Progetto Artistico

GIOVANNI AMORIELLO: OMAGGIO AI "MOSTRI SACRI" DELLA GRANDE STORIA DELL'ARTE

a cura della Dott.ssa Elena Gollini

www.Elena Gollini Art Blogger.com

Indice

5 Preambolo di prefazione introduttiva

6 Opera - *Volto di uomo*
7 Opera - *Tre gatti*
8 Opera - *Ritratto di Re Gatto*
9 Opera - *Maschera etnica*
10 Opera - *Negativi*
11 Opera - *Identik in negativo*
12 Opera - *Amore o utopia?*

13 I- Caravaggio

36 II- Leonardo

66 III- Raffaello

91 Appendice finale di conclusione

93 Biografia di Giovanni Amoriello

PREAMBOLO DI PREFAZIONE INTRODUTTIVA

La curatela di questo progetto artistico dedicato all'arte pittorica di Giovanni Amoriello mi consente di spaziare all'interno del panorama della grande storia dell'arte universale, sempre attuale e intramontabile, approfondendo l'analisi critica, analitica e riflessiva su tre cosiddetti mostri sacri, che hanno segnato delle chiavi di svolta evolutive davvero incommensurabili e ineguagliabili e hanno lasciato un'eredità immensa nel valore sostanziale, concettuale e contenutistico attraverso il loro operato, che resta sempre valido e preziosissimo anche ai nostri giorni, così come lo sarà anche in futuro. Questo accostamento simbolico tra Giovanni e tre nomi altisonanti come Caravaggio, Leonardo e Raffaello serve sia per innescare un ponte di coesione e di connessione tra arte contemporanea e arte antica, tra modernità e tradizione, sia per offrire al lettore-spettatore una fruizione articolata su più piani e step di ricezione-percezione e di visione-pensiero, nonché per alimentare una prospettiva stimolante e coinvolgente di interazione compartecipe attiva e dinamica. Le tre figure solenni e grandiose fanno da contraltare di armoniosa commistione alla ricerca sperimentale compiuta da Giovanni nel suo operato pittorico e generano quel magico fil rouge di legame ad intreccio davvero impattante. Ritengo, che questa speciale alchimia sia anche fonte di progressione arricchente e costruttiva per il talentuoso Giovanni, che si cimenta con impegno e passione nella pittura e dimostra risorse e potenziale meritevole di interesse e considerazione. Essere avvicinato a queste personalità così geniali e di enorme spessore e caratura rafforza in modo avvalorante e comprovante le credenziali di presentazione di Giovanni e gli consente di accrescere la portata di credibilità e di autorevolezza. Ovviamente, questo accostamento diventa anche un modo per rendere omaggio celebrativo e commemorativo ad honorem ai tre eccelsi maestri d'arte e per condividere questa formula referenziale all'esterno, producendo un meccanismo di scambio relazionale con i destinatari fruitori del progetto. Per Giovanni, scavare nel passato e riportare alla luce significa esprimere la sua ammirazione assoluta verso le tre emblematiche figure, proprio allo scopo di intraprendere un viaggio di recupero e di scoperta da destinare a chi desidera accoglierlo come importante e pregevole dimensione di incontro e di nuova possibilità di comunicazione. Nella sua manifestazione creativa di informale proiezione figurale e di anticonformista sintesi scenica e narrativa, Giovanni rispetta in toto quelle che sono le lectio magistralis e gli insegnamenti traslati dal passato al presente e seppur libero battitore di azione e di pensiero, ripone sempre anche in maniera velata un particolare riguardo verso il patrimonio artistico della tradizione, trovando un proprio personale e soggettivo cliché distintivo e caratteristico, che rimane dentro, ma al contempo si discosta senza volersi però distaccare ed estraniare. La sua è dunque una ricerca pittorica autonoma e indipendente, che però conserva e mantiene integro e intatto tutto quell'humus fertile e fecondo scaturito e innervato dagli immortali maestri del passato come sono stati Caravaggio, Leonardo e Raffaello.

VOLTO DI UOMO

2022, stampa digitale su tela, 30x40 cm

TRE GATTI

2022, marcatore indelebile su cartone, 40x40 cm

RITRATTO DI RE GATTO

2022, marcatore indelebile su cartoncino, 40x40 cm

MASCHERA ETNICA

2021, pennarelli acrilici su carta, 24x33 cm

NEGATIVI

2020, stampa digitale su tela, 50x50 cm

IDENTIK IN NEGATIVO

2020, stampa digitale su tela, 50x50 cm

AMORE O UTOPIA?

2021, pennarelli acrilici su tela, 24x33 cm

I - CARAVAGGIO

- CITAZIONI ILLUSTRI -

"*La pittura di Caravaggio conduce a quel punto in cui non è più possibile mentire a se stessi*".
(Yannick Haenel – *Solitudine Caravaggio*)

"*Studiò da fanciullezza per quattro o sei anni in Milano con diligenza, ancorché di quando in quando facesse qualche stravaganza causata da quel calor espirito così grande*".
(Giulio Mancini – *Considerazioni sulla pittura*)

"*Il nodo della questione era la sfida all'autorità dell'arte antica e ai concetti idealistici su cui si fondava l'estetica rinascimentale incarnata dall'opera di Raffaello e di Michelangelo*".
(Keith Christiansen – *Caravaggio e la pittura dal naturale*)

"*Il successo pubblico eleva Caravaggio a un altissimo livello nel contesto, pure ricco di personalità, di Roma e comunque quasi in concomitanza con esso, si profilano il progressivo naufragio del suo equilibrio psichico e il rapporto sperequato tra l'artista e l'uomo*".
(Maurizio Marini – *Caravaggio pictor praestantissimus*)

- LA FAMA MONDIALE -

GRANDE COME UN CONTEMPORANEO

Oggi Michelangelo Merisi da Caravaggio è probabilmente l'artista dell'antichità più celebrato e amato. Se la fama dell'Italia è sempre stata legata al Rinascimento e ai suoi geni, lui è invece il primo pittore in cui l'uomo contemporaneo si specchia, riconoscendo la verità che contiene la sua arte. Prima e dopo di lui, al confronto dei suoi capolavori, tutto sembra artificioso, accademico, al punto che la riscoperta della sua opera nella prima metà del Novecento, ha costituito una novità senza precedenti, come se al mondo fosse apparso per la prima volta un maestro di cui non conoscevamo l'esistenza, in grado di stare al fianco dei pittori del nostro tempo e dialogare con loro.

IL PITTORE CHE HA INSEGNATO LA REALTÀ

All'epoca in cui apparve Michelangelo Merisi da Caravaggio, la realtà non esisteva, non apparteneva alle arti figurative. I grandi artisti del Rinascimento avevano lasciato una lezione insuperabile, attingendo al mondo classico, alle antichità greco-romane. Dopo di loro ci si era limitati a giocare

alla variazione di quel linguaggio, in maniera sempre più estenuata, artificiosa, inseguendo gli echi di un gioco intellettuale che si era progressivamente svuotato di senso. Poi era arrivata alla riforma protestante, recando dai territori oltre le Alpi una nuova specie di rifiuto delle immagini, di iconoclastia. Le chiese tedesche erano state spogliate dei volti della Madonna, delle storie dei santi, delle narrazioni della Bibbia e dei Vangeli. Era come togliere la lingua al popolo dei fedeli, che non intendevano il latino e invece, guardando le vicende dei sacri sulle pareti delle cattedrali, avevano davanti una sorta di cinematografo, comprensibile a tutti. Durante il Concilio di Trento in cui il mondo cattolico reagì al tentativo di Lutero di rovesciare la Chiesa di Roma, si decise di difendere la tradizione delle immagini religiose, che i protestanti irridevano, perché nella loro visione avevano l'effetto di distrarre il fedele dalla parola. Venne imposta però una severissima disciplina. Non si doveva vedere una pittura che non fosse semplice, pienamente comprensibile, immediata, focalizzata sulla narrazione degli episodi dei Vangeli e solo su quello, senza aneddoti ulteriori, descrizioni accessorie, divagazioni. E infine, arrivò il Caravaggio, che nulla pareva sapere di tutto questo armamentario di regole, che forse gli sembravano inservibili a loro volta un orpello. Per disciplinare con ancora maggior rigore le immagini, chi commissionava i quadri per una chiesa chiedeva ai pittori di presentare disegni preparatori. Così poteva controllare preventivamente come sarebbe stata realizzata la scena richiesta. Ma, lui, Michelangelo Merisi non disegnava. Se lo faceva, in privato nelle sue stanze, di certo non rendeva noti gli esiti di quell'esercizio. Arrivò a Roma che era già un uomo formato, senza una professione, senza un nome, senza una storia. Prese a fare, mentre ancora conduceva una vita di stenti, dipinti in cui rappresentava la realtà in maniera speculare, in quadri che non si erano mai visti, spogli di tutto, dal soggetto apparentemente irriconoscibile per chi li avrebbe osservati per la prima volta a secoli di distanza, dopo un lunghissimo oblio. Queste sue prime opere furono immediatamente contese dai maggiori collezionisti di Roma. Cardinali, diplomatici, finanzieri, banchieri del papa, principi di antiche casate romane.

UN ASTRO DALLA PROVENIENZA MISTERIOSA

La sua vicenda è quella dell'improvvisa fama di un'artista, che un attimo prima non è nessuno e subito dopo è al vertice del successo, il primo pittore di Roma. Già, ma da dove veniva questo nuovo astro? La storia della sua gioventù resta tuttora nebulosa, segnata da pochi fatti certi, attraversata dal sospetto di un delitto commesso a Milano, senza però che vi siano riscontri nelle carte. La cosa più sconcertante è che non conosciamo neppure un dipinto di sua mano, prima dei 25-26 anni. A quell'età un artista ha già lasciato traccia di sé. Nelle opere, nelle collaborazioni, nei contratti di committenza, nei registri professionali, il Merisi no, nulla di nulla. Dov'è stato? Cosa ha visto? Perché questo silenzio? Si sono fatte diverse ipotesi, alcune delle quali appaiono più romanzesche che fondate sui fatti. Ma, quando si tratta del Caravaggio, tutto inevitabilmente sfuma nel romanzo.

AMAVA LA VITA DI STRADA

Il successo commerciale lo porta in casa del cardinal del Monte, in cui si trova un ambiente culturale estremamente evoluto e stimolante. Madrigalisti, cantanti, poeti, scienziati che si dilettano di esperimenti ottici. Si divide tra quel consesso e la passione per la vita di strada, trascorsa tra taverne e postriboli. Si può ricordare a tal riguardo quando, all'epoca in cui si leggono i *Promessi Sposi* a scuola vengono presentati i Bravi, la soldaglia che serve Don Rodrigo guidata dal Griso e che scimmiotta le pose dei cavalieri. L'epoca e i costumi sono quelli con pochissime differenze. Quello è il temperamento dei compagni di strada del pittore ed egli stesso avrebbe impugnato la spada per le ragioni più futili. Anche solo, perché non gli si cedeva il passo per strada.

PITTORE E SPADACCINO

Com'è possibile che uno dei più raffinati pittori di tutti i tempi, straordinario imitatore della natura, inimitabile narratore, capace di sciogliere il racconto dei Vangeli in gesti semplici, essenziali, istituendo una moralità insuperabile del linguaggio visivo, che avrebbero affascinato il cinema neorealista e Pasolini, fosse anche un attaccabrighe, che ambiva a misurarsi con i propri avversari a ogni crocicchio, aspirando a essere riconosciuto come un abile spadaccino? Quanto avrebbe inciso questa sua inclinazione a vivere la propria esistenza come una guerra privata sul proseguimento della sua carriera? Una parte, quella più irriducibile, del fascino oscuro che promana dalla figura del Caravaggio è in questa contraddizione, che finisce per consumare, dopo l'assassinio di Ranuccio Tomassini, i quattro anni che gli rimangono da vivere in una fuga interminabile. Ma c'è dell'altro, una componente difficilmente spiegabile, se si tiene conto esclusivamente della cultura e della mentalità degli uomini del suo tempo. A partire dall'omicidio e dalla fuga, abbiamo la sensazione che la vita tracimi nell'opera. Lo vediamo nei quadri, sempre più neri, vuoti, essenziali, concentrati sul dramma.

È LUI CHE HA INVENTATO LA FOTOGRAFIA

Nel momento più fulgido della sua carriera, quando deve realizzare la sua prima opera pubblica, per i dipinti della Cappella Contarelli, Caravaggio inventa un dispositivo pittorico che attraverso uno squarcio di luce, gli consente di immortalare un'azione di morte violenta, come se fosse uno scatto illuminato da un flash. I fotografi riconoscono in lui il primo che immagina quanto verrà poi consentito dalla camera ottica. Quel dispositivo viene negli anni affinato, fino agli ultimi quadri, dipinti in grande velocità e con straordinaria economia di mezzi, eccezionalmente moderni, diversi l'uno dall'altro, come se nello spazio di poche settimane gli fosse possibile scavalcare se stesso, andare oltre, fino a una sintesi di gesti, azioni e sentimenti che è la visione del suo dramma tradotta in materia pittorica.

AVEVA GIÀ COMMESSO UN DELITTO A MILANO?

Perché sappiamo così poco della sua giovinezza? Aveva ucciso un amico o forse un collega in gioventù? A Roma i documenti di archivio consentono di seguirlo passo dopo passo. Atti pubblici, notarili e catastali, i contratti di commissione di vendita, le polizze di pagamenti negli archivi dei banchi, i registri dell'anagrafe, gli atti giudiziari, le carte di polizia, testimonianze e deposizioni, gli affitti di immobili, i registri dei beni che si compilavano in coincidenza con le trasmissioni ereditarie. Abbiamo un numero di informazioni impressionante. Nessun artista ha lasciato così tante tracce di sé. Ma se andiamo a cercare notizie della sua vita prima dell'arrivo nell'urbe, è come se cercassimo un fantasma. Persino i suoi antichi biografi sembrano sapere pochissimo di quel periodo, quasi che il pittore stesso abbia voluto far conoscere il meno possibile sulla sua giovinezza milanese.

QUEI BIOGRAFI DALLA PENNA AVVELENATA

Ma le cose che si raccontano sul Caravaggio sono tutte vere o in qualche modo appartengono a una leggenda nera? Di certo sono tre biografie seicentesche ad aver orientato inizialmente la nostra conoscenza del personaggio. In primis, abbiamo *Considerazioni sulla pittura* scritto da Giulio Mancini, medico personale di Urbano VIII e collezionista d'arte. Il testo venne scritto tra il 1617 e il 1621. Più ricca ed esaustiva è la *Trattazione delle vite dei pittori, scultori e architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori, la cui pubblicazione risale al 1672. La terza fonte di riferimento è costituita da *Le vite dei pittori, scultori e architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ai tempi di Papa Urbano VIII* del 1642, scritte dall'artista Giovanni Baglione al termine di una carriera di altalenante fortuna commerciale, in cui ebbe modo di conoscere direttamente e di misurarsi con il Caravaggio. Questo libro è però viziato dall'aspro contrasto tra i due pittori, sfociato in un processo di diffamazione al seguito della pubblicazione di alcuni sonetti ingiuriosi. Nel 2011, gli studi coincidenti con il quarto centenario della morte del pittore hanno fatto riemergere dall'Archivio Storico di Roma una serie di carte che permettono ora di ricostruire con informazioni puntuali gli spostamenti nella citta dei papi del Caravaggio tra botteghe di artisti, prime frequentazioni, protettori, mecenati. Gli storici dell'arte hanno dovuto riconsiderare alcune acquisizioni e il dibattito in merito alla lettura di questi documenti è tuttora in corso. Le monografie e i cataloghi più recenti spesso ne tengono conto solo parzialmente: la storia d'altronde è una materia magmatica, sempre in trasformazione, non ancora solidificata. A ulteriore dimostrazione di questa evidenza, è stata restituita all'attenzione della comunità scientifica una fonte letteraria antica rimasta inedita fino al 2017 e pubblicata integralmente nel 2020. Si tratta delle *Vite degli artisti* del pittore Gaspare Celio, in gran parte scritte nel 1614 (anche se completate solo nel 1640). Nato come compendio delle *Vite* del Vasari è a tutti gli effetti una riconsiderazione della centralità dell'arte romana di fronte alla scuola fiorentina. Se si eccettua una notizia del Van Mander del 1604, si tratterebbe in assoluto della più antica biografia dedicata al Merisi. Come nel caso del Baglione, anche se per ragioni

diverse, proviene però da un ambito culturale e artistico avverso al Caravaggio e alla sua pittura della realtà, fieramente anti-accademica, e dunque le informazioni in essa contenute vanno vagliate con grande prudenza, anche per le ricadute che hanno prodotto sui testi seguenti.

- GENESI DI UNA PASSIONE -

UN GIOVENAZZO GRANDE DI VINTICINQUE ANNI

Un'investigazione giudiziaria del 1597 inedita fino al 2011, consente oggi di fissare la prima attestazione certa della presenza del Caravaggio a Roma, con riferimento a un anno prima. Un garzone di barbiere di origini milanesi chiamato a deporre in merito a un'aggressione notturna, descrive un uomo che il giorno dopo ha riportato presso la bottega dove lavora un mantello. È "*un giovenazzo grande di vinti o vinticinque anni, con poca di barba negra, grassotto, con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine, che portava un paro di calzette negre un poco stracciate, che porta li capelli grandi, longhi davanti*". Il garzone riferisce anche che il giovane si chiama Michelangelo. Ha fatto scrivere, che dalla parlata gli era sembrato suo concittadino. Ma, si corregge. "*Mettete lombardo, perché lui parla alla lombarda*". Aggiunge che lo conosce dalla Quaresima precedente, quando "*praticava nella bottega di un pittore che stava in su la strada per andare alla Scrofa, vicino alla bottega di mastro Marco barbiere e mio pittore*". La rissa è avvenuta dopo che il Merisi, a cena insieme a un mercante di quadri di nome Costantino Spada e al pittore Prospero Orsi, si è scontrato con altri individui. Forse la riconsegna del mantello ha uno scopo intimidatorio, come a consigliare prudenza ai testimoni dell'episodio, qualora siano interrogati dalla polizia pontificia. La bottega a cui si fa riferimento appartiene al pittore siciliano Lorenzo Carli, morto nella Quaresima del 1597. Il Baglione scrive che il Caravaggio "*da principio si accomodò presso un pittore siciliano che di opere grossolane teneva bottega*". Negli inventari del Carli sono stati trovati riferimenti a soggetti di tipo devozionale e indicazioni di ritratti di personaggi celebri. Era una produzione orientata alla vendita, fatta in maniera seriale. Alcune annotazioni del Bellori sembrano fare riferimento all'impiego del Merisi presso la bottega di un altro artista, Antiveduto Gramatica, che Baglione definisce "gran capocciante" perché era specializzato nella realizzazione di teste di uomini illustri. È per molti versi spiazzante pensare, che a tre anni dalla commissione della Contarelli vicino a compiere 25 anni, il Caravaggio fosse ancora impiegato per mansioni che rappresentano i gradini più bassi del mestiere.

OSPITE DI MONSIGNOR INSALATA

È probabilmente presso la bottega del Carli, che Merisi si sarebbe incontrato con Mario Minniti, artista siracusano con cui avrebbe stretto amicizia, condividendo un periodo iniziale di scarsa fortuna, descritto talvolta nei toni romanzeschi di una bohémienne sulle sponde del Tevere.

Altre notizie sono disseminate nelle carte e nelle biografie, a partire da un soggiorno presso il recanatese Pandolfo Pucci, beneficiato di San Pietro, che in un passo del testo del Mancini viene citato come "Monsignor Insalata" perché avrebbe offerto solo questa pietanza come pane companatico al proprio ospite. Il religioso marchigiano era di fatto un rappresentante della città di Recanati presso la corte papale, aveva rapporti stretti con Camilla Peretti, sorella di papa Sisto V, possedeva una collezione di quadri e proteggeva i giovani artisti. Il Caravaggio dipinse alcune copie di quadri destinati alla devozione privata del monsignore (immagini sacre davanti alle quali i prelati erano soliti pregare e meditare). Presso la casa di questi realizzò però anche alcuni dipinti da affidare al mercato, tra cui ritroviamo i soggetti dei suoi primissimi dipinti dotati di un'invenzione personale. "*Un ragazzo che pulisce un frutto, il ritratto di un oste, un bambino che piange dopo essere stato morso da un racano*". Insoddisfatto di quanto ottenuto lavorando presso il monsignore, Michelangelo Merisi avrebbe deciso che in quella fase gli serviva più un lavoro che un mecenate e avrebbe intrapreso alcune collaborazioni, tutte con botteghe ottimamente avviate nella zona della Scrofa. Queste attività professionali erano organizzate per giornate di lavoro e godevano di commissioni a flusso continuo. Al fianco dei già citati Lorenzo Carli e Antiveduto Gramatica ci sarebbe stato probabilmente anche un transito per l'atelier del pittore viterbese Tarquinio Ligustri, impegnato in alcuni prestigiosi cicli decorativi.

LA MATTINA IN CANTIERE, LA SERA IN BOTTEGA

Francesca Curti, la storica dell'arte che ha pubblicato il numero più cospicuo di documenti relativi alla prima attività romana del Caravaggio, ritiene, sulla scorta della decifrazione di alcune annotazioni manoscritte lasciate dal Mancini sulla versione delle *Considerazioni sulla pittura* conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana, che forse il Caravaggio la mattina lavorasse con Tarquinio Ligustri e la sera fosse invece impiegato nelle botteghe della zona della Scrofa, dove lo vide il garzone del barbiere. In una condizione di profonda indigenza economica, tale da non consentirgli di affittare una stanza dove dormire la notte, il pittore avrebbe moltiplicato gli sforzi.

PROSPERO ORSI TURCIMANNO DEL CARAVAGGIO

Prospero Orsi conterraneo del Ligustri, pittore specializzato nella realizzazione delle grottesche (le decorazioni parietali che imitavano lo stile delle pitture della Roma antica) lo avrebbe preso sotto la propria ala protettiva, intuendo il talento del ragazzo, da vero e proprio procacciatore d'affari, tant'è che Baglione lo definisce spregiativamente "turcimanno del Caravaggio" (il termine che originariamente indicava un interprete o mediatore, e usato dal biografo come equivalente di mezzano). Prospero si era formato presso la bottega del Cavalier d'Arpino e di certo il Merisi nel suo peregrinare tra diversi padroni, a un certo punto entrò alle dipendenze di quello che allora era considerato il primo pittore di Roma. Era lui l'artista indicato per i dipinti della Contarelli. Rimase otto mesi alle dipendenze di Giuseppe Cesari e del fratello Bernardino, che dirigeva l'impresa di

famiglia. Venne impiegato in mansioni accessorie, schiacciato dalla presenza di pittori e lavoranti ritenuti più abili.

RICOVERATO ALL'OSPEDALE DELLA CONSOLAZIONE

La bottega del Cavalier d'Arpino alla Torretta di Campo Marzio, era considerata per molti un punto d'arrivo. Non fu così per il Caravaggio e forse giocarono in tal senso alcune circostanze avverse. In seguito a un alterco con un cavaliere, il pittore rimase infatti ferito a una gamba e si fece medicare alla bell'e meglio da un barbiere di propria fiducia. Forse quello stesso Luca di cui era garzone Pietro Paolo Pellegrini (i barbieri allora si incaricavano perlopiù di quelle che oggi definiremmo le attività di primo soccorso). Il taglio si infettò (non escludiamo che la gamba potesse essere fratturata) e dovette essere ricoverato presso l'Ospedale della Consolazione che si affacciava sui fori. I Cesari non fecero nulla per assistere il loro lavorante. Di certo fu il Carli, appena prima di cadere ammalato, ad accompagnarlo in ospedale, dove fu accolto dal priore del nosocomio, il messinese Luciano Bianchi. Questi chiese al ragazzo di dipingergli molti quadri tra cui un ritratto. Quando finalmente il Caravaggio venne dimesso, il Carli era morto, il Cavalier d'Arpino gli aveva girato le spalle. Furono Prospero Orsi, probabilmente anche per inimicizia con i Cesari, e il mecenate Costantino Spada ad aiutarlo. Gli procurarono un alloggio presso Fantin Petrignani, un monsignor originario della città umbra di Amelia. È tradizionalmente al periodo della convalescenza che si fa risalire il celebre dipinto del *Bacchino malato*, ora alla Galleria Borghese, che si pone come il primo o il secondo quadro autografo dell'artista, il quale si ritrae in una postura ispirata a una delle sibille del Peterzano.

UNO SPAZIO RISTRETTO QUANTO UN PAESE

La Torretta di Campo Marzio dove stavano i Cesari con la bottega del Cavalier d'Arpino. Lorenzo Carli che aveva la propria attività sul vicolo della Stufa di Sant'Agostino. Dirimpetto stava Antiveduto Gramatica. La rivendita di quadri di Costantino Spada accanto a San Luigi dei Francesi. Tutto avviene in pochissimi metri, in uno spazio urbano che gravita tra i rioni Campo Marzio, Sant'Eustachio e Pigna. Sono pochissime centinaia di metri, da un estremo all'altro si va in 5 minuti a piedi. È sorprendente, ma una parte importante della Roma in cui si muoverà il Caravaggio negli anni a venire insisterà su questa stessa area. Qui ci saranno le sue residenze, i palazzi dei suoi mecenati e collezionisti, alcune tra le chiese dove saranno esposte le sue opere pubbliche. È uno spazio ancora più ristretto del paese d'origine del pittore. Allora si viveva così. Relazioni professionali, tempo libero, vita quotidiana, si consumavano in pochi metri.

ROMA POPOLATA DAI FORESTIERI

Quanti arrivavano a Roma da nord, pellegrini o mossi da altre motivazioni, entravano in città dal varco presso Santa Maria del Popolo. Molti si fermavano poche centinaia di metri più in là, nel

territorio della parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Qui prendevano dimora molti lombardi, che si riunivano nella Confraternita di San Gregorio dei Muratori, presso la chiesa di San Nicola di Tofa (su cui sorse dopo la metà del Seicento l'edificio di San Carlo al Corso). Gli stati delle anime di queste parrocchie mostrano che molti abitanti erano caravaggini. In quell'epoca Roma aveva circa 110.000 abitanti, in gran parte forestieri. Contava numerosissime chiese e confraternite nazionali, punti di ritrovo delle colonie di stranieri e non solo. Lo scrittore francese Montaigne nel 1580 scriveva, dopo aver assistito alle celebrazioni per la Pasqua: "*Non appena si fece buio la città parve un fuoco per ogni dove avviandosi tutti quei fratelli in fila verso San Pietro, reggendo la propria torcia*". Le confraternite infatti, concentravano le proprie iniziative nel tempo di Quaresima. "*Non esiste persona di qualche grado che non faccia parte di qualcuna*" rimarca Montaigne. Per i forestieri era un modo di mantenere relazioni forti all'interno della propria comunità di provenienza. Molti avevano un legame di continuità con la terra d'origine e facevano la spola tra Roma e la patria. Il Caravaggio, invece, non ebbe mai più occasione o necessità di tornare in Lombardia, circostanza estremamente rara tra le fila di chi scendeva nella citta dei papi.

LA CRONOLOGIA DEI PRIMI DIPINTI

La ragazza con il canestro di frutta della Galleria Borghese è considerato il numero uno del catalogo dei dipinti autografi del Caravaggio. Venne probabilmente dipinto mentre lavorava a bottega dal Cavalier d'Arpino, nella seconda parte del 1596. Si tratta di un autoritratto nelle vesti di un giovane che reca in dono una cesta, secondo un'antica tradizione romana. Sulle prime figure isolate realizzate dal Caravaggio sembra spirare un'aura classicheggiante, forse consonante al clima culturale di riscoperta della classicità. Ma, la qualità dell'imponente natura romana è del tutto nuova per l'ambiente romano. Il cardinal Borghese volle impadronirsi dell'opera nel 1607, all'interno di un sequestro della collezione dei beni di Giuseppe Cesari. Anche il *Bacchino malato* si conforma allo stesso canovaccio. È un Bacco coronato d'edera, realizzato allo specchio, secondo modelli che il pittore aveva già introiettato, con maggiore scioltezza stilistica che nell'altro dipinto, dove è visibile una realizzazione in due fasi separate tra la figura umana e la natura morta. È probabile che questa raffigurazione avesse agli occhi dei contemporanei, una sottile consonanza ad alcuni temi teologici, che ne fanno una rappresentazione della morte e risurrezione di Cristo (l'incarnato pallido, l'uva nera, la pietra nuda su cui il modello pesa, che richiama il coperchio del sepolcro). Ma, è una composizione che al contempo richiama la cultura neoplatonica: quel che vediamo è la traduzione in pittura di un'immagine allo specchio. La pittura è un'illusione che consente di compendiare i sensi: frutti ma anche i fiori tengono insieme, come scriveva nel 1593 l'erudito Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (testo che si occupa di definire il significato simbolico e allegorico delle immagini), la vista, il gusto, l'odorato e il tatto. Il dipinto venne realizzato nei primi mesi del 1597, presumibilmente durante la degenza in ospedale e poi fu messo sul mercato da Costantino Spada.

LA MADDALENA PENITENTE

Nei mesi successivi alla convalescenza, il Caravaggio secondo le indicazioni di Bellori, realizza tre dipinti. Due appartengono oggi alla Collezione Doria Pamphilj, una delle più spettacolari raccolte private romane messe insieme da Camillo Francesco, nipote di papa Innocenzo X e figlio della potentissima Olimpia Maidalchini, forse la donna più potente della Roma barocca. Innanzitutto una Maddalena che rifugge il cliché delle prosperose penitenti dalle chiome inanellate di Tiziano, dalla bellezza e sensualità prorompente. Caravaggio, invece, sceglie una redazione dimessa, in cui le lacrime sono quasi nascoste. In una stanza in penombra sta una ragazza sistemata su di una sedia come se fosse inginocchiata. Indossa una veste damascata. A terra si riconoscono un vasetto di unguenti, alcuni monili e gemme, raffigurati con sorprendente realismo. Lo sguardo è chino a terra, i capelli sciolti, la testa reclinata su di una spalla.

UN IDILLIO PALUSTRE

La modella messa in posa in un ambiente disadorno si riconosce anche nell'altro dipinto, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, che ha però un'intonazione più favolistica e idilliaca. La composizione pur mutuando l'idea della cosiddetta *Zingarella* del Correggio, rappresenta un esempio senza precedenti di una scena trattata interamente con la sensibilità per il vero di una natura morta, dalla fiasca alla vegetazione. La scena veniva comunemente ambientata dai pittori in un convenzionale scenario esotico, con palme e altre connotazioni che richiamassero il viaggio della Sacra Famiglia per fuggire alle persecuzioni di Erode. Il Caravaggio ritrae invece, un paesaggio palustre in una sera d'inverno. Giuseppe regge uno spartito, su cui è riportato un mottetto del compositore fiammingo Noël Bauldewijn. Un meraviglioso angelo ritratto di spalle imbraccia il violino per suonare una musica in grado di addormentare il Bambino cullato dalla Madre. È un giovane dalle sembianze effebiche, vestito di un drappo bianco allacciato in vita, che si attorciglia con grande eleganza lungo le gambe, finendo per passare davanti ai piedi. Lo spunto viene forse dal particolare della figura del Vizio nell'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci, ma del Merisi sono l'invenzione delle grandi ali nere di rondine e il gesto di assoluta verosimiglianza con cui l'angelo imbraccia lo strumento.

