

Mirabilia Italicae

AMEDEO BELLUZZI

Palazzo Te a Mantova

The Palazzo Te in Mantua

fotografie di / *photographs by*
GRAZIA SGRILLI

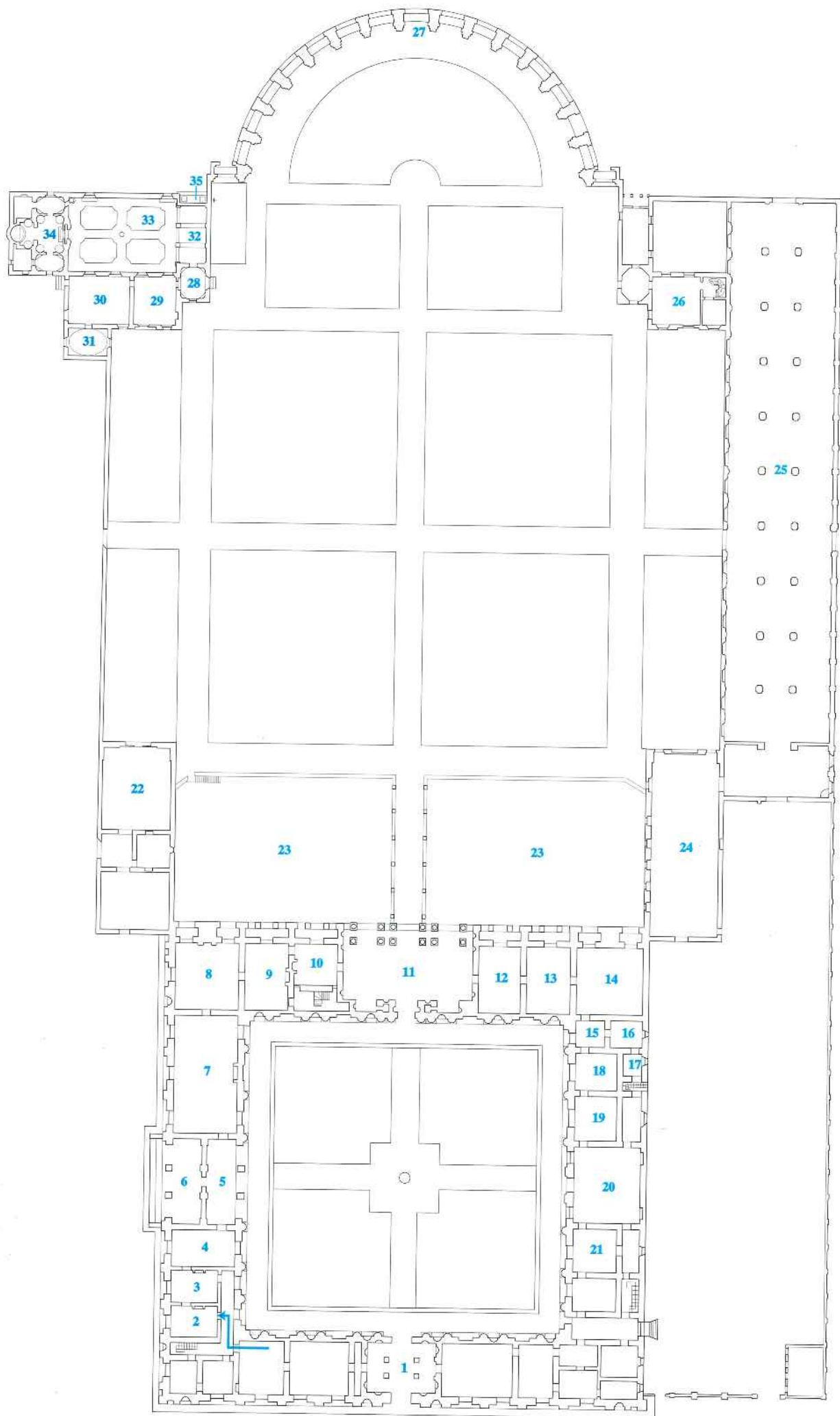
con un contributo di / *with a contribution by*
PAOLO ROBINO e GHIGO ROLI

COLLEZIONE	
CONS	
COLL	
MIRABILIA	
ITALIAE	
8/1	
DATI ISBN	
ORE	730-99
INV	11856
	L010480249
	1: L010481211
UNIVERSITA' DI PADOVA	



FRANCO COSIMO PANINI

1. Atrio d'ingresso
2. Camera di Ovidio
3. Camera delle Imprese
4. Camera del Sole e della Luna
5. Loggia delle Muse
6. Loggia nord
7. Sala dei Cavalli
8. Camera di Psiche
9. Camera dei Venti
10. Camera delle Aquile
11. Loggia di David
12. Camera degli Stucchi
13. Camera degli Imperatori
14. Camera dei Giganti
15. Camerino a crociera
16. Camerino delle Grottesche
17. Camerino di Venere
18. Camera dei Candelabri
19. Camera delle Cariatidi
20. Loggia sud
21. Camera delle Vittorie
22. Cappella e fabbricato per le macchine idrauliche, oggi bar e libreria
23. Peschiere
24. Scuderie, oggi sala per conferenze
25. Fruttiere, oggi ambiente espositivo
26. Padiglione di servizio, oggi sede di uffici
27. Esedra
28. Appartamento del giardino segreto. Vestibolo
29. Appartamento del giardino segreto. Camera di Attilio Regolo
30. Appartamento del giardino segreto. Camera grande
31. Appartamento del giardino segreto. Camerino
32. Appartamento del giardino segreto. Loggia
33. Appartamento del giardino segreto. Giardino segreto
34. Appartamento del giardino segreto. Grotta
35. Loggetta del giardino segreto



Prologo

Il nome

Te, The, Tè, Ti, Thi, T: le metamorfosi del palazzo sono insite nel nome, soggetto a varianti e corruzioni che si trasmettono nel tempo. Le prime citazioni, del 1526, parlano della “fabbrica [...] fori di Santo Sebastiano”, “sul Te”.¹ Per identificare l’edificio in costruzione si allude al sito dove sorge: fuori dalle mura di Mantova, non lontano dalla chiesa e dal palazzo di San Sebastiano, sull’isola del Te, circondata dai laghi formati dal Mincio. La villa prende il nome dal luogo: a partire dal 1527 è documentato l’appellativo “palazzo del Te”,² ma stenta a consolidarsi una forma univoca. La storiografia artistica propone versioni differenti: T secondo Vasari (1550, 1568), Tè per Leopoldo Camillo Volta (1783), Tè per Carlo d’Arco (1838).³

La singolarità del nome incuriosisce i visitatori e moltiplica le interpretazioni. “Il Tè fu così chiamato, perché sul principio della sua bonificazione furono fatte quelle due strade, che hora sono adornate di pioppe, l’una dalla Pusterla per sino alla crociera oltre S. Francesco di Paola, et l’altra dall’argine di Paiuolo alle stalle, in modo che queste due strade venivano a formare giustamente la lettera del T maiuscola”.⁴ Nelle didascalie della veduta di Mantova del 1628 (Fig. 2), Gabriele Bertazzolo espone una tesi diffusa sin dal Cinquecento⁵ e ripresa più volte nei secoli successivi. La dizione “palazzo del T” corrisponde all’ipotesi di una trascrizione linguistica dell’incrocio fra i due percorsi principali dell’isola (Fig. 7). Alcuni visitatori settecenteschi riconoscono la lettera T nell’impianto stesso della villa:⁶ la denominazione arriva a deformare l’essenza dell’oggetto descritto. Jonathan Richardson, ritratista inglese, “conoscitore” e collezionista d’arte, pubblica nel 1722 una pianta del palazzo in forma di T (Fig. 1).⁷ Egli non visita Mantova di persona, ma può contare sul resoconto del viaggio compiuto dal figlio, che riconosce gli affreschi corrispondenti ai disegni posseduti dal padre. Nel testo si precisa che la camera dei Giganti è quadrata, e non rotonda come sostenuto da Vasari, ma nel delineare lo schema generale della residenza prevale la suggestione del nome. Altre interpretazioni sconfinano nella leggenda, come il richiamo a Teia, ultimo re degli Ostrogoti, da parte del cronista settecentesco Amadei.⁸ Dal tardo Settecento le indagini archivistiche chiariscono che l’appellativo Te è una contrazione del toponimo “Tejetum”, utilizzato nel Medioevo per designare una vasta prateria a sud di Mantova.⁹ La forma abbreviata compare nei testi quattrocenteschi, e la cronaca di Andrea Schivenoglia an-

nota che nel dicembre 1458 “fo alzato lo arzeno che va da una porta a laltra da Zerexo a traverso el Te”.¹⁰

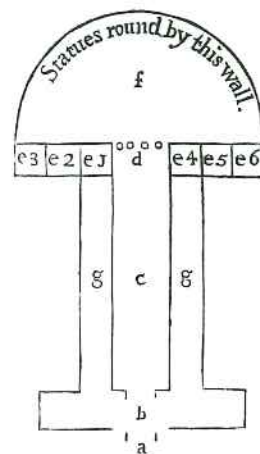
A sua volta, l’etimologia del termine Teieto appare problematica, e sono state proposte derivazioni da “taieto”, piccolo taglio di un argine,¹¹ da “tiglieto”, luogo dei tigli, oppure da “tezze”, capanne.¹² Secondo quest’ultima ipotesi, le radici linguistiche vanno ricercate nel latino medievale “tegia”.¹³ Attorno al nome, resta un alone di mistero, che diviene parte integrante dell’immagine del monumento, e come tale va rispettato.

Le scuderie di Francesco Gonzaga

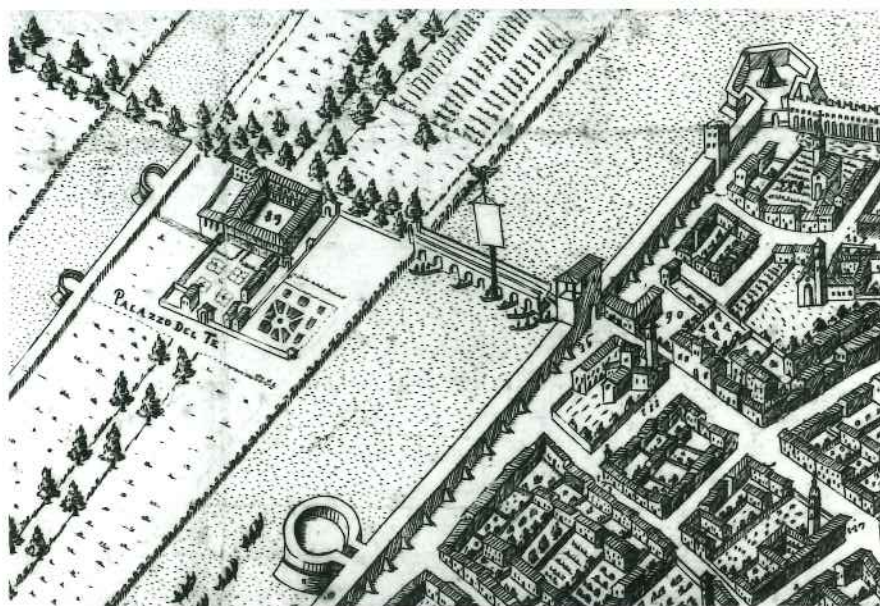
La scena della commissione di palazzo Te è ricostruita con immediatezza da Vasari. I protagonisti, il marchese Federico II Gonzaga e Giulio Romano, “se n’andarono fuori della porta di San Bastiano, lontano un tiro di balestra, dove sua Eccellenza aveva un luogo e certe stalle, chiamato il T, in mezzo a una prateria, dove teneva la razza de’ suoi cavalli e cavalle: e quivi arrivati, disse il marchese che arebbe voluto, senza guastare la muraglia vecchia, accomodare un poco di luogo da potervi andare, e ridurvisi talvolta a desinare o a cena per ispasso. Giulio, udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mi-

1. Pianta di palazzo Te in forma di T, da RICHARDSON 1722.

2. GABRIELE BERTAZZOLO, Particolare della veduta di Mantova del 1628, Mantova, Biblioteca Comunale.



1



2

se mano all’opera; e servendosi delle mura vecchie, fece in una parte maggiore la prima sala, che si vede oggi all’entrare, col seguito delle camere che la mettono in mezzo”.¹⁴ La vivacità della narrazione fa pensare a un’invenzione letteraria, e induce a sottovalutare le

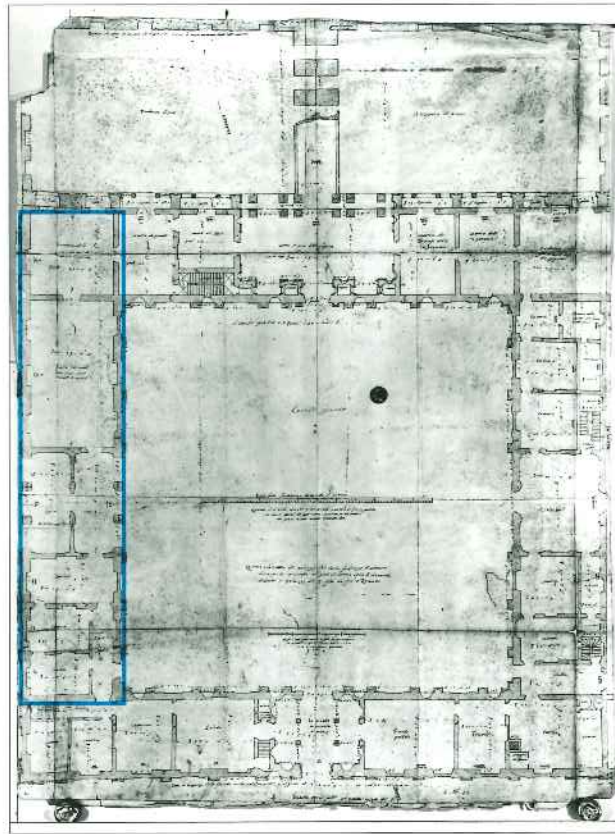
3. Il corpo di fabbrica settentrionale delle scuderie di Francesco II Gonzaga indicato sulla pianta cinquecentesca di Jacopo Strada, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 10937.

4. 4a. Camera di Ovidio, frammento di un fregio appartenente alle scuderie.

5. 5a. Loggia nord, frammento di un fregio appartenente alle scuderie.

informazioni comunicate a Vasari dall'autore in persona. Solo gli studi recenti, a partire da quello di Shearman del 1967,¹⁵ hanno compreso e verificato l'importanza dell'affermazione contenuta nelle *Vite*: palazzo Te è costruito riutilizzando in parte le muraure delle preesistenti scuderie.

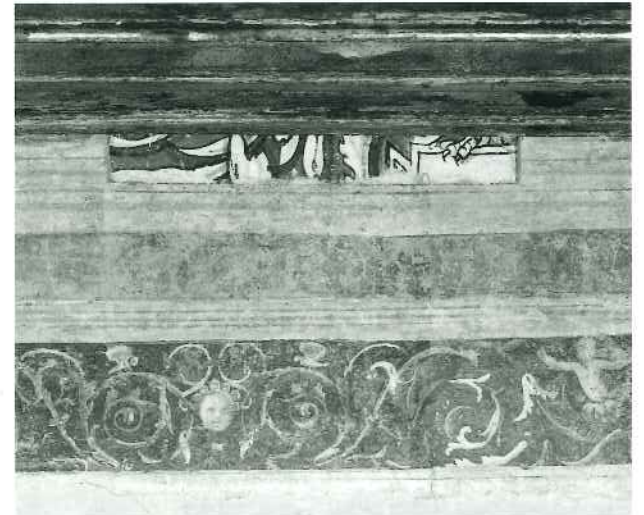
La conferma decisiva viene dallo stesso manufatto architettonico, che conserva tracce di ornati apparte-



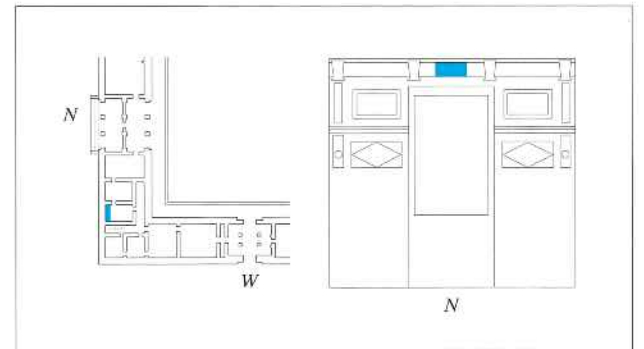
3

nenti alla "muraglia vecchia". Le prove si concentrano nel lato settentrionale, corrispondente alla "parte maggiore" delle scuderie, secondo l'espressione di Vasari (Fig. 3). Lacerti di un fregio a girali vegetali su fondo rosso compaiono nella camera di Ovidio (Fig. 4, 4a), nella loggia esterna (Fig. 5, 5a), in entrambi i lati della sala dei Cavalli e sotto alla figura di Bacco nel *Banchetto di Amore e Psiche*, com'è stato verificato nel corso dei restauri pittorici.¹⁶ Decorazioni analoghe affiorano più in alto, nei sottotetti della camera di Psiche e in quelli sopra la camera di Ovidio. I resti dei dipinti consentono d'intuire la configurazione del primitivo fabbricato settentrionale,¹⁷ ampio come quello attuale, esteso dalla camera di Psiche a quella di Ovidio, e articolato su due livelli. Appassionati allevatori di cavalli, i Gonzaga tengono in particolare conto le stalle. Il

contratto del 1515 per la "pictura dela stala de Pietol" prevede "frisi di dentro et intorno" e "quadroni dal friso in zoso per tuta la fazada insin a terra".¹⁸ Nel 1522 il letterato Mario Equicola propone di celebrare con un'iscrizione virgiliana le scuderie presso il castello.¹⁹ Nella villa del Te, la parete occidentale della camera di Ovidio emerge fra le capriate del tetto e conserva su entrambi i lati ornati vegetali e stemmi gonzagheschi



4



4a

(1114-1119). Si tratta del coronamento di una testata, con il doppio fregio sovrastato da una cornice di mattoni e da una merlatura con dipinti araldici. La fronte esterna, verso ovest, reca l'impresa del sole, putti alati che sorreggono busti, iscrizioni all'antica con il nome di Francesco II Gonzaga e la data 1502, termine *ante quem* per l'edificazione delle scuderie. La decorazione sull'altra faccia è intersecata al centro dal profilo delle falde del tetto, che restituiscono la sagoma originaria dell'edificio.²⁰ All'estremità opposta del corpo di fabbrica, nel sottotetto (Fig. 6, 6a) della camera di Psiche, restano frammenti di un fregio vegetale su fondo rosso, simile ai precedenti e riferibile all'altra testata, distrutta nella parte superiore dalla nuova configura-

zione della copertura. Il motivo tradizionale di un'architettura con merlature a coronamento delle testate compare nelle stalle illustrate durante il Seicento in un'altra zona dell'isola del Te (Fig. 37).²¹

Isabella d'Este nel 1492 definisce il Te come un "loco circondato de aqua et suso le porte de Mantua dove volemo potere pigliare qualche volta piacere".²² L'isola che si estende a mezzogiorno della città, oltre la



5

cesura della fossa Magistrale, comprende vasti possedimenti dei Gonzaga (Fig. 7). L'area è delimitata a levante da una strada di notevole importanza che inizia da porta Cerese e si sviluppa sopra un argine. Verso occidente, la porta Pusterla è il traguardo di un asse urbano che acquista un risalto sempre maggiore con l'edificazione del palazzo di San Sebastiano di Francesco Gonzaga e della villa di Federico.²³ La prosecuzio-

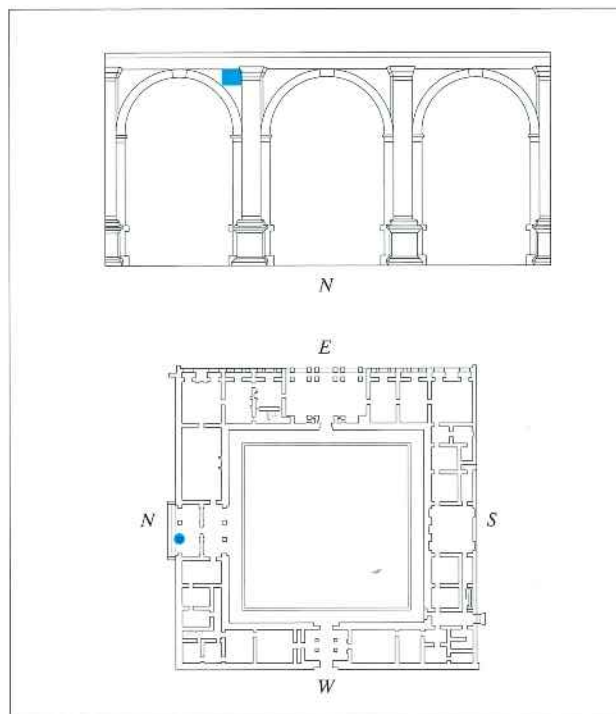


6

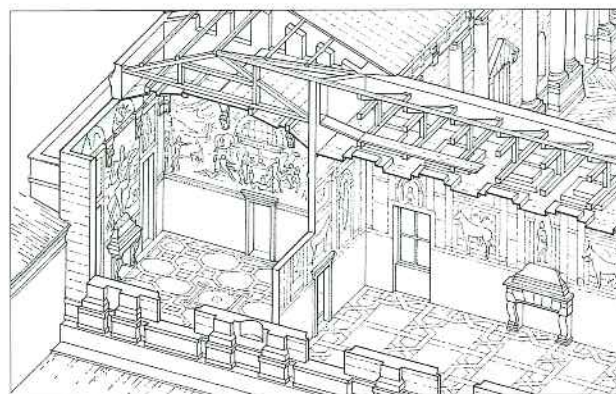
ne di tale percorso sul Te è un collegamento secondario, che piega ad angolo retto e confluisce nella via per Cerese. La cartografia definisce "corso de' barbari" questa strada, corrispondente al tratto orizzontale della lettera T,²⁴ e gli Statuti Bonacolsiani confermano che sin dal Medioevo il Te ospita la corsa del Palio.²⁵ Documenti del primo Cinquecento confermano l'esisten-

za di scuderie sui prati del Te, e lo straordinario interesse di Francesco Gonzaga per gli allevamenti. Lo stesso marchese dichiara di essersi "delectato di cavalli generosi sopra tutti gli principi di Italia".²⁶ La "stalla di poledri a Santo Biasio"²⁷ si trova fuori porta Cerese, nei pressi della chiesa medievale di San Biagio, abbattuta da Federico Gonzaga "per la fortezza della città" – per far posto a un nuovo bastione – e rifondata al

6. 6a. Sottotetto della camera di Psiche, frammento di un fregio appartenente alle scuderie (foto Bazzotti, Mantova).



