



1

Fig. 1
Raffaello, *Il trasporto di Cristo al sepolcro* o Pala Baglioni, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese.

RAFFAELLO

di *Claudio Strinati*

L'anno raffaellesco avrebbe potuto essere una buona occasione per affrontare alcune tematiche degne di essere riesaminate dopo tanti decenni di studi sovente rimarchevoli. Ma non sempre tale circostanza si è verificata. Malgrado, infatti, la lodevole iniziativa promossa dal Ministero dei beni culturali, della costituzione di un *Comitato Nazionale* raffaellesco, cui in effetti hanno partecipato alcuni tra i massimi esperti del Maestro, non si può dire che le circostanze siano state particolarmente favorevoli a un reale progresso degli studi. Quando il Comitato è stato formato con decreto ministeriale, le principali manifestazioni erano già ampiamente programmate e in certi casi avviate. Il Comitato non ha potuto così incidere più di tanto su una eventuale nuova politica culturale da attuarsi in campo raffaellesco sia sul piano della ricerca scientifica, sia su quello delle manifestazioni espositive, sia su quello dell'amministrazione del patrimonio artistico nazionale relativo a questo specifico ambito. Non è una novità clamorosa. Da tempo numerosi esegeti e critici hanno notato la

Fig. 2
Raffaello, *La Fornarina*, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini.

Fig. 3
Raffaello, *La scuola di Atene*, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Apostolici Vaticani.



scarsa incidenza dei Comitati Nazionali nella concreta dinamica culturale. Sono sovente elefantiaci, talora farraginosi nei meccanismi di funzionamento, scarsamente propositivi, come del resto è naturale che sia.

Dovrebbero avere funzione eminentemente consulenziale e di raccordo, ma l'una e l'altro si rivelano poi difficili da attuare. Nondimeno non si deve nemmeno ignorare la rilevanza e il prestigio che alcuni Comitati hanno conseguito data l'indubbia competenza e disponibilità dei componenti. E questo sarebbe stato anche il caso del Comitato nazionale raffaellesco se non fossero poi insorti problemi di coordinamento attivato con eccessivo ritardo rispetto allo stato di avanzamento delle principali manifestazioni previste.

La mostra delle Scuderie del Quirinale era praticamente già progettata prima dell'istituzione del Comitato stesso e anche altre manifestazioni, rivelatesi poi di notevole rilievo, come le mostre tenute a Urbino su Giovanni Santi e sull'ambiente degli artisti urbinati al tempo di Raffaello, sono state pensate e allestite sostanzialmente al di fuori di una reale consultazione nell'ambito del Comitato, pur coinvolto e informato degli eventi in questione.

È altrettanto vero che il Comitato, in questi casi, sia riuscito a fornire qualche valido supporto e sostegno anche economico consentendo l'ottimale riuscita di alcune cruciali manifestazioni ma non si può dire che dal Comitato sia scaturita in definitiva una nuova linea di ricerca o anche solo di approfondimento sui grandi temi raffaelleschi per come sono stati delineati dalla storiografia novecentesca.

Occorre chiedersi, però, se tale esigenza di riesame e di progresso del sapere sia stata avvertita chiaramente all'interno del Comitato e qui la risposta deve essere esplicita e perentoria: no. Tuttavia un Ministero dedicato ai beni e alle attività culturali, dovrebbe invece essere più presente nella progettazione culturale della Nazione ed essendo Raffaello proclamato tra i massimi artisti dell'Umanità, la carenza in tal senso si sente.

Ma che cosa si sarebbe potuto fare in tal senso e, soprattutto, che cosa varrebbe la pena comunque di fare a proposito di Raffaello, anche prescindendo dal significato e dalla funzione di un Comitato Nazionale?

Questo quesito riguarda in realtà il più ampio argomento del senso della storia dell'arte nella cultura attuale del nostro Paese e della sua reale incidenza nella politica culturale italiana.

