

Dario Fo

Bello figliolo che tu se', Raffaello

Per prova

24 NOVEMBRE 2006

Di Raffaello abbiamo tutti, o quasi, un'idea assolutamente falsa e stereotipa.

Prima di tutto (a parte la sua indiscutibile bellezza) il suo personaggio è povero di fascino. Intendo: il fascino dell'artista, quello del genio dalla vita sconsiderata... fuori d'ogni regola, spesso arrogante perfino violento come Caravaggio, Mantegna e Benvenuto Cellini che all'occorrenza sparava addirittura cannonate dal Forte di Sant'Angelo contro un re, un personaggio irascibile e sgarbato perfino coi potenti com'era Michelangelo. O ancora un po' pazzo e autolesionista al punto di mozzarsi un orecchio per farne dono alla sua amata come Van Gogh.

Insomma l'artista di fascino deve essere imprevedibile ribelle, attaccabrighe... se poi finisce ogni tanto in galera meglio ancora!

Il luogo comune fisso, oltretutto, è quello che egli sia tendenzialmente un diverso. Ribelle ad ogni convenzione, un artista... insomma! Naturalmente si stravede per lui appena si scopre che il geniale pittore, poeta o musicista è anche un donnaiolo sfrenato, uno sciupa femmine, magari con più di una famiglia a carico; figli legittimi, naturali o dubbi, non importa. Insomma al grande artista si perdona e si concede tutto e più si dimostra scapestrato più lo si apprezza e lo si applaude. Così a Giotto si perdona che facesse un sacco di soldi con l'usura... Sì: Giotto prestava i soldi a strozzo.... e poi dipingeva madonne splendide e affrescava cattedrali con le storie di San Francesco che predicava la povertà e l'amore per il prossimo...

Cyrano de Bergerac, poeta nasone, infilzava con la sciabola i rompiscatole e i creditori.

Fidia, forse il più grande scultore di tutti i tempi, fu scoperto a rubare l'oro, affidatogli dal popolo di Atene perché lo fondesse realizzando la grande statua a Minerva, dea protettrice della città... e finì in galera. In galera finirono anche Molière e Shakespeare, entrambi per debiti. E con loro, per altri motivi, un centinaio di autori e attori elisabettiani. Per carità, non è che vogliamo insinuare l'idea che solo gli artisti scalmanati e fuori di senno siano degni di ammirazione e simpatia ma dobbiamo

ammettere che quando un pittore o musico rimane dentro il cliché di un buon cittadino del tutto 'normale' difficilmente crea attenzione e curiosità. In poche parole il pubblico apprezza il valore della sua arte ma si disinteressa completamente e prova noia al racconto della sua vita. E a proposito di Raffello che notizie ci arrivano? Il ritratto che ci hanno propinato, a parte quello del bel giovane, è di una banalità sconcertante. Pittore eccelso, ma privo di vitalità e afflato magico, timido, riservato, brava persona che non leva mai la voce, ben educato, scevro d'ogni boria e supponenza, un uomo del tutto comune, cioè tutto il contrario di quello che ognuno di noi si immagina debba essere un genio. A sto punto, profondamente indignati, vi diciamo che questo ritratto di Raffello è del tutto indegno e falso e per dimostrarvelo dobbiamo buttare all'aria la caterva di luoghi comuni gettate a palate contro questo straordinario pittore. Cominciamo dal suo aspetto fisico. Il suo autoritratto più noto in verità non gli assomiglia se non esteriormente. Il suo volto un ovale perfetto, uno sguardo pulito, ma poco significante. Labbra poco carnose, capelli da ragazzo modesto e un cappelluccio in capo tanto per non prender freddo. Si forse ci stiamo comportando da insolenti ma date un'occhiata a quest'altra sua immagine forse non di suo pugno ma che altro temperamento ci mostra quella figura: il suo atteggiamento un po' provocatorio, sicuro di sé, ben abbigliato, alla moda con panneggio quasi sontuoso e le maniche della camicia ricche e rigonfie, lo sguardo tendente all'impunito, i capelli abbondanti che esaltano il viso e il sorriso, il cappello messo a traverso da scanzonato. Questo è Raffaello, uno che sa quanto valga e quanto lo apprezzino, soprattutto le ragazze che per lui vanno via di testa.

Per dire del suo fascino, quando a Roma, a Carnevale, il carro delle ragazze smaritate a bell'apposta transitava sotto le finestre del palazzotto dove stava Raffaello, da quel carro saliva un coro d'elogio appassionato cantato a tutta voce per il giovane pittore, che diceva:

Bello figliolo che tu se', Raffaello,

*come te movi appresso a lu Papa
quanno sorte a passaggiare,
tu se' l'àgnolo Gabriele,
illo pare lo tòo camariere.
Dòlze creatura con 'sto cuorpo tuo che pare in danza,
comme me vorrìa rotolar co' te
panza panza dentro lu vento,
appesa alle labbra tue da non staccarme mai uno momento:
Raffaello mettime dinta 'na tua pittura
dove ce sta 'no retratto de te tutto intiero
così de notte ce se potrebbe cerca'
e infrattati nell'oscuro facce l'amore.
Si nun me voi amà, Raffaello dolze, canzèllame da la tua pittura,
méjo morì se non son tua.*

Quando morì Raffello aveva appena trentasette anni. Si racconta che per il dolore anche i sanpietrini si staccarono, rotolando fuori dal selciato, e mezza Roma urlando piangeva disperata.

Di Raffaello Sanzio, a cominciare dalla sua giovinezza, possediamo poche notizie sicure in contrasto a molte vaghe e dubbie.

Di certo sappiamo che nacque nel 1483, di venerdì santo, a Urbino, nello stesso anno di Martin Lutero. E, come dice un poeta popolare del luogo, “venne al mondo tra le dune collinari della marca urbinata solcate dal vento, poco lontano dal mare, in uno scendere e salire di roccia e terra che le dita dell'aria graffiano in ogni momento”. Sua madre, giovane e bellissima, aveva un nome da ninfa: Magìa, si chiamava. È una straordinaria fortuna crescere fra le braccia di una madre che pare una Madonna, con un padre che stravede per te.

Ma ecco che qui la storia ha un'impennata nera: a otto anni Raffaello bambino perde la madre, tre anni dopo anche il padre muore. Viene raccolto da uno zio che lo tiene come un figlio, ma il vuoto che lascia quella tragedia è incolmabile.

Il padre di Raffaello, Giovanni Santi, era pittore e letterato a servizio del duca di Urbino. Quando si rese conto delle eccezionali doti pittoriche del suo figliolo, si preoccupa di educarlo al disegno e all'uso del colore. Giorgio Vasari, nelle *Vite* dei grandi pittori, dà un giudizio poco generoso delle doti artistiche di Giovanni Santi. Anzi racconta che il padre di Raffaello, ben conscio che le proprie qualità e conoscenze nell'arte del pingere fossero piuttosto scarse, cercò in fretta un maestro capace di condurre al massimo livello l'innata genialità del suo ragazzino. Questo giudizio non solo è ingeneroso, ma pure falso. Per fortuna abbiamo la possibilità di mostrarvi e osservare insieme alcune tavole di Giovanni Santi alle quali pare abbia collaborato il piccolo Raffaello intorno ai dieci anni. È una notizia un po' azzardata ma se il talento è innato è innato fin da subito!

Ebbene, queste pitture sono più che dignitose con qualche "sprizzego" di genialità e uno spirito non convenzionale. Inoltre il padre di Raffaello dimostra di conoscer bene la prospettiva e i moduli architettonici. Ma chi gli ha fatto da maestro?

Nientemeno che Piero della Francesca che nel 1460, qualche anno prima che venisse al mondo Raffaello, era giunto a Urbino, chiamato dal duca di Montefeltro perché eseguisse una "taula de bona misura". Giovanni Santi aveva ricevuto l'incarico di accogliere e assecondare ogni bisogno del grande maestro. Di sicuro gli stette appresso anche durante la messa in opera della pittura. Egualmente Giovanni conobbe ben da vicino Luciano Laurana, uno dei massimi scultori e architetti del Rinascimento, autore del progetto e della costruzione del Palazzo ducale con le famose torri portanti e che proprio a Urbino scriverà l'*Elogio dell'architettura*. Così Piero della Francesca sempre a Urbino concepirà il trattato sulla matematica e la prospettiva da donare al duca Federico da Montefeltro che ne "produrrà stampe molte". Ha' voglia d'aver boni maestri! Quindi il ducato di Urbino, pur di ridotti territori, era tra i maggiori crogioli di cultura d'Italia. Lì fra quei palazzi, che parevano rupi addossate una all'altra, ti capitava di incocciare in Leon Battista Alberti in persona, il maestro di tutti gli architetti, che discuteva con Luca Pacioli, medico di

fama e geometra, quello che scrisse il massimo trattato di anatomia, poi illustrato da Leonardo, che se lo imparò a memoria. Voltato l'angolo incontravi addirittura Durer che era di passaggio e Bramante che era di casa... ci era nato a Urbino! Matematico e architetto, aveva dieci anni più di Raffaello e divenne per lui il fratello maggiore: infatti gli insegnò tutto quello che, della scienza e della vita, conosceva.

Tanto per far da degna cornice, a Urbino ci si poteva incocciare con il futuro cardinale Bernardo Bibiena, scrittore e poeta, autore di una delle prime commedie satiriche italiane in volgare, *La Calandria*, che ebbe il suo debutto proprio nella città dei Montefeltro. A Urbino, non va dimenticato, si allestivano da tempo spettacoli diversi, tragedie all'antica, grotteschi con danze, drammi sacri, in latino e in volgare. Guarda caso il responsabile delle messe in scena e delle scenografie era proprio il padre di Raffaello, Giovanni. Di certo costui, immerso com'era in tanto fermento culturale, scientifico e d'arte, era da ritenersi tutt'altro che un mediocre. A questo punto dobbiamo proprio sottolineare che il Vasari ha preso una cantonata di quelle gigantesche, trattando il Santi da tirapiiedi di provincia!

Di certo il padre di Raffaello era e si comportava da persona umile e, forse confrontandosi con tanti maestri a dir poco eccezionali e constatando le doti straordinarie del figlio, decise di affidarlo a Pietro Vannucci, detto il Perugino, valente pittore umbro.

Dove però il Vasari, che dedicò all'infanzia di Raffaello molta attenzione, ha certamente detto il vero è nel passo in cui racconta del doloroso congedo fra madre e figlio. L'autore delle *Vite* si sofferma in particolare sulla disperazione e le lacrime della giovane madre, Magia. La donna sembra sentire che quella sarà l'ultima volta che bacerà la sua creatura. Infatti di lì a poco Magia morirà. Più di un commentatore moderno definisce la scena delle lacrime della madre al momento del congedo un espediente a effetto. A nostro avviso qui si tratta di una pacchiana e troppo scontata ironia che non vale nemmeno la pena di commentare.

Osservate le Madonne dipinte da Raffaello nei diversi periodi. Come vedremo in seguito, solo verso la maturità l'ex ragazzo di Urbino sentirà nascere in modo incontenibile la mancanza della madre e noterete che, specie negli ultimi disegni, come questo abbraccio delle madri che accolgono i figli va oltre la convenzione sacrale della vergine madre. Scopriamo donne che si accollano la propria creatura come volessero reimpastarla addosso a sé.

Tornando al suo primo maestro, sappiamo di certo che il Perugino si prese a cuore quel ragazzo, stupito a sua volta dalla facilità con cui apprendeva ogni nuova tecnica e soluzione pittorica. “Quel figliolo – commentava scherzoso il Vannucci – egl'è una carta carbone o meglio una spugna che se move fra l'onde e se gitta su ogni altrui pensiero e l'assorbe. E come quella aspirosa, si tiene il meglio e risputa ogni inutile scoria!”.

Il Perugino fu di fatto la prima vittima illustre di quell'“aspira-idee”. Infatti Raffaello riprodusse le sue opere con tale voracità che ancora oggi molti critici dibattono spesso se le composizioni create in Umbria siano espressione del maestro o del giovane allievo.

C'è sempre qualcosa di molto evidente, però, che distingue i dipinti di Raffaello da quelli del Vannucci: l'assetto coreografico e l'uso dell'architettura, specie se confrontiamo le loro opere, eseguite di lì a qualche anno. Raffaello era ancora un ragazzo, eppure possedeva già un senso dello spazio scenico degno di un grande maestro.

Basta esaminare la *Crocifissione* detta Mond. In questo dipinto Raffaello impiega tranquillamente personaggi e soluzioni narrative classiche del Perugino, ma le distribuisce in modo completamente nuovo, a partire dall'impianto scenografico, dalla prospettiva e dallo scorcio. Subito ci rendiamo conto che il respiro da cui sono mosse le figure produce una sensazione del tutto particolare.