LA PRIMA SCENA DI STRADA

La terza opera di questo momento è la prima versione della *Buona ventura*, ora al Louvre. Un damerino dai tratti ingenui (lo ritroveremo nella *Vocazione di San Matteo*) si fa leggere la mano da un'indovina, che ne approfitta per sfilargli l'anello. Per la prima volta Caravaggio affronta il tema delle relazioni di sguardi e gesti tra due personaggi. Il dipinto si presta a una lettura didascalica e moraleggiante. Ma, la sua novità consisteva nel ritrarre un brano di vita di strada con la stessa attenzione che si sarebbe prestata a una storia sacra. La riproduzione quasi tattile dei tessuti contemporanei, la foggia degli abiti imitati alla perfezione, il modo di dipingere le piume del cappello: la notizia di questo pittore sconosciuto che aveva preso in strada una zingara per ritrarla, doveva

aver fatto il giro di Roma. Le tre tele, originariamente nelle mani del cardinal Alessandro Vittrice, governatore di Roma, erano state ereditate dalla sorella Caterina che nel 1650 cedette diversi dipinti ai Pamphilj. Il padre di Alessandro, Girolamo, aveva sposato Orizia Orsi, sorella di Prospero. Sono dunque dipinti che rimasero inizialmente nella stretta cerchia delle persone vicine al pittore.

I *BARI* DEL CARDINAL DEL MONTE

Un quarto dipinto, i *Bari* (Fort Worth, Kimbell Art Museum) venne invece realizzato per il mercato e dovette avere un successo notevole, perché se ne conoscono numerose copie antiche. È un vero e proprio fermo-immagine, il primo che tenti il Merisi, in una composizione che costruisce attraverso una serie di diagonali, un doppio intreccio di gesti e occhiate. Le mani seguono gli sguardi, gli sguardi le carte. Se si osserva il dipinto da sinistra a destra, ci si accorge che la scena, da immobile che pare, prende vita, disegna un movimento che torna al centro. Longhi ricorda che un dilettante inglese del Settecento notava "*nei due compari tanta forza e arroganza e nel gabbato tanta ingenuità e timore che il quadro è meritatamente famoso per l'espressione*". Subito dopo però annotava nei due giovani "*sottigliezze di reazioni psichiche percepibili soltanto in quell'ora di luce chiara e trasparente, come scricchiolii nel silenzio*". Deve forse ascriversi a questa sensibilità nel registrare nei moti e nelle espressioni come procede l'esperienza umana, più che a un'allusione per i rischi del gioco, il fascino che questa scena esercitò sul cardinal Del Monte, che la acquisì per la sua collezione.

- L'ARRIVO DEL SUCCESSO -

FERMATO DI NOTTE CON UNA SPADA E UN COMPASSO

Il 4 maggio 1598 il Caravaggio viene fermato tra Piazza Madama e piazza Navona dalle guardie pontificie, per possesso di armi senza licenza. Interrogato, afferma di essere "*pittore del cardinal del Monte*". Insieme alla spada, gli trovarono addosso un compasso. Possiamo immaginare, che di sera tarda, possa aver avuto qualche difficoltà a far comprendere alla milizia che cosa fosse quello strumento. Qualcuno l'avrà scambiato per un pugnale. I compassi erano di utilizzo ordinario tra gli artisti per il calcolo e il riporto delle proporzioni. Tra i modelli iconografici studiati con grande interesse dal Merisi, c'era la statuaria antica, da cui ricava le posture dei suoi modelli. E tra gli scultori, i compassi erano altrettanto diffusi. Già la *Buona ventura* riecheggia una figura di *Artemide*, che apparteneva alla collezione di Domenico Capocci. Si pensi anche alla sinuosità dell'angelo del *Riposo durante la fuga in Egitto*, che guarda al tema ricorrente della grazia del corpo umano, come ha sottolineato lo storico Rodolfo Papa. Il rapporto del Caravaggio con queste fonti iconografiche è un'acquisizione recente, non condivisa da tutti gli studiosi. Consente però, di comprendere come si potesse ovviare alla pratica accademica del disegno di invenzione. Attraverso la rielaborazione di alcune forme replicate con successo dai romani e in realtà risalenti alla scultura greca classica

ed ellenistica, Merisi utilizzava con grande pragmatismo immagini che erano davanti ai suoi occhi. Tra i primi compratori dei suoi quadri si segnalano collezionisti, che possedevano una raccolta di sculture antiche ed erano in grado di cogliere la relazione tra quegli spunti formali e la traduzione in dipinti estremamente innovativi per realismo e prosaicità dei soggetti.

PITTORE DEL CARDINAL DEL MONTE

Francesco Maria Bourbon del Monte, fiduciario del duca di Toscana Ferdinando I, si divideva tra la propria residenza di Palazzo Madama e l'ambasciata di Palazzo Firenze. Nato a Venezia, proveniva da una famiglia ricca di origini marchigiane, imparentata con i Borbone di Francia, nelle cui frequentazioni figuravano Tiziano, Pietro Aretino e l'architetto Sansovino. Era cresciuto alla corte di Urbino, sotto i della Rovere. Giunto a Roma, vi conduceva una vita straordinariamente dispendiosa, mantenendo una vera e propria corte di artisti, patrocinando gli esperimenti scientifici di Giovan Battista della Porta. Guido Baldo, fratello del Porporato, era corrispondente di Galileo Galilei. L'ambiente di Palazzo Madama, più che i cenacoli rinascimentali, ricordava una sorta di protezione tardo-cinquecentesca della Factory di Andy Warhol. Il celebre castrato Pedro Montoya, cantore della Cappella Sistina, intratteneva gli ospiti suonando i madrigali al liuto. Del Monte intrecciava relazioni con la corte papale, ma anche con i dignitari di altre nazioni. La ricchezza di cui si circondavano doveva testimoniare il prestigio del granduca. Aveva 200 famigli al suo servizio. Era insomma il protettore potente, ben introdotto, generoso nella concessione di mezzi economici e risorse materiali, che ogni artista avrebbe sognato di incontrare.

IL MARCHESE GIUSTINIANI

Il clima culturale che si respirava a Palazzo Madama è restituito nei quadri che il Caravaggio realizzò per il Cardinale e la cerchia di collezionisti, che lo frequentava. Il celebre dipinto de *I musici* del Metropolitan di New York, in cui il pittore si ritrae in secondo piano, nelle vesti di un suonatore di cornetto, apparteneva infatti al del Monte e venne ceduto dagli eredi per saldare i debiti della sua vita dispendiosa (sarebbe passata in seguito anche nella quadreria del cardinal Richelieu). Nel dipinto si distingue lo spartito di *O felici occhi miei*, madrigale di Jacques Arcadelt. Alla presenza di Eros, che sta per spiccare alcuni acini da un grappolo d'uva, un suonatore accorda il liuto, l'altro ripassa la parte del violino. La musica deve ancora incominciare. È una sorta di evocazione dell'armonia, governata dall'amore. Il *Suonatore di liuto* dell'Hermitage, che ritrae Montoya mentre intona il verso "*voi sapete che io amo*", da un'altra composizione dell'Arcadelt, venne invece acquistato dal marchese Vincenzo Giustiniani, che divenne in breve il possessore di numerose opere del Merisi sino a poterne annoverare ben quindici nella sua quadreria. Il padre del Marchese era stato governatore dell'Isola di Chio, nel momento in cui Genova era la maggior potenza finanziaria d'Europa. Ricchissimo ma austero, amante della caccia e dei viaggi, Vincenzo era il banchiere di Sua Santità, l'unico in grado di prestare al Pontefice cifre enormi aspettando il rimborso per

lunghissimo tempo. Quando nel 1629 invitò il pittore tedesco von Sandrart a Roma, perché lavorasse al catalogo illustrato della sua collezione, raccontò di persona diversi aneddoti di prima mano sul Caravaggio. "*Teneva l'oggetto da dipingere esposto tanto a lungo ai propri occhi, fino a raggiungere col colore la verità*" scrisse von Sandrart a proposito della tecnica del Merisi, lasciandoci un'indicazione importante in merito all'assenza di un disegno riportato sulla tela. In una lettera del 1630 a Teodoro Dirk van Ameyden suo corrispondente olandese, parlando dei diversi modi di dipingere, Giustiniani scrive: "*Quinto, saper dipingere fiori ed altre cose minute e soprattutto vi si ricerca straordinaria pazienza. Ed il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori, come di figure*". Un aneddoto riportato dal Guercino a Cesare Malvasia dice che fu proprio una caraffa di fiori a impressionare il del Monte. Nel *Suonatore di liuto* è questo che si vede: una caraffa di fiori (che oggi appare in parte ridipinta) accanto al musicista. È un tipo di raffigurazione che ancora una volta, non si era mai vista. Natura morta e ritratto combinati assieme, nuovamente a evocare la potenza dei sensi, attraverso i fiori e la musica e la sensazione di una presenza tattile delle cose dipinte.

LA PITTURA MURALE PER IL CAMERINO ALCHEMICO

La vendita all'asta del Casino Ludovisi contenente pitture del Caravaggio e del Guercino, ha portato recentemente all'attenzione dell'opinione pubblica la questione di un poco conosciuto e sino ad oggi solo parzialmente accessibile intervento del Merisi per la decorazione di un camerino, una sorta di piccolo laboratorio, che il del Monte teneva presso la sua vigna di Porta Pinciana. Bellori riferisce che si tratta di un affresco raffigurante Giove, Nettuno e Plutone. Dopo avere spiegato che il del Monte adornò il camerino della sua distilleria, appropriando questi a degli elementi col globo del mondo in mezzo a loro, scrive che il Caravaggio "*sentendosi biasimare di non intendere né piani, né prospettiva, tanto si aiutò collocando i corpi in veduta da sotto in su che volle contrastare gli scorci più difficili*". Combinando la tecnica della tempera a olio su superficie parietale, conosciuta a Roma per gli apporti di Taddeo Zuccari e Sebastiano del Piombo e l'uso di specchi, il Merisi realizzò una sequenza di autoritratti, prestando le proprie sembianze alle tre divinità, dando forma, come notò lo studioso Maurizio Calvesi a "*una raffinata allegoria del processo trasmutativo della materia, dallo stato solido a quello liquido a quello aereo, sino allo stato luminoso della pietra filosofale, raffigurata come cosmo in congiunzione con il Sole e la Luna*". Al cerbero, la creatura a tre teste che costituiva l'attributo iconografico di Plutone, diede probabilmente le fattezze di Cornacchia, il cane che gli faceva compagnia in quegli anni.

I REGALI DEL CARDINALE

Le opere di questo periodo sono spesso replicate in seconde versioni. Era direttamente il Caravaggio a realizzarle? O come sembra più probabile, Prospero Orsi? Un carattere di esclusività dovevano avere invece alcuni doni che il cardinale del Monte fece al proprio signore, Ferdinando

granduca di Toscana e ad altri potenti e notabili. Il *Bacco coronato* di Pamphilj degli Uffizi, innanzitutto, che si crede realizzato con un sistema di specchi mobili, perché il modello regge il bicchiere con la sinistra. In realtà, questa scelta corrisponde a un iconografia classica, che richiama un testo letterario in cui Orazio si rivolge a Mecenate. Ma, il gesto di porgere il calice, in cui il vino è ancora ondeggiante, come se la mano si fosse appena mossa, ha secondo una linea consolidata di studi anche un richiamo eucaristico. È noto che Bacco viene spesso associata a Orfeo, che nella mitologia incarna l'arte capace di soggiogare la natura, ma ancora prima la musica. È stato dunque ipotizzato che il dipinto fosse stato inizialmente concepito per un camerino di Palazzo Madama, in cui comparisse anche il *Suonatore di liuto* e *I musici* e che abbia poi preso altre strade. Si è spesso insistito nel voler individuare nel riflesso della brocca l'immagine del pittore intento a realizzare l'opera, invero poco o per nulla leggibile. Sono invece molto stretti rapporti tra la natura morta e la celeberrima *Canestra di frutta*, la cui realizzazione si pensa sia di poco successiva a questo dipinto.

LA CANESTRA PER FEDERICO BORROMEO

La *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana, pervenuta nelle collezioni milanesi del cardinal Federico Borromeo, potrebbe in realtà porsi in relazione anche con la primissima produzione, fatta dal Caravaggio per il mercato. Non si tratta propriamente di una natura morta, come si usava nella pittura nordica (molto apprezzata e limitata in Lombardia), ma di un *ekphrasis*, termine di derivazione greca con cui si indica il tentativo di ridare vita in forma pittorica a un dipinto descritto da una fonte letteraria classica. L'illusionismo con cui si diceva dipingessero gli artisti dell'antichità, diventa così oggetto di una sfida intellettuale e tecnica. Così, per esempio, El Greco aveva dipinto durante il suo soggiorno romano una ragazza che soffia su di un tizzone, rifacendosi a un passo di Plinio il Vecchio, che nella *Naturalis historia* descrive un quadro, magnificando negli effetti luministici che si riflettono sul volto dell'adolescente. Allo stesso modo il Merisi, sollecitato dalla cerchia del cardinal del Monte, oppure da qualche ecclesiastico incontrato in precedenza, avrebbe parafrasato il tema letterario della vanitas e della caducità delle cose, radicato negli ambienti della controriforma cattolica. Non si può non notare, che delle foglie a destra in controluce, dobbiamo accontentarci di osservare la sagoma, quelle rinsecchite appena a sinistra sembrano sul punto di sbriciolarsi al primo tocco. Alcuni frutti sono molto maturi. Di certo non sono stati colti da poco, a dispetto di quelle gocce di condensa, come se la canestra fosse stata tratta da una dispensa umida oppure ritirata da un davanzale di primo mattino, rinfrescata dalla rugiada. Le mele sono ammaccate, gli acini passi sono da scartare, i fichi sembrano così carichi di zuccheri che la pelle non riesce più a contenerli.

LO *SCUDO CON LA TESTA DI MEDUSA*

Il 7 settembre 1598 l'armeria medicea registra l'ingresso di uno scudo da parata. Non viene riportato il nome dell'autore, non trattandosi di un quadro. Il manufatto è stato inviato in dono

all'arciduca dal cardinale del Monte. Su di una rotella di pioppo è stata fissata una tela, sulla quale il Caravaggio, dopo aver realizzato un sottile disegno preparatorio per occhi, denti e alcuni serpenti, ha dipinto a olio una terrificante testa di Medusa, cogliendo l'attimo in cui Perseo ha appena decapitato la gorgone. Nel mito riportato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, Medusa pietrifica istantaneamente chiunque la guardi. Perseo, reso invisibile dall'elmetto di Ade, tende che le gorgoni si addormentino e pone sulla faccia del mostro lo scudo splendente, in modo che resti paralizzata dalla propria immagine riflessa. Il regalo del Cardinale coincide probabilmente con il viaggio a Firenze per le nozze di Cosimo II, figlio del granduca (che stava approntando la propria armeria). È noto che gli armaioli milanesi piccinini donarono nel 1552 uno scudo con una Medusa al centro all'imperatore Carlo V. Anche la bottega del Bronzino e i decoratori che operavano con il Carracci nella Galleria Farnese erano tornati sul tema. Ma il Caravaggio va oltre, mostrandosi capace di trasformare una superficie convessa nell'illusione di una concavità, grazie allo scorcio della raffigurazione. Uno specchio a scudo compare in un altro dipinto di poco successivo, *Marta converte Maddalena* (oggi a Detroit), mentre una rotella è inventariata tra i beni del pittore nel 1605.

FILLIDE MELANDRONI, CORTIGIANA E MODELLA

Nei mesi immediatamente precedenti all'incarico per la Contarelli, il Caravaggio ritrae per il del Monte una *Santa Caterina d'Alessandria* (Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza). La modella è una prostituta senese molto conosciuta nell'epoca a Roma, Fillide Melandroni, di cui il Merisi aveva lasciato anche un ritratto andato distrutto a Berlino durante la Seconda Guerra Mondiale. La Santa è ritratta mentre impugna uno stiletto con la mano sinistra. La rotazione del capo, la posizione delle spalle, la provenienza della luce da destra, quando la fonte luminosa è sempre stata in tutti i dipinti precedenti dall'altra parte, fanno sospettare che il dipinto sia stato realizzato con un sistema di specchi, che consente al pittore di osservare l'immagine riflessa in primissimo piano, a ridosso della tavolozza, in modo da poter ritrarre in maniera ancora più realistica i particolari. Fillide verrà scelta per incarnare la Maddalena invitata alla conversione da Marta, che è invece un'altra cortigiana, Anna Bianchini. Lo studioso Pietro Caiazza nel 2009 ha rimesso in discussione il soggetto di questo dipinto, legandolo ai voti nuziali (sul tavolo si vedono dei fiori d'arancio) della committente Olimpia Aldobrandini. Riflesso nello specchio convesso si legge chiaramente, alta sulla parete di sinistra, la posizione della finestra nell'ambiente utilizzato dal Caravaggio come studio di posa. Il viso di Marta è totalmente in ombra, quello di Maddalena rischiarato dalla luce.

GIUDITTA COME BEATRICE SENSI?

La Melandroni è probabilmente anche la protagonista della tela che Roberto Longhi definì la "*Fornarina del realismo*". Commissionata dal banchiere ligure Ottavio Costa, recentemente riferita a un documento di pagamento al pittore del 1602, la *Giuditta e Oloferne* (Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini) è stata a lungo ritenuta un dipinto del 1599. Questa datazione è legata

a un evento che suggestiona profondamente i contemporanei. L'11 settembre 1598 venne ritrovato, in un castello tra le montagne del Cicolano, il corpo di Francesco Cenci, precipitato da un ballatoio. In realtà la figlia Beatrice, segregata in quel luogo lontano dal mondo insieme alla madre dopo aver subito per anni le violenze dell'uomo, aveva concertato con il sorvegliante Olimpio Calvetti il modo per eliminare il suo aguzzino. Dopo avere stordito il padre con l'oppio lo finì a martellate. Entro il carnevale del 1599, tutti i Cenci e coloro che avevano preso parte all'omicidio vennero arrestati. I beni di Francesco erano cospicui e con la loro condanna papa Clemente VIII Aldobrandini avrebbe incamerato le ricchezze della famiglia. Beatrice sostenne le torture più dolorose e sfinenti. Quando infine confessò da più parti si invocò la grazia. La giovane era diventata un'eroina del popolo romano. Anche gli ambasciatori nei loro rapporti, non parlavano che di questa vicenda. Tra Roma e Firenze non correva in quei mesi buon sangue. Il Tevere aveva inondato la città e Clemente VIII aveva accusato i Medici di aver trascurato la manutenzione del tratto del fiume che correva nel granducato. Anche Venezia, repubblica laica per eccellenza, seguiva la vicenda con attenzione, gelosa della propria libera giurisdizione che l'Aldobrandini, dopo la presa di Ferrara, sembrava voler mettere in discussione. Infine c'era la contesa tra Francia e Spagna. I Cenci vennero mandati a morte l'11 settembre 1599, un anno dopo l'uccisione di Francesco. Una folla compatta tra Castel Sant'Angelo e San Giovanni dei Fiorentini seguì l'esecuzione. Alcuni cavalieri francesi tentarono una carica e la giornata fu segnata da numerosi disordini. La prossimità con i lavori della Contarelli è confermata da una profonda consonanza stilistica. Anche qui Caravaggio sembra fermare l'attimo in cui Giuditta vincendo l'orrore, stacca la testa del brutale Oloferne. La scena si svolge dentro una tenda, evocata sinteticamente dal drappo rosso, che da qui in poi diventerà una sorta di marchio di fabbrica per il Merisi. Tutto ciò che è inessenziale viene eliminato. L'occhio del pittore sembra anticipare il gesto dell'eroina biblica, bruciarla sul tempo. Se, pensando alle fotografie sulle scene del crimine del grande fotografo Weegee a cui si fa risalire il genere noir, qualcuno volesse rintracciare le prime fonti iconografiche, è a questo dipinto che si dovrebbe guardare.

LA *CONVERSIONE DI SAULO*

Il 24 settembre 1600 monsignor Tiberio Cerasi, tesoriere del papa, commissiona al Caravaggio i due dipinti laterali della Cappella che ha appena acquistato nella chiesa di Santa Maria del Popolo. La pala d'altare viene invece affidata unitamente agli affreschi della volta, ad Annibale Carracci. È un modo per mettere di fronte i due artisti più stimati in quel momento della scena romana: il campione del classicismo della Galleria Farnese e il nuovo astro del naturalismo della Contarelli. Nel contratto il Merisi viene definito "Egregius in Urbe Pictor" e si chiede che i dipinti siano realizzati su tavola di cipresso. Soggetti dei quadri sono la *Conversione di Saulo* e la *Crocifissione di Pietro*. L'accordo prevede la presentazione di disegni preparatori, che verranno vagliati dalla committenza (prassi considerata ordinaria e resa ancora più sistematica dopo la controriforma). Il pagamento dell'opera viene differito rispetto alla data stabilita (il 10 novembre 1601 invece del 24

maggio) e decurtato di 50 scudi (una penale legata al ritardo). I due dipinti messi in opera nella cappella sono però su tela. Cos'è accaduto? Giovanni Baglione scrive che i due laterali furono *"lavorati da lui in altra maniera, ma poiché non piacquero al padrone se li prese il cardinal Sannesio"*. Il quale, secondo il Mancini possedeva quadri del Caravaggio "*copiati e ritoccati da quelli che sono in Santa Maria del Popolo*". Oggi in collezione Odescalchi esiste una *Conversione di Saulo* su tavola di cipresso, corrispondente per misure ai quadri per la Cappella Cerasi. È probabile dunque, che il pittore abbia dipinto le prime due versioni, che poi hanno preso un'altra strada (della *Crocifissione di Pietro* si è rintracciata una possibile redazione in un dipinto a Siviglia, che sarebbe una copia, non sappiamo quanto fedele all'originale). Ma, tra la prima e la seconda versione della *Conversione di Saulo*, lo scarto stilistico, tecnico, immaginativo, è tale da farci dire che appartengono di fatto a due culture pittoriche diverse, quando invece dovrebbero essere divisi solo da qualche mese, al punto che Longhi riteneva la prima redazione antecedente a tutti i dipinti romani conosciuti, collocandola intorno al 1592. Nel dipinto Odescalchi si vede un vecchio soldato che protegge Saulo a terra, abbagliato dal fulmine e Cristo sorretto da un Angelo, che solca il cielo scendendo verso il convertito. È la prima volta che il pittore si applica a un dipinto di storia su di una tavola a maggior sviluppo verticale e l'effetto è di una compressione della scena. La composizione è ricchissima di dettagli di vibrante realismo, densa di passanti, ossia di figure disegnate dietro ad altre. Occorre un occhio allenato all'osservazione per cogliere la dinamica complessiva della scena. La seconda versione è di una modernità impressionante. Consapevole forse dell'impossibilità di sintetizzare il fulmine, l'imbizzarrirsi del cavallo, la caduta di Saulo, la reazione dei soldati, Caravaggio elimina tutto ciò che è esornativo: il paesaggio, i comprimari, l'intervento di Cristo. Saulo è collocato alla base della tela, la sua gestualità ricorda quella di un attacco di epilessia. Al centro, vero protagonista del quadro è il cavallo, un ronzino pezzato che il pittore sembra aver condotto nelle sue stanze di lavoro, perché la criniera spiovente, il pelo corto sulla schiena, la curvatura della pancia, la ferratura degli zoccoli, il collo gibboso, ne fanno non più l'idea e l'evocazione di un animale, come si era vista in tutta la storia della pittura precedente. Il ragazzo disarcionato apre le braccia ad accogliere le luci, il palafreniere non si accorge di nulla, si limita a impugnare il morso e a mansire il cavallo con una carezza. Forse Saulo è caduto da solo, il fulmine è un'esperienza psichica, solo a lui destinata, interiore, come quelle voci che gli sembra di sentire. C'è una questione teologica, relativa all'accentuazione del tema della grazia, che tocca il cuore di molte discussioni dell'epoca tra dotti e religiosi. La parte rivoluzionaria di questo dipinto non riguarda quel che si osserva nella tela, ma la rappresentazione dell'invisibile, affidata esclusivamente alla luce.

I QUADRI PER I MATTEI E LA VERITÀ DEI VANGELI

I dipinti Cerasi sono stati realizzati probabilmente negli ambienti messi a disposizione del Caravaggio dalla famiglia Mattei. Nel momento della sua piena affermazione pubblica, il pittore esce dall'orbita del cardinal del Monte e si lega a questi nuovi committenti e mecenati, vivendo nel

palazzo del cardinal Girolamo, nel quartiere che questa potente casata originaria di Trastevere sta costruendo come una vera e propria cittadella di famiglia, tra il Rione Campitelli e il ghetto. Con Girolamo vive il fratello Ciriaco, marchese, mentre il terzo fratello, il barone Asdrubale ha in cantiere all'epoca un palazzo, su disegno di Carlo Maderno. Ciriaco gli commissiona una serie di dipinti che reinventano il linguaggio della rappresentazione delle scene dei Vangeli, a partire dalla *Cena in Emmaus* (National Gallery, Londra) in cui a fronte di alcuni elementi naturalistici inessenziali alla narrazione dell'apparizione di Cristo ai discepoli la sera dopo la resurrezione (il pane, la brocca di vino, la cesta di frutto, il vino) riconducibile al simbolismo ricorrente delle sue prime opere, lo spettatore ha la sensazione di assistere a un sacro mistero, in cui la teatralità sia stata depurata di ogni elemento irrilevante. I due discepoli riconoscono il Signore al gesto dello spezzare del pane. Cristo è sbarbato, ha le guance piene, sembra un ragazzotto d'osteria. È letteralmente irriconoscibile, perché non rispondente all'iconografia che conosciamo. È lui per il gesto, non per le sembianze. È questo dunque il mistero che prima velava gli occhi ai suoi compagni di cammino? Un passo oltre al dipinto dell'*Incredulità di Tommaso* (Potsdam) realizzato per Vincenzo Giustiniani. Quattro teste ravvicinate osservano la mano di Cristo impugnare il braccio dell'apostolo e guidare il dito dentro le ferite del costato. Non è più solo questione di realismo. La distanza ravvicinata dalla scena, il taglio della composizione, che oggi chiameremmo in 4/3, sembra guidare l'occhio dentro al quadro, annullando ogni distanza. La pittura non aveva mai raggiunto questa prossimità fisica e tattile alla verità dei Vangeli.

IL RITROVAMENTO DELLA *PRESA DI CRISTO NELL'ORTO*

Tra i quadri inventariati nelle collezioni dei Mattei c'era anche una *Presa di Cristo nell'orto*, nota in diverse versioni tra cui una di altissima qualità, che sta a Odessa, forse di collaborazione tra il Maestro e Prospero Orsi. È una scena notturna a lume interno, dalla composizione estremamente studiata, con sei personaggi in primo piano, in cui bellissimi balugini sulla corazza e gli elmi dei soldati sono come una direzione di movimento. Caravaggio si ritrae nel giovane che rischiara la scena con una lanterna. La versione oggi ritenuta autografa del dipinto, venne ritrovata in maniera rocambolesca nell'agosto del 1990, allorché il rettore di una comunità religiosa di Dublino la mostrò al conservatore della National Gallery of Ireland Sergio Benedetti, che riconobbe immediatamente il dipinto. La tela era stata donata alla parrocchia di Sant'Ignazio in Leeson Street da una pediatra, Mary Lee Wilson, che l'aveva acquistata arezzo molto basso dopo che era rimasta invenduta ad un'asta a Edimburgo.

UN'ICONA MARIANA SULL'USCIO DI UNA CASA ROMANA

Dopo la grande affermazione pubblica della Contarelli, Caravaggio è sommerso dal lavoro. Non ci sono solo i quadri per Ciriaco Mattei, Ottavio Costa e Vincenzo Giustiniani. Si moltiplicano i collezionisti che vogliono le sue opere, ma soprattutto si fanno avanti congregazioni e committenti

privati a domandare le sue tele per prestigiose destinazioni pubbliche. Per la cappella di famiglia dei Vittrice in Santa Maria in Vallicella, la chiesa dove si riunivano gli Oratoriani di Filippo Neri, realizzò una *Deposizione* (Pinacoteca Vaticana), che resta uno dei suoi esiti compositivi più alti, tanto che fu studiata e copiata dal vero da Rubens. La collocazione originaria enfatizzava il punto di vista rilassato, come se lo spettatore si trovasse nel sepolcro dove verrà calato il corpo di Cristo. La solennità del gruppo di figure, deposte come a ventaglio, richiama la forza retorica dei *Compianti* scultorei. È probabile, che il cardinale Cesare Baronio vicino all'ambiente dei Filippini, abbia insistito, perché l'impaginazione del Merisi rispondesse a una precisa intenzione di recupero delle fonti iconografiche dell'arte sacra. Lo stesso trittico di Rubens che compare sull'altare della Chiesa Nuova, così come le altre pale d'altare, è improntato a questa sensibilità. Più libera da condizionamenti culturali è la commissione della sua prima icona mariana, una *Madonna di Loreto*, per la cappella della chiesa di Sant'Agostino che la famiglia Cavalletti, molto attiva nelle opere di carità legate alla Confraternita della Trinità dei Pellegrini, aveva acquistato nel 1603. Il Caravaggio nell'autunno di quell'anno compie un viaggio nelle Marche. Probabilmente ha modo di vedere direttamente i fedeli che in massa si recano al santuario lauretano. Nasce così una raffigurazione, che mescola il recupero di una iconografia arcaica e il naturalismo. Le fonti antiche si soffermano infatti, sui piedi sporchi e impolverati dei due devoti (il committente Ermete Cavalletti e la madre) accolti sulla soglia della casa santa dalla Vergine, che si flette verso i pellegrini, sovrastandoli dall'alto del gradone dell'uscio di una casa romana. La modella per cui il pittore recupera la posa di una scultura romana ben conosciuta, quella della schiava Barbara Tusnelda, è Lena Antonietti, cortigiana con cui il Merisi doveva avere una relazione, nota a più persone nel rione di Campo Marzio. Il Bambino già grande è il figlio della ragazza. Il Caravaggio contravviene così alla regola secondo cui non si potevano raffigurare persone riconoscibili in veste di santi.

