

RAFFAELLO, LA TENSIONE VERSO L'ARMONIA

Articolo di Giovanni Testori pubblicato il 3 aprile 1983 dal Corriere della Sera in occasione dei 500 anni dalla nascita di Raffaello.

Chi, prendendo spunto dall'anniversario, volesse avvicinarsi o tentar di leggere l'arcata immensa dell'opera di Raffaello, tanto immensa da causare alla fine una sorta di spossante, complicatissima vertigine, che certo non è riducibile a pagina scritta alcuna, figuriamoci se alla pagina d'un quotidiano, sarà preso ben presto da un duplice e come dialettico stupore che diventerà subito avvertimento; avvertimento, anch'esso duplice e dialettico, che lo porterà di continuo, e contemporaneamente, dalla pienezza d'un grado di grazia e di perfezione tesissime e totali, a un riconoscimento di un amalgama di concretezza esistenziali e culturali greve e impuro (se mai uno ve ne fu) oltre che di volontà riassuntive con clamante imperiosità, tanto del passato quanto del presente; amalgama che parrebbe contraddire, se non addirittura rendere impossibile, il fatto, invece non contestabile, che quell'opera siede proprio là, su quell'altissimo gradino, su quell'inarrivabile sommità, la quale più si decreta pacificata, più scatena domande e più interroga, tra passato e presente, il futuro e, per l'appunto, le reali possibilità di cui il nostro tempo dispone per farsi forma, più che di darsi, della forma, una così tragica e multicolore congerie.

Tuttavia, la lettura dell'opera raffaellesca segnalerà, altrettanto di continuo, che tale contraddizione, non solo è possibile, ma che soltanto partendo da lei è concesso a quell'opera di raggiungere e abitare tale soglia regale; dove il Rinascimento, quanto più s'afferma pieno e glorificato, tanto più scalpita, minaccioso, fuori dai suoi tempi; proprio come il cavallo nella "Cacciata di Eliodoro" o, per attenerci a dipinti giovanili, dunque, dall'autografia più certa, il destriero delle due redazioni del "S. Giorgio". E scalpita verso il futuro, prendendo scorciatoie ripidissime o scorciando spazi e tempi, difficoltà e grovigli, come forse a nessuno è riuscito di supporre.

In effetti, la mente del Sanzio non solo si dispone regina superba e dominatrice sul suo tempo, ma porta la propria corona ad occupare di sé l'intero secolo e, per alcune delle istanze maggiori, con ogni certezza quelle che si declinano sul versante del classicismo, gli interi secoli a venire. Andrà subito precisato che, scrivendo questo, si arrischia di astringere indebitamente lo spazio di tali annunci e di tali ipoteche; poiché la molteplicità e la diversificata qualità dei ganci che, orgogliosi e certi della loro capacità d'azione e di captazione, si protendono da tutta l'opera di Raffaello, s'artigiano verso il futuro, non solo per prevederlo, ma per preformarlo; e questo, in gradi ancor più inquietanti per l'avventura estetica a noi contemporanea, dalla finale rinuncia che Raffaello compie nei confronti della pittura a prò di un'espressività che, attraverso l'architettura, si faccia evento globale; qualcosa che attiene assai più alla volontà che al risultato; come se l'azione, anche sul piano della forma, intendesse dare più gloria al progetto che alla realizzazione. Scrivere questo d'un realizzatore possente ed enorme come fu il Sanzio può parer indebito; eppure è il Sanzio stesso a darcene i primi avvisi allorché; in ben altra misura e in per ben altre ragioni di com'era accaduto a Leonardo e i suoi scolari, cederà agli allievi l'esecuzione delle opere, senza che, per altro, esse cessino d'essere sue.