5a



6a

centro dell'isola nel 1536, forse su disegno di Giulio.²⁸ Le scuderie inglobate nella villa di Federico II coincidono, probabilmente, con la "stalla nova de Santo Sebastiano", posta "in sul Te", citata in un documento del 1509.²⁹ L'edificio prende il nome dal palazzo di San Sebastiano, costruito a partire dal 1506 a ridosso della porta Pusterla. I tre cavalli dipinti da Lorenzo Leon-

7. Veduta di Mantova e dell'isola del Te, Roma, palazzi Vaticani, Galleria delle Carte geografiche.

8. Il gioco della palla (A) e il fabbricato rustico (B), particolare della pianta di palazzo Te di Giambattista Marconi (1774), ASMn, Mappe Acque, n. 194.

bruno sulle pareti esterne dell'altana,³⁰ nella residenza di Francesco II Gonzaga, richiamano le scuderie visibili al di là della fossa che delimita la città. Nel 1501 si lavora a un "fenile suso lo Te",³¹ e il fattore generale comunica al marchese: "li merli farò depinzere cum le arme dela Signoria Vostra et faroge fare uno friso di sotto".³² Lo schema decorativo corrisponde a quello della parete che emerge nei sottotetti della villa. Nel

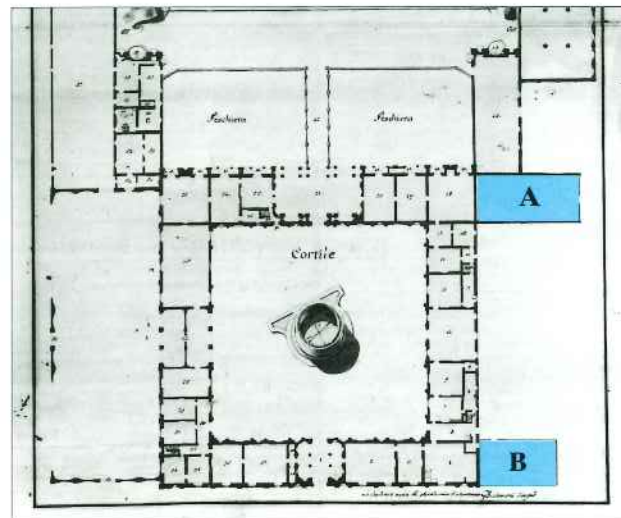
volumetria si presenta omogenea sino all'estremità della stanza di Ovidio. Il fabbricato adiacente ha un tetto a capanna, ortogonale rispetto all'altro, e si distingue anche nell'altezza e nella colorazione. Si tratta verosimilmente di una parte delle scuderie, non ancora inglobata nella nuova villa.³⁵ La ridotta ampiezza del corpo di fabbrica occidentale, inferiore di oltre un metro rispetto agli altri lati, accentua l'impressione che



7

1521, fra i cavalli ospitati nella stalla di San Sebastiano, sono compresi *Morel Favorito* (356) e *Glorioso* (361), ritratti pochi anni dopo nella sala della villa giuliesca.³³

La veduta del palazzo in costruzione – dipinta nella camera di Ovidio nel 1527 (113)³⁴ – è presa dalla zona di porta Pusterla e mostra la fronte settentrionale. La



8

Giulio abbia ricalcato precedenti allineamenti.³⁶ Antiche strutture nel fianco meridionale sono segnalate nel 1567 da Jacopo Strada: "facciata verso mezzodi; questa è chiusa e non è lavorata come l'altre, ma vi è il muro vecchio antico del edificio di prima; imperò la mente del Ducha voleva che continuasse l'ordine d'intorno".³⁷ La fronte appare "non lavorata" per l'assenza dell'ordine architettonico: resta quindi in vista il muro preesistente. Tale anomalia sembra dipendere da due costruzioni innestate alle estremità del prospetto e registrate nella pianta di Strada. La prima è un ambiente di servizio, adiacente alla cucina; la seconda è il padiglione per il gioco della palla. La planimetria cinquecentesca – che riflette un progetto di Giulio Romano – mostra soltanto l'attacco dei muri, come se i due padiglioni non facessero parte dell'invenzione giuliesca (Fig. 18). La pavimentazione di entrambi i fabbricati si colloca a un livello più basso di oltre un metro rispetto al palazzo, e dato che "il gioco de la ballata" serve da punto di riferimento per i mandati di pagamento del 1527,³⁸ cinque anni prima dell'inizio dei dipinti nella camera dei Giganti e negli ambienti circostanti, è stato ipotizzato che siano appendici delle scuderie.³⁹ Fanno pensare a strutture preesistenti anche i contorni di tre porte, identificate nelle pareti me-

ridionale e occidentale della camera dei Giganti, e coperte dagli affreschi di Giulio Romano, come pure una finestra tamponata nell'ambiente che sovrasta la loggia sud.⁴⁰ Nei sottotetti della loggia di David, delle camere degli Stucchi e degli Imperatori, i muri perimetrali mostrano evidenti discontinuità, tratti intonacati e tamponamenti, segni di fasi costruttive diverse. Verso oriente, nelle loggette affacciate sulle peschiere, si scoprono dipinti (Figg. 12, 13) che fingono un bugnato piano con mensoloni classicheggianti – in parte nascosti dalla nuova facciata di fronte alla camera di Psiche – e le basi in laterizio di lesene, nascoste dal setto murario che separa coppie di logge. Questi elementi non sembrano compatibili con i fregi del 1502 e richiamano piuttosto la maniera di Giulio: le stratificazioni sono complesse, come negli scavi archeologici.

La configurazione delle stalle di Francesco Gonzaga può essere ricostruita con buona approssimazione solo nel fabbricato settentrionale, ma gli indizi raccolti rendono plausibile la tesi che le preesistenze delineassero già l'impianto quadrangolare dell'odierno palazzo.⁴¹ Si pensa a una corte di tipo chiuso – secondo uno schema frequente nella pianura a nord di Mantova⁴² – perimetrata da corpi di fabbrica dalle volumetrie eterogenee, come scuderie, fienili, rustici, abitazioni. Per rendere più concreta quest'immagine, conviene rivolgere lo sguardo alla Virgiliana, raffigurata nella stampa di Bertazzolo, alla corte di Casatico della famiglia Castiglioni, dove interviene lo stesso Giulio, oppure alle scuderie gonzaghesche della Roversella. La decorazione delle stalle sul Te coincide con l'acquisizione da parte di Francesco Gonzaga della casa di Mantegna (1502) e precede di pochi anni la costruzione del palazzo di San Sebastiano (1506-1508), situato fra l'abitazione dell'artista e porta Pusterla.⁴³ La decisione di Federico Gonzaga di trasformare le scuderie paterne in una villa monumentale conferma l'interpretazione del Te come luogo di piacere e rinnova l'interesse dei Gonzaga per quest'area meridionale, dov'era stata fondata, qualche decennio prima, la chiesa albertiana di San Sebastiano.

Giulio Romano

Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari descrive l'arrivo di Giulio Romano a Mantova, nel 1524, assieme a Baldassarre Castiglione; si sofferma sulle dimostrazioni di stima per l'artista da parte di Federico Gonzaga; e presenta palazzo Te come la prima opera

commissionata dal marchese.⁴⁴ Vasari è un testimone prezioso, in quanto conosce Giulio negli anni quaranta durante una visita a Mantova. Si ha tuttavia l'impressione che egli proietti sugli esordi gonzagheschi la figura dell'artista pienamente affermato, protagonista assoluto nella scena di corte, presentato scherzosamente dal cardinale Ercole come il “padrone” dello stato mantovano.⁴⁵

Il giovane pittore che approda nella città dei Gonzaga è un allievo di Raffaello, erede di una famosa bottega, impegnato nell'affermare la propria identità rispetto alla figura del maestro, che ormai sconfinava nel mito.⁴⁶ L'ipotesi di un trasferimento a Mantova è presa in considerazione sin dal 1521, grazie alla mediazione di Castiglione, ambasciatore gonzaghesco presso la corte papale, ma la partenza è rimandata più volte in attesa della conclusione degli affreschi nella sala di Costantino, in Vaticano. Il perfezionamento di un'opera prestigiosa, impostata da Raffaello poco prima della scomparsa, è un successo professionale, ma anche un omaggio al maestro nel momento del distacco: il segno della fine dell'apprendistato artistico di Giulio. L'andata a Mantova interpreta una volontà di emancipazione e la consapevolezza che il “divino Raffaello” non può avere un erede.

Prima della partenza da Roma, nel 1522, Giulio progetta per Federico Gonzaga l'ampliamento della villa e dei giardini di Marmiolo, presso Mantova. Alla corte dei Gonzaga l'opera è giudicata “una bellissima cosa et edificatio de grandissimo ingenio et de grande delectatione”,⁴⁷ e l'inviato del duca di Urbino pensa addirittura che sia un “desegno de Michelagnelo”. La figura di Giulio non è ancora nota, e persino il suo nome continua a essere identificato con quello del maestro, se nel mandato di pagamento è chiamato “Iulius Raphaelis de Urbino”.⁴⁸ Nell'agosto 1524 il marchese Federico scrive che “Iulio pictor desidera venire a noi et noi ne havemo il maggiore desiderio del mondo, perché havemo animo di servirne del suo nobilissimo ingegno, et in la pittura et in la architettura [...]; havemo lassato stare di fare alcune cose a Marmiolo finché habbiamo il parere et consiglio suo”.⁴⁹ Questa lusinghiera dichiarazione sottintende una possibile supremazia di Giulio sugli artisti già al servizio della corte mantovana, ma non gli vengono offerte specifiche garanzie sul ruolo da svolgere e sulle ricompense. Non sembra delinearsi una vera e propria trattativa, come quella condotta nel secolo precedente da Mantegna, in quanto Giulio non ha il prestigio o il potere negoziale di Andrea.

Le prime prove dell'allievo di Raffaello – a Manto-

9. TIZIANO, *Ritratto di Giulio Romano*, Mantova, casa del Mantegna.

va dall'ottobre 1524 – sono accolte con “grandissima satisfactione” da Federico Gonzaga,⁵⁰ che gli concede ben presto le commissioni più importanti. L'irruzione di “Iulio pictore Romano” scompagina la scena artistica mantovana, accelera il malinconico tramonto di Lorenzo Costa, e spezza le carriere di Lorenzo Leonbruno e dell'architetto Battista Covo, entrambi legati alla cerchia di Isabella d'Este. L'appellativo “pittore nostro carissimo” non vale a tranquillizzare Leonbruno, che avverte ben presto l'inclinatura nella fiducia del marchese. I suoi turbamenti suscitano la feroce ironia di Mario Equicola – letterato e potente consigliere politico – che ricorre allo stereotipo dell'artista “malinconico” per accusare Lorenzo di aver “consumato el cervello” a causa della gelosia per Giulio.⁵¹ I fantasmi che percorrono la mente di Lorenzo assomigliano forse alle inquietanti figure che popolano il suo dipinto intitolato *Allegoria della Fortuna*. Non perde



l'incarico di prefetto delle fabbriche gonzaghesche Gerolamo Arcari, già soprastante ai lavori del palazzo di San Sebastiano, della villa di Poggio Reale e di quella di Marmirolo, salito ai vertici dell'amministrazione statale in qualità di tesoriere e fattore generale.

La definitiva consacrazione di Giulio a signore dell'arte mantovana, con un ruolo paragonabile a quello di Raffaello presso la corte papale, richiede un paio d'anni. Questa fase coincide con il completamento dei lavori a Marmirolo e con l'avvio del cantiere di palazzo Te. Nel 1526 Giulio ottiene la cittadinanza mantovana con la proprietà di una casa; il titolo di prefetto delle fabbriche gonzaghesche, con le rendite della sega situata sul ponte dei Mulini, lo stipendio e i poteri concessi a Gerolamo Arcari, da poco scomparso; e l'ufficio di superiore delle strade.⁵² I decreti marchionali sono punteggiati da espressioni encomiastiche. Al di là delle amplificazioni retoriche, dei richiami all'esempio di Alessandro Magno e di Apelle, si avverte l'interesse di Federico Gonzaga per la pittura, “sagacissima naturae aemula”. Giulio è presentato come un “pictor egregius”, che dimostra talento anche in campo architettonico: uno dei migliori artisti del tempo, anche se

non gli può essere riconosciuto un primato assoluto.⁵³ Gli incarichi di prefetto delle fabbriche e superiore delle strade,⁵⁴ l'attribuzione delle maggiori commissioni pittoriche, non sono privilegi dovuti all'erede di Raffaello, ma riconoscimenti alle effettive qualità di Giulio, messe alla prova durante gli esordi mantovani. La nuova immagine dell'artista è registrata dal cambiamento del nome, e Giulio di Raffaello da Urbino diventa Giulio Romano.

L'amico Benvenuto Cellini, in visita a Mantova, commenta che Giulio “viveva da signore”.⁵⁵ L'incontro avviene nel 1528 e conferma la rapida ascesa sociale dell'artista. A distanza di alcuni anni, Vasari visita la casa in contrada dell'Unicorno, che rappresenta il segno più tangibile del successo professionale e dei riconoscimenti ottenuti da Giulio alla corte dei Gonzaga. La statua di Mercurio sopra l'ingresso è in sintonia con l'atteggiamento “mercuriale” del padrone di casa, che

interpreta il proprio mestiere con spirito positivo, pragmatico, e che non assomiglia allo stereotipo dell'artista “nato sotto Saturno”, turbato dal furore creativo, alieno dal consorzio sociale, e “malinconico”.⁵⁶ Vasari si riconosce nella figura vincente di Giulio, che senza poter contare sulla genialità di un Michelangelo o di un Raffaello riesce a meritare onori e ricchezza. Il biografo aretino apprezza il carattere “ioviiale, affabile, grazioso” di Giulio Romano, “costumato in tutte le sue azioni, parco nel mangiare, e vago di vestire e vivere onoratamente”.⁵⁷ Nel disegno storiografico di Vasari, la fisionomia positiva dell'artista romano è contrapposta a quella di autori che falliscono l'inserimento nella società e sprecano il proprio talento per “dappocaggine”, come Peruzzi, per un temperamento “malinconico e soletario”, come Pontormo, o per i “ghiribizzi di congelare mercurio” come Parmigianino.⁵⁸

Federico Gonzaga

Secondo Francesco Guicciardini, “il marchese di Mantova vale poco”.⁵⁹ Se Giulio Romano deve co-

struire la propria identità distinguendosi da un maestro come Raffaello, Federico Gonzaga si confronta con la spiccata personalità della madre, Isabella d'Este. Divenuto marchese a diciott'anni, dopo lunghi soggiorni presso le corti di papa Giulio⁶⁰ e del re di Francia Francesco I,⁶¹ il giovane principe sembra in grado di sintetizzare la cultura umanistica romana e quella cavalleresca francese, d'identificarsi con un eroe mitologico come Ercole o con San Giorgio, con un imperatore romano o con San Michele. La tradizione familiare gli impone il ruolo di capitano militare: in una medaglia le Grazie presentano l'adolescente Federico a Marte.⁶² Ben tre scene dei *Fasti gonzagheschi* dipinti da Tintoretto sono dedicate alle imprese belliche di Federico, compiute fra il 1521 e il 1522.⁶³ Non sono gesta memorabili, ma costituiscono il promettente avvio di una carriera militare destinata a esaurirsi nel giro di pochi anni per problemi di salute e in conseguenza di scelte politiche.⁶⁴ Nel mestiere delle armi, la figura di Federico finisce per essere oscurata da quella del fratello minore Ferrante, che si conquista una posizione di primissimo piano nell'esercito imperiale.

Va riconosciuta al marchese Federico la capacità di conservare l'autonomia di un minuscolo stato – incuneato fra la repubblica di Venezia, il ducato di Milano e quello di Ferrara – anche quando la pianura padana diventa teatro del conflitto tra l'imperatore Carlo V e il re di Francia Francesco I. Ciò richiede una buona dose di realismo politico: capitano della Chiesa, nel 1526 non appoggia il tentativo di Giovanni dalle Bande Nere di sbarrare la strada all'esercito cesareo avviato alla conquista e al saccheggio di Roma. Il marchese non aderisce alla lega di Cognac, e si appella al ruolo di feudatario imperiale per motivare la rinuncia a "cavalcare" contro i Lanzichenecchi.⁶⁵ D'altra parte, mancanza di scrupoli, opportunismo, doppiezze, fanno parte del repertorio del principe rinascimentale. Nel 1530 le spregiudicate acrobazie diplomatiche sfociano nella definitiva adesione al partito imperiale, una scelta di campo che indirizza la politica gonzaghesca nei decenni successivi. La visita di Carlo V a Mantova e la nomina di Federico a duca sanciscono un'alleanza quanto mai squilibrata nei rapporti di forze. Ciò nonostante, il Gonzaga riesce a mantenere un margine di manovra. Egli cerca di attribuire una dimensione regionale allo stato mantovano e aspira a ottenere il controllo del ducato di Milano. Questo sogno ambizioso svanisce perché Federico non riesce a diventare il fiduciario dell'imperatore in Italia.⁶⁶ Il duca punta allora sull'acquisizione del Monferrato grazie alle noz-

ze con Margherita Paleologa (1531). Le trattative per il matrimonio sono lunghe, intricate, dai risvolti drammatici e grotteschi.⁶⁷ L'obiettivo di un ampliamento territoriale è perseguito con tenacia pari al cinismo, spesso in contrasto con i disegni imperiali. Dopo qualche resistenza, Carlo V riconosce l'investitura del Monferrato a Margherita Paleologa (1532), e in seguito conferma l'assegnazione del marchesato piemontese al duca di Mantova (1536). In compenso, Federico suggella la *fides* della dinastia gonzaghesca alla causa imperiale.⁶⁸

Capitano militare per una breve stagione, uomo politico spregiudicato e abile, ma destinato a recitare una parte di secondo piano sul palcoscenico internazionale, il signore di Mantova si propone all'attenzione della storia come uno dei maggiori committenti d'arte del tempo.⁶⁹ Secondo l'ambasciatore veneziano, durante la signoria di Federico le spese erano "molto grandi, perché Sua Eccellenza spendeva assai nelle stalle, assai nelle fabbriche e molto in tener gran corte, che ascendeva al numero di 800 e più bocche, con diverse provvisioni a molti di loro".⁷⁰ In questo bilancio deficitario le iniziative artistiche hanno un'incidenza limitata, e tra le spese per le fabbriche prevalgono senza dubbio quelle per le fortificazioni. Mentre il figlio Guglielmo riorganizza l'amministrazione finanziaria e assicura addirittura avanzi di bilancio senza rinunciare a onerose imprese costruttive,⁷¹ Federico Gonzaga si muove fra richieste di prestiti e riscatti di oggetti preziosi dati in pegno. L'inclinazione al collezionismo artistico è alimentata da Isabella d'Este, che assicura ai figli una buona preparazione culturale, nonostante le riserve del marito verso le "littere".⁷² Durante i tre anni di permanenza alla corte di Giulio II come ostaggio-ospite, l'adolescente Federico alloggia nella villa del Belvedere, accompagna personaggi illustri nelle visite alle Stanze Vaticane e alla cappella Sistina, posa per Raffaello, esprime il desiderio di offrire alla madre il *Laocoonte*.