L'inefficacia del Comitato non è la causa infatti di tale scarsa rilevanza della ricerca storico artistica nel nostro Paese ma è soltanto la conseguenza, l'effetto potremmo dire, di uno stato di cose molto più complesso.

Alla base della costituzione di Comitati tipo quello raffaellesco c'è un grave equivoco culturale che tuttavia dovrebbe e potrebbe essere superato. L'idea e la funzione dell'Arte sono ancora troppo gravate dalla retorica nella dinamica culturale del nostro Paese.

I concetti di bene culturale e di patrimonio ambientale e artistico sono di certo motivati e nobilissimi in sede teoretica e storiografica.

Ma nel corso del tempo è emersa sempre più la superficiale patina retorica che tali concetti inevitabilmente veicolano in sé, mentre il nucleo realmente conoscitivo e positivo che altrettanto inevitabilmente contengono è progressivamente scomparso dalle menti del legislatore e dell'amministratore.

E tale contraddizione emerge in modo clamoroso proprio quando l'interesse della pubblica amministrazione e della pubblica istruzione sembra concentrarsi su quegli artisti che la retorica ha imposto come sovranamente degni della più alta ammirazione, dedizione, amore, quali veicoli di una superiore bellezza e sapienza beneficio indiscusso per l'Umanità intera.

E sarà pur vero tutto questo, anche perché quando parliamo di "retorica" difficilmente saremmo in grado di ricostruire le tappe attraverso le quali tale retorico pensiero si è formato, consolidato e imposto a livello del senso comune. Difficilmente potremmo dimostrare chi siano stati i responsabili primi di tale mortificazione delle menti e quale l'origine vera di certi principi spacciati come incontrovertibili e evidentemente fasulli al contempo.

Ma, ciò posto, come si attua sul serio quel mirabile beneficio recatoci dall'arte dei grandi al punto da indurci alla costituzione di Comitati, all'allestimento di grandi mostre, alla promozione

1 Magnificamente edito da Skira, il catalogo (e la mostra) è a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi con Francesco P. Di Teodoro e Vincenzo Farinella. Presidente del Comitato scientifico Sylvia Ferino-Pagden. Si tratta di un

lavoro imponente che, però, soltanto per alcuni aspetti può essere considerato un punto fermo nella storia degli studi raffaelleschi, come emerge del resto ben chiaro esaminando la bibliografia generale che è ampia ma certamente ben lon-

tana dall'essere esauriente. Tali aspetti sono: la Lettera a Leone X sulle antichità di Roma, sviscerata e approfondita ad alto livello filologico da Di Teodoro e Nesselrath; la visione dell'Antico in Raffaello, tema gigantesco e qui ben focaliz-



di convegni, pubblicazioni, eventi, premiazioni? Certamente bisogna basarsi su alcuni assiomi, che, come tali, debbono essere indimostrabili nella loro lampante evidenza. L'Arte fattore identitario, fattore indispensabile di educazione, formazione dell'individuo, bene prezioso che ci guida verso la bellezza, la dignità del vivere, nonché verso un accresciuto benessere sociale generato dal legittimo utilizzo anche economico dei musei e delle attività culturali in senso lato (mostre e festival compresi). Sono tutti concetti e principi giusti e condivisibili.

Il problema è che, presi come assiomi invece di chiarificare il campo, lo oscurano.

Non sono infatti assiomi, come molti sono oggi portati a pensare. Sono il risultato critico, adesso voltato in burletta, di ricerche e studi scaturiti soprattutto dalle generazioni dei grandi filologi otto-novecenteschi. Generazioni, però, ormai avvertite come molto distanti da noi.

Non crediamo più in principi che invece avrebbero un solido fondamento. Ma ogni generazione (e questo è il punto cruciale) deve ripensarli e ridefinirli e non può farlo né deve, prendendo pari pari ciò che i nostri predecessori ci hanno saggiamente insegnato.

