



Raffaello a Roma

Restauri e ricerche

EDIZIONI MUSEI VATICANI

Introduzione

Antonio Paolucci

Argomento principale di questo volume è quella straordinaria mutazione che riguarda Raffaello negli anni che stanno fra il 1511 e il 1514: gli anni della Stanza di Eliodoro, perché questo libro ruota tutto intorno al restauro che è stato condotto negli ultimi tempi, diretto da Arnold Nesselrath e realizzato da Paolo Violini. Cosa succede in questi anni? Qualunque manuale di storia dell'arte, anche il più sommario, vi dirà che succedono certe cose: Raffaello dipinge prima la Stanza della Segnatura – il suo lavoro nella Stanza della Segnatura dura fra i tre e i quattro anni – e dopo interviene nella Sala dell'Udienza, quella che tutti conosciamo con il nome di Sala o Stanza di Eliodoro. Qualunque manuale di storia dell'arte vi dirà che Raffaello pressoché trentenne a Roma ha potuto vedere delle cose: ha visto per esempio la volta della Sistina, conclusa e inaugurata da Giulio II della Rovere il 31 ottobre del 1512. Sappiamo che personaggi significativi del mondo veneto, della civiltà del colore, sono passati da Roma e addirittura hanno sostato intorno alla sua bottega, come Lorenzo Lotto per esempio, documentato nella squadra di artisti attiva in Vaticano contemporaneamente a Raffaello, o Sebastiano del Piombo. Ma basta questo a spiegare cosa succede nella Stanza di Eliodoro? Come è potuta accadere una trasformazione così profonda e così importante, quella che porta Raffaello al suo apice, al suo zenit, lo porta a quello che Vasari ha indicato come il suo momento di suprema perfezione? Ecco, il Raffaello di Eliodoro è la suprema perfezione. Noi guardiamo quegli affreschi (uno come me ha potuto osservarli nel suo farsi, nel loro essere via via svelati dal restauro, si può dire giorno dopo giorno salendo sui ponteggi); queste sono esperienze straordinarie che solo chi fa il nostro mestiere può concedersi. Per esempio, nella Stanza di Eliodoro, là dove c'è l'episodio della *Liberazione di San Pietro*, voi guardate quel cielo, quella notte, che non è una notte, ma è un viaggio al termine della notte perché si capisce che la notte sta declinando verso l'alba: in fondo, ma proprio in fondo si comincia a intravedere un certo luore dell'alba (fig. 137). E voi guardate quella luna (fig. 136): la luna della *Liberazione di San Pietro*; quando mai si era vista nella pittura degli italiani una luna come quella? Un cielo come quello? Quello è il primo notturno vero nella storia dell'arte italiana. Avete in mente la luna della *Liberazione di San Pietro*? Questo cielo pigro, sciroccoso, questa luna appena velata da un brandello di nube nella campagna romana – perché Raffaello immagina che la liberazione di San Pietro avvenga non a Gerusalemme, come scrivono gli *Acta Apostolorum*, ma alla periferia di Roma. Certo, nella pittura italiana quanti artisti grandissimi hanno rappresentato gli eventi meteorici, hanno rappresentato il cielo, dalla nube di nebbia sfilacciata che si impiglia nei merli di un castello lontano che Gentile da Fabriano ha dipinto nella *Fuga in Egitto*, nella predella della pala con la *Adorazione dei Magi* agli Uffizi, ai cieli di Giovanni Bellini, per esempio quello sopra il *Battesimo di Cristo* di Santa Corona a Vicenza, oppure a quelli di

