oberhuber —. Un bambino a sette anni è pronto per andare a scuola, ma c'è anche chi è più maturo e chi lo è di meno. A ventun anni generalmente si finisce di crescere, ma c'è chi raggiunge il suo pieno sviluppo fisico anche prima. Se ognuno di noi guarda la propria vita può rendersi conto che ha proceduto per fasi. Certamente è difficile seguire anno per anno ciò che avviene in ognuna delle fasi di cui ho parlato prima, ma con un artista della statura di Raffaello ciò è possibile, naturalmente adattando questi ritmi ai mutamenti che si verificano nella forma artistica».

C'è qualcuno che dissente da questa teoria? «Molti mi hanno attaccato perché il determinismo è considerato oggi un fatto

negativo. In questo momento dello sviluppo dell'umanità si cerca l'individualità. Vorrei precisare a questo proposito che io e i seguaci della filosofia steineriana lavoriamo proprio per la comprensione dell'io, non in senso egotistico, ma "raffaellesco", di quell'individualità cioè che emerge dai ritratti di Raffaello, che sono tra i più vivi della pittura del Rinascimento e che esprimono non tanto ruoli sociali quanto personalità del tutto singolari, sia che si tratti di Baldassar Castiglione sia che si tratti di donne. Ma resta sempre il fatto che si può capire meglio l'individuo quando si conoscono tutti gli elementi non individuali che sono comuni all'umanità in generale e in particolare a coloro che hanno vissuto in quel determinato luogo e in quel determinato tempo. Naturalmente quanto più la personalità di un individuo è grande tanto più riunisce in sé gli aspetti caratterizzanti di un'epoca, come nel caso di Poussin che espresse al massimo il fatto di essere francese, uomo del Seicento e cultore del mondo antico».

Per quanto riguarda Raffaello, quale fu l'ambiente sociale e politico nel quale ha prodotto il meglio di sé? «Tutte le tappe geografiche sono state importanti per la sua produzione artistica. Io mi sono soffermato specialmente sul periodo romano papalino, il periodo della sua produzione artistica finale. Per questo — dichiara Oberhuber con aria molto soddisfatta — torno spesso a Roma, dove tra l'altro ho dei meravigliosi amici romani steineriani. Il papato del periodo raffaellesco era un papato di riforma che non ha niente a che vedere con quello di oggi. Io mi sono molto infuriato con Papa Wojtyła perché nell'anno celebrativo di Raffaello proclamò l'Anno Santo senza mai occuparsi del Sanzio che per me è uno dei più grandi santi della storia, anche se non riconosciuto dalla Santa Romana Chiesa».

Patrizia Capraro

NELLA MONETA C'ERA UNA CASA

(segue da pag. 20)

punto allo spirito degli antichi da potere, in qualche modo, assumere questa lingua creando nuovi etimi e nuova sintassi. Si parte da un modello per arrivare al nuovo. Il suo grande amico Baldassar Castiglione, a cui il Sanzio dipinge il famoso *Ritratto* del Louvre, sembra esprimere esattamente l'estetica raffaellesca nel suo *Cortegiano*. Castiglione scrive due cose, principalmente: che il modo di fare del cortegiano deve essere improntato ad una "sprezzatura", un termine nuovo che egli aggiunge al vocabolario estetico, e che comprende tutti gli aspetti della vita; anche in questo Castiglione è molto vicino a Raffaello, il quale ha interesse ad una architettura che sia l'architettura dell'uomo di corte.

La sprezzatura è un principio estetico generalissimo, scrive Castiglione, un comportamento che vale per il comportamento quotidiano, per la discussione civile, per l'attec-

giamento nei confronti delle dame, per l'andare a caccia, per l'andare a cavallo, per tirare di scherma. Si tratta di un concetto che vale anche per l'arte, e che consiste nell'affrontare una difficoltà, superandola con una enorme scioltezza, come se non esistesse. La naturalezza del comportamento è una simulazione (grande concetto del Rinascimento) di naturalità. Il massimo dell'innaturalità è dissimulato in un comportamento naturale. Esattamente il principio che Raffaello usa in molti inquadramenti architettonici, ad esempio, nei suoi affreschi. Penso, ad esempio, alla *Messa* di Bolsena, nelle stanze Vaticane, che è tipica dell'ultima fase della sua architettura, dal 1518 al 1520, anno in cui muore. Si data intorno al 1518 il suo grande progetto per San Pietro in Vaticano, chiesto da Leone X, che oggi è testimoniato da una pianta e da un prospetto e sezione del cosiddetto Codice Mellon. In questo progetto Raffaello gioca proprio sulla "sprezzatura". Una composizione trionfale viene frammentata e ricomposta in un sapiente gioco formale, ricco di innovazioni. Naturalmente si tratta di un progetto di massima, che, se si fosse potuto realizzare, sarebbe forse stato uno dei capolavori massimi dell'arte del Rinascimento italiano.