Per cominciare il fondo è d'aria limpida e carica di vento. I due angeli lassù a lato del Crocifisso si muovono quasi danzando. I nastri che li

circondano svolazzano disegnando cirri e volute. Anche un nastro che pende dal fianco di Cristo danza festoso. I santi alla base, in ginocchio o all'impiedi, hanno l'aria contrita; ciononostante l'atmosfera della rappresentazione rimane leggera e addirittura gioiosa.

E qui vediamo come la “pompa aspirante” che stava perennemente in azione nel cervello del pittore d'Urbino abbia raccolto la straordinaria lezione che il padre gli aveva a suo tempo elargito, facendolo assistere a numerosi spettacoli sacri e profani da lui allestiti, tanto a Palazzo ducale che nella cattedrale. In quelle occasioni le immagini più suggestive erano prodotte dalle esibizioni di ragazzi acrobati, abbigliati da angeli e santi, che letteralmente si gettavano dall'alto della cupola, oscillando, con capovolte, appesi ai tironi di navata.

Infatti nella tavola in questione i due angeli che sembrano danzare ai lati della croce sono suggeriti dalla memoria di quelle acrobazie. Certo pare un atto blasfemo l'aver inserito tanta festosità in una Crocifissione. Sembra di sentire i baciapile commentare indignati: “Ma che fanno quegli angeli intorno alla croce, sembrano saltimbanchi del Carnevale che sballucchiano qua e là sulle teste delle maschere, spaventando le vecchiette! Un po' di rispetto, perdio!”.

E a sto punto il pittore doveva darsi un gran daffare per convincere quei pizzoccheri che appresso sarebbe venuta la Resurrezione e con quella l'allegria festosa del Risus Paschalis.

Va ricordato che Raffaello aveva appena diciassette anni quando nel contratto per la *Pala del beato Nicola da Tolentino* a Città di Castello veniva indicato come maestro, più precisamente “magister Raphael de Urbino”.

È proprio in quel tempo in Umbria che incontra Luca Signorelli, uno straordinario artista, dotato di grande forza espressiva. Fra i due pittori nasce subito una calda amicizia e naturalmente Raffaello, lavorando spalla spalla con un personaggio di così vivo talento, non può fare a meno di assorbirne le insolite idee grafiche e compositive. A testimonianza di questo incontro possediamo alcuni schizzi eseguiti da

Raffaello, dove copia, interpretandole, alcune figure come questa e come quella tratta dal balestriere nel *Martirio di san Sebastiano*.

Ma c'è un altro personaggio che dobbiamo prendere in considerazione: si tratta di Piero della Francesca, della cui influenza su Raffaello ci si dimentica quasi completamente.

Piero, come abbiamo già accennato, era alla corte di Urbino e amico del padre di Raffaello, qualche anno prima che questi nascesse. Ed è proprio opera di Piero l'immagine del viso di Federico da Montefeltro visto di profilo. Il duca – detto dai suoi soldati *capo a mazza*, vedremo appresso perché... – non poteva esser ritratto di fronte, causa una terribile ferita che gli deturpava il viso. Fu durante un torneo che un colpo di lancia gli cavò di netto l'occhio destro e gli zoncò il volto, sempre sul lato destro, lasciando una enorme cicatrice che dall'orbita scendeva fino alla ganascia. Ora scopriremo quanto fosse caparbio e determinato quel Federico e quanto fosse azzeccato quel soprannome, *capo-a-mazza*, cioè testardo come una mazza di ferro. Dobbiamo sapere che egli decise di continuare a combattere in torneo: il duca si trovava però fortemente handicappato nel torneare, sia per la mancanza di un occhio sia per il fatto che per volgere lo sguardo a destra era costretto a una completa torsione del collo con tutta la corazza e la barbuta, che è la saracinesca della corazza... ogni volta un cigolio!, gesto che lo limitava nella rapidità di controllo nella tenzone. Come risolvere il problema? Semplice! Si fece segare un pezzo di naso all'altezza dell'occhio, un triangolo, cosicché attraverso quella fessura poteva scorgere la parte di destra sbirciando con l'occhio sinistro, restando comodamente fermo con il viso.

Questo era il personaggio che aveva creato dal nulla Urbino e il ducato dei Montefeltro, comprendente Gubbio e altri borghi. Un guerriero che al richiamo di ogni nuova campagna militare abbandonava Urbino alla cui conduzione poneva un suo vero e proprio *alter ego*, Ottaviano Ubaldini. Cos'era, un politico? No! Uno scienziato in geometria e matematica. Nelle pause della guerra Ubaldini gli faceva da maestro di scienze; altri sapienti istruivano il duca nella filosofia, nell'architettura e nelle arti figurative. Il padre di Raffaello era l'incaricato a fornirgli lezioni sulla

danza e sul teatro, di cui, come diceva la canzone, *capo-a-mazza* andava pazzo.

*Capo-a-mazza andava pazzo.
Pazzo gnucco è capo-a-mazza
si balocca d'ogni lazzo
pel teatro ci va pazzo.
Ci va pazzo pei pupazzi
per le danze e gli strambotti.
Per le farse e i lazzi a schiocco
Capo-a-mazza c'ha perso un occhio.
Non fu in campo che ebbe il botto,
con la lancia a cavatappi,
si schiantò di netto a scrocchio
contro il bindorlòn d'Arezzo.
Fu un rinculo da batocchio,
vola in cielo e poi stramazza
infilato a tutta chiappa
nel lanzòn d'Arezzo
sta impalato capo-a-mazza.*

Ma tornando a noi, perché proponiamo un'attenzione particolare su Piero della Francesca a proposito della lezione raccolta da Raffaello? Sappiamo che il giovane maestro di Urbino non ebbe occasione di conoscere Piero da vivo, ma di lui ha ben conosciuto e certamente studiato i dipinti che facevano parte della collezione del duca. Di sicuro il padre lo aveva accompagnato, fin da piccolo, a visitare quelle stanze e gli avrà illustrato con calore ogni opera. Uno di quei capolavori era la *Madonna dell'uovo*. Il titolo nasce proprio dalla presenza nel dipinto di un uovo che pende dall'alto di una semicupola appeso a un filo. Ma per capirne il significato è bene analizzare l'intero assetto dell'opera.

La Madonna, attorniata da santi e angeli, sta seduta su una poltrona posta sopra una predella, il bambino dorme beatamente sdraiato, diremmo

spaparanzato in grembo alla madre; il duca Federico s'è collocato in ginocchio davanti a lei. Il viso della Madonna è posto esattamente nel centro del dipinto alla base di un cerchio che descrive l'arcata sovrastante, elemento principale di tutta l'architettura. Una grande conchiglia è posta sotto l'arcata. La conchiglia presso gli antichi greci è il simbolo della bellezza: da dentro una conchiglia così grande nacque Venere, dea dell'amore prolifico. L'uovo, nel linguaggio degli architetti, studiosi della geometria euclidea, era il simbolo della massima forza dinamica di una figura geometrica, cioè la perfezione e l'integrità assoluta.

Questa tavola dall'architettura maestosa, sostenuta da un uso insolito della luce, quasi inventato e dal gioco delle ombre che ne esaltano i volumi, oggi si trova a Brera. Guarda caso nella stessa stanza della pinacoteca, sulla medesima parete, gli fa quasi da *pendant* il *Matrimonio della Vergine* di Raffaello.

Mi ricordo che avevo appena quattordici anni la prima volta che mi capitò di visitare il museo. Ero da poco entrato come allievo nella scuola di Brera, dove rimasi a studiare per otto anni. Credo di aver osservato i due capolavori centinaia di volte: come in un rito, per primo mi fermavo dinanzi al *Matrimonio*, quindi passavo ad ammirare la *Vergine dell'uovo* di Piero della Francesca. Il *Matrimonio* di Raffaello mi produceva sempre una grande emozione per l'eleganza e l'invenzione compositiva di cui parlerò fra poco. Allora non esisteva ancora il congegno che oggi fa scattare l'allarme se ti avvicini troppo al dipinto, perciò mi era possibile osservare ogni volta dappresso la tavola come volessi catturare il segreto di quella pittura ... le pennellate, le velature che Raffaello aveva di certo acquisito studiando i fiamminghi.

Eguale, passando a leggere il quadro di Piero, provavo sempre la sensazione di trovarmi dinanzi a un miracolo. Sulla tela si leggeva ogni piccola pennellata che seguiva ad altre sempre più minute, in un tessuto che mi ricordava gli arazzi di Bayeux, dove la trama cromatica è composta da colori integri e puri: il rosso di cadmio spunta fra il verde e l'azzurro di cobalto, la terra di Siena graffia il fondo d'ocra bruno. Ma

ecco che se ti distacchi dalla tela e ti allontani un poco, la trama cromatica si trasforma in un grigio o in un rosato dai toni luminosi, magici.

Questo faceva la grande differenza fra i due maestri. Di sicuro potete sincerarvene da voi, osservandoli uno appresso all'altro: quella che ne ha enorme vantaggio è senz'altro l'opera di Piero della Francesca.

Ma, attenzione!, Raffaello è un campione della rimonta ... Al tempo del *Matrimonio* aveva poco più di vent'anni. Non aveva ancora conosciuto da vicino Michelangelo e Leonardo, non era ancora arrivato a Roma. Ed è proprio a Roma che Raffaello compirà la grande metamorfosi. Guardatevi i ritratti della sua donna, la Fornarina, e della Velata, ed ecco che vi stupirete per la pittura che Raffaello sa esprimere: finalmente siamo nella magia.

Dei ritratti di Raffaello esistono non una, ma centinaia di copie eseguite dai suoi discepoli e imitatori, anche da grandi maestri, ma per scoprire quale sia il dipinto originale non serve confrontare le figure nel loro movimento né le sfumature d'ombra e luce. Vi basterà osservare i fondi, il tessuto cromatico: capirete subito la grande differenza fra il vero e il falso.

Negli anni 1502-1503 nell'Italia centro settentrionale si susseguirono accadimenti che molto influirono assai nella vita del giovane maestro d'Urbino.

Era un tempo per lui molto fortunato: conventi e famiglie di possidenti lo chiamavano ad affrescare e dipinger tavole in gran numero. Questo lo portava a muoversi di continuo nell'Umbria e in quella punta di Toscana che si infila fra Città di Castello e Borgo San Sepolcro. La zona era scampata da poco a una pestilenza che aveva causato molte vittime. Qualcuno disse che quello era un tristo presagio a una più feroce sciagura: quel presagio si avverò nella figura del figlio di papa Borgia, Cesare detto il Valentino – l'orrendo che genera il peggio! Infatti costui si buttò ad assalire città e terre della Romagna, dell'Umbria e delle Marche, saccheggiando e uccidendo manco fosse un turcomanno!

Per Raffaello è una situazione difficile e pericolosa. Il suo programma era quello di spostarsi per lavoro da Città di Castello a Urbino, per poi raggiungere Fabriano e Fermo, ma le strade che avrebbe dovuto percorrere erano gremite da disperati che fuggivano dalle razzie dopo che Camerino, Borgo San Sepolcro e Fermo erano cadute nelle mani del Valentino e delle sue bande.

Raffaello aveva sofferto quindi quegli eventi tragici in prima persona. Ma il bisogno di dipingere non frenava il suo impegno. Oltretutto Perugia era rimasta ancora indenne ed è là che Raffaello trova nuovi importanti committenti. Fra questi Atalanta e Leandra Baglioni, le due signore massime dell'Umbria. Ma nel 1503 il Valentino s'appresta ad occupare anche Perugia. I Baglioni e i Montefeltro lasciano la città in fretta e furia. Raffaello non correrebbe granché pericolo restando in zona ma, ciononostante decide di seguirli (e qui viene alla luce un suo lato pressoché sconosciuto), giacché mentre per i signori quel viaggio rappresenta una fuga, per lui è occasione di una stupenda vacanza. Salta sul carro degli sconfitti in fuga e arriva prima a Padova e poi, meraviglia!, a Venezia. "La guerra fa muovere spiriti e chiappe!", come dice Flaubert.

Il pittore scopre di trovarsi stupendamente a Venezia: le spugne, è risaputo, amano moltissimo la laguna. Inoltre qui conosce *de visu* tutta la pittura veneta che in quegli anni conta veri e propri capiscuola, a cominciare dai Bellini, Vittor Carpaccio, e addirittura Giorgione.

Nella Serenissima Raffaello, il transfuga allegro, ha la straordinaria occasione di conoscere addirittura Bosch: da questo grande satirico della pittura fiamminga, prende in prestito alcune figure di personaggi diabolici che colloca ai lati del suo *San Michele e il drago*. Sulla sinistra del quadro rappresenta i truffatori e gli strozzini, sulla destra ladri e puttane. Per finire, come *optional*, si porta a casa anche un paesaggio tipico del Nord Europa, con castelli dalle torri puntute che si stagliano su una luce dorata da fondale di Van Dyck.

E scusatemi se è poco... mandatemi il conto a casa!

Ma la sua vacanza veneziana dura poco.