Il giovane marchese orienta la cultura mantovana verso gli esempi romani conosciuti di persona. Per il monumento in onore del padre pensa di rivolgersi a Michelangelo, ma Castiglione lo convince a commissionare il progetto a Raffaello.⁷³ All'inizio degli anni venti Baldassarre esercita una considerevole influenza sulle opzioni artistiche di Federico e favorisce l'indirizzo specificamente raffaellesco. Il marchese sembra consapevole dei limiti culturali degli artisti presenti a Mantova. Nel 1521 invia Leonbruno a Roma per un viaggio d'aggiornamento e spiega a Castiglione che il pittore ha "bonissimo ingegno", ma non ha ancora rag-

10. TIZIANO, *Ritratto di Federico Gonzaga*, Madrid, Museo del Prado.

giunto l'eccellenza e la "perfectione sperata" a causa della carenza di modelli, per cui si augura che gli possa giovare la conoscenza di "quelle cose antiche et moderne belle di Roma et tra le altre opere di Michelagnolo et quelle del già Raphaello da Urbino".⁷⁴ Dopo alcuni anni, ritroviamo a Roma anche Battista Covo, informato da Giulio sui monumenti da visitare, e il costruttore mantovano si autodefinisce "Baptista da Covo ch'inpara architettura".⁷⁵

Gli orizzonti artistici di Federico Gonzaga non sono limitati alla scuola di Raffaello, e nel 1524 egli richiede, mediante Castiglione, un dipinto di Sebastiano del Piombo, già antagonista di Giulio per la sala di Costantino.⁷⁶ Il marchese manifesta una particolare ammirazione per Michelangelo, "sì per la fama della virtù sua, non meno celebrata et rara nell'arte della sculptura che unica et illustre nel mestiere della pittura, come anche per la experientia che havemo vista in qualche lochi delle non mai abastanza laudate opere sue".⁷⁷ A più riprese, Federico sollecita



10

qualche testimonianza dell'ingegno michelangiotesco per ornare palazzo Te, ma non ottiene risposta. L'apparente ribaltamento della gerarchia fra committente e artista è un fenomeno più generale, connesso a personalità d'eccezione, quali Michelangelo e Raffaello.

Per il giovane Gonzaga, lo zio Alfonso I d'Este esemplifica la figura di un principe sensibile ai valori artistici, capace di riconoscere i protagonisti delle più aggiornate maniere pittoriche.⁷⁸ Il duca di Ferrara costituisce in un primo tempo un punto di riferimento – se non un modello – e in seguito un rivale nelle schermaglie diplomatiche per assicurarsi opere dei migliori pittori. È probabile che proprio a Ferrara Federico Gonzaga impari ad apprezzare l'arte di Tiziano. L'invito al pittore, nel 1523, per una visita a Mantova e l'acquisizione di un primo dipinto sono la premessa di contatti e commissioni che s'infittiscono tra il 1527 e il 1538.⁷⁹ Se Giulio Romano è l'artista di corte che fornisce disegni per le architetture, gli affreschi, i monumenti, gli apparati effimeri, gli oggetti d'uso, Tiziano

diventa una sorta di collaboratore esterno, che si occupa dei dipinti da cavalletto e in particolare dei ritratti. Il rapporto amichevole tra i due artisti è rafforzato dalla comune familiarità con l'Aretino, al quale sono demandati i contatti epistolari. I legami fra questi personaggi sono testimoniati dai ritratti di Federico Gonzaga, Giulio Romano e Pietro Aretino, dipinti da Tiziano e inviati a Mantova.⁸⁰ Dalla corrispondenza del

marchese traspare una sincera ammirazione per Tiziano, "pittore raro et eccellente, et gentilhuomo da bene", giudicato "forsì il più eccellente in quella arte che a' nostri tempi se ritrovi".⁸¹ Il talento dell'artista supera le aspettative del committente, che osserva a proposito di una *Maddalena*: "pensavo bene che dovesse essere cosa bella, [...] ma la ho trovata bellissima e perfetissima, et veramente de quante cose di pittura ho veduto non mi pare che vi sia cosa più bella".⁸² In poco più di dieci anni, Federico Gonzaga colleziona una quarantina di opere e contagia con il suo entusiasmo altri committen-

ti, a partire dall'imperatore Carlo V.

Con Tiziano, il duca stabilisce un rapporto di amichevole familiarità, in contrasto con l'atteggiamento autoritario e talvolta minaccioso assunto con gli altri artisti, compreso Giulio Romano. Nel 1524 manifesta "grandissima colera" contro Battista Covo e Francesco Donino, responsabili dei ritardi nel cantiere di Marmirolo: pretende che si lavori "con ogni sollicitudine, e di e notte", altrimenti "li romperemo li bracci", e poi "li faremo impicare".⁸³ Quando Cellini, febbricitante, maledice "Mantova e chi n'era padrone, e chi volentieri vi stava", Federico s'adira, mentre il cardinale Ercole minimizza l'episodio e continua a servirsi dell'orafo fiorentino.⁸⁴ I funzionari di corte fanno propri i toni del signore, e nel 1538 Aurelio Recordati prende di mira il pittore Luca da Faenza: "Per far paura alli altri ho ditto a Fegurino, s'el non sollicita, che vostra excellentia m'ha comisso ch'el faccia stafilare".⁸⁵ Il carattere ombroso di Federico Gonzaga è messo a dura prova dalle intemperanze verbali dell'Aretino. I loro

rapporti sono burrascosi, e oscillano fra lusinghe e polemiche, elogi enfatici e minacce di morte, sino alla definitiva rottura nel 1531.⁸⁶

Aretino tiene i contatti fra il marchese di Mantova e Jacopo Sansovino, consultato in qualità di scultore.⁸⁷ Pietro promette a Federico, da parte di "messer Jacopo Sansovino rarissimo", una statua in bronzo di Venere.⁸⁸ Assieme a Tiziano, Jacopo segnala al marchese "un gargione che sa funder benissimo et che anche è assai bon scultore".⁸⁹ Dopo la scomparsa di Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico (1528), scarseggiano nel mantovano gli scultori, e nemmeno il poliedrico talento di Giulio Romano inclina verso questa disciplina. Dato che Michelangelo rappresenta un traguardo irraggiungibile, Federico Gonzaga punta su Alfonso Cittadella, detto anche Lombardi, lapicida ferrarese attivo a Bologna.⁹⁰ Dalla stessa città proviene Francesco Primaticcio, in relazione con i Gonzaga sin dal 1524. Secondo Vasari, egli lavora per sei anni con Giulio Romano a Mantova – come pittore e stuccatore – prima di essere inviato nel 1531 presso il re di Francia.⁹¹ Il marchese riesce inoltre a ristabilire i contatti con il più qualificato interprete dell'arte emiliana, il Correggio, attratto nell'orbita parmense dopo esperienze giovanili in area mantovana.⁹² Il fiore della quadreria gonzaghesca viene esposto nel 1531 nelle stanze di castello, allestite da Giulio in occasione del matrimonio di Federico. Accanto ai dipinti di Mantegna, Leonardo, Raffaello, Tiziano, Giulio Romano, figura "uno bellissimo quadro di uno Santo Hieronymo, fatto in Fiandra a olio, che già comprò vostra excellentia".⁹³ L'episodio non è occasionale, se alcuni anni dopo il Gonzaga acquista addirittura 120 "quadri de Fiandra, de paesi in tavola et in tela, bellissimi quanto dire si possa".⁹⁴

A differenza del marchese Ludovico, che partecipa all'invenzione artistica, discute con Alberti il progetto di Sant'Andrea, e si presenta scherzosamente come allievo di Luca Fancelli, Federico II delega scelte fondamentali a consiglieri esperti – come Baldassarre Castiglione e Pietro Aretino – oppure agli stessi artisti. Se Isabella d'Este pone ai pittori infinite condizioni, controlla rigidamente il soggetto, esprime critiche e pretende cambiamenti, Federico dà indicazioni generiche: "voressimo che ne facesti far a Sebastianello venetiano pittor un quadro di pittura a vostro modo, non siano cose di sancti, ma qualche pitture vaghe et belle da veder, et non solamente a maestro Sebastianello, ma a qualche altro eccellente pittor, un quadro per cadauno de quella grandezza che pare a voi, vero è che non li

voressimo troppo grandi né anche troppo piccoli ...".⁹⁵ Una nuova richiesta, indirizzata a Sebastiano del Piombo tramite l'Aretino, conferma la scarsa attenzione per l'iconografia: "Ho detto a Sebastiano, pittor miracoloso, che il desiderio vostro è che si faccia un quadro de la invenzione che gli piace, purchè non ci sien su chietarie".⁹⁶

Federico Gonzaga è un patrono impaziente e ansioso, che pretende di concretizzare le iniziative artistiche in tempi rapidi. Per questa "furia" assomiglia a papa Giulio II, il quale – a detta di Vasari – "aveva voglia che tali fabbriche [del Belvedere] non si murassero, ma nascessero".⁹⁷ Il duca di Mantova trova in Giulio Romano un interprete "risoluto" e "presto", che in una decina d'anni – il tempo occorso a Mantegna per dipingere la camera di Ludovico Gonzaga e a Raffaello per completare tre delle Stanze Vaticane – murò la villa del Te e decora più di venticinque ambienti. Nonostante questa straordinaria celerità, il committente si dichiara più volte insoddisfatto. Di fronte alla richiesta di completare nel giro di pochi giorni alcune camere dell'appartamento di Troia, Giulio replica "che se lli fussi l'arte magica non si farebbe".⁹⁸ Aperto alle novità, che lo diletta "sommamente",⁹⁹ il duca non pone ostacoli alle sperimentazioni di Giulio, accetta anche le soluzioni più sconcertanti, e sembra impersonare la figura – delineata da Serlio – del committente ispiratore di "licenze".¹⁰⁰ Federico dimostra una notevole curiosità intellettuale e condivide l'interesse della madre per il collezionismo eclettico, anche se il suo studiolo, al piano terreno del castello,¹⁰¹ non diventa famoso come la grotta della marchesa. L'identificazione emotiva d'Isabella negli oggetti raccolti è espressa dall'"insaciabile desiderio nostro de cose antique"¹⁰² e da un geloso senso della proprietà. Anche il figlio avverte il piacere suscitato dalle opere d'arte, come lasciano trapelare i commenti alle sculture di Michelangelo e ai quadri di Tiziano, ma pone l'accento sul loro valore sociale e rappresentativo. Egli preferisce spettacolari cicli di affreschi alle opere preziose, di piccole dimensioni, racchiuse nel segreto degli studioli. Dipinti e statue non si legano direttamente al nome del committente, come accadeva in genere nei secoli precedenti, ma è la fama dell'artista a riverberarsi sull'immagine del proprietario. Mario Equicola propone al giovane Federico Gonzaga la virtù della magnificenza, consistente nello spendere "splendidamente", e gli ricorda come, secondo Aristotele, "si convenga a' grandi lo edificare sontuosamente".¹⁰³

Note

- ¹ *Giulio Romano* 1992, pp. 124, 154.
- ² *Ibidem*, p. 197.
- ³ Ai nostri giorni, la versione con l'accento (Tè) continua a ricorrere con tale frequenza da non poter essere considerata un semplice refuso e suscita – quasi inevitabilmente – imbarazzanti interrogativi.
- ⁴ BERSELLI 1967, p. 282. Bertazzolo scompare nel 1626, due anni prima della pubblicazione della pianta.
- ⁵ A. MOROSINI, B. ZORZI, *Viaggio fatto in alcuni luoghi dello stato Veneto, nel Parmigiano, Mantovano, Modenese ...*, Venezia 1842, in SCHIZZEROTTO 1981, p. 135. La visita a Mantova avviene nel 1598.
- ⁶ “Il palazzo del Thé, così detto perchè costruito a forma di T” (J. G. KEYSSELER, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain ...*, II, London 1757, trad. it. in SCHIZZEROTTO 1981, p. 223). Il viaggio a Mantova risale al 1730.
- ⁷ RICHARDSON 1722, p. 346.
- ⁸ AMADEI 1954-1957, I, p. 97.
- ⁹ VOLTA 1783, p. 24; D'ARCO 1838, p. 25.
- ¹⁰ SCHIVENOGLIA 1976, p. 19.
- ¹¹ VOLTA 1783, p. 25; DAVARI 1925, p. 9.
- ¹² LUZIO 1913, p. 240.
- ¹³ BADIALI 1983, p. 180.
- ¹⁴ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 536.
- ¹⁵ SHEARMAN, *Osservazioni* 1967. Segnalo un accenno di Gombrich – risalente agli anni trenta – secondo il quale il lato meridionale, “la vecchia scuderia da cui parte la costruzione del palazzo, è stato lasciato grezzo” (GOMBRICH, *L'opera* 1984, p. 23). D'ARCO 1838, p. 26 ricorda, fra i condizionamenti del progettista, “la necessità di usare di mura esistenti”, ma non approfondisce la questione.
- ¹⁶ BASILE 1994, p. 71.
- ¹⁷ SHEARMAN, *Osservazioni* 1967, p. 438, riferisce che “nell'estate del 1967, in occasione di un restauro, furono scoperti alcuni tratti di fondamenta dell'appartamento di Isabella Boschetto, e mutamenti e amplificazioni erano evidenti”.
- ¹⁸ ASMn, AG, b. 2491, s. n., 3 luglio 1515.
- ¹⁹ BROWN 1988, p. 333.
- ²⁰ Nell'esame delle murature, ho potuto contare sulle preziose indicazioni di Livio Volpi Ghirardini.
- ²¹ Le stalle sul Te figurano nella veduta di Bertazzolo del 1628. Le scuderie sono costituite da un corpo di fabbrica di notevole ampiezza con porticato e da un'appendice perpendicolare, come risulta da una pianta e da un'assonometria comprese in un album di disegni del 1690, relativi ai beni del marchese Pirro Maria Gonzaga (ASMn, De Moll, b. 44).
- ²² ASMn, AG, b. 2991, lib. 1, c. 94; LUZIO 1913, p. 240. Isabella d'Este richiede lepri “per metterle suso el Te”, e intende trasformare l'isola in un “parco” dove andare “a pigliare recreatione” (*ibidem*, cc. 95, 98). Le valutazioni di Isabella corrispondono a quelle espresse qualche anno prima (1480) dalla marchesa Barbara: “Nui tenemo quello loco del The per nostro piacere” (DAVARI 1925, p. 10). Sul Te nel 1459 il marchese Ludovico mostra agli ospiti un leopardo (SUITNER in SUITNER e TELLINI PERINA 1990, p. 11).
- ²³ CARPEGGIANI 1983, pp. 30-32.
- ²⁴ ASMn, De Moll, b. 44, *Pianta delle terre, e corte del Thé*.
- ²⁵ D'ARCO 1871-1874, IV, rubrica 3, p. 93. Gli Statuti Bonacolsiani dispongono che i rifiuti raccolti nelle piazze del centro comunale siano portati sul Te, mentre altre rubriche tendono a salvaguardare questa zona (*ibidem*, pp. 110-111).
- ²⁶ ASMn, AG, b. 2922, lib. 236, c. 62; CAVRIANI 1974, p. 22. Gli allevamenti gonzagheschi di cavalli sono organizzati verso la metà del Quattrocento dal marchese Ludovico II, ma l'impulso decisivo alla “raza nostra de casa” è dato da Francesco II. Lo studio più recente e documentato su questo tema è di MALACARNE 1995.
- ²⁷ ASMn, AG, b. 2461, s. n., 8 novembre 1503; b. 2469, c. 464, 18 settembre 1506; b. 2491, s. n., 20 novembre 1515.
- ²⁸ La piccola chiesa di San Biagio ha origini medievali (DONESMONDI 1612-1616, I, p. 309; AMADEI 1954-1957, I, p. 478). Nel 1534 Federico Gonzaga descrive la chiesa in rovina e chiede l'autorizzazione papale ad abatterla per ricostruirla lontano dai bastioni di Ceresè (*Giulio Romano* 1992, pp. 626-629). Nel 1536 la nuova chiesa risulta “fondata” e il duca cerca di ottenere indulgenze per attirare i fedeli (*ibidem*, p. 673). La visita pastorale del 1576 registra un'ancona sopra l'altare maggiore. Si dispone la decorazione della cappella dell'altare e l'esecuzione di un dipinto raffigurante *San Biagio* sopra il portale d'ingresso (Archivio della Curia Arcivescovile di Bologna, H. 492, c. 492). Vincenzo I Gonzaga concede l'oratorio ai frati di San Francesco di Paola, che nel 1595 iniziano la costruzione di un'ampia chiesa e di un convento, demolendo l'edificio precedente (DONESMONDI 1612-1616, II, pp. 318-319, 387; AMADEI 1954-1957, III, pp. 105, 124, 125, 200).
- ²⁹ ASMn, AG, b. 2475, s. n., 10 luglio 1509. Il documento è segnalato da CAVRIANI 1974, p. 19.
- ³⁰ Il mandato di pagamento a Leonbruno, risalente al 1512, è trascritto da VENTURA 1995, p. 251.
- ³¹ ASMn, AG, b. 2457, c. 272, 4 febbraio 1501.
- ³² *Ibidem*, c. 275, 1 settembre 1501. Si accenna al fienile anche nei documenti del 4, 10, 12 ottobre (cc. 304, 280, 279). I lavori al Te sono diretti da Raffaello Centurino, fattore generale e maestro delle entrate. Nel 1502 questi informa il marchese Francesco: “Ho ordinato li pradarie del The de arzeni et fosse che quando la Signoria Vostra li vedrà son certo li piacerà”; e ancora “Ho fato livrare lo fenille, et quando la Eccellenza Vostra li vederà so li piacerà et li arzeni et li peschere che ho fatto fare, como l'abia fatto piantare et murare non he el più bello luocho in tuta Italia” (*ibidem*, cc. 395, 397, 29 ottobre, 16 novembre 1502).
- ³³ MALACARNE 1995, pp. 148-149.
- ³⁴ La veduta è stata identificata e studiata da VERHEYEN 1966, p. 176, nota 84; IDEM 1969; IDEM 1977, pp. 7, 60, nota 22.
- ³⁵ Diversa è l'interpretazione di FORSTER e TUTTLE 1971, p. 270, che riconoscono nella struttura a occidente la nuova ala in costruzione.
- ³⁶ La muratura di mattoni del fabbricato occidentale, lasciata a

vista all'interno, nel piano superiore, non presenta tracce di ornati o aperture tamponate, ma la fascia più alta rivela caratteri costruttivi differenti da quella inferiore, come ha notato Volpi Ghirardini.

³⁷ STRADA, *Ordine*, c. 154r. Il testo di Strada è pubblicato da DAVARI 1925 e da VERHEYEN 1967, pp. 68-69.

³⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 241.

³⁹ FORSTER e TUTTLE 1971, pp. 270-271.

⁴⁰ G. CECCHINI, *Sala dei Giganti: relazione di restauro*, in *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, p. 111; VOCERI 1989, pp. 88-89, A2.

⁴¹ Le ipotesi sulla configurazione delle scuderie sono discordi: SHEARMAN, *Osservazioni* 1967 identifica le preesistenze con il lato settentrionale; FORSTER e TUTTLE 1971 considerano anteriori all'intervento di Giulio il nucleo centrale del fabbricato nord e i due padiglioni meridionali; VERHEYEN, *Studien* 1972, immagina che le stalle avessero un impianto a U; BELLUZZI e CAPEZZALI 1976 aggiungono a questo schema il "gioco della palla" e la "casetta rustica" a sud.

⁴² NICOLINI 1984, pp. 67-82.

⁴³ CERATI 1989.

⁴⁴ VASARI ed. MILANESI, 1878-1885, v, pp. 535-536.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 553.

⁴⁶ BELLUZZI 1988.

⁴⁷ *Giulio Romano* 1992, p. 29.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 75. La dichiarazione di Federico Gonzaga risale al 20 gennaio 1525, pochi mesi dopo l'arrivo di Giulio.

⁵¹ *Giulio Romano* 1992, p. 76.

⁵² *Ibidem*, pp. 152-153, 158-159, 171-172, 183-184.

⁵³ *Ibidem*, p. 323.

⁵⁴ L'attività di superiore delle strade dimostra le capacità di Giulio sul piano amministrativo e burocratico. Su questo tema, cfr. BELLUZZI 1991.

⁵⁵ CELLINI 1985, I, 40, p. 181.

⁵⁶ WITTKOWER 1968.

⁵⁷ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, pp. 524, 556.

⁵⁸ *Ibidem*, IV, p. 605; VI, p. 247; V, p. 219.

⁵⁹ La valutazione è formulata da Guicciardini in una lettera del 18 agosto 1526 a Gianmatteo Giberti, datario papale. Guicciardini, che ha il ruolo di luogotenente generale dell'esercito della Chiesa al tempo della lega di Cognac contro l'imperatore Carlo V, si dichiara perplesso per il comportamento del duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere, al servizio di Venezia e comandante supremo delle truppe della lega. "Il marchese di Mantova vale poco; ma se l'avessimo avuto senza questo altro, al principio di questa impresa, l'aremo vinta, perchè arebbe fatto a modo di chi consigliava bene" (GUICCIARDINI 1857-1867, IV, p. 233).

⁶⁰ LUZIO 1886.

⁶¹ Il carteggio del giovane Federico Gonzaga durante il soggiorno presso la corte del re di Francia Francesco I (1515-1517) è pubblicato da TAMALIO 1994.

⁶² MAGNAGUTI 1965, p. 95.

⁶³ Fra il 1579 e il 1580 Tintoretto dipinge le tele che illustrano *Federico II all'assedio di Parma, Federico II entra vittorioso a Milano, Federico II caccia i Francesi da Pavia*.