Sono quasi coevi al progetto per S. Pietro quelli per Villa Madama a Roma. Oggi la villa è solamente un frammento, sulla collina di Monte Mario, realizzato in buona parte, decorato nella Loggia dopo la morte di Raffaello dai suoi allievi diretti. Ma i progetti sono testimoniati da due disegni in pianta degli Uffizi, da molti studi, e principalmente da una lettera, che Raffaello scrive sulla Villa, e dove cita molti modelli antichi, fra cui la villa di Plinio. E la scioltezza che mostra specialmente nel primo progetto arriva a delle arditezze estremamente "moderne". Ad esempio, il prospetto verso valle del primo progetto, sembra essere asimmetrico, con un asse trionfale che divide due parti non uguali tra di loro. È questo, appunto, il principio della sprezzatura che Raffaello usa e che trasmette alla grande disinvoltura del suo allievo maggiore in architettura, Giulio Romano. Ciò è visibile anche in schizzi, ad esempio quello contenuto in un famoso foglio di Oxford.

In definitiva, è possibile pensare che il grande apporto di Raffaello al Rinascimento italiano è quello di avere saputo trovare una strada che parte dall'antico per giungere ad etimi ed a sintassi praticamente inediti, con sviluppo di una forte magniloquenza, specialmente nell'accentuazione degli assi centrali, nella dilatazione delle visuali prospettiche, nella integrazione della decorazione all'architettura, come, ad esempio, nella cosiddetta Loggia del Bibiena in Vaticano, o nella Stufa di Leone X in Castel Sant'Angelo. La grande raffinatezza a cui Raffaello giunge e che influenza direttamente sia l'architettura di Antonio da Sangallo il giovane, sia quella di Baldassarre Peruzzi, avrà un momento di ripensamento — o almeno di crisi — nella tragedia del Sacco di Roma del 1527, a sette anni dalla sua morte.

LA BOTTEGA DI BABELLE

(segue da pag. 27)

re a dismisura il corpus di quest'ultimo.

Dovette essere ancora Raffaello a mandare a Bruxelles il bolognese Tommaso Vincidor, che aveva lavorato nelle Logge, accostandosi soprattutto a Giovanni da Udine, per portarvi dei cartoni di arazzi da farvi tessere sul posto, quelli dei *Giuochi di putti* e dell'*Adorazione dei pastori*. Qualche anno prima, negli arazzi degli *Atti degli Apostoli*, l'intervento degli artigiani fiamminghi era stato molto vistoso — specie nei drappaggi e nei paesaggi, decorati minuziosamente secondo il concetto ancora medievale dell'*horror vacui* — e può darsi che il maestro mirasse a una traduzione più rispettosa della cultura italiana. Nella società brussellese, Vincidor non si sentì però a suo agio e nella lettera che scrisse a Leone X. Ma a Bruxelles l'italiano era apparso come un vero ambasciatore di Raffaello, tanto presso gli arazzieri quanto presso Dürer — allora in viaggio nei Paesi Bassi e che nel suo diario elenca ben cinque occasioni in cui lo incontrò — tanto infine presso i pittori — in particolare Bernard van Orley, i cui principali allievi si sarebbero recati tutti a Roma nel decennio successivo.

Raffaello seppe soprattutto mettersi accanto personalità così forti che dopo il 1520 poterono proseguire per la loro strada, diventando i protagonisti della generazione successiva. Sono noti i casi di Giulio Romano, stabilitosi presto a Mantova, di cui fece uno dei centri di spicco in Italia, e dei beniamini dell'équipe, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio. Il primo, non ancora ventenne, si assicurò l'appalto dei cantieri più in vista — come quello di Palazzo Baldassini — prima di accettare l'invito di Andrea Doria a Genova, e poi, alla fine degli anni '30, di tornare a Roma, ormai famoso, per dirigere la decorazione del Castel Sant'Angelo di Paolo III. Morì purtroppo prematuramente. Quanto a Polidoro, cominciò col mutare il volto di Roma assieme al suo compagno Maturino, coprendo le facciate dei palazzi di grandi fregi in cui venivano illustrate le gesta degli eroi antichi. Ma a Roma, poi a Napoli e a Messina, dove finì col trasferirsi, dipinse anche figure e paesaggi di un naturalismo nuovissimo, rivoluzionario, in cui affioravano appieno le sue origini lombarde, così diverse dalla matrice classicistica di Raffaello. Fu lui a rivelarsi il vero genio del gruppo.