Proprio in quei giorni muore papa Borgia e il maestro d'Urbino è invitato a far ritorno a Perugia, dalla quale il Valentino, senza più l'appoggio del padre (santo!), è stato costretto a sloggiare.

Finalmente si ritorna a un tempo di quiete.

Raffaello ora si può di nuovo muovere agilmente senza tema di aggressioni per tutto il territorio, da Assisi – dove ha visto per la prima volta le pitture di Giotto di Bondone – fino alle città più periferiche della Toscana. In fondo al lago Trasimeno, sacro agli Etruschi, incontra Arezzo, del tutto identica a quella dipinta sulle pareti della Basilica superiore da Giotto. È rimasto tutto intatto, mancano solo i diavoli che fuggono starnazzando, cacciati da san Francesco fuori dai comignoli e dai lucernari. Forse ad Arezzo qualcuno di quei démoni è rimasto ancora ma, come cantano i giullari, se ne vanno intorno travestiti da belle figliole ridenti che mostrano poppe agli abitanti. Arezzo è una città che sembra completamente inventata per una rappresentazione di teatro, progettata tutta in verticale com'è: un insieme di paradossi architettonici, di torri e alte mura che a Raffaello ricordano, ingigantita, la sua Urbino. È già abbastanza stupito quando, entrando nella chiesa di San Francesco, si trova dinnanzi alle pareti affrescate da Piero della Francesca.

Deve prendere fiato. Si allontana di qualche passo per meglio inquadrare la grande pittura e ne rimane sconvolto: cavalli impennati, rovesciati insieme ai cavalieri, stuoli di donne, straripanti di eleganza e grazia, e stendardi, bandiere senza vento, braccia protese, lance spezzate e bocche spalancate ... Ma nessun grido. I cavalli scalpitano ma non nitriscono, quel silenzio moltiplica all'infinito la tragedia e il peso della violenza.

Girando intorno lo sguardo Raffaello si rende conto della dimensione incredibile di quella pittura. Ogni parete è affrescata fino al limite della trabeazione, lassù. Sta partecipando a una impossibile lezione di prospettiva con scorci esasperati. Qui per la prima volta Raffaello scopre il valore della luce e dell'ombra propria e proiettata, fino all'uso del buio e dei controtagli luminosi. Protetto da una grande tenda immersa nella notte, Costantino dorme. Intorno soldati aggrediti dalla fatica e dal sonno

vegliano tesi: domani ci sarà la battaglia contro Massenzio. In questa scena è raccontato il miracolo della croce che appare splendente nel cielo, ma il vero miracolo è l'invenzione delle figure che nascono dal buio, disegnate dal chiarore della luna e dei fuochi.

Di questa scena dipinta, Raffaello non potrà mai scordare l'impatto e la magia. Quando arriverà a Roma, ormai adulto e famoso, riporterà sulle pareti delle *Stanze* vaticane quella invenzione notturna nella *Liberazione di san Pietro dal carcere*.

Lo sposalizio della Vergine (1504)

Nei primi mesi del 1504, la famiglia Albizzini di Città di Castello commissiona a Raffaello una tavola di notevole dimensione, che già vi abbiamo presentato a proposito di Brera.

Quest'opera mantiene l'impianto compositivo dell'analogo tema realizzato dal suo maestro, il Perugino. Particolare straordinario: recentemente si è scoperto che Pietro Vannucci non è il primo ideatore del dipinto in questione, ma anzi avrebbe fatta sua l'idea di Raffaello. È incredibile: una spugna espugnata!

I due dipinti a uno sguardo affrettato paiono quasi identici, ma a un esame più attento ecco che diversi valori crescono a dismisura a tutto vantaggio dell'opera di Raffaello.

Entrambe le pitture sono composte dentro due spazi scenici, quello inferiore dove si svolge il rito dello sponsale fra la Vergine e san Giuseppe e quello superiore dove è situato il tempio a pianta circolare e cupola. In poche parole, il rito del matrimonio non avviene nel tempio, ma all'esterno in mezzo alla natura: una variante davvero poetica. Ci rendiamo subito conto che le due tavole, come rapporto fra altezza e larghezza, sono notevolmente differenti: quella di Raffaello è molto più slanciata rispetto a quella del Perugino. Per di più nel quadro di Perugino il tempio appare più grande rispetto a quello realizzato da Raffaello. Ma in verità questa maggior dimensione è determinata da un diverso impianto prospettico. Prima di tutto il tempio di Raffaello si colloca su un piano più alto grazie alla maestosa scalinata che gli fa da basamento e

quindi solleva la costruzione rendendola più slanciata. Ancora, rispetto a Perugino, Raffaello, nel progettare quel monumento, ha messo in atto la lezione architettonica di Piero della Francesca e di Luciano Laurana. Per capirci, stiamo parlando di quel modello rivoluzionario espresso nella rappresentazione della città ideale. Così il tempio riprodotto da Raffaello gode inoltre di una leggerezza ed eleganza che non hanno confronto con quella del Vannucci.

Ma la genialità da regista sublime Raffaello la palesa quando impone gesti danzati a tutti i partecipanti al rito dello sponsale, a cominciare dall'*attitude* classica che ci offre la Vergine col suo appoggio sull'anca e la leggera torsione del busto, unita al lieve levarsi della spalla. Egualmente Giuseppe, quasi a specchio, allunga il piede sinistro, alza la spalla destra e tende con grazia la mano destra a porgere l'anello. Perfino il sacerdote "balanza" il bacino appoggiandosi su una sola gamba. E così via si muovono con grazioso andamento tutti i personaggi, il giovane che spezza l'asta sollevando il ginocchio e restando in equilibrio sembra proprio danzare. Quasi ne potete indovinare il ritmo e la melodia, come in un canto del tempo, magari una pavana, alla maniera di questo ritmo popolare lombardo del XV secolo, cantata da Maria stessa:

Mi séri ammò giùina, 'speciàvi un bel giùin

che mi dicesse parole d'amore,

che mi facesse venire un rossore

e poi languire stringendomi a sé:

Oh Maria

Oh Maria

Amami a me ...

Amami a me!

Questa grande pittura su tavola ottiene un notevole successo, molti intenditori d'arte visitano la cappella degli Albizzini in San Francesco a Città di Castello. È un momento magico per Raffaello, molti pittori già affermati offrono al giovane di collaborare nella loro bottega.

Pinturicchio invita Raffaello a seguirlo a Siena: lo coinvolge come aiuto nella messa in opera di cartoni per un affresco. Il giovane maestro accetta, ma il suo sogno è raggiungere Firenze.

Il Vasari ci racconta che mentre Raffaello stava lavorando nel cantiere di Siena alcuni giovani assistenti, tornati da Firenze, descrivevano entusiasti le nuove opere che si stavano erigendo nella Repubblica fiorentina, dei grandi maestri che là operavano e del fermento creativo che esaltava l'intera vita della popolazione.

In seguito a quella descrizione Raffaello sente crescere un irresistibile desiderio d'esser testimone di quella felice alacrità e abbandona il cantiere congedandosi con grande impaccio dal Pinturicchio.

Prima di recarsi a Firenze torna a Perugia, dove fa visita a Giovanna Feltria della Rovere, sua appassionata committente. Diciamo appassionata sia per la stima che aveva per il talento di Raffaello che per le sue qualità intrinseche, dovute alla ormai risaputa bellezza del giovane e per il fascino che sapeva emanare.

Non è difficile immaginare che la ancor bella signora, vedova di Giovanni della Rovere prefetto di Roma, si fosse fortemente invaghita di Raffaello. Ce lo testimonia la lettera di raccomandazione che invia di slancio a Pier Soderini, Gonfaloniere di Firenze. Nella missiva la signora, scoprendo tutto il suo calore, intercede presso il Gonfaloniere perché offra aiuto al giovane, dotato di buon ingegno, “figliolo discreto e gentile (...) che io amo sommamente” e che desidero “venga a buona perfezione” nel suo apprendere. “Però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso, pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore”.

Baldassarre Castiglione, umanista amico di Raffaello, avrebbe commentato: “Se le lettere acquisissero oltre lo scritto il battito del cuore e l'umido del languore, quella missiva avrebbe potuto grazie a un solo alito di vento raggiungere la città di Fiorenza”.

Raffaello rimane quasi sconvolto da ciò che vede realizzarsi in quella città. Lo stupisce il fervore, la voglia di discutere e proporre idee nuove

da parte di ognuno. La prima impressione in realtà è quella di un disordinato *bailamme* e di confusione ciarlona, ma poi si rende conto che solo permettendo a ognuno di partecipare, anche fuori di costrutto, si riesce a coinvolgere con impegno la gran parte della gente. Forse per la prima volta Raffaello si trova a respirare qualcosa di completamente nuovo e difficilmente ripetibile: la democrazia.

Nella Firenze libera incontra, se pur in spazi diversi, i più grandi maestri dell'arte rinascimentale: pittori, scultori e architetti. Vede il cartone della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo ed egualmente fa visita a Michelangelo che a sua volta sta completando il cartone sulla *Battaglia di Cascina*. I disegni preparatori servono a realizzare due grandi affreschi che in una straordinaria tenzone saranno giudicati dalla popolazione intera. Malauguratamente le due opere non vedranno mai la luce.

Inoltre il ragazzo d'Urbino fa appena in tempo ad assistere al trasporto del grande blocco marmoreo scolpito del *David* di Michelangelo, ingabbiato sopra un gigantesco carro, dalle grandi ruote con ammortizzatori a molla, che lo trasporta in Piazza della Signoria. L'opera è stata commissionata dalla Repubblica di Firenze a simbolo della acquistata libertà dopo la recente cacciata dei Medici (1494). Il ragazzo vorrebbe avvicinare il Buonarroti, ma scopre che quello straordinario personaggio è restio e recalcitrante. Perciò si accontenta di disegnare di nascosto le sue figure sui cartoni. Invece con Leonardo l'approccio è molto più facile e fra loro nasce un'amicizia immediata, tanto che l'anziano maestro permette al ragazzo di sfogliare quando gli pare i suoi disegni, direttamente nel suo studio, anche senza la sua presenza.

Raffaello si innamora di quegli appunti e bozzetti e li studia con attenzione, eseguendo anche delle copie. Senz'altro Leonardo sarà il pittore da cui riceverà la più importante delle lezioni.

Già abbiamo detto della straordinaria rapidità di apprendimento di Raffaello. Ma l'esperienza di Firenze è per lui a dir poco traumatica ed esaltante al tempo. Si ritrova dinanzi a grandi personaggi dell'arte e della scienza nonché della politica ogni momento. Scopre opere nuove, di impianto e concezione, che lo sconvolgono: dovrà faticare per assorbire

tutte quelle emozioni e scioglierle in una presa di coscienza e di coraggio creativo.

Ma ciò che maggiormente sollecita l'ansia di conoscenza nel giovane maestro è la possibilità di studiare dappresso e possedere le immagini dei più grandi disegnatori di tutta Europa, da Dürer a Mantegna, da Leonardo ai ferraresi, fino ai fiamminghi. Il tutto grazie alla stampa. Si rende conto che quei pittori e scultori non raccontano solo storie di drammi e festosi avvenimenti. In quelle opere si legge anche la forza delle idee, l'indignazione per l'ingiustizia e la violenza di chi gestisce il potere, la rabbia e l'impegno disperato perché il mondo cambi.

“Tu bada ben – dice quasi a sé stesso Machiavelli negli scritti di governo – che l'aver in le tue mani il potere della Repubblica e il plauso di chi crede che si possa governare senza inganno non ti è bastante, poiché non è tanto la novità che conta, ma produrre il nuovo. Quindi ascolta e pruovoca il popolo perché parli a costo di causare in te risentimento. Non credere che questo sia disordine e perdita di tempo e che si facci meglio a non discutere et computare. Non è il tempo che si conzuma nel confronto cosa da deprecare. L'errore che non truoverà mai rimedio è quello del risolvere ogni decisione per applausimento. Uno bono descurso con retorica piazzata ad uopo, qualcuna frase dal bon suono e via che se cammina più spediti che mai. Tu debbi insegnare a razionare ogni idea o pruogramma tre volte più che non lo sia il ragionevole. Trista gente è quella di un popolo che segue lo sbatter di bandere e stendardi piuttosto che le idee ben mastecate”.

Questa del non accontentarsi degli effetti plateali fu certo una delle massime di cui Raffaello fece tesoro, tant'è che da Firenze uscì conscio che non ci si può accontentare di imitare un genere o un linguaggio. Egli imparò a impegnarsi a fondo in ogni suo progetto, forzandosi a scendere nell'argomento fino alla radice, con una caparbia che sorprendevasi ognuno, anche Michelangelo, che notando l'impegno furente del giovane delle Marche, con quel senso sarcastico che gli era proprio commentò: “Raffaello non hebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio”, cioè a

dire che quel ragazzo non possedeva doti particolari d'artista. Tutto quello che dipingeva era frutto della sua caparbia volontà di apprendere e mettere in atto. Davvero ingeneroso, quel Michelagnolo!