L'INCONTRO CON NAPOLI

Costretto a lasciare Roma nel giugno del 1696, dopo l'uccisione in duello di Ranuccio Tomassoni, Michelangelo Merisi trascorrà l'estate nascosto nei feudi dei Colonna. Alll'inizio dell'autunno arriva a Napoli. Porta con sé la *Maddalena in estasi*, dipinta in quei mesi di forzata sottrazione dalla vita sociale e professionale. L'immagine avrà immediato successo e verrà copiata per essere venduta su di una piazza ansiosa di novità figurative. Napoli era all'epoca grande tre volte Roma. Era il primo porto del Mediterraneo e la città principale dell'Europa meridionale. Chi vi arrivava rimaneva sorpreso dai palazzi alti anche a sei piani e dall'impressionante densità della popolazione. Presidiata dalle guarnigioni spagnole e protetta dalla presenza di una flotta di galeoni, era governata in maniera predatoria e autocratica dal viceré Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte di Benavente. A ravvivare l'economia locale erano genovesi e toscani, che svolgevano attività mercantili e di cambio. È nella classe emergente, desiderosa di una veloce affermazione sociale, che il Caravaggio troverà i propri committenti. Ma, questa metropoli dell'antichità offriva agli occhi di

chi venisse da Roma anche spaventose scene di povertà. Solo le iniziative di carità potevano arginare lo stato di indigenza della popolazione.

LE *SETTE OPERE DI MISERICORDIA*

Introdotto dal marchese Giovan Battista Manso, amico dei Colonna, ottenne presto la prestigiosa commissione per la pala che doveva andare sull'altare maggiore della Chiesa del Pio Monte della Misericordia, sodalizio che coordinava buona parte delle opere di carità cittadine. Per questa grande tela ricevette un pagamento nel gennaio del 1607. Dovendo rappresentare le *Sette opere di Misericordia*, scelse di svolgere il tema in maniera narrativa, mettendo in relazione una serie di scene indipendenti. Ideò una sequenza, che si potesse leggere come se si trattasse di episodi che si svolgevano in un vicolo napoletano. Al lume di una fiaccola retta da un sacerdote, un uomo sta seppellendo un cadavere e una ragazza soccorre un vecchio carcerato, dandogli da succhiare il proprio seno come nel mito classico di Pero e Cimone. Si vede poi un signorotto che lascia a metà del proprio mantello un ragazzo nudo, mentre un viandante chiede ospitalità a un oste. Alle loro spalle, un individuo corpulento emula il gesto di Sansone, che bevve dalla mascella di un asino. Il Bambino sorretto dalla Madonna osserva dall'alto lo svolgersi di queste scene. La pubblicazione di questa pala dall'impaginazione così innovativa, è probabilmente il punto culminante della vicenda artistica del Caravaggio, l'esito che dal punto di vista compositivo potremmo raffrontare la grande polifonia della *Trasfigurazione* vaticana di Raffaello.

LA *FLAGELLAZIONE* PER LA FAMIGLIA DE FRANCHIS

Per la famiglia de' Franchis di origine genovese, dipinge invece una *Flagellazione* destinata a una cappella già dei Gonzaga nella chiesa di San Domenico Maggiore (in deposito al Museo Capodimonte). Dalle radiografie realizzate a Parigi nel 1983 è emersa una stesura in cui appare un personaggio raffigurato con grande verismo, ritenuto dalla critica un ritratto, poi eliminato, del committente Tommaso de' Franchis, forse in veste di San Francesco. La scena della flagellazione è rappresentata secondo una consolidata tradizione iconografica, che ha il precedente più vicino nel dipinto a olio su muro di Sebastiano del Piombo, nella chiesa romana di San Pietro in Montorio. Cristo indossa un panno attorno ai fianchi ed è circondato da tre carnefici. Uno lo tiene per i capelli. L'altro lega le corde attorno ai polsi. Il terzo sta preparando un fascio di verghe. Questi ha la testa pienamente in ombra, come uno dei discepoli che si vedono in *Cena di Emmaus* (Pinacoteca di Brera) che l'artista dipinse pochi mesi prima nelle settimane precedenti al viaggio per Napoli. Opere di *Misericordia* e *Flagellazione*, radicalmente diverse, ma accomunate da una straordinaria felicità realizzativa, costituiscono la pietra di paragone dell'eccezionale qualità figurativa raggiunta da Caravaggio in un contesto dove il controllo delle immagini religiose era meno opprimente che a Roma. Libero da vincoli espressivi, senza dover temperare il proprio naturalismo in funzione delle committenze, il Merisi produsse in pochi mesi due esiti che dovevano proiettare la pittura

napoletana in una posizione di assoluta avanguardia sulla scena europea.

- UN LASCITO UNIVERSALE -

"*C'è poco da attribuire. Caravaggio si presenta e si attribuisce da solo*".
(Vittorio Sgarbi - *Ecce Caravaggio*)

UNA BREVE FIAMMATA

Il successo di quella, che i biografi chiamavano la Scuola del Caravaggio durò lo spazio di un mattino. I pittori che a Roma per primi avevano seguito il suo esempio e dunque Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni, Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi, incarnarono una tendenza che si esaurì entro 10-15 anni dalla morte del Maestro. Altri giovani erano nel contempo scesi nell'urbe dai paesi d'oltralpe. Alcuni restarono affascinati dal caravaggismo e lo adeguarono alla propria sensibilità e formazione. A Napoli il Caravaggio diede, viceversa, vita a una lunga discendenza di discepoli del naturalismo, che divenne la lingua della pittura partenopea, segnandone il corso per almeno un secolo. Una feconda scuola caravaggista emerse, non sappiamo bene come, a Genova. Non certo per il breve passaggio del 1605. Più probabile, che la suggestione venne da quella che si considera l'ultima opera dipinta in vita dal pittore, il *Martirio di Sant'Orsola*, giunto via mare proprio da Napoli dietro commissione di Marcantonio Doria (ora il quadro è a Napoli a Palazzo Zevallos). In maniera mediata o diretta alcuni dei più importanti pittori del Seicento guardarono comunque alla sua lezione: Rubens, Velasquez, Zurbaran, Rembrandt, Ribera, Serodine pagano un tributo sostanzioso alla sua lezione del vero. Presto però, tornò in voga una nuova pittura, esortativa, mondana, celebrativa, svuotata di ogni contenuto di realtà. Era lo specchio di una nuova cultura, che promuoveva il teatro degli effetti prima e la finzione accademica immediatamente dopo. Le volte di chiese e palazzi si riempirono di fastose rappresentazioni traboccanti di colori, movimento, scene mitologiche, idilli arcadici, recuperi della classicità. Alzando gli occhi al cielo, l'uomo tornava a dimenticare se stesso. Fu l'inizio di un lungo oblio, durato sino all'inizio del Novecento.

LA RISCOPERTA DELLA REALTÀ

Caravaggio venne riscoperto grazie all'intuizione di Roberto Longhi. Fu una vera e propria riabilitazione, culminata nella mostra milanese del 1951. Il clima politico e culturale era favorevole a quell'epifania della realtà. La fortuna critica del Merisi comincia dal neorealismo, dalla sua profonda consonanza quella sensibilità e coincide in definitiva con la storia stessa del nostro Dopoguerra. Non è un caso, che sia stato istituito frequentemente un confronto tra la sua attitudine e quella di Pasolini, in cui culmina la consapevolezza della trasformazione in atto nel nostro Paese. In quegli anni Caravaggio diventa il campo di discussione e per molti versi di lotta, tra coloro che vorrebbero

proiettarlo verso la sensibilità contemporanea e chi invece ne impone una rilettura filologica, attenta alla correlazione con i fenomeni religiosi e culturali dell'epoca in cui aveva vissuto. È difficile immaginare oggi quanto sia stato aspro, ideologico e a tratti violento in maniera irrituale questo dibattito tra gli studiosi. Il primo grande lascito del Caravaggio è questo: fare discutere di un'arte prodotta quattro secoli prima e consumata oggi, come se si trattasse di un oggetto del presente.

IL MERCATO E LE ATTRIBUZIONI

Negli ultimi vent'anni il catalogo del Caravaggio si è arricchito di molte proposte. A un gruppo di dipinti certamente autografi, si sono sovrapposte numerosissime nuove attribuzioni, alcune pienamente fondate, altre frutto di una speculazione commerciale. L'altissima stima delle sue opere autografe, che viaggiano oltre i 100 milioni di euro, unitamente a un'assenza sostanziale di dipinti disponibili sul mercato, hanno spinto ad accreditare quadri di attribuzione dubbia, con stime vertiginose. Gli stessi strumenti a disposizione degli storici dell'arte, dai documenti alle analisi diagnostiche, diventano strumento di questo fenomeno. Tra i dipinti che hanno generato discussioni vivaci negli ultimissimi anni ci sono la versione di una *Giuditta e Oloferne* riemersa in Francia e riferibile al periodo napoletano e del 2021, la pubblicazione di un *Ecce Homo* conservato in Spagna, di provenienza quasi sicuramente siciliana che viene ora guardato come l'ultima acquisizione tra i dipinti autografi del Merisi.

CARAVAGGIO COME UNA ROCKSTAR

Il quarto centenario della morte del pittore, con mostre e pubblicazioni preceduto e seguito da sceneggiati televisivi, documentari, film di azione, graphic novel, ha fatto ulteriormente lievitare la fama globale del Merisi, che oggi sembra aver superato quella degli stessi Leonardo e Raffaello, come dimostrò qualche anno fa una ricerca. La componente biografica e il rapporto inestricabile con l'opera hanno un peso specifico decisivo in tal senso. Oggi Caravaggio appare come una rockstar. L'evidenza di questo successo è probabilmente legata a una serie di fattori, che gli danno un'aura inconfondibile rispetto agli artisti dell'antichità. Le sue opere sono fruibili in un formato che non chiede molte mediazioni, immediatamente accessibili. I disegni di Leonardo, gli affreschi di Raffaello e di Michelangelo sono indubbiamente di più complessa fruizione. Di qui l'equivoco che sia immediatamente comprensibile. Parla a tutti, certo, ma, le interpolazioni culturali spesso hanno operato come vere e proprie manipolazioni, travisando il senso della sua opera. Caravaggio è sempre attuale, ma non è un uomo del nostro tempo. come Shakespeare, Monteverdi, Cervantes, appartiene a un numero ristrettissimo di autori di teatro, romanzieri, musicisti, che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, mettendosi sulle tracce della realtà, scoprirono l'uomo, segnando l'inizio della modernità. È solo allontanandolo da noi, come in un rovesciamento del cannocchiale, che comprendiamo perché sia contemporaneo.

CRONOLOGIA

- 1571: 29 settembre, nasce a Milano Michelangelo Merisi, figlio di Fermo Merisi e Lucia Aratori.
- 1577: Fermo Merisi muore di peste a Caravaggio.
- 1584: Lucia Aratori firma il contratto di alunnato del figlio presso il pittore Simone Peterzano.
- 1590: Lucia Aratori muore a Caravaggio.
- 1592: i fratelli Merisi si spartiscono l'eredità dei genitori.
- 1596: probabile attività nella bottega di Lorenzo Carli.
- 1597: Michelangelo Merisi viene segnalato per la prima volta a Roma dal garzone di un barbiere.
- 1599: commissione dei dipinti per la Cappella Contarelli.
- 1603: dipinge la *Madonna dei Pellegrini*.
- 1606: 28 maggio, il Caravaggio uccide Ranuccio Tomassoni. È condannato a morte in absentia.
- 1607: a Napoli realizza le *Sette opere di Misericordia* e la *Flagellazione*.
- 1608: 14 luglio, diventa Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano.
- 1608: 27 agosto, vieni incarcerato dopo una rissa tra sette cavalieri italiani dell'ordine.
- 1608: 6 dicembre, viene espulso dall'Ordine dopo essere fuggito da Malta.
- 1609: opera in Sicilia tra Siracusa e Messina, dipingendo il *Seppellimento di Lucia* e la *Resurrezione di Lazzaro*.
- 1609: ottobre, rientrato a Napoli viene ferito gravemente e sfregiato nei pressi dell'Osteria del Cerriglio.
- 1610: 18 luglio, Michelangelo Merisi muore nel tentativo di rientrare a Roma.

II - LEONARDO DA VINCI

- CITAZIONI ILLUSTRI -

"*Egli considerava le opere d'arte un processo dinamico e riteneva fossero sempre suscettibili di perfezionamento se le si guardava da un'ottica differente*".
(Walter Isaacson – *Leonardo da Vinci*)

"*Leonardo aveva tempo libero per vagare, osservare la natura e iniziare a creare quaderni pieni di osservazioni e idee. Divenne, secondo le sue stesse parole, un discepolo dell'esperienza*".
(Bill Gates)

"*Si può tuttavia ammirare in Milano un affresco raffigurante Cristo a cena con i discepoli, opera assai apprezzata e desiderata da re Ludovico tanto da chiedere a chi gli stava attorno, mentre la guardava con cupidigia, se fosse possibile staccare il dipinto dalla parete per portarlo in Francia o se si distruggeva l'insigne Cenacolo*".
(Paolo Giovio – *Leonardo da Vinci Vita*)

"*Sarebbe stato molto abile se non si fosse dimostrato così volubile, perché si imponeva sempre di imparare una moltitudine di cose, la maggior parte delle quali poi abbandonava dopo poco tempo*".
(Giorgio Vasari – *Vite*)

"*Che cosa dobbiamo noi a Leonardo? Niente di tutto quello a cui pensiamo pensando a lui come a un precursore di ogni cosa*".
(Carlo Pedretti – *Leonardo & Io*)

- UNA FAMA MONDIALE -

TANTO RARO E UNIVERSALE

L'eccezionalità della figura di Leonardo da Vinci era già chiara agli uomini del suo tempo. Nel 1540, a poco più di vent'anni dalla morte, l'autore fiorentino che passa sotto il nome convenzionale di Anonimo Gaddiano lo definiva così: "*Tanto raro e universale*" cogliendo l'aspetto che ci affascina ancora oggi. Leonardo è unico, perché è capace di attraversare il tempo e lo spazio con il lascito della sua produzione, che si compone di dipinti, disegni, manoscritti, tutti organizzati in trattati, frazionati nei codici che raccolgono il suo sapere e che nel corso dei secoli sono andati

disperdendosi, riorganizzandosi, diffondendosi secondo le logiche imprevedibili dettate dalla compravendita dei collezionisti. Il palinsesto impressionante della sua conoscenza è suscettibile di continui ripensamenti e riorganizzazioni. In un'epoca, che riscopre la lezione dell'antichità e la cultura classica, lui guarda sempre davanti a sé, al mondo sconosciuto, senza dedicare troppa attenzione al passato. Leonardo è da sempre un genio che appartiene a tutti. È cresciuto nella Firenze dei Medici, che lo mandarono a Milano dagli Sforza. È stato pronto, alla caduta di Ludovico il Moro, a mettersi al servizio dei francesi. Successivamente si è legato a Cesare Borgia, poi al papato di Leone X attraverso il fratello del Pontefice, non senza aver tentato di tornare in patria ai tempi della Repubblica di Pier Soderini. Infine, ha trovato in Francesco I il sovrano disposto ad accordargli la libertà di studiare, che inseguiva da tutta la vita. I francesi per questa ragione lo considerano uno di loro. Ma il genio di Leonardo, pur nella sua eccezionalità, irripetibilità e universalità, è il prodotto della peculiare cultura, che si era sviluppata nella bottega fiorentina di un artista, il Verrocchio, che era orafo, esperto inimitabile della fusione dei metalli, fabbricatore di bombarde, disegnatore formidabile e pittore. C'era già in nuce tutto quanto l'allievo avrebbe portato a maturazione. Universale, Leonardo era dunque sino in fondo fiorentino, proveniente dalle botteghe poste nel cuore della Città Vecchia. Fiorentino per libertà di costumi, per modo di pensare e vivere. Era anche strenuamente legato alla sua terra: il paesaggio che finirà di definire ad Amboise, quello che vediamo alle spalle della Monna Lisa, è una proiezione di come doveva apparire al principio dei tempi la vista dai monti che sovrastano Vinci, il borgo del contado dove era nato e cresciuto. Non è sempre semplice discernere quanto abbia realmente inventato e ciò, che invece ha semplicemente immaginato di poter inventare. Le sue macchine sono spesso di difficile comprensione, anche perché molte di esse si affidano alla propulsione meccanica e dovevano dunque fare i conti con la dispersione dell'energia. Ma, la difficoltà più grande data da un equivoco di fondo. Noi siamo abituati a considerare il disegno uno strumento di progettazione. Per lui invece, era a tutti gli effetti uno studio, che gli consentiva di capire le potenzialità e i limiti di un'intuizione, di osservare a fondo il funzionamento di un oggetto o le regole di un fenomeno naturale. Si aiutava con le comparazioni, che il mondo offriva ai suoi occhi. Se guardiamo ai suoi marchingegni come a un disegno esecutivo non comprendiamo, che il suo interesse era per la conoscenza, prima che per l'ingegneria. Non si prefiggeva obiettivi professionali. Non lo interessava la gloria. Amava il lusso, questo sì, ma non ci ha mai lasciato la prova di essere particolarmente interessato al successo. Ecco, perché ci è difficile trovargli avversari o nemici. Le difficoltà che ne hanno frenato talvolta i lavori più ambiziosi sono determinati innanzitutto dal suo desiderio di sperimentare all'infinito. Anche di fronte a una commissione, che gli avrebbe portato onore e danaro, era capace di rimandare per lungo tempo il conseguimento dell'obiettivo per studiare, tentare strade nuove, provare quel che altri non avevano nemmeno immaginato. La sua fame è tuttora legata a livello planetario a una serie di dipinti che non hanno eguali, in buona parte conservati all'estero, così come parte dei codici in cui è racchiuso il suo sapere. L'interesse per Leonardo ha varcato i limiti della cultura occidentale. Il discusso

Salvator Mundi, che gli è stato attribuito non senza molti dubbi dopo un restauro che chiama in causa questioni di filologia estremamente complesse, è stato acquisito per una cifra record a un principe arabo. Il Louvre ha prestato per alcuni anni lo straordinario ritratto de *La Belle Ferronière* alla propria sede espositiva di Abu Dhabi. Nuovi orizzonti si aprono continuamente per chi studia la sua opera. Oggi c'è chi parla di Leonardo industrial designer, chi prova a documentarne le posizioni di vegetariano e vegano ante litteram, chi si interroga sul suo agnosticismo. Leonardo è sempre in movimento, ed è corretto riconoscere che non sappiamo, a oltre cinque secoli della sua morte, dove ancora potrà arrivare.

MOMENTI DI GLORIA: IL TRIONFO DELLA FESTA DEL PARADISO

Il 13 gennaio 1490 nel Castello di Porta Giovia a Milano si festeggia l'arrivo di Isabella d'Aragona, figlia del Signore di Napoli, promessa sposa di Gian Galeazzo erede legittimo al ducato sforzesco. La città ha da poco superato l'ondata terribile di pestilenza che si è abbattuta sul Nord Italia a partire dal 1485. Il governo è tenuto in quel momento da Ludovico il Moro, che si è deciso a dare il suo assenso alle nozze, ma intende continuare a tenere emarginato il nipote e la futura moglie dal potere. Occorre per l'occasione gettare un po' di fumo negli occhi a cortigiani, potenti e diplomatici arrivati da ogni parte d'Europa. Il Moro, straordinariamente intelligente e ambizioso, affida allora la parte più spettacolare della cerimonia a un brillante inventore di marchingegni bellici e apparati effimeri, che ha chiamato a corte dieci anni prima, un fiorentino che gli è stato presentato come un musicista di lira e che ha rivelato di possedere una serie di straordinari talenti, al punto da vedersi affidata l'ideazione di un imponente monumento equestre alla memoria di Francesco Sforza, il fondatore della dinastia. Il cuore del grande banchetto doveva essere la "Festa del Paradiso" rappresentazione allegorica scritta dal poeta di corte Bernardo Bellincioni. Una processione di attori in maschera avrebbe presentato agli sposi le proprie ambascerie: la sfilata dei finti diplomatici doveva dare il via a una sequenza di danze e coreografie legate a terre e luoghi esotici. Le pareti di quella che oggi è la sala verde del Castello Sforzesco, un ambiente dotato di sette grandi finestre affacciate alla corte, erano state decorate con festoni di verdura e frutta. La storia della dinastia era rappresentata in grandi quadri che celebravano le imprese di famiglia. Ci resta una lettera a descrizione di quella serata. È Jacopo Tratti, ambasciatore del duca di Mantova, a mandarla alla sua signora Isabella d'Este, raffinatissima mecenate di intellettuali, artisti. Dopo aver raccontato lo svolgimento del cerimoniale, descrivendo i gioielli e i vestiti dei convitati, il diplomatico si sofferma sulle maschere di eccezionale fantasia concepite per le ambascerie. Infine, si addentra nella descrizione dell'immaginifica macchina teatrale concepita da Leonardo. Intorno alla mezzanotte i balli si interrompono e tra forti esplosioni cade il panno di raso che protegge il sipario. Un bambino vestito da angelo annuncia l'inizio della rappresentazione. Appare così la volta celeste nella forma "de uno mezo ovo" completamente rivestita d'oro e innumerevoli torce che rappresentano le stelle, mentre dodici lumi posti dietro vetri dipinti disegnano lo zodiaco. Sette figure incarnano

i pianeti girando attorno alla propria orbita e compiendo la loro rotazione, secondo la diversa gradazione. Infine, fanno la loro comparsa gli dei Giove e Apollo, che invitano a entrare le Grazie e le Virtù, che incedono cantando versi in lode della sposa. I due giovani sono come il pianeta attorno a cui ruota l'universo conosciuto. Questa complessa macchina scenografica doveva produrre indubbiamente molto rumore, tra argani e congegni meccanici. Leonardo aveva studiato anche la sonorizzazione: non bastavano canti e balli, in determinati momenti servivano veri e propri pieni sonori, in modo da coprire il frastuono di fondo.

PIÙ INGEGNERE CHE ARTISTA?

Perché si presenta come un ingegnere bellico prima che come artista? A quelle date, intorno cioè al 1482, Leonardo aveva prodotto a Firenze un solo dipinto di committenza privata. In scultura non aveva realizzato nulla che sia noto ai posteri, se si eccettua la probabile collaborazione alla fusione di gruppi bronzei di primaria importanza nella bottega del suo maestro Verrocchio. Non a caso, la lettera di presentazione si congeda con un riferimento al monumento equestre a Francesco Sforza. Il progetto del Moro è di pubblico dominio, almeno negli ambienti di corte. Leonardo sa quindi giocarsi la sua carta migliore. Il candidato perfetto per la realizzazione della scultura è infatti proprio il Verrocchio, ma il maestro è stato già ingaggiato dalla Repubblica di Venezia per creare il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni. E lui, che era al suo fianco e che ha fatto parte del team che ha lavorato all'altra grande commissione, la sfera bronzea per la lanterna di Santa Maria del Fiore, può esibire le proprie credenziali, sicuro che nella scena milanese non vi sia un altro in grado di tenere testa alle sue competenze. L'eccellenza nella tecnica di fusione ha procurato alla bottega del Verrocchio anche la commissione di bombarde da guerra. Leonardo conosce la balistica e, almeno per ciò che riguarda le armi da fuoco e l'artiglieria, la sua professionalità è riconosciuta di prim'ordine. Per il resto, all'età di trent'anni, quanti ne ha quando arriva a Milano, è ancora quello che oggi definiremmo un talento che deve confermare le proprie qualità.

- GENESI DI UNA PASSIONE -

L'APPRODO NELLA CITTÀ DEI MEDICI

Intorno al 1464 viene a mancare il nonno Antonio e muore di parto Albiera insieme al bambino che sta dando alla luce. Ser Pietro decide di risposarsi con una ragazza molto giovane, Francesca di Giuliano Lanfredini, che si rivelerà anch'essa impossibilitata ad avere figli. È intorno a questa data, che Leonardo viene portato a Firenze, ma ancora una volta la moglie del padre rifiuta di accoglierlo. Nel 1469 il notaio prenderà a pigione una casa dell'arte della lana nel cuore di Firenze, non lontano da Palazzo Vecchio. Il patrimonio di ser Pietro sta crescendo rapidamente, i prezzi dei contratti lievitano, il prestigio acquisito lo porta a collaborare direttamente con i Medici. Tutta

la città è in forte ascesa. Firenze, dopo essersi ripresa dalle ricorrenti pestilenze del Trecento, comincia una politica di espansione sul territorio toscano, in contrapposizione a Pisa e Siena. Conta allora non più di 40.000 abitanti, molti meno dei 100.000 registrati prima della peste nera, che ha decimato la popolazione a cavallo del quarto e quinto decennio del XIV secolo. Originari del Mugello, i Medici si erano imposti gradualmente tra le famiglie fiorentine senza aspirare a titoli nobiliari. A Firenze l'aristocrazia non si identificava in un casato o in uno stemma, era piuttosto un insieme di valori morali, una sensibilità, che non era prerogativa esclusiva che si era ereditata per censo, ma veniva condivisa nella cerchia di un gruppo di elezione. C'erano forse cento famiglie a rappresentare questa società d'elezione. Troppe per parlare di un'oligarchia o perché qualcuno potesse rivendicare i diritti della propria stirpe. I conflitti tra le arti maggiori e le arti minori, il ceto più abbiente e la popolazione, la contrapposizione tra mercanti e banchieri da un lato e artigiani dall'altro, finirono però gradualmente per far emergere all'interno del Comune un numero sempre più ristretto di famiglie, che si muoveva sullo sfondo dell'impostazione fieramente repubblicana delle istituzioni. I Medici dalla posizione preminentemente di bancari del Papa, riuscirono sempre più a infiltrare i propri uomini di fiducia nelle alte cariche. Cosimo de' Medici fece diventare il banco di famiglia il più importante d'Europa. Fu il mecenate della prima biblioteca pubblica fiorentina e diede grandi impulsi alla riscoperta dei classici. La fondazione di una accademia platonica sulla suggestione dei discorsi tenuti dal filosofo bizantino Giorgio Gemisto Platone, vide gli intellettuali più importanti di quel tempo riunirsi sistematicamente per tradurre e commentare i testi greci dell'antichità, a partire dai filosofi. La caduta di Costantinopoli nel 1453 produsse con la conquista degli Ottomani, una vera e propria diaspora dei maggiori uomini di cultura, che vivevano nella capitale dell'Impero Romano d'Oriente. La patria d'elezione di questi intellettuali in Europa era l'Italia. Nel 1454 arrivò a Firenze Giovanni Argiropulo, che iniziò le cerchie di intellettuali locali al pensiero e alla lingua greca. Di lì a breve, nelle ville suburbane dei Medici, si sarebbero riuniti, sotto la guida di Marsilio Ficino, umanista e consigliere di Cosimo, pensatori, artisti, poeti e filologi, da Pico della Mirandola a Leon Battista Alberti, da Poliziano a Nicola Cusano e Cristoforo Landino. In quell'ambiente si cominciò a operare una sintesi tra la dottrina cristiana e il pensiero di Platone, che segnerà poi tutta l'età medicea e i suoi prodotti culturali. Al momento dell'arrivo a Firenze di Leonardo, Cosimo era mancato da poco. Il suo erede Pietro Gottoso, avrebbe guidato la famiglia per soli cinque anni, lasciando poi spazio nel 1469 al figlio Lorenzo.

LA MAGNIFICENZA DELLA SIGNORIA

All'ombra della dinastia medicea, Firenze divenne in breve la città in cui la misura del prestigio acquisito da ciascuna famiglia si misurava non già nello sfarzo, ma attraverso atti di liberalità, nel mecenatismo verso gli artisti e gli intellettuali, nelle opere d'arte commissionate e possedute, nell'austerità delle facciate dei palazzi e nell'opulenza segreta delle decorazioni ospitate nei luoghi riservati all'accesso esclusivo di pochi consanguinei e amici. La Repubblica era in realtà una

cripto-signoria dei Medici, che all'interno della cappella dell'edificio posto a loro residenza, costruito in forme sobrie, senza magniloquenza o eccessi, vollero affidare al pittore Benozzo Gozzoli la realizzazione di un grande affresco raffigurante la "cavalcata dei Magi" dal momento che la famiglia era succeduta da poco agli Strozzi, grandi rivali nel Patronato della Stella, la compagnia che organizzavi tre grandi cortei cittadini, che ogni anno si avviavano all'adorazione di Gesù Bambino. Era il momento in cui tutta la città contemplava se stessa come allo specchio, nelle fogge e nei modi di una nobiltà di censo, di ascendenza militare, che in realtà non corrispondeva alla vocazione di Firenze per la mercatura, il prestito di danaro, il compromesso e la trattativa, preferiti alla prova di forza e al conflitto. La Firenze di Palazzo Medici, ma anche delle dimore dei Rucellai e degli Strozzi, di Palazzo Pitti, delle chiese del Brunelleschi, dei bassorilievi di Donatello, e i luoghi in cui si incontrano e sembrano quasi prendere le misure l'una all'altra, la conoscenza contemplativa ereditata dal tardo Medioevo e la spinta a costruire una nuova società in forme riconoscibili di bellezza. Si è scritto, che all'epoca esistessero i numeri delle corporazioni alla mano, più decoratori che macellai. La ricchezza materiale, la solidità data dalle attività di cambio, dettavano anche la necessità di un decoro istituzionale, nelle sedi dei banchi e nei palazzi delle famiglie titolari della potenza finanziaria che faceva grande la Repubblica, a dispetto di una forza militare che sarebbe sempre rimasta modesta. Il simbolo di questa fioritura urbana era la cattedrale, certamente la costruzione più ammirata del suo tempo, culminata nella cupola, vero capolavoro di ingegneria, capace di autosostenersi esclusivamente in virtù della propria concezione progettuale. Quattro milioni di mattoni (ancora oggi la più grande costruzione in muratura di questo genere esistente al mondo) capaci di stare su da soli, senza infrastruttura portante. Di fronte a un problema pratico, Brunelleschi dovette utilizzare da un lato complessi modelli matematici, dall'altro inventare da zero una serie di soluzioni ingegneristiche del tutto inedite. L'architetto non poteva esaurire il suo lavoro nella fase di disegno e progettazione, era chiamato a creare e organizzare tutti gli elementi necessari alla realizzazione, a partire dalle macchine che avrebbero operato nel cantiere. Si ritiene, che alcuni dei paranchi, degli organi e dei verricelli concepiti per l'elevazione della cupola siano poi stati riadattati ai fini delle rappresentazioni teatrali e venivano utilizzati ancora decenni dopo, al tempo di Lorenzo de' Medici.