Almeno fra gli italiani. Ma ce n'erano altri, che Vasari non ha nominato, forse perché da tempo avevano lasciato l'Italia e il loro ricordo vi si era sbiadito, oppure per via del suo irrimediabile campanilismo: egli non ha quasi mai prestato attenzione ai meridionali, figuriamoci agli Spagnoli. C'è voluta la lungimiranza di Roberto Longhi per ritrovare, in un saggio fra quelli più importanti sulla pittura del Rinascimento

usciti nel dopoguerra, la traccia, specie in Toscana, di due dei più grandi maestri del secolo, Alonso Berruguete e Pedro Machuca. Nel secondo decennio del Cinquecento essi compivano in Italia il loro viaggio di studi. Tornati in patria in tutta fretta fra il '18 e il '19, con la speranza di farsi assumere dal giovane Carlo V, oltre che pittori sarebbero diventati, il primo, il maggiore scultore della Castiglia e il secondo, l'architetto dell'imperatore a Granada. Il loro ruolo in Italia è ormai un punto fermo degli studi. Solo nicchia parte della critica anglosassone, restia ad allontanarsi dagli schemi tradizionali, anche se antiquati.

Quando giunse a Roma nel 1508, Berruguete si recò prima da Michelangelo, per chiedergli di poter vedere il cartone della *Battaglia di Cascina*, tenuto gelosamente sotto chiave. Vincendo la solita ritrosia, il maestro accettò e presto Berruguete si inserì nell'ambiente fiorentino, traendo il meglio da Andrea del Sarto, forse con qualche anticipo su Pontormo e soprattutto sul Rosso, che dovette subirne l'ascendente. Riuscì persino a continuare l'*Incoronazione della Vergine*, che Filippino Lippi aveva lasciato incompiuta. Partendo proprio da quell'indicazione — una delle pochissime fornite da Vasari sullo Spagnolo — Longhi poté rendergli tre tavole, fra le più suggestive di quegli anni.

Il dipinto più recente del gruppo, la *Salomè* degli Uffizi, rivela però quella conoscenza del Raffaello romano che la critica non era riuscita a spiegare. Ora è possibile riconoscere la presenza di Berruguete a Roma, in Vaticano, nella volta della Stanza di Eliodoro, che ha dovuto dipingere nel 1514, sulla base di progetti raffaelleschi. Da tempo si era intuito che quelle storie evidenziavano un michelangiolismo troppo spiccato e fiorentino per Raffaello, e si era pensato a diversi altri pittori, senza trovare però il nome adatto al piglio spiritoso degli affreschi. Questi si inseriscono invece perfettamente nell'opera di Berruguete, appena giunto a Roma e scosso dagli affreschi della Sistina.

Per impadronirsi della nuova maniera raffaellesca, anche se era già affermato, Berruguete non aveva esitato a mescolarsi ai giovani della bottega, rinunciando pure a inventare di suo. In seguito egli partecipò alla decorazione dell'appartamento del cardinale Bibbiena, un vasto e lussuoso pied-à-terre che il legato di Leone X presso Francesco I, spesso assente da Roma, si era fatto costruire all'interno dei Palazzi Vaticani. Nei due ambienti che se ne conservano — la *Stufetta*, costruita sul modello di un *calidarium* romano, e la *Loggetta*, ispirata al lungo criptoportico della Domus Aurea — Giovanni da Udine era stato messo a capo dell'équipe per dipingere le grottesche più antiche e più estrose che si fossero mai immaginate. Prima del complesso più solenne ed ufficiale costituito dalle Logge del secondo piano, cioè fu occasione di una specie di prova generale, affidata ai migliori della bottega. La folla di animali, di mostri e di figurine di tutti i tipi che anima i tempietti consentiva di

RAFFAELLO

e il suo tempo

origini si presentavano simili a fogli miniati, con cornici e ghirlande tutt'intorno come le pagine di un codice, ora si intendeva competere con affreschi e teleri monumentali, prevedendosi esposizioni stabili in verticale, o addirittura una presentazione processionale — è il caso del *Trionfo* tizianesco, mentre il *Trionfo di Massimiliano imperatore*, uscito dalle mani di Dürer e collaboratori nel 1515, si erge fieramente ad evocare un arco imperiale romano. Questo non avveniva quale proposta di economica sostituzione di grandi affreschi e teleri — un fenomeno del genere si era verificato nel primo Quattrocento, quando su altari poveri furono poste grandi silografie colorate a mano imitanti ancone dipinte —; ma per una sorta di sfida nei confronti della pittura, in ragione della molteplicità peculiare delle stampe e della loro facile mobilità.