Raffaello, oggi come oggi, è una vittima illustre di tale carenza. Il paradosso emerge evidentissimo: il problema vero è che il Comitato Nazionale non aveva alcun obiettivo da raggiungere perché non è nato a seguito di una precisa esigenza espressa dal fior fiore della cultura nazionale e internazionale, ma è nato solo su motivazioni retoriche che di fatto hanno da tempo perso ogni contenuto.

Raffaello divino maestro. Artista sommo. Che, però, diciamoci la verità, ci piace ben poco e ci interessa ancor meno, non ci dice proprio niente. Lo troviamo stucchevole, non ci desta alcun sentimento, alcuna emozione, alcuna curiosità. Annoia.

È tanto bello, sì, ma questa bellezza è troppo perfettina. Perché Raffaello era perfetto, questo ci è ben noto. Meno note forse le sue opere, ma questo sembrerebbe avere scarsa importanza. Non è questo che crediamo di sapere? Quindi crediamo anche di sapere che non ci piace perché quando uno è troppo perfetto (ma se si è perfetti per forza lo si è troppo) alla fine non interessa e non veniteci a chiedere se magari almeno un'opera ci potrebbe destare qualche attenzione. Quali sarebbero queste opere, alla fine?

Si ai suoi tempi era il pittore delle *Madonne*, anche se adesso non me ne ricorderei neanche una. La *Fornarina*, quella sì è un po' più interessante e di certo non è una Madonna.

Comunque, che volete che vi dica, non mi dice niente.

Più o meno i presupposti alla base della costituzione del Comitato Nazionale per le celebrazioni del cinquecentesimo anniversario della morte di Raffaello sono questi.

Così l'unica idea nuova della mostra delle Scuderie, visto che la mostra si faceva per celebrare la morte, è stata di concepirla a ritroso. Si comincia con la morte e si finisce con la nascita e infatti sul manifesto della (peraltro bella) mostra e sulla copertina del (peraltro ragguardevole) catalogo c'è scritto *Raffaello 1520-1483*¹. Un'idea invero deliziosamente peregrina.

Tuttavia non così potentemente innovativa anche perché, al di là della battuta non contiene nulla.

Il peso di una retorica monumentale e asfissiante ha fatto sì che

zato da Vincenzo Farinella. Compilativa secondo uno schema storiografico certamente valido ma invecchiato, è la ricognizione passo passo, e a ritroso, della carriera dell'urbinate, ricostruita da Achim Gnann, Alessandro Nova e Vincenzo

Farinella. Utili le aperture sulla attività letteraria di Raffaello (riesaminata dalla Bertolini e da Di Teodoro) e soprattutto sull'attività dell'urbinate in campo architettonico, studiata da Viscogliosi, Aceto e ancora Di Teodoro. Per il resto molto

interessante risulta la parte dedicata al restauro del *Ritratto di Leone X con i cardinali* degli Uffizi, gemma splendente della mostra, la cui presenza è stata voluta, con merito, dal direttore degli Uffizi Eike Schmidt. L'analisi dei risultati del lavoro



Fig. 4
Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre.

Raffaello diventi una figura sfuggente. Se ci si rendesse meglio conto che ormai ciò che vediamo e comprendiamo di lui è filtrato attraverso questa sorta di cortina di nebbia concettuale veramente pesantissima, allora veramente si potrebbe progettare qualcosa di significativo, oltre la retorica e il luogo comune (che fondamentalmente sono la stessa cosa per quel che riguarda l'urbinate).

Perché il quesito è: ma esiste un Raffaello che non sia immagine retorica e artificiosa?

E, ovviamente, la risposta non può essere altro che: si esiste e l'indagine relativa può essere fonte di immensa soddisfazione intellettuale, morale e, ovviamente, estetica.

È perfettino fino allo stucchevole Raffaello?

La risposta giusta potrebbe essere: no, nel modo più assoluto, a prescindere dal gusto personale di ognuno di noi che non può certo essere coartato in sede critica. Anzi la categoria della perfezione del divino Raffaello è una stupidaggine totale ed è il velo che impedisce di vedere.