⁶⁴ Anche l'epitaffio, nella chiesa di Santa Paola, celebra questi successi militari (AMADEI 1954-1957, II, p. 588). Nel 1529, Federico Gonzaga rifiuta il titolo di capitano generale dell'esercito imperiale in Italia adducendo motivi di salute. Cfr. BELFANTI 1989, pp. 13-14. Il marchese soffre di "mal della pietra" e sin dal 1523 accusa gravi disturbi (MAZZOLDI 1961, p. 283).

⁶⁵ I feroci giudizi di LUZIO 1908 sul comportamento e sulla personalità del marchese, contrapposti a un'immagine idealizzata d'Isabella d'Este, pesano a lungo sulla figura di Federico Gonzaga, trascurato dalla storiografia contemporanea.

⁶⁶ Federico Gonzaga non è ammesso fra i cavalieri dell'ordine del Toson d'oro, a differenza del fratello Ferrante o di Andrea Doria.

⁶⁷ DAVARI 1890-1891.

⁶⁸ BELFANTI 1989, pp. 20-21.

⁶⁹ HOPE 1981.

⁷⁰ SEGARIZZI 1912, I, p. 52, relazione di Bernardo Navagero (1540).

⁷¹ DE MADDALENA 1961.

⁷² LUZIO 1886, p. 62 [dell'Estratto, datato 1887]. Fra i maestri di Federico Gonzaga a Roma va ricordato Fabio Calvo ravennate, che per Raffaello traduce il *De Architectura* di Vitruvio (*ibidem*, pp. 35-36).

⁷³ K. OBERHUBER e H. BURNS, *La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Gonzaga*, in FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 431.

⁷⁴ ASMn, AG, b. 2927, lib. 268, c. 36; D'ARCO 1857, II, p. 87. La figura di Leonbruno è analizzata da VENTURA 1995.

⁷⁵ *Giulio Romano* 1992, p. 501, 26 marzo 1532.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁷⁸ BALLARIN 1995.

⁷⁹ I rapporti tra Federico Gonzaga e Tiziano sono studiati da BRAGHIROLI 1881 e BODART 1995.

⁸⁰ Nell'inviare il ritratto dell'Aretino, Tiziano dichiara di sapere quanto il marchese "ami la pittura et quanto la esalti, come si può vedere nei meriti de messer Julio Romano" (BRAGHIROLI 1881, p. 63). Il ritratto di Giulio Romano è analizzato da SHEARMAN 1965; TAFURI, *Giulio* 1989, pp. 46-47.

⁸¹ ASMn, AG, b. 2933, lib. 300, c. 92v, 8 luglio 1530; *ibidem*, lib. 302, c. 69, 11 marzo 1531; BRAGHIROLI 1881, pp. 73, 77.

- ⁸² ASMn, AG, b. 2933, lib. 303, cc. 1v-2r, 19 aprile 1531; BRAGHIROLI 1881 p. 79.
- ⁸³ *Giulio Romano* 1992, p. 66.
- ⁸⁴ CELLINI 1985, I, 40, p. 183.
- ⁸⁵ *Giulio Romano* 1992, p. 758.
- ⁸⁶ BASCHET 1866; LUZIO 1888.
- ⁸⁷ Nel 1525, quando Sansovino si trova ancora a Roma, Aretino scrive a Federico Gonzaga: "Io ho fatto ritrarre di stucco Laocoonte antico de Belvedere, d'altezza forse d'un braccio [...] et l'autore è un Iacopo Sansovino, che messer Iulio vostro dipintore vi pò dir chi egli è" (BASCHET 1866, p. 125).
- ⁸⁸ ARETINO 1960, p. 19.
- ⁸⁹ BRAGHIROLI 1881, p. 107.
- ⁹⁰ BRAGHIROLI 1875; ZAMBONI 1982.
- ⁹¹ GOZZI, 1977; VASARI ed. MILANESI 1878-1885, VII, pp. 406-407; SAMBIN DE NORCEN 1995.
- ⁹² PIVA 1988; VERHEYEN 1966.
- ⁹³ *Giulio Romano* 1992, p. 465.
- ⁹⁴ *Ibidem*, pp. 649-650.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 60.
- ⁹⁶ ARETINO 1960, p. 19. Il termine "chietarie" si riferisce al vescovo di Chieti Gian Pietro Carafa. Nella prima edizione dell'opera l'Aretino scrive: "Purché non ci sien su ipocrisie né stigmati né chiodi" (*ibidem*, p. 988). Michael Hirst ipotizza che l'Aretino si riferisca alla richiesta indirizzata a Sebastiano del Piombo alcuni anni prima (HIRST 1981, pp.158-159).
- ⁹⁷ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, IV, p. 157.
- ⁹⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 706.
- ⁹⁹ A proposito dei vetri donati dall'Aretino, il marchese osserva: "Et come che simili novità sogliano piacere sempre ad ogniuno, nondimeno dilectano me sommamente" (LUZIO 1888, p. 71). In un'altra occasione, Federico Gonzaga osserva che "la novità commenda tutte le cose, et aggiunge precio alle cose preziose" (ASMn, AG, b. 2967, lib. 33, c. 24).
- ¹⁰⁰ Nell'introduzione al *Libro Extraordinario*, Serlio giustifica le licenze compositive ricordando che "la maggior parte de gli huomini appetiscono il più delle volte cose nuove" (SERLIO 1584, p. 2).
- ¹⁰¹ L'inventario dello studiolo è pubblicato da BROWN 1988, pp. 334-343. Segnalo, tra i dipinti, il "retrato de Martin Luter".
- ¹⁰² BROWN 1985, pp. 36-38. La perdita di alcuni pezzi della collezione, depredati nel 1527 da pirati turchi, amareggia la marchesa Isabella, che ricorda "molte medaglie antique et bellissime che a noi valeano un mondo" e "due figure di marmo, cioè uno Hercule et una Venere", a lei "charissime" (ASMn, AG, b. 2999, lib. 47, cc. 30, 73v). L'episodio è rievocato da LUZIO 1908.
- ¹⁰³ EQUICOLA 1607, pp. 211-212.

Capitolo II

La villa

L'inventario del 1542 presenta la villa del Te come "uno palazo cum camare logie et sale cum uno zardino et casa del zardiniero".¹ L'appellativo "palazzo" ricorre in modo sistematico nei documenti cinquecenteschi. "Villa" è un termine utilizzato nell'antichità romana per designare la residenza signorile di campagna ("villa urbana" o "marittima") e la fattoria ("villa rustica").² Durante il Medioevo, la parola assume un significato differente e indica piuttosto un centro rurale, un villaggio, e più in generale la campagna.³ Quest'accezione persiste in epoca rinascimentale, e spiega la distinzione palladiana fra "case di città" e "case di villa"⁴ o la definizione di "ville in villa" proposta da Anton Francesco Doni.⁵ Sono gli umanisti a reintrodurre l'antica interpretazione del vocabolo. Nel trattato *Villa*, Alberti espone il tema da un punto di vista strettamente agricolo – seguendo l'esempio di Esiodo e Plinio il Vecchio⁶ – e riferisce il nome all'intera possessione fondiaria. Nel *De Re*

Aedificatoria la casa del contadino è contrapposta alla villa del padrone, costruita "per semplice diletto",⁷ e riaffiora l'alternativa fra "villa rustica" e "villa urbana". Il linguaggio all'antica resta confinato all'ambiente letterario, e le "ville" celebrate da poemi e trattati continuano a essere chiamate "palazzi", "case", o "casini". Anche Vasari parla del "palazzo della villa di Carreggi", del "palagio, che allora si chiamò la vigna de' Medici, ed oggi di Madama", e naturalmente del "gran palazzo" del Te.⁸ Nell'inventario delle corti di Federico II Gonzaga il termine "palazzo" è riservato alle più importanti residenze extraurbane – Te, Marmirolo, Pietole, Marengo – qualificate dalla presenza di "sale", "salotti", "logie", "peschiere", "zardini", "broli". Una classificazione gerarchica distingue i "palazzi" da "palacine", "casamenti", "case".

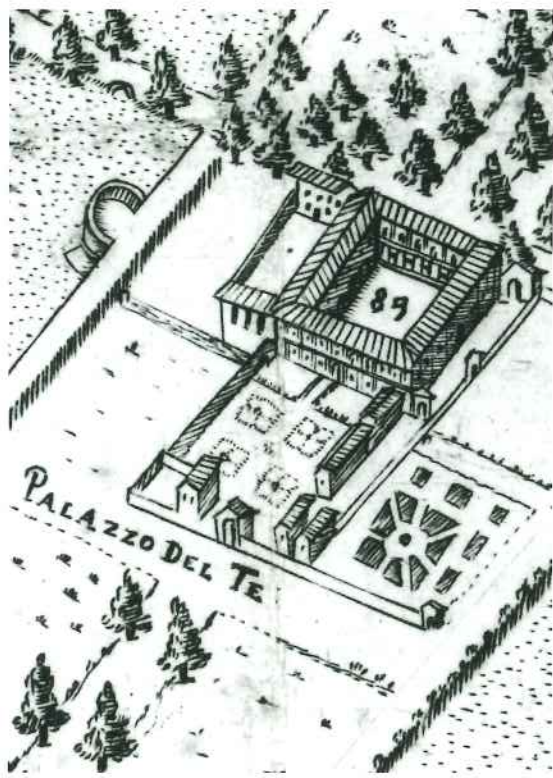
Palazzo Te è una villa suburbana. Le residenze nei pressi delle città, diffuse nell'epoca antica (villa dei

Misteri a Pompei), si moltiplicano ulteriormente in quella rinascimentale (da villa Medici a Fiesole, alla villa napoletana di Poggioreale, a villa Madama a Roma, all'Imperiale di Pesaro). La vicinanza alla città modifica i tempi dei soggiorni, e incide sulla natura stessa della villa. Palladio sviluppa questo ragionamento sino alla paradossale conclusione d'inserire la Rotonda fra le "case della città" piuttosto che tra le

"fabriche di villa".⁹ A differenza delle precedenti residenze suburbane dei Gonzaga – situate al di là dei laghi (Belfiore, Porto, Poggio Reale) o distanti qualche chilometro da Mantova (Marmirolo) – palazzo Te sorge su un'isola, a diretto contatto con la città e il suo perimetro fortificato. Altre ville rinascimentali sono costruite a ridosso delle mura, come la Farnesina di Agostino Chigi, visitata da Federico Gonzaga in età giovanile, assieme a papa Giulio II,¹⁰ oppure la villa "marittima" di Andrea Doria a Genova.

Il sito di palazzo Te pone problemi non trascurabili, a cominciare dal rischio d'inondazioni, che assume accenti drammatici nel 1526,

quando le acque minacciano da vicino il cantiere di Giulio Romano.¹¹ I timori si rinnovano periodicamente, in quanto gli argini sono inadeguati, ma si preferisce concentrare uomini e risorse sulle difese del Po. Nel 1531 il fattore generale Giovanni Battista Ceruto ricorda a Federico Gonzaga che "molte fiade mi ha commisso che io facesse far li argini del The, et may ho potuto haver li homini, digando li magistri de le intrate che lavoravano a li argini del Po".¹² La posizione della villa gonzaghesca appare in contrasto con i principi dell'arte militare, che richiedono uno spazio libero di fronte ai bastioni, commissionati dallo stesso marchese alcuni anni prima. Tale contraddizione è affrontata solo negli anni ottanta, quando l'architetto e ingegnere militare Bernardino Faccioto sovrintende alla realizzazione di un terrapieno che difende una parte del Te (Fig. 23):¹³ quell'isola stretta e lunga nella quale sorge la villa. L'argine, integrato da una coppia

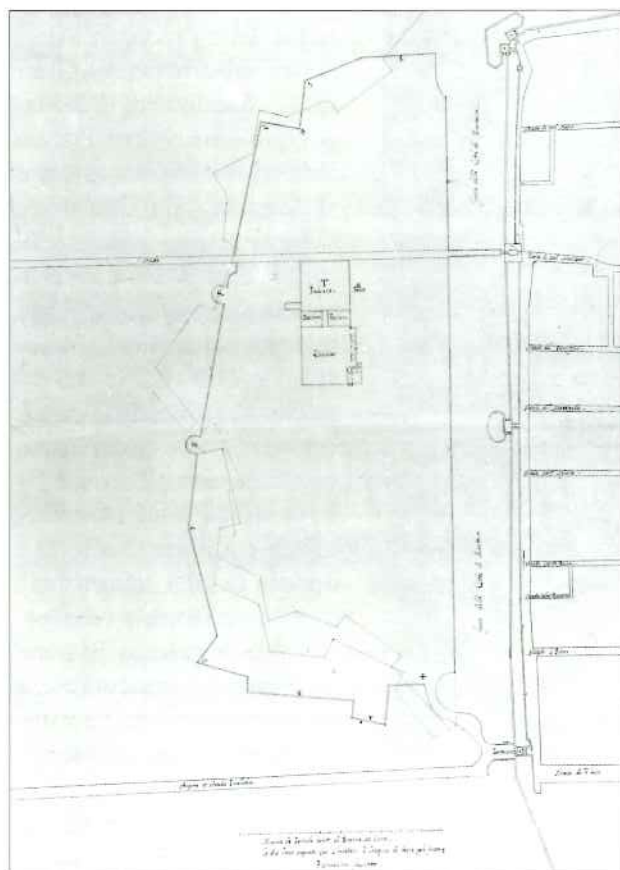


22. GABRIELE BERTAZZOLO, *Palazzo Te, particolare della veduta di Mantova del 1628*, Mantova, Biblioteca Comunale.

23. BERNARDINO FACCIOTTO, *Rilievo dell'argine sull'isola del Te, con studi per nuove fortificazioni* (1582), ASTo, Carte topografiche e disegni, serie v, Disegni di Casale Monferrato, Mantova e altre località, inv. 276. 2.

24. BERNARDINO FACCIOTTO e JAMES CRICHTON, *Progetto per una cinta di bastioni sull'isola del Te* (1582), ASTo, Carte topografiche e disegni, serie v, inv. 276. 2.

di piccoli baluardi, contribuisce a limitare il pericolo d'inondazioni,¹⁴ ma risulta inadeguato dal punto di vista militare. Facciotto collabora con lo scozzese James Crichton al progetto di una linea di bastioni, allo scopo di "tirar in Mantova il Palaccio del Te" (Fig. 24),¹⁵ d'inglobare la villa e l'ambiente immediatamente circostante entro il sistema fortificato di Mantova, ampliando lo spazio urbano. L'ambizioso disegno non vie-

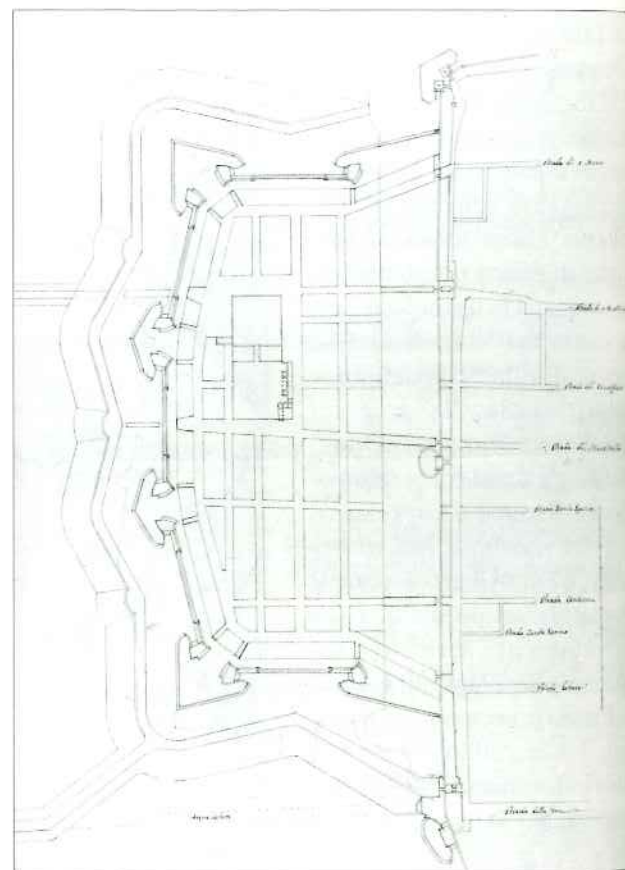


23

ne attuato e palazzo Te resta in una delicata posizione: in caso di assedio non può essere difeso, e rischia di diventare uno scudo per gli assalitori.¹⁶

"È questo edificio quadro, ed ha nel mezzo un cortile scoperto a uso di prato o vero piazza, nella quale sboccano in croce quattro entrate":¹⁷ "La principale delle quali trafora e passa in una grandissima loggia e sbocca nel giardino, l'altre due vanno a diversi appartamenti, che son quattro".¹⁸ L'impianto spaziale di palazzo Te, descritto da Vasari, riflette con ogni probabilità quello delle preesistenti scuderie, ma Giulio Romano trasforma il complesso rurale in una villa ispirata all'antica *domus*. I termini di riferimento per la casa dominicale di campagna sono da un lato il palazzo cittadino e dall'altro la fattoria rustica. La trattatistica

non mette in risalto le differenze nell'impostazione del palazzo e della villa. Secondo Vitruvio, gli elementi compositivi sono gli stessi, e cambia soltanto la loro concatenazione: in campagna i peristili precedono gli atri, anziché seguirli.¹⁹ Alberti nota che la villa non è soggetta ai vincoli dimensionali quasi inevitabili all'interno delle città, per cui "non v'è in essa alcuna necessità di sovrapporre costruzioni a costruzioni, giac-

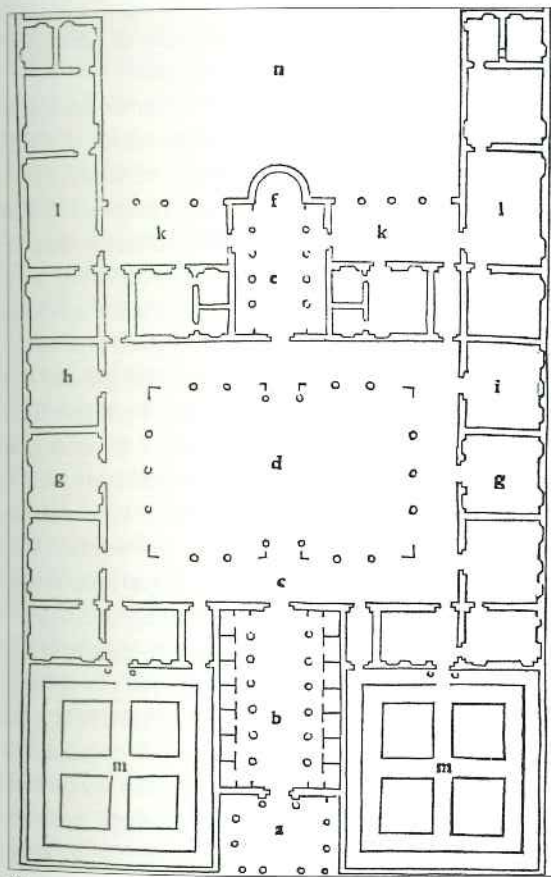


24

ché la maggiore estensione del terreno consente alle diverse membrature tutto lo spazio sufficiente a disporsi su un medesimo livello integrandosi a vicenda".²⁰ I fabbricati sul Te rispettano questo criterio logico, a differenza di altre ville che non rinunciano a svilupparsi in altezza. Ai primi del Seicento, Vincenzo Scamozzi dedica un capitolo alle "comodità delle fabbriche suburbane" e critica la consuetudine d'innalzare edifici di due o tre piani, "perché sono difficili al salire le scale con tanti gradi: onde stancano la servitù, ch'hanno a portare su e giù le cose necessarie; ma inoltre si perdono le vedute orizzontali, e de' giardini, e delle fonti, e degli alberi, e l'altre cose che diletano la vista: onde che sono di grossa spesa".²¹

La coincidenza volumetrica fra il lato nord di palaz-

zo Te e le strutture precedenti non è casuale, in quanto anche le stalle, i fienili, le barchesse privilegiano un andamento in orizzontale. Al di là delle differenze di ordine compositivo, funzionale, simbolico, che separano la villa dalla fattoria, s'individuano temi comuni alle architetture di campagna. Immediata risulta la corrispondenza fra alcuni elementi caratteristici, come il portico per gli attrezzi agricoli e la loggia, oppure la



25

colombaia e il belvedere. Gli scambi sono reciproci: l'architettura monumentale e l'edilizia rustica s'influenzano a vicenda.²² La tradizione vernacolare si evolve in tempi lunghi e dimostra la capacità di conservare schemi spaziali di origine remota. Scamozzi ricostruisce la "villa rusticana" degli antichi a guisa di una corte quadrata, con fabbricati bassi, portici su colonne, quattro ingressi, torrette angolari.²³

A palazzo Te i riferimenti ai modelli abitativi dell'antichità classica non sono espliciti come nei progetti raffaelleschi per villa Madama, ispirati dagli scritti di Plinio il Giovane, e comprendenti "dyete", "xysti", "clyptoportici", "un bello teatro", e persino l'"hippodromo".²⁴ Nella villa gonzaghesca il richiamo più eloquente alla *domus* romana è nell'ingresso, triparti-