Ad ogni modo sull'impegno e la serietà del suo operare vi basti sapere che Raffaello per organizzare il dipinto del *Trasporto di Cristo al sepolcro* eseguì la bellezza di sedici bozzetti preparatori, proponendo in ognuno una variante essenziale.

La Pala Baglioni per San Francesco al Prato a Perugia (1507)

Il pittore per la composizione si ispirò da principio a una "lamentazione" del Perugino, in cui il corpo di Gesù è seduto quasi a terra e tutti intorno in piedi o in ginocchio stanno le donne e i trasportatori che l'hanno appena deposto. Certamente guardò anche a un disegno di Filippino Lippi, dove si presenta la lamentazione di un gruppo di donne inginocchiate, piegate sul corpo di Meleagro.

Ma poi Raffaello ci ripensa. Ispirandosi a un gruppo marmoreo di un sarcofago romano e rielaborando quella composizione, modifica l'impianto scenico. Gesù, come Meleagro nel sarcofago, viene sollevato da cinque uomini: il primo lo sostiene per le spalle, un secondo gli afferra il braccio sinistro, in due lo sorreggono per le gambe e i piedi, l'ultimo si è posto carponi sotto il corpo dell'ucciso e lo sorregge caricandolo sulle proprie spalle. Uno svolgimento simile lo realizza anche Luca Signorelli in un'opera che sicuramente Raffaello ha avuto sotto gli occhi.

La deposizione di Cristo viene commissionata a Raffaello da Atalanta Baglioni, che voleva con questo dipinto commemorare il figlio, Grifonetto, assassinato nel 1500 in una faida di famiglia. Sorprendente è la similitudine fra la tragedia in casa Baglioni e quella greca di Meleagro: entrambe le madri si chiamano Atalanta e in entrambi i casi fu in una rissa scoppiata fra parenti che persero la vita i due giovani. Nella storia del ragazzo greco, Meleagro fu ucciso o fatto uccidere addirittura dalla madre per punire il figlio che aveva assassinato i propri zii.

Raffaello, esaminando con attenzione il reperto romano, intuisce che il braccio destro di Meleagro, in quel tempo già mancante, all'origine

doveva cadere abbandonato verso il suolo, il *topos* convenzionale della morte, che vediamo riprodotto in Signorelli e addirittura, più di un secolo dopo, da Caravaggio. Nel suo progetto quindi il giovane maestro inserisce subito con evidenza quel gesto ponendolo in primo piano. Toglie l'immagine del portatore inchinato che regge sulle spalle parte del corpo di Meleagro, elimina tre dei portatori che stanno al centro e li sostituisce con un solo vecchio seguace e una donna – la Maddalena – che bacia la mano sinistra del Cristo. Tutto il restante gruppo delle Marie, compresa la santa madre, viene tenuto in disparte sulla destra fuori dall'arco compositivo, cioè quello del Cristo sollevato nel trasporto. Questa soluzione risulta sghimbescia e mette in evidenza lo spostamento troppo a sinistra del gruppo principale che si assume da sé solo il valore massimo del dramma. Ancora, la Maddalena sembra affacciarsi con fatica fra il portatore di destra e il seguace alle spalle di Cristo.

A questo punto Raffaello propone un altro impianto scenico: tanto per cominciare colloca la Maddalena in posizione di vantaggio rispetto a tutti gli altri personaggi del coro. Quella che nella tradizione popolare è sempre stata indicata come la sposa di Cristo, ora viene posta tutta sola al centro, dentro l'arco creato dal corpo sospeso di Gesù. Il suo viso è disperatamente proteso verso quello dell'amato. I due reggitori s'inarcano uno di fronte all'altro in posizione speculare traendo con forza il lenzuolo su cui è posto Gesù appena calato dalla croce.

I due seguaci, che nel disegno preparatorio stavano al centro, ora sono stati spostati a lato. Ma come sistemare il gruppo delle dolenti? E qui la soluzione viene dettata a Raffaello da Mantegna in persona, attraverso un suo famoso disegno stampato in centinaia di copie. Si tratta di una *Deposizione* eseguita almeno vent'anni prima. Mantegna aveva composto la stessa scena, spostando a sua volta il gruppo dei reggitori di Gesù sulla sinistra della sua incisione e sulla destra, per non lasciare inerte e privo di drammaticità il gruppo delle Marie, ha semplicemente fatto svenire la madre di Gesù. Ecco che le donne che l'accompagnano si gettano immediatamente a soccorrerla, chi preoccupata di sollevarla, chi di farla rinvenire. Raffaello non ha indugi: “Questa trovata non me la lascio certo

scappare!”. Ed ecco la madre di Cristo che sta per crollare al suolo, ma rapida una compagna la regge abbracciandola intorno alla vita. Un'altra le sostiene il capo. La terza s'è posta in ginocchio e la mantiene sollevata con le braccia tese. Ora la composizione è riportata alla giusta dinamica. Ma la più grande invenzione compositiva del dipinto è senz'altro la progressione ritmica dei piedi e delle gambe che si agitano nel quarto inferiore della tela. Se ne possono facilmente contare la bellezza di dieci che si muovono, non secondo un'unica direzione ma quasi scontrandosi l'un l'altra così da creare una sensazione di caos disperato.

Il risultato dell'insieme – piedi che si calpestano l'un l'altro, gesti, passi, inarcate, contrasti – determina una ritmica ossessiva carica di tragicità. Eppure, oltre i gesti, Raffaello non si giova di altri effetti. La luce è tersa e le ombre proprie e proiettate sono ridotte al minimo di intensità. Non c'è vento che scuota le vesti e i manti dei protagonisti. E il viso di ognuno non è mai atteggiato a smorfie di dolore naturalistico o esasperato, al limite dell'urlo. Niente lacrime, solo visi esangui, come quello di Cristo e della madre sua. La natura tutto intorno è dolce e non si accenna assolutamente alla classica tempesta dei tre giorni della disperazione.

Eppure l'angoscia e lo sgomento che produce quella scena sono di una tragicità che solo Eschilo, Sofocle e Omero riescono a suscitare. Eccovi un brano del lamento di Andromaca: “Nemmeno un povero spruzzo di sangue sgorga più ormai dal corpo di Ettore, strascicato per le terre dal carro di Achille. Ora l'eroe furente più che da sazietà per stanche membra e vuoto di voce ha abbandonato il carro. E sceso sul terreno, lascia che ancora per pochi passi i cavalli trainino il carro. Corre senza grida la sposa di Ettore, Andromaca pallida, gli occhi disegnati di rosso, inginocchiata sul cadavere dell'uomo con il quale ha diviso abbracci per notti troppo brevi. Con la sua saliva cerca di nettare il viso dello sposo, lecca i suoi occhi ricoperti di polvere e sangue. Un lieve, continuo lamento e un respiro da rantolo sono il solo canto da prefica che le riesce di accennare. Venite! Accorrete, donne di Troia! Sollevategli il capo, portate secchi d'acqua e lenzuola e gridate il dolore che io non so

emettere né raccontare. Urlate per tutte le spose e madri che perdono mariti e figli per guerre dipinte su gloriosi stendardi. Infami poeti che le narrate con tanta possanza al ritmo di tamburi che affrettano il battito lento del cuore, battete la vostra ipocrita sete di trionfale cantilena.

A noi donne è stato assegnato solo il lamento di morte”.

Raffaello vive ormai da quattro anni a Firenze. La sua fama è cresciuta. Riceve attenzione e committenze da ogni luogo. Bramante, suo conterraneo, che lo stima sopra ognuno, insiste perché Raffaello si trasferisca, armi e bagagli, a Roma. Il sommo architetto si impegna a procurargli un ingaggio addirittura in Vaticano dal papa Giulio in persona. Raffaello si lascia convincere. Prima di partire fa visita a tutti i monumenti che ha ammirato e studiato. Si sofferma il più a lungo possibile sotto il gigantesco *David* di Michelangelo. Gli cade lo sguardo sul retro del piedistallo e legge incisa una frase: “Davitte con la fromba e io con l’arco. Michelagnelo: rotta è l’alta colonna”, cioè a dire “Davide ha abbattuto il simbolo dell’oppressione tirannica con la fionda, io con l’arco – con lo strumento per mezzo del quale si trapano il marmo – Entrambi abbiamo così spezzata l’alta colonna, quella del potere costituito, delle regole e dei dogmi” .

Di certo questa frase sarà rimasta scolpita anche nel cervello di Raffaello. L’appuntamento era a Roma, l’alta colonna, quella di Traiano, stava nel centro della città.

Roma

Raffaello giunse finalmente all’Urbe, salì in Vaticano accompagnato da Bramante che il papa stimava come suo massimo architetto e consigliere, tanto da avergli affidato la progettazione della nuova basilica di San Pietro e altri monumenti che avrebbero resa di nuovo trionfante la città.

In Vaticano era già in atto un cantiere, quello delle *Stanze*, dove stavano operando alcuni validi pittori. Contro le pareti da affrescare erano state levate le impalcature sulle quali Raffaello riconobbe famosi capi bottega: Lorenzo Lotto, il suo maestro Perugino, Sodoma, l’amico Luca

Signorelli, il Bramantino, Pinturicchio e anche un pittore fiammingo che non aveva ancora conosciuto di persona, Giovanni Ruysch. Ognuno stava intento chi a preparare le pareti, chi a stendervi le stabiliture, altri ad abbozzare sinopie o a preparare gli impasti di polvere di marmo e pozzolana per l'intonaco.

Qualcuno di quei maestri lo salutò con un cenno, altri, come il Perugino, scesero dall'impiantito attraverso le scale per abbracciarlo. Il Signorelli saltò in basso con un gran tonfo e se lo prese in braccio, sbaciucchiandoselo come fosse un bimbo. Appresso Raffaello fu introdotto nella grande camera del pontefice che fungeva da studio, sempre accompagnato, anzi preceduto, da Bramante. Giulio II, scorgendo Raffaello entrare, si levò e lo accompagnò a un grande tavolo, sul quale il giovane pittore srotolò stendendoli i bozzetti che aveva preparato e portato con sé per illustrare al pontefice il suo progetto d'affresco nella Stanza della Segnatura. Il santo padre faceva domande. Ogni volta interveniva a rispondergli il Bramante, preoccupato di evitare al suo pupillo il rischio di inciamparsi per l'emozione.

Giulio, che ognuno chiamava il papa terribile, a una ulteriore intromissione di Bramante, gli sferrò un pugno nello stomaco che lo fece deglutire con fatica. Quindi il terribile, mimando di schiaffeggiare l'architetto, lo aggredì ridendo:

“Forse che il tuo protetto qui tiene la disgrazia d'esser muto? È a lui che io pongo le questioni e pretendo che sia lui a darmi risposta!”. Inaspettatamente Raffaello si dimostrò di una loquacità e padronanza di sé eccezionali. Riuscì a improvvisare anche qualche battuta spiritosa che Giulio commentò con rumorosi sghignazzi. Quindi diede ordine a un suo valletto di mettergli da parte quegli abbozzi aggiungendo: “Me li voglio riguardare per mio conto. Ci vedremo domani, a questa stessa ora”.

Il giorno appresso il Bramante, che aveva ospitato Raffaello nella sua casa, lo svegliò di buon ora per comunicare all'amico una notizia incredibile: il pontefice aveva appena invitato il Sodoma a interrompere il suo lavoro e il Perugino era stato licenziato assieme al Pinturicchio. Raffaello rimane attonito.

A fatica chiede: “Ma perché? In che cosa hanno mancato?”. “In niente! Soltanto che il santo padre ha deciso di assumere te al posto loro. Inoltre ha già dato ordine di distruggere gli affreschi della seconda sala, dipinti qualche anno fa da Peruzzi nella volta e da Piero della Francesca e Bramantino nelle tre pareti”.

“Per quale ragione cancellare degli affreschi del genere?! Sono capolavori!”.

“Ma dico – lo blocca Bramante – ci fai o ci sei?!” .

“Come...?”.

“Andiamo ... dovresti essergli riconoscente. Vuol dire che il papa deve stimarti assai se, per far spazio a te, decide di far sbattere a mare artisti di tanto pregio!”.

“Ma non si possono trattare con tanta brutalità e arroganza dei maestri di quella forza. Oltretutto sono quasi tutti amici miei! Gente che mi ha sempre dimostrato affetto e stima ... Come posso accettare?”.

“Senti, d'accordo ... sto nostro santo padre è un poco rozzo e spesso come in questo caso va giù greve ... ma è da preferire uno senza birignao e cerimonie piuttosto che un ipocrita che prima ti fa le moine poi ti pugnala alle reni senza manco dire pardon!”.

“Ma è proprio quello che ha fatto con tutto il gruppo dei nostri colleghi! Più scannati a tradimento di così!”.

