



Romanico, un falso storico moderno.

Leonardo Servadio, *Avvenire*, 30 aprile 2009

Quasi tutto quello che sappiamo su questo stile è un'invenzione successiva al romanticismo

Non solo qualche artista mancato si dedica a fare falsi, ma anche molti critici e studiosi. Ora viene fuori che persino il Romanico, inteso come stile architettonico e artistico dai tratti notoriamente schietti, austeri, essenziali, potrebbe essere una specie di abbaglio collettivo, o di grande illusione ottica. Lo sostiene **Xavier Barral i Altet**, eminente storico dell'arte medievale, docente in diverse università europee, di cui esce il volume **Contro l'arte romanica?** Saggio su un passato reinventato (Jaca Book, 322 pagine, 42,00 euro), in questi giorni in libreria.

Professor Barral i Altet, che cosa l'ha spinto a gettarsi in questa polemica?

«Dagli anni '70 e '80 il Medioevo è diventato un fenomeno alla moda: vi sono viaggi organizzati in luoghi famosi e gli editori sfornano libri su libri con riproduzioni fotografiche e commenti. Il gusto contemporaneo sembra trovare nel Romanico una consonanza particolare. Ma su che cosa si fonda tale sentimento? Me lo sono chiesto dopo essermi occupato per molti anni, quale studioso del Medioevo, dei monumenti romani e gotici. Nel libro spiego che il medioevo che piace non è vero, bensì è quello interpretato (e ricostruito) attraverso gli occhi, la sensibilità e i desideri di chi si è interessato di quel periodo a partire dal romanticismo: perché prima nessuno ci badava. Anzi, nel Rinascimento e nel Neoclassicismo era piuttosto malvisto».

Perché dunque questa passione romantica?

«Col sorgere del moderno concetto di Stato nazionale si cercano di questo le radici storiche, e le prime indagini sul Medioevo sono tinte di un forte impegno nazionalistico. Una successiva ondata di interesse nasce dopo il Concilio Vaticano II, quando nel Medioevo si ravvisa un ideale primigenio di purezza e spoglia semplicità, da opporre al lusso e all'abbondanza decorativa delle epoche successive. E i restauri compiuti in questi due periodi, anche a seguito della mancanza di tecniche raffinate, hanno dato luogo a risultati non veritieri. Per esempio, la facciata di Nötre Dame a Parigi fino agli anni Sessanta del '900 è rimasta coperta da una patina nera di inquinanti. La pulizia, realizzata con getti d'acqua ad alta pressione, non solo ha tolto la sporcizia, ma ha anche intaccato la superficie della pietra, che è rimasta spoglia. A seguito di operazioni di questo tipo si è formata l'idea che nel Medioevo le facciate fossero tutte così: prive di colore e di immagini. Solo le tecniche di indagine messe a punto in epoca più recente hanno consentito di individuare minime tracce di colore superstite: questo ha confermato che in realtà nel Medioevo pareti e facciate delle chiese erano policrome e ricche di

immagini, quindi molto diverse da come tendiamo a immaginarcele. La vera chiesa romanica era simile a San Marco in Venezia: una festa di colori».

Quindi il decoro e il colore erano fondamentali...

«Qualcosa di ben diverso dallo stereotipo oggi di moda. Vi sono poi molti altri punti che tratto nel libro: per esempio il fatto che, almeno in Francia, si ritiene che l'epoca medievale sia legata ai grandi monasteri e quella gotica alle cattedrali... non è così e in Italia questo appare più chiaro: moltissime cattedrali sorgono in epoca romanica. Un altro tema è quello relativo ai nomi dei singoli artisti: non è vero che nel Medioevo questi restassero sconosciuti, perché le opere erano firmate, anche prima di Giotto. Un pregiudizio diffuso è che il Romanico sia testimoniato solo da edifici religiosi: non è vero, vi sono fior di palazzi, castelli, case... Il punto è che le chiese si sono dimostrate più capaci di permanere nel tempo – tranne che a Venezia, la città di epoca romanica meglio conservata. E poi c'è la questione delle innovazioni architettoniche, di cui il Romanico fu privo: l'unica che individuo è il frontone di grandi dimensioni. L'organizzazione del cantiere, infine, che di solito è ammirata nelle cattedrali gotiche, comincia già col romanico: la maggior parte degli edifici erano prefabbricati, perché per motivi economici le squadre non potevano fermarsi d'inverno. Così nelle stagioni fredde si preparavano i blocchi di pietra nelle botteghe, che venivano poi assemblati in cantiere quando arrivava il bel tempo».