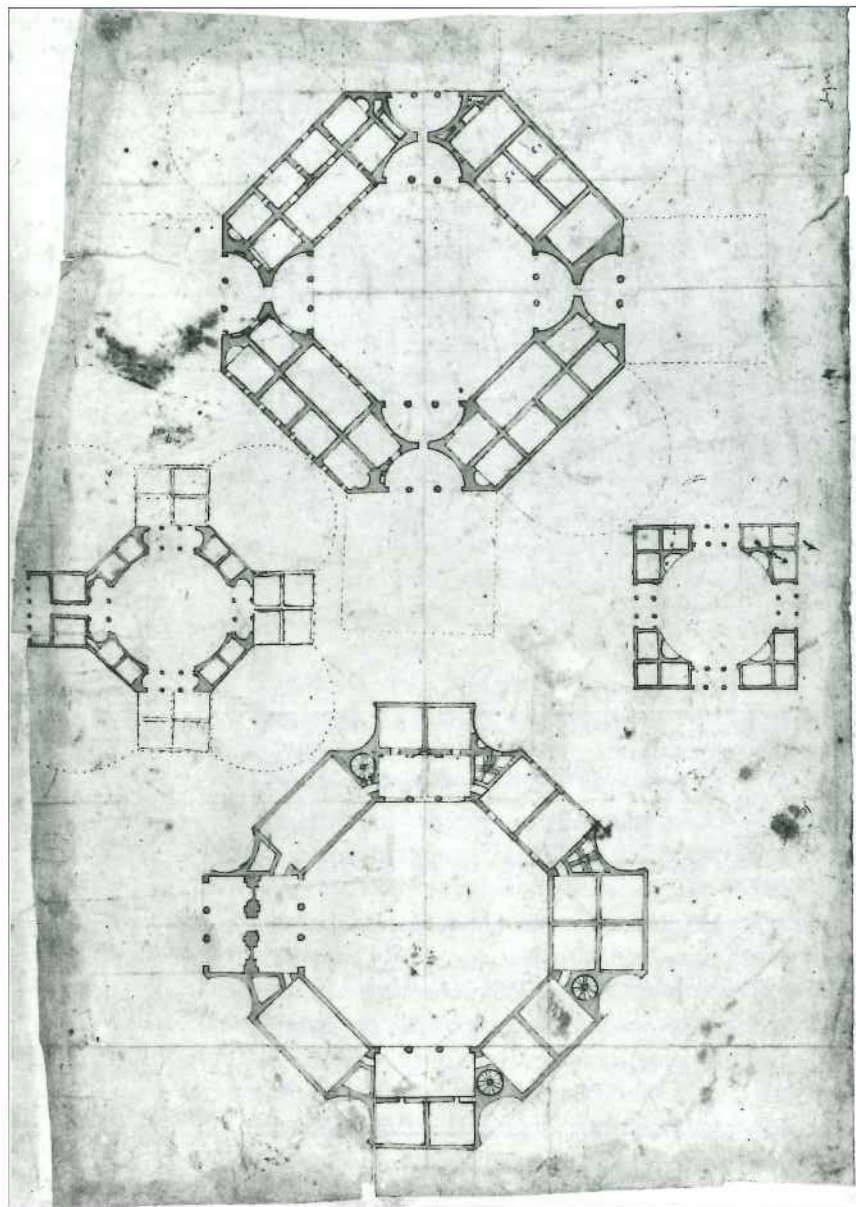
to da una coppia di colonne, con la navata centrale voltata a botte e quelle laterali coperte da soffitti (62-67). Questa particolare configurazione corrisponde a un'immagine dell'antico atrio diffusa nella cultura romana del primo Cinquecento, ma viziata dalla mancata connessione fra atrio e cavedio, per cui richiama un sontuoso andito anziché una corte porticata.²⁵ Il motivo compare nella ricostruzione della *domus amplissima* illustrata da fra' Giocondo nel 1511 (Fig. 25) e ottiene fortuna nella bottega dei Sangallo: dal disegno di Giuliano per un palazzo destinato a Ferdinando d'Aragona, al monumentale ingresso di palazzo Farnese, costruito da Antonio il Giovane, sino agli studi vitruviani di Giovan Battista.²⁶ L'atrio del Te ha in comune con quello di palazzo Farnese lo schema di sezione, ispirato dall'interpretazione sangallescica della sala chiamata *oecus* corinzio.²⁷ Gli spazi laterali corrispondono alle *alae* vitruviane, concepite come "nave piccole delle chiese".²⁸ Nella villa mantovana le colonne sono solo quattro, e tale numero suggerisce un'assonanza con *oeci* e *cava aedium tetrastyla* citati da Vitruvio.²⁹ L'ampiezza limitata del corpo di fabbrica favorisce lo sviluppo in senso trasversale dell'atrio giuliesco, in contrasto con l'andamento longitudinale di ambienti in genere assimilati agli androni. Vanno segnalate anche le porte laterali che introducono agli appartamenti di servizio, per cui l'asse di accesso al cortile è intersecato dal percorso anulare che cinge il palazzo. Nei disegni per villa Madama, Raffaello inserisce un ambiente che sembra prefigurare l'ingresso del Te per le proporzioni e per l'inserimento di quattro colonne, ma lo definisce "vestibulo a modo et usanza antiqua".³⁰ Il vestibolo può assumere un'articolazione spaziale simile a quella dell'atrio, come confermano le tavole di fra' Giocondo, e si distingue per l'apertura verso l'esterno.³¹ Nel corso del Cinquecento, le interpretazioni filologiche di Vitruvio – da Cesariano a Barbaro – chiariscono la natura dell'*atrium* antico, ma la versione a tre navate, apprezzata per la sua magnificenza, permane, riscattando l'errore iniziale. Scamozzi considera questo tipo d'ingresso "regale" e individua "qualche simiglianza" con l'atrio dal cavedio coperto.³²

I fabbricati principali del Te si dispongono attorno a un cortile quadrato, privo di portici. Con questa rinuncia, Giulio Romano conferma la scelta compiuta da Bramante nel cortile delle Statue al Belvedere e da Raffaello a villa Madama. Il decoro cittadino esige cortili porticati nei palazzi più fastosi, mentre la vita in villa comporta una diversa interpretazione dell'ambiente circostante e preferisce logge esterne. Il cortile

25. FRA' GIOCONDO, Ricostruzione della domus romana, da VITRUVIUS 1511.

26. GIULIO ROMANO,
*Studi per ville
 a pianta centrale*,
 Praga, Biblioteca
 del Museo Nazionale,
 codice Chlumczansky,
 fol. 1v.

di palazzo Te appare separato dalle stanze interne: su due lati mancano persino gli affacci, e le finestre sono cieche. Anche la loggia maggiore, intitolata a David, gira le spalle all'ambiente centrale, per rivolgersi alle peschiere e al giardino. Questa separatezza e la mancanza di un portico perimetrale ridimensionano le potenziali assonanze con il *peristylum* e con l'*atrium* (nella sua accezione originaria). La corte è il fulcro



26

compositivo della villa e consente di accedere agli ambienti di rappresentanza senza attraversare le stanze di servizio. Possiamo immaginare l'arrivo delle cavalcate cerimoniali,³³ con gli ospiti che smontano da cavallo e si avviano alla sala principale passando dalla loggia

delle Muse. Dal punto di vista fisico il cortile del Te coincide con l'albertiano "cuore della casa" – inteso come atrio o cortile, coperto o scoperto, porticato oppure no – ma sul piano simbolico non sembra corrispondere pienamente al *sinus*, "la parte più importante dell'edificio, [...] intorno a cui graviteranno tutte le parti minori, come verso una pubblica piazza all'interno dell'edificio".³⁴ Vasari parla di un "cortile scoperto a uso di prato o vero piazza", e l'ambiguità lessicale sovrappone, come in un rapido cambio di scena, l'immagine naturalistica e lo spazio urbano.

La volumetria di palazzo Te, per quanto condizionata dalle preesistenze, riflette le concezioni di Giulio Romano. Il tema della villa a pianta centrale, con un cortile privo di porticati e due assi compositivi ortogonali, ricorre anche in alcuni disegni del codice Chlumczansky (Fig. 26).³⁵ La combinazione di figure come il quadrato, il cerchio, l'ottagono esalta una logica geometrica che non deve scendere a patti con ostacoli contingenti. Le logge che sottolineano gli assi compositivi si aprono sul cortile – mentre a palazzo Te ciò accade solo per il lato settentrionale – e di conseguenza lo spazio interno acquista maggiore risalto. La corona di giardini che cinge una coppia di ville enfatizza l'idea di centralità. Nella residenza di Federico Gonzaga la connessione fra la corte e il giardino delinea invece uno schema dall'andamento longitudinale.

La sequenza cortile-loggia-peschiera-giardino è anticipata dai progetti per villa Madama, che costituiscono il più importante riferimento concettuale, anche se la vigna romana ha un impianto più complesso e s'innesta in un pendio.³⁶ Questo modello ha un particolare valore per Giulio, che all'inizio degli anni venti contribuisce a proseguire l'opera di Raffaello, e l'importanza della villa è nota ai Gonzaga grazie ai resoconti di Baldassarre Castiglione e alle visite d'Isabella d'Este. La successione di un cortile e di un giardino rievoca quella fra l'*atrium* e il *peristylum*, ma lo spazio centrale di palazzo Te non corrisponde all'atrio classico, e il giardino a sua volta è privo del colonnato che qualifica il peristilio. La coppia cortile-giardino non si afferma nelle ville della prima metà del Cinquecento, nonostante alcuni significativi esempi nell'architettura quattrocentesca. Penso alla delizia estense di Belriguardo, presso Ferrara, dove un asse di simmetria – coincidente con una veduta prospettica – interseca la "bassa corte" con gli ambienti di servizio, il cortile d'onore, e il grande giardino.³⁷ Il complesso del Belvedere in Vaticano costituisce un caso del tutto particolare. Il cortile delle Statue, connesso alla villa di Innocenzo

VIII, è pavimentato, ma gli alberi d'aranci e le fontane lo trasformano in un *hortus conclusus*, e le statue antiche disposte nelle nicchie ne fanno un museo.³⁸ La grandiosa corte terrazzata digradante verso i palazzi vaticani – confrontabile per le sue monumentali dimensioni con un antico ippodromo – ospita giardini e ninfei nei ripiani superiori e un ambiente per spettacoli al livello inferiore. Anche se le corrispondenze spaziali con palazzo Te non sono stringenti, va sottolineato il valore culturale e simbolico del Belvedere, dove Federico Gonzaga risiede a lungo in età giovanile, e dove si rifugia Baldassarre Castiglione quando Roma è minacciata da un'epidemia.

Villa Madama e il Belvedere costituiscono referenti essenziali anche per il “palazzo nuovo” dell'Imperiale, costruito da Gerolamo Genga presso Pesaro attorno al 1530, contemporaneamente a palazzo Te.³⁹ Non mancano gli elementi per istituire un parallelismo ideale fra le due residenze suburbane, al di là delle palesi divergenze nel sito e in alcune scelte compositive. La duchessa Eleonora, committente dell'Imperiale, è sorella di Federico Gonzaga e ha occasione di visitare il Te durante il soggiorno mantovano all'inizio degli anni trenta. La coppia di ville ha in comune un asse compositivo scandito da un atrio vitruviano, da una corte quadrangolare, e da un giardino. Il palazzo pesarese si differenzia per le cinque navate dell'ingresso, il disegno rettangolare del cortile incassato nel pendio, e lo sviluppo terrazzato del giardino. Vasari attribuisce a Giulio Romano e Gerolamo Genga il merito di una trasfigurazione all'antica di Mantova e Urbino. Le ingegnose licenze compositive del Te e dell'Imperiale trovano una medesima radice nello sperimentalismo di Raffaello e nel concetto di “sprezzatura” introdotto da Baldassarre Castiglione.⁴⁰

Il cortile centrale compare in abitazioni di campagna a pianta quadrangolare con torrette angolari, ma questi fabbricati “più tengono forma di castella che di ville”,⁴¹ e i numerosi esempi inseriti nel Sesto libro di Sebastiano Serlio ribadiscono la derivazione del fortunato tipo edilizio dall'architettura fortificata.⁴² La componente militare è del tutto estranea alla villa gonzaghesca: nonostante si trovi fuori dalle mura, rinuncia a ogni espediente difensivo, anche ai “torrioni tondi” di villa Madama “che, oltre la bellezza et superbia che danno alla intrata, servano anchora a un pocho de difesa”.⁴³ Sono omessi gli ornati che alludono a una tradizione fortificatoria, come la merlatura prevista da Perino del Vaga per il prospetto settentrionale della villa Doria.⁴⁴ Manca persino il fossato che nelle corti

mantovane perimetra il nucleo degli edifici, e quindi viene meno anche la porta/torre destinata a sorvegliare l'accesso.⁴⁵ In un panorama di ville improntato alla *varietas*, sono rari gli schemi che godono di una larga diffusione, e la soluzione sperimentata sul Te resta minoritaria.

Il confronto con le precedenti ville mantovane è reso difficile dalla scomparsa di gran parte delle residenze gonzaghesche e da una lacunosa documentazione grafica. Il tema della corte quadrata fa parte della tradizione rurale: ciò che distingue palazzo Te è la rievocazione della *domus* romana, enunciata nell'atrio d'ingresso e amplificata dagli ordini architettonici. L'architettura mantovana del primo Cinquecento non sviluppa gli spunti innovativi introdotti dalla casa di Mantegna e dalla Domus Nova di Fancelli. La sobria volumetria del palazzo di San Sebastiano non lascia intuire la cultura antiquaria dei *Trionfi* mantegneschi, disposti in sequenza lungo un salone di trenta metri, a ricreare l'effetto di un corteo imperiale. L'immagine di una villa all'antica è prefigurata, in campo letterario, da Battista Spagnoli. Nel poemetto *De villa Refrigerii* l'umanista mantovano celebra la villa emiliana dell'amico Giovan Battista Refrigerio, dove trova accoglienza durante una pestilenza.⁴⁶ L'erudizione classica dell'autore interpreta la configurazione dell'edificio in termini archeologici: vestibolo, piccolo atrio con le insegne degli antenati, sala dipinta, loggiato sorretto da colonne e aperto sul paesaggio.⁴⁷ La villa cantata da Spagnoli unisce l'attività agricola all'ozio letterario: la “pars fructuaria” comprende granai e cantine, la “villa urbana” è assimilabile al Parnaso, dove risiedono filosofi, poeti, storici, da Plutarco a Orazio, da Platone a Sant'Agostino.

La facciata principale di palazzo Te si allinea, senza mediazioni, al ciglio della strada proveniente da porta Pusterla. L'impressione iniziale è di un edificio introverso, racchiuso attorno al cortile. L'unica loggia visibile dall'esterno è quella settentrionale, che non scopre la corte, e che a sua volta era schermata da una recinzione parallela al fianco del palazzo.⁴⁸ La sensazione d'inaccessibilità, convalidata dal rivestimento bugnato, è smentita dalla possibilità di attraversare con lo sguardo l'intero complesso, in corrispondenza dell'asse compositivo principale. Il cannocchiale visivo dell'atrio d'ingresso inquadra il lato opposto del cortile, simile a un monumentale proscenio, traforato da un arco che mostra una scena naturalistica: satirica secondo la classificazione di Vitruvio e Serlio. L'infilata prospettica non aveva, in origine, un traguardo monu-

mentale, in quanto l'esedra – che dilata il giardino – risale alla metà del Seicento. Non sono inconsueti, in età rinascimentale, questi scorci che tagliano l'impianto delle ville, sulla scorta di esempi antichi. A palazzo Te solo l'asse mediano proietta la veduta all'infinito: gli altri spazi sono delimitati, recintati, e lo sguardo ha poche occasioni per conoscere l'ambiente circostante.⁴⁹ Da villa Medici a Fiesole, a villa Turini Lante a Roma, i casini suburbani prediligono luoghi panoramici, dai quali si può ammirare la città. Il paesaggio è un valore – essenziale per le ville antiche – progressivamente recuperato dalla cultura rinascimentale.⁵⁰ Il sito del Te offre spunti limitati rispetto agli esempi romani o fiorentini, e può essere apprezzato dal belvedere sovrapposto alla loggia nord. Giovanni Benivolo celebra l'adiacente palazzo di San Sebastiano, *totam unde licet speculari urbem camposque iacentes / velivolosque lacus et amoeni litoris oram*.⁵¹ In parecchi ambienti del Te sono gli artifici pittorici a creare l'illusione di un'apertura verso il paesaggio naturale, e anche questa strada risale ai modelli antichi.

Gli appartamenti dominicali sul Te si dispongono al piano terreno, e questo è un tratto che differenzia le ville dai palazzi urbani, dove il piano nobile si trova al livello superiore. La vicinanza alla città è un fattore che suggerisce soluzioni ibride, come nella Farnesina di Agostino Chigi,⁵² mentre l'impostazione della residenza mantovana è senza incertezze quella di una villa. In una zona umida, presso il lago, lo spostamento delle stanze signorili al piano inferiore non comporta l'innesto di un podio, come accade in molte ville palladiane. Lo stacco di oltre un metro fra il pavimento del gioco della palla e quello delle camere adiacenti fa comunque pensare che Giulio abbia creato una sorta di platea basamentale per evitare le infiltrazioni di umidità e per assorbire i lievi dislivelli del terreno. L'impermeabilizzazione è un requisito primario per le costruzioni mantovane, e a proposito del padiglione della Rustica a palazzo Ducale Giulio discute l'alternativa fra un sistema di fondazioni a volta e la sovrapposizione di una serie di pavimentazioni.⁵³ Al di là delle questioni tecniche, la rinuncia a un podio sottintende un'immagine meno scenografica e monumentale dell'edificio, un inserimento più discreto nell'ambiente.

Al piano terreno, gli alloggiamenti signorili possono stabilire un contatto più diretto con la natura, e questa inclinazione – essenziale per il concetto stesso di villa – spiega l'importanza delle logge. Al centro di ogni lato della corte, Giulio Romano pone una loggia, differen-

ziata nel ruolo e nella configurazione spaziale. Quella d'ingresso non è una vera e propria loggia, ma un atrio all'antica che media il passaggio fra la strada e il cortile, e la volta a botte si orienta secondo questa direzione. La loggia settentrionale è bipartita, secondo uno schema presente anche in un disegno di villa del codice Chlumczansky.⁵⁴ La parte verso il cortile è una sorta di vestibolo che introduce alla sala maggiore del palazzo. Jacopo Strada ci informa che la loggia meridionale, dalle dimensioni corrispondenti a quella di fronte, è priva della volta per essere rimasta incompiuta.⁵⁵ Oggi appare un ambiente ibrido: un'ampia stanza con una porta e una coppia di finestre verso il cortile. Il prospetto disegnato da Andreasi rappresenta le tre arcate come se fossero completamente aperte, recuperando gli effetti di trasparenza connaturati all'idea di loggia. La pianta di Strada smentisce questa raffigurazione, ignora le due finestre, e segnala una porta nella parete sud: attribuisce quindi al "vestibolo" la funzione di passaggio alla corte retrostante, dove si trova il gioco della palla (*Fig. 18*). In effetti la parete sud reca le tracce di un'apertura, successivamente tamponata.⁵⁶ La grande loggia orientale, "di maravigliosa bellezza", non si rivolge al paesaggio naturale, ma verso un giardino recintato, uno spazio che fa parte della villa. Le dimensioni monumentali, superiori addirittura a quelle della sala dei Cavalli, ne fanno un vero e proprio ambiente di soggiorno. Le stanze del lato est sono affiancate da loggette, e l'intera facciata si presenta traforata, permeabile, così da celebrare una comunione visiva tra l'architettura e una natura "artificiale".

La distinzione fra "parti della casa di pertinenza di tutti, altre di un buon numero, altre di singole persone",⁵⁷ guida la scansione degli appartamenti padronali e di quelli "per la famiglia et ufitali".⁵⁸ Per soddisfare queste esigenze, Giulio Romano utilizza un repertorio limitato: logge centrali, "cameroni" quadrati d'angolo, stanze larghe quanto il corpo di fabbrica, camerini disimpegnati da "anditi" nei quali trovano posto le scale. All'interno di volumi uniformi sono ricavati ambienti che raggiungono l'altezza del tetto (sala dei Cavalli, camera dei Giganti), oppure lasciano lo spazio per stanze al piano superiore. In corrispondenza dei camerini del lato sud s'interpone un mezzanino e i livelli diventano tre. Nelle stanze principali un disegno simmetrico governa la disposizione delle aperture. Fra la sala dei Cavalli e la camera delle Aquile è proposto per tre volte l'asse visuale porta-camino, mentre l'introduzione alla camera dei Giganti è costituita da un'infilata di tre porte. La logica compositiva

di Giulio sembra procedere per parti distinte, senza preoccuparsi di una coerenza complessiva. L'autore è disposto ad accogliere lo sfalsamento delle aperture nella loggia di David, mentre il restauratore settecentesco cerca di camuffare la disarmonia. L'*enfilade* che taglia per intero il fabbricato sud è solo in parte prevista nella pianta di Strada, e il suo perfezionamento va ascritto alla sensibilità neoclassica.⁵⁹ Le porte si accostano alla facciata del cortile, dove si aprono quasi tutte le finestre delle stanze principali, e lungo il prospetto meridionale si allineano anditi, locali di servizio, scale.