Il caso limite può essere letto nella storia della «Trasfigurazione» (1518-1520); l'opera commissionata dal Cardinal Giulio de' Medici per la Cattedrale di Narbona e che fu collocato «al capo» di Raffaello allorché il suo cadavere venne esposto al pubblico. Il recente restauro pare abbia

indotto i critici a leggervi un'autografia piena; resta che, fin a poco prima, i medesimi critici, o i loro diretti predecessori e padri, s'affannavano in un'opera interessantissima d'inseguimento onde nominarvi, pezzo per pezzo, i collaboratori, soprattutto nella parte inferiore; allorché, a noi oggi, pare essi sian ben più riconoscibili nella parte superiore e, tuttavia ... Tuttavia, rimane il sospetto che il patronato di Raffaello, la sua "idea" dell'arte e di quella perfezione intessuta d'imperfezioni, arrivare fino ad anonimizzare in sé tutti gli esecutori, certo fino a renderli servi, toccati dalla grandezza e dallo scettro di tanto padrone, visto che uguali non potevano, in ogni caso, diventare.

Tali assunzione di nature espressive, che si riveleranno disastrosamente opposte alla suprema ed unica facoltà "suntuante" di Raffaello, sono da considerarsi come messe in azione, diciamo pure come messe in campo nella storia quotidiana, d'una ben più totale tensione verso il sunto; che, come si sa ebbe a realizzarsi in quell'assunzione a pari della filosofia antica e della teologia cristiana; per fare un esempio fragrante, la "Scuola d'Atene" e la "Disputa del S. S. Sacramento" accostate con una calma che ragione e vince oltre ogni possibile raziocinio e ogni possibile vittoria: così di mente, come di fede. Ma, si tratta davvero di una messa in azione figurativa o non di quell'enorme tensione operata dalla Chiesa per determinarsi quale testimone vera, unica e completa di tutta la storia che ne precedette la fondazione, per far sì che nella sua "pietra" fossero visibilmente contenute tutte le precedenti pietre?

La domanda può trovare una risposta qualora si passi a leggere l'opera di Raffaello testo per testo. E la risposta sarebbe quella che trova il suo correlativo figurale, e la metafora, nella presenza continua che l'imperfezione (dunque, la forma intesa come atto scaturito dal peccato) mostra dentro l'edificarsi della perfezione; perfezione che da Raffaello non fu mai contrabbandata quale imitazione.

Qui, lo sappiamo benissimo, il nostro tentativo di lettura corre il rischio più grosso ma, francamente, non crediamo sia possibile offrire oggi una qualunque reale proposta d'interpretazione di Raffaello senza strapparle di dosso il velo d'una falsità patente, eppure sempre accettata e caldeggiata, quasi potesse pesarsi che tale grandezza sia riducibile a una patina o a una pellicola di armonia. La verità è che il sublime raffaellesco risulta contesto di quelli che, nei termini canonici, si chiamano errori: la sua perfezione, d'imperfezioni, e la sua assonanza, come di cetra o elitra filosofico-teologica di dissonanze. Così l'armonia esce dall'"inter et intus" complessivo, ma proprio per questo, fatale dell'opera: opera che risulta così fatalmente demandata a rappresentare, anzi ad essere la sola, difficoltatissima armonia possibile ai tempi dell'alta superbia e dell'altissimo rinascimentali.

Ora tutto questo, strappateci di dosso le nostre sonnolenti abitudini, non lo mostra solo come più d'un lettore arriverebbe da sé ad ammettere, il tempo in cui le contraddizioni sembrano farsi in qualche modo più palesi e cavalcare l'interno stesso delle opere, un tempo che potremmo fare iniziare con gli affreschi per la "Stanza della Segnatura" (1505-1508); ma lo mostrano l'opere prime, quelle che sembrano governate solo dalla purezza giovanile e dai suoi ineffabili aliti; e lo mostrano in modi che solo i nostri preconcetti possono aver impedito fin qui di cogliere. Eppure le proporzioni-sproporzionate delle dita; i colli troppo larghi e torniti; i ventri ampi come cerchi dei Gesù Bambini; i visi che, tolti dell'unità, difficilmente riusciremmo a pensare collocabili quali forme d'un qualunque contesto armonico; l'ampiezza delle spalle; l'urgere dei gomiti e dei polpacci...

