

Natura e Maniera

Le ceneri violette di Giorgione

tra Tiziano e Caravaggio

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

F O C U S

LA CONVERSIONE DI SAULO DI CARAVAGGIO

Vittorio Sgarbi ci introduce ad uno dei quadri “più misteriosi e difficili della storia della pittura italiana”: la *Conversione di Saulo* della collezione Odescalchi. Prevalentemente riconosciuta come una prima versione di una delle due tele di Caravaggio per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo - come ricordano attendibili fonti biografiche - l’opera, eccezionalmente esposta in mostra a Mantova, ha fatto in realtà discutere a lungo la critica, sconcertata di fronte alla abissale differenza stilistica e di atteggiamento mentale tra le due versioni del soggetto: differenza che fa dubitare della coincidenza temporale tra le due opere.

“Nessun dubbio – scrive Vittorio Sgarbi nella scheda in catalogo - che l’opera parli, come nessuna di Caravaggio, il linguaggio del Manierismo, nella nuovissima “maniera” di Caravaggio che “fotografa” la realtà ed estremizza i contrasti di luce e ombra. Una testimonianza emblematica di passaggio di civiltà, sottolineando la crisi irreversibile di quel linguaggio, che si manifesta con una sintassi manieristica e con una grammatica realistica o naturalistica. Caravaggio sigilla definitivamente la dialettica di natura e maniera, ne esalta la contraddizione con un teorema estremo e irrisolto, un’opera aperta. Chiude un’epoca e ne apre una nuova, di cui i caratteri profondamente diversi saranno dichiarati platealmente, come in un manifesto, nella versione su tela per la cappella Cerasi. Ma è difficile immaginare che una tale rivoluzione mentale avvenga in poco tempo e senza traumi, incontri, difficili riflessioni. Ciò spiega la necessità per il Longhi, con il riconoscimento dell’autografia, di una datazione precoce, senza rapporto con la versione della cappella Cerasi, come aveva osservato anche il Venturi. Di questo sconcerto critico sono prova proprio le oscillazioni del Longhi prima della visione diretta dell’opera. Nel 1916 propone il nome di Orazio Gentileschi come autore dell’opera; nel 1943 la registra come “opera fiamminga del 1620”; per poi arrivare, dopo la mostra genovese, al nome di Caravaggio, oggi inconfutabile e indiscusso, e alla cronologia alta... Certamente la *Conversione* Odescalchi è il documento di un approfondimento sulle fonti del Manierismo lombardo e insieme l’affermazione della potente personalità di Caravaggio, in uno scontro finale, radicale, che produce un esito sorprendente e sconvolgente. Il disorientamento critico, pur nell’impossibilità di refutare l’autografia, continua negli studi più recenti, in particolare quelli del Marini, del Moir e della Gregori, tutti orientati sulla data impossibile della prima maturità, 1600. E i documenti confortano. La *Conversione* Odescalchi sarebbe una versione sbagliata e respinta dal committente che avrebbe chiesto, di fronte a un tanto tumultuoso e scoordinato capolavoro, una composizione più semplice e ordinata. Da queste critiche, da queste osservazioni, sarebbe in poco tempo uscita la nuova interpretazione. Come se il Caravaggio non avesse evoluzioni e tempi interiori che spiegano una così radicale trasformazione, impossibile per puro atto di volontà. *Natura non facit saltus*. E da una visione tormentata come quella della *Conversione* Odescalchi non si passa senza traumi a quel-

la post-copernicana della cappella Cerasi, nella sua sintesi perfetta, ordinata, compiuta, plastica nel suo realismo assoluto. Nella prima spira un vento dionisiaco; nella seconda, nonostante il tema della catastrofe interiore di Saulo, una calma apollinea. Come un pittore possa, indifferentemente, in pochi mesi, passare da una condizione psicologica, e conseguentemente formale, all'altra è impossibile spiegare...

In realtà l'*horror vacui* che rende ansioso, concitato, il ritmo della *Conversione* Odescalchi, si trasforma in una misurata armonia di elementi essenziali nella rivoluzionaria *Conversione di San Paolo* Cerasi.

Dall'opera aperta all'opera chiusa. Dalla Maniera alla Natura.”

L'ADORAZIONE DEI MAGI DEL PARMIGIANINO

Trafugata nel 1996 dalla Chiesa di San Domenico a Taggia, ove era documentata fin dal 1622, e recuperata grazie ad una complessa operazione di polizia solo nella primavera scorsa, la preziosissima opera è alla sua prima uscita pubblica, essendo stata riconsegnata alla comunità di Taggia solo da pochi mesi, dopo il restauro effettuato della Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demotnoantropologici della Liguria.