La pianta e le annotazioni di Jacopo Strada offrono la rassegna più sistematica degli ambienti di palazzo Te, e propongono una terminologia che riflette il ruolo delle varie stanze: "salone", "sala", "salotto", "camerone", "camera", "camerino", "tinello", "tinello pubblico", "cucina", "andito", "riposto". Le definizioni non sono rigide, come dimostrano le varianti introdotte da altre fonti, ma alcune distinzioni emergono con chiarezza. Il termine "sala" è riservato esclusivamente alla sala dei Cavalli, che Strada chiama pure "gran salone".⁶⁰ Anche se ogni appartamento ha un'articolazione gerarchica, la sala è unica e stabilisce una supremazia sull'intero palazzo. Secondo Palladio, "le sale servono a feste, a conviti, ad apparati per recitar comedie, nozze, e simili sollazzi: e però deono questi luoghi esser molto maggiori de gli altri, e haver quella forma, che capacissima sia: acciò che molta gente commodamente vi possa stare, e vedere quello che vi si faccia".⁶¹ La sala dei Cavalli è l'ambiente pubblico per eccellenza della villa gonzaghesca, il luogo di rappresentanza dove si svolge il ballo in onore di Carlo V, e dove pranzano "principi, signori et gentilhuomini".⁶² La sua ampiezza è vincolata dalle strutture preesistenti e la lunghezza è di poco inferiore al doppio. Per ottenere un ambiente spazioso, Giulio Romano fa slittare la loggia nord, a costo di compromettere la simmetria delle facciate. Strada attribuisce la qualifica di "salotto" alla stanza del Sole e della Luna (chiamata "saletta" nell'inventario del 1540), e a quella non decorata, alla sinistra dell'ingresso principale.⁶³ L'affinità con la sala non sembra dipendere dalle dimensioni – i due ambienti citati da Strada sono più piccoli di altre camere – e nemmeno da una classificazione gerarchica (la camera dei Giganti ha un ruolo più importante), ma dalla funzione di spazi pubblici di soggiorno. Il termine vale sia per l'appartamento padronale, sia per quello di servizio.

Le oscillazioni linguistiche fra "camerone", "came-

ra", "camerino", consentono d'identificare gran parte degli altri ambienti e riflettono da un lato i sensibili scarti dimensionali, dall'altro i progressivi slittamenti verso spazi sempre più privati e "secreti". Le denominazioni "camarone" e "camarone grande" enfatizzano l'ampiezza della camera di Psiche, ma non sembra casuale il fatto che i documenti cinquecenteschi evitino l'appellativo di "sala" o "salotto". Nel "camarone grande a man sinistra dov'è quella finestra che guarda sopra il giardino" si ritira a cenare Carlo V,⁶⁴ e "le dame" sono ammesse solo quando si sgombera dai tavoli la sala dei Cavalli, per allestire il ballo. La camera di Psiche non è "di pertinenza di tutti".⁶⁵ Per conversare con il cardinale Cibo, l'imperatore si trasferisce nella camera dei Venti – "dove ora alloggia il predetto Signor Marchese [Federico Gonzaga]"⁶⁶ – e ciò segna un ulteriore passo verso una sfera privata. L'intimità delle camere di minori dimensioni è assicurata dagli "anditi" che disimpegnano il passaggio. Questi corridoi sono rari negli appartamenti signorili, dove prevalgono le funzioni di rappresentanza, e dove l'accesso è selezionato. La camera dei Venti non costituisce una stanza di passaggio in quanto è destinata a Federico Gonzaga e ai suoi ospiti più illustri.⁶⁷ Si può ritenere che il percorso anulare all'interno del palazzo fosse interrotto da aree riservate, e che i collegamenti avvenissero attraverso il cortile e le logge. Non va quindi sottovalutato il ruolo dello spazio centrale dal punto di vista distributivo.

Nella villa del Te, alcuni locali di servizio sono spostati ai piani superiori. Nel 1528 Giulio Romano informa Federico Gonzaga di aver "comenzato a fare la guardarobba sopra la camera delli Venti",⁶⁸ raggiungibile grazie a una scaletta inserita di fianco alla camera delle Aquile. Ambienti analoghi sono realizzati a palazzo Ducale: "Il si è fatto due guardarobbe per la signora duchessa, quale sono molto belle et fatoli tutti li suoi armarii a circo, fatti a la fogia dil guardarobba di vostra excellentia, ma li armarii sono più longhi per rispetto delle veste de le done che sono grande, ma dil resto è fatti a ditta fogia tutti cornisati, quali stano molto bene et robba assai vi starà alogata".⁶⁹

Dai camerini meridionali, un'altra scaletta porta al mezzanino dove sono ricavate due minuscole stanze, segnalate per la prima volta da Forster e Tuttle all'inizio degli anni settanta e interpretate come una "stufetta" (1108-1110).⁷⁰ I monumentali impianti termali inseriti nelle ville antiche diventano, in età rinascimentale, delle modeste "stufe". La complessità degli spazi e delle funzioni è contratta in camere di limitate dimen-

sioni. Nel palazzo di Gonzaga si costruiscono nel 1495 “loghi de bagno” e una “stufa”.⁷¹ Anche nel palazzo nuovo di Marmirolo, disegnato da Giulio Romano, si lavora fra il 1523 e il 1524 a un “bagno” e a una “stua”.⁷² Nel caso di palazzo Te non sono presenti i bacini gradonati, descritti da Vitruvio⁷³ e rievocati nel palazzo di Urbino o nella rocca di Ostia, né vasche murate, come a Castel Sant’Angelo.⁷⁴ D’altra parte anche la “stufetta” del cardinale Bibbiena nei palazzi Vaticani prevede una vasca di metallo o di legno. È la mancanza di un impianto idraulico, del forno, e delle intercapedini per riscaldare gli ambienti a non consentire l’identificazione con una “stufa”, intesa come riproduzione in miniatura di un antico sistema termale. I due camerini del Te hanno ambizioni modeste rispetto ai bagni concepiti da Raffaello per villa Madama⁷⁵ e possono essere considerati uno spogliatoio e un minuscolo bagno. Al piano terreno si trova il camerino di Venere: le piccole dimensioni e il tema centrale degli ornati fanno ipotizzare che fosse collegato funzionalmente al mezzanino. Coerente con le indicazioni di Vitruvio è l’orientamento verso mezzogiorno. Opportuna sembra la vicinanza al gioco della palla: dopo una partita, Carlo V “se ne ritornò in camera solamente con li soi Camareri, et si mudò di camisia, et alquanto se rinfrescò, et stette così per un pezzo a riposare”.⁷⁶ Il gioco della palla – del quale restano soltanto le fondazioni – è un’aula rettangolare, chiamata in seguito “racchetta”, dove si gioca con “balle piccole da archetti” (Figg. 8, 22). Castiglione considera “nobile esercizio e convenientissimo ad uom di corte” il gioco della palla, che fa risaltare “la disposizione del corpo e la prestezza e discioltura d’ogni membro”.⁷⁷ Diffuso a Mantova sin dal Quattrocento, il gioco è associato di preferenza alle residenze per la villeggiatura, come Gonzaga e Marmirolo.⁷⁸ A palazzo Te l’imperatore partecipa ad alcune partite di doppio, e perde sessanta scudi.

La gerarchia fra gli ambienti della villa è tradotta in immagini dall’apparato decorativo. Jacopo Strada osserva: “non son queste camere dipinti perché servivano per la familia et ufitali”.⁷⁹ Affreschi e stucchi qualificano gli alloggiamenti padronali, che occupano quasi tutto il lato nord, l’intero lato est, e una metà di quello sud, dove la discriminazione si fa meno netta. È la magnificenza dei marmi impiegati nei camini e nelle porte delle camere delle Aquile e dei Venti a distinguere le stanze personali di Federico Gonzaga, e l’ipotesi è confermata dal resoconto della visita di Carlo V. Altri due nuclei di camere e camerini, “fatti per ritirarsi”, si trovano accanto alla camera dei Giganti e alla loggia nord.

L’unico appartamento signorile di palazzo Te identificabile con chiarezza è quello di Federico Gonzaga, compreso fra le logge delle Muse e di David: composto dalla sala pubblica dei Cavalli, dal “camarone” di Psiche, dalle stanze private dei Venti e delle Aquile, sovrastate dal guardaroba. L’itinerario della visita inizia con il vestibolo delle Muse, e si sviluppa dagli spazi pubblici a quelli “secreti”. La disposizione dei camini e delle epigrafi tiene conto di questo percorso.

Le stanze di servizio, non decorate, occupano tutto il fabbricato d’ingresso, quasi a stabilire un filtro rispetto agli alloggi dominicali. Prevalgono al piano terreno gli ambienti pubblici – “salotto”, “tinelli”, “cucina”, – mentre le stanze private si sviluppano al piano superiore, sui lati sud e nord.⁸⁰ Il “tinello” funge da camera da pranzo per cortigiani. Nel “tinello en credenza” di palazzo Te pranzano nel 1530 gli “officiari et quelli che servono alla tavola di sua Maestà”.⁸¹ Strada distingue, nel fabbricato occidentale, un “tinello” adiacente alla cucina, e un “tinello publico”, più ampio, accessibile dall’atrio d’ingresso (Fig. 18). Per il Castello si parla invece di “tinelli de homini e di donne”.⁸² La “gran cucina” nel “cantone” sud-ovest ha in origine un risalto spaziale analogo alle camere angolari di Psiche e dei Giganti.⁸³ Resa irriconoscibile dalle partizioni in varie stanze di servizio, affida la propria memoria alle planimetrie fra Cinquecento e Ottocento che illustrano il monumentale camino, i due forni, il pozzo, lo “stanzino da pasticci”.

Sulla scia degli scrittori antichi, i trattatisti rinascimentali si preoccupano dell’orientamento degli ambienti nelle ville, per assicurare un clima temperato nelle diverse stagioni e la compatibilità fra i venti dominanti e le attività da svolgere. A palazzo Te le stanze di Federico Gonzaga sono rivolte a oriente, mentre la sala dei Cavalli e il salotto del Sole e della Luna hanno un doppio affaccio nord/sud. La rarefazione delle aperture nella facciata meridionale, con la significativa eccezione del piccolo bagno, è una difesa contro il solleone. Le camere di Ovidio e delle Imprese, orientate a settentrione, garantiscono un ambiente fresco anche nel periodo estivo.

Le ville suburbane, concepite in genere per brevi soggiorni, tendono a contrarre gli alloggi a favore di giardini, ninfei, logge, peschiere. Questo orientamento, esemplificato a Napoli da Poggioreale, a Roma da villa Madama e villa Giulia, non si afferma con pari evidenza a palazzo Te, dove gli appartamenti signorili mantengono una notevole estensione. Al piano terreno si contano venticinque ambienti decorati – fra

camere, camerini e logge – e altri dodici privi di ornati. Nel 1528 Giulio Romano parla di undici stanze al piano superiore;⁸⁴ e si può valutare che ne siano state allestite una ventina, nonostante la mancata sistemazione del lato occidentale. Difficile è il paragone con le altre ville mantovane, che sono scomparse senza lasciare una memoria visiva. Una sommaria stima quantitativa, senz'altro approssimata per difetto, è consentita dagli inventari del 1540-1542, che citano ventidue camere a palazzo Te, venti nella corte Spinosa, tredici a Poggio Reale, otto a Belfiore, e più di cento a Marmirolo, che si presenta come una vera e propria reggia extraurbana.

Il giardino

Oltre lo specchio d'acqua delle peschiere, verso levante, si estende il giardino, disegnato da Giulio Romano e alterato sensibilmente in tempi successivi. La citazione delle peschiere nei mandati di pagamento all'inizio del 1528 significa che il giardino è già stato concepito e forse in parte delineato. Il progettista considera indispensabile la presenza di Battista Covo, nel luglio 1528, "perché si fanno li fondamenti del giardino, che è forza li sia continuo maestro Battista, per non essere li persona sufficiente".⁸⁵ Lo scavo di queste fondazioni non esclude la possibilità che altre costruzioni fossero già state iniziate, come appare nel paesaggio della camera di Ovidio, dipinto prima dell'agosto 1527.⁸⁶ L'ipotesi è rafforzata da numerose lettere di Federico Gonzaga, che interviene per procurare frutti, sementi, piante, e ricorda a un ambasciatore: "Voi potete sapere quanto se delectamo et desideramo havere simili gentilezze".⁸⁷ Nel febbraio 1528 il marchese motiva una di queste richieste con il forte desiderio "di piantare el nostro giardino del Te varie et eccellenti sorti di frutti".⁸⁸ Risalendo indietro di qualche tempo, potrebbe essere finalizzata alla villa del Te la ricerca – nell'ottobre 1526 – di "un bono giardiniero", che "non solo sappi in conservare, et acconciare uno giardino, ma anchor farne uno novo, ove prima non ne fosse stato, et che in effetto sia excellentissimo".⁸⁹ Il riferimento al Te è trasparente nella lettera di Sigismondo Dalla Torre del gennaio 1527: "Essendo lo illustrissimo signor marchese mio signore per far un certo grande giardino qui vicino alla città, ha pensato de fargli piantare de molte vite".⁹⁰ Queste notizie lasciano intendere una precoce ideazione del *viridarium*, parte integrante del disegno della villa.

Carlo V nel 1530 visita anche il giardino, "il quale tutto li piacque con tutti li andamenti delle fabriche principiate attorno".⁹¹ Lo spazio verde appare racchiuso fra padiglioni non ancora terminati, ma capaci di destare l'interesse dell'imperatore. Pagamenti a pittori e stuccatori, compresi fra il 1531 e il 1534, documentano la decorazione dell'appartamento del "giardino sechreto", che individua l'angolo nord-orientale del

27. GIULIO ROMANO, *Fiume Po*, Londra, British Museum, inv. Ff. 1-44.

28. GIULIO ROMANO, *Fiume Mincio*, Londra, British Museum, inv. Ff. 1-43.



27



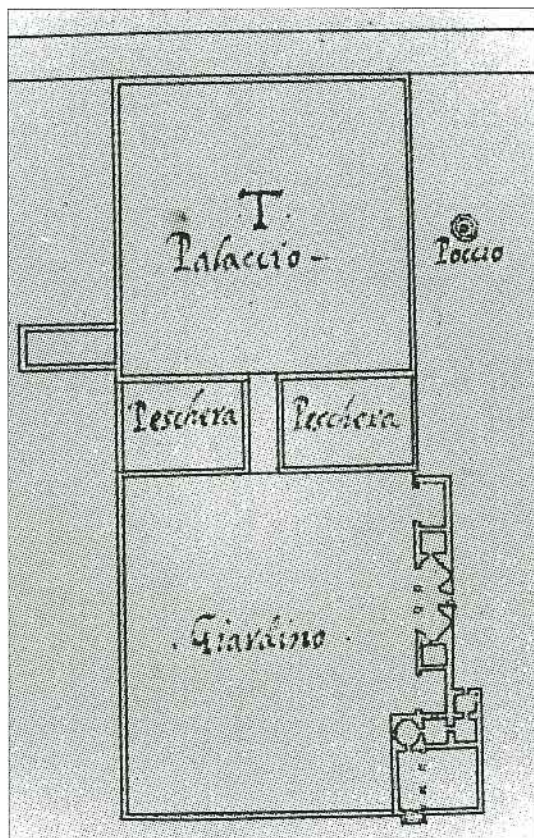
28

giardino grande. Nonostante il silenzio dei documenti, si può ascrivere a Giulio Romano anche l'altro giardino segreto, speculare rispetto all'asse principale della villa,⁹² privo di ornati, e mutilato della testata meridionale alla metà del Seicento, in seguito alla costruzione delle fruttiere. Appare verosimile la sua identificazione con la "casa del zardiniero" ricordata nell'inventario del 1542.

I disegni commissionati da Strada e relativi al "gran giardino bellissimo" non ci sono pervenuti, e senza i riscontri grafici le annotazioni dell'antiquario risultano alquanto sibilline. Jacopo trascura gli aspetti naturalistici e descrive i fabbricati del lato settentrionale, verso la città: "Vi sono alcuni giardini reservati li quali sonno dui, fra l'uno e l'altro nel mezzo vi è una bellissima loggia ma non è involtata. Da li capi vi sono abitazioni per li giardinieri".⁹³ Le successive didascalie

29. BERNARDINO FACCIOTTO, *Schema planimetrico di palazzo Te, particolare del rilievo dell'argine sull'isola del Te (1582)*, ASTo, Carte topografiche e disegni, serie v, inv. 276. 2.

precisano che un giardino "reservato" non è dipinto, mentre l'altro presenta una testata con un "nicchio tutto lavorato di stucco con le figure; quelle che sono dalle bande sono fiumi colloriti". A tali decorazioni sono tradizionalmente riferiti due disegni di Giulio Romano con le personificazioni del *Po* e del *Mincio* (Figg. 27, 28), ma non abbiamo conferme sulla loro effettiva destinazione. Questi ambienti sono chiara-



mente distinti dall'appartamento del giardino segreto⁹⁴ ancora oggi esistente. La "bellissima loggia non involtata" è scomparsa, ma la sua presenza è registrata, sia pure schematicamente, nella veduta di Bertazzolo del 1628. Maggiori dettagli forniscono due piante di Bernardino Facciotto, databili al 1582 e riguardanti il progetto di fortificare il Te (Fig. 29). I disegni, dalle proporzioni approssimative, rivelano l'articolazione tripartita della loggia, aperta verso il giardino grande. Le pareti sono scavate da nicchie, e le due colonne di facciata suggeriscono la presenza di una scerliana, per assonanza con il prospetto del palazzo. Il riferimento a Giulio Romano, proposto da Carpeggiani grazie al confronto con la loggia di villa Madama,⁹⁵ è avallato da Strada, che dà per scontata la paternità giuliesca.

Saggi di scavo (Figg. 30, 31) hanno confermato l'e-

sistenza di un edificio nell'area indicata da Facciotto e Bertazzolo.⁹⁶ I tratti di fondazioni messi in luce corrispondono al contorno rettangolare segnato nelle mappe cinquecentesche. Il limite settentrionale coincide con le sostruzioni dell'attuale recinzione;⁹⁷ quello meridionale è costituito da un robusto muro di sostegno, affiancato da un condotto per alimentare le fontane del giardino. Una canaletta contiene due tubi di piombo, protetti da uno strato di malta. Questo antico apparato idraulico – al quale si sovrappongono alcune parti delle fondazioni – era già stato rintracciato da Paolo Pozzo nel 1778. Il responsabile dei restauri architettonici individua "tutta la diramazione del condotto, vedutosi in buono stato, quale parte dal piede del fabbricato ove esiste l'avanzo della macchina idraulica, da cui riceveva l'acqua, la portava a quattro vasche, l'appoggio delle quali in tanti maschi di muro sussiste tuttavia, e finalmente la conduceva alla così detta grotta".⁹⁸ I resti delle fondazioni sono insufficienti per ricostruire la scansione interna del padiglione. Il muro di due sole teste parallelo alla recinzione non figura nel disegno di Facciotto. L'unico accenno a una parete trasversale si riconosce nell'allineamento di tre pilastri. Ciò dipende dalla limitata estensione degli scavi e dalla condizione frammentaria delle fondazioni, che si trovano pochi centimetri sotto il livello del suolo, per cui sono state smembrate dalle radici di alberi d'alto fusto e dal tracciato dell'odierno impianto elettrico e idraulico.⁹⁹

Il giardino progettato da Giulio Romano inizia con le peschiere, un motivo ricorrente nella tradizione di villa. Il precedente più immediato è la peschiera di villa Madama, delimitata da "certi gradi da sedervi" e da una "cenazione molto delectevole".¹⁰⁰ Al Te questa funzione può essere svolta dalla loggia di David, a diretto contatto con lo specchio d'acqua. La descrizione di Plinio il Giovane delle vivande che galleggiano "entro vasi a forma di piccole navi o di uccelli"¹⁰¹ rivive alla fontana di Goito durante il banchetto in onore di Carlo V: "Le tavole erano preparate da ogni banda, et in nel mezzo li correva l'acqua, la quale acqua conduceva di molti imbandigioni postovi drento dalli cochi, quali venivano in giù a seconda l'acqua nelli piatti, et loro li pigliavano, dove ne haveano il più bel spasso che sia possibile a dire".¹⁰² Strada interpreta le peschiere del Te come "vivaio di pesci", e sostiene che le nicchie nelle pareti servono "per refugio del pescio".¹⁰³ Le *piscinae* delle ville antiche sono in genere sfruttate per l'allevamento dei pesci e garantiscono redditi elevati.¹⁰⁴ La componente utilitaria diventa predominante

nella grande vasca al centro del cortile, nelle cascate laurenziane di Poggio a Caiano. Il particolare delle nicchie nelle pareti delle peschiere – “per ritirarsi li pessi al umbra” secondo Strada – è preso in considerazione anche da Alberti. “Si provveda poi a scavare delle caverne laterali, dove i pesci, quando sono allarmati da improvvisi timori, possano rifugiarsi, altrimenti lo smarrimento li fa deperire”.¹⁰⁵ Altri animali popolano

e lo stacco doveva sembrare più netto prima della costruzione dei padiglioni laterali.