“Ecco, devi solo scegliere: o accetti questa prassi, o cambia subito committente. Fai fagotto e torna da dove sei venuto! Questo è un mondo di belve, magari con la stola e il triregno, ma pietà-qui-è-morta ... non dimenticare che il simbolo di noi cristiani è la croce”.

“Non capisco, cosa c'entra la croce?” .

“Scusami, ma... cos'è la croce? È una specie antica di patibolo, no? E qui la usano ancora. E funziona!”.

A questo punto, per non essere giudicati anticlericali di maniera, è il caso di mettere a fuoco dettagliatamente i ritratti dei personaggi e il clima impostato dalla Chiesa cattolica apostolica romana ai primi del Cinquecento. Oltretutto sia chiaro che se non cerchiamo di conoscere

fino alla radice la follia che muoveva questi principi a condurre guerre con saccheggi e massacri non ci sarà possibile intendere il loro progetto. Un disegno che metteva in campo spesso infamità, pur di procurarsi potere e denaro non tanto per arricchirsi, ma piuttosto per sovvenzionare monumenti al proprio trionfo e a quello della loro Chiesa.

Cominciamo da Rodrigo Borgia, cardinale a soli venticinque anni, consacrato papa con il nome di Alessandro VI quando ne aveva sessanta, nel 1492. Costui non fu un committente diretto di Raffaello, né di Leonardo e Michelangelo, ma fa parte del grande prologo dell'intero affresco rinascimentale. Con lui si imposta una nuova politica e uno spregiudicato modo di condurre gli affari della Chiesa.

Egli è l'esatto opposto di ciò che dovrebbe essere un padre rappresentante di Cristo, nella sua assoluta mancanza di "degnità" e senso morale. Già era prelado di rango quando si unì carnalmente con una splendida vedova, madre di due figlie. I due vissero amandosi per qualche tempo, poi accadde che la concubina morì. Il Borgia si tenne con sé le due ragazzine dell'amata, diede loro una vita degna e anche il proprio affetto, fino a concupirle entrambe dividendo con esse il proprio letto.

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

Con la stessa impunità e tracotanza il padre Alessandro VI gestì i problemi della politica e del governare. Si contornò di vescovi e cardinali disposti a compiacerlo e servirlo, soprattutto dietro pagamento. Decise infine che la Chiesa dovesse diventare una grande potenza, quindi mise in campo, coadiuvato dal suo figlio peggiore, il Valentino, un forte esercito con il quale allargò i domini della Santa Sede fino a conquistare,

come già sapete, parte dell'Umbria, delle Marche e la Romagna. Perseguitò duramente gli eretici, spesso colpevoli solo di essere caparbi nel concepire i valori della ragione e della moralità. Fra questi Gerolamo Savonarola che nel 1498 fu condannato al rogo con altri suoi seguaci.

Il suo nemico più acceso era senz'altro Giuliano della Rovere che diventò Giulio II quasi subito dopo la morte di Alessandro. Quel Giulio II, che abbiamo appena presentato a proposito del suo incontro con Raffaello.

Già cardinale, il Della Rovere costui si era unito a una giovane signora che gli aveva dato un figliolo. Quindi passò ad altra tresca, una affascinante donna romana dalla quale ebbe due pargoli. Come si vede non voleva essere da meno in avventure amorose del suo acerrimo concorrente, il Borgia.

Il Castiglione ci narra anche del suo rapporto con i figli, in particolare mette in risalto l'amore appassionato che teneva per Felicia, una ragazzina di grande temperamento, bellezza e di indomito coraggio. Si narra che trovandosi la fanciulla su una nave del padre al largo della costa ligure, accortasi che alcuni navigli al servizio del Borgia la stavano braccando, per non cadere prigioniera si liberò degli abiti e, rimasta seminuda, si gettò a mare, nuotando per ore fino a raggiungere, salva, la costa.

Pur avendo una casa e una vita propria, non perdeva occasione per visitare in ogni momento il padre pontefice, un vero santo padre! Lo accudiva e gli dava ottimi consigli sulla politica e sul come condurre gli affari. Se le fosse stato concesso lo avrebbe sostituito anche nel condurre le truppe e nell'officiare messa ... L'attenzione della Chiesa è sempre stata l'unità della famiglia!

A proposito di truppe, il papa, che scelse di chiamarsi Giulio per emulare l'imperatore romano – il Cesare – appena calzata la tiara se la cavò per sostituirla con l'elmo del guerriero. Montò a cavallo e alla testa dell'esercito pontificio attaccò le città delle Marche, dell'Umbria e della Romagna di cui si era a suo tempo appropriato il Valentino e, già che c'era, conquistò anche Bologna e altri centri dell'Emilia.

Si può ben dire che la guerra era il vero mestiere di quel papa e bisogna ammetterlo: gli riusciva a meraviglia.

Michelangelo, testimone diretto di quella politica a dir poco oscena, scrisse a commento alcuni sonetti, di cui vi offriamo uno dei più indignati:

*“Qua si fa elmi di calici e spade
e ‘l sangue di Cristo si vend’ a giumelle
e croce e spine son lance e rotelle
e pur da Cristo pazienza cade”.*

A giumelle significa a manciate, le rotelle sono in gergo militare antico gli scudi da torneo.

E Raffaello?

Come la pensava? Egli non scriveva motti o rime per farci coscienti del suo pensiero. Ma se leggiamo con la giusta attenzione le sue pitture, Raffaello ce lo comunica, eccome!

Leon Battista Alberti, a proposito del messaggio in pittura diceva: “Il committente, che sia re o papa, detta il tema e l’argomento ma poi sta all’esecutore muovere le figure perché raccontino il verso della tragedia o della beffa. Così succede che di due pittori che mettono in scena la stessa storia, l’uno ti lasci indifferente, l’altro ti sconvolga e ti produca forti emozioni che nel profondo ti scuotono.

Qualche settimana fa osservavo alcune foto apparse sui giornali che testimoniavano la strage avvenuta a Gaza nel mese di novembre 2006. Le foto mostravano gruppi di donne arabe che portavano sulle braccia spalancate i propri figlioli uccisi da un’incursione dell’artiglieria israeliana. Una giovane madre correva venendo in avanti verso l’obiettivo urlando al reporter. “Guardalo, fotografalo questo mio figlio ancora vivo un attimo fa.”

Mi sono detto: “Io questa immagine l’ho già vista.” Dopo un attimo mi si è parato davanti agli occhi il disegno di un cartone di Raffaello per la strage degli innocenti. Era la stessa scena, la stessa donna disperata, quasi impazzita, insieme ad altre madri che correvano in ogni direzione. Nude loro, nudi i figli, nudi i soldati che li strappavano alle madri per trafiggerli. Pensateci voi a vestirli con costumi, stracci e divise appropriate.

Tutte queste figure potrebbero diventare il manifesto perenne delle stragi di innocenti che si ripetono sistematicamente ai giorni nostri dal Medio Oriente all’Africa fino in Cecenia.

Raffaello li riporta dai massacri dei suoi giorni. Questi bozzetti rappresentano una denuncia indignata più incisiva d’ogni scritto.

“Cantate o uomini la vostra storia” diceva Majakovskij fatelo con la voce, con lo scritto, graffiando il muro e colorando le pareti ma non state mai in silenzio, il silenzio s’addice solo alle tombe.

Sappiamo già che il primo incarico che il papa, attraverso Bramante, commissionò a Raffaello fu quello di affrescare le sue stanze, una tecnica, l’affresco, che il pittore fino ad allora aveva sporadicamente applicato. Come suo solito si preoccupò di studiare i capolavori dei maestri. Per sua fortuna, quelle opere le aveva tutte a portata di mano ... bastava visitare il palazzo.

Soffrendo l’indicibile, si ritrovò ad assistere alla cosiddetta “graffiata” degli affreschi del Perugino e Piero della Francesca. Gli sembrò che quelle stacchature staccate fossero la sua pelle: di certo si sentì scorticato come un san Bartolomeo. Sappiamo da Federico Zeri, uno dei più importanti studiosi di storia dell’arte, che Raffaello, mentre i muratori erano impegnati a compiere quello scempio, bloccò perentoriamente la “sgarrata” e si diede alacremente a copiare molte figure dell’affresco di Piero della Francesca e più tardi ne collocò più d’una in suoi dipinti proprio su quella stessa parete.

Ecco un modo stupendo di rendere omaggio a un suo maestro.

“La Stanza della Segnatura” è la prima stanza in cui lavorò Raffaello. Questo che vedete è un affresco di vaste proporzioni: più di sette metri di base per circa sei metri d'altezza. Il tutto iscritto dentro un arco che da sé solo oltrepassa i quattordici metri.

In poche parole, come si dice in gergo, una sberla di parete.

Nella parte superiore del dipinto sono collocati seduti tutti in fila su una base composta da nuvole personaggi dell'Antico e del Nuovo testamento. Partendo da sinistra riconosciamo Pietro che parla con Adamo, san Giovanni con Davide e Stefano con Giosuè. Sull'altro lato Giuda Maccabeo si rivolge a san Lorenzo che guarda verso l'alto. Appresso indoviniamo Mosè e Giacomo, Abramo e san Paolo. Ci sono proprio tutti!

Nel centro dell'arcata in bella vista c'è il figlio di Dio, appoggiato a un cerchio di luce dorata. Alla sua destra c'è la Madonna e alla sua sinistra san Giovanni Battista. E poi da ogni parte spuntano angeli e cherubini. Insomma una composizione semplice e ben ordinata.

Il grande raduno della parte inferiore si svolge a cielo aperto, non ci sono statue né architetture che raccolgano i convocati. C'è solo come base un pavimento di marmo che allude a un antico reperto romano venuto alla luce negli scavi di quel tempo. Al centro è posto un altare, su cui è appoggiato l'ostensile. Mentre in alto gli invitati stanno discretamente compunti, di sotto santi, profeti, vescovi e papi si agitano, gesticolano, levano la voce discutendo animatamente. Il clima evita volutamente il solenne, salvo qualche Papa un po' dorato... Ma gli altri, la moltitudine, scansano dichiaratamente ogni atteggiamento di potenza e santità. È qui la svolta eccezionale di Raffaello: spogliare i grandi personaggi della loro magniloquenza.

Volendo rimontare questo simposio oggi, verrebbe naturale situarlo nell'atrio della stazione Termini a Roma. Ci sembra di ascoltare dialoghi privi di pompa, anzi da piazza, i più alla mano possibile.

Raccogliamo frasi qua e là.

Una voce: “Ma questa del sangue offerto sotto forma di vino nell'Ultima Cena non fa parte della cultura ebraica!”.

“Infatti proviene dal pensiero dei greci: sono gli dei attici che sacrificano se stessi per gli uomini” .

“Bravo! Il capro espiatorio: si mangia Dio per essergli più vicino”.

“A proposito, quando servono il pranzo?” .

“Non bestemmiamo per favore!” .

I temi messi in campo s'allargano fino a trattare delle origini. Adamo lassù, completamente nudo, tiene le gambe accavallate in un atteggiamento proprio da primitivo e di certo sta raccontando dell'immortalità di cui godeva appena creato e descrive lo sgomento che gli costò decidere se rimanere beato e inerte nell'Eden o guadagnare la ragione, l'autonomia e la sessualità in cambio della vita eterna.

Appresso vediamo san Giovanni: sta forse rimproverando a David d'aver ammazzato il marito di Betsabea, di cui s'era follemente innamorato, pur di averla tutta per sé.

“Ma che ne vuoi sapere tu di donne?! – gli risponde David – Sei vissuto nella sola adorazione del Cristo. Appena diceva qualcosa che ti commuoveva ti sdraiavi addirittura sulle sue ginocchia! Come no?! Ti hanno scambiato perfino un sacco di volte per la Maddalena! Lasciamo correre...”

Mosè e Giacomo, uno appresso all'altro, se ne stanno ingrigniti. San Giacomo, da provocatore com'è, sta contestando al salvatore degli Ebrei l'esagerata simpatia che il Creatore ha sempre dimostrato nei riguardi del suo popolo: “Tutto per gli Ebrei e niente per gli altri: ‘Figli miei, volete attraversare il mar Rosso? Niente problema, ve lo squarto, acque di qua acque di là ... prego accomodatevi, si attraversa! Come arrivano gli Egizi richiudo tutto e li annego in massa. Figli del popolo eletto: non solo vi voglio liberi, ma anche padroni ... e satolli! Nevica? No ... vi sto mandando la manna dal cielo. Qui ci sono le dieci tavole, studiatele a memoria che poi vi interrogo. Chi sono quelli che si inginocchiano davanti a una vacca d'oro? Infedeli? Fateli fuori tutti! A cominciare dalle donne!”.

“Abbassa la voce – gli impone Mosè – lui sta lassù!”.

“Chi, l'Eterno? Dove?”.

“Lassù, appena sopra Cristo”.

“Stai tranquillo. Ha tutta l’aria di essere in contemplazione. Dio assorto non sente”.

