

Natura e Maniera

Le ceneri violette di Giorgione

tra Tiziano e Caravaggio

Mantova, Palazzo Te, 5 settembre 2004 – 9 gennaio 2005

PERCORSI PARALLELI

Il percorso della mostra conduce il visitatore ad ammirare anche gli affreschi realizzati da Giulio Romano a Palazzo Te, consentendo di percorrere, oltre alla Fruttiera della residenza estiva dei Gonzaga, anche la Sala di Psiche, la Sala dei Venti e la Sala dei Giganti del bellissimo palazzo.

Ma il viaggio attraverso le “maniere padane” non si arresta qui, perché il visitatore di questa sorprendente mostra è invitato a recarsi anche al Duomo di Mantova dove dovrà concentrare la sua attenzione in particolare su tre opere – “*Santa Maria Maddalena*” di Battista del Moro, “*Santa Margherita in carcere*” di Domenico Brusasorci e “*San Martino e il povero*” di Paolo Farinati - considerate parte integrante di questa ricca esposizione.

SALA DI PSICHE, SALA DEI VENTI E SALA DEI GIGANTI A PALAZZO TE

“La **Sala di Psiche** era certamente già conclusa nelle parti murarie l’11 febbraio 1527, quando il duca Federico ordina dei cuoi rossi e oro per decorarne le pareti. Secondo l’iscrizione che corre lungo tutte le pareti, la stanza era destinata ad un “onesto ozio” per ristorarsi delle fatiche con la quiete: una funzione ricordata anche dal Vasari (1568). Forse per l’impazienza di ristorarsi in quel luogo il duca si lamenta con Giulio Romano della lungaggine dei lavori, in una lettera del 25 luglio 1528; tuttavia, la prima ipotetica notizia circa la decorazione della sala è quella dell’acquisto, a Firenze, di duecento pennelli per lavorare a olio, del luglio 1526 (...)

L’ambiente era destinato a banchetti e a feste; vi pranzò anche l’imperatore Carlo V nel corso dei suoi soggiorni mantovani del 1530 e del 1532. Si tratta, assieme alla Sala dei Giganti, della più imponente e articolata decorazione figurativa di Palazzo Te (...)

La concezione decorativa della sala spetta tutta a Giulio, anche se l’esecuzione fu affidata a Giovan Francesco Penni, Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, Fermo Ghisoni, e altri (ma, come avverte Vasari, col ritocco finale dello stesso Giulio); nei vari riquadri del soffitto, e nelle pareti, raffiguranti peraltro scene diverse, ma senza nessuna avvertibile cesura fra una scena e l’altra, come se si trattasse di una storia a nastro continuo, viene narrata la vicenda di Amore e Psiche, tratta dal famoso romanzo antico di Apuleio *L’Asino d’oro* (...)

Nei riquadri del soffitto, il chiaroscuro intenso e potente, la sodezza dei volumi e le proporzioni classiche rimandano alla maniera romana dell’ultimo Raffaello, a quelle “figure che siane state al fumo ovvero figure de ferro che luceno”, secondo l’espressione di Sebastiano del Piombo, in una sua lettera a Michelangelo del 2 luglio 1518, che erano tipiche degli ultimi anni dell’artista urbinato; nelle lunette si osserva una progressiva tendenza a schiarire le figure, ma a renderle più drammatiche e monumentali, con qualche concessione decorativa maggiore; infine, nelle pareti, la nuova felicità cromatica, una certa ironica malizia, la lepi-

dezza del tema erotico, la dinamica sveltezza delle forme raggiungono uno dei vertici dell'arte di Giulio. La libertà tecnico-esecutiva dell'affresco, e la bellezza dei colori, freschi e brillanti, modello indubbio, almeno nei paesaggi, per le creazioni coeve e posteriori di Dosso, fanno della Sala di Psiche non solo un capolavoro, ma uno dei picchi assoluti dell'arte italiana del Cinquecento.

La **Sala dei Venti** è contigua a quella di Psiche, e con essa costituiva parte dell'originario appartamento di Federico Gonzaga; ancora contigua è la Camera delle Aquile, all'inizio camera da letto del duca. La Sala dei Venti costituiva dunque il soggiorno dell'abitazione di Federico. Prende il nome dalla raffigurazione, sui peducci della volta, di sedici venti in stucco dorato, tra le rappresentazioni dei Mesi, dei segni zodiacali corrispondenti, in stucco dorato, e delle attività umane legate ai segni zodiacali stessi, in tondi affrescati alla base della volta; attività, comunque, "principesche", non quelle dei comuni mortali. Al centro, altri tre riquadri in stucco dorato rappresentanti il monte Olimpo (una delle "imprese" di Federico) tra Vulcano e Vesta: due divinità che col loro nome alludono alla cifra romana V, e indirettamente a Federico stesso, quinto marchese di Mantova (...)

Eseguita ad un tempo con la Sala di Psiche, tra il febbraio del 1527 e la fine di agosto del 1528, è dovuta comunque alla mano di aiutanti diversi(...)

Nel contesto del filo dell'esposizione, la Sala dei Venti è particolarmente importante per la presenza, come collaboratore, di Girolamo da Treviso; che, nonostante i rapporti non facili con Giulio (cosa che, secondo alcuni recentissimi ritrovamenti documentari di Giovanni Sassu, ancora inediti, e che lo studioso mi consente cortesemente di anticipare, è con tutta probabilità da imputare al carattere di Girolamo) diffonderà poi il gusto di Giulio Romano in Emilia Romagna(...).