Vale la pena tentare di diradarlo?

Credo di sì.

Non dico che non conosciamo Raffaello. Dico solo che qualunque cosa conosciamo di lui è oggi gravata di una componente retori-

è condotta in catalogo da Castelli, Ciatti, Ricciardi, Santacesaria e Sartiani. Molto interessanti infine le equilibrate considerazioni di Guido Cornini sul cruciale cantiere di restauro delle pitture murali della Sala di Costantino in Vaticano, e le riflessioni di Sylvia Ferino Pagden e di Marzia Faietti sullo stile raffaellesco, frutto di una vasta e capillare conoscenza dei dipinti e dei disegni di Raffaello. Utile anche la ricostruzione della storia della tomba di Raffaello di Matteo Lafranconi.

² La lettera di Sebastiano è datata 2 luglio 1518. Fu pubblicata con correttezza filologica da Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936, p. 71.

ca che ottunde una chiara visione dell'argomento e soprattutto non permette di apprezzarne il valore artistico che è cospicuo sul serio.

Ma sul serio appunto. Perché con Raffaello occorre fare sul serio, ma questo è difficile.

La difficoltà maggiore consiste, secondo me, in un incredibile paradosso che è sotto agli occhi di tutti e di cui nessuno si accorge veramente.

È come se Raffaello (con i suoi committenti beninteso) avesse previsto che il Vaticano si sarebbe comunque consolidato come Stato a sé, con forte sottovalutazione del rilievo politico della città di Roma e dell'Italia intera. Ovviamente con l'eccezione di Agostino Chigi, un laico che era il finanziatore del Vaticano, per il quale lavorò in due chiese romane, Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace, nonché in casa sua nella Villa sul Tevere poi chiamata da tutti la Farnesina. Sì, è vero che a Roma Raffaello ha fatto un pregevole affresco nella chiesa di Sant'Agostino ma si tratta di un lavoro che non si potrebbe immaginare più anomalo nell'intero panorama romano. Un'opera fatta secondo criteri assolutamente estranei alla tradizione romana, per un committente tedesco e di fin troppo esplicita eco michelangiotesca. Un'opera in altri termini che non accresce di molto l'autorità raffaellesca. Dopodiché è perlomeno curioso notare come l'unica pala d'altare fatta da Raffaello per una chiesa di Roma, la Madonna poi sempre chiamata di Foligno oggi al Vaticano, per la chiesa di Santa Maria in Ara Coeli, rimase pochissimo tempo in loco, come se Raffaello l'avesse fatta come cosa provvisoria e non così rilevante, ancorché il dipinto sia bellissimo.

Insomma Raffaello che è vissuto a Roma per tutta la fase più gloriosa della sua vita, sembrerebbe non essere mai uscito dalla ristrettissima cerchia delle mura vaticane. Eppure l'appartamento papale non rivestiva tutta questa sbalorditiva importanza nell'ambito delle committenze artistiche di Giulio II. Queste gravitavano piuttosto sulla nuova Basilica di San Pietro relativamente alla quale Raffaello per moltissimo tempo non ebbe alcun incarico di rilievo.

Non solo. Raffaello ottenne la commissione delle Stanze gestendola in un modo che ancora oggi può essere definito misterioso e incomprensibile.

La storiografia più antica presenta l'episodio come una sorta di colpo di mano, caso più unico che raro in tutta la storia dell'arte italiana. Con l'appoggio del Bramante Raffaello riesce, appena cominciati i lavori nella Stanza della Segnatura, a far licenziare tutti i pittori che in quel momento lavoravano nell'appartamento papale.

Questo perché, stando alle fonti, il papa vedendo i primi frutti di quel pennello capi che nessuno avrebbe potuto competere con quel giovane genio.