Cionondimeno, nonostante lo straordinario fermento di idee e di creatività che si manifesta sul fronte dell'incisione a cavallo dei due secoli, la maggioranza assoluta degli incisori, specie in Italia, optarono con franchezza per il ruolo subalterno del riproduttore — da disegni o da altre stampe — o del traduttore — da opere pittoriche o plastiche — di invenzioni altrui. Da Jacopo Caraglio ad Agostino Carracci quella fu la scelta vincente, che riguarda anche una schiera di stranieri, molti attivi anche in Italia, tra i quali primeggia Cornelis Cort, l'incisore favorito di Tiziano e degli Zuccari.

La cultura figurativa che era stata elaborata a Roma al tempo di Raffaello e Michelangelo giovane grazie alla diffusione di quel tipo di stampe divenne patrimonio degli artisti di tutta Italia e d'oltralpe, mischiandosi le iconografie e gli stili della maniera italiana con quelli nordici e così nascendo nella seconda metà del secolo uno stile che oggi si indica come "maniera internazionale". L'immaginario classico raffaellesco e l'astratto umanesimo di Michelangelo si integrarono con il mondo fantastico e le eleganze razzanti di Rosso Fiorentino, il quale sin da giovane, tra Firenze e Roma, aveva dato disegni ai migliori incisori del tempo. La serie delle *Fatiche di Ercole* e la parte sua in quella con gli *Amori degli Dei*, incise dal Caraglio, rivela e divulga un risvolto inquietante della maniera italiana. Passato in Francia alla corte di Francesco I, dal 1531 il Rosso alimentò con la sua inesauribile fantasia quella straordinaria fucina di invenzioni decorative che fu la reggia di Fontainebleau, rivestita di affreschi e di stucchi subito riflessi in stampe ad opera di incisori italiani e francesi, con fenomeni analoghi a quelli occorsi nella Roma di Raffaello, e conseguenze simili.

Mentre Raffaello e Rosso Fiorentino, così come Tiziano, Baccio Bandinelli, Perin del Vaga si interessarono all'incisione quale mezzo da potenziare e sfruttare al massimo, pur delegandone ad altri la pratica, Michelangelo non sembra essersene occupato direttamente. Le moltissime stampe tratte o

ispirate da sue opere, lui ancora vivente, a cominciare da quelle giovanili di Marcantonio da particolari del celerberrimo cartone fiorentino con la *Battaglia di Cascina*, e da particolari della volta della Cappella Sistina, allora appena scoperta, appaiono prodotte o per scelte di incisori affascinati dalle singole invenzioni del maestro, oppure per iniziative di editori intesi a sfruttare sul piano commerciale il credito straordinario dell'artista.

Nel frattempo, sin dai primi del secolo, accanto al filone dell'incisione riproduttiva dell'arte contemporanea, si era andato incrementando, con centro naturalmente a Roma, la produzione di stampe aventi per tema le reliquie dell'antichità. Non v'è dubbio che Raffaello avesse parte nella promozione di quelle iniziative, cultore come era in prima persona dell'antico. Architetture, statue, obelischi, capitelli, sarcofagi, ruderi nel paesaggio romano, vedute d'insieme della città imperiale, per essere quelle forme a tutto tondo immerse nella realtà e nella natura, esse incentivavano l'estro degli incisori a darne raffigurazioni con svariati accenti, dal fantastico al documentario, animate di figure viventi oppure date come astratti spettacoli. La sequenza delle stampe ispirate al Marco Aurelio, la celebre statua equestre romana allora in Laterano non cessa di meravigliare per la varietà delle interpretazioni. La rappresentazione grafica del Laocoonte, il drammatico gruppo di età ellenistica rinvenuto nel 1506 sull'Esquilino, firmata circa il 1510-1515 da Marco da Ravenna, resta un culmine nella storia dell'incisione cinquecentesca. Il mondo delle immagini e delle forme create dall'uomo si dilatava così smisuratamente in una visione di cui partecipano l'antico e il moderno, recuperandosi il senso della storia. L'incisione si faceva mediatrice di cultura figurativa assorbita in profondità e la irradiava lontano. Sfogliando stampe chiunque in Europa poteva figurarsi aspetti e bellezze di una favoleggiata antichità e gli architetti, gli scultori e gli ornamentisti imitare le forme e le decorazioni di monumenti mai visti. Pochi incisori in quell'epoca di massima propulsione del fascino dell'antico si sottrassero a quel richiamo, e presto editori stranieri di grande intraprendenza, come il Lafrery attivo a Roma, e Jérôme Cock, titolare in Anversa della stamperia emblematicamente chiamata "Au quatre Vents", il quale aveva fatto incetta di disegni di ogni genere durante il suo soggiorno in Italia legarono il proprio nome a imprese grandiose avvalendosi di incisori professionisti di ogni nazionalità.

