Bellezza naturale e ideale di bellezza

I caratteri fondamentali della bellezza in Baldassarre Castiglione sono l'armonia, la grazia e la "sprezzatura". Nell'opera di Raffaello è intensamente valorizzata la bellezza sensibile della natura in tutte le sue peculiari e concrete declinazioni.
La bellezza naturale è modellata sui canoni estetici di quella classica e ideale, pur mantenendo una propria autonomia. L'idea di bellezza, alla quale egli fa ricorso nel momento in cui non può appoggiarsi a un modello naturale, è sublimazione idealizzata del dato naturale, non sua negazione: "Io mi servo di certa idea che mi vene nella mente".
Dal connubio di bellezza naturale e ideale nasce la percezione dell'universale armonia divino-umana che pervade l'opera di Raffaello e nell'unità di bello naturale e di bello soprannaturale (universale) noi possiamo cogliere il contenuto religioso della sua pittura.
Sia la *Madonna Sistina* che la *Madonna della seggiola*, due tra i quadri più stupendi del mondo, esemplificano quant'altri mai l'unità di naturale e ideale insito nel Bello raffaellesco.

Tra naturale e ideale: il "Ritratto di una apparizione"

La *Madonna Sistina* è stata felicemente definita "ritratto di una apparizione" per il "rapporto percettivo ed emozionale" che si instaura tra l'immagine di Maria intensamente comunicativa e l'osservatore, e quindi per il suo significato di "icona". Il termine ci introduce immediatamente nel vivo della cultura russa e contribuisce a farci riflettere sul fatto che una riproduzione a stampa di questo quadro la conservava sopra il letto Fëdor Dostoevskij. La sua ammirazione si spiega alla luce della sensibilità russa, per la quale Raffaello è il solo pittore occidentale, insieme all'Angelico, a essere considerato sino in fondo religioso.
La figura della Vergine, regale nel suo portamento e nel suo incedere, ma anche straordinariamente trepidante nella sua materna tenerezza, con un Gesù Bambino che possiede a sua volta qualcosa di solenne e di dolcissimamente infantile, spicca contro lo sfondo luminoso, costellato da una cornice di teste di cherubini.
All'effetto di sorprendente e dinamica tridimensionalità, suscitato dal passo concitato e dallo sbalzo delle figure, ma anche dalla posizione molto libera e fervida dei due santi che volgono gli sguardi in direzioni diverse, Raffaello perviene facendo in modo che la Vergine sembri uscire per davvero dal campo dove è collocata e muoversi verso di noi; si potrebbe dire in nostro soccorso. I due santi, in leggero contrasto fisionomico, perché Sisto è vecchio e rugoso e Barbara giovane e bella, fanno da tramite tra la Madonna apparsa e il pubblico.
La Vergine è priva dell'aureola e non indossa vesti sontuose, perché Raffaello la vuole celebrare nella sua umanità, così come il figlio di lei. La presenza del tendaggio, raccolto quasi come un sipario, contribuisce a sottolineare il senso di apparizione, e di una persona apparsa in carne e ossa la Madonna possiede alcuni tratti fisionomici: i grandi occhi, la severità dello sguardo. Al carattere di apparizione, guidata dal gesto di San Sisto che "ostenta" la Vergine al popolo, contribuisce la luce: un fulgore diffuso, pieno di sostanza, simbolico.
La visione del soprannaturale irrompe così nel naturale ed è percepita dal popolo.
L'elemento che balza più chiaramente all'occhio è la perfetta fusione di bellezza ideale e classica e di naturalezza, in un supremo equilibrio, raggiunto allo scopo di creare un'immagine che sia devozionale, ossia coinvolgente nel suo significato religioso.

Madonna col Bambino e i Santi Sisto e Barbara, Madonna Sistina (1512-1514)
Olio su tela, 265 x 196 cm
Dresda, Gemäldegalerie

Questo quadro meraviglioso, che raffigura la Madonna con in braccio Gesù Bambino tra i Santi Sisto e Barbara, fu commissionato a Raffaello dal pontefice Giulio II. È opera della piena maturità dell'artista e probabilmente venne ultimato poco dopo il 1513, anno della morte del papa. In origine era stato progettato per l'altare maggiore della chiesa di San Sisto a Piacenza; nel 1754 fu venduto ad Augusto III di Sassonia. Dopo la seconda guerra mondiale fu portato a Mosca e poi a Dresda.

Tra naturale e ideale: la divinità della maternità

Raffaello dipinse questa stupenda tavola intorno al 1514, in prossimità della conclusione dei lavori della seconda Stanza Vaticana.
Il formato rotondo è da intendersi in parallelo con l'assetto circolare con cui sono ideate, con un colpo di genio, le figure. Tutto infatti concorre alla generale armonia.
Il centro della circonferenza coincide con il gomito del Bambino appoggiato sul braccio della Madre; da qui il nostro sguardo è chiamato a compiere un tragitto continuo che unisce il braccio della Vergine, il suo volto e quello di San Giovannino, le gambe paffute di un Gesù bambino un po' imbronciato, sino allo schienale della seggiola.
Partendo da una circolarità bidimensionale, Raffaello perviene a una sorta di tridimensionalità che prende sostanza nella florida freschezza delle figure che sono il ritratto della salute.
Per accentuare il senso di profondità ha messo al centro colori caldi come il rosso della veste della Vergine e il giallo di quella del Bambino; più lontano il blu che avvolge San Giovannino e il verde della mantellina della Vergine, bellissima popolana vestita a festa.
La maestria di Raffaello consiste nel saper "da un lato stimolare l'immaginazione popolare attraverso la creazione di una scena così naturale che potrebbe essere di genere, e dall'altro nel costruire, attraverso complicati studi compositivi, una scena che fonde efficacemente ordine e mimesi entro la difficile forma metrica del tondo" (Gombrich).
La capacità di Raffaello di produrre opere di devozione adatte sia a un pubblico non colto che a uno colto si fonda sulla calibrata esaltazione di una bellezza universale che è insieme naturale e ideale. Il segreto di tale bellezza risiede tanto nell'avvenenza dei volti, dai lineamenti perfetti e intensamente comunicativi, quanto nel fatto che la loro naturale avvenenza nasconde un "ideale di bellezza" universalmente accettato, insito nella natura stessa, ma sublimato. Ciò che ne risulta corrisponde alle esigenze dell'uomo religioso, in quanto è naturale, bello e vero. Di questa religiosa bellezza "per tutti" Raffaello ha operato l'estremo salvataggio.

