

contavo su un suo rammarico per aver mancato occasione simile. Al contrario, il mio racconto lo lasciò imperturbato. Ammettendo pure che l'entrata di Rossini in teatro, quel giorno, toccasse qualche reale consistenza, incontri del genere li teneva per inutili, affatto inutili. Come appunto si era verificato. Anche la morale più evidente da ricavarne, riguardo alla filologia musicale, all'esecuzione, alla critica dei testi, era controvertibile appena le venisse giustapposta altra tesi. Perché tale è la dialettica delle note musicali e delle loro talentose combinazioni. In Rossini e negli altri.

GIANANDREA GAVAZZENI

RAFFAELLO E BRAMANTE

Non si può parlare di Raffaello e di Bramante che in margine: anche una grande monografia lascerà sempre angoli bui, sottofondi insondabili. Si dirà che di tutti i grandi artisti è lo stesso, anzi di tutti gli artisti grandi e piccoli. Ma per Raffaello e Bramante la cosa è ancora più vera. E per un fatto che sembra trascurabile ed invece ha un peso determinante. Né Raffaello né Bramante nascono subito grandi: diventeranno sommi, ma dai loro inizi non lo si poteva prevedere, e soprattutto per un periodo come quello, in cui sembrava che ovunque in Italia, e ad ogni piè sospinto, nascessero artisti dotatissimi. Per intendersi, Donatello, Michelangiolo, il Brunelleschi, Masaccio più di tutti, cominciano così carichi come fossero adulti. Raffaello è precoce, ma è la precocità dell'*enfant prodige*: il suo peruginismo è letterale. Di Bramante, se si fosse arenato al periodo milanese, non si potrebbe parlare non dico alla stregua del Brunelleschi e dell'Alberti, ma neppure alla stregua di Francesco di Giorgio. L'improvvisa impennata di Bramante a Roma, la fioritura angelica di Raffaello a Firenze appartengono all'ordine degli itinerari misteriosi, precostituiti, fatali. Ed è allora che dello artista non si potrà più parlare che in margine, contentandosi di seguirne il perimetro più che di sondarne la profondità. È a quel momento, quando

si staccano a terra, che la predestinazione, parola che mi fa quasi ribrezzo, si presenta come l'unica spiegazione possibile di un mistero che, dopo detta quella parola, non è che più mistero di prima: anzi un mistero che si aggiunge al mistero. Ma ecco perché questo mistero ha tanto fascino, e, per Raffaello e Bramante, più che per gli altri. Codesti supremi creatori di forma, codesti sublimi legislatori della nuova classicità, al loro inizio non scelgono, ricevono.

Raffaello non era affatto nato in un paese, anche se Urbino, per la popolazione era ed è da considerarsi un paese: Urbino era una Atene, era una seconda Firenze. Raffaello ebbe sotto gli occhi Piero della Francesca: quando dovrà dipingere le Stanze e fare abbattere, ahimè, gli affreschi di Piero, vorrà tratte delle copie di alcune teste, per ricordo. Dunque per lui Piero era quel ramo supremo, che tuttavia doveva seccarsi nell'albero genealogico della pittura del Rinascimento. Fra il Perugino e Piero della Francesca, tuttavia Raffaello non aveva esitato un istante. Ma, si dirà, appunto perché Piero era passato di moda. E un genio, come si usa qualificare Raffaello, doveva per forza stare alla moda? Proprio per il fatto che in seguito saprà crearla, la nuova moda, questo di non essere selettivo, di adagiarsi nel solco aperto invece che in quello rimasto a mezzo, lascia un largo margine di stupore. E del Perugino infine che cosa accoglie? Forse che lo risale verso il periodo della Sistina, lo allaccia, come un corso d'acqua alla sorgente? Lo allaccia proprio alla foce. E non è che io, con questo, disprezzi il Perugino tardo, che invece è capace di una involuzione squisita, non abbastanza apprezzata, nei ritmi sempre più larghi, nelle pause sempre più tese, sicché da una figura all'altra sembra di arrivare senza fiato, tanto rimane come in sospeso lo spazio breve da attraversare, dove la figuratività è rarefatta quasi come il vuoto pneumatico. Tutto ciò, e i colori così artatamente artificiali e ambigui, e le flessioni plastiche così volutamente stereotipate e ridotte di repertorio, mi fanno pensare addirittura alla selezione che il Petrarca faceva nella sua lingua poetica, espurgandola in un vocabolario di trecento parole. Pochi giorni fa guardavo a Montefalco l'Adorazione dei pastori del Perugino, e in fondo c'è il Trasimeno: un Trasimeno ridotto al geroglifico del Trasimeno, ridotto quasi ad un filo all'orizzonte, teso per il salto in alto. Eppure quel filo teso e molle al tempo stesso è come il sismogramma di