L'INVENZIONE DELLA PROSPETTIVA

Brunelleschi è anche responsabile della formulazione della prospettiva lineare. Dopo aver realizzato una rappresentazione del Battistero fiorentino su di una tavoletta quadrata (completa di tutti i mirabili intarsi marmorei, come si potevano osservare dalla Cattedrale), produsse un piccolo foro nel pannello su cui aveva dipinto svasato verso il retro. Ponendo l'occhio all'altezza del foro, l'osservatore poteva vedere l'immagine reale del monumento e confrontarla alla raffigurazione. Con l'aiuto di uno specchio sistemato a distanza opportuna e rivolto verso la tavola, si accorse della perfetta coincidenza dell'immagine dipinta con quella reale. Forte di questa esperienza fu in grado di

formulare i principi della prospettiva lineare. Occorreva fissare un punto di vista, da cui partivano i raggi della piramide visiva. L'immagine prospettica che si ricava così è il prodotto dell'intersezione tra la piramide visiva e il piano del quadro. Leon Battista Alberti sulla base di questa evidenza empirica, formulò poi le regole della prospettiva, codificandole grazie a una serie di esperimenti e osservazioni. Con l'utilizzo della geometria, il *De Pictura* fissò le regole che informarono tutta l'arte fiorentina posteriore alla seconda metà del Quattrocento. In virtù degli insegnamenti di Brunelleschi e Alberti, la generazione di Leonardo riconobbe nella prospettiva una maniera di raffigurare in modo oggettivo la realtà tridimensionale nelle due dimensioni.

NELLA BOTTEGA DEL VERROCCHIO

"*Ser Piero preso un giorno alcuni dei suoi disegni, li portò ad Andrea del Verrocchio, che era molto amico suo e lo pregò strettamente che gli dovesse dire se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe alcun profitto*". Andrea del Verrocchio, figlio di un fornaciaio, avviato alla professione di orafo, profondo conoscitore dei segreti della fusione dei metalli, nel catasto fiorentino del 1457 indicato come "scalpellatore", scalpellino, dunque scultore. Era un artista di origini modeste. La narrazione del Vasari secondo cui l'artista rimase molto stupito nel vedere "*il grandissimo principio di Lionardo*" è in parte verosimile. Pur essendo titolare di una bottega di primo livello, il Verrocchio aveva mantenuto un modo di fare semplice e accessibile. È noto da un suo appunto che l'artista, conoscendo la condizione di indigenza di alcuni affittuari di sua proprietà, rinunciasse a riscuotere la pigione per non metterli in maggiore difficoltà. Mantenne per tutta la vita le nipoti, che avevano perduto la madre, sua sorella, e viveva di fatto la vita dei suoi giovani allievi: lasciò a uno di essi, Lorenzo di Credi, buona parte dei suoi averi. È a lui che ser Piero affidò Leonardo, affinché gli insegnasse una professione. La scelta era lungimirante. L'oggetto privilegiato degli esercizi del giovane era il disegno, che nell'attività del Verrocchio era il principio di tutto. Nelle rilevazioni catastali, Leonardo non appare mai residente con il genitore. Almeno sino al 1476 deve aver abitato con il Maestro. Anche quando si rese conto, che non avrebbe avuto un erede a cui affidare un futuro la propria professione, ser Piero preferì non riconoscere il figlio nato fuori dal matrimonio. Esisteva una regola nella corporazione dei notai, che escludeva i figli illegittimi. Non che fosse impossibile aggirarla. Ma, probabilmente ser Piero non aveva nessun particolare interesse a eluderla.

LA TECNOLOGIA DELLA FUSIONE

La bottega del Verrocchio, a partire dal 1470, è impegnata nella fusione del gruppo in bronzo dell'*Incredulità di San Tommaso* per la loggia della Mercanzia, una sfida straordinariamente complessa sotto il profilo tecnico, che richiede conoscenze di primo ordine di chimica, fisica e meccanica e la capacità di predisporre la struttura che consenta di colare il metallo ad altissime temperature tra il modello in gesso e una forma in argilla refrattaria nello spazio che viene riempito con uno strato di cera. Quando si versa la lega di bronzo e stagno in questa sorta di intercapedine,

la cera si scioglie, defluendo da canali di scolo che sono stati predisposti durante la costruzione dell'anima della struttura. All'epoca il rame era poco malleabile e lo stagno molto fragile e si tendeva a fare una lega con una maggiore quantità del primo che del secondo, ottenendo spesso risultati molto grezzi. Persino il più importante abile scultore del Quattrocento, Donatello, quando doveva realizzare un'opera in bronzo, fondeva i singoli pezzi e poi li saldava. Ma il gruppo dell'*Incredulità* era stato concepito dal Verrocchio per essere il prodotto di una fusione effettuata in un solo oggetto per ciascuna delle due figure (a eccezione forse del braccio del Cristo). Il panneggio delle vesti era molto plastico e determinava parti estremamente incavate in cui era complicatissimo far giungere il bronzo fuso. Occorreva infatti, che la materia allo stato liquido raggiungesse anche le pieghe e sotto pieghe meno accessibili prima di raffreddarsi per evitare che restassero parti lacunose e difformità. Emerge dunque, quello che oggi definiremmo il know how esclusivo della bottega, la capacità di fondere i metalli, che procurerà al Verrocchio l'altra commissione che lo consegnerà alla storia: l'incarico di fondere una grande palla di bronzo per la lanterna da porre a chiusura della Cupola del Brunelleschi. Bisogna montare una sfera di due tonnellate sino al punto più alto della Cattedrale. È in quei mesi che il giovane Leonardo a 19 anni (siamo nel 1471) si appassionò definitivamente alle questioni ingegneristiche, comprendendo la profonda compenetrazione con la risoluzione delle problematiche poste da complesse commissioni artistiche. Disegnò i paranchi che vennero utilizzati per elevare la scultura: si trattava in parte delle macchine concepite dal Brunelleschi al momento della costruzione della cupola in muratura. La sfera in pietra dovette essere rivestita di lastre di rame che vennero dorate. La saldatura non avveniva all'epoca attraverso i pannelli che esistono oggi e si usava un metodo per cosi dire pitagorico, concentrando la luce del sole attraverso grandi specchi concavi nel punto su cui occorreva generare il calore. Occorreva dunque calcolare con grande precisione l'angolo dei raggi, l'incidenza sulla superficie curva e il rimbalzo. Questa esperienza suggestionò enormemente il giovane apprendista, che anni dopo mentre era intento a immaginare un'arma che sfruttasse i raggi solari, avrebbe riportato su un taccuino: "*Ricordati delle saldature con che si saldò la palla di Santa Maria del Fiore*".

IL MAGISTERO DEL DISEGNO

Per la bottega del Verrocchio sono probabilmente transitati, oltre a Leonardo, anche Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino e Fra Bartolomeo. Questa concentrazione pressoché irripetibile di talenti, per quanto presenti in momenti diversi, è l'attestazione di un'impressionante versatilità dei percorsi di formazione, che non si fondavano sulla specializzazione in una sola disciplina o arte. Chi operava nell'oreficeria, chi nelle opere ingegneristiche, chi nella scultura o nella pittura. Tutti però, fondavano la propria conoscenza e abilità nello strumento del disegno. Andrea del Verrocchio in primis era straordinariamente abile in questa disciplina, che considerava da un lato un momento di studio, ma che nella traduzione pratica più articolata e complessa diventa l'attimo in cui un'opera prende forma dal nulla. I disegni del Maestro erano dal

punto di vista dell'anatomia, perfettamente compiuti e contemplavano l'utilizzo dello sfumato, che rende meno distinti contorni delle figure. Nel realizzare un dipinto bastava trasporre su tavola il foglio preparatorio. Era un'operazione affidata agli allievi, che potevano poi procedere a stendere il colore sia di un'immagine, che era già estremamente curata, anche sotto il profilo del chiaroscuro, ovvero della costruzione della figura e dei suoi valori plastici attraverso l'alternarsi e giustapporre luci e ombre. È con questa tecnica che l'artista ottiene un effetto volumetrico nelle due dimensioni. "*La prima intenzione del pittore è fare che una superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano. È quello che in tale arte cede più che gli altri, quello merita maggior laude e questa tale investigazione anzi corona di tale scienza, nasce dalle ombre e dai lumi o vuoi dire chiaro e scuro*" scrisse Leonardo nel *Trattato della pittura*.

LE MANSIONI DELLA BOTTEGA

Nel momento della loro ammissione a bottega, gli apprendisti venivano impegnati in mansioni pratiche, che erano alla base dell'organizzazione. Preparavano i colori, imparando a utilizzare le materie prime a disposizione. Cuocevano le terre, corrodevano i metalli, bruciavano e poi lavavano ossa di animali, seccavano la calce, mescolavano il gesso con la colla ottenuta dai cascami di pelle. Ciascun pigmento domandava una sua procedura, il cui apprendimento era un piccolo pezzo di conoscenza diretta di scienza naturale. Persino i pennelli venivano prodotti artigianalmente dagli allievi, usando le setole dei maiali o la coda di qualche animale selvatico. Appresi questi primi rudimenti che consentivano di disimpegnarsi nelle mansioni dei garzoni, i ragazzi venivano introdotti al disegno, alla prospettiva e all'anatomia, che veniva insegnata con l'aiuto di riproduzioni plastiche del corpo umano. Uno degli aspetti tecnicamente più complessi riguardava la rappresentazione dei panneggi delle vesti. Il Verrocchio faceva studiare le pieghe disponendo su sagome di creta o legno scampoli di stoffa che aveva precedentemente immerso nel gesso. Il bagaglio tecnico acquisito dagli allievi rende sostanzialmente uniformi gli esercizi di disegno prodotti in una determinata bottega e questo è tanto più vero nell'ambito di una scuola governata da uno scrupoloso controllo di tutte le fasi realizzative, finanche nei disegni. Vero è che Leonardo era mancino e usava la sinistra anche nella scrittura, abitudine che non perse nemmeno quando arrivato a Firenze venne mandato da ser Piero in una scuola di abaco. Il tratteggio dei suoi fogli è dunque inclinato in diagonale dal basso a destra, mentre coloro che utilizzano la destra partono a sinistra, il che è d'aiuto nell'individuazione e autenticazione dei suoi innumerevoli esiti, dagli schizzi ai disegni preparatori. Ma, questa evidenza non è d'aiuto nel momento in cui si prova a individuare le sue primissime opere.

IL *BATTESIMO DI CRISTO*

È sintomatico, che a fronte dell'iscrizione sin dal 1472 alla Compagnia di San Luca, che raccoglieva i pittori che lavoravano autonomamente, non si abbia evidenza una notizia di opere autografi di

Leonardo. Tutto il suo lavoro era stato sino a quel momento finalizzato alla collaborazione con la bottega. Esiste in tal senso un fraintendimento di fondo, allorché si vada alla ricerca nel numero dei dipinti attribuiti al Verrocchio o alla sua scuola, della mano del talentuoso allievo. Se è vero infatti, che era il Maestro in prima persona realizzare il disegno e alcune soluzioni compositive già collaudate venivano riproposte di opera in opera, o addirittura all'interno della stessa tavola, agli apprendisti più capaci era riservato il compito di definire i contorni delle figure e i valori plastici attraverso il chiaroscuro. A quel punto si procedeva alla stesura del colore, che non era necessariamente la fase più complessa. Quando Leonardo si è affacciato sulla scena fiorentina, i colori erano ancora legati con il tuorlo dell'uovo e risultavano molto densi. Occorreva procedere per una stratificazione di velature, ciascuna delle quali lasciava intravedere quella sottostante e il risultato era una campitura del colore omogenea e compatta. Persino le sequenze cromatiche erano predeterminate e certi effetti si ottenevano seguendo passaggi fissi. Nella fase finale dell'opera tornava a operare il Verrocchio, che aggiungeva le sfumature e le ombre che davano il tono e il timbro riconoscibile al dipinto. Era dunque estremamente raro, che un allievo finalizzasse di sua mano una parte essenziale. Nel caso di Leonardo, la critica concorda nell'individuare all'interno della tavola il *Battesimo di Cristo* (conservata presso la Galleria degli Uffizi) l'intervento dell'allievo nella figura di uno dei due angeli, quello di sinistra. Già agli inizi del Cinquecento, l'Albertin riferisce che in questo dipinto realizzato per la chiesa di San Salvi intorno al 1470 c'è "*un angelo di Leonardo*". Vasari recepisce questa notizia e la deforma, raccontando che Verrocchio, dopo aver visto la raffigurazione dell'allievo, meravigliosa e tanto più bella della sua, abbia spezzato il pennello decidendo di dedicarsi solo alla scultura. Le cose andarono diversamente. Il Maestro continuò ancora lungo a dipingere, ma di certo l'irruzione del giovane di Vinci segna un cambio di passo nella pittura fiorentina, dettato anche dal mutamento di influenze e dalle novità tecniche. I dirigenti delle filiali dei banchi fiorentini che operavano nelle Fiandre cominciarono a importare dipinti della scuola di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, che possedevano colori molto più brillanti delle tavole fiorentine, grazie all'uso dell'olio di lino come legante. E l'angelo del *Battesimo di Cristo*, pur essendo dipinto a tempera, è rifinito a olio. Leonardo sin da questa prima prova pittorica, non definisce i contorni, sfuma gradualmente le ombre.

LA CONOSCENZA EMPIRICA DELLA GEOLOGIA

Interviene anche nel paesaggio, realizzando la veduta di un fiume che scorre tra rocce a strapiombo. Con le analisi ai raggi X è possibile vedere il disegno sottostante, impostato dal Verrocchio, limitandosi a immaginare una macchia silvestre delineata in modo generico. La vallata dipinta dal giovane allievo riecheggia invece un foglio di sua mano, datato con grafia speculare "*Giorno di Santa Maria delle Nevi, 5 agosto 1473*" in cui con la penna ha evocato le forme della campagna toscana, da un punto elevato sull'Arno come a volo d'uccello, probabilmente nei dintorni di Vinci. È una delle prime rappresentazioni esistenti nella pittura europea di un paesaggio che non sia a

sfondo di una scena di storia, ma viva autonomamente, senza la figura umana e fuori dal contesto di un'iconografia definita. Impariamo qui a fare la conoscenza con uno dei marchi di fabbrica dell'artista, l'attenzione straordinaria con cui riproduce la conformazione geologica del territorio che sta raffigurando o forse sintetizzando. L'inserzione di elementi di fantasia, che non riproducono pedissequamente l'immagine di un luogo, ma rielaborano cognizioni e appunti presi in precedenza è un dato certo. Leonardo possiede un repertorio di studi delle stratificazioni rocciose prodotte dall'erosione dei corsi d'acqua e questo elemento ritorna puntualmente nello sfondo di molte sue composizioni.

LE *VITE* DEL VASARI

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori è il primo testo di storia dell'arte italiana, e la fonte di riferimento per la trattazione storiografica delle biografie degli artisti che vissero a cavallo tra il Medioevo e Rinascimento. L'autore è l'artista aretino Giorgio Vasari, a sua volta pittore e architetto. La prima edizione risale al 1550 e l'enorme successo lo spinse a pubblicarne una seconda versione, ampliata e rivista nel 1568. Con le *Vite* Vasari vuole organizzare le vicende della storia dell'arte italiana intorno all'evidenza del primato fiorentino e della scuola toscana su quella romana e sull'arte padana. Il lavoro viene dedicato al granduca Cosimo I de' Medici. Le notizie che contiene sono spesso imprecise e molte informazioni sono in realtà il frutto di un esercizio di invenzione dell'autore, che ama ricondurre le proprie fonti alla coerenza del racconto, che ha l'obiettivo di celebrare gli artisti ancor prima di fornire gli elementi essenziali per conoscere la loro storia. Ma, la ricchezza delle testimonianze raccolte in quest'opera monumentale resta insostituibile, perché spesso sono le uniche tracce che ci permettono di conoscere artisti che altrimenti oggi sarebbero parzialmente o del tutto ignoti.

GLI ESPERIMENTI DELL'ANNUNCIAZIONE

Un momento interlocutorio nella progressione pittorica di Leonardo è costituito dall'*Annunciazione* (Galleria degli Uffizi). La scena è collocata in un giardino, chiuso da un muro di cinta, oltre il quale si vede un filare di cipressi e sul fondo un lago sovrastato da una montagna. Qualcosa però non torna. È come se il prato e il muro fossero rappresentati da un punto posto ad altezza diversa. Il panneggio della veste della Vergine è troppo elaborato e poggia su di una poltrona in modo innaturale. Il leggio è visibilmente posto troppo in avanti rispetto a Maria, l'angolo di apertura del muro suggerisce un punto di vista impossibile, troppo a destra. Leonardo in quella fase sta effettuando degli studi relativi a distorsioni e correzioni ottiche a partire dalla variazione del punto d'osservazione. Se viene guardato da una posizione frontale, gli errori del dipinto sono evidenti a un occhio allineato. Gli errori prospettici svaniscono se ci si sposta a destra. È probabile, che almeno in parte il pittore avrebbe voluto tentare di adattarsi alla situazione che avrebbe trovato il fedele che entrava nella Chiesa di San Bartolomeo in Monte Oliveto, a cui era destinato il dipinto. Altre

imperfezioni non sono però legate a questo artificio, che tecnicamente si definisce "anamorfosi". Il braccio della Vergine, la posizione dell'elegante tavolo in marmo, la ripetitività dei cipressi, alti tutti uguali, danno la sensazione che il dipinto, che anticamente si credeva del Ghirlandaio, sia il frutto di un artista ancora acerbo, che non è in grado di dividere la fase di pura sperimentazione tecnica compiuta durante i suoi liberi esercizi d'apprendimento, dal momento in cui occorre soddisfare al meglio le esigenze di una committenza. È un tratto, che in modi e forme diverse, rimarrà sempre nel carattere dell'artista e dell'uomo: l'esigenza di dare conto nella propria opera del punto di avanzamento delle sue ricerche, non limitandosi a risolvere problemi imposti dal lavoro che deve realizzare, ma ponendone di nuovi, a cascata, spesso senza poi trovare un punto di equilibrio tra il dover fare e la spinta a imparare sempre qualcosa di nuovo. È il limite di Leonardo, ma anche il motore dello straordinario fascino della sua attitudine intellettuale, questa inimitabile estroversione che sconfina nella disperazione. Occorre farci i conti sin da subito, dai suoi esordi.

L'ACCUSA DI SODOMIA

Il 9 aprile 1476, Leonardo viene denunciato insieme ad altri giovani componenti di alcune tra le maggiori famiglie fiorentine, tra cui un Tornabuoni, per gli abusi sessuali perpetrati su di un apprendista orafo di 17 anni, che si prostituiva a pagamento. È un'accusa di sodomia, allora sostanzialmente tollerata se non esibita pubblicamente ed esercitata su di un minore. La denuncia, depositata in un tamburo, ovvero in una cassetta destinata alla raccolta delle segnalazioni di immoralità, è anonima ed è probabile che l'assenza di testimoni sia stata decisiva per gli sviluppi del caso. È possibile che la magistratura competente, gli ufficiali di notte, abbiano incarcerato per qualche giorno Leonardo e gli altri accusati. Una seconda denuncia, vergata stavolta in latino, sostiene che quattro tra gli accusati avevano avuto rapporti sessuali multipli con l'apprendista. Le imputazioni non sono però confermate in alcun modo. Nella sostanza, nessuno ci mette la faccia e Leonardo non subisce alcuna conseguenza legale né professionale.

GINEVRA DE' BENCI, LA PRIMA FIGURA FEMMINILE

Al tempo dell'accusa per sodomia, Leonardo risiedeva ancora presso la bottega del Verrocchio. Aveva ormai 24 anni, età a cui in media un artista era già da tempo pienamente autonomo. Nel 1474, forse grazie all'intervento del padre, aveva ricevuto la commissione del *Ritratto di Ginevra de' Benci* (ora presso la National Gallery di Washington) figlia di un banchiere, andata in sposa a Luigi Niccolini, esponente di una famiglia di industriali tessili, rimasto vedovo da poco. Il committente era Bernardo Bembo, diplomatico che aveva da tempo intrecciato con la donna una relazione platonica. È il tipo di passione ideale, che durante l'età di Lorenzo de' Medici divenne a Firenze una sorta di convenzione poetica e sociale. Ginevra era spesso malata e non aveva figli. Il ritratto, che costituisce un capolavoro assoluto nello sfumato e nella compenetrazione tra figure e paesaggio, affida all'espressione un'annotazione che riguarda la psicologia del personaggio e che è destinata a

rimanere come imprigionata tra il sorriso appena accennato e lo sguardo. È la relazione tra ciò che l'artista vede e svela, senza tradire il silenzio e la reticenza del personaggio ritratto, che Leonardo si troverà a raffigurare attraverso la complessità della natura e del carattere femminile.

ARTISTA IN PROPRIO

Deciso ormai a fare parte per se stesso, l'artista aprì una propria attività nel 1477, emancipandosi finalmente dal Verrocchio. Nel 1481 gli venne ordinata l'*Adorazione dei Magi* (Galleria degli Uffizi) per il monastero di San Donato in Scopeto, nella campagna appena fuori Firenze. Leonardo immaginò la sua *Adorazione* come un grande movimento a spirale, che coinvolgeva non meno di 60 personaggi. Provò a semplificare la scena, tagliare i gruppi che restavano sullo sfondo, ma si trattava pur sempre di una sfida improba, perché dai disegni preparatori è evidente che l'artista voleva studiare le relazioni e le interazioni tra ciascuna figura. Analizzò dunque la luce, i suoi riverberi, l'effetto sulle ombre e sui colori, perché il dipinto questo doveva essere: l'incontro dell'umanità con la rivelazione. In breve, perse il bandolo della matassa. Il dipinto rimase interrotto. I monaci di San Donato incaricarono Filippo Lippi di realizzare una pala ex novo. Tuttavia, avevano compreso la generalità della concezione leonardesca e chiesero al pittore di attenersi il più possibile ai disegni preparatori che avevano visionato e approvato.

- L'ARRIVO DEL SUCCESSO -

LA COMMISSIONE DELLA *VERGINE DELLE ROCCE*

Il primo incarico che Leonardo riceve a Milano non viene dalla corte ducale. Nel 1483 firma un contratto per un'opera destinata alla chiesa francescana di San Francesco Grande, allora una delle più importanti della città (l'edificio venne poi abbattuto per costruire la grande caserma che si affaccia oggi su Piazza Sant'Ambrogio, ma alcuni resti sono ancora visibili nei giardini di via Santa Valeria) La commissione riguarda una grande pala per l'altare della cappella dell'Immacolata Concezione, affidata a una confraternita laica. L'accordo viene stipulato alla presenza di Evangelista e Giovanni d'Ambrogio de' Predis, artisti già pienamente accreditati sulla scena milanese, che in quel momento dovevano ospitare Leonardo nella loro abitazione. Più tardi l'artista andò a stare in Corte Vecchia, ossia nell'antica residenza ducale che si trovava dove ora sorge Palazzo Reale, ma è probabile che per tutto il tempo di realizzazione di questa pala abbia appoggiato il proprio studio presso i due colleghi, coinvolti direttamente nella commissione. Il contratto che è straordinariamente dettagliato entra nel merito di ogni aspetto dell'incarico. Leonardo doveva realizzare un trittico. Nella pala centrale gli veniva chiesto di raffigurare la Madonna vestita di un ricco abito di broccato d'oro blu oltremare. La Madonna con il figlio Gesù Cristo erano sovrastati da Dio Padre in alto anche lui con una veste di broccato d'oro e da un gruppo di angeli e due profeti. Negli scomparti avrebbe

dipinto quattro angeli che cantavano e suonavano. Le tavole laterali affidate invece ai de' Predis dovevano mostrare angeli in gloria. Questo complesso palinsesto pittorico sarebbe stato inserito in una grande intelaiatura lignea, commissionata a un intagliatore straordinariamente abile Giacomo del Maino. Il compenso pattuito con Leonardo era di 800 lire imperiali, da pagarsi a rate entro il febbraio 1485. L'insieme doveva somigliare, in virtù della doratura dei rilievi finemente intagliati, a un grande polittico, come si apprezzano nel Nord Italia e ancora più nei territori vicini alle Alpi, più che alle strutture meno complesse dell'Italia centrale. Com'era consuetudine, il contratto entrava nel merito dei materiali da utilizzare, il che consentiva un preciso controllo dei costi. La Confraternita avrebbe fornito l'oro a pagamento. Tra gli altri pigmenti citati figurano il blu oltremare, estremamente raro e prezioso, ottenuto con la frantumazione dei lapislazzuli.

IL LAVORO PER IL SISTEMA DELLE ACQUE MILANESI

Leonardo era affascinato dal sistema di canalizzazione milanese. Il Naviglio Grande era già esistente quando arrivò a Milano e quello della Martesana era in costruzione. Lo sfruttamento delle acque era una delle prime fonti di remunerazione per il duca e la razionalizzazione della rete di navigazione aveva alle spalle tre secoli di storia. Nei suoi taccuini compaiono disegni estremamente curati delle chiuse idrauliche. In soli 35 anni, dal 1439 al 1475, i milanesi avevano costruito ulteriori 90 km di canali, resi interamente percorribili grazie alla presenza di 25 conche che consentivano di colmare e superare i dislivelli, navigando per così dire in salita. Le conche sono vasche che fungono da elevatore, da ascensore, grazie a due portoni che delimitano l'acqua a monte e a valle, uno scolmatore che fa defluire l'acqua impiegata per superare il dislivello. Grazie alla forza dell'acqua e al riempimento dell'invaso, la barca può effettuare la concata. Prima dell'arrivo di Leonardo in città, le chiuse salivano e scendevano con un sistema a saracinesca. Fu lui a disegnare delle valvole a farfalla, in modo che il meccanismo fosse regolato da una sorta di cancello a battenti. Diede al sistema delle conche un perfetto equilibrio statico, evitando la pressione enorme che veniva a crearsi nell'invaso al momento del riempimento.

DAMA CON L'ERMELLINO

Leonardo seppe affermarsi a Milano anche come straordinario ritrattista di corte, come attestano le immagini che ha lasciato delle favorite del Moro. Il Signore di Milano si era impegnato sin dal 1480 a sposare Beatrice d'Este, figlia di Ercole duca di Ferrara. Ancora nel 1490 Giacomo Trotti, ambasciatore degli Estensi, riferisce però al proprio Signore che Ludovico è legatissimo ad una ragazza bella come un fiore. Il suo nome è Cecilia Gallerani. Proveniente da una famiglia ghibellina di origini fiorentine, coltissima (conosceva il latino, cosa che all'epoca rappresentava un'eccezione tra le donne), scrittrice di versi e poesie che avevano circolazione a corte negli ambienti intellettuali, Cecilia rimase accanto al Moro sino alle nozze di questi. La fama della sua straordinaria bellezza e grazia era tale da essere riconosciuta e celebrata anche nelle altre corti. La stessa Isabella d'Este,

sorella di Beatrice, scelse di esserle amica, stimando le sue doti intellettuali. Ludovico era attento alle tendenze più avanzate delle arti figurative e apprezzava i ritratti realizzati da Antonello da Messina. Il pittore siciliano che aveva attinto per la propria cultura figurativa dal senso profondo della realtà dei fiamminghi, stagliava le figure su uno sfondo nero, neutro, in modo da potersi concentrare esclusivamente sui tratti espressivi e psicologici del soggetto. Antonello era ammirato anche in ragione della maestria con cui utilizzava i colori a olio per produrre una pittura in cui i passaggi cromatici e il chiaroscuro fossero modulati con straordinaria verosimiglianza. Ai suoi contemporanei alcune sue raffigurazioni dovevano sembrare dotate di vita propria, tanto erano vibranti e realistiche. La scuola toscana fondava la propria concezione della verità sulla prospettiva. Leonardo, che per primo aveva accolto a Firenze la novità della pittura a olio, adottò alcuni elementi dello stile di Antonello nel ritratto di Cecilia, piegandoli a una soluzione compositiva estremamente sofisticata, con una torsione del busto verso lo spettatore, in modo da poter rappresentare la figura con la tecnica prospettiva dello scorcio, su di un piano leggermente obliquo, avvicinando così allo spettatore la spalla su cui poggia l'ermellino, che nella cultura tardo-antica rappresentava un'ideale di purezza (si credeva che fosse pronto a lasciarsi morire pur di non macchiare il suo manto) e che il pittore riconduce alle forme di un animale da compagnia. La *Dama con l'ermellino* (Museo Czartoryski di Cracovia) è un saggio della conoscenza straordinaria che Leonardo ha sviluppato entro il 1490 (data in cui si colloca questa piccola tavola di noce chiusa) della questione della luce, che non proviene da un punto in particolare, ma è quasi un'emanazione interna al dipinto, che rimarca lo sguardo di Cecilia, rivolto verso un punto fuori dall'inquadratura, quasi a seguire un cenno che le è stato fatto, forse una voce, o un filo dei suoi pensieri.

LA BELLE FERRONNIÈRE

Intorno al 1490, nel momento in cui realizza la *Dama con l'ermellino*, Leonardo è in grado di spingere la straordinaria sensibilità per la pittura tonale, in cui è la luce a modulare l'intensità del colore a esiti ancora più alti. Lo dimostra un dipinto che era conservato negli appartamenti del re di Francia Francesco I a Fontainebleau, insieme alla *Vergine delle rocce*. Noto con il nome convenzionale di *Belle Ferronnière* (Museo del Louvre) è forse l'immagine di Lucrezia Crivelli, la giovane concubina con cui il Moro si accompagnò dopo che la Gallerani aveva lasciato la corte. Altre ipotesi di identificazione, con Beatrice d'Este o con la stessa Cecilia in età più avanzata e dunque più pingue, non sembrano altrettanto convincenti. Lucrezia era una dama di compagnia della duchessa e diede a Ludovico un figlio illegittimo nel 1497, che divenne poi marchese di Caravaggio. La denominazione con cui il dipinto è noto, che istituisce un riferimento improbabile alla moglie di un mercante di ferramenta, è legata alla catenella della gemma che cinge la fronte della donna, che all'epoca veniva chiamata slenza o lenza e che faceva parte dei gioielli di moda alla fine del Quattrocento. Francesco I di Francia aveva un'amante che si chiamava Madame Ferron e questo fraintendimento ha portato a lungo a ritenere la tavola un lavoro della produzione francese di Leo-

nardo. In realtà, la realizzazione risale al momento della *Dama con l'ermellino* o poco più tardi. È la prima volta, che nella pittura europea un artista si spinge così in profondità nella descrizione delle luci riflesse su di un viso. Se il ritratto di Cecilia Gallerani conservava un forte contrasto cromatico, questo appare soffuso, accordato su di una tonalità intima, come se l'immagine fosse osservata attraverso un filtro che ne accentua i timbri più caldi. Lo sguardo della donna sembra possedere una profondità nuova, che va oltre gli arditi esperimenti dello stesso Antonello da Messina. Sulla pupilla nera Leonardo pone il riflesso della luce che la Ferronnière sta osservando. L'iride è di colore più chiaro, castana, e questo accorgimento dà una straordinaria mobilità agli occhi, che sembrano cosa viva. È di questa qualità che dobbiamo immaginare la pittura di Leonardo quando si avvicina al momento di svolta della sua carriera, la realizzazione del *Cenacolo*.