Chi, esaminando, frammento per frammento, quell'incredibile frammento di forza e di miele, di grazia e d'impudenza formale, che sono le "Tre grazie" (1503?) potrebbe sentirsi disposto a parlare di purezza e di bellezza? Eppure la piccola tavola, è, per certo, un regno, un dominio, un paradiso, ecco, di lei, la bellezza, e di lei, la perfezione; ma tessute e composte di dettagli che abitano fuori dai canoni dell'una e dell'altra. Gli è che il canone raffaellesco è proposizione oltranzista; è ipotesi insostenibile alle misure del contingente; ipotesi che gli stessi raffaelleschi faranno rotolare ben

presto, non tanto nel manierismo, cui giunge Raffaello da sé (e ovviamente, da supremo dominatore), quanto nel suo esatto contrario. Ma, in Raffaello, per tutta la lunghezza dell'opera, quell'ipotesi esiste e resiste, superba. Forse più che di un'ipotesi, si trattò di ipostasi, in cui il Rinascimento trovò il suo culmine oltre il quale non era concesso all'uomo procedere; che il senso della colpa sarebbe sopravvenuto; quel senso che Raffaello pagò proprio col ridursi ad usare dell'imperfezione, tipico di ciò che è bacato all'origine, era per adire la perfezione.

Né la lettura si fa diversa, ove si voglia approssimarsi ulteriormente e calare nel pigmento della pittura di Raffaello. Anche su questo punto gli equivoci si sono moltiplicati. In realtà esso è tutto tranne che materia salvata a priori; o a priori liberata e solarizzata. Il lavoro cui, in ogni opera di Raffaello, la materia è sottoposta o che da se stessa la materia mette in atto, vive di un investimento, pressoché pauroso d'impurità, e non è certo eliminandolo che la materia arriva poi alla clamante purezza del risultato finale, bensì tendendo tutte quell'impurità verso un senso, che assai prima d'essere estetico, è filosofico e teologico. La compattezza e la lucidità con cui la materia del Sanzio, alla fine, s'espone, non risulta sovrammessa; e non è neppure fatta di rinunce; bensì d'intrusioni continue e come disperate; oltre che di un'eroica capacità di contenere i contrari: l'ombra del peccato d'Adamo, seppure redente e cancellata, vicino alla sapienza platonica; e questa accanto, o appena più in basso, della salvezza cristiana. Mai, forse, la pittura s'è mostrata, densa di sé, e densa nel rischio che tale densità potesse da un momento all'altro deflagrare, come in Raffaello.

Ed è ben difficile trovare opere che, come la sua, mostrino a quale grado di perfezione e di pacificazione possa giungere il concatenarsi di un'elaborazione fatta d'intendimenti i più opposti e, apparentemente inavvicinabili. Ma è proprio da qui che nasce quel senso di stipatezza, come di qualcosa che si compie al limite stesso delle possibilità umane, al limite, ecco, della rottura di tutto ciò che è sentimento, visibilità e ragione; insomma quella sorta d'armonica gravezza che sembra rifiutare la screpolatura d'ogni commento; tanto che, per l'appunto, commenti, in tal senso, ci si è ben guardati dal farne.

Che avvicinare e leggere in questo modo o iniziando da questo spiraglio (che nulla più il presente scritto intende essere) e chiedendo poi aiuto e chiarificazione a tutte le notizie storiche, ideologiche e critiche, sia operazione faticosa e forse, come s'è detto all'inizio, spossante, pare certo; tuttavia bisognerebbe poter vedere, e forse lo si vede assai bene dall'inerte e non poco indifferente ammirazione cui Raffaello è stato via via relegato; bisognerebbe vedere, dicevo, dove porti una lettura che continui a simulare l'inesistenza d'una difficoltà che, invece, vi regna sovrana, quasi per provarci che essere uomini costa tanto più, quanto più si scelga di portare il nostro misero stato accanto alla sublimità che, nel variare della storia, è concesso all'uomo di conoscere e toccare.

L'oro di Raffaello domanda, ecco, che si accenda nella miniera, là dove si rintracciano le pepite; così come il suo miele domanda che si scenda dentro i loculi di cui son composte le arnie, là dove le api depositano l'elaborazione dei succhi cavati dall'infinita varietà dei fiori; se non, che si giunga a cogliere il punto in cui esse s'avventano dentro i calici e suggono, sapendo, comunque e sempre, che senza l'oscurità delle sabbie e delle pietre non si dà l'oro e che senza l'opacità della cera non si dà l'ambra e la trasparenza del miele.

Giovanni Testori

Corriere della Sera 3/4/1983