Dal di sotto al pian terreno salgono urla:

“Hanno messo in discussione un argomento davvero dogmatico. Se Cristo è nato da Dio padre e dalla Vergine, essere umano, ciò vuol dire che prima del concepimento non esisteva ... quindi il suo essere eterno non è totale, assoluto: prima non c’era, ora esiste!”.

E un altro carica l’argomento:

“Infatti alla sua origine l’uomo-dio è messo alla prova, addirittura dal demonio che lo porta lassù sul tetto del tempio e lo spintona: ‘Lasciati andare, vai tranquillo, tanto se sei figlio del creatore che pericolo c’è?! Come ti butti SCIUUUMMM!, lui arriverà come un fulmine, allungherà le mani e hoooooop sei salvo....’ ‘E se non le allunga, le mani? E se è occupato in altre faccende più importanti e non arriva... e op... QUACCC!, uno squaràcquo, tutto spampanato per terra!’ ‘Oh dio! Un figlio dell’eterno che nasce già col dubbio, ci mancava anche questo!’

Intanto sant’Agostino si è lanciato a discutere del peccato e della sessualità.

“Tu sei stato un grande peccatore, schiavo del sesso”, commenta san Gerolamo.

E sant’Agostino di rimando:

“Ma la sessualità, se gestita dall’amore, è un bene elargito da Dio, non un peccato. E io amavo ... oh come amavo ...”.

“Certo ... e hai piantato lì innamorata e figliolo per i vantaggi della carriera!”.

“Eh no! Questo è linciaggio! Non ci sto!”.

“Buoni ... – li ferma Ambrogio – siamo nel tempio di Dio”.

“Ma che tempio? – interviene san Gregorio – siamo qui all’aperto, spalancati, senza neanche una colonna, uno scranno ... che ci tocca stare all’impiedi per ore e ore! Io per cominciare mi cavo la tiara”.

“No, non farlo – lo blocca san Tommaso – altrimenti come si riconoscono i laici dai prelati?”.

“A proposito di categorie – chiede san Bonaventura – che ci fanno quei due laggiù, in mezzo ai santi?” .

“Di chi parli?”.

“Di quelli! Sto parlando per cominciare di Dante Alighieri. È lui o non è lui?”.

“Mi pare proprio di sì ... ci ha pure in testa la corona d'alloro dei poeti”.

“Poeta d'accordo, ma le strombonate che ha tirato contro la nostra Chiesa chiamandola 'spelunca di ladri'...” .

“Scusa ti stai sbagliando ... questo l'ha detto Gesù Cristo”.

“Ah sì?”.

“E non ce l'aveva con la nostra Chiesa, ma con quella degli Ebrei, quindi Dante ha barato! Oltretutto all'Inferno ha buttato papi e vescovi peggio che fossero criminali!”.

“Se vuoi indignarti meglio, vai a dare un'occhiata alle stanze di sotto e vedrai cosa sta combinando Michelangelo!”.

“D'accordo ... ma qui questo Raffaello sta lanciandoci provocazioni una dietro l'altra, al punto da sistemare vicino all'Alighieri persino Savonarola!”.

“Savonarola?! Ma come, prima lo bruciamo vivo e poi lo invitiamo nel contesto dei santi e beati raccolti intorno a Cristo benedicente?!”.

“Forse vorranno mangiarselo”.

“(Indignato) Per me quel Giulio II sta dando un po' troppa corda al suo pittore. Rischia fra poco di finire lui stesso appeso penzolante in cima all'arcata!” .

“Zitti! C'è Innocenzo III...”

“Chi? Quello che , quello che ha convinto san Francesco ad andare a predicare in mezzo ai porci?”

“Sì, proprio lui. Però dopo ha chiesto perdono e s'è pentito”

“Chi? San Francesco o il papa?”

“Zitti!”

(canta “*Laudato sii mio signore, per tue creature che d'ogne parte te fanno onore*”).

Passiamo alla *Scuola di Atene*

Dicevamo che nella *Disputa sul sacramento* Raffaello ha ribaltato tutte le convenzioni compositive, sia nella disposizione dei personaggi che nell'assetto scenografico. Del tempio solenne nel quale si sarebbero dovuti ritrovare i santi, i dottori della Chiesa, i teologi, i patriarchi e i profeti, nonché sparso qualche poeta e qualche eretico sparso qua e là, non è rimasta che come unica traccia un pavimento intarsiato di marmi preziosi; i pilastri, le arcate sembrano essere stati risucchiati nell'aria da un turbine celeste. Al contrario, nella *Scuola di Atene* (l'affresco che gli fa da *pendant*) noi incontriamo un'identica folla di uomini illustri che camminano passeggiando dentro un tempio dall'architettura quasi metafisica. L'impianto scenografico ricorda il progetto di Bramante per San Pietro, soltanto che le arcate di fondo reggono una specie di doppia passerella attraverso la quale entra la luce del cielo.

Dal fondo vengono avanti alcuni filosofi dall'aria imponente. Nel centro ci sono Platone e Aristotele. Uno dei due, Platone, ha un viso conosciuto, quello di Leonardo. In primo piano sulla destra, quasi accovacciato al suolo, c'è Euclide che insegna geometria a un gruppo di ragazzini. Ma non è lo scienziato greco: la sua faccia è quella di Bramante, quasi calvo. Zoroastro, più in su, sembra calzare una maschera: è quella che riproduce il volto di Pietro Bembo, il poeta. E finalmente in proskenio, seduto su un blocco di marmo e appoggiato a un cubo di pietra, c'è Michelangelo, con la sua solita aria pensosa e anche un po' risentita. Sembra commentare: "Ma che ci faccio io qua, in mezzo a 'sta gente?!".

Attenti! Nel grande bozzetto preparatorio Michelangelo non c'era. Il fatto che Raffaello abbia deciso di presentarlo in primo piano, così in evidenza, dimostra in Raffaello una straordinaria generosità e un *fair play* non comune, con cui il pittore di Urbino sembra dire: "Il Buonarroti non mi ama, quasi ringhia quando gli capito appresso, dice di me cose non generose. Ma è sempre un personaggio inarrivabile e un grand'uomo. Lasciamo correre le rivalità ... io lo pongo più avanti di tutti!".

In questo raduno, pochi sono i grandi dall'atteggiamento solenne. La maggior parte sta seduta sui gradini come i vecchi sul sagrato di una

chiesa. Qualcuno s'è addirittura sbragato. È Diogene ... non poteva essere che lui! C'è chi legge (verrebbe da dire il giornale!), chi prende appunti ... Sulla destra con l'aria di chi è appena entrato senza invito vediamo Raffaello e il suo amico Sodoma. Sono gli unici che guardano in platea per rendersi conto se qualcuno s'è accorto di loro.

Raffaello termina questa straordinaria opera nel 1511. Nel 1513 muore Giulio II.

Dice un anonimo cronista del tempo: “Un botto terribile fece sussultare tutta la città, dieci cannoni insieme spararono le salve che annunciavano la morte di Giulio. La popolazione si arrestò annichilita come statue di coccio disposte nel presepe. Il Papa terribile, amato da pochi, rispettato da molti, lasciava un gran vuoto. Quando arrivò a Roma, squarci enormi di boscaglie e cumuli di monnezza nascondevano quasi i palazzi. Fece – è proprio il caso di dire – piazza pulita d'ogni lordura. Certo, non ripulì sciacquandole nel Tevere né le coscienze, a partire dalla propria, né le anime del suo gregge. L'esempio del suo vivere, dell'imporre, ammassare terre e denari non fu di buon esempio né ai preti né ai principi, tantomeno alla folla degli adulatori. Il popolo stordito lo temeva e lo accettava.

Il suo feretro sorretto dalle guardie svizzere attraversò tutta Roma, irriconoscibile da quando lui aveva cominciato a gestirla. Aveva eretto palazzi unici al mondo. Gli si fosse dato tempo avrebbe ricostruito la torre di Babele, che stavolta avrebbe bucato il cielo. Non ci sarebbe stata la caciara delle tante lingue incomprensibili. Avrebbe dato ordini con i gesti di una sola mano. E tutti avrebbero inteso”.

Diversi e contrastanti furono i giudizi degli storici del suo tempo. Tiravano di mezzo la sua vita privata, gli amori con donne e anche con giovani efebi. Fra questi scritti, forse il più feroce in forma di giullarata è opera di Erasmo da Rotterdam, l'autore dell'*Elogio della follia*, con la famosa nave dei pazzi. Questo scritto, fortemente satirico, fu tenuto segreto per secoli: solo dieci anni fa il filosofo Eugenio Garin lo traduss

dal latino e lo diede alle stampe. Capirete ascoltando il testo la ragione per cui nessuno storico ebbe mai il coraggio di tradurlo.

Erasmus si immagina che l'anima del papa Giulio II, appena abbandonato il corpo del pontefice, quasi succhiata da un turbine se ne salga al cielo.

Come giunge davanti alla porta del Paradiso, non piglia neanche fiato, bussa con forza e grida: "Ehi, son qui! Sono arrivato! Pietro, vieni ad aprire che qui fa un freddo boia! Non ho preso su manco il mantello, trapuntato di pietre".

Cigola il portale, si spalanca e appare una donna.

"Chi sei?", chiede la signora.

"Non mi riconosci? Chi sei tu, piuttosto?"

"Sono Maria".

"Maria, come dire la Madonna?"

"Sì".

"Oh, Santa Vergine. Ma cosa ci fai qui? Ah già che ti abbiamo fatto assumere in cielo. Ma San Pietro dove sta?"

E la Madonna: "È il suo giorno di riposo. Per oggi lo sostituisco io. Di pure a me".

"Beh, per dio, fammi entrare".

"Scusa ma devi seguire le regole".

"Le regole, io?! Ma non mi hai riconosciuto?!".

"Mi spiace ma non mi ricordo di te".

"Sono il Papa!".

"Papa? Come dire papà? Papà di chi?"

"Oh Madonna! Pardon! Ma sono il Papa, il capo dei cristiani!"

"I cristiani hanno un capo?! Scusami, ma ai miei tempi ... meglio a quelli del mio Gesù, non mi ricordo ci fosse nessun capo. C'era solo mio figlio, tutti erano uguali; anche mio figlio non si è mai fatto chiamare capo, al massimo maestro ...".

"E San Pietro?", chiede il papa.

"San Pietro cosa?"

"Non era lui a capo? Non mi dirai che ti sei scordata anche *Pietro su questa pietra tu costruirai la mia Chiesa ...!!!*".

“La Chiesa? Ah, sì! Ne ho sentito parlare ... ma è venuta dopo, molto dopo! Pietro era morto da quel dì” .

“Ma le chiavi – dice il papa – almeno quelle, Cristo, voglio dire ... Gesù, gliel’ha pur consegnate!?”.

“Consegnate le chiavi?!”.

“Ma sì ... come queste: ce le passiamo l’un l’altro da sempre. Papa che muore le passa all’altro, Papa che muore le passa all’altro ... io me le son tenute anche da morto!”.

“E a che servono ‘ste chiavi?”, chiede la Madonna.

“Ad aprire! Queste poi aprono tutto, tutte le porte, anche quelle del Paradiso. Se ti fai in là, Madonna... signora ti faccio vedere”.

“Ma che mi fai vedere? Questo portone non ha né toppa né chiavistello per infilarci chiavi, si apre e si chiude a seconda di chi gli garba. E tu, mi spiace, a questa porta non piaci ... Vedi: rimane chiusa” .

“Beh, metteteci dell’olio! Chiama Pietro, tuo figlio, io ho il sacrosanto diritto di entrare! Ma come? Mi sbatto per tutta la vita, faccio fabbricare un chiesone per san Pietro, a te tanti di quei ritratti ... Raffaello, poi, te ne ha fatti di una bellezza ... Proprio una Madonna!”.

“Grazie, ma qui i ritratti non servono. E nemmeno le reliquie. Non ci sono né indulgenze né trattamenti speciali”.

“Ma come, uno serve gli interessi di Dio e della Madonna come un pazzo, crea fama alla Chiesa ...”.

“Calma ... è alla Chiesa o a te che hai dato fama?”.

“Senti signora santissima, non si potrebbe discutere dentro, e fra uomini? Fammi passare!”.

“No, per te non c’è nessun passo”.

“Posso parlare un attimo con tuo figlio?”.

“Non ce n’è bisogno. Parlare con me è come parlare con lui. Ha già detto vattene!”.

“Vattene a me?! Sai che ti dico? D’accordo: io me ne torno indietro, anche se son senza corpo, solo con l’anima. Metterò in piedi un tale ribaltone che manco ve lo immaginate. Volete la guerra? Va bene! A cavallo, allora! Vi monto una guerra generale, un cataclisma, a costo di

mettermi coi Turchi e il demonio in persona. Sarà l'Apocalisse!!! Battaglie, massacri, vi arriveranno quassù morti fuori dalla grazia di Dio e insieme sbatteremo all'aria sto Paradiso! Si cambia tutto ... Altre regole, altri santi e sarò io, io in persona, dio! È finita la pacchia del creato! Dio è morto!!! Al suo posto ci sarà Giulio. Alli mortacci vostri!"