INGEGNERE MILITARE

A Milano Leonardo disegna una sorta di carro armato, con lame rotanti che sporgono dalle ruote. Quest'arma è diventata uno dei suoi progetti militari più conosciuti. In un foglio si vedono addirittura i corpi stesi sul terreno dopo l'azione del carro. Aveva studiato il *De re militari* di Roberto Valturio, un trattato pubblicato proprio all'epoca del suo arrivo in città, trasfigurando le annotazioni e le invenzioni dell'ingegnere bellico in una serie di creazioni, che si avvalevano anche della forza evocativa dei suoi disegni molto più dettagliati, come quando definisce nei particolari gli ingranaggi e i denti degli assi. Ombreggiature, modellati sono di qualità completamente diversa dagli schizzi di Valturio. Si pensi alla balestra gigante, che si vede in un suo foglio del 1485. Si tratta di un'arma di 25 metri, che non verrà mai realizzata, le cui dimensioni sono immediatamente comprensibili, perché a fianco raffigura un soldato. Leonardo è in grado di rapportare ogni pezzo alla corretta proporzione. Sa che se la balestra ha le braccia dell'arco di quella dimensione, anche il fusto a sei ruote destinato a trasportarla in battaglia deve essere concepito nella stessa scala. Gli storici si sono a lungo interrogati sulle sue reali intenzioni: voleva davvero suggerire al Moro che si poteva fare un'arma così grande o si trattava di impressionare il suo committente? Nel 2002 alcuni ingegneri hanno realizzato la balestra, ma non sono riusciti a farla funzionare. Conosciamo il suo carro armato che ha le ruote anteriori, che girano apparentemente in direzione contraria a quelle posteriori. Chiaramente non era possibile costruirlo in quella maniera, ma forse commise quell'errore in maniera intenzionale, sapendo che senza una sua modifica il progetto non sarebbe mai potuto diventare esecutivo. Fece un cannone a vapore, sostenendo che già Archimede lo aveva progettato. L'idea era di scaldare dell'acqua in modo, che fosse poi la pressione del vapore prodotto a proiettare con la sua spinta la palla a centinaia di metri di distanza. L'unica arma che ha trovato una reale applicazione è l'acciarino a ruota che realizzò nel 1490. Con esso era possibile generare la scintilla necessaria ad accendere la polvere da sparo di un moschetto. Il Moro non diede mai seguito alle sue invenzioni, che rimasero sulla carta, nonostante fosse stato chiamato a Milano anche per le sue qualità di costruttore di marchingegni bellici.

LEONARDO ARCHITETTO: IL CONCORSO PER IL TIBURIO DEL DUOMO

Nel 1487 Leonardo partecipa al concorso per la progettazione del tiburio della Cattedrale di Milano indetto dal Moro per trovare una soluzione alla chiusura di una costruzione intrapresa come una cattedrale gotica e dunque strutturalmente inadatta a una cupola come quella che era stata fatta a Firenze. È in quell'occasione che inizia a confrontarsi e a collaborare con Donato Bramante, che darà un contributo fondamentale allo sviluppo del Rinascimento lombardo. Un affresco dipinto dall'architetto e artista urbinate vede a colloquio *Eraclito e Democrito* (Milano, Pinacoteca di Brera). Il primo con una calvizie incipiente, sorridente, è probabilmente lo stesso Bramante. Il secondo è Leonardo, che indossa una tunica rosa e ha sul tavolo un libro in cui si riconosce la scrittura speculare da destra a sinistra. Ha i capelli ricci, più folti che lunghi, gli occhi che sembrano come incassati tra le sopracciglia e le occhiaie, il mento sporgente, glabro, le mani intrecciate in un gesto di grande eleganza, che indica la disposizione all'ascolto. Nelle conversazioni tra i due si ragiona spesso della simmetria che dovrebbe governare gli edifici religiosi. Bramante ha studiato una costruzione a pianta centrale, inscritta in forme geografiche regolari, cerchi e quadrati, che considera una sorta di prototipo di un tempio di culto che superi finalmente il canone delle chiese medievali (con le tre navate, il transetto, l'abside) per come siamo abituati a vederlo ancora oggi nelle grandi cattedrali. Anche Leonardo è attirato da questo stesso tema progettuale, che ricorre in diversi schizzi. La soluzione, che presenta Bramante per il tiburio del Duomo è a struttura quadrata, più leggera di quello ottagonale, più semplice ed elegante. Leonardo prepara una serie di relazioni. Come di consueto si sobbarca un lavoro enorme, che riempie interi taccuini di disegni e descrizioni, molte delle quali volte a stabilizzare la cattedrale con un nuovo sistema di contrafforti, che puntellano le aree prossime al tiburio. A partire dal 1488 costruisce una serie di modelli in legno, avvalendosi della collaborazione di un carpentiere. Perviene infine alla soluzione ingegnosa di una doppia cupola, il cui tiburio ha esternamente quattro lati e internamente otto.

L'UOMO VITRUVIANO

"*La natura ha creato il corpo umano in modo che il volto, a partire dal mento sino alla sommità della fronte alla radice dei capelli, sia alla decima parte dell'insieme, così il palmo della mano, dell'articolazione all'estremità del dito medio. Il piede è 1/6 dell'altezza del corpo. Il cubito, come pure il petto, 1/4. Anche le altre membra hanno una loro proporzione e misura tanto, che proprio regolandosi su questi canoni, i pittori e gli scultori antichi conseguirono notevole gloria*". Questo passo di Vitruvio ispira gli studi di anatomia che Leonardo compie a partire dal 1489. Rifà i calcoli dell'architetto e si sofferma in particolare sul passo del *De architectura* in cui si dice che facendo sdraiare a terra una persona in posizione supina, con le braccia e le gambe divaricate, se si puntasse il compasso su l'ombelico per tracciare una circonferenza, il segno della grafite toccherebbe entrambe le estremità di mani e piedi. E se è possibile iscrivere il corpo di un uomo in una circonferenza, se ne può anche ricavare un quadrato. La distanza tra le due braccia aperte da un lato e dai piedi alla testa dall'altro

coincidono. Francesco di Giorgio Martini realizzò tre disegni ispirati a Vitruvio, senza però seguirne le proporzioni precisamente, né curandone con grande attenzione il segno. Leonardo, invece, ci ha lasciato una raffigurazione che è un capolavoro assoluto, al punto di essere diventata l'immagine stessa dell'Umanesimo rinascimentale, in cui arte e scienza si confrontano nel tentativo di definire il ruolo della ragione nel mondo e dell'uomo nella storia. Conservato a Venezia, presso le Gallerie dell'Accademia, l'*Uomo vitruviano* è stato concepito disegnando a squadra e compasso quadrato e circonferenza. La figura umana iscritta in essi è disegnata in modo che l'ombelico sia al centro del cerchio. I calcoli delle proporzioni seguivano le osservazioni anatomiche compiute da Leonardo. Vitruvio indicava 22 misure, la maggior parte delle quali vennero corrette. Il disegno non ha nulla della schematicità di quelli di Francesco di Giorgio Martini. Dalla capigliatura al disegno dei genitali (che coincidono col centro del quadrato), dall'espressione del viso allo studio delle ginocchia, dalla muscolatura all'ombreggiatura, tutto è straordinariamente curato e l'espressione carica di serietà fa pensare che si tratti di un autoritratto, realizzato in posa davanti allo specchio.

LA VISIONE DELLA CITTÀ IDEALE

Nel 1487 Leonardo fece dei progetti relativi alla città ideale. Era convinto che la diffusione della peste bubbonica, che aveva sterminato i milanesi dal 1482 al 1485 fosse stata favorita dalla struttura urbanistica della città. Immaginò di trasferire la popolazione in dieci nuovi nuclei cittadini. La rete idrica artificiale che costituiva il vanto del ducato veniva ripensata in questo progetto, in modo da creare due livelli diversi, uno per la circolazione pedonale e l'altro a livello dei canali per la gestione logistica dei commerci, gli impianti igienici e le fognature. Sopra scorreva la vita: strade ampie, porticati spaziosi, alloggi, palazzi e giardini pensili si succedevano. Più in basso, invece, c'erano le aree di deposito e stoccaggio delle mercanzie, le vie riservate ai carri, lo smaltimento dei rifiuti. Tutto era studiato per far sì, che i due piani non si intersecassero mai.

LA CONCEZIONE DELL'*ULTIMA CENA*

Intorno al 1494 Leonardo inizia a studiare sistematicamente la realizzazione di una pittura murale nel refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie. La tribuna del santuario doveva diventare il mausoleo del Moro e dei suoi familiari e a partire dal 1492 vide impegnati il Bramante e l'Amadeo, mentre l'architettura della Basilica è di Guiniforte Solari e risale alla fine del sesto decennio del secolo. Nei *Codici Forster* conservati al Victoria and Albert Museum di Londra, è contenuto un brano presumibilmente del 1495 in cui Leonardo descrive in maniera puntuale il soggetto del dipinto. Nella scena dell'*Ultima cena* il pittore ne parla come se si trattasse di una sacra rappresentazione. Oggi diremmo che si tratta di una sceneggiatura o di un copione teatrale. E a un proscenio fa pensare, non a caso, l'impaginazione scelta per il soggetto, molto frequentato dalla pittura quattrocentesca e che a Firenze aveva lasciato un capolavoro assoluto nell'antico refettorio delle Benedettine in Sant'Apollonia, dove Andrea del Castagno nel 1447 aveva dipinto proprio il

Cenacolo. In tempi più vicini, il Ghirlandaio aveva cercato di rappresentare i sentimenti degli apostoli nel momento della rivelazione del tradimento di Giuda. Era l'ultima di tre versioni di questo soggetto lasciata dal Maestro nel convento di San Marco a Firenze. Da un'idea simile muove anche Leonardo. Nel 1554 il cronista Giovan Battista Giraldi riporta il ricordo che i milanesi avevano dei preparatori dell'opera. Per mesi si era visto l'artista andarsene in giro per la città, osservando i visi delle persone e rappresentandoli velocemente secondo quel metodo che lo studioso Antonio Forcellino ha definito efficacemente di "stenografia disegnativa": una capacità di prendere appunti visivi rapidissimi in forma molto sintetica, da tradurre poi in raffigurazioni compiute. Gli stessi particolari anatomici, come una mano, un braccio, provenivano da questi studi del vero, praticati non su modelli messi in posa, ma in mezzo alla gente.

GLI STUDI DI ANATOMIA

Leonardo abbandonerà Milano alla caduta del Moro, dopo aver tentato senza troppa fortuna di ingraziarsi i francesi, nuovi dominatori. Comincerà così un periplo per l'Italia, che lo condurrà prima a Mantova, poi a Venezia e in viaggio d'istruzione a Roma, infine a Firenze, dove non riuscirà ad affermarsi sulla nuova generazione di artisti e perderà progressivamente interesse per la pittura, che vivrà per lungo tempo come una mera incombenza, necessaria a guadagnare. Quando finalmente i francesi nel 1509 gli daranno l'opportunità di tornare a Milano, il suo interesse sarà ormai volto alla pubblicazione dei trattati scientifici. Uno in particolare, sull'anatomia, impegna da tempo le sue migliori risorse. Come tutti i lavori a cui tiene di più, è un palinsesto aperto, un libro che non ha ancora un timone, un indice definitivo, anche se i titoli appaiono in qualche modo definiti. Saranno 120, illustrati da migliaia di disegni. Il materiale che ha messo insieme negli anni è impressionante e nella sua mente comincia a farsi strada l'idea che occorrerà trovare qualcuno capace di gestirlo. Nel quinto decennio della sua vita, sapendo che non avrà mai figli, scopre anche che la famiglia lo ha escluso dall'eredità. Alla morte dello zio Francesco, si viene a sapere che lo zio ha contravvenuto all'idea di ser Piero lasciandogli parte dei suoi beni, ma i fratellastri provano a privarlo anche di quelli. Giuliano che è notaio, impugna il testamento. Si tratta in realtà di una somma non particolarmente rilevante, ma l'artista soffre molto a vedersi ancora una volta umiliato dai Vinci. È un momento di grande disillusione e Leonardo decide di andare sino in fondo per rivendicare quanto è suo. Arriva a coinvolgere il re di Francia Luigi XII, chiedendogli di scrivere una lettera alle magistrature fiorentine perorando la sua causa. Questo sentimento di solitudine umana, come di chi è sradicato dalla sua terra, espropriato dal suo sangue, innesca una profonda riflessione sul destino che seguirà il suo operato dopo la morte. È nel pieno del quinto decennio della sua vita e comincia a guardare oltre se stesso e a cercare qualcuno che possa affiancarlo nella sua fatica e gestire il suo archivio e il valore materiale e immateriale della sua conoscenza, che solo lui è in grado di comprendere sino in fondo. Non un pittore, di quelli cresciuti nella sua bottega, che non hanno la sua vocazione allo studio, la sua sete inesauribile di sapere. Non di certo Salai,

che gli sfila di fatto anche la vigna nei pressi delle Grazie, dove va a vivere la famiglia Caprotti. In casa di Girolamo Melzi, capitano delle milizie milanesi, conosce il figlio Francesco. Il giovane conosce il greco e il latino, ha studiato negli atenei lombardi. Sarà lui la persona a cui affidare il riordino dei propri manoscritti e trattati, che costituiscono la parte più cospicua di quella che oggi definiremmo la sua proprietà intellettuale.

LA CONCEZIONE DEL CORPO UMANO

La speranza di Leonardo è di poter dare alle stampe a un testo coerente che contenga tutta la propria scienza anatomica. Non è il solo all'epoca ad aver compiuto studi dissezionando cadaveri. Anche Michelangelo lo faceva in maniera sistematica e lo stesso Verrocchio aveva fatto questa esperienza. Ma di fatto, il lavoro intrapreso ormai trent'anni prima lo aveva spinto a un punto tale di confidenza con questa materia da operare sezioni che somigliavano sempre più a quelle praticate dai medici. È il funzionamento degli organi a costituire adesso l'oggetto della sua ricerca. La sua tecnica di rappresentazione affinata nel tempo, ha raggiunto risultati strabilianti. È bene precisare però, che Leonardo continua di fatto a cercare attraverso i propri disegni, la conferma e le teorie sul corpo umano legate all'antichità. Le sue distensioni sono guidate ancora dall'*Anatomia* di Mondino de' Liuzzi, scritta nel 1316. Soprattutto nella prima fase dei suoi studi segue le indicazioni del medico bolognese e questi limiti gli impediscono di maturare una cognizione coerente, come quella che saprà esprimere tre decenni più tardi Vesalio nel proprio trattato, che è considerato il testo fondante dell'anatomia moderna.

AL SOLDO DEL VALENTINO

Nel 1502 Leonardo viene assoldato da Cesare Borgia detto il Valentino, in veste di architetto e ingegnere militare. Il figlio di papa Alessandro VI ambisce a costruire uno stato nel centro d'Italia. Quando a fine giugno prende Urbino, il 21 di quel mese diventa una minaccia per le città che non posseggono un proprio esercito. Firenze stessa contava sull'alleanza con i francesi, ma con le sue sole forze riusciva a malapena contrastare la rivolta di Arezzo e Pisa. Esattamente come si era messo subito a disposizione del conte di Ligny dopo la cacciata degli Sforza, Leonardo non si fa scrupoli a offrirsi a Cesare Borgia, che il 30 luglio lo nomina architetto e ingegnere generale con l'incarico di visionare le strutture militari del ducato appena conquistato e provvedere a rinforzarle. Ma, nel giro di pochi mesi, in virtù dell'opera delle diplomazie internazionali di Francia e Spagna, al condottiero viene a mancare la rete di appoggio sul territorio e il suo potere effimero si dissolve nel nulla. "*Dov'è Valentino?*" scrive Leonardo in un appunto. Ha perso le tracce del suo Signore e nell'aprile del 1503 deve ricondursi a Firenze.

L'INCONTRO CON FRANCESCO I

Al termine di un lungo e inconcludente soggiorno capitolino all'ombra dei Medici, che dopo aver

ottenuto il trono pontificio, hanno chiamato a Roma l'artista senza però affidargli commissioni significative, nel dicembre del 1515 Leonardo segue il corteo papale che si reca a Bologna per incontrare Francesco duca di Valois, che aveva ereditato il Regno di Francia dal suocero Luigi XII morto senza eredi maschi (la legge salica impediva alle donne di salire al trono). Appena ventunenne, il nuovo sovrano appariva come un vero e proprio atleta coronato. Era alto 1,80 m, amava stare alla testa dei suoi soldati in battaglia. Era liberale, magnanimo, educato alle lettere. Conosceva il latino, l'italiano, lo spagnolo, l'ebraico. Amava la caccia, ma anche i balli e la lotta. Si fece presto promotore di una vera e propria esportazione in Francia del Rinascimento italiano, interrompendo la tradizionale austerità dei suoi predecessori, che non amavano collezionare pezzi d'arte né fare opere di mecenatismo. Conosceva e stimava Leonardo. La sorella della madre Luisa di Savoia, aveva sposato Giuliano il fratello del Pontefice. Fece scrivere dall'ambasciatore francese a Roma che avrebbe accolto volentieri l'artista in Francia. Leonardo aveva ormai 64 anni. Prima che arrivasse l'inverno valicò le Alpi insieme a Francesco Melzi. Salai non lo seguì. Ad accompagnarlo fu un nuovo servitore, Battista de Villanis.

LA VERSIONE FINALE DI *SANT'ANNA*

La questione dei tre quadri approdati a Valois è estremamente complessa. La storia del gruppo della *Sant'Anna* parte da molto lontano, dal secondo soggiorno fiorentino e passa per diversi cartoni preparatori, forse destinati a più redazioni, non necessariamente completate. Una copia del dipinto sino al 1810 è stata visibile nella chiesa di San Celso a Milano, per poi finire al l'Hammer Museum di Los Angeles. Essendo esposti in un luogo pubblico era a piena disposizione di chi intendeva copiarla. Da questa versione proviene dunque una quantità molto elevata di derivazioni, che documentano come doveva apparire il dipinto nello studio romano del pittore attorno al 1513 (o alternativamente a Milano qualche anno prima). Si vedono distintamente un albero a sinistra dei personaggi e una grande macchia di vegetazione a destra, che spariscono nella tavola di pioppo ora al Louvre. Leonardo ha dunque voluto aprire il paesaggio, sfrondando letteralmente il dipinto. È questo è uno dei grandi temi storico-critici che riguarda il rapporto tra gli originali del Maestro e le copie di bottega. Generalmente gli allievi riprendono lavoro già completato. Ma, la gestazione dei tre dipinti e non solo occupa così tanti anni, che l'attività dei copisti finisce per fissare e documentare degli stadi intermedi.

LA SENSUALITÀ DEL *SAN GIOVANNI BATTISTA*

Anche il *San Giovanni Battista* era già stato iniziato a Milano nel 1509. Leonardo vi aveva lavorato con straordinaria lentezza, considerando che la raffigurazione non pone particolari problemi di impaginazione. Il dipinto aveva finito per diventare una sorta di riflessione sulla possibilità di far emergere dall'oscurità una figura. La straordinaria delicatezza dello sfumato è legata anche ai lunghissimi tempi di decantazione e affinamento, che rende quasi impercettibile il trapasso

chiaroscurale. Non vi è traccia di pennellata. Il segno del gesto svanisce negli strati di velature sovrapposti, tono su tono. La mano del Santo che indica con l'indice la luce alle sue spalle, è contornata con maggiore nettezza, come se al pittore interessasse far risaltare quel gesto e farlo spiccare più del resto della figura. Il modello è quasi certamente Salai e il sorriso enigmatico prende qui un'intonazione sensuale più pronunciata. È possibile, che si tratti di un'opera di committenza romana e Forcellino ha avanzato il nome del cardinal Bernardo Dovizi di Bibbiena, amante della cultura classica che si trasferì in Francia come nunzio apostolico nello stesso periodo di Leonardo. Il che spiegherebbe anche perché una tavola di dimensioni ridotte, probabilmente già pronta a essere terminata sia stata portata ad Amboise.

L'IDENTITÀ DELLA *MONNA LISA*

Tra le notizie riportate dal de Beatis, una sembra squadernare le cognizioni della storia dell'arte. Il segretario di Luigi d'Aragona parla del "*ritratto di una certa donna fiorentina*" e tutto fa pensare alla *Gioconda*. Subito dopo però, scrive che il quadro è stato fatto su istanza di Giuliano de' Medici. E qui le cose non tornano. Per due motivi. Innanzitutto abbiamo la fonte del Vasari, che ci lascia una descrizione particolareggiata dell'opera già nell'edizione delle *Vite* del 1550. In verità, le cose che scrive hanno poca pertinenza con il dipinto del Louvre che tutti conosciamo ed è dunque probabile, che lo storico si sia basato sulle descrizioni di altri, essendo informato dell'eccezionale realismo del ritratto, ma senza averlo visto dal vivo o dopo averne visionato una copia. Possiamo però fidarci delle sue informazioni allorché dice: "*Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo, il ritratto di Monna Lisa sua moglie, nella quale testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitare la natura, agevolmente si potea comprendere*". La figura storica della moglie di Francesco del Giocondo è nota. Si trattava di Lisa Gherardini, nata da un'importante ma decaduta famiglia di proprietari terrieri, che andò in sposa all'esponente di un commerciante tessile. La fortuna più recente del Giocondo si fondava sulla vendita della seta. In dote Lisa portò una delle tenute di famiglia, perché le risorse liquide del padre erano insufficienti a sposarla con un ricco borghese. Francesco, che forse aveva alle spalle già altri matrimoni, si prese carico delle finanze dei Gherardini. Piero da Vinci era il notaio della sua famiglia. I Giocondo erano molto legati al convinto della Santissima Annunciata, in cui Leonardo era andato a stare dopo il suo ritorno a Firenze. Ci sono insomma, tutti gli elementi, perché la notizia riportata da Vasari sia autentica. Lo scrittore conosceva il Giocondo, aveva familiarità con i figli di Francesco e Lisa e non corresse quanto aveva detto nella seconda edizione del 1558. Perché allora de Beatis dice che la commissione arrivo da Giuliano de' Medici? Le amanti del gonfaloniere del Papa erano molto note, né sembra concepibile che fosse accettato ad Amboise il ritratto di una cortigiana che si accompagnasse con il membro della famiglia de' Medici che aveva sposato la sorella della madre del Re di Francia. Non possiamo però escludere un'altra possibilità. Lisa apparteneva come Giuliano a una casta illustre. Nella primissima gioventù i due si erano conosciuti e non può essere scartata a priori l'idea che l'immagine sia stata commissionata

non dal marito, ma dal Medici che se n'era andato dalla città già a 15 anni, ma proprio per questo potrebbe avere trattenuto con la donna un rapporto di convenzione, non diverso da quello che Bernardo Bembo aveva con Ginevra de' Benci. È una strada tortuosa, ma praticabile, che deve comunque tenere presente la conferma dell'identità della donna contenuta nell'appunto del Vespucci del 1503. Il nome originale nel dipinto *Monna Lisa* (che contrae la versione estesa Madonna Lisa) venne con il tempo soppiantato dall'indicazione che ricorre nell'inventario del Salai. Lo storico Lomazzo, che scrive nel 1580, cita peraltro "*Ritratto della Gioconda e della Monna Lisa*" in maniera distinta, come se fossero cose diverse, inducendo gli studiosi a provare a rintracciare un'altra donna a cui legare il dipinto.

L'ENIGMA DEL SORRISO

È certo comunque, che presto Leonardo si emancipò dalla committenza. Non consegnò il dipinto né a Francesco di Giocondo né tanto meno a Giuliano de' Medici, che potrebbe averlo visto in fase di avanzamento a Roma, domandando di acquisirlo, come si compra un'opera, non perché la si è ordinata, ma perché sta sul mercato. Probabilmente già prima dello spostamento in Francia, la *Monna Lisa* era diventata una sorta di opera aperta in cui confluivano tutte le ricerche sull'ottica, il movimento delle acque, la luce, le comparazioni tra la figura umana e la natura. Se qualcuno si chiede a cosa siano servite le migliaia di pagine che lo scienziato ha compilato senza riuscire a pubblicarle, sottraendo tempo ed energia alle altre attività, questo ritratto può rappresentare una risposta plausibile, perché vi è condensato il senso e la direzione della ricerca di Leonardo. Utilizzando una combinazione di ferro e manganese, il Maestro ottenne una sfumatura di rosso simile al color terra d'ambra bruciata. Con questo pigmento cominciò ad applicare pennellate così leggere e delicate al volto, arrivando a sovrapporre oltre 30 strati sottilissimi, in modo irregolare, per fingere con ancor più verosimiglianza l'incarnato delle guance. Gli studi fiorentini sui muscoli e i nervi della bocca avevano consentito di conoscere a fondo i movimenti del volto con cui si forma il sorriso. Frontalmente la Gioconda non sembra sorridere, ma se si sposta lo sguardo dalle labbra ad altre parti del ritratto, ecco che lo sfumato sembra animare i bordi della bocca, dando la sensazione del movimento.

UN'IMMAGINE NUOVA PER LA STORIA DELL'ARTE

La posa della dama rimanda alla *Maddalena Doni* di Raffaello, un quadro del 1507: è quello un momento storico in cui venne impostato. La donna non è con tutta evidenza una santa, di cui non possiede gli attributi, né tanto meno una nobile o cortigiana, come si evince dall'assenza di gioielli. Sorride e le Madonne non lo fanno, né guardano l'osservatore. È un tipo di immagine nuova per la storia della pittura. Le fogge degli abiti non danno alcuna indicazione temporale. È appoggiata a una balaustra, come quella che si vede in molti ritratti del Quattrocento. Nel paesaggio che si vede sullo sfondo ci sono degli elementi di antropizzazione, che richiamano l'intervento dell'uomo:

un ponte, una strada. Ma, il resto fa pensare più alla natura primordiale, prima della comparsa dell'uomo sulla Terra. Nei propri scritti Leonardo allude alla visione che si poteva avere della valle dell'Arno quando ancora il fiume formava due grandi laghi, nella conca dove sarebbe sorta Firenze e in quella del tratto superiore nell'aretino. Quel che vediamo alle spalle della Monna Lisa fa pensare a questa descrizione. Le montagne sembrano sfumare nel cielo, le acque nelle rocce. La natura non appartiene alla storia, che è fatta di momenti scanditi. Ci troviamo in un tempo che precede gli eventi e nello stesso tempo li supera, con un moto circolare al centro del quale c'è questa donna, che non sappiamo chi sia, con il suo sorriso ineffabile. Una copia che sta al Prado di Madrid, di qualità molto alta, ha una tavolozza più contrastata, colori più vivaci e nitidi. Qui anche la gamma cromatica sembra fondersi in una scala estremamente complessa. È l'effetto delle polveri che si sono depositate sulla pellicola pittorica, di un qualche processo di ossidazione? La *Monna Lisa* del Louvre continua impercettibilmente a cambiare con il tempo. In 16 anni di lavoro Leonardo raggiunge un risultato coerente alla sua idea di corrispondenza tra microcosmo dell'uomo e macrocosmo della natura, in cui fluidità e dinamismo trovano una rappresentazione pittorica in un ritratto che è nel contempo un quadro di paesaggio.

- UN LASCITO UNIVERSALE -

LA DIVISIONE TRA MELZI E SALAÌ

La mattina del 23 aprile 1519, Leonardo detta il proprio testamento al vicario della Chiesa di San Dionigi. Il re gli ha concesso una dispensa grazie alla quale, pur essendo straniero, può disporre della propria eredità. Un gesto generosissimo, perché il sovrano avrebbe potuto legittimamente incamerare tutti i suoi beni. Nomina Francesco Melzi suo esecutore testamentario. Ai fratellastri lascia i 400 scudi depositati sul banco di Santa Maria Nuova a Firenze. La vigna di Milano viene divisa tra Salaì, che però riceve anche 1250 scudi e buona parte dei beni di valore e Battista de' Villani, che lo ha servito fedelmente negli ultimi anni. A Melzi spettano invece tutti i libri, gli iscritti, i disegni, gli attrezzi dell'atelier, la pensione reale, il guardaroba. Dopo avere messo nero su bianco le proprie volontà, si mette a letto. Muore 9 giorni dopo, il 2 maggio. È tuttora oggetto di dibattito la presenza di Francesco I al suo capezzale. Dopo la spartana cerimonia funebre, accompagnata esclusivamente da 60 torce portate dai poveri, viene sepolto nella chiesa di Notre Dame. Nel 1807 l'edificio religioso verrà messo a ferro e fuoco da una ribellione e le sue ossa finiranno disperse.

LA FINE DI SALAÌ

Gian Giacomo Caprotti troverà la morte in una rissa 5 anni dopo. Facendo l'usuraio e si era ulteriormente arricchito il suo guardaroba per sfarzo era pari a quello di un signore. Meno fortuna aveva avuto come pittore, replicando i soggetti del Maestro. I titoli delle opere sono gli stessi degli

autografi di Leonardo, il che ha complicato la ricostruzione degli spostamenti dei dipinti successivi alla morte del Maestro. È possibile che fosse in possesso di quadri iniziati nell'ambito della bottega e li abbia condotti a termine di sua mano.

LA FORMAZIONE DEI CODICI

Francesco Melzi riuscirà in vita a ordinare pubblicare il *Trattato della pittura*, ma dopo la sua morte la dispersione dei manoscritti di Leonardo, non tutelati dai figli dell'allievo, divenne inesorabile. Tredici codici vennero sottratti da Lelio Gavardo, precettore dello stesso Melzi e mai più restituiti. Pompeo Leoni, celebre scultore, si riuscì a impossessare di dieci di queste raccolte. Fu lui a comporre il *Codice Atlantico*. Pietro Calchi, erede di Pompeo Leoni, vendette dodici manoscritti al conte Arconati. Questi nel 1637 li donò a sua volta all'Ambrosiana, che così riuscì a costituire un fondo in cui figuravano *Codice Atlantico* e *Codice Trivulziano*. Ha seguito un'altra strada il Codice che appartenne allo scultore Guglielmo della Porta, che realizzò il sepolcro di papa Paolo III. Venne trovato in un cofano appartenuto a questo artista e acquistato a Roma dal pittore Giuseppe Ghezzi, che vi inserì un frontespizio. Attorno al 1710 fu comprato dal lord Thomas Coke, conte di Leicester. Restò in possesso della nobile famiglia inglese fino a quando venne ceduto all'imprenditore americano Armand Hammer e da questi nel 1994 a Bill Gates, che lo rilevò per oltre 30 milioni di euro. Il possesso del *Codice Leicester* ha garantito così al fondatore di Microsoft il controllo di una serie di importanti proprietà intellettuali legate agli studi di Leonardo.