Ma è credibile questa cosa? Ovviamente no, basandosi su un evidente dato di fatto. Gli affreschi delle Stanze che ancora oggi ci ostiniamo tutti a chiamare "di Raffaello", denotano la presenza di una miriade di pittori. La storiografia moderna ha risolto il problema sostenendo che Raffaello si servì di numerosissimi aiuti cui, da un certo momento in poi, lasciava fare intervenendo solo con i cartoni e dipingendo in prima persona solo di tempo in tempo e senza una regola precisa. Tranne che il collaboratore più vicino a Raffaello secondo le fonti, e cioè Giovan Francesco Penni è assolutamente irrintracciabile sulle mura perché non si conosce niente di sicuro della sua mano. Eppure era il più stretto

Fig. 4
Raffaello, *La Sacra Famiglia di Francesco I*, tempera su tavola.
Parigi, Musée du Louvre.



collaboratore di Raffaello insieme con Giulio Romano.

Non ci sono elementi sufficienti, però, per sostenere che la testimonianza delle fonti sia fasulla.

Ma una cosa è certa: che Raffaello non si muove dal Vaticano, per la città di Roma non fa praticamente niente se non cose curiose come il ritratto dell'elefante Annone (opera peraltro perduta) e le cose che fa per l'Italia sono tutte marginali e anche queste prodotte per lo più di bottega.

Ma come funzionava sul serio questa bottega, che meglio andrebbe definita come "scuola"?

Vasari dice che Raffaello, al culmine della sua gloria, non usciva mai di casa senza essere accompagnato da almeno cinquanta pittori, tutti bravissimi, tutti a lui vicini, amorevoli e amichevoli, essendo peraltro quello il carattere di Raffaello.

E chi erano? Che cosa facevano veramente oltre ad accompagnare il maestro quando usciva a passeggio?

Di che vivevano? Come aveva fatto Raffaello a creare intorno a sé una specie di super squadra di specialisti? E come mai Raffaello, che non è mai stato allievo del Perugino, come peraltro pare che il padre avrebbe voluto, ha dipinto in giovinezza almeno due opere (la *Crocifissione* Mond e il *Matrimonio della Vergine* oggi a Brera) che sono veri e propri cloni del Perugino, dipinti del resto nel momento in cui il Perugino era il primo pittore d'Italia ma stava cominciando il suo inarrestabile declino?

Perché la *Deposizione* (o, meglio, *Trasporto di Cristo al Sepolcro*) oggi in Galleria Borghese non è minimamente peruginesca?

Perché quell'opera è nondimeno un mito assoluto, per essere da sempre considerata un capolavoro insuperabile mentre è piena di durezza e goffaggini come il gruppo delle pie donne che non si potrebbe pensare più rigido e legnoso, mentre è venerata senza discussione quale opera suprema? Eppure il suo contenuto (la celebrazione di Griffonetto Baglioni ammazzato in modo atroce nei tumulti della sua città) è al limite del blasfemo e sacrilego? Come si colloca esattamente il pur discutibile capolavoro nella progressione della carriera di Raffaello?

Perché, retrocedendo agli esordi dell'urbinate, un contratto lo definisce "magister" all'età di diciassette anni?

E soprattutto chi è il personaggio che Raffaello ritrae accanto a sé, timido e cauto, nella *Scuola di Atene*?

È un caso limite. Ancora oggi è difficilissimo identificare le persone dipinte negli affreschi di Raffaello in Vaticano. Erano certamente opere esoteriche per alcuni e essoteriche per altri, nel senso aristotelico di tali termini. Erano, cioè, almeno in parte rivolti ad una cerchia di intendenti che si conoscevano tutti tra loro. Non erano opere fatte per un grande pubblico. Erano una vera e propria nicchia. E da quella nicchia Raffaello avrebbe compreso quella che sarebbe stata la storia successiva, con il pieno conferimento del potere temporale alla Chiesa, la proclamazione della Città del Vaticano, in era fascista, quale Stato autonomo. La separatezza tra Vaticano e città di Roma. Il Vaticano inteso come "paradeisos", "hortus conclusus" tale da accogliere soltanto gli eletti o perlomeno gli iniziati, nella forma della corte rinascimentale anche quando quella civiltà sarebbe definitivamente tramontata.