(Si allontana cantando il Gloria Domine).

Incendio di Borgo

Morto un papa se ne fa un altro.

Raffaello perdeva un committente straordinario, che gli aveva lasciato ogni autonomia, massima libertà. Quindi ... avanti un altro papa! Chi sarà? La ruota della fortuna gira tutta a vantaggio di Raffaello: viene eletto un suo estimatore a dir poco fanatico, il nipote di Lorenzo il Magnifico, Giovanni de' Medici, consacrato papa con il nome di Leone X. La politica del nuovo pontefice non variava di programma. Il trionfo della Chiesa rimaneva la giusta via.

Ma Raffaello sta ben attento a non cadere nell'elegia, anzi, nelle sue storie cerca di servirsi della cronaca, di avvenimenti rimasti nella memoria della gente semplice, come nel caso dell'Incendio di Borgo, una catastrofe avvenuta secoli prima, proprio a Roma, che rischiò di mandare a fuoco l'intera città.

Nell'*Incendio di Borgo* Raffaello butta in scena Enea seminudo che salva il vecchio Anchise caricandoselo sulle spalle. Dietro a lui gli Achei hanno dato fuoco alla città. Raffaello, durante la campagna del figlioli papa Borgia, fu testimone della violenza subita dalla Città di Castello che il Valentino mise a ferro e fuoco. Quindi l'incendio che Raffaello racconta è probabilmente questo al quale ha avuto modo di assistere. È un anacronismo esplicito e voluto!

Un giovane seminudo si cala da un muro. Non è una parete di pietra o mattoni, è piuttosto una quinta teatrale, così come sono finte le colonne poste di scorcio che non hanno il compito di reggere alcunché. Insomma si tratta di una rappresentazione, in cui i personaggi raccontano il dramma più che viverlo. Ragazze che portano secchi d'acqua per

spegnere il fuoco, perfino il papa che si affaccia dal palazzo finto, a sua volta un praticabile, è un attore. Qui Raffaello si vale dell'artificio che gli permette la totale libertà espressiva. Il falso, spesso, è più convincente del vero!

Passiamo al Parnaso. In questo affresco ci accorgiamo subito di una strabordante presenza femminile. Intorno ad Apollo che naturalmente suona la lira e canta si sono raccolte, come nella famosa danza di Mantegna, nove Muse, dolcissime. Ma più sotto nel riquadro che affianca la porta, per la prima volta in un edificio ecclesiastico, c'è Saffo, la poetessa di Lesbo. Proprio lei, l'autrice di *Tenera è la notte*. Tutti ricordiamo la supplica alla sua innamorata:

*Tramontata è già la luna
e alte nel cielo le Pleiadi stanno,
tenera è la notte
ed io tutta sola nel gran letto
sveglia sto senza il tuo abbraccio.
Ti prego torna, figliola,
che per il languore io possa
respirando nella tua bocca
sciogliermi come rugiada.*

Osservando l'immagine malinconica di Saffo, quasi sdraiata, ci sembra proprio di ascoltare quelle rime disperate.

È una provocazione di Raffaello o uno spregiudicato atto d'amore di Giulio II per la poesia?

Ad ogni buon conto, come abbiamo già accennato poco prima, il giovane maestro non era personaggio che si facesse irretire o condizionare da chicchessia e lo verificheremo anche in seguito.

E a proposito dei volti femminili che abbiamo visto apparire in gran numero in quest'ultimo dipinto, più di un critico acuto ha osservato che dai suoi esordi fino all'arrivo a Roma il "ragazzo magico di Urbino"

tendeva a riproporre nelle sue opere per ogni fanciulla o donna matura più o meno lo stesso viso.

Esempio, nello *Sposalizio della Vergine* tutte le ragazze che fanno coro a Maria sposa sono identiche sputate fra loro. E così nel *Trasporto di Cristo*: Maddalena è la gemella delle tre Marie che sorreggono la Madonna che a sua volta esibisce un volto affranto e invecchiato, ma tratto da uno stesso calco.

L'analogo discorso vale per le sue splendide *Madonne*.

Così, andando a caso, la *Madonna del cardellino* ha lo stesso viso della *Madonna del Belvedere*, la *Madonna del Granduca* è il ricalco perfetto della *Madonna Cowper*, la *Madonna Terranova* è quasi identica alla *Madonna della Palma* ... Sono tutte bellissime, tutte dolci, con le palpebre lievemente abbassate e anche i Bambin Gesù sono gli stessi bimbi nudi ripetuti perfino nell'atteggiamento. La veste della Vergine è sempre rossa, il manto è sempre blu e l'acconciatura è più o meno sempre la stessa.

No, fermi ... ora forse sto un po' esagerando ...

Per esempio, bisogna ammetterlo, nella *Madonna di Loreto*, eseguita a Roma, il modello del volto è ancora il medesimo, ma la gestualità della Vergine è totalmente nuova e anche quella del bambino. Madre e figlio vengono sorpresi mentre giocano, lei ha sollevato il velo che copriva il volto di Gesù bambino mentre dormiva. Il bimbo un po' seccato vuol riprenderlo, allunga le braccia, la Vergine si scansa di nuovo. Giocano. La Madonna per la prima volta accenna appena appena un sorriso.

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

evidente. Inoltre il bambino chiaramente sorride, la Madonna purtroppo nel disegno non c'è. Ma al Louvre abbiamo ritrovato un altro disegno che sembra riprodurre la Vergine della *Sacra Famiglia* in questione. Questa giovane accenna solo a un sorriso ... ma se non altro ci prova. Poi abbiamo scoperto, leggendo la didascalia, che non si tratta del volto di una Madonna, ma di un ritratto dal vero, o meglio lo studio di una testa di donna, che gli servirà per realizzare La Madonna. Ma qui la cosa più importante è che per la prima volta vediamo una Madonna con l'orecchio completamente scoperto, come usavano le donne del popolo, come era la Fornarina, la sua innamorata, di cui conosciamo già i due ritratti: quello dove si mostra seminuda e quello detto *La Velata*. Le due pitture ci mostrano una ragazza di grande bellezza e fascino. Gli occhi molto grandi, una bocca ben disegnata dalle labbra turgide, un lieve sorriso da impunita. Su questa giovane donna, dotata di una straordinaria carica sessuale, si sono scritte migliaia di pagine, romanzi, sceneggiature cinematografiche... Selezionando le varie notizie, abbiamo elaborato un profilo della Fornarina, secondo noi il più attendibile.

La ragazza proviene da Siena, guarda caso proprio come la famosa modella di Michelangelo da Caravaggio. È figlia, si dice, di un fornaio. Ma c'è un'altra versione del significato di quel nome: nel gergo popolare romano "infornare" allude a un rapporto sessuale ... Evidentemente si sottintende una ragazza che si prostituiva. Ad ogni modo la Fornarina ha un suo nome, quello di Margareta, o Margherita. Come lo sappiamo? Ricercatori abilissimi hanno esaminato le metafore che tradizionalmente i pittori del tempo inserivano nei ritratti (i Fiamminghi sono stati forse gli iniziatori di questa moda) e, confrontando fra di loro i due dipinti, hanno ritrovato identici simboli allusivi. In entrambi i ritratti appaiono due brocchette dalle quali pendono delle perle. Le brocchette sono fermagli che legano il velo ai capelli. Le perle nella convenzione allegorica indicano un nome, appunto Margherita. Ma significano anche amante.

Scopriamo poi che la *Fornarina* è da poco maritata, anche se qualcuno, con velature a olio, ha tentato di cancellare l'anello che Margareta portava all'anulare della mano sinistra. Nella *Velata* la mano sinistra è

nascosta sotto il panneggio. Evidentemente il matrimonio doveva rimanere segreto. Ma con chi era sposata la modella? Ce lo dice lei stessa, che nel dipinto in cui appare seminuda esibisce, avvolto al braccio, un cerchietto con scritto il nome del suo uomo: il nome è *Raphael Urbinas*.

Raffaello quindi era lo sposo e solo se immaginiamo l'esplosione di una passione davvero incontenibile ci riesce di capire quale folle carica amorosa debba aver spinto l'ancor giovane maestro a decidere di affrontare la situazione che si sarebbe per lui creata con quel colpo di testa. Il maestro di Urbino in quel tempo non era solo un pittore famoso: era stato scelto dal papa, oggi diremmo, come sovrintendente massimo delle antichità e dei nuovi progetti di Roma, compresa la Basilica di San Pietro e il riassetto urbanistico di tutta l'Urbe. Godeva dell'ossequio di tutti i principi e di molti banchieri nostrani e foresti che facevano la coda pur di avere un suo ritratto o dipinto sacro. Come poteva gestire Raffaello la presenza vicino a lui di questa sua ragazza splendida, ma dal passato tanto chiacchierato?

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

Il fatto è che Raffaello ormai non poteva più vivere senza quella donna. Margherita era sempre nei suoi pensieri, non riusciva a stare lontano da lei. È risaputo che l'innamorato scriveva brevi sonetti a lei dedicati mentre preparava i cartoni: sui fogliacci che ci sono pervenuti si sono trovate tracce di piccoli poemi, sonetti, di certo dedicati alla sua donna. Eccone uno a caso:

*Io vorrebbe criare a tutta voce quando tu me avveluppi con le tue brazza
contro le membra tue
e per tutto me baci e m'accarezzi fin dentro l'ànema.
Criàr vurria ma non lo puòzzo fare che tutto me resveierèbbe tosto a
cagion d'esto mio grido
dallo sogno bello che eo me sto vivendo.*

E un altro ancora che pare un canovaccio da cantare:

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

Crediamo che da questi due canti all'improvvisa si possa capire meglio che da ogni altro discorso quale metamorfosi abbia condotto Raffaello a cambiar registro di pittura in ogni sua forma e maniera. Infatti da un certo momento in poi ecco che ritroviamo in Madonne, Ninfe, Sante poco note, Veneri e perfino dentro le facce di giovani efebi, sempre il volto di Margherita, spesso dipinta ignuda, di fronte, di scorcio, di schiena, sdraiata, dormiente, perfino con le ali ... sempre Margherita.

Nella *Madonna che abbraccia il Bambino* è la prima volta che incontriamo in un quadro di Raffaello un gesto tanto appassionato e autentico nella madre santa, la donna stringe a sé il bambino come volesse per intero legarlo al proprio corpo. E guardate bene il viso della Vergine: è il ritratto della Fornarina. Ed è anche la prima volta che in una Madonna di Raffaello, tanto la vergine che il bambino puntano gli occhi verso gli spettatori che li osservano.

Questa è detta la *Madonna della Seggiola*, ed è composta dentro un cerchio. Le braccia della Madonna e le gambe del figlio disegnano figure geometriche roteanti intorno al centro. Si tratta di un capolavoro di potenza inarrivabile. A nostro avviso, la più bella *Madonna* che abbia mai dipinto Raffaello. Una Madonna popolare, anzi popolana, che mostra il suo orecchio scoperto. Significa che Raffaello ha compiuto anche un salto di classe. Ha deciso che da questo momento la Vergine madre non è più una fanciulla nobile ma una donna del popolo. E scusate se è poco.

Qualcuno può pensare che questa ossessione d'amore per la sua donna sia totale frutto della nostra fantasia, ma basta leggere l'episodio,

testimoniato anche dal Vasari, e dal suo più grande amico, Baldassarre Castiglione, per convincere ognuno della verità riguardo ai fatti che andiamo raccontando.

Agostino Chigi, famoso uomo d'affari, grande ammiratore di Raffaello e della sua genialità, era detto anche il banchiere del papa (Giulio II). Con lui e per lui aveva condotto grandi e spregiudicate operazioni finanziarie che erano andate tutte a buon fine: si sa che arricchire il papa è gesto benaccetto a Dio! Giulio II gli era talmente riconoscente che arrivò a unirlo in matrimonio con una sua splendida concubina con cui aveva vissuto da quando la figliola aveva quattordici anni e dalla quale aveva avuto cinque o sei figli. È inutile sottolineare che il banchiere era uomo di grande passionalità e con un senso della morale molto elastico. A Roma teneva un maestoso palazzo, detto poi la Farnesina. Era da poco ultimata la sua costruzione, mancavano solo le decorazioni e soprattutto gli affreschi allegorici. Il compito fu affidato naturalmente all'amico Raffaello che affiancato dai suoi numerosi collaboratori aveva già preparato un progetto di massima molto ambizioso: storie di ninfe e divinità amorose tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Come qualche ricercatore di talento ha osservato, ormai il maestro di Urbino si era trasformato in un imprenditore a tutto tondo. Non si accontentava di dipingere ma progettava palazzi, ville di campagna, si occupava – come vedremo – di urbanistica, allestiva spettacoli teatrali e di piazza per folle e per spettatori di rango. E organizzava soprattutto le sue botteghe a capo delle quali c'erano i maggiori maestri sulla piazza di Roma. Abbiamo visto che ogni tanto scriveva anche sonetti appassionati. Ma dove trovava poi il tempo per fare l'amore?