Si può parlare di un solo romanico in tutta Europa?

«Vi sono caratteristiche proprie del tempo, che si ritrovano in diverse regioni europee, pur con variazioni di carattere regionale. Ma non credo neppure che vi fosse tanto scambio di manodopera tra i diversi paesi, piuttosto si spostavano gli architetti: c'erano anche allora ed è un fatto che i potenti dell'epoca si contendevano, come avviene oggi, le "grandi firme". Il fenomeno strano piuttosto è relativo al Gotico: questo nasce attorno a Parigi (Saint Denis, Chartres...) con la grande invenzione delle vetrate che sostituiscono le pareti. Eppure, malgrado gli artefici conoscessero il nuovo stile, nel resto del continente, da Ripoll a Colonia e anche in Inghilterra si continua a costruire al modo romanico per tutto il XII secolo. È un problema che resta da chiarire...».

Da chi imparò l'arte il giovane Raffaello?

Maurizio Cecchetti, Avvenire, 21 aprile 2009

A 17 anni veniva già chiamato maestro e illustre: per secoli si è creduto che il «divin pittore» avesse appreso la pittura dal Perugino, sulla scorta del Vasari. Ma il bambino e il ragazzino guardò probabilmente al padre.

Parliamo di una piccola rivoluzione. Una rivoluzione fondata sulla scoperta di un cospicuo numero di documenti che di danno un'idea meno imprecisa della storia urbinata negli anni in cui Raffaello, bambino e poi ragazzino, cresceva e si avviava sulla strada della pittura. Fino a qualche decennio fa si credeva ancora alla leggenda dell'apprendistato del giovane Raffaello presso il Perugino, accreditata da Vasari, il quale peraltro annota anche che fu «di grande aiuto al padre in molte opere che Giovanni fece nello stato di Urbino». La storiella del Perugino maestro di Raffaello, ben-

ché non suffragata da documenti di prima mano, ha prevalso fino ad anni recenti. La morte precoce di Giovanni Santi nel 1494, quando il figlio aveva undici anni, poneva ai biografi il problema di chi avesse trasmesso l'arte a Raffaello (in alcuni documenti, appena diciassette anni già viene chiamato «magister» e «illustris»): dovendogli trovare un maestro, chi meglio del Perugino, che Vasari non amava, poteva servire a fondare il mito del «divin pittore»?

Nel 1822 Luigi Pungileoni pubblicò a Urbino Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del Gran Raffaello di Urbino, stabilendo un repertorio documentario che ha fatto testo fino agli studi di John Shearman.

Fino a ieri, quindi. Perché grazie alla tenacia di una studiosa dell'Università di Urbino, Anna Falcioni, che ha spulciato gli archivi a suo tempo consultati anche dal Pungileoni, sono emersi quasi settecento documenti, molti dei quali inediti, che descrivono il contesto urbinato tra fine Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, vale a dire il periodo formativo del giovane Raffaello (che nacque il 28 marzo 1483 e morì a Roma il 6 aprile 1520). E di questi documenti ben 136 parlano in qualche modo di lui, come ricorda Lorenza Mochi Onori nel catalogo della mostra apertasi pochi giorni fa alla Galleria Nazionale.

Le rivoluzioni, talvolta, si fanno con la certosa pazienza del topo d'archivio e di biblioteca, e certamente la nuova documentazione consente di capire meglio la posizione che ebbe la famiglia Santi a Urbino mentre Raffaello riceveva i primi rudimenti del disegno e della pittura. E da chi poteva averli se non dal padre? La psicoanalisi vuole convincerci che l'uccisione del padre sia un passaggio necessario per la maturazione individuale. Può darsi. Il fatto è che Raffaello non ebbe il tempo di tagliare il cordone ombelicale paterno perché Giovanni morì presto, quando il ragazzino aveva già perso la madre da tre anni. Qui iniziò anche un contenzioso giudiziario che durò parecchi anni, perché lo zio di Raffaello, don Bartolomeo, impugnò il testamento che il fratello Giovanni aveva dettato a due riprese pochi giorni prima di morire. Sposatosi in seconde nozze con Bernardina (un anno dopo la morte di Magia, la madre di Raffaello), Giovanni concedeva alla seconda moglie l'usufrutto della casa, la restituzione di una parte della dote e altri beni secondari. Ai Santi questo non andò giù. La storia non è edificante, e ci mostra il giovanissimo Raffaello impegnato contro la matrigna, al contrario di quel che ancora pensava Shearman, sulla scorta di Pungileoni, ovvero che il ragazzo non fosse mai comparso davanti al notaio durante il contenzioso giudiziario.