“Opera difficile, misteriosa, sfortunata”: così Vittorio Sgarbi definisce *l'Adorazione dei Magi*, attribuita per molti secoli a Perin del Vaga: fino a quando, esposta nel 1956 alla mostra genovese su Luca Cambiaso, attirò l'attenzione e la curiosità della critica.

Due anni più tardi Roberto Longhi (1958), con l'autorevole conferma di Bernard Berenson, riconobbe l'autore nel Parmigianino.

“Chiaritone il vero autore – si legge nella scheda sul dipinto, curata da Vittorio Sgarbi e pubblicata nel catalogo della mostra (Skira) - la sua esecuzione va posta allo scadere del terzo decennio, così come aveva indicato il Longhi che la riferiva al periodo bolognese, come suggeriscono le consonanze con la capitale pala di Santa Margherita. Con quest'ultima condivide la progressiva spiritualizzazione della materia, rarefatta e diluita, non per le ragioni tecniche dell'uso della tempera magra su tela, ma per scelta stilistica anche sul più impegnativo supporto della tavola. Parmigianino elabora un sofisticatissimo non finito che scioglie la pittura sino a renderla incorporea, come nel velo che scende dalla gamba del Bambino alla mano della Vergine, o nell'architettura della capanna che poggia su colonne fantasma, dipinte con la velocità della pittura a fresco. Parmigianino, in questo punto stilistico, sta liquefacendo la materia, fino a ottenere l'effetto di una pittura abbozzata, quasi impressionistica”.

TRE SANTI DOMENICANI E SANTA VENERANDA DI SAVOLDO

Il dipinto è apparso sul mercato nell'estate del 2003, ed è stato subito riconosciuto da Mauro Lucco come opera del Savoldo. “Esso si presenta oggi – scrive Lucco in catalogo - come un dipinto apparentemente unitario e concluso, ma è in realtà la risultante della cucitura di due tele separate, ciascuna con la figura di due santi, e con una parte della scritta; quest'ultima, infatti, a controprova, non attraversa il meridiano centrale della figurazione, sostanzialmente corrispondente al punto di cucitura, ma, nelle sue parti, leggibili separatamente, sta tutta conclusa entro la parte destra e la parte sinistra della tela presente”

Mauro Lucco va oltre e riconosce nell'opera i due laterali dell'*Annunciazione* di Savoldo, conservata nella Chiesa di Pordenone, essa pure in mostra a Mantova

“Le pieghe delle vesti – spiega Lucco - dei santi scendono lente e morbide, nella loro la-

na leggera, con un effetto che si discosta e dagli andamenti fratti, quasi gotici, e dai minuti grafismi luminosi delle opere giovanili, dall'*Elia e il corvo* di Washington fino alla pala di San Nicolò a Treviso, passando per i già citati *Arcangelo Raffaele e Tobio* della Borghese e *Adorazione dei pastori* di Torino, come pure dalle seriche e spezzettate sontuosità delle opere più tarde; è inevitabile concludere che i migliori confronti, per queste soffici sgorature d'ombra, si istituiscono con la bellissima veste bianca candente, sotto la luce della lampada, dell'angelo nell'*Annunciazione* di Pordenone, e poi, ma con una efficacia lievemente minore, coi santi della pala di Santa Maria in Organo. Con la prima pala, il funzionamento stilistico è assolutamente perfetto. E difatti. L'imponente presenza di due santi domenicani, e la scritta in basso, consentono di riconoscere pianamente la provenienza della nostra tela dalla cappella Carresini-Massa in San Domenico a Venezia, una chiesa ormai soppressa e scomparsa, dove con tutta probabilità fiancheggiavano l'*Annunciazione*, rifugiata oggi nel Museo Civico di Pordenone (...)

Oltre alle ragioni già enunciate, ve ne sono almeno altre due molto forti per ritenere che l'ipotesi sia corretta. Anzitutto, il cielo annuvolato che appare dietro alle figure ben corrisponde a quello visibile oltre la finestra, nella pala oggi a Pordenone; legame tutt'altro che peregrino, data l'inesauribile varietà di cieli, l'uno diverso dall'altro, raffigurati dal Savoldo. Poi, come s'è detto, la presenza di santi domenicani fa pensare ad una provenienza da una chiesa dell'ordine; e San Domenico di Castello era non uno dei tanti insediamenti di questo, ma uno dei più importanti, e anzi quasi la sede veneziana dell'Ordine(...)"