Lorenzo Lotto: pensate al cielo nero – come si legge nel Vangelo: «E si fece buio su tutta la terra» – che Lorenzo Lotto ha dipinto nella *Crocifissione* di San Giusto a Fermo. Eppure questa luna di Raffaello nella *Liberazione di San Pietro* è qualcosa che non si era mai vista prima. Così come non si era mai vista prima nella storia della pittura italiana l'intensità fisionomica, psicologica, e al tempo stesso il tepore di pelle, quasi il respiro dei personaggi che Raffaello ha rappresentato. Quel ritratto in posa dei sedieri di Giulio II inginocchiati ai piedi del Papa (figg. 102-106): sono ufficiali, germanici probabilmente – i capelli biondi, di pelle chiara, gli occhi azzurri, fieri dei loro vestiti sontuosi, delle loro armi bellissime – ma io credo che nessuno, neanche Dürer, che è tutto dire, ha saputo dare alla rappresentazione del ritratto virile una così grande intensità. Oppure, sempre nella Stanza di Eliodoro, l'episodio indimenticabile dell'*Incontro tra Attila e Leone Magno* (fig. 150): è probabile che sia stato all'opera in quell'affresco soprattutto Giovan Francesco Penni come spesso si è detto e come è sicuramente vero, anche se l'idea, i disegni, sono stati forniti da Raffaello; ma non c'è dubbio, io credo, che il paesaggio che c'è sullo sfondo (figg. 152-155) non possa essere di altri che di Raffaello. Bisognerebbe andare a vederlo da vicino, come ho fatto io, e vedrete che cosa è quel paesaggio, con un Colosseo spettrale, grigio-viola, sullo sfondo e il profilo degli archi dell'agro romano e Monte Mario che brucia di incendi, e questi incendi che sembrano bombe al napalm sullo sfondo: lì non è stato nessun'altro che Raffaello a rappresentare quel paesaggio, quei colori, quella mimesi totale del vero visibile. Lì veramente si ha l'impressione che le ceneri violette levatesi dal funerale di Giorgione siano arrivate fino alla Stanza di Eliodoro; e tuttavia questo non basta, perché questo è il punto secondo me: noi storici dell'arte siamo molto deterministi (e facciamo bene ad esserlo). Noi sappiamo che l'opera d'arte è qualcosa di squisitamente relativo ed è riferita ad una rete virtualmente infinita di occasioni, di rapporti. Questo è sempre vero, per carità, ed è facile dire: «Questo ha fatto questo perché ha visto quello, è stato influenzato da quest'altro». Tuttavia è questa rete minuziosa e verificata che fa la squisita relatività dell'opera d'arte. In ogni opera d'arte ci sono per così dire tutte le opere d'arte. Tuttavia, nel caso del Raffaello della Stanza di Eliodoro tutto questo non basta, perché io credo che i processi di accelerazione del genio, in pittura come in tutte le arti, siano qualcosa di sostanzialmente incognito, di imprevedibile, di fulmineo. Come si fa a pensare che il pittore che ha dipinto i murali della chiesa superiore di Assisi sia lo stesso che poi ha dipinto gli affreschi della Cappella degli Scrovegni di Padova? Una pittura che sembra già Domenico Veneziano, sembra Piero della Francesca, eppure una manciata di anni divide i murali di Assisi dagli affreschi di Padova; posto che noi crediamo che sia lo stesso pittore quello che ha fatto – come io credo – sia gli uni che gli altri. Pensate a Dante Alighieri, provate a prendere in mano la *Vita Nova* o il *Convivio*, e poi aprite l'*Inferno*, leggete il canto di Paolo e Francesca. Come si può passare da quei testi sapienziali, dottrinali, aristocratici, raffinati, al canto di Paolo e Francesca? A quel verso: «La bocca mi baciò tutto tremante». Sembra una canzonetta di Sanremo eppure, come scriveva De Robertis, la poesia erotica moderna comincia da questo verso, e dopo viene Petrarca, dopo vengono Leopardi, Baudelaire e tutti quelli che volete voi. Certo, sulla

formazione di Dante Alighieri si sono scritti testi che basterebbero a riempire non una, ma dieci biblioteche; eppure tutto questo non basta ancora a spiegare il canto di Paolo e Francesca. Noi dovremmo prestare maggiore attenzione a questo fenomeno, tutto sommato misterioso, che è il processo di accelerazione del genio: come basti poco, o forse anche nulla, per arrivare ai risultati che uno potrebbe spiegare con una infinità di relazioni, di suggestioni. Questo succede negli anni 1511-1514 a Roma nella Sala dell'Udienza dell'appartamento di Giulio II della Rovere. Paolo Violini nel suo contributo spiega cosa è stata l'impresa di questo restauro, che per me è stato emozionante e indimenticabile: vedere sui ponteggi venir fuori questa incredibile delicatezza di pittura, questa successione di velature prodigiose che restituiscono con niente il tepore della vita, il calore delle cose. Questo è il miracolo di Raffaello, pittore che è stato, credo che tutti voi ne sarete convinti, il più grande di tutti i tempi, il "pittore dei pittori" insomma. Quello che del resto ha ispirato tutti: prima c'è Raffaello, poi vengono Poussin, Pietro da Cortona, Ingres, David, su su fino a Picasso, compreso Picasso. Qualunque pittore abbia guardato il mondo visibile con gli occhi dello stupore, dell'emozione, qualunque pittore abbia avuto una visione luminosa, serena della realtà dell'uomo e delle donne, chiunque abbia fatto questa operazione, in qualche modo si è ispirato a Raffaello, è stato un suo clone, una sua variante. E questo noi lo possiamo capire, più che in qualunque altro luogo delle Stanze, proprio lì nella Stanza di Eliodoro che, ripeto, è il fuoco di molti dei contributi che seguono.