Queste beghe familiari sono solo lo sfondo storico della mostra che Urbino dedica agli anni di formazione di Raffaello (catalogo Electa). A dire il vero l'eroe di questa storia è proprio Giovanni Santi. Padre, ma anche maestro del «Gran Raffaello». Sorprende la durata di uno stereotipo che avrebbe dovuto mettere la pulce nell'orecchio a tanti dopo Vasari.

Giovanni Santi fu un bel pittore, ma non un genio; pur non essendo portato per gli affari – pare fosse questa la ragione che lo spinse a farsi pittore e poeta – fu tuttavia un buon amministratore di se stesso, organizzò una bottega che gestì commissioni di ri-

lievo e fece lavorare molti artisti del luogo (anche se i documenti offrono pochi chiarimenti in proposito).

Fu stretto collaboratore della corte urbinata, senza diventarvi organico. Quando si guarda la sua pittura si sente il peso, la costruzione della scena, la saturazione dello spazio: come se Giovanni, di fronte al quadro, si facesse prendere dall'ansia di colmare il vuoto, dall'horror vacui.

Chissà che cosa pensava il figlio, che certamente cominciò guardando il padre che dipingeva? L'imprinting di Raffaello sembra venire da una pittura più luminosa, come quella di Piero della Francesca, ma alleggerita dal mistero dell'aria, dalla chiarezza che scioglie i corpi e la materia pittorica, anzi ne sublima la carne in corpo glorioso. È un mondo dove le ombre quasi si ritirano e quando appaiono sembrano avere un colore, secoli prima dell'impressionismo. Bellini, certamente; e una oggettività nordica, stemperata da un tono più «sensibile». In questa ricerca di «affinità elettive», il Perugino cade sullo sfondo, con quella bellezza un po' frigida che Raffaello gli strappa dalle mani cambiandola di segno: tensione verso un ideale che non diventa mai fuga nella metafisica allegorica, o nella pittura eterna. Ciò che in Raffaello è grazia, in Perugino appare grazioso, come una pittura di larve; in ogni tocco del giovane urbinata si avverte, invece, un incipit carnale, un'ipoteca vitale.

Nel quadretto della Sacra famiglia proveniente dal Prado c'è anche un'ombra autobiografica: il bambino a cavallo dell'agnello è sorretto dolcemente dalla Vergine, ma la forza che mette tutto in movimento è la diagonale che corre tra lo sguardo di Gesù e quello di Giuseppe. Si fissano intensamente, come avrebbero potuto guardarsi il piccolo Raffaello e suo padre, quasi che l'uno cercasse nell'altro una risposta che non può venire se non vivendo. Nonostante la pittura del giovane Raffaello raggiunga vette di lirismo cromatico fin lì mai viste, con trasparenze che fanno sembrare il mondo già redento, questa visione non nasconde una dose di sfrontatezza. Accade nel Cristo risorto dipinto ai primissimi del Cinquecento, centro focale delle opere che la Galleria Borghese aveva raccolto nel 2006 per documentare il periodo di passaggio da Firenze a Roma. In quel Cristo, che avrebbe ben figurato anche in questa mostra urbinata, c'è già la trasfigurazione dell'artista, il suo protervo autoritratto che sfida le convenzioni e mostra una bellezza carnale che osa scoprire il corpo del Risorto fino all'inguine. Ma è lo sguardo qui che si mette a nudo, infelice e con una smorfia di risentimento. Prima che la mondanità lo celebri come pittore divino, Raffaello, giovane, ma in realtà precoce anche nel consumare il tempo, anticipa la risposta al dubbio di Dostoevskij: la bellezza, di cui si sente l'artefice, non salverà il mondo. Ma forse sbagliava, come spesso accade ai giovani che vorrebbero ardere il mondo con la loro fame di totalità. E Raffaello era uno di loro, uno che «voleva tutto».