E qui esplode proprio il suo dramma: Chigi, il banchiere, lo aveva letteralmente sequestrato. Pretendeva per contratto che il maestro fosse presente a tempo pieno nell'esecuzione delle pitture, a cominciare dal *Trionfo di Galatea*, nel suo palazzo. Ma non aveva fatto i conti con la strabordante passione che proprio in quel tempo aveva travolto Raffaello e la Fornarina.

Di certo i due innamorati erano entrati in una crisi disperata. La ragazza aveva urlato: “Basta, non posso più accettare di incontrarti solo nei brevi ritagli di tempo e far l’amore fra una pennellata e l’altra”.

A questo proposito Picasso disegnò una sequenza di scene d’amore, in cui vediamo la Fornarina abbracciata al suo amante con una gestualità al limite della pornografia e Raffaello, naturalmente nudo, che armato di pennello e tavolozza fra un deliquio e un orgasmo non cessa mai di dipingere.

E di fatto la Fornarina aveva minacciato: “Sai che ti dico: piuttosto torno a fare la putt..., pardon ... la mondana volante! Un giorno con uno, un giorno con l’altro e con te e con i tuoi colori e pennelli ho chiuso!!!”.

Raffaello era abbattuto, pensava che l’arrampicarsi sui ponteggi e stendere colore lo distraesse dal suo problema, ma quella terapia non funzionava. Se ne accorse anche il Chigi che lo sorprendevo sempre di malavoglia, silenzioso e ingrignito, con certi scatti da isterico sconosciuti in quell’eterno ragazzo di buon senno. Il banchiere indagò ... anzi ordinò a un suo segretario di indagare. Costui, ricevuto l’ordine, si avvicinò a Raffaello e gli disse: “Maestro, io devo andare in città, passo dal mercato grande. Se vi occorresse qualcosa non fate complimenti ... Ve lo procuro in giornata”.

Raffaello si illumina all’istante: “Avrei una lettera da consegnare. Qui c’è l’indirizzo, tenete, non parlatene con nessuno”.

E il segretario: “Sarò una tomba con le gambe!”.

Appena l’uomo di fiducia torna, il banchiere lo tira dentro una stanza e chiede come sia andata.

“Il maestro mi ha consegnato una lettera da portare a una sua signora”.

Il banchiere incalza: “Margherita, immagino ...”.

“Sì, lei”.

“E non mi dirai che ti sei permesso di aprire la missiva e di leggerla?”.

“Signore, io ho imparato tutte le buone maniere da voi ... Certo che l’ho aperta e l’ho letta!”.

“Bravo! Così si fa fra signori. Cosa diceva?”.

“Si diceva disperato: ‘Tu sei il mio respiro, senza di te mi manca l’aria, senza il tuo viso, il corpo tuo, le mie mani vuote cercano il tuo ventre e i tuoi seni. Non riesco a parlare che con gemiti ...’”.

“Ma che l’hai imparata a memoria?”.

“No, vado un po’ all’improvvisa! Ma il senso è questo”.

“E lei, come l’ha presa? Eri presente quando l’ha letta?”.

“Un po’ in disparte ma presente. Non ho capito il suo commento. Piangeva troppo e singhiozzava. Però ha scritto una lettera”.

“Una lettera per te?”.

“No da consegnare al maestro! L’ha incollata dentro una busta e ci ha messo pure della lacca”.

“Ma che è, una lettera papale? Quindi non hai potuto aprirla?”.

“Perché no? Mi è bastato togliere la lacca e rimettercene della nuova dopo”.

“Bravo, sei un gentiluomo ... E che dice?”.

“Minaccia in quella lettera che si butta dalla finestra se lui non torna”.

“Esagerata: la solita sceneggiata!”.

“Non credo ... era smorta come non l’avevo vista mai”.

“Ho capito: fai preparare la carrozza e con molto tatto portacela qua. Possibilmente vestita ... Se si è buttata ... non portarla”.

Detto fatto, non passa manco un’ora che la Fornarina arriva a palazzo. Entra per il retro, dove sta la scuderia.

Il banchiere va alla stanza del *Trionfo di Galatea*, Raffaello è lassù sul ponteggio alto.

“Ascolta, amico mio, hai una faccia che non mi piace. Prenditi una pausa ... forse la camera che ti ho procurato non è la più adatta, soprattutto con lo stato d’animo che ti ritrovi. Vieni ... c’è una camera che ho fatto preparare per te che dà sul pergolato, adornata di fiori appena colti, un letto dove ci si potrebbe far capriole, tanto è morbido e grande”.

Prendendolo sotto braccio lo accompagna alla stanza. Davanti alla porta se ne va e lo lascia solo.

Raffaello spalanca le ante e sdraiata sul letto c'è Margherita. Entrambi mandano un urlo di gioia. Si lanciano uno nelle braccia dell'altra, si rotolano fino a cadere dal letto ... Il resto ce lo racconta ancora Picasso, che ha dedicato a questo incontro durato due giorni e due notti, salvo le pause pranzo, sempre in camera, centinaia di disegni. Le immagini sono attentamente selezionate: Picasso s'è lasciato andare a un erotismo esasperato, da follia ... roba da denuncia immediata!

Quindi non ve le mostriamo! Beh, solo qualcuna ma così ... un po' veloce ... sono proibiti i gemiti!

Molti studiosi, per mettere a fuoco il carattere e la personalità di Raffaello si valgono, come metopa di confronto, di Michelangelo che, l'abbiamo già accennato, non godeva, specie presso Giulio II, della simpatia che il papa dimostrava per il giovane di Urbino. La dimostrazione del carattere difficile di Michelangelo ce la offre un particolare episodio: il papa ordina a Michelangelo di progettare e realizzare un monumento funebre per la sua sepoltura. Ma poi, grazie all'intervento di Bramante, sua santità decide di non farne niente. Intanto però Michelangelo è stato a Carrara, ha scelto il marmo occorrente, ha pagato di sua tasca l'anticipo e il trasporto dei blocchi (2.000 quintali!) fino a Roma. Ma quando si reca dal segretario amministrativo del pontefice, per ottenere il rimborso delle spese, questi manco lo riceve. Lo obbligano a tornare, a rivolgersi ad altro ufficio. Insomma, come dichiara lo stesso Buonarroti: "Mi sono ritrovato gabbato e messo alla porta come un buffone". Michelangelo ingoia il rospo della mortificazione, ma non accetta altro scacco. In due giorni vende tutti i mobili di casa, accetta di perdere l'affitto dello studio già sborsato e i denari dati per l'ingaggio dei suoi assistenti fatti venire da Firenze. Quindi, nottetempo, monta a cavallo e se ne va. Prima di uscire dalla porta nord della città lascia detto a un segretario di Giulio II: "Dite al santo padre che se in appresso avrà bisogno di me mi verrà a cercare là dove mi troverò". Non poteva certo aggiungere: "M'avete scoccato assai, andate tutti a farvi fottere!", ma di certo l'ha pensato, eccome!

Insomma, Michelangelo dimostra di avere un grande senso della dignità e, come commentava il Soderini, si permetteva di “trattar con il Papa quale non avrebbe osato il re di Francia”.

Al contrario Raffaello è presentato dagli stessi storici come un uomo timido, oltre che costumato, incapace di levar la voce contro chicchessia, propenso piuttosto a cedere anche davanti a un sopruso pur di evitare diverbi e schiamazzi.

Ma la verità sul carattere di Raffaello è ben diversa. Abbiamo già accennato poco fa come Raffaello si trovò a 31 anni nominato “Commissario delle antichità” e dei nuovi progetti architettonici dell’Urbe. In poche parole è il sovrintendente massimo della città santa. Appena prende possesso della carica compie una vasta inchiesta. Quindi scrive una lettera al Papa: “Santità, io vi chiedo perché dovremmo dolerci noi de’ saccheggiatori e distruttori dal nome di gotti e vandali, se quelli che, come padri e tutori, dovrebbero difendere queste gloriose reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruggerle e a spegnerle? Quanti pontefici, padre santo [...] quanti pontefici chiedo hanno permesso le ruine e disfacimenti d’ogni monumento di questa città? Quanta calcina si è fatta di statue e d’altri ornamenti antichi?”.

E a ‘sto punto siamo costretti a considerare sotto tutt’altra luce il maestro di Urbino che ha il coraggio di porre sotto accusa la dabbenaggine e irresponsabilità degli amministratori e dello stesso pontefice.

E sempre da documenti veniamo a scoprire che i furbi prestigiatori delle concessioni truffaldine temevano l’intervento personale e fisico del grande sovrintendente. In poche parole, quando occorreva, Raffaello veniva anche alle mani e ai piedi. Insomma prendeva a calci i figli di buona donna, compresi quelli con la tiara in capo!

E all’improvviso giù il sipario

Per il carnevale del 1520 Raffaello fu invitato a organizzare azioni sceniche con l'impiego di macchine teatrali, maschere e grandi effetti spettacolari.

C'è un antico detto che sentenzia:

“Se ti inzuppi di Carnevale e mesci vino e allegria,
è impossibile che resti fuori dal calderone.

Nella danza non stupirti se ti trovi senza mutande
e con le tette finte a sculettare davanti al re”.

È quello che capitò a Raffaello. Il maestro non si limitò a progettare e dirigere scene e macchinamenti, ma si buttò scatenato nella festa più sguaiata di Roma per tre giorni, in mezzo a musicisti, travestiti, maschere con costumi da cardinale e cardinali travestiti da saltimbanchi. Fatto sta che oscillando su una fune sbattendo ali d'arcangelo andò a finire nel Tevere a picco. Chi lo portò in salvo commentò: “Non è annegato solamente perché acqua non poteva più ingoiarne, tanto era colmo di vino!”. Dormì come svenuto per una notte e un giorno intero. Avrebbe continuato, ma lo svegliarono i suoi collaboratori: “Domani c'è al Colosseo la Passione da montare”. Già ... aveva preso anche quest'altro impegno. Per di più aveva accettato di dipingere un grande quadro entro pochi giorni, la *Trasfigurazione*, cioè a dire la salita al cielo di Gesù davanti a una folla attonita e sconvolta. Si trattava di una vera e propria sfida nella quale s'era lasciato trascinare da Sebastiano del Piombo, aiuto di Michelangelo, che aveva insultato Raffaello accusandolo di “farsi propri i lavori dei collaboratori suoi”. Stavolta, davanti a testimoni, avrebbe dipinto tutto da solo.

Giorgio Vasari, come carico da undici, ci aggiunge che durante il carnevale e per tutta la quaresima Raffaello si lasciò travolgere in un vero e proprio baccanale di sesso al limite della follia. “Egli andava di nascosto a' suoi amori. E così rovesciandosi fuor di modo in codesti piaceri avvenne che in quel caso disordinò più del solito tanto che a casa se ne tornò, sorretto dalla sua amata, consumato da tremenda febbre”.

Furono chiamati i medici ma la febbre non accennava a calare. Il venerdì santo, lo stesso giorno in cui era nato, Raffaello morì. Era il 6 aprile

1520, aveva trentasette anni. Spirò fra le braccia della sua donna, assistito dai suoi allievi e dai maestri della sua bottega.

Moltissima fu la gente che accorse per l'ultimo saluto. Fra questi "cinquanta pittori tutti valenti e buoni" che con lui operavano, e cardinali, vescovi e donne molte. Come la Maddalena nei dipinti, Margherita non lasciava mai la sua mano. Si creò una gran folla, tanto che dovettero trasportare il corpo di Raffaello nell'immenso studio del palazzo. Come fondale al letto sul quale era steso s'alzava il grande dipinto che stava terminando. Il corpo e il volto di Cristo erano ancora umidi di pittura. Di schiena sulla tela si riconosceva la figura della sua amata con le braccia aperte in un gesto di disperazione.

Credo che nessun pittore in Italia al par suo fosse riuscito ad accumulare, oltre che prestigio, ricchezze in tal quantità. A parte i denari, Raffaello possedeva un palazzo nel quale aveva ospitato tutti i suoi allievi e suoi collaboratori. A questi lascia la gran parte dell'eredità.

Margherita, la Fornarina, seppellito il suo uomo con il quale – non è da dimenticare – era segretamente maritata, abbandona la "vita" e si chiude in un convento.

Nel finale sembra sentir ripetere le parole del canto che le ragazze maritate intonavano per Raffaello a Carnevale:

Bello figliolo che tu se' Raffaello

Mettime dinta 'na tua pittura con te

Così nello scuro ci andremmo a infrattare e fare l'amore.

Se non mi vuoi, Raffaello dolze, cancellame dalla tua pittura,

meglio morì se non son tua.