E' probabile che la prima ideazione della **Sala dei Giganti**, uno dei vertici assoluti della civiltà figurativa italiana, risalga allo stesso tempo in cui Giulio Romano iniziò ad elaborare i progetti della Sala di Psiche, cioè nel 1526-27. E' certo, invece, che i lavori di decorazione in questa parte dell'edificio non iniziarono che dopo la prima visita dell'imperatore Carlo V nell'aprile del 1530, e che proseguirono, congiuntamente con tutte le stanze adiacenti, almeno sino al 1535. Tuttavia, in occasione di una seconda visita di Carlo V, nel novembre del 1532, furono smontate in tutta fretta le impalcature della sala; si vedeva allora, al centro della volta, soltanto il tempio col padiglione di stoffa, eseguito, secondo i documenti, tra maggio e settembre da Fermo Ghisoni.

Ripreso nel 1533, il lavoro fu eseguito quasi per intero da Rinaldo Mantovano, con la collaborazione di Luca da Faenza per le parti paesaggistiche (...) Secondo Vasari (1568), Giulio Romano avrebbe, in questa parte del palazzo, usato accorgimenti particolari, chiuso tutte le finestre, e costruito delle mura vagamente sghembe, per incrementare al massimo l'effetto degli affreschi: una delle invenzioni più straordinarie che mai si siano viste. In questa sala con la volta tonda come quella di un forno, secondo Vasari, non vi sono divisioni di storie o scene, ma la storia è unitaria, svolta su tutte le pareti e la volta contemporaneamente, e curando una sorta di corrispondenza tra gli accidenti architettonici (come l'ineliminabile camino, o le porte), e l'architettura in rovina dipinta. Qui non vi sono angoli e spigoli, o piegature nel muro, ma una vicenda straordinariamente coinvolgente tutto attorno allo spettatore; il quale, arrivato in questa sala, è colto da un brivido di piacevole terrore nel ritrovarsi in un mondo franante, dove, con i fulmini scagliati da Giove, pezzi di muratura, pietre, rocchi di colonne, frammenti di trabeazione, cadono tutto intorno a lui, come nel corso di un rovinoso terremoto(...) “

LE PALE DI DEL MORO, BRUSASORCI E FARINATI
NEL DUOMO DI MANTOVA

Le opere del Duomo ricomprese nel percorso espositivo fanno parte del ciclo di dieci pale d'altare, coordinate nelle misure, commissionate dal cardinale Ercole Gonzaga, allora reggente dello Stato, per gli altari laterali della cattedrale, all'inizio del 1552. La commissione, ricordata dal Vasari (1568), si era resa per così dire necessaria al fine di adeguare il nuovo arredo liturgico alla ricostruzione della cattedrale stessa, compiuta da Giulio Romano; il cardinale aveva scelto i migliori artisti sulla piazza, e aveva poi cercato fuori Mantova altri che facessero alla bisogna. Le pale furono ordinate a Ippolito Costa e Fermo Ghisoni, che ne eseguirono due a testa, a Girolamo Mazzola Bedoli, a Giulio Campi (il suo San Girolamo è l'unico perduto), e poi a quattro artisti veronesi, Battista del Moro, Domenico Brusasorci, Paolo Farinati e Paolo Veronese. Già completate alla fine del 1552, come si evince da una lettera che i quattro scrissero al cardinale Ercole l'11 marzo 1553, manifestando la loro preoccupazione per non aver avuto, da mesi, notizie circa la consegna, o meglio il ritiro, esse sono sempre citate come uno degli episodi più rimarchevoli del Manierismo nell'Italia del Nord.

Il dipinto di **Del Moro**, "Santa Maria Maddalena", è caratterizzato da una voluta ambiguità iconografica: ambiguità che a detta di Lucco, anziché impoverirlo lo arricchisce di un fascino previsto di sottigliezza intellettuale, in cui trova nuove ragioni anche il sublimato erotismo della santa rivestita, nel busto, solo dei suoi lunghi e magnifici capelli biondi. "Che questi "scherzi", questo nascondere per rendere più evidente, e questo esibire per rendere più nascosto, facessero parte del consueto repertorio della "maniera", è affermazione quasi banale. Tuttavia – come sottolinea Lucco - più che negli altri sodali veronesi, è vivo in Battista un naturalismo cromatico di base, retaggio della sua formazione, che rende l'immagine assai più otticamente "vera" di quelle degli altri compagni, senza superfici astratte o riflettenti".

"In paragone alla pala di Battista del Moro, il colore del **Brusasorci** appare invece del tutto antinaturalistico, senza alcuna preoccupazione di mostrare le cose attraverso un velo atmosferico; in questo, e nella posa rotante della santa, con tutte le gambe e braccia che si muovono indipendentemente l'una dall'altra, e la testa, in soprappiù, colta in un gesto di violenta torsione all'indietro, si ravvisa una caratteristica saliente della "maniera moderna", sul versante soprattutto michelangiolesco. Ma il gigantismo della figura garantisce anche di una intelligente assimilazione, compiuta nel corso di anni, dei modi di Giulio Romano; mentre la tendenza ad un allargamento stagliato dei piani figurativi, ad una loro vibrazione, trasformando i rialzi luminosi in puro tocco di pennellata, mostra una precocissima attenzione alle prove dell'assai più giovane Paolo Veronese" (Muro Lucco)

Infine **Farinati**: la componente culturale romano-mantovana, sempre determinante nella produzione giovanile del Farinati, si avverte soprattutto nella monumentale plasticità delle figure, ma gli elementi ornamentali, le tipologie e l'evidente patetismo gestuale del mendicante – come evidenziato nelle schede del catalogo della mostra - orientano piuttosto verso la cultura parmigianesca ed emiliana, componente fondamentale della 'maniera' di ambito veneto, e le scelte cromatiche rivelano una naturale meditazione su Paolo Veronese.