L'ACQUA E LA DINAMICA DEI FLUIDI

L'acqua è il tema fondamentale del *Codice Leicester*. Nessun altro argomento ha occupato tanto spazio negli studi di Leonardo, abbracciando i suoi interessi dai tempi in cui nella bottega del Verrocchio, disegnava il paesaggio scavato dal corso dell'Arno, a molti anni più tardi, quando tornato a Firenze progettava un modo per deviare il fiume e prosciugarne le paludi, forte dell'esperienza fatta a Milano, dove aveva potuto osservare la rete di canali che collegava la città ai principali corsi d'acqua del ducato. Al soldo di Francesco I si era concentrato sull'ideazione di un complesso urbano, che il re volé edificare a Romorantin, poco meno di 100 km da Amboise. Nei disegni si vede un palazzo a tre piani, con un grande portico affacciato su di uno specchio d'acqua e due castelli divisi da un fiume. Di particolare interesse sono gli spazi pensati per gli spettacoli acquatici, con gradinate che sembrano scendere sino al livello dei laghi artificiali. Il re lo aveva coinvolto anche nella realizzazione di un complesso sistema di canali, che avrebbe dovuto collegare Loira, Saoana e Sauldre, riordinando la rete di irrigazione e riducendo l'area paludosa. L'approccio pratico coincideva con la convergenza nelle questioni di idrodinamica di buona parte dei suoi interessi scientifici, artistici e ingegneristici. La dinamica dei fluidi, la loro azione in movimento, costituiva un oggetto ritornante nella sua attività, perché consentiva di comprendere come le forme vanno modificandosi per effetto del movimento. È questo il tema centrale della sua opera e non a caso i

disegni dell'acqua sono spesso di straordinaria bellezza. Attraverso di essi condusse osservazioni puntuali sul modo in cui la corrente viene deviata dal suo corso, producendo quattordici esempi. Istituì analogie tra le forze che formano i vortici e il modo in cui si formano i riccioli nei capelli. Ed è sempre attraverso lo studio dell'acqua, che comprese a fondo come si muove l'onda, applicando poi i risultati anche alla rappresentazione dei moti dell'animo.

IL SAPERE DELLO SCIENZIATO

I codici contengono l'eredità del Leonardo scienziato, che seppe sistematizzare la propria esperienza attraverso il disegno, ma non riuscì a pubblicare il sapere organizzato nei trattati. Prendendo la distanza dall'archetipo dell'uomo rinascimentale che fa della riscoperta dei classici greci e latini la fonte della propria conoscenza, mette al centro l'esperienza diretta e il metodo induttivo, che parte dall'osservazione delle cose. La scarsa frequentazione del latino d'altronde, rimarrà per lui un ostacolo pressoché insormontabile nell'approccio alla cultura dell'antichità. Pur essendo un appassionato acquirente di libri (in Italia Johannes de Spira aveva creato nel 1469 la prima casa editrice a Venezia stampando numerosi classici), Leonardo sarà il primo a guardare ai fenomeni naturali, cercando di capirne i meccanismi attraverso un embrione del metodo sperimentale e validare le proprie osservazioni attraverso la ripetizione degli esperimenti. Occorre ricordare, che Leonardo non aveva a sua disposizione la conoscenza di modelli matematici affidabili. Michel Foucault parlerà a proposito di "proto scienza" perché di fatto la conoscenza procedeva per la capacità di stabilire delle analogie tra i diversi mondi della natura. Un esempio sono le similitudini e connessioni, che istituisce tra corpo umano e mondo fisico, o ancora tra i vortici d'acqua e la turbolenza dell'aria. È sorprendente la sua capacità di guardare con attenzione, la sensibilità del suo occhio, che coglie cose destinate a sfuggire ai suoi contemporanei come a noi. Un esempio è costituito dalle annotazioni, che fa studiando il movimento di una libellula e riuscendo a capire come si muove in maniera indipendente ciascuna delle sue quattro ali.

LE MACCHINE VOLANTI

L'esito forse più celebrato di questo suo formidabile lavoro sul campo, che dall'osservazione attraverso la sperimentazione conduce all'invenzione, è dato dalle macchine volanti. Partendo da studi finalizzati alla creazione di uccelli meccanici e altri marchingegni destinati a feste, spettacoli e rappresentazioni teatrali, Leonardo cominciò a interessarsi a questioni di ingegneria meccanica e in un taccuino composto di 18 fogli, che intitolò *Codice sul volo degli uccelli*, mise assieme una serie di osservazioni empiriche condotte sulla gravità, sull'aria, sui venti, mostrando di aver compreso i principi fondamentali della dinamica dei fluidi. Mettendo a confronto le parti del corpo umano con alcuni uccelli arrivò a immaginare una macchina alata che consentisse di volare. Era convinto, che un uomo a cui fossero state applicate ali sufficientemente ampie, fosse in grado di staccarsi da terra, superando la resistenza dell'aria. Di qui passò a disegnare macchine ad auto propulsione,

in cui faceva convergere tutte le sue osservazioni di anatomia, fisica e le cognizioni di ingegneria. Dal punto di vista meccanico, non è chiaro come si potesse coordinare i movimenti in modo da governare queste macchine, che sembrano impegnare allo stremo un uomo in tutta la sua capacità muscolare. E infatti, aa oggi la possibilità di un uomo di prendere il volo contando sulla propria forza è rimasta tale. Ma, tra i disegni di Leonardo ci sono anche degli alianti. La ricostruzione di un modello, in particolare, a cura della televisione britannica, si è dimostrata in grado di volare.

OSSERVAZIONE E ANALOGIA

Gli studi di macchine esistenti all'epoca si limitavano all'aspetto progettuale del marchingegno, che appare perlopiù come una volta montato. Invece, Leonardo disegna ciascuna parte smontata, per studiarne la funzione e osservarne il movimento. Non sempre c'era la possibilità di fare esperimenti sul campo. I suoi disegni sono osservazioni condotte attraverso la visualizzazione di un'idea, che si tratti del moto perpetuo o del mantenimento dell'impeto, per dirlo con le sue parole. Era una delle questioni che affliggeva gli ingegneri dell'antichità: non solo trasformare energia in movimento, ma fare in modo che la perdita di potenza progressiva di un meccanismo non determinasse il suo rallentamento e arresto. Tra i suoi taccuini ce n'è uno di 28 pagine interamente dedicato a questo problema, per convincersi che alla fine non era possibile trovare una soluzione. È una delle eredità più importanti del suo operato. La costruzione disegnativa esclusivamente mentale di un meccanismo, gli consentiva di sperimentarne il funzionamento, arrivando a conclusioni fondate esclusivamente su osservazioni e analogie.

LA VERITÀ NELLA GEOMETRIA

L'amicizia che legava Leonardo al matematico Luca Pacioli produsse una collaborazione per il *De Divina Proportione*, il testo ispirato alla sezione aurea che a partire da Euclide affascinò tutti gli studiosi di geometria dell'antichità. Pacioli fu il primo ad applicare questo rapporto, che si esprime attraverso un numero irrazionale (con decimali che dopo la virgola si ripetono all'infinito) sino ad allora individuata a partire dalla divisione di una linea in due parti (in modo che la proporzione tra la lunghezza totale e la parte più lunga è uguale a quello tra la parte più lunga e quella più corta) anche nei solidi geometrici. E dunque cubi, prismi e poliedri. Come aveva fatto con l'*Uomo vitruviano*, Leonardo disegna per Pacioli figure di straordinarie verosimiglianza. Sino ad allora venivano raffigurati come solidi ed erano dunque poco comprensibili. Lui li illustrò come se si trattasse di strutture fatte di sottili liste di legno totalmente cave, rendendole intellegibili a chiunque. Fece le ombre reali, le sfumature. Possediamo un ritratto di Pacioli con un poliedro appeso a un filo al suo fianco. Non possiamo escludere, che anche per illustrare il libro si procedette a costruire i modelli in legno. Ci sono figure straordinariamente complesse, a 26 facce, 8 di cui sono triangoli equilateri delimitati da quadrati. Ma tutto sembra vero. Sappiamo, che Leonardo aveva fatto venire Pacioli a Milano, dove anche il matematico fu impegnato negli intrattenimenti di corte. I disegni che fece

per il *De Divina Proportione* sono di fatto gli unici che vennero pubblicati durante la sua vita nel 1498. Un uomo che non conosce l'algebra e al contrario di quanto si crede, commetteva talvolta dei banali errori di calcolo, era in grado di comprendere la matematica attraverso la geometria e dunque ancora una volta tramite lo strumento del disegno.

IL REALISMO NELLE ARTI FIGURATIVE

Che ne è invece della lezione di Leonardo nel disegno e nella pittura di questa scuola della realtà? Gli sviluppi della sua bottega si concentreranno sulla formalizzazione di una serie di soluzioni, ripetute sino all'estenuazione, dando poco spazio allo studio del vero. Alcuni artisti e segnatamente corregge Giorgione, saranno affascinati dallo sfumato e dalla sua sensibilità luministica. In qualche modo però il leonardismo sopravviverà alle generazioni convertite alla pittura di maniera, in cui il disegno diventerà uno strumento di astrazione dalla realtà e conformismo figurativo, per venire recuperato poi nelle sorprendenti invenzioni vegetali dell'Arcimboldo, che con evidenza sono mutuate dalle deformazioni fisiognomiche del Maestro o nello sperimentalismo dell'Accademia della Val di Blenio. Sarà però Caravaggio, sulla cui formazione milanese ci restano poche informazioni, a cogliere cent'anni dopo l'eredità di quel realismo e a tradurlo nella sua cruda rappresentazione del vero. Da Leonardo a Caravaggio c'è di certo un filo, che forse passa per Cesare da Sesto, epigono della bottega e poi per il bresciano Savoldo, veneziano di formazione. Ma, in che modo questo passaggio sia avvenuto è tuttora un mistero. Certo è che se qualcosa rimase di quell'insegnamento va cercato non a Firenze né a Roma, ma nelle complesse vicende della pittura milanese. Le celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci nel 2019, hanno costituito un'opportunità straordinaria per considerare sotto una luce nuova il suo genio. I nuovi dispositivi digitali e multimediali ci consentono di comprendere ancora meglio i suoi preziosi manoscritti. Ma, la sua opera è tuttora un territorio sconfinato, in cui dobbiamo ancora imparare a muoverci. L'eredità di Leonardo, in definitiva, è questa: la capacità di riconoscere che il cammino del nostro sapere è appena cominciato. "*Una volta che abbiate conosciuto il volo camminerete sulla terra guardando il cielo, perché là siete stati e là desidererete tornare*".

CRONOLOGIA

- 1452: 15 aprile, nasce Leonardo figlio di Piero da Vinci e Caterina Lippi.
- 1468: ingresso nella bottega del Verrocchio a Firenze.
- 1482: trasferimento a Milano.
- 1483: incarico per la *Vergine delle rocce* insieme ai fratelli de Predis.
- 1490: inscena la Festa del Paradiso.
- 1494: abbandono dell'impresa del *Monumento equestre*.
- 1499: Leonardo lascia Milano.
- 1502: al soldo di Cesare Borgia.

- 1513: trasferimento a Roma.
- 1516: viene chiamato in Francia da re Francesco I.
- 1519: 2 maggio, Leonardo muore ad Amboise.

III - RAFFAELLO

- CITAZIONI ILLUSTRI -

"*Quando ammiri una statua antica ringrazia Raffaello: è lui che ti ha spiegato, nella tua lingua, la bellezza di quella statua*".
(Ugo Ojetti – *Raffaello e altre leggi*)

"*L'intera formazione artistica di Raffaello, non solo il suo apprendistato sotto il Perugino, è avvenuta nella più decisa continuità della tradizione classicista del XV secolo, della quale Piero della Francesca è il mediatore*".
(Sydney Freedberg – *La pittura italiana dal 1500 al 1600*)

"*Come molti altri pittori dell'epoca, Raffaello inseguiva il successo nelle principali cittadine dell'Umbria, spostandosi alla ricerca di nuove opportunità*".
(Antonio Forcellino – *Raffaello. Un vita felice*)

"*Roma significherà per Raffaello fare i conti con il variegato, ricchissimo patrimonio dell'antichità*".
(Silvia Ginzburg – *Raffaello pittore e architetto a Roma*)

- UNA FAMA MONDIALE -

L'UOMO CHE HA INCARNATO IL DIVINO

Nelle ore in cui Raffaello morì, una crepa scosse il Vaticano. Era Venerdì Santo, il 6 aprile 1520. papa Leone X per la paura lasciò il suo appartamento, andando a stare nelle stanze di Innocenzo VIII, più sicure. I cieli si oscurarono. Presto si diffuse la notizia della scomparsa dell'astro delle arti, che aveva innalzato la pittura sino agli dei, restituendo a Roma quel mondo antico che prima del suo avvento era guardato alla stregua di una rovina utile solo a cavare materiale da costruzione e invece grazie al suo genio tornò a essere una civiltà viva, reincarnandosi nei suoi mirabili cicli decorativi, nelle divinità e nelle ninfe sensuali che sembravano riportare a un'età dell'oro. Testimone di quel tempo, artefice di quella bellezza, Raffaello aveva vissuto con straordinaria intensità e ardore, consumando e bruciando tutto nei modi di un Dio, come se la vita fosse un'interminabile giornata, da godere sino all'ultima stilla di luce, immergendosi poi per sempre nella notte. La notizia della sua morte è accolta come un accadimento sovrannaturale. Era nato di Venerdì Santo, quando ricorre la morte di Cristo e ancora di Venerdì Santo aveva chiuso gli occhi per sempre. I biografi si affrettarono a correggere le date, in modo che anch'esse coincidessero, ad amplificare l'effetto di

questa coincidenza. Ma, Raffaello era un uomo, non un Dio. Venne alla luce il 28 marzo, forse il 26, secondo la lettura delle diverse tavole astronomiche, che determinano uno slittamento di due giorni nelle date della Settimana Santa del 1483. Non di certo il 6 aprile. La circostanza fatale che lo portò alla morte, su cui le fonti storiche sono in sostanza reticenti, forse per coprire qualcosa che era meglio tacere, è da attribuirsi agli eccessi amorosi. Rientrando da una nottata di piaceri, si era messo a letto, ammalandosi. Aveva dettato le sue ultime volontà, spirando poco dopo. Al suo funerale le donne di Roma, le cortigiane, le popolane della Lungara, piangevano come oggi si piangerebbe la morte di una star. Sul numero degli anni che ha vissuto, 37, è fondata una congettura che allinea al suo destino a quello di altri grandi della storia. Pittori, ma anche musicisti, persino rivoluzionari. Uomini che hanno attraversato la vita dritti come una lancia e giunti alla sua età, hanno bucato il cielo: Parmigianino, Van Gogh, Watteau, Valentin de Boulogne, e ancora Mozart, Byron, Robespierre, Rimbaud, Majakovskij. Nessuno però, più di Raffaello, ha incarnato il divino, riunendo nelle cosmogonie create dalla sua pittura, nei convegni dottrinali condensati negli affreschi, nelle battaglie degli uomini e negli amori degli dei, tutto ciò che il pensiero e dunque la parte divina che è nell'uomo, aveva prodotto.

LA GIOVENTÙ PRODIGIOSA

Raffaello è stato autenticamente un giovane misterioso. Un meraviglioso autoritratto, disperso durante la Seconda Guerra Mondiale, dopo che i tedeschi se ne appropriarono a Cracovia, ci mostra un ragazzo di straordinaria eleganza, come nota Vittorio Sgarbi con "*un'area da dandy, da uomo appassionato, caldo*". Non sappiamo chi fu il suo maestro. A dire il vero, non c'è neppure noto se ne ebbe uno. Sin dalla sua prima opera nota, a 17 anni, nel contratto di commissione è indicato come Magister, Maestro. Si è spesso scritto che il padre Giovanni Santi fosse un artista provinciale, le cui opere sono state maltrattate dalla storiografia, bollate per mediocri e corsive. Il destino dei geni assoluti è di essere dei numeri primi, che originano come da se stessi. Lo scarto con il genitore è tale che anche il cognome, Sanzio, sembra quasi un modo per sottolineare una discontinuità, l'evidenza di una grandezza incommensurabile del figlio rispetto al padre. Raffaello è il frutto non di una scuola o di una famiglia, ma di una civiltà inimitabile, che aveva fatto del ducato di Urbino una nuova Atene e uno dei centri del Rinascimento, per usare l'espressione di André Castel. Quella cultura cosmopolita, culla dell'Umanesimo, è il luogo dove si forma la sensibilità di Raffaello. È dal senso nuovo assegnato in quell'ambiente all'uomo che procede l'artista: non esiste e non poteva esserci, magistero più alto.

IL DISEGNO COME FABBRICA DELL'IMMAGINARIO

Raffaello è il disegno. Se Leonardo usò questo strumento per studiare il mondo e dunque per la conoscenza, è con Raffaello che diventa il contenuto che orienta la produzione, il suo palinsesto. Il disegno serve per i rilievi scientifici dei monumenti romani, per la progettazione architettonica,

per la scansione del lavoro nei grandi cicli decorativi. È il luogo di formalizzazione delle idee. Il disegno è l'invenzione. Senza il disegno è inconcepibile quella che è la rivoluzione operata da Raffaello nell'organizzazione della propria bottega, in cui non ci sono meramente maestro, aiuti, allievi e garzoni, ma una serie di grandi personalità, tutte in possesso di straordinari mezzi espressivi che condividono uno stesso standard tecnico. Federico Zuccari fonderà a fine Cinquecento l'Accademia di San Luca, che farà del disegno uno strumento di controllo dell'invenzione nelle mani delle gerarchie ecclesiastiche. Ma, nella pratica della bottega di Raffaello non c'è nulla del genere. Esiste anzi un'estroversione nell'utilizzo di questo mezzo, che serve anche attraverso le incisioni e le stampe, alla diffusione delle immagini. È questo il punto che con la riforma protestante diventerà scottante, generando il giro di vite del Concilio di Trento. Ma prima di Raffaello, con Raffaello, il disegno è una fucina inesauribile di creatività. Si è spesso fatto il paragone con la Factory di Andy Warhol, suggestivo finché si vuole, ma che si esaurisce nell'incontro di personalità talentuose. Invece, la bottega di Raffaello è stata realmente quel che per il cinema sono stati i primi Studios di Hollywood: la fabbrica dell'immaginario.

L'ETÀ DELLA SENSUALITÀ

Raffaello apre e chiude un'età dell'oro, inscritta nella straordinaria sensualità delle sue opere, che fanno rivivere il mondo degli dei. La sua pittura resuscita Eros dal mondo antico, lo veste di forme moderne, che continueranno a suggestionare artisti, poeti, scrittori, cronisti, viaggiatori, conoscitori e amanti della bellezza per secoli, facendo di Roma luogo per eccellenza del Grand Tour. La continua riemersione del classicismo nel Seicento, a fine Settecento, e in epoche a noi ancora più vicine, è legata alla sua lezione straordinaria. Esisteva già il gusto antiquario, di cui Mantegna era stato il primo campione. Ma, Raffaello comprende che occorre andare oltre alla fascinazione per le rovine di Roma, finanche per la sua civiltà, la sua storia, i suoi trionfi. Lui è interessato soprattutto alla bellezza e la filosofia degli antichi diventa nelle sue raffigurazioni, letteralmente, amore della Sapienza. Occorreranno ancora tre secoli perché Goethe nel *Faust* scriva "*l'eterno femminino ci attira in alto accanto a sé*". Raffaello comprende che i simboli passano e così gli uomini. Quel che resta del mondo antico è la sua sensualità, il richiamo a un tempo mitico del piacere. Raffaello è Eros. Travalica le epoche, il gusto e le mode, per la forza di questa evidenza. Gli affreschi della Loggia di Psiche, la Galatea, i ritratti femminili, finanche le immagini di donna che lascia nei dipinti prodotti per la devozione pubblica e privata, le Madonne e le pale d'altare, consegnano alla storia un'immagine del bello che continuerà a essere riferimento indelebile per ogni artista, sino a Picasso, a Dalì, a De Chirico.

L'UOMO NELLA SUA CONCEZIONE PIÙ ALTA

Quando ci soffermiamo sulle raffigurazioni che Raffaello ci lascia di alcuni suoi amici da Baldassar Castiglione al cardinal Bibbiena, ci appare evidente la concezione che l'uomo del Rinascimento

aveva di sé. L'intelligenza penetrante, l'interesse per la conoscenza, il godimento del bello in tutte le sue forme, l'amore per le relazioni umane, la capacità di muoversi nel mondo con senso di diplomazia, il valore delle cose conquistate senza mostrare fatica, sforzo o ostinazione. In un'Italia vessata da una guerra endemica tra i principati e i casati, retaggio delle congiure medievali, frazionata politicamente tra molti signori, fiorì comunque questa straordinaria civiltà del Rinascimento. È la lezione che l'Italia ha consegnato alla storia. Raffaello è l'uomo nella sua concezione più alta, nel momento in cui il mondo antico, misteriosamente, torna a sovrapporsi al tempo presente, indicando la via per la modernità.

- GENESI DI UNA PASSIONE -

CITTÀ DI CASTELLO LO ACCOGLIE COME UN MAESTRO

Nell'accordo siglato per la pala destinata alla chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello, Raffaello viene già indicato come Magister. Il pagamento è fissato in 33 ducati. 11 di anticipo per l'acquisto dei colori. Le altre due parti saldate l'una a metà lavoro, con un saldo finale alla consegna. Il committente è Andrea Baronci, uomo politico di rilevanza, che era stato priore per due anni della cittadina umbra, posta in una posizione strategica, che ne aveva fatto un avamposto degli interessi di Firenze in Umbria. Garanti del rapporto con i Medici era la famiglia dei Vitelli, emersa da una dura lotta con altre fazioni. Niccolò Vitelli, forte anche dell'appoggio di Sisto IV, preferì però legarsi al duca di Urbino. Le vicende dei decenni successivi, quando nel 1502 Cesare Borgia avrebbe preso con la violenza Città di Castello, uccidendo barbaramente Vitellozzo Vitelli, confermano la rilevanza di un luogo che era una sorta di porta per la Romagna. Siamo a poco più di un'ora di cammino da Borgo Sansepolcro, il paese di Piero della Francesca. Stando a Città di Castello e muovendosi nel raggio di una giornata di strada a cavallo, il giovane Raffaello poteva vedere alcuni capolavori del Maestro, che suo padre aveva avuto modo di affiancare a Urbino. Il ciclo delle *Storie della Vera Croce* della chiesa di San Francesco ad Arezzo e poi certamente il polittico della *Misericordia* e la *Resurrezione*, l'affresco che Aldous Huxley definì "l*a pittura più bella del mondo*". Il dipinto commissionato da Andrea Baronci è un *San Nicola da Tolentino in trionfo sopra al diavolo*. Non conosciamo oggi quale doveva essere l'aspetto originario della pala. In seguito ai danneggiamenti procurati da una forte scossa di terremoto, l'opera fu tagliata in pezzi diversi, per conservare meglio le parti intatte, che oggi si trovano in cinque diverse sedi museali, tra Brescia, Pisa, Napoli, Parigi e Detroit. Possediamo una copia antica di alcune parti risalenti al 1791. Particolarmente interessanti al fine della comprensione del modo di procedere dei due artisti, sono due disegni preparatori, l'uno a Lille, l'altro a Oxford. Nel primo si vede un giovane di bottega posto nella mandorla in cui verrà poi posizionato l'Eterno tra i Cherubini. Al suo lato è una ragazza, nella postura assunta nel dipinto dalla Madonna. Raffaello ed Evangelista fanno dunque uno schizzo

preparatorio in cui utilizzano modelli ritratti dal vero, indugiando anche in particolari realistici inessenziali ai fini della realizzazione dell'opera, come il rigonfiamento tra le cosce del giovane. Vestono poi le figure, in modo da ottenere un risultato disegnativo conforme all'effetto finale. Operano in un contesto di bottega, in continuità sostanziale con lo stile di Giovanni Santi, da cui però il figlio si smarca immediatamente per il tentativo di emanciparsi dalle fisionomie standardizzate, indifferenti al dato numerale, che ricorrono nelle pale disseminate dal genitore nel Montefeltro.

È STATO ALLIEVO DEL PERUGINO?

La presa di contatto con Città di Castello spinge immediatamente questa esordiente oltre i perimetri praticati dall'ambito familiare in cui si inscrive la sua formazione artistica. Vasari scrive, che Raffaello venne condotto dal padre a Perugia, nonostante i pianti della madre e divenne allievo del Perugino. L'alunnato sarebbe dunque da porsi prima del 1494. La maggior parte degli storici dell'arte oggi non accoglie questa notizia per vera. Alcuni ritengono, che Raffaello imparò sì il mestiere dal pittore umbro, che il padre stimava, ma collocano la permanenza presso la sua bottega tra il 1495 e il 1500. Dopo la morte di Giovanni Santi, ma prima della pala per Città di Castello. È una ricostruzione non suffragata dai documenti, ma che risponde a una logica precisa. Lo zio avrebbe portato il ragazzo in Umbria, conoscendo le intenzioni del padre, morto da pochi mesi. Quando, nel contratto con il Baronci, Raffaello viene definito Magister, Maestro, non è dunque più di fatto un allievo. Non ha ancora pienamente raggiunta l'autonomia professionale, ma è socio del vecchio aiutante del padre. Siamo insomma, nell'azienda di famiglia, il che porta a escludere che in quel momento fosse al fianco del Perugino. Di lì a poco d'altronde, ci sarebbe stato un vero e proprio confronto professionale tra i due, messi dalla committenza in concorrenza. Non potendo dunque pronunciarsi a oggi una parola definitiva in un senso o nell'altro, propendiamo per ritenere, che Raffaello ebbe dopo gli insegnamenti del padre, anche quelli del Perugino tra i 12 e i 16 anni circa. È possibile, che in qualche impresa i due abbiano poi collaborato, non oltre il 1500. In quell'anno Agostino Chigi scrive del Perugino: "*È il miglior Maestro d'Italia*".

QUANTA BELLEZZA IN UNO STENDARDO

Quando la pala con il *San Nicola di Tolentino* venne esposta nella chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello, il successo fu tale che la confraternita locale della Santissima Trinità volle immediatamente commissionare a Raffaello il proprio stendardo professionale. Nonostante la compromissione dell'opera, a causa dell'utilizzo che si faceva di questo genere di gonfaloni, possiamo ancora osservare una sorprendente cura dei dettagli della pittura, ancora più notevole se si pensa che l'artista era costretto ad agire con grande rapidità, perché il supporto era costituito da una tela cosparsa da una colla a presa rapida che serviva a legare il pigmento. Questa difficoltà faceva sì, che gli stendardi fossero allora più pitturati che dipinti: le figurazioni erano elementari e lo stile estremamente grezzo. Quel che invece vediamo è da entrambe le facce, pienamente rispondente

agli standard di una tavola. Sul fronte l'immagine della Trinità, che si staglia su di un paesaggio certamente semplificato, aperto su di un ampio orizzonte eccezionalmente luminoso. Sul retro, con tono favolistico viene mostrato Dio Padre, mentre si china su Adamo per togliergli nel sonno la costola da cui modellerà Eva.

LA *CROCIFISSIONE GAVARI*

Nella cerchia delle famiglie, che condividevano con i Baronci le massime magistrature cittadine, c'erano i Gavari, che possedevano una cappella nella chiesa di San Domenico e commissionarono al giovane maestro una *Crocifissione*. Era forse già evidente a quanti cercavano di assicurarsi il lavoro di questo pittore in rapida crescita, che sotto il profilo delle raffigurazioni non amava inoltrarsi nelle novità. Il suo punto di forza era la qualità del disegno, tanto più mosso e naturalistico quanto quello dei contemporanei pareva imbrigliato in forme sempre uguali. Non c'era forzatura, né tentativo di meravigliare. Sin dai primi numeri del suo catalogo Raffaello si impose con un fare, che diremmo inesorabile, perché non si mette mai in competizione con gli altri artisti. Li osserva, probabilmente li studia con attenzione e un attimo dopo è in grado di fare meglio di loro, senza dare mai la sensazione di sfidarli, perché nelle sue mani la pittura scorre con una facilità che fa sembrare artificio ogni altra cosa. Nota oggi come *Crocifissione Mond*, dal nome del collezionista che la cedette nel 1924 alla National Gallery di Londra, la tavola per i Gavari utilizza uno schema compositivo a cuneo estremamente efficace, con il San Girolamo e la Maddalena inginocchiati, alle spalle dei quali stanno in piedi la Madonna e Giovanni Evangelista, che costituiscono quasi delle figure di mediazione rispetto al paesaggio, mosso e vibrante, lungi dalle paludate malinconie del Perugino. Nel cielo, Sole e Luna sono disegnati con il compasso. Come sempre in Raffaello ogni elemento geometrizzante, ogni allusione alla simmetria, è poi sapientemente compensato da un impercettibile disequilibrio, che qui si concretizza nella diversa torsione degli angeli. È un dipinto di straordinaria preziosità, sin dalla scelta dei materiali utilizzati per i colori, che hanno al contempo una profondità, una lucentezza e una felicità di stesura tali da porre il suo autore in una posizione d'avanguardia. La data d'esecuzione è probabilmente vicina al 1502, perché doveva essersi esaurita la pestilenza che si era abbattuta sulla città umbra: la tavola viene commissionata come ringraziamento delle preghiere esaudite. La gerarchia di valori espressa nella lettera di Agostino Chigi è precocemente invecchiata. Sin da ora è Raffaello, ancorché da una posizione defilata, il primo pittore del Centro Italia.