Il ponte che bipartisce la vasca materializza l'asse compositivo della villa. Jacopo Strada descrive un ponte “di pietra rustica”, in assonanza con le pareti bugnate delle peschiere, e ci s'interroga se la rinuncia a questo rivestimento sia decisa da Giulio Romano o dipenda da alterazioni posteriori. In corrispondenza

30. Scavi archeologici nel giardino del Te (1997).

31. Particolare delle fondazioni di un padiglione nel giardino del Te.



30



31

le peschiere del Te. Nella cronaca di un viaggio compiuto nel 1601 si descrive, “in mezzo ai cigni”, “un’oca marina, assolutamente simile ai cigni per colore, ma un poco più grande, e dal becco molto lungo e sviluppato”.¹⁰⁶ Le vasche si dispongono lungo la facciata orientale del palazzo, traforata da logge, e una connessione così stretta è innovativa rispetto alla villa napoletana di Poggioreale, dove le peschiere sono separate dall’edificio residenziale, e anche rispetto a villa Madama, dove la grande loggia si apre su un giardino, collegato mediante lunghe scalinate al bacino d’acqua (che si trova a un livello molto più basso). Al Te l’immagine della facciata si raddoppia e si deforma sulla superficie increspata dell’acqua. Riflessi luminosi penetrano nelle stanze e si muovono lungo le pareti dipinte. Le peschiere segnano una cesura fra il palazzo e il giardino,

dei piloni, i parapetti sono decorati da mascheroni, che introducono alle metamorfosi del mondo naturale (Figg. 32, 33).

Il giardino ha un impianto quadrato, equivalente per forma e dimensioni a quello del palazzo. Il contorno è individuato dalle peschiere, da fabbricati, logge, muri. Giulio Romano imposta una composizione seriale, e ripete – al negativo – la sagoma della villa. Non decreta il primato del giardino, come avviene in altre residenze di campagna, e propone un’equivalenza ideale tra la volumetria dell’edificio e lo spazio “vuoto” al di là dell’acqua. I padiglioni nel verde – *diaetae* secondo la terminologia antiquaria – assumono un rilievo particolare. Il tema ricorrente è quello del piccolo appartamento organizzato attorno a un giardino segreto. L’*hortus conclusus* di modeste dimensioni, interpreta-

32., 33. Mascheroni nel
ponte sulle peschiere.

to in chiave umanistica, continua a essere apprezzato nel primo Cinquecento: è una componente essenziale dell'appartamento isabelliano a palazzo Ducale,¹⁰⁷ e viene inserito nei progetti per villa Madama, di fianco al primo cortile. Nel disegno di Giulio Romano, il giardino del Tè è perimetrato da una corona di fabbricati chiusi su se stessi: oltre ai due appartamenti della testata orientale – uno signorile l'altro per il “zardiniero” – va ricordata la coppia di “giardini segreti”, non più esistenti, del lato nord; e la simmetria della composizione suggerisce che il fianco meridionale fosse stato concepito in modo speculare. Sul grande quadrato verde si affacciano soltanto la loggia di David e la loggia, andata perduta, a settentrione. Giulio punta sulla varietà degli effetti spaziali: dalla dimensione intima e introversa dell'*hortus conclusus* a vedute prospettiche dilatate all'infinito.

Sulla configurazione del giardino quadrato non disponiamo di testimonianze dirette. Appare scontata soltanto la suddivisione in quattro settori mediante due percorsi ortogonali: soluzione implicita nel disegno dei fabbricati circostanti, confermata dalle vedute e dagli inventari secenteschi. Le sollecitazioni di Federico Gonzaga per farsi mandare piante da Napoli, Genova, Roma, Firenze, aprono qualche spiraglio sulle coltivazioni, che privilegiano gli alberi da frutto, com'è tradizione nel giardino rinascimentale. Il marchese si procura piante di “limoncini”, “piro bergamotto”, “pomi granati dolci”, “brogne”, “arbichochi”, “peri”, “olive”, “mandole”, “castagne”. Si può immaginare che le provviste di viti consentano di allestire pergolati per passeggiare all'ombra. Lo stesso Giulio Romano, in viaggio a Ferrara, è coinvolto nella spedizione di “vinticinque piante di brogne verdazze et altre tante di arbicochi di bella sorte”.¹⁰⁸ Federico Gonzaga si dimostra interessato a conoscere nuove specie, come il “gelsomino de Spagna”.¹⁰⁹ La coltivazione di piante così diverse, talvolta estranee all'ambiente mantovano, richiede giardinieri specializzati, fatti venire da Roma, e per i lavori più duri si cercano a Genova “schia-vi negri de buona persona et forti”.¹¹⁰

Nelle didascalie che integrano l'immagine di Mantova Gabriele Bertazzolo annota che il “suntuoso palaggio” del Te è “aggrandito” con “bellissimi giardini, fontane segnalatissime, peschiere di somma grandezza, et altre nobili fabbriche dal Serenissimo Duca Vincenzo”.¹¹¹ Rientra fra questi interventi la grotta,¹¹² tradizionalmente considerata opera di Giulio Romano. Il ricetta si apre in una testata del giardino segreto, ma è ignorato dai documenti relativi ai dipinti eseguiti fra il

1531 e il 1534 sulle pareti del piccolo cortile.¹¹³ Il portale rustico taglia la prospettiva architettonica e appare inconciliabile con il disegno giuliesco. Non fa cenno della grotta Jacopo Strada, che elenca tutti gli ambien-



32



33

ti dell'appartamento, compreso il camerino non dipinto, e descrive gli stucchi con le favole di Esopo attorno al giardinetto. La grotta non compare nemmeno nella pianta di Facciotto del 1582, che abbozza frettolosamente il perimetro del palazzo, mentre si sofferma a il-

lustrare il lato settentrionale del giardino grande, senza trascurare dettagli come la loggettina aperta sulla campagna. La prima citazione esplicita è in un mandato di pagamento del 1595 allo speciale ducale Antonio Bertoli per materiali destinati alla “fontana dela grotta del Te”.¹¹⁴ Gli indizi raccolti consentono di datare la costruzione al periodo compreso fra il 1582 e il 1595. Gli accenni di Bertazzolo alle commissioni di Vincenzo Gonzaga al Te suggeriscono di spostare il termine *post quem* al 1587, quando il giovane duca assume il potere.

Il legame matrimoniale con Eleonora dei Medici infittisce i contatti con la cultura fiorentina. Nel 1590, per assicurare alla corte gonzaghesca uno specialista di “fontane et grotte” sono consultati Bartolomeo Ammannati e Bernardo Buontalenti. Caduta la candidatura autorevole del Tadda – scultore che aveva lavorato nelle grotte di Pratolino e di Pitti¹¹⁵ – si conclude

un accordo con Giovanni Catelani, che “ha assai bono disegno, et intende qualche cosa de condotti d’acque”.¹¹⁶ Maestro Giovanni, già impegnato a Pratolino e alla Petraia, si trasferisce a Mantova “per comporre et scompartire breccie di più colori, spogne, et altre bizzarie in fontane o grotte”. “Giovanni fiorentino” figura tra gli stipendiati della corte gonzaghesca, ma i documenti non precisano i suoi lavori.

All’inizio degli anni novanta, il duca Vincenzo I progetta di arricchire i propri giardini con fonti rustiche e grotte, ed è probabile che a questo periodo risalga la grotta di palazzo Te. Nel 1593 il prefetto Giuseppe Dattari sollecita finanziamenti “per seguitar le fabbriche già cominciate sul Te”¹¹⁷ e la citazione di questo cantiere, non meglio precisato, ricorre anche nel biennio successivo. Fontane e giochi d’acqua richiedono sofisticati congegni idraulici. Nel 1591 l’ingegner Guidobaldo Foglietta comunica, da Venezia, di aver “dato principio a fare lavorare dui edifitii grandi per il giardino del Te”, e di aver “comprato ducidotto chiave, tre

grande, sei mezane et nove più pichole”. A questo proposito aggiunge: “Le chiave non le ò potute avere più grande, però se messer Giovanni fiorentino le vorrà più grande, che me dia avviso che le farrò fare subito subito, sebene ò dato ordine che ne faccia venire de la Elemagna”.¹¹⁸ In base alle indicazioni di Giovanni Catelani sono rifatte alcune chiavi, e al momento di spedire gli “edifitii” a Mantova, Foglietta presenta l’opera

34. Veduta dall'esterno dell'appartamento del giardino segreto, con il volume della grotta in primo piano.

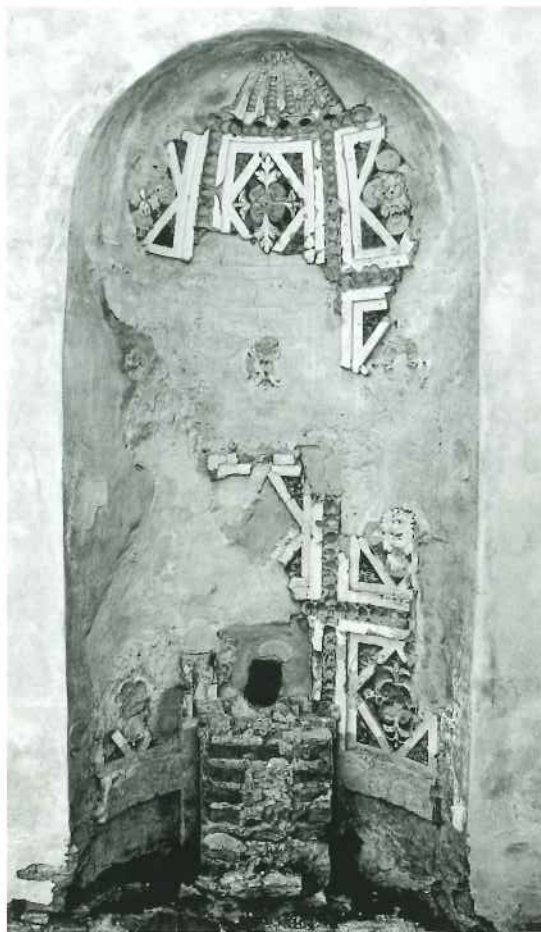


34

come “bona, bella et perfetta”.¹¹⁹ Non si dimostra dello stesso avviso Dattari, che dopo qualche tempo ironizza sulle “invenzioni” di Foglietta, sostenendo che “l’edefitio del Te à bisogno di eser acomodato et non li fa quello faria bisogno”.¹²⁰ Per potenziare il sistema idraulico del Te, il prefetto delle fabbriche progetta nel 1593 due cisterne larghe venticinque piedi, e cerca a Venezia “un maestro de muro che sia di giuditio a far cisterne”.¹²¹ L’ingegneria idraulica è uno dei campi in cui si esercita il multiforme ingegno di Buontalenti, e nel 1593 – tramite il “fontaniere” Giovanni Catelani – Bernardo propone al duca di Mantova “uno strumento da tirare l’acqua in alto”.¹²² L’insieme di queste notizie consente di concludere che nella prima metà degli anni novanta si lavora nei giardini del Te per allestire fontane. La grotta è documentata dal 1595, e la sua decorazione si prolunga nel tempo. Se l’impresa del crescente lunare è assunta da Vincenzo I nel 1595,¹²³ il motto *Non mutuata luce* – delineato con i ciottoli nel pavimento – richiama Ferdinando Gonzaga, celebrato

35. Resti di una fontana nel fianco delle scuderie.

da due iscrizioni databili fra il 1613 e il 1615.¹²⁴ Anche l'attribuzione di tre dipinti negli ottagononi della volta oscilla fra Orazio Lamberti e Carlo Santner, fra l'età di Vincenzo e quella di Ferdinando.¹²⁵ L'architetto tedesco Heinrich Schickhardt, in visita a Mantova nell'anno 1600, apprezza il giardino del Te, "nel quale crescono molte piante esotiche di ogni tipo, ed inoltre provvisto di artifici d'acqua e giochi di spruzzi [...]. Nel giar-



35

dino fra le altre belle piante si coltivano anche molti olivi, fichi, mandorli, cipressi e melangoli, e nonostante questo paese sia caldo, pure sui melangoli e su altre piante delicate durante l'inverno devono essere montate delle serre, che vengono riparate dal freddo con fuochi di carbone, proprio come si usa in Germania".¹²⁶

Una trasfigurazione letteraria del giardino del Te è inserita nel poema *Avvenimenti amorosi di Psiche*, pubblicato nel 1599. Ercole Udine identifica la reggia di Cupido con la villa mantovana. Al di là delle metafore poetiche, delle iperboli sulla natura dei materiali, si riconoscono riferimenti palesi alle camere di Psiche e dei Giganti, alla loggia di David, al ponte sul-

le peschiere, e al giardino: "Fuor de la loggia de Christalli veri / Su liquidi Christalli è un ponte sorto, / Per cui si passa, e s'entra in un giardino / Di fiori, e piante illustre, e peregrino. / Nel mezo del giardin sovra una fonte, / Cui fan ripe smeraldi, e bei rubini, / Si veggon statue d'or, e tutte conte; / Perché figure son de Dei marini, / L'un sovra l'altro, e par che ivi sia un monte / Di statue, che a le stelle s'avvicini; / O almen vi sorgan l'acque fresche, e pure / Che in tanti lochi spruzzan le figure. / Per sotteranee foci l'acqua in mille / Stanze ne scorre, ove entro poi si chiude, / Fin che con arte spicciano le stille / Quinci, e quindi se l'acqua si dischiude; / Sì che ogni muro par, ch'acqua distille, / Che gl'incauti talhor bagna, e delude; / Né sol l'acqua da i muri d'alto n'esce, / Ma da basso anco, e tutta in un si mesce."¹²⁷

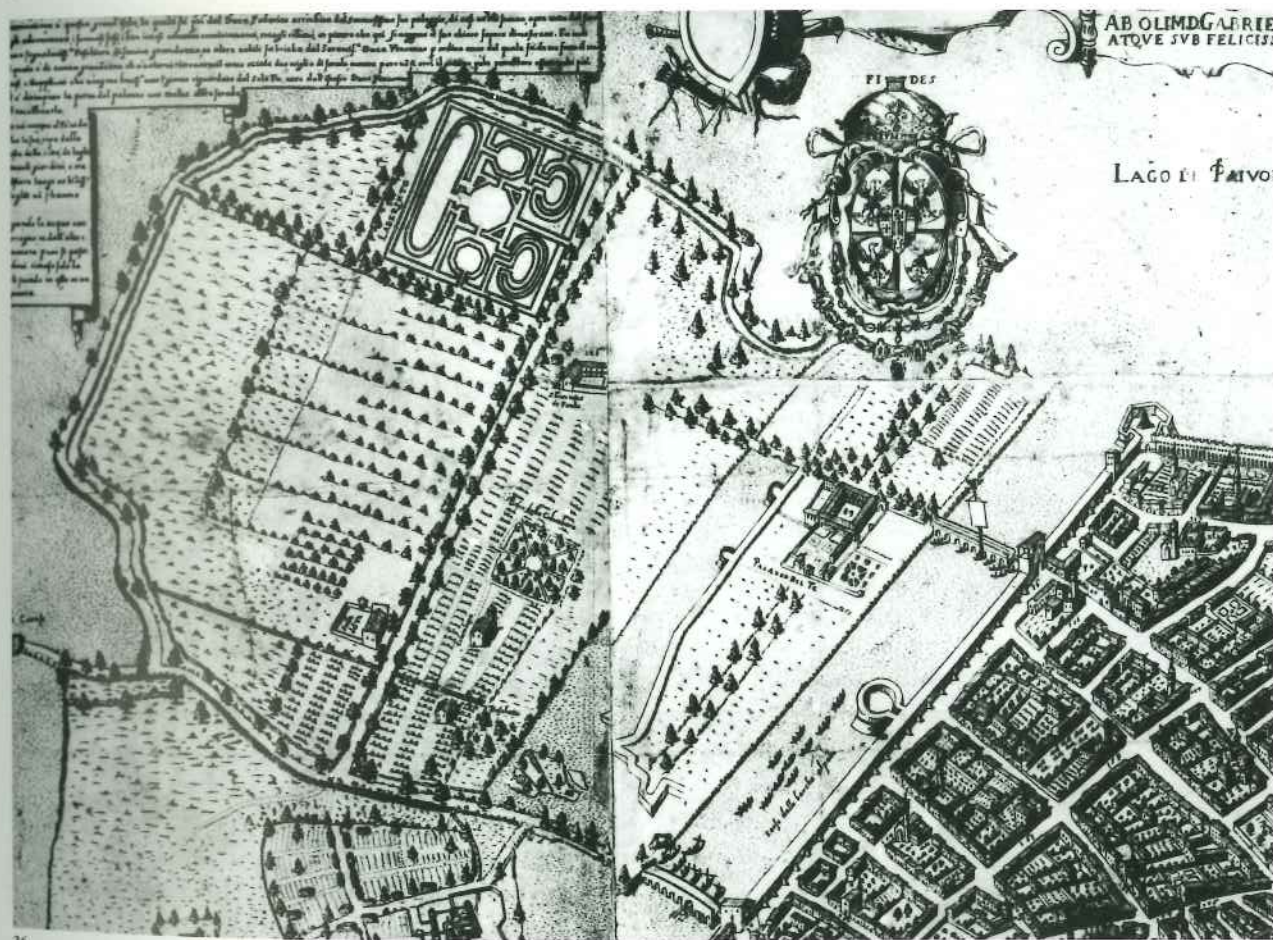
I corpi di fabbrica che affiancano le peschiere si sovrappongono per un breve tratto alle facciate del palazzo e nascondono le lesene angolari: segno palese di estraneità al progetto di Giulio Romano, come ribadisce la pianta di Jacopo Strada. Le lacune documentarie lasciano dubbi sulla datazione della coppia di edifici, e per individuare la loro destinazione occorre rivolgersi alla cartografia settecentesca. La pianta di palazzo Te delineata da Giambattista Marconi nel 1774 (*Fig. 141*)¹²⁸ svela il carattere bifronte del padiglione a settentrione, che associa in un volume unico le macchine idrauliche e una chiesetta. Se la "gesiola del pallazzo del The" citata nel 1595 coincide con questa cappella,¹²⁹ si può ipotizzare che l'intero fabbricato accanto alle peschiere risalga all'epoca di Vincenzo Gonzaga e sia contemporaneo alla grotta. L'edificio gemello, dalla parte meridionale, non è raffigurato nella veduta urbana del 1628, e se questa testimonianza grafica è affidabile¹³⁰ si deve pensare a un'addizione posteriore, magari verso la metà del secolo, quando vengono innalzate le grandi fruttiere. Si tratta di una stalla, di limitate dimensioni, e sconcerta la mancanza di notizie su scuderie direttamente collegate al palazzo nell'epoca precedente. Gli interrogativi sulla cronologia dei due padiglioni si riflettono sulle fontane realizzate in corrispondenza delle loro testate e riportate alla luce da scavi archeologici (*Fig. 35*).¹³¹

Agli inizi del Seicento, il pittore Jacopo Ligozzi – al servizio dei Medici – raccomanda a Vincenzo Gonzaga frate Zenobio Bocchi, capace di fare del "famosissimo Te" il "più bello giardino de Itaglia".¹³² Botanico, letterato, "amicissimo della pittura", Bocchi si trasferisce a Mantova dove progetta l'orto dei semplici a pa-

lazzo Ducale, e nel 1611 diventa "soprintendente generale a tutti li giardini ducali".¹³³ Sono documentati alcuni suoi interventi di manutenzione al Te,¹³⁴ ma non è noto se abbia dato una nuova impronta al giardino, secondo l'auspicio di Ligozzi. Nel 1619 Bocchi informa il duca che "al rifettorio si sono incominciate le fontane, e si lavora alla gagliarda".¹³⁵ Un "refetorio" compare nell'inventario del 1655 fra gli ambienti del giar-

vare il mezo eccede due miglia di strada, mentre però non si erri il cammino, perché potrebbero essere molto più. Sono le sue strade capaci di cavalli, et carrozze guernite d'arbori così spesi, e duplicati che vengono benissimo tutto 'l giorno riguardate dal sole".¹³⁹ Il tema del labirinto – intagliato in un soffitto di palazzo Ducale – viene proiettato alla dimensione di un parco, dove i tortuosi percorsi disegnano figure ovali e ottago-

36. GABRIELE BERTAZZOLO, *L'isola del Te, particolare della veduta di Mantova del 1628*, Mantova, Biblioteca Comunale.



36

dino del Te,¹³⁶ e la sua identificazione non si presenta facile. Dato che a palazzo Ducale, fra Cinquecento e Seicento, l'appellativo "refettorio" indica un'ampia loggia affacciata verso il giardino pensile,¹³⁷ al Te potrebbe riferirsi alla loggia giuliesca descritta da Strada, sommariamente illustrata da Facciotto, e andata perduta. Se l'ipotesi è fondata, si riconosce un parallelismo con il padiglione per banchetti costruito nel giardino della Farnesina, sulla riva del Tevere.¹³⁸