Madonna della seggiola

"Solo un artista aperto al mondo dei sogni poteva impadronirsi del semplice simbolo rappresentato dalla chiusa forma circolare e armonizzarlo perfettamente con il gruppo della madre col bambino, vera incarnazione di unità organica.
Consapevolmente o meno, molti critici non privi di sensibilità hanno subito il fascino inevitabile dell'atteggiamento protettivo della madre, in seno alla quale l'insonnolito fanciullo, come diceva Fischel, appare rannicchiato come una perla nella conchiglia.
Più liberamente potevano muoversi i fedeli nell'ambito della tradizionali polifonie del simbolismo religioso: una stampa seicentesca della Madonna reca in basso il bel verso tratto dal *Cantico dei Cantici*: "Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus, lectulus noster floridus est" (Ernest Gombrich).

La Madonna della seggiola (1514 circa)
Olio su tavola. Diametro 71 cm
Firenze, Galleria Palatina

Una Madonna per tutti

La signora Brown

In piena età vittoriana tale signora Brown, una brava donna del popolo che aveva sposato un soldato semplice in India ed era in procinto di tornare in Inghilterra con l'ultimo figlioletto neonato, il solo sopravvissuto a vari fratelli, portava con sé un "quadretto" della Madonna con Gesù bambino "fatto da uno straniero cattolico". Questo quadretto null'altro era che una riproduzione a stampa della *Madonna della seggiola* e le era stato regalato dalla moglie di un ufficiale presso la quale la signora Brown aveva prestato servizio. Triste per le difficoltà della vita, a chi le aveva rivolto parole di conforto, la signora aveva detto: "Quando mi sentivo affaticata e abbattuta tiravo fuori quel quadretto e lo guardavo, finché mi sembrava che la madre stesse parlando con me".

Henri James

La *Madonna della seggiola* "aggraziata, umana, affine com'è ai nostri sentimenti, non ha nulla di maniera, di metodo, nulla quasi di stile; fiorisce là in una tornita morbidezza, così satura di armonia come se fosse un'immediata esaltazione del genio. La figura confonde la mente dello spettatore in una sorta di tenerezza appassionata che questi non sa se attribuire alla purezza celeste o al fascino terreno. Egli è inebriato dalla fragranza del più tenero fiore della maternità che mai sia sbocciato tra gli uomini". (*La Madonna del futuro*, 1873).

Ernest Gombrich

"Né il significato intimo, psicologico [di un'opera d'arte] è più essenziale del valore e della funzione dell'opera come simbolo religioso. Ma su tali questioni preferirei lasciare l'ultima parola a uno dei miei amici ciceroni di Palazzo Pitti, il quale diceva di vedere, nella Madonna della seggiola o per il tramite di essa, la "divinità della maternità".

Raffaello Morghen (Napoli, 1758-1833)
La Madonna della seggiola (da Raffaello, 1793)
Acquaforte e bulino. 39,5 x 32,1 cm.

Gli strumenti infranti

Questo quadro nacque come pala d'altare della cappella eretta per volontà della Beata Elena Duglioli dall'Oglio nella chiesa bolognese di San Giovanni in Monte Uliveto.
Le cinque figure, ancora una volta tratte dal vero, dominano lo spazio e ognuna di esse è ripresa in un suo proprio atteggiamento estatico. Sono collocate a metà tra la zona celeste degli angeli cantori (che si trovano entro una 'finestra' dorata alla sommità del cielo azzurro) e quella terrena dove giacciono alcuni strumenti musicali in frantumi.
Il quadro allude alla teoria secondo la quale gli angeli rappresentano la *musica coelestis*, cui l'uomo si può accostare solo durante la contemplazione estatica, mentre i santi simboleggiano la *musica humana* (armonia tra corpo e anima); gli strumenti invece evocano la *musica instrumentalis*,
ovvero quella terrena (Gurlitt), che si dissolve quando risuona la musica vocale. La musica strumentale era severamente condannata dai Padri della Chiesa, in quanto considerata profana a confronto con quella vocale, molto più celestiale. Musica terrena e celeste sono rispettivamente metafore dell'amore terreno e celeste (Oberhüber).
Raffaello costruisce la composizione secondo uno schema rigorosamente simmetrico e attribuendo a ogni santo un'espressione fra il pensoso e l'assorto, a cominciare da San Paolo con la chioma arruffata e un profilo classico, in piedi a sinistra accanto a San Giovanni. A destra vediamo Sant'Agostino e la Maddalena, che è la sola a volgersi verso l'osservatore. In posizione centrale Santa Cecilia, la cui bellezza si incarna nella perfezione dell'ovale del volto. Il rapimento estatico della santa poco più che fanciulla è come controllato dalla purezza della fisionomia. Si tramanda che la Beata Elena Duglioli dall'Oglio, quando vide il dipinto, fosse rimasta stupefatta perché Raffaello era riuscito a riprodurre quasi miracolosamente la condizione estatica che le era capitato di vivere, ma che non aveva mai descritto a nessuno.