I CONTATTI CON IL PINTURICCHIO

Nel 1502 Raffaello entra nell'orbita dei collaboratori di un maestro umbro che ha lavorato lungamente a Roma, Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio. Il felice estro narrativo di questo pittore, formatosi alla scuola di artisti ancora intrisi di un fiorito linguaggio tardo gotico, gli ha fatto guadagnare la stima delle gerarchie ecclesiastiche, sino a promuoverlo al fianco del Perugino nella de-

corazione delle pareti della Cappella Sistina. Il Pinturicchio ha un legame speciale con la famiglia della Rovere e in particolare con il cardinal Domenico, che gli affidò i lavori di Palazzo Penitenzieri nel Rione Borgo. Dopo la partenza da Roma degli artisti che avevano dipinto le pareti della Sistina, costituì attorno a sé una bottega avvalendosi degli aiuti, che avevano operato al fianco di quei maestri. Papa Innocenzo VIII gli commissionò una serie di vedute di città nel Palazzo Apostolico. È in quella fase che Bernardino cominciò a recuperare alcuni stilemi della pittura pompeiana, divenendo presto il protagonista assoluto del revival dell'antichità che appassionava la Roma papalina. Fu tra i primi a visitare la Domus Aurea e a studiare attentamente le grottesche, ossia quel tipo caratteristico di decorazione parietale eseguita a stucco o ad affresco, che parafrasano lo stile degli antichi pittori delle grotte scoperte da Palatino ed Esquilino. Questi fasci di fantasie vegetali, piccole figure umane animali, spesso monocrome e scene narrative inquadrate in disposizioni simmetriche reiterate, fu introdotto dal Pinturicchio negli appartamenti che dipinse per papa Alessandro VI Borgia e ricorre anche negli affreschi della Libreria Piccolomini a Siena. Prima di quell'incarico si situano le pitture per la Sala Fontana in Palazzo Colonna, che allora apparteneva a Giuliano della Rovere e le tre cappelle (quella del Presepio e le due per i della Rovere) che fece in Santa Maria del Popolo. Sono dunque diverse le strade, che portano Raffaello a contatto con questo artista, dal legame molto stretto con la famiglia che avrebbe ereditato il ducato di Urbino, alla presenza nei principali cantieri umbri, sino alla collaborazione con il Perugino, che sarebbe poi diventata anche nel suo caso una concorrenza di fatto. È accertato, che il Pinturicchio si avvalse di alcuni disegni di Raffaello per la già citata la Libreria Piccolomini. In quella fase, però, la sua maniera sembra diventare corsiva e si nota un evidente scadimento qualitativo sin dalla Cappella Baglioni che affrescò a Spello. Qui volle riprendere il tempio, che Perugino aveva inserito nella *Consegna delle chiavi* della Sistina. Il risultato della collaborazione tra il giovane emergente e il collega, avviato ormai a un precoce declino, è visibile nel confronto tra il cartone della *Partenza di Enea Silvio Piccolomini per il Concilio di Basilea* (Gabinetto dei disegni degli Uffizi) e la sua traduzione in affresco nella libreria del Duomo senese. Un disegno straordinariamente accurato, che si apre sulla magnifica visione di un porto, viene tradotto in modo stanco e convenzionale dal vecchio maestro, ormai inadeguato al confronto con quel giovane meraviglioso.

LA *PALA ODDI*

In questa fase, Raffaello deve aver modo, tra un incarico e l'altro, di viaggiare e aggiornarsi ulteriormente. Prova ne sono il *Cristo Benedicente* ora alla Pinacoteca di Brescia, in cui mostra di aver assorbito la lezione di Antonello da Messina e soprattutto la Pala per Alessandra degli Oddi, che doveva andare sull'altare della cappella funeraria in San Francesco a Perugia (oggi alla Pinacoteca Vaticana). È indubbio, che l'impaginazione tenga conto dell'*Assunzione* del Pinturicchio in Santa Maria del Popolo. Ma, nella scena rappresentata da Raffaello, che è più propriamente un'incoronazione della Vergine, si nota una solennità nuova. Le figure degli apostoli, che si stringono attorno

al sarcofago vuoto parlano attraverso i gesti delle loro mani a cui è affidata la reazione di sorpresa di fronte alla scomparsa del corpo mortale della Madonna. Le ombre riprese sul marmo con attenzione al dato di realtà, i riverberi violacei, accordati al colore dei manti in cui sfuma il paesaggio, il movimento di musica degli angeli che crea quella condizione di sottile squilibrio sempre ricercata da Raffaello, in contrapposto alla monumentalità delle corporature dei discepoli, costituiscono un ulteriore avanzamento. Compendiamo Pinturicchio, è ora di spingersi oltre il Perugino.

UNA SFIDA CERCATA?

La pietra dello scandalo è lo *Sposalizio della Vergine*. Uno degli uomini più ricchi e potenti di Città di Castello Filippo Albizzini, commissiona a Raffaello un dipinto che replica il soggetto della pala che il Perugino ha realizzato per un altare del Duomo di Perugia nel 1499. Il Vannucci ha già affrontato questo tema nella Sistina. È a quell'affresco che si ispira la parafrasi che ne fa Pinturicchio a Spello. Il tema è molto caldo. Per una serie di ragioni, a partire dal tempio e dalla quinta urbana che è posta alle spalle della scena. Per Perugino si tratta di un fondale. Nella sua lunga carriera non ha mostrato particolare attenzione per l'architettura. Raffaello invece, è stato pur sempre educato a Urbino e si rivelerà un brillante architetto. Non è solo questo, però, lo scarto tra le due esecuzioni, ed è difficile sottrarsi all'idea che l'Albizzini abbia voluto mettere sullo stesso piano una questione quasi di campanile (la sfida di Città di Castello a Perugia considerata più potente e più ricca) e il primato tra i due artisti.

LO *SPOSALIZIO DELLA VERGINE*

Perché è francamente riduttivo ritenere lo *Sposalizio della Vergine* (Pinacoteca di Brera) un confronto con il Perugino (la cui *Pala Perugina* finì invece al Museo di Caen)? Raffaello mostra una scena verosimile, non una convenzione pittorica. Da un lato prende un'iconografia in blocco e la rifà, senza aggiungere alcun ingrediente. Ma, con gli stessi mezzi mostra di saper fare una cosa completamente diversa. Così è nel rapporto tra lo spazio scenico e le figure, nella relazione tra i personaggi, nei gesti spostati efficacemente dallo sfondo al primo piano. C'è indubbiamente una questione di uso più consapevole della prospettiva. C'è il superamento dello stilema ormai esaurito dei paesaggi perugineschi e un'evidente felicità narrativa, laddove il vecchio maestro si accontenta di inscenare una serie di atteggiamenti che esprimono quasi un'assenza di coinvolgimento. Da una parte c'è una luce, che va spegnendosi, dall'altra un giovane che sembra quasi rammaricarsi dell'occasione sprecata dal Perugino per dire qualcosa di importante sul senso della pittura e ancor più del disegno. Il segno e il colore costruiscono la fluidità dell'azione, che è la capacità di non assemblare delle parti, come nella pittura del Quattrocento, ma di produrre un risultato armonico attraverso il movimento delle figure. Il processo estremamente elaborato con cui Leonardo e Michelangelo pervengono alla loro idea di classicità, partendo dal dato naturale e trasformandoli in un fatto normale, per Raffaello sembra un gioco da ragazzi. La lieve pressione, che ammorbidisce

le forme disegnative, sciogliendo la quota eccedente di asprezza che è nella natura, è la cifra del suo nuovo stile. La soddisfazione di Filippo Albizzini per la disfida a Perugia la Grande, così clamorosamente vinta dalla piccola Città di Castello, per il pittore ventenne segnò invece la necessità ineluttabile di misurarsi direttamente con la scena fiorentina, dove si gioca la partita che conta.

LA RACCOMANDAZIONE DI GIOVANNA A PIER SODERINI

Ancora negli ultimi mesi del 1503 Raffaello non conosce quale sarà il suo futuro. Nel contratto di un dipinto che non realizzerà mai, il *Matrimonio della Vergine* per l'abbazia di Monteluce, fa scrivere che la sua residenza nei due anni a venire sarà fissata in Perugia, Urbino o Venezia. È una notizia, che sta a indicare il risultato di aprirsi a nuove opportunità di lavoro. Nell'ottobre del 1504 Giovanna Felicita Feltria, sorella di Guidobaldo di Montefeltro e signora di Senigallia, scrive a Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica Fiorentina, per raccomandare "*Raffaelle pittore da Urbino, il quale avendo buon ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare*". La lettera contiene un curioso anacronismo, laddove Giovanna scrive "*e perché il padre so che è molto virtuoso è mio affezionato e così il figliolo discreto e gentil giovane*". Giovanni Santi è morto da 10 anni. Il documento attesta soprattutto le ottime relazioni con la famiglia ducale, che i genitori lasciano in eredità al ragazzo e che durante la sua assenza da Urbino, sono tenute vive soprattutto grazie a Simone Ciarla, il fratello della madre.

I RITRATTI DI AGNOLO DONI E MADDALENA STROZZI

È lo stesso Angelo Doni banchiere in forte ascesa, appassionato collezionista, a ordinargli il proprio ritratto unitamente a quello della moglie Maddalena (Galleria Palatina). Raffaello sceglie di raffigurare entrambi in uno spazio aperto: una balconata, che cita i *Ritratti dei Duchi di Montefeltro* di Piero della Francesca. L'influenza esercitata dai maestri nordici sul Perugino si riverbera in queste due immagini, che registrano puntualmente il dato fisiognomico e lo utilizzano per cogliere il tratto psicologico del personaggio. L'energia di Agnolo è trasmessa attraverso i capelli, visibilmente spazzolati, per aumentarne il volume e caricare il volto, dai lineamenti pronunciati di una forza nuova. Maddalena portava il cognome di una casata che aveva fatto la storia della città, a partire dall'avo Palla, committente del celeberrimo dipinto dell'*Adorazione dei Magi* a Gentile da Fabriano, ma anche grande oppositore dei Medici. Il pittore ne restituisce con fedeltà la complessione, senza sfinare la fisionomia appesantita dalla maternità o forse semplicemente tendente alla pinguetudine. Raffaello cela le braccia entro una magnifica veste damascata e le fa esibire i migliori gioielli di famiglia. Si sofferma sulla collana, dove compaiono incastonati in un prezioso ciondolo d'oro, uno smeraldo, un rubino e uno zaffiro, che simboleggiano castità, forza e purezza, mentre la grande perla a forma di goccia che conclude il pendente richiama la fedeltà coniugale. A muovere l'espressione della donna è la scelta sapiente di fingere che alcune punte dei capelli siano sfuggite alla complessa geometria della pettinatura, liberate da un soffio di brezza. Quel refolo di vento è

sufficiente a increspare il volto, quanto basta a donargli la sensazione palpabile della giovinezza.

LE TRE GRANDI IMMAGINI MARIANE

Il ricordo della presenza fiorentina di Raffaello è inscindibilmente legato alle tre immagini della Madonna con cui codificò in maniera definitiva non solo l'icona mariana, ma anche un modello di bellezza legato indissolubilmente a quel momento storico. Sono anni di grande instabilità politica. Il tentativo di Cesare Borgia di costruirsi uno Stato produce una campagna militare che scuote l'Italia centrale. Non è facile rimanere indifferenti, concentrati sul proprio lavoro. Leonardo da Vinci per esempio, si schiera dalla parte del Valentino offrendo i suoi servizi di ingegnere militare, indifferente alla crudeltà della guerra. Raffaello invece mantiene il focus sulla pittura e sembra anzi fissarsi sull'elaborazione di un canone che può produrre da una stessa matrice formale infinite variazioni. È palesemente ancora Leonardo il termine di confronto e in particolare il già citato cartone della *Sant'Anna*. In occasione del matrimonio tra Lorenzo Nasi, mercante di pani di lana e Sandra Canigiani, figlia di una grande famiglia dell'Oltrarno, realizza la *Madonna del cardellino* (Galleria degli Uffizi) che guarda anche al gruppo scultoreo che in quegli anni Michelangelo spedì a Bruges. L'idea di sistemare Gesù Bambino in piedi accanto alla madre deriva dalla scultura, mentre l'animazione dello schema compositivo attraverso l'interazione con San Giovannino, viene dai cartoni a lungo ponderati da Leonardo e dalle impaginazioni degli anni milanesi. A Raffaello non interessa tracciare una nuova via sotto il profilo dell'invenzione. Accoglie questo modulo piramidale e utilizza l'eccellenza del suo disegno e della materia cromatica per fissare una sua misura classica pienamente autonoma. La sua composizione diventa il paradigma su cui si orienterà chiunque voglia approcciare questo tema iconografico. È ancora una volta strabiliante la sua capacità di fondere gli esempi più alti per produrre un nuovo standard. Si dice che la *Madonna del cardellino* (l'uccellino è il simbolo della passione di Cristo, perché estrasse le spine della corona di spine sul volto di Gesù sulla croce) nel 1547 andò quasi perduto in una frana che riguardo la contrada di Costa San Giorgio, dove vivevano i Nasi. Il dipinto fu ritrovato in diversi frammenti e venne riassemblato, secondo la tradizione da Michele di Ridolfo del Ghirlandaio. Le analisi diagnostiche ai raggi X hanno confermato quanto riportato dalle cronache del tempo. Realizzato tra il 1505 e il 1506, il quadro pone la Vergine in un brano di paesaggio spoglio e in qualche modo scabro, ridotto a pochi elementi. La figura si staglia in proporzioni monumentali, ma la raffinatezza del disegno scioglie questo gigantismo in una visione di grazia irripetibile. Il volto e anche la scollatura della Vergine si stagliano direttamente sul cielo. L'accorgimento ricorrerà anche nella *Bella giardiniera* (Museo del Louvre) che secondo alcuni studiosi è da ritenersi di poco precedente, anche se l'immagine a prima vista può sembrare più elaborata e la data di realizzazione è fissata al 1507. Si ritiene, sulla scorta di quanto racconta il Vasari, che Raffaello l'abbia lasciata interrotta e che il committente, il senese Filippo Sergardi, che divenne poi prefetto del fisco pontificio, abbia affidato il completamento del manto a Ridolfo del Ghirlandaio. L'opera venne acquistata dal re

di Francia Francesco I, grande collezionista. Diverso è il rapporto tra le figure e il paesaggio, e la sensazione è di una maggior compressione dello spazio del quadro, anche per le annotazioni naturalistiche della vegetazione e la definizione dello sfondo. La *Madonna del Belvedere* o *Madonna del Prato*, esposta presso il Museo di Vienna, che Vasari riferisce di aver visto nel palazzo di Taddeo Taddei, è molto vicina sotto il profilo disegnativo a Leonardo. Il rapporto con il paesaggio qui è più armonico e la composizione sembra improntata a una costruzione geometrica ancora più evidente, diagonali più nette e più marcati i rapporti di simmetria. È radicalmente diverso il modo in cui la figura della Madonna occupa lo spazio del dipinto. Calmo e solenne, l'opera venne acquistata dall'arciduca Ferdinando d'Austria, che la teneva nel Castello di Ambras presso Innsbruck, da cui poi confluì nelle collezioni viennesi.

PRIMA DI PARTIRE PER ROMA

Guardando alle opere fiorentine di Raffaello ci si può sorprendere della prevalenza di dipinti di destinazioni private. C'è la *Pala Ansidei* (National Gallery di Londra) dipinta per la chiesa di San Fiorenzo dei Serviti tra il 1505 e il 1506 e la *Madonna del Baldacchino* per la famiglia Dei, che lascerà interrotta al momento di partire per Firenze. Ma, le opere pubbliche sono maggiormente concentrate in Umbria, dove invierà la *Pala Colonna* (Metropolitan Museum di New York) destinata alla chiesa perugina di Sant'Antonio, che va ad aggiungersi ai lavori già registrati nella fase giovanile ante 1503. Come mai viene richiesto più dai collezionisti privati che dai committenti religiosi? Da una parte c'è indubbiamente una questione di contesto storico. Firenze si è da poco lasciata alle spalle la fase del governo di Savonarola, una sorta di dittatura teocratica che ha sull'arte un impatto oscurantista, deprimendo la cultura umanista di ascendenza neoplatonica fiorentina nell'età dei Medici, che nelle arti figurative aveva avuto il momento più alto nel Botticelli. La restaurazione della Repubblica affidata a Pier Soderini, produce un ritorno della passione dei fiorentini per la pittura e la scultura, ma finisce per coincidere con l'affermazione di una nuova classe sociale, di recente emersione, fatta di borghesi rapidamente arricchiti con mezzi economici non paragonabili a quelli delle grandi casate. L'interesse per la generazione di Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, coincide allora con una rinnovata domanda di dipinti che vadano a impreziosire le residenze di questi nuovi ricchi, elevando ulteriormente il loro status, dotandoli di un retroterra culturale che di fatto è ancora poca cosa se si fa il paragone con il tempo di Lorenzo de' Medici. Come sempre accade, arriva prima al collezionismo privato e poi l'arte pubblica. Lo stesso Leonardo, che è rientrato in città da Milano, si muove tra pochi lavori perpetuati per anni, attendendo l'occasione che arriverà con le due battaglie per il Salone del Cinquecento, in cui verrà messo in competizione da Michelangelo. Ma i tre giganti dell'arte fiorentina non esiteranno un secondo a lasciare la città, non appena si presenterà l'occasione. Prima per Raffaello, c'è ancora tempo per un'opera. Uno straordinario capolavoro che pubblicherà ancora una volta a Perugia, a suggello di un tempo violento che la sua straordinaria sensibilità pittorica ha saputo volgere in struggente poesia.

LA FAIDA DEI BAGLIONI

All'inizio dell'estate del 1500 negli ultimi giorni di giugno, si preparano le nozze di Astorre Baglioni e Lavinia Colonna. La più importante famiglia della città suggella il legame con il grande casato romano. L'ascesa dei Baglioni era cominciata con Braccio, capostipite della stirpe detto il Magnifico. Da un piccolo feudo tra Spello, Bettone e Cannara, Braccio seppe intraprendere un personale percorso di affermazione politica grazie alle sue doti militari (e alla militanza nelle truppe pontificie di cui divenne capitano) sino a esercitare una sorta di egemonia su Perugia, riconosciuta da tutti anche semmai esplicitate in forme palesemente autoritarie, alla stregua di quanto fatto dai Medici a Firenze. Il figlio Grifone venne ucciso a Cantiano nel 1477 e fu la moglie di questi, Atalanta, a crescere il figlio Grifonetto, che sposò Zenobia Sforza, da cui ebbe quattro bambini. Il potere che era stato di Braccio, passò invece ai fratelli Guido e Rodolfo, che emarginano il figlio di Atalanta. Astoria e Grifonetto erano cugini, da sempre molto uniti. Ma appena dopo le nozze, Carlo e Filippo Baglioni, trascinando nella faida Grifonetto organizzarono una congiura. Trucidarono Astorre e la sua cerchia, con il tentativo di prendere il comando della città, restituendola ai legittimi eredi di Braccio e Grifone. Si scatenò così una sanguinosissima faida familiare, che era stata preannunciata da suor Colomba da Rieti, allora consultata da tutti i potenti per i suoi vaticini. Atalanta Baglione assunse in quel frangente un atteggiamento di assoluta fermezza. Diede riparo a Zenobia, sua nuora, e ai figli di questa, così come a quanti nell'altra fazione della famiglia, erano sopravvissuti all'eccidio. Rifiutò invece di accogliere Grifonetto, ritenendolo tra i responsabili dell'accaduto. Impossibilitato a rifugiarsi presso la madre, questi trovò tragicamente la morte per mano degli uomini di Giampaolo Baglioni, che si era sottratto alla cattura rifugiandosi presso alcuni studenti che frequentavano l'università cittadina. Nascosto, aveva riguadagnato la libertà, uscendo di Perugia. Riorganizzate le forze, aveva avuto gioco facile nel riprendere il controllo della situazione, instaurando il proprio comando. Astorre e Grifonetto furono così entrambi vittime della macchinazione che aveva voluto mettergli contro. Atalanta volle commissionare a Raffaello un dipinto che commemorasse questi fatti tragici, per la Cappella di San Matteo, che i Baglioni avevano nella chiesa di San Francesco al Prato. L'esecuzione della tavola *Trasporto di Cristo nel sepolcro* (Galleria Borghese) che rielaborava la tradizionale iconografia del compianto, avvenne certamente ultimata prima del 1508, quando nelle lettere allo zio, il pittore parla dei pagamenti che deve ancora ricevere. Al tempo della congiura, che nelle cronache perugine venne ricordata come le "nozze rosse" per il sangue sparso, Raffaello era quasi certamente in Umbria, se non addirittura Perugia. Quei fatti tragici e cruenti, in particolare l'uccisione di Astorre, compiuta dai parenti con inaudita efferatezza (Filippo lo colpì al petto, gli strappò il cuore e lo sbranò davanti alla novella sposa) aveva avuto grande risonanza, ben oltre i confini dell'Umbria. È dunque in questa cornice, che va inquadrato un dipinto carico di tutto il senso ancora vivissimo di quella tragedia.

IL *TRASPORTO DI CRISTO* PER ATALANTA BAGLIONI

In molti testi di storia dell'arte il dipinto per Atalanta Baglioni viene descritto come una deposizione. Si guardi la scena. Siamo ai piedi del Golgota. Distinguiamo in lontananza le tre croci, vegliate ancora dai soldati. È un pomeriggio di sole crudamente contrastante con la scena che si svolge, in primissimo piano. Il punto di vista è posto alle spalle del giovane, che regge con grande energia l'estremità del lenzuolo. Il tratto fisiognomico così ben definito fa pensare a un volto ritratto per richiesta della committente. Alla sua destra nel gruppo delle Marie che circonda la Vergine, si riconosce una citazione della torsione del *Tondo Doni*. Raffaello assimila la mimica facciale del Nicodemo al *Cristo morto*. È probabile che questa figura richiami le sembianze di Grifonetto, mentre il ragazzo più giovane potrebbe essere Astorre. Ma la questione è controversa. In un dipinto del Perugino si riconosce infatti Grifone, a cui il ragazzo di spalle somiglia palesemente. Dunque, potrebbe essere lui il figlio di Atalanta. È probabile poi, che la Maddalena abbia le sembianze di Zenobia. L'impaginazione finale è il frutto di una lunga riflessione, documentata da numerosi disegni preparatori (conosciamo 17 fogli tutti riferibili a quest'opera) sino all'elaborazione di un cartone, composto probabilmente di due fogli, con figure di scala leggermente diversa. Il personaggio di Giovanni richiama già i filosofi della scuola di Atene, il San Giuseppe d'Arimatea, sembra cavato da una scultura di età ellenistica. La compostezza classica delle Madonne fiorentine, complicata dagli esiti più mossi della *Sacra Famiglia Canegiani* e della *Grande Madonna Cowper*, qui lascia il posto a un risultato che è il sintomo di una nuova irrequietezza. Spesso Raffaello cela abilmente una certa anarchia compositiva. L'occhio educato a cogliere questi questa instabilità osserva nella sequenza dei piedi, che si muovono nel trasporto come una coreografia, che non si preoccupa di indugiare in posture e appoggi da equilibristi. Un secolo dopo, nel 1608, il cardinale Scipione Borghese vorrà il dipinto per la sua collezione e commissionerà il Cavalier d'Arpino una copia, per compensare i Perugini, che avevano vissuto la sottrazione come il furto di un'opera che incarnava parte della loro storia.

- L'ARRIVO DEL SUCCESSO -

Quando Raffaello aveva ormai impostato la scena dell'*Incontro tra Attila e il Leone Magno* nella stanza di Eliodoro, la fine dell'inverno del 1512, Giulio II si ammalò. La notizia dell'agonia del Pontefice ebbe straordinaria risonanza in tutta Roma, dimostrazione del consenso che il papa guerriero aveva saputo costruire attorno a sé, nelle vittorie e nelle sconfitte. Spirò nella notte del 20 febbraio. Il maestro di cerimonia Paride de Grassis annotò: "*Tutti grandi e piccoli, vecchi e giovani, volevano baciare i piedi del morto nonostante le resistenze delle guardie*". Avvolto in un manto sontuoso che era costato 2000 ducati, con i preziosi anelli ancora nelle mani, Giulio II venne salutato così dal popolo dell'urbe. Nelle ultime ore aveva emanato una bolla, ordinando che la

sua successione avvenisse senza atti simoniaci. Il conclave era allora teatro di una vera e propria compravendita di favori e incarichi, finanche della promessa di denaro in cambio del voto. E una grande rabbia stava montando Oltralpe, soprattutto nei territori tedeschi, per la corruttezza della corte pontificia. Giulio II aveva ricondotto Roma e costumi esteriori dell'età imperiale, risvegliando la passione per l'antico, ma non l'aveva potuto tentare contro il mercimonio che si faceva delle cariche ecclesiastiche. Il nuovo papa Giovanni de' Medici, scelse il nome di Leone X. Si considerava di fatto l'erede legittimo della signoria fiorentina e nel 1512 si era macchiato alla testa delle truppe pontificie, di un vero e proprio eccidio dopo la riconquista della città di Prato. Fin da subito si distinse per le spese esorbitanti destinate alla cerimonia di incoronazione. Avrebbe impostato il suo pontificato all'insegna della pacificazione, in netta discontinuità con lo stato endemico di belligeranza instaurato di fatto da Giulio II. L'intenzione del nuovo papa, del tutto disinteressato al destino della Chiesa, era di agire esclusivamente nell'ottica dell'arricchimento della propria famiglia. Gli ottimi rapporti con Agostino Chigi consentivano la riserva finanziaria necessaria a ricostituire i fasti di una corte votata esclusivamente alla mondanità, alla produzione e al consumo del lusso, al godimento delle gioie estemporanee. Sotto le sue insegne Roma avrebbe cullato il miraggio di un'estemporanea età dell'oro.

IL NUOVO RUOLO DI RAFFAELLO

Donato Bramante morì nel marzo del 1514. Leone X avrebbe potuto scegliere come successore alla direzione delle fabbriche pontificie Leonardo, che era stato convocato a Roma con la promessa di grandi commesse e invece si ritrovò a svolgere solo incarichi minori per Giuliano, fratello del Pontefice. Una cordata di potere interessata a gestire gli appalti dei cantieri papali, cercò allora di promuovere Antonio da Sangallo, figlio del grande architetto Giuliano. Con una scelta per molti versi sorprendente, alla luce del curriculum, Leone X decise invece di nominare Raffaello. Gli affiancò Giovanni Giocondo da Verona, architetto dell'ordine francescano, uomo vigoroso, già ispettore delle fortificazioni veneziane nel Peloponneso, ormai molto anziano. Avrebbe fatto da tutore all'artista, che accolse l'incarico come se si trattasse di un apprendistato, approfondendo l'impegno con l'energia di uno studente. Si trovava ad affrontare una materia complessa e totalmente nuova per lui, dovendo d'altra parte sostenere una serie impressionante di altri impegni.

LA STANZA DELL'INCENDIO

La *Stanza dell'Incendio di Borgo* dipinta tra il 1514 e il 1517, assegnò un momento di forte mediazione linguistica con gli esiti della volta della Sistina di Michelangelo. L'esecuzione pittorica è demandata alla bottega, dove nel frattempo sono emerse le straordinarie personalità di Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Giovanni Francesco Penni, Polidoro Caldara. Il disegno diventa più plastico, l'intonazione più eroica, le forme assumono un rilievo netto. L'organizzazione della composizione lascia il posto al prevalere del movimento. Le luci sono vivamente contrastate,

la pittura meno preziosa, la stessa tavolozza si orienta sulla gamma utilizzata dal Buonarroti. Raffaello però presidia la parte di invenzione, ed è anzi nel 1515 che decide di confrontarsi con Albrecht Dürer inviando al maestro tedesco un disegno preparatorio della battaglia di Ostia, in cui la flotta che porta le insegne pontificie sconfigge i Saraceni. Una composizione che verrà studiata lungo tutto il Cinquecento e riemergerà tra le fonti iconografiche che ispireranno le prime pitture di storia del Caravaggio nel 1599. Grande fortuna avranno anche le figure monocrome realizzate da Giulio Romano nel basamento. Questa decorazione costituisce a sua volta una rilettura dell'operato di Michelangelo e sarà imitata e copiata, nell'alternarsi di finti telamoni in marmo alle immagini di monarchi che si sono schierati a difesa della Chiesa, dipinti in giallo per imitare il bronzo.

GLI ARAZZI PER LA SISTINA

Uno degli esiti più impressionanti del lavoro di team coordinato dall'invenzione di Raffaello è costituito dal ciclo di arazzi destinati alla parte inferiore della Sistina, con scene degli atti degli apostoli. La dimensione di queste dieci opere tessili doveva essere mediamente (differiscono l'uno dall'altro per misure) di circa 4x4,5 metri. Si trattava dunque di approntare per ciascuno di essi un cartone preparatorio, assemblando un numero considerevole di fogli, su cui tradurre il disegno iniziale che doveva tenere conto della filatura su telaio ed essere realizzato in controparte, ossia a rovescio. I cartoni vennero inviati nelle manifatture fiamminghe di Pieter van Aelst. Nel 1519, sette arazzi ormai pronti arrivarono a Roma e vennero sistemati sotto le *Storie di Gesù* e le *Storie di Mosè*. La loro esposizione è sempre stata però, legata particolari ricorrenze. Restano tra le opere meno conosciute di Raffaello, ma tra le più influenti in assoluto. I brani di naturalismo si combinano con una concezione figurale monumentale. L'effetto cromatico dei materiali serici usati nei filati è di grande preziosità. La tecnica tempera con cui sono stati realizzati i cartoni , di grande velocità esecutiva, spinge Raffaello a concentrarsi sulla composizione inventando nuove impaginazioni, in cui gli episodi degli atti degli apostoli sono rappresentati secondo punti di vista e angolazioni inediti. Lo studio dei rilievi marmorei dell'antichità produce una nuova sintassi narrativa, che sostituisce alla frontalità della narrazione che si vedeva nei cicli quattrocenteschi, una maniera di riprendere i personaggi di 3/4 o di profilo, immergendosi letteralmente nella storia, spesso addirittura all'interno dello spazio scenico, come accade nella *Predica di San Paolo agli Ateniesi*. La raffigurazione è concentrata sull'espressività dei personaggi, sui loro sentimenti. L'aneddotica non funzionale al racconto principale, tutti gli episodi accessori, viene eliminata. È un'idea estremamente selettiva di ciò che deve esserci, dell'essenziale, che si concede la libertà di ripensare il rapporto tra la figura e le architetture, in funzione del tentativo di rievocare i reperti dell'antichità che emergevano dagli scavi e al contempo di documentare quali fossero gli innesti prodotti da questa sensibilità antiquaria nei nuovi progetti architettonici che animavano le fabbriche leonine. Gli arazzi diventano una sorta di fotografia degli edifici, che Raffaello sta approntando per conto del Pontefice, un resoconto degli avanzamenti prodotti dal Bramante e un catalogo di forme, stili, strutture, che dalle rovine assurgevano a nuova lingua ufficiale dell'architettura.