Raffaello era amico di Baldassarre Castiglione. Era dunque il prototipo stesso del *Cortegiano* secondo il Castiglione? Era il ritratto del Castiglione oggi al Louvre, veramente bellissimo ed emblematico. È l'immagine stessa del concetto di amicizia e di fratellanza tra due persone. È su quel confine che separa la vita

e l'arte accampanovisi con spirito di serenità, bellezza, gioia reciproca.

E certamente è l'espressione al più alto livello della sublime mano di Raffaello.

Che anche i ritratti dei coniugi Agnolo e Maddalena Doni dipinti a Firenze pochi anni prima siano il frutto della divina mano di Raffaello, non può essere messo in dubbio. Ma tra questi due ritratti e il ritratto Castiglione c'è un abisso, di materia pittorica utilizzata, di disegno, di stile, di espressione, di quello che i vecchi storici chiamavano il *Kunstwollen* e che è poi la quintessenza dell'animo stesso dell'artista.

Dunque Raffaello non assomiglia a se stesso?

E che cosa potrebbe significare sul serio una simile frase?

È certo, in proposito, che Michelangelo, uno che invece assomigliava molto a se stesso, fosse nemico giurato di Raffaello e il suo seguace Sebastiano del Piombo con lui.

Sebastiano, in una famosa lettera a Michelangelo, chiama Raffaello il "principe della Sinagoga"²². Che cosa significa? Usa questa espressione nella stessa lettera in cui riferisce a Michelangelo Buonarroti dei due quadri che Raffaello aveva appena fatto come doni per il re e la regina di Francia da parte di Leone X. Si tratta della cosiddetta *Sacra Famiglia di Francesco I* e del *San Michele Arcangelo*, i due quadri che sono, entrambi firmati e datati 1518, oggi al Louvre. Sebastiano dice male di queste due opere, specie della *Sacra Famiglia di Francesco I*. Sembra dipinta, sostiene, con un colore che ha l'aspetto del fumo nero, quel fumo che si sprigiona dalle lame di una spada quando viene arroventata. Un nero lucente non opaco, tiene a precisare ma comunque deplorable per un grande artista. È una metafora impressionante, preziosa testimonianza in presa diretta che dimostra come Sebastiano vedesse con chiarezza quello stile che, con analogo metafora, potremmo dire del pugno di ferro nel guanto di velluto. Uno stile che effettivamente Raffaello esprime al massimo livello in quella *Trasfigurazione* che stava per mettersi a dipingere proprio in gara con Sebastiano su incarico di Giulio de' Medici





Fig. 6
Raffaello, *La Trasfigurazione*,
tempera su tavola.
Città del Vaticano,
Pinacoteca del
Vaticano.

Fig. 7
Raffaello, *La Madonna di Foligno*,
tempera
grassa su tavola
trasportata su tela.
Città del Vaticano,
Pinacoteca del
Vaticano.

nominato titolare della Cattedrale di Narbonne.

In quell'anno 1518 Sebastiano ce l'aveva a morte con Raffaello ma niente di più prezioso delle testimonianze malevole per avvicinarci a certe verità storiche.

È a quel punto, quando l'ira del pittore veneziano contro il collega urbinato tocca il culmine, che Sebastiano definisce Raffaello il principe della Sinagoga.

Perché? Raffaello non era ebreo o perlomeno non risulterebbe. Aveva enormi interessi, questo sì, in campo finanziario e quindi non si può certo escludere che, magari tramite Chigi, fosse vicino alla comunità ebraica romana, immersa in affari importanti e indubbiamente molto influente sul piano finanziario. Chigi stesso, tuttavia, non era ebreo e quindi non c'era alcun coinvolgimento familiare dell'artista.