tale spazialità vacua, la battuta d'aspetto in cui prosegue il ritmo, la nota tenuta dopo di che si teme che, finita la cadenza, non si rientrerà in tono. Il Perugino invece rientra sempre in tono. Pittura così apparentemente facile, così sostanzialmente arcana. Esercitò infatti un fascino immenso, ma sempre a contro senso. L'unico che poteva sviscerarla, era Raffaello. Ma Raffaello non la sviscerò affatto: l'accettò, la tornò ancora, la verificò sui moduli ormai stanchi. Ma in quegli inizi, c'è poco da dire, è più originale il Pinturicchio, di Raffaello. In Raffaello tuttavia comincia un murmure soave sotto le foglie: il gusto della terra ripulita dalle erbacce, di un viso giovane appena lavato, del sole lontano dell'inverno visto fra i ghiaccioli... Certo che c'è tutto questo, e si potrebbe continuare per un pezzo. Ma figurativamente, in quegli inizi non c'è neppure una lisca di più che nel Perugino. Insomma, il destino di questo supremo legislatore della forma è di trovarsi sempre attraverso un altro, fatalmente, e come posseduto, quasi che non scegliesse, quasi che la sua traiettoria gli fosse esterna. Sicché la sua decadenza sembra trovarlo disarmato, come se la traiettoria fosse già finita e lui, Raffaello, fosse incapace di distinguere, ma, appunto perciò, capace ancora a sprazzi di opere supreme. Questo fatto, che non si spiega per nulla con gli aiuti, si produceva già nel capolavoro della Messa di Bolsena. Dico sempre che se dovessi indicare, due opere, due sole opere che individuassero la Grecia di Pericle e l'arte italiana del Cinquecento, io non esiterei un momento indicando il gruppo delle tre donne acefale del Frontone Est del Partenone, e i sediari della Messa di Bolsena. Ebbene, a sinistra di questo brano supremo c'è l'altro gruppo, che non è meno di Raffaello, ma che appartiene radicalmente ad una visione diversa. Lo stacco si nota meno perché in mezzo sta la finestra: ma c'è, e non è affatto riferibile a una eventuale collaborazione. Alla fine, dopo aver visto tutto, Perugino e Leonardo, Michelangelo e Sebastiano del Piombo, ha come esaurito il ciclo delle incarnazioni: e la sua involuzione non è allora che il ripiegarsi su se stesso, un fare di se stesso la domanda e la risposta.

Conterraneo, protettore e amico di Raffaello, Bramante s'era trovato come Raffaello a contatto con quanto di più puro, dopo il Brunelleschi, avesse prodotto l'architettura. Laurana a Urbino, l'Alberti a Rimini e a Mantova.

Ora è da stupire che la prima direzione di Bramante fosse quella di un Rinascimento ornato che era proprio agli antipodi di un Laurana e di un Alberti. Come pittore aveva una sua formazione melozzesa che non sembra attraversata da dubbi o venata da diverse ricerche, ma come architetto è più che certo che il Laurana se lo fosse guardato né se ne fosse poi dimenticato. Anzi è come una lenta gestazione che del Laurana si produce in lui. Del resto, il fatto che sulle prime opere di Bramante a Roma, a parte il chiostro della Pace, ci sia ancora della perplessità, deriva proprio dalla constatazione che questi palazzi, perfino quello della Cancelleria, non si pongono inevitabilmente come quei capolavori coi quali si vorrebbe identificare il nome di Bramante. Eppure c'è grande probabilità che siano di Bramante, e per quel che soprattutto riguarda la Cancelleria, la citazione lauranesca quasi letterale, nella soluzione d'angolo del cortile, è come la fideiussione del Bramante urbinato al Bramante romano che se n' esce dalla crisalide lombarda.

In realtà, arrivato a Roma, Bramante non è che impari gran che di più che non sapesse prima, ma avviene in lui come una precipitazione, donde l'acqua già squisitamente opalina diviene limpida. Il tempietto famoso di San Pietro in Montorio che cos'altro è, se non un puro ritmo in uno spazio trasparente come il cristallo: qualcosa che si è formato, come un cristallo, un miracoloso sale dell'architettura. Nei cristalli vigono leggi che la natura si è data e conserva: ma in questo supremo atto di libertà creatrice non so come, sembra, alla fine, di dovere riconoscere l'attuazione di una legge naturale e inflessibile.

Tale è la classicità: e tale è la classicità di Bramante. Quante volte mi è stato dato di recarmi a San Pietro in Montorio, sempre il medesimo stupore mi ha colto, quasi come di fronte ad un fatto naturale, un'alba, un tramonto: ma in realtà assai di più, perché quelle leggi, a cui il Tempietto risponde, non esistono come nei cristalli, non esistono affatto e non si possono dedurre, o si scrive una precettistica arida.

Talché se di Bramante solo quel Tempietto fosse sopravvissuto, già sarebbe sufficiente a designarlo come sommo, nel raro empireo del Brunelleschi, dell'Alberti, di Michelangiolo.

CESARE BRANDI