LA REINVENZIONE DELLA PALA D'ALTARE

Per la chiesa benedettina di San Sisto a Piacenza, Raffaello dipinse nel 1514 un'immagine mariana, che ebbe straordinario successo. Il dipinto era stato promosso da Giulio II, allorché la città si era sottomessa spontaneamente al Pontefice nel 1512. La *Madonna Sistina* (Dresda, Gemäldegalerie) è un'icona concepita come un volo di fantasia, in cui la Vergine appare nello spazio che si apre dietro una cortina, vegliato da San Sisto e Santa Barbara: non ha nulla di reale, e anzi gioca esplicitamente a sembrare un'illusione. La grandissima popolarità di questo dipinto è legata alla coppia di putti, che stazionano alla base del quadro appoggiati a un cornicione o a una balaustra. Il loro sguardo, stupito e interrogativo, proietta la pala in una dimensione accessibile a tutti, chiedendo allo spettatore di partecipare alla loro sorpresa, e credere con loro a ciò che stanno osservando. Un'altra invenzione straordinaria è legata alla pala, che Emma dall'Oglio, nobile bolognese, chiese a Raffaello per la chiesa di San Giovanni in Monte. La *Santa Cecilia* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) è un tema scelto dalla committente, che si era votata alla castità pur essendo sposata e viveva la propria fede come una lotta contro le tentazioni della carne, mossa da un fuoco spirituale che prendeva la forma di voci e cori angeliche. Cecilia martire del Cristianesimo delle origini, condannata a essere arsa viva, continua a cantare le lodi del Signore sul rogo, tanto che i carnefici convertono la pena nella decapitazione. Il dipinto inscena una sorta di sacra conversazione, con cinque santi disposti in cerchio ai piedi dei quali si vedono strumenti musicali, descritti con strabiliante verismo, forse per mano di Giovanni da Udine. Nella Chiesa delle origini era consentito solo il canto non accompagnato, per evitare distrazioni ai fedeli. Nel mostrare Cecilia e accanto a lei Agostino, la Maddalena, Giovanni e Paolo, ancora prima che i santi, Raffaello volle dipingere i fedeli delle prime comunità cristiane, che vissero ai tempi della romanità. La misura monumentale e classica delle cinque figure occupa completamente lo spazio della composizione in una scala del tutto nuova. Il quadro avrebbe colpito a tal punto i contemporanei che secondo Vasari, il Francia, maestro bolognese ormai anziano, smise di dipingere immediatamente dopo averlo visto. Meno innovativa, ma consegnata anch'essa a un territorio in cui si mescolano vicende storiche e leggende, è la *Maddalena della seggiola* (Palazzo Pitti Galleria Palatina) che si vuole ritratta sul legno ricavato dal fondo di una botte di quercia. L'opera è inventariata a fine Cinquecento nelle collezioni del granduca di Toscana e nei secoli successivi venne incessantemente copiata, sino alle riproduzioni seriali che le diedero fama universale. È una delle immagini più confidenziali che Raffaello ci ha lasciato. La Vergine sembra guardare nella direzione dell'osservatore, contravvenendo alla convenzione iconografica. Predata da Napoleone rimase in Francia dal 1799 al 1815, sino alla restituzione. Divenne così la matrice di numerose, raffinatissime derivazioni a opera di Ingres.

IL RILIEVO DELLA ROMA ANTICA

Si legge spesso, che Raffaello venne nominato dal Papa Commissario delle Antichità. Alcuni siti forniscono anche la data di nomina: 27 agosto 1515. In realtà, venne fatto *Profectus Marmorum*

et Lapidum Omnium. Era un incarico, che implicava una sua supervisione in merito all'utilizzo di tutti i marmi e le lapidi scavati a Roma, entro un raggio di 12 miglia dalla città, al fine di rifornire di materiali la fabbrica di San Pietro. Le antiche iscrizioni venivano sottoposte all'artista prima dell'eventuale riuso, perché ne fosse stimata l'importanza ai fini dello studio del latino e della cultura antica. Raffaello fece tradurre di propria iniziativa e a proprie spese il *De Architectura* di Vitruvio, testo fondativo della conoscenza dell'antico. Commissionò l'impresa a Fabio Calvo, istitutore di Federico Gonzaga, che lavorò presso la nuova residenza dell'artista in Palazzo Caprini, uno degli edifici costruiti da Bramante nel rione di Borgo (demolito nel 1938 quando venne realizzata via della Conciliazione). Mettendo all'opera i migliori ingegni della bottega, fece fare il rilievo architettonico dei monumenti di Roma antica, con strumenti scientifici che consentissero di produrre sezioni, prospetti e piante. Ricostruì così la planimetria delle antiche regiones (rioni) e nel 1519 presentò al Pontefice i primi risultati. L'obiettivo finale era arrivare a ricostruire l'intera pianta della città, coronando un sogno condiviso da generazioni di umanisti e studiosi. Esiste una lettera, impostata da Raffaello e scritta in realtà da Baldassarre Castiglione, che doveva forse accompagnare gli esiti della Campagna di Rilievi. Si tratta di un documento straordinario, che pone le fondamenta di un nuovo modo di guardare al passato, non solo con un'attitudine di ammirazione per le rovine, ma anche con l'intenzione di conservarle il più intatte possibile. Nessuno si era ancora posto questioni, che oggi alla nostra sensibilità appaiono scontate. È Raffaello, ancora una volta, compiere il primo passo nella modernità. Leone X non lesse mai la lettera, che rimase allo stato di bozza e fu rivelata solo nel 1733. Castiglione si presta a dare voce alla richiesta dell'amico, che non conosce i codici formali con cui occorreva rivolgersi al Papa. Ma, difatti è Raffaello che parla, come comprese Daniele Francesconi nel 1799. Raffaello chiede al Papa di fare della Roma pontificia un esempio di civiltà, preservando la sua storia. Spiega, che è ormai sul punto di saper distinguere i monumenti di età imperiale. Il Papa voleva dunque, che Raffaello sovraintendesse all'utilizzo del materiale da costruzione e il pittore intendeva fargli capire, che gli scavi appartenevano alla memoria di Roma, dando così per la prima volta forma a un'idea di conservazione dei monumenti.

LE LOGGE VATICANE

Nel 1515 Raffaello imposta il secondo loggiato del Palazzo Vaticano, con grandi arcate coperte da volte a padiglione, la cui forma è studiata per consentire l'applicazione di parti pittoriche organizzate al modo delle gallerie dell'antico Tabularium del foro (oggi parte dei Musei Capitolini o dello stesso Colosseo). La loggia del secondo piano era uno spazio concepito, perché il Pontefice potesse intrattenersi con i suoi ospiti, camminando e fermandosi a parlare sotto le campate di stucchi e affreschi. Il ciclo pittorico viene chiamato informalmente "*Bibbia di Raffaello*", perché in ciascuna delle tredici volte si vedono scene del Vecchio Testamento e, limitatamente a una campata della vita di Cristo, alternate a grottesche. Il centro della volta è occupato da finissimi rilievi, che conservano la policromia originale. La progettazione di Raffaello si estende alle porte lignee e

al pavimento maiolicato oggi perduto, mentre Giovanni da Udine orna di stucchi preziosissimi i sottarchi, i pilastri e le volte, utilizzando una tecnica riportata alla luce dalla bottega dopo l'osservazione degli scavi archeologici, che consentiva di ottenere risultati simili al marmo con un costo molto più basso e una lavorazione più semplice.

L'APPARTAMENTO DEL CARDINAL BIBBIENA

L'*Eco delle meraviglie*, che Raffaello sta compiendo nella decorazione della Loggia vaticana giunge al cardinale di Santa Maria in Portico, Bernardino Dovizi, che tutti a corte chiamavano Bibbiena dal suo luogo di origine. Raffinato intellettuale, autore di un testo teatrale, *La Calandria*, che di fatto è considerato la prima commedia scritta in lingua italiana, come scrisse nel prologo Baldassar Castiglione, era stato consigliere dei Medici prima della loro cacciata da Firenze nel 1494. Leone X ne aveva fatto uno dei porporati più ascoltati della curia e gli diede uno degli appartamenti papali. Il Dovizi, personalità straordinaria, viene definito da Machiavelli "omo pacato e discreto". Nel cortegiano si parla di lui come di un fustigatore del vizio. Viene evocato nel dialogo letterario come difensore di Raffaello, che nella finzione del testo avrebbe dipinto San Paolo e San Pietro con le guance rosse, sollevando le critiche di alcuni ecclesiastici. In realtà, il Bibbiena conosceva il pittore sin da Urbino, allorché Giovanni e Giuliano de' Medici vennero ospitati dai duchi durante l'esilio e la familiarità del pittore con lo stesso Baldassar Castiglione risaliva probabilmente ai periodi trascorsi nel Montefeltro, dove l'umanista fu ospitato dopo il 1504. Volle dunque affidare all'artista la decorazione di una piccola loggia di un ambiente, che costituiva di fatto una stufa, ossia un ambiente raccolto per i bagni termali privati del cardinale. È qui, che Raffaello propone uno stile che riprende la pittura romana antica, con il suo alternarsi di figure su fondo rosso e nero. Sono scene mitologiche, che ebbero immediatamente grande risonanza, generando una vera e propria moda grazie alle incisioni che garantirono una rapida circolazione a un repertorio di scene ispirate dalle storie di Venere e Amore. La riscoperta della Casa dei Vettii a Pompei è del 1894. Lo stile delle pitture è molto vicino a quello dell'appartamento e dunque dobbiamo pensare che Raffaello nelle ricognizioni dei fori, nelle perlustrazioni della Domus Aurea o nella visita di Villa Adriana, nell'aprile del 1516, abbia visto qualcosa di simile, che gli sia servito da modello. Raffaello si sarebbe dunque emancipato definitivamente dagli stilemi del ritratto di corte, compiendo un vero e proprio salto in avanti nella storia, che lo proietta al confronto diretto con la sensibilità psicologica degli artisti di fine dell'Ottocento. Se l'architetto ci appare come un uomo moderno, il ritrattista è a tutti gli effetti un nostro contemporaneo.

I RITRATTI VIRILI DEGLI UMANISTI

Fin dai primi esercizi giovanili Raffaello mostra di essere un formidabile ritrattista, attento a restituire la psicologia del personaggio, ma anche accogliere le motivazioni profonde, che avevano prodotto il desiderio di posare davanti al pittore. In alcune sue immagini si condensa mirabilmente la

biografia emotiva, la ricaduta dei fatti della vita sui segni del volto e dell'espressione, sull'attitudine, sulla concezione di sé. Si pensi alla coppia di *Ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e della moglie Elisabetta Gonzaga* (oggi agli Uffizi) realizzati a Urbino dopo il rientro della duchessa dalle nozze di Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este. L'aspetto di lei mostra inesorabilmente i segni dell'insoddisfazione per il matrimonio mai consumato e la mancanza di eredi. Guidobaldo, che viene ritratto in un ambiente chiuso, è un principe costretto a incarnare la propria limitazione, destinato a vivere ancora soli quattro anni. È quasi un presagio di morte. La conoscenza intima della famiglia ducale consente al pittore di accedere a una sfera confidenziale, che pone il ritratto oltre la convenzione di corte e il crisma dell'ufficialità. Così è anche per *La Muta* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) che è Giovanna di Montefeltro, vedova di Giovanni della Rovere. La signora di Senigallia è consegnata alla silenziosa accettazione del suo lutto perenne. In tutti i ritratti giovanili di Raffaello le labbra sono serrate o appena schiuse. Non si sente parola, non c'è sorriso. Nella produzione successiva al ritratto di Giulio II a partire dall'immagine di *Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) si nota uno scostamento tra la ritrattistica ufficiale e i quadri più intimi, destinati a fermare non soltanto l'immagine di un personaggio, ma anche un sistema di relazioni, affetti, vincoli profondi, passioni. C'è per così dire, un filone celebrativo, superficiale, in cui l'attenzione si concentra sui dati esortativi e comprende il *Ritratto di Lorenzo de' Medici* (New York) e quello pur bellissimo di *Isabel de Requesens* (Louvre). Poi una serie di esiti più antiretorici, esemplati perfettamente nella figura del *Cardinale Tommaso Inghirami* (Palazzo Pitti) oratore e in gioventù attore di commedie in latino. Forse suggeritore del programma iconografico delle stanze, di cui viene annotato impietosamente lo strabismo. E infine, un numero ristretto di ritratti, che dobbiamo considerare con un'attenzione diversa, a partire da quella dello stesso *Cardinal Bibbiena* (Palazzo Pitti) nel cui sguardo si indovina una vivacità e una complicità con il pittore, che registriamo come la rottura di un diaframma, una sorta di pellicola che prima impediva al personaggio ritratto di guardare, istituendo uno scambio e un rimando con l'artista. Non è più una biografia condensata in un'immagine, è il momento in cui avviene questo incontro e la descrizione di quel che Raffaello e i suoi amici condividono, raggiunta attraverso una sensibilità più alta, un rango morale eccezionale, disallineato dai valori del mondo, agito in una dimensione relazionale più profonda. Un grande ruolo gioca all'influenza delle ricerche di Leonardo sull'ottica e sulla luce, l'accentuazione dei timbri più caldi, come alla ricerca di una tonalità capace di individuare un grado di intimità.

RAFFAELLO TRAVALICA IL PROPRIO TEMPO

La ritrattistica del Cinquecento nei suoi momenti più alti e slegati dalle imposizioni della committenza, negli esiti di Parmigianino e Lorenzo Lotto e con necessario distinguo, di Bronzino e Tiziano e Sebastiano del Piombo, è focalizzata sulla concezione che il personaggio ha della propria posizione nel mondo. Lo scavo psicologico si concentra su questo aspetto, estremamente complesso,

che è un insieme di aspirazioni, accomodamenti, risultati raggiunti, frustrazioni, consapevolezza dell'esistenza e del ruolo che si è chiamati a svolgere, in qualche caso a recitare. È sovente un conflitto tra volontà e necessità. Raffaello resta però fuori da questo perimetro. La questione dei suoi ritratti è un'altra, che non possiamo che definire sensualità, intendendo con questa parola la vita dei sensi, ma anche la tensione che porta ad abbracciare l'amore, l'amicizia, le passioni condivise. Dobbiamo prendere atto, che tre momenti di forte censura storica, ossia la Riforma protestante, il Sacco di Roma, il Concilio di Trento, hanno certamente spento il fuoco di un mondo sensuale che era riemerso con il culto delle antiche di Roma e che non ha nulla a che fare con le pratiche decadenti dell'età dei Borgia, con la facilità e la corruzione dei costumi. Un fatto culturale, che diventa una misura di vita, un modo di intendere l'esistenza. Se si guardano il *Baldassar Castiglione*, forse il più celebre in assoluto (Museo del Louvre) o la figura giovanile del banchiere *Bindo Altoviti* (Washington National Gallery of Art) sino ai doppi *Ritratti di Andrea Navagero e Agostino Beazzano* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) e soprattutto quello, che contempla l'immagine dello stesso Raffaello nel pieno della sua giovinezza al fianco dell'amico Giovan Battista Branconio (Louvre), che gli aveva commissionato la costruzione del suo palazzo, non si può non rilevare questa consistenza della fisicità dei corpi e dei volti, delle mani, delle pupille, delle labbra. Dovremmo attendere Goya e Manet per un'incarnazione pittorica così esplicitamente addentrata nei sensi.

LA VELATA ALLUSIONE A EROS

Marcantonio Raimondi, incisore di fiducia di Raffaello realizzò una stampa, che riproduce il dipinto di una donna "*la quale Raffaello amò sino alla morte*" scrive Vasari. Bavero de' Carrocci allievo del maestro, provvide a diffondere quell'immagine con grande successo. Il dipinto all'epoca , in cui vengono scritte le *Vite* è a Firenze nella collezione del mercante Matteo Botti. Confluirà poi nelle raccolte di Palazzo Pitti, dopo il passaggio nella quadreria medicea, per lascito del primo proprietario. Si è a lungo discusso se il quadro conosciuto come *La Velata*, costituisca o meno un ritratto, ossia da ritenere una rielaborazione in chiave idealizzante, come l'ultima redazione della *Monna Lisa*. Si è evoluto di volta in volta, identificarla con la Beatrice Ferrarese citata dal Vasari, probabilmente una cortigiana (si indicava con il nome della città di provenienza) o con l'amante di Lorenzo de' Medici, nipote del Pontefice, senza riuscire ad associare in maniera definitiva un nome al suo volto. È certamente il sembiante di una donna conosciuta dal pittore, un saggio di ombreggiatura del volto, di sfumato e incarnato, con una fonte intenzionale di verosimiglianza della visione. La manica è resa con eccezionale attenzione, con i preziosi tessuti in oro e seta. La consistenza tattile della pittura è stata rubricata dalla critica come un'allusione alla sessualità della giovane, così come le pieghe profonde, su cui si sofferma l'ombra. Le mani sul corpetto, in modo da trattenere la veste sul punto di scivolare. È una ragazza, che ha appena cominciato a spogliarsi, nel segreto dell'alcova e si interrompe per concedersi allo sguardo dell'amante, in una sospensione che la rende un'incarnazione di Eros.

LA *LOGGIA DI PSICHE*

Nel 1519 Agostino Chigi con un gesto assolutamente non convenzionale, superando gli schemi sociali, il censo, i pregiudizi della corte papalina, decise di sposare la giovane Francesca Ordeaschi, cortigiana che aveva conosciuto a Venezia, identificata nella modella della Dorotea di Sebastiano del Piombo. Nell'occasione venne commissionata Raffaello la decorazione della *Loggia di Psiche* sul lato principale della Farnesina, la villa suburbana oltre Tevere. Immaginando una sorta di prolungamento ideale del giardino, venne impostato un finto pergolato affidato a Giovanni da Udine, che diede fondo alla propria sapienza botanica dipingendo grandi festoni lussureggianti, in cui imitò ogni specie vegetale, comprese quelle appena introdotte in Europa dalle Americhe, stagliate su di un cielo azzurro, attraversate da ogni genere di volatili, come a fingere un padiglione all'aperto. Nei finti arazzi sistemati sul soffitto venne rappresentata la complessa vicenda mitologica di Amore e Psiche ispirata all'asino d'oro di Apuleio. Raffaello fornì i disegni del ciclo e limitò il proprio intervento diretto a pochi brani, nei triangoli racchiusi lungo il lato sud della loggia, ad alcuni tra i momenti più alti nell'intera storia della pittura di nudo, appoggiando Venere e le tre Grazie sulle nuvole, figurandosi i dialoghi tra le dee e i pennacchi. Da un lato, come scrive Sydney Freedberg, quel che Raffaello ha proiettato come illusione è ancora "*un regno distante, ideale, adatto alla sua olimpica natura*". Dall'altro, non potevano sfuggire le correlazioni con la concezione spaziale della volta della Sistina. E il confronto, indignò quanti, come Sebastiano del Piombo, parteggiavano in un confronto ideale tra i due maestri per Michelangelo, nel cui entourage si disse che la loggia appena rivelata al pubblico era "*cosa vituperosa a un gran maestro*".

IL MITO DELLA FORNARINA

Margherita Luti, figlia di un fornaio senese che aveva la propria attività alla Lungara, è la donna che Raffaello avrebbe voluto costantemente vicino a sé mentre dipingeva la loggia per Agostino Chigi. Il finanziere avrebbe deliberato di concedere alla ragazza il libero accesso al cantiere, in modo che il pittore non dovesse interrompere il lavoro per andare a incontrarla. È probabile invece, che la giovane ritratta nel quadro de *La Fornarina* (Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini) sia stata usata come modella per la decorazione pittorica della Farnesina. Il differente trattamento chiaroscurale delle due mani fa pensare, che l'opera non sia stata completata e fosse ancora in casa di Raffaello nel momento della sua morte. In una prima redazione, dietro alla ragazza si doveva vedere un paesaggio, oltre un parapetto, poi sostituito con un cespuglio di mirto, pianta che richiama il mito di Afrodite e un ramo di cotogno, che simboleggia l'amore e la fertilità. È fortissimo il contrasto tra la vegetazione scura (sembra un notturno) e il busto della giovane, che è sistemata in posa come un'immagine di Venere, il cui gesto di pudore è da leggersi come un richiamo di seduzione. Il velo trasparente, che copre il ventre, non nasconde la nudità ed esalta il corpo da adolescente. La capigliatura è raccolta in una sciarpa plissettata, studiato richiamo all'Oriente e all'esotismo. I profondi occhi neri, che sembrano distogliere lo sguardo per pudicizia,

contrastano sapientemente con il sorriso appena accennato di chi conosce la propria bellezza e dissimula questa consapevolezza. Il gesto della mano destra richiama quello della *Velata*. Si ritiene, che Leonardo possa aver dipinto a Roma un ritratto femminile per Giuliano de' Medici, usando per modella la favorita del fratello del Pontefice. Il riferimento iconografico sarebbe stato un passo di Plinio dalla *Naturalis historia*, in cui Alessandro Magno domanda al leggendario pittore Apelle di fare il ritratto di Campaspe sua amante, nelle vesti di Afrodite Anadiomene. In un'interpretazione recente della *Fornarina*, Silvia Ginzburg e Camilla Colzani si domandano se per caso anche quest'opera non rimandi a quel racconto, e in particolare alla seconda parte, allorché Apelle innamoratosi della giovane, la ritrae nelle fogge di Venere terrena.

- UN LASCITO UNIVERSALE -

LA CONTINUITÀ DELLA BOTTEGA

Per comprendere quale sia stato il lascito di Raffaello dobbiamo fare brevemente la storia degli avvenimenti, che seguirono la sua morte. Sebastiano del Piombo domandò di subentrare nel lavoro delle Stanze. Michelangelo perorò la sua causa presso il cardinal Bibbiena, ma l'incarico venne confermato ai pittori che di fatto avevano già operato nelle ultime scene. Giulio Romano assunse la leadership che era stata del Maestro. Fu lui a completare dietro l'autocompenso la *Trasfigurazione*. La bottega dunque prese in carico tutti i lavori, che la scomparsa di Raffaello rischiava di lasciare interrotti: il completamento degli appartamenti vaticani con la Stanza di Costantino, la decorazione di Villa Madama, ancora sostanzialmente da iniziare, così come la Sala dei Pontefici. I lavori delle Stanze però furono condotti dalla tarda primavera del 1520 alla fine del 1521. Interrotti per la morte di Leone X ripresero dopo l'elezione di Clemente VII e arrivarono a termine entro il 1524. Le invenzioni relative agli altri cantieri si devono probabilmente a Giovanni da Udine. Di certo, questo gruppo di lavoro continuò a operare con la disciplina e l'organizzazione, che aveva dato il Maestro, nel pieno rispetto delle specificità e attitudini di ciascuno. E questa è la prima, straordinaria eredità di Raffaello.

LA FINE DEL RINASCIMENTO

Il 15 giugno 1520, poco più di due mesi dopo la morte di Raffaello, Leone X avrebbe scomunicato Martin Lutero con la bolla *Exsurge Domine*. Il 23 ottobre di quello stesso anno Carlo V re di Spagna, viene incoronato imperatore e si impegna a contrastare il luteranesimo. Presto però, dovrà dedicarsi soprattutto a un lungo conflitto, che vedrà gli Asburgo cercare di respingere le aspirazioni imperiali di Francesco I di Valois, re di Francia. Il nuovo papa Clemente VII si sarebbe inserito in questa contesa, promuovendo la Lega di Cognac, che sostenne le ambizioni francesi frustrate dopo la sconfitta di Pavia (1525). Il Pontefice era mosso dal timore, condiviso dal sovrano francese, che

il re di Spagna potesse unificare l'Italia sotto il suo potere, mettendo fine allo Stato pontificio. Nel novembre del 1526, 14 mila lanzichenecchi arruolati in Tirolo, marciarono verso la Pianura Padana, presero Ferrara e Mantova e nella primavera del 1527 dilagarono in Centro Italia. Il 6 maggio attaccarono Roma, sostenuti dai Colonna e dalle altre famiglie fedeli all'imperatore. Il Papa, rifugiatosi in Castel Sant'Angelo, venne arrestato. Liberato da un gruppo di cavalieri, fu travestito da ortolano e condotto in salvo a Orvieto. Per otto lunghi giorni, la città subì un saccheggio, con danni incalcolabili al patrimonio artistico, che toccarono anche i lavori di Raffaello. Nelle Stanze i mercenari lasciarono il loro segno, scrivendo sul muro il nome Luther. Secondo il filosofo Bertrand Russell, il 6 maggio 1527 finisce il Rinascimento.

LA CONTINUA RIEMERSIONE DEL CLASSICISMO

A partire soprattutto dalla scuola emiliana, una corrente classicista che ha in Raffaello il modello di riferimento, sarebbe tornata ad affacciarsi a fine Cinquecento con lo stile dei Carracci e successivamente con Guido Reni. Allo stesso modo, Rubens e in qualche misura anche Velasquez tornarono a individuare nell'antico la propria fonte di ispirazione. Raffaele è studiato dai grandi protagonisti della decorazione barocca, ma anche da chi come il Domenichino e l'Albani porterà avanti un linguaggio più sottilmente sensuale ed è anche il modello di riferimento per Poussin e Lorrain. Alla fine del Settecento la pittura di storia si rifece ai cartoni dei suoi arazzi per trovare nuova linfa narrativa. I movimenti dei Nazareni e dei Preraffaeliti, rispettivamente in Germania e in Inghilterra, diedero vita nel corso del XIX secolo a un nuovo interesse per la sua produzione giovanile, imprimendo al loro accademismo un modo arcaicizzante. Era come tornare alle sorgenti della civiltà figurativa, depurando la storia della pittura di tutto ciò che era accaduto negli ultimi tre secoli.

RAFFAELLO TROPPO POPOLARE?

L'utilizzo di particolari e stilemi tratti dalle sue opere all'interno della cultura Pop e delle riproduzioni seriali delle immagini, la trasformazione delle sue opere in oggetti di merchandising, hanno portato negli ultimi decenni a una rilettura superficiale dell'attualità della figura di Raffaello. Spesso lo si è liquidato come il campione dell'accademismo, l'incarnazione della tradizione. O addirittura come il prototipo di un'arte esornativa, destinata alle grandi collezioni, incapace di dire cose significative per la contemporaneità. Qualcuno gli ha contrapposto Caravaggio, non comprendendo o non sapendo che invece questi aveva sempre osservato attentamente le composizioni dell'urbinate. Raffaello è conosciuto universalmente, ma la sua opera deve ancora essere studiata a fondo per comprendere il modo in cui la cultura del suo tempo venne mirabilmente condensata in una forma estremamente avanzata di comunicazione visiva, alcuni decenni prima che quel linguaggio venisse normato e codificato dopo il Concilio di Trento. Coloro, che si fermano alla superficie dei suoi dipinti possono ricavarne l'impressione di un'opera, che non contempla il lato

saturnino, irrequieto ed eccentrico, considerato consustanziale all'arte. Raffaello viene liquidato come "il pittore più grande di tutti i tempi" dimenticandosi della sua mobilità intellettuale, della voglia di sperimentare continuamente nuove soluzioni, di compendiare la grandezza, che riconosceva gli altri maestri in soluzioni e composizioni assolutamente nuove, che sarebbero diventati immediatamente degli standard. La felicità di Raffaello, la sua straordinaria carriera di successi, sono in realtà l'esito di una ricerca inesauribile, attuata non per il desiderio di superare gli altri, per affermazione personale, ma all'interno di una misura di sé, di un savoir faire che ci pare già appartenere all'uomo moderno. Raffaello deve ai propri mezzi e non a Dio, la conquista del cielo.

CRONOLOGIA

- 1483: 6 aprile, nasce a Urbino Raffaello Sanzio, figlio di Giovanni Santi e Magia di Giovan Battista Ciarla.
- 1491: morte della madre Magia Ciarla.
- 1494: muore il padre Giovanni Santi.
- 1500: Raffaello firma il suo primo contratto come Magister, assieme a Evangelista di Pian di Meleto.
- 1502: collabora con il Pinturicchio per i cartoni destinati ai dipinti, che decorano la Biblioteca Piccolomini di Siena.
- 1503: termina la *Pala Oddi*.
- 1504: 1 ottobre, Giovanna Feltria della Rovere raccomanda Raffaello a Pier Soderini.
- 1504: *Sposalizio della Vergine*, ora alla Pinacoteca di Brera.
- 1506: Agnolo Doni commissiona il suo ritratto e quello della moglie Maddalena Doni.
- 1507: esegue il *Trasporto di Cristo* per Atalanta Baglioni.
- 1508: lascia incompiuta la *Pala Dei* per partire alla volta di Roma.
- 1511: Giulio II gli commissiona la realizzazione delle Stanze vaticane.
- 1512: completa la *Messa di Bolsena*.
- 1514: subentra Bramante nell'incarico per la Fabbrica di San Pietro.
- 1515: viene nominato dal Pontefice Commissario alle Antichità di Roma.
- 1516: con gli amici Bembo, Navagero, Beazzano e Castiglione si reca a Tivoli per vedere Villa Adriana.
- 1517: acquista il palazzo che Bramante ha costruito in via Alessandrina.
- 1518: lavora due dipinti per Francesco I re di Francia.
- 1519: arrivano a Roma i primi arazzi che ha fatto realizzare in fiandra per la Cappella Sistina.
- 1520: 6 aprile muore a Roma dopo una malattia improvvisa, che lo consuma in pochi giorni.

APPENDICE FINALE DI CONCLUSIONE

Le sezioni di scritti dedicati ai tre eccellenti maestri seguono l'ordine alfabetico, ovviamente per non creare una sorta di scaletta sequenziale di facile fraintendimento.

Caravaggio, Leonardo e Raffaello possiedono un prestigio paritetico indiscusso e indiscutibile, che comporta una riflessione su ognuno di uguale valenza ed è quindi corretto anteporre il semplice ordine di disposizione alfabetica nell'argomentare quanto espresso e descritto sul loro operato.

Concludo con una frase, che reputo e considero congeniale come ponte di collegamento tra presente e passato: *la grande arte antica possiede e custodisce un'accezione di università atemporale inviolabile e incontaminata, che la rende sublime e sublimata, eterea ed eterna, perpetua e imperitura, a cui ogni artista contemporaneo deve portare sempre e comunque sincera e onesta devozione*.

BIOGRAFIA DI GIOVANNI AMORIELLO

Nato a Lodi nel 1982, dove vive e lavora. Dopo aver preso il diploma di maturità artistica al Liceo Artistico Callisto Piazza di Lodi continua i suoi studi a Milano, laureandosi in Scienze e Tecnologie della Comunicazione, presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM. Successivamente consegue la laurea magistrale in Arti Visive, indirizzo Pittura, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera sotto la guida del professor Renato Galbusera. Nel 2015 partecipa ad una mostra, organizzata da Renato Galbusera, dedicata al recupero della memoria storica del marchio Alfa Romeo presso gli spazi dell'ex Chiesa di San Carpofaro a Milano. È docente di Arte e Immagine nella Scuola Media e ha partecipato a diverse mostre collettive, tra le quali diverse edizioni dell'Oldrado da Ponte, coordinate da Mario Quadraroli e da Ambrogio Ferrari. Da diversi anni recita con la Compagnia Teatrale il Pioppo di Luciano Pagetti ed è docente di Teatro presso l'Accademia Gerundia di Lodi.

CONTATTI

E-mail: *giova808@gmail.com*

IG: *@giovanniamoriello*