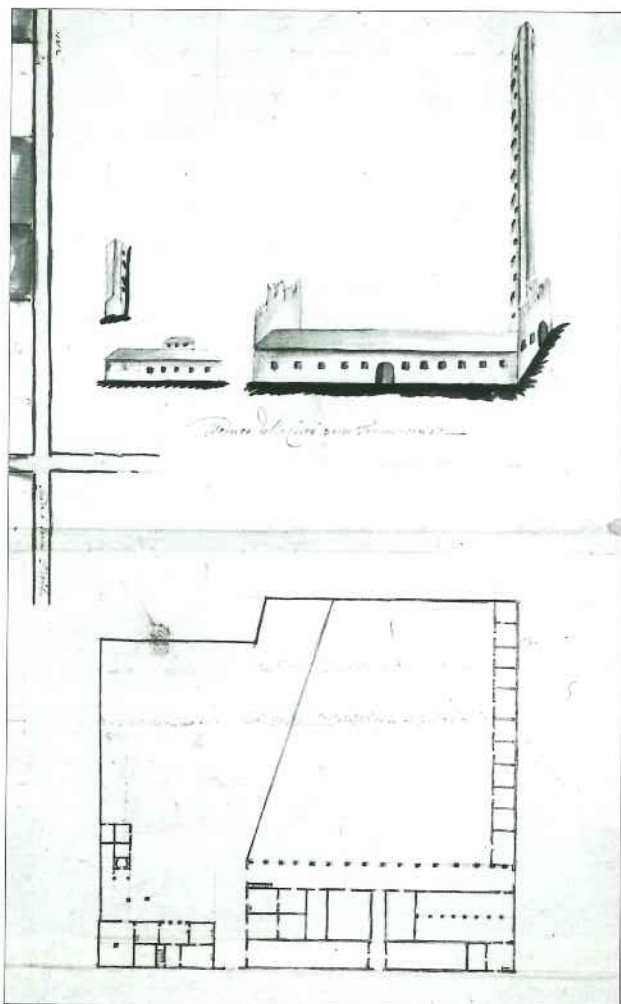
Gabriele Bertazzolo ricorda che per ordine del duca Vincenzo Gonzaga "fu da me fatto il nuovo labirinto che oltre S. Francesco di Paola disegnato si vede (Fig. 36), il quale è di tanta grandezza, che a volervi ritro-

nali. Nell'iconografia gonzaghesca l'immagine del labirinto riaffiora in diverse occasioni,¹⁴⁰ e la connessione al giardino di un palazzo/villa è anticipata a San Sebastiano nel primo Cinquecento.¹⁴¹ Uno schema labirintico è delineato nel cortile di palazzo Te in un foglio del *Taccuino* di Marten van Heemskerck (Fig. 16). La discontinuità del segno grafico rispetto al tracciato dei corpi di fabbrica mette in dubbio la derivazione da un modello di Giulio Romano.¹⁴² L'idea è rilanciata, in un'altra tavola dello stesso codice, da un labirinto circolare al centro di una villa ottagonale,¹⁴³ ma il labirinto non figura nel corrispondente disegno del codice Chlumczansky. L'immagine di un labirinto nel cuore

37. La corte del Te, disegno di GAETANO METTACODI (1690), ASMn, De Moll, b. 44, cc. 11-12.

di palazzo Te è suggestiva e corrisponde a una poetica dell'illusione, dell'inganno, ma qualche riflessione sul ruolo del cortile, sulla necessità di attraversare questo spazio per raggiungere gli appartamenti signorili, fa sfumare l'ipotesi di un labirinto vegetale.

Il modulo quadrato del giardino, equivalente all'impianto della villa, è ripetuto a settentrione – secondo *Urbis Mantuae Descriptio* – sviluppando il te-



37

ma seriale impostato da Giulio Romano.¹⁴⁴ La strada aperta dal duca Vincenzo di fronte all'ingresso di palazzo Te prolunga l'asse compositivo e visuale dell'edificio introducendo una dimensione paesaggistica. Il disegno della villa sembra dilatarsi sull'intera isola del Te, lungo una trama di percorsi rettilinei. Come il labirinto, anche le strade sopra gli argini sono sistemate in modo da consentire il passeggio in carrozza.¹⁴⁵ Con questo mezzo di trasporto può essere comodamente apprezzato un ambiente dalle dimensioni corrispondenti a una parte di città. Fra i pascoli, le "terre

arative", le vigne, permangono macchie d'alberi, come il "bosco della Colombara". L'allestimento di una "ragnaia", con reti tese fra gli alberi, serve all'uccellazione,¹⁴⁶ ma il luogo deputato alla caccia resta il "barco" di Marmirolo. Rare sono le costruzioni sull'isola del Te. Il complesso di maggiori dimensioni è il convento di San Francesco di Paola, realizzato nell'ultimo decennio del Cinquecento nel sito della chiesa di San Biagio, presso la "crosara" dove s'intersecano le due strade principali.¹⁴⁷ Le "stalle del Te" si allineano a uno di questi percorsi, che sbocca sull'argine per Ceresse. Questa corte comprende una "stalla grande" con portico, l'abitazione, il fienile, il forno, la colombaia e altri fabbricati rustici (Fig. 37).¹⁴⁸

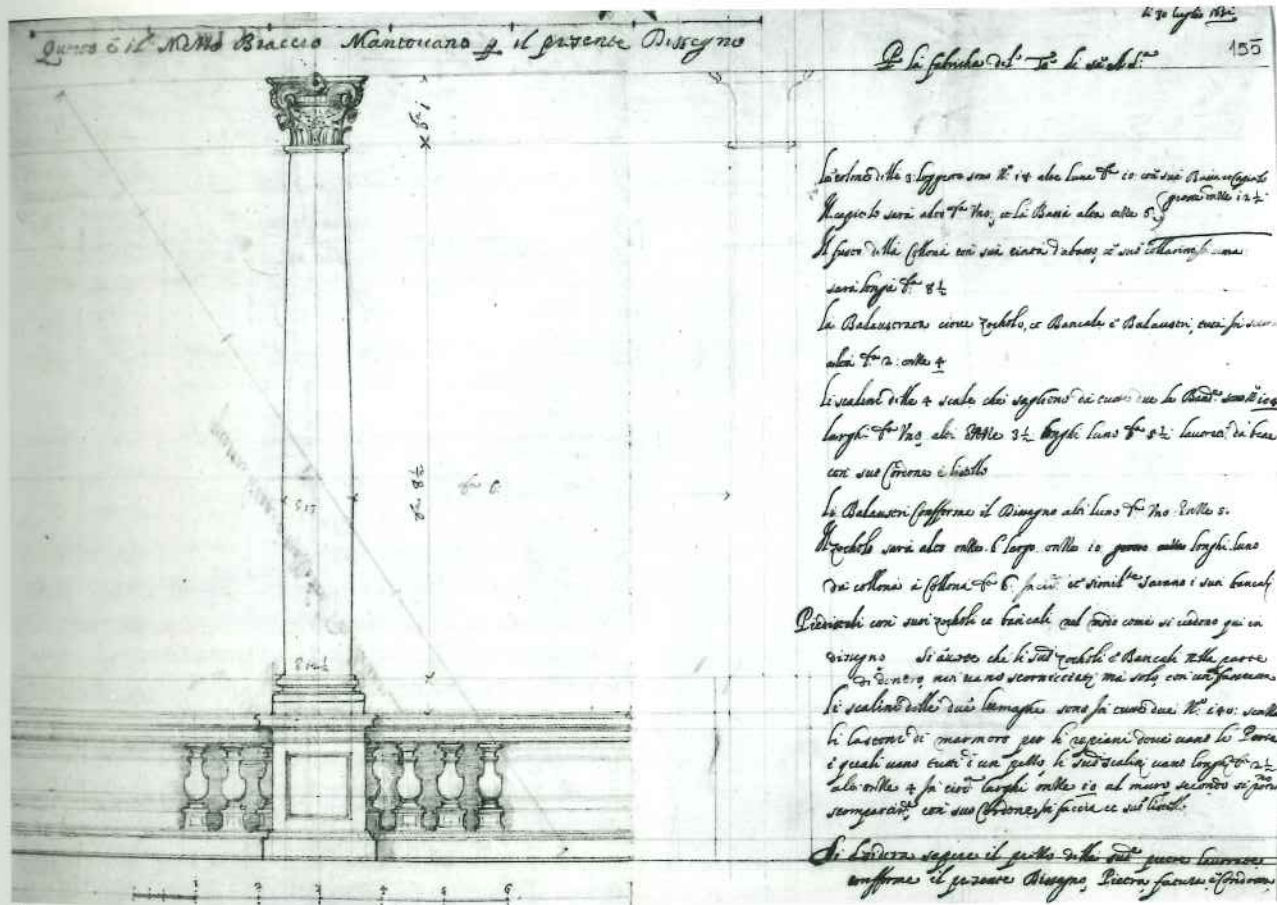
Dopo le devastazioni provocate dal Sacco di Mantova del 1630, è Carlo II del ramo Gonzaga Nevers a commissionare nuovi fabbricati nel giardino di palazzo Te. Nell'aprile del 1651 il marchese Dalla Valle informa il duca che "non si dà principio alla fabbrica del Tè per esser il Sebregondio stato quasi sempre nel letto, e tuttavia vi si trattiene, e puri sarebbe necessario fosse presente, dovendosi discernere i fondamenti".¹⁴⁹ Ai primi di maggio migliorano le condizioni di salute del prefetto delle fabbriche ducali, che può incontrarsi con Dalla Valle e discorrere a lungo "sopra la fabbrica del Tè, che hora s'andarà avanzando con ogni diligentia". Il duca "ne haverà sodisfattione, massime se aggradirà che li si aggiungono alcuni ornamenti".¹⁵⁰ Il mese successivo, Sebregondi sottopone al parere di Carlo II una "notta dei diversi marmori et altri materiali che al presente fano bisogno per la nova fabbrica ordinata dal Serenissimo Signore Duca nostro Padrone nelli giardini del Te".¹⁵¹ Dalla lista, che riguarda solo i materiali da procurare fuori Mantova, si ricava l'immagine di un padiglione collegato a un'essedra.

Il "casino", a pianta quadrangolare, con il lato di cinquanta braccia, si sviluppa su due livelli. Un disegno autografo di Sebregondi definisce nei particolari l'ordine architettonico delle logge che si aprono al piano superiore su tre facciate (Fig. 38). Il modello di balaustra vale anche per le quattro scale esterne e per l'attico alla sommità dell'edificio. Il quarto lato si aggancia al "semicircolo grande verso il palazzo vecchio", vale a dire all'essedra, che s'immagina coronata da venti vasi. Al piano superiore del casino sono ricavati una sala e quattro camerini ottagonali, decorati da mosaici, mentre il basamento è occupato dai "luoghi delle fontane". Per "vestire" questa parte della fabbrica occorrono "colaticci naturali da cavarsi alle montagne di Santo Ambrogio, o vero al lago di Garda. Da Venetia

si haverano tutte le cose maritime, cioè cappe e conchiglie de ogni sorta grande e piccole, lumaghe grande e piccole, orecchioni de più sorte, matre perle, radiccie de coralli bianchi e rossi”; da Salò e da Genova “giarella de diverse sorte” da “adoperare nelli ornamenti de’ volti”. L’idea di un ninfeo incastonato in un’esedra è anticipata da Sebregondi nel giardino della villa Favorita.¹⁵² Nell’ottobre del 1651, il conte Martiniz, “capi-

trasto, in quanto la linea di gronda delle fruttiere corrisponde a quella dei fabbricati in primo piano, che mascherano il suo sviluppo complessivo. Il grande ambiente, scandito da dieci coppie di pilastri, risale all’età di Carlo II Gonzaga Nevers. L’elenco di materiali redatto da Sebregondi nel 1651 per il casino e l’esedra è accompagnato da un preventivo per “fare il volto di cane alla fruttiera che si fa di nuovo alli giardini del

38. NICOLÒ SEBREGONDI, Progetto per l’ordine architettonico di un casino nel giardino del Te (1651), ASMn, AG, b. 3168, c. 155.



38

tano generale del regno di Boemia”, visita palazzo Te e apprezza “sommamente il principio della nuova fabbrica”.¹⁵³ Dato che non restano tracce né memoria del casino, il cantiere riguarda verosimilmente il “semicircolo grande”. La testata rettilinea del giardino si piega per seguire l’andamento di un monumentale emiciclo, adeguato alle vedute da lontano, ma fuori scala rispetto ai padiglioni dei giardini segreti, ai quali si accosta (Figg. 39, 40).

Anche le fruttiere appartengono a una nuova dimensione, estranea al nucleo originario del palazzo. Nelle planimetrie si avverte immediatamente lo scarto dimensionale e la brusca sovrapposizione alla “casa del zardiniero”. La visione dal giardino attenua il con-

Pallazzo del Tè”, per intonacare l’edificio, e per realizzare una pavimentazione “di quadrello in cortello”.¹⁵⁴ Il documento, senza data, non sembra uno scritto autografo di Sebregondi. Nell’agosto del 1652 il marchese Dalla Valle chiede al duca il permesso di abbattere ventidue alberi di rovere nel bosco presso l’eremo della Fontana per “far coprire la naranzara del The nella forma che le significai ultimamente”.¹⁵⁵ Un anno più tardi le fruttiere sono sul punto di essere perfezionate, e si ordinano a Bologna sessanta grandi vasi di terracotta.¹⁵⁶ L’ingegnere teatrale Giovan Pietro Pani da Reggio provvede a “fabricare la machina da condurre i vasi al coperto”.¹⁵⁷ Nel 1655 le fruttiere sembrano concluse e accolgono centinaia di piante. Anche se

39. Scorcio dell'esedra.

Niccolò Sebregondi scompare nel luglio del 1652, prima del completamento dei lavori, gli può essere attribuita la paternità dell'opera.¹⁵⁸ La connessione logica delle fruttiere con l'esedra conferma le assonanze fra il giardino del Te – nella sua redazione secentesca – e quello della Favorita.

Il duca, desideroso di dotare di un teatrino la villa del Te, invia Pani a Novellara “a pigliare il disegno di



39

quella scena”, e l'ingegnere promette un altro progetto, “fatto di suo capriccio”.¹⁵⁹ Odoardo Valenti Gonzaga giudica preferibile “una scena di legno col suo palco e scene che si trasmutassero, qual poi si chiudesse di fuori con suoi portoni dipinti bene per ciò che s'aspetta alla prospettiva del giardino; et potrebbe servire d'estate per far etiandio qualche comediotta in musica con le sue mutationi e machine, in occasione di personaggio forastiero”.¹⁶⁰ In questo periodo sono documentati interventi di pittori e doratori – impegnati verosimilmente in restauri – nelle camere delle Imprese e del Sole.¹⁶¹ Sono destinate alla loggia di David le statue “accomodate ne' nicchi” nel 1653¹⁶² e i “bassi rilievi fatti a Sua Altezza per il suo palazzo del Te”¹⁶³ dagli scultori bolognesi Francesco Agnesini e Gabriele Bru-

nelli. Il disegno di una balaustrata con una fontanella illustra solo un particolare del “fontanone sul The” ideato nel 1654. Per questo ambizioso progetto Agnesini e Brunelli s'impegnano a fornire, entro quattro anni, numerose statue di “pietra bianca di Incaffi” (Verona): sedici monumentali figure che sovrastano “taze” di fontane, quattro termini, altrettanti putti, due aquile e uno stemma.¹⁶⁴

L'inventario del 1655 consente di fare il punto della situazione, dopo i danni causati dal saccheggio di Mantova, e dopo le innovazioni di Carlo II. Alle estremità del giardino si trovano due coppie di statue, e al centro dei riquadri “vasi quattro grandi di marmo”. I quarantotto “pedistali di marmo” sono i supporti dei vasi con le piante. Nella fruttiera sono elencati più di trecento esemplari di “naranzi”, “limoni”, “cedri”, “leandri”, “mortelle”, “galsemini”, “giacinti tuberosi”.¹⁶⁵ La necessità di creare una serra di monumentali dimensioni dipende dal crescente favore per piante che non sono in grado di resistere agli inverni mantovani.

La vita in villa

Il programma di palazzo Te è sintetizzato nell'iscrizione della camera di Psiche: *Federicus Gonzaga Il mar[chio] V S[anctae] R[omanae] E[cclesiae] et Reip[ublicae] Flor[entinae] capitaneus generalis honesto ocio post labores ad reparandam virtutem quieti construi mandavit.*¹⁶⁶ Il tema è ripreso in una scritta citata da Lorenzo Schrader nel 1592, forse identificabile con quella incisa nel cortile nel 1533: *Federicus Gonzaga Dux Mantuae has aedes, quo a curis publicis secedere et ubi ocio frui posset, construi fecit.*¹⁶⁷ Nella contrapposizione fra *otium* e *negotium* risiede il senso della villa. Per Federico Gonzaga i *labores* consistono nelle *curae publicae*, nell'amministrazione dello stato, e nell'attività di capitano militare. L'aggettivo *honestum* allontana le connotazioni negative legate al termine *otium* sin dall'antichità.¹⁶⁸ Questa formula, risalente a Cicerone, compare anche nell'iscrizione della villa di Andrea Doria, datata 1529.¹⁶⁹ Con un'interrogazione retorica, Luca Gaurico – letterato e consulente astrologico del duca di Mantova – afferma il valore di un *honestum otium*: *Est itaque huiusmodi ocium nihil aliud, nisi vacatio quaedam, et intermissio a gravibus seriisque rebus, ad relaxationem animi, atque vires aliquantum reparandas, quum nullum in se turpitudinem habeat, sed potius honestatem?*¹⁷⁰

La loggia che immette nella sala pubblica, dei Ca-

valli, è consacrata alle Muse e suggerisce una prima chiave di lettura: la villa come luogo deputato all'*otium* intellettuale. Il silenzio e la quiete sono considerate da Plinio il Giovane condizioni essenziali per la riflessione letteraria. La giornata in villa è scandita da letture, conversazioni, rappresentazioni musicali e teatrali. "Di tempo in tempo vado a caccia, ma senza mai dimenticare le tavolette da scrivere, per riportare

La rievocazione del Parnaso nella loggia settentrionale assume un senso metaforico per un principe che non attinge in prima persona l'acqua ispiratrice della fonte Ippocrene, scaturita da un colpo di zoccolo di Pegaso.

L'"ardentissimo desiderio" del duca di rendere palazzo Te "vago et adorno de tutte quelle belle cose che potemo havere fatti per mani delli migliori et più eccellenti huomini che si trovino"¹⁷⁵ sottintende l'idea – risalente all'antichità – di una villa museo.



40. La connessione fra l'esedra e la loggetta del padiglione di servizio.

Il piacere di ammirare le opere d'arte è connaturato al vivere in villa. Il disegno delineato con tanto entusiasmo dal Gonzaga si realizza solo in parte. Non ottengono risposta le richieste a Michelangelo, pressanti, insistite, e dal tono quasi supplichevole. Anche le sollecitazioni per procurare anticaglie hanno scarsa fortuna,¹⁷⁶ e solo tre busti antichi sono inseriti nell'apparato decorativo del

palazzo¹⁷⁷. Qualche anno più tardi, i pezzi migliori dell'*antiquarium* gonzaghese diventano parte integrante della galleria dei Marmi a palazzo Ducale. I disegni di Andreasi, che illustrano minuziosamente i dipinti e le statuette nel camerino dei Cesari, non segnalano a palazzo Te spalliere con quadri. L'inventario del 1540 registra tappezzerie di cuoio dorato nella sala dei Cavalli, nelle camere di Psiche, dei Venti e delle Aquile. Sembra improbabile l'ipotesi che gli *Amori di Giove* di Correggio fossero destinati al camerino di Ovidio.¹⁷⁸ È invece documentata la commissione di alcuni dipinti su tela a Lorenzo Costa per un ambiente non specificato della villa. Mancano conferme sull'effettivo invio di una statua di Venere da parte di Sansovino, come preannunciato da Pietro Aretino,¹⁷⁹ e sulla sistemazione nella loggia di David di busti marmorei di condottieri scolpiti da Alfonso Lombardi.¹⁸⁰ Le fonti sono lacunose, ma sembra che le collezioni artistiche di Federico II restino concentrate negli appartamenti di Castello, e di conseguenza l'immagine del Te come villa museo si appanna.

Il palazzo fa parte di una possessione agricola arti-

qualche bottino se non avessi preso nulla".¹⁷¹ Alberti, a sua volta, cita un antico epigramma: "A chi mi chiede che cosa faccio quando mi trattengo in campagna, rispondo in breve: faccio colazione, bevo, canto, gioco, faccio il bagno, pranzo, mi riposo; poi leggo, invoco Febo e stuzzico la Musa".¹⁷² Una tradizione risalente a Scipione l'Africano e all'imperatore Adriano associa l'ozio intellettuale in villa alla figura del capitano militare e dell'uomo di stato. Cosimo dei Medici scrive a Marsilio Ficino di essersi trasferito nella villa di Careggi non per occuparsi di affari agricoli ma per studiare i libri di Platone.¹⁷³ Federico Gonzaga si presenta nelle vesti di capitano militare, ma tiene una fitta trama di relazioni letterarie, e nell'amministrazione dello stato attribuisce incarichi di rilievo a personaggi come Baldassarre Castiglione, Mario Equicola, Gian Giacomo Calandra. Attorno al giovane signore non si forma una sorta di accademia, come quella di San Pietro, ispirata da Isabella d'Este,¹