Eppure gli affreschi della Loggia di Agostino Chigi sono certamente connessi con il *Cantico dei Cantici* ancorché i soggetti espliciti siano tratti dalla mitologia greca inerente alla storia di Amore e Psiche.

La *Trasfigurazione*, del resto, è dello stesso momento dato che è probabile che gli affreschi della Loggia di Psiche e la *Trasfigurazione* fossero eseguiti pressoché contemporaneamente anche se la *Trasfigurazione* fu terminata dopo, probabilmente nello stesso anno 1520 che vide la morte dell'urbinato, secondo una lettura ispirata come ha dimostrato in via definitiva Stefania Pasti dall'*Apocalypsis Nova*³, un testo attribuito al Beato Amadeo francescano e indubbiamente contesta di riferimenti biblici. Naturalmente non c'entra niente qui l'accusa di eresia o simili. Quando Raffaello mette mano alla Loggia di Psiche, consegnata nel gennaio 1519, e alla *Trasfigurazione*, consegnata esattamente un anno dopo, la posizione di Lutero si manifesta come esplicitamente ereticale e quindi tutto ciò che suggerisse anche una larvata sintonia con il rivoluzionario agostiniano, avrebbe ben potuto essere attribuito al mondo ebraico, perché in sostanza erano il papa e la sua legittimazione la vera pietra dello scandalo e già il prete boemo Jan Hus aveva stabilito, buscandosi per questo la condanna al rogo al Concilio di Costanza del 1415, l'inesistenza dottrinale della figura del pontefice romano come capo della Chiesa e Vicario di Cristo.

In tal senso è probabile che Raffaello, che in definitiva fu anche lui una sorta di post-savonaroliano, fosse orientato verso lo screditamento della figura papale in sé, quella figura da lui però

servita, almeno in apparenza, con scrupolo per tutta la sua vita professionale.

Eppure Sebastiano doveva avere qualche ragione per accusare Raffaello di doppiogiochismo, se così si può interpretare la definizione di "principe della Sinagoga".

La *Trasfigurazione* per come Raffaello l'ha dipinta vuole significare che solo l'autorità di Cristo può legare o sciogliere in cielo ciò che viene da lui legato o sciolto in terra. Nel fenomenale dipinto, infatti, gli apostoli che facilmente possono essere letti come gli antesignani del collegio cardinalizio, non riescono a liberare il fanciullo indemoniato che verrà liberato solo da Cristo in persona quando sarà disceso dal Monte Tabor, ma quel momento non è raffigurato da Raffaello. Un quadro che di certo non poteva risultare del tutto ossequioso alla primazia papale e alla sua legittimazione a Vicario di Cristo. Sembra promanare da questo dipinto del Principe della Sinagoga lo stesso pensiero hussita che nega qualunque possibilità di vicariato per la figura del Cristo. Cristo e solo Cristo è il capo della Chiesa e il papa non ha alcun diritto alla qualifica di Santissimo spettante appunto al Verbo incarnato. Questo sostenne Hus, questo ritorna in Lutero e questo sembra promanare dal capolavoro raffaellesco.

Sebastiano vede dunque in Raffaello un doppiogiochista. E forse è lecito intravedere in tutta la carriera di Raffaello un sostanziale doppiogiochismo, cosa che lungi dal diminuirlo come artista ne esalta la magnificenza e la libertà creativa. Un doppiogiochismo sostanziale c'è in tutta l'opera di Raffaello che di tempo in tempo, interpreta delle parti in cui non necessariamente si riconosce sul serio.

Qui trapelano i luoghi comuni che lo perseguiteranno poi nei secoli.

L'allievo più fedele del Perugino.

Il poeta del più intimo e profondo sentimento quale è certamente il dolore di una madre.

Il pittore filosofo e teologo che dantescammente compone una divina rappresentazione del cosmo umanistico nelle quattro dimensioni del Rinascimento: il Bello, il Buono, il Vero, il Giusto. L'innovatore che dipinge un notturno in affresco ai limiti delle umane possibilità già prevedendo l'età caravaggesca e quella romantica.