Non c'è dubbio che l'aspetto più rilevante che accomuna la maggior parte degli incisori eminenti nel primo Cinquecento è il professionismo, ossia una qualità più tecnica che artistica, di trasposizione piuttosto che di creazione. I pittori specie italiani che incidono di propria mano sono pochi, pochissimi; gli incisori appaiono ineluttabilmente in subordine rispetto agli "inventori". Ma in realtà il loro ruolo è affine a quello del musicista che esegue un pezzo di

musica composto da altri: cui egli con il talento interpretativo, se ne è dotato, può dare nuova vita e farlo apprezzare da molti.

Evelina Borea

I RICAMI DI PIERO

(segue da pag. 73)

Farnese Perino fornì disegni per il basamento della Sala della *Segnatura* e per la "spalliera" del *Giudizio* di Michelangelo, ma anche per cristalli e ricami, sempre operando con il suo segno fluente un'intelligente e accessibile mediazione tra stili raffaelleschi e il michelangiolo che, intorno al 1540, cominciava a riaffermarsi.

Negli ultimi anni prima della morte, che lo colse ancor giovane nell'ottobre del '47, l'artista fu impegnato nella decorazione dell'appartamento farnesiano a Castel Sant'Angelo, sperimentando nelle *sale di Perseo e di Psiche* nuovi partiti ornamentali che avrebbero in parte condizionato la decorazione romana del secondo Cinquecento. In quei bellissimi fregi, in parte eseguiti da allievi su suo disegno, la fantasia di Perino si accende al rinnovato contatto con la pittura antica, recuperando la vena di sottile malinconia per la fine del mondo classico che era stata di Giulio Romano. Di più vasto impegno l'impianto decorativo della Sala Paolina, il cui programma iconografico esalta gli aspetti salienti del pontificato farnesiano attraverso le gesta di Alessandro Magno. Anche in questo caso è possibile cogliere un preciso riferimento all'antico nei gruppi di creature marine che, modellate in stucco, ornano la cornice della volta, mentre i grandi monocromi bronzi che illustrano le storie di Alessandro si ispirano invece, con gusto in qualche modo retrospettivo, al repertorio di motivi antichizzanti costituito dagli affreschi eseguiti da Polidoro da Caravaggio negli anni immediatamente precedenti il Sacco di Roma.

La figura di Perin del Vaga acquista particolare rilievo nella storia del Cinquecento romano anche per la funzione didattica da lui esercitata; nella sua bottega si formarono infatti artisti che, nella seconda metà del secolo, avrebbero piegato il suo insegnamento alle più diverse intenzioni. Basti qui ricordare lo scanzonato Pellegrino Tibaldi, le cui prime prove si rintracciano appunto nella sala Paolina, e Daniele da Volterra, aiuto di Perino negli affreschi della cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso ma incline, subito dopo, alla severa norma di Michelangelo.

Ludovica Trezzani

FOTOGRAFIE: pag. 8, 9 José F. Martín; pag. 10, 42 Artéphot/Faillet; pag. 18 Musée des Beaux-Arts, Lille; pagg. 74, 75, 77 immagini tratte dal vol. di André Chastel *Il Sacco di Roma*, Einaudi, Torino, 1983, per gentile concessione dell'editore; tutte le altre fotografie nel fascicolo sono dell'Istituto Scala di Firenze.



AL VOSTRO SERVIZIO IN TUTTO IL MONDO.

Viaggiando per affari o per divertimento si dispone del servizio a disposizione attraverso la Diners Club® Card in tutti gli ottimi alberghi in cui viene accettata:

Dolder Grand Hotel
Zurigo

The Fairmont
Hotels

Hotel Princesa
Sofia
Barcellona

The Regent
of Sydney
Sydney

Inter-Continental
Hotels

The Savoy
London



®Diners Club è un marchio registrato di Diners Club International Ltd.