L'audace maestro dell'erotismo che sfiora una irridente pornografia con secoli di anticipo su tutti gli altri.

Il mistico che vede la luce trasfigurata del Redentore quasi identificandosi con lui.

È uomo sorridente e buono, amato dagli amici.

È il libertino infaticabile e impenitente.

Di certo l'opportunistista che non pesta i piedi a nessuno e che sa gestire il potere personale con oculatezza ed equilibrio.

Quali opere ha veramente dipinto, visto che cambia sempre stile?

Come lavoravano i suoi allievi?

Quale è stato il suo rapporto con Marcantonio Raimondi l'incisore che ha diffuso la fama di Raffaello in tutto il mondo, essendo egli stesso artista creativo di primissimo piano?

Come è stato il rapporto di Raffaello con suo padre?

È un punto importante, determinante per la piena comprensione della sua parabola e irrisolvibile.

C'è una ragione importante per dirlo.

Ed è questa, che in un certo senso contiene tutte le altre. Raffaello aveva visto gli affreschi che Mantegna aveva fatto a Roma, sempre in Vaticano, una ventina d'anni prima.

Sono distrutti e noi non ne abbiamo cognizione. Ma una cosa è certa. L'arte di Raffaello globalmente e profondamente intesa, è tutta leggibile in chiave antimantegnesca. La metodologia che presiede ad un lavoro cruciale di Mantegna come la Camera degli Sposi di Mantova (la *camera picta* per antonomasia) è all'esatto opposto di quella espressa da Raffaello nella Stanza della Segnatura, in cui analoga è la tematica unitaria sottesa della riunione di spiriti eletti a cospetto della storia universale.

Eppure queste imprese, a una quarantina d'anni di distanza, sono strettamente connesse tra loro.

Mantegna è il grande rievocatore dell'antichità classica prima che Raffaello cominci ad elaborare la sua versione. Sono visioni incompatibili.

Ma nella *Cronaca Rimata*, Giovanni Santi il padre di Raffaello, dichiara Mantegna come il più grande e rispettabile artista del suo tempo⁴.

Lo avrò ben additato al figliolo che cominciava a studiare la pittura nella bottega di famiglia!

Ma Giovanni muore quando Raffaello ha appena undici anni. Sufficienti però per fissare nell'anima del giovinetto una immagine dal padre che non sapremo mai se fosse poi per lui fonte di conforto, di invidia o di malata emulazione.

Si potrebbe indagare in tal senso e ne varrebbe la pena, ma Raffaello non ha lasciato niente di scritto in proposito e la sua minima produzione letteraria di cui oggi sappiamo, consiste soltanto in pochi e non indegni testi poetici (a parte alcune lettere di nessuna rilevanza teoretica) da cui nulla si può ricavare del suo vissuto.

Così come non ci aiuta la sua carriera collaterale di architetto e progettista di cui troppo poco sappiamo.

E anche in questo caso è un gran peccato non poterne sapere di più.

3 S. Pasti, *Giulio dei Medici e l'Apocalypsis Nova. Una fonte per i quadri di Raffaello e Sebastiano del Piombo per la Cattedrale di Narbonne*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie pontificie", XXX (2012), pp. 103-152.

4 L'opera in verità si intitola *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca di Urbino*, Poema in terza rima (motivo per cui è sovente ricordata come *Cronaca rimata*) e fu scritta nel 1482 dal padre di Raffaello, Giovanni Santi pittore e letterato preclaro, all'epoca nel pieno del suo fulgore (edizione moderna in due volumi a cura di L. Michelini Tocci, Città del Vaticano 1985). Si tratta di un lavoro vastissimo e insigne, una piccola parte del quale è dedicato ad una ricostruzione della vita artistica del tempo, con riferimenti dotti e circostanziati inerenti agli artisti principali. Un documento di primaria importanza e di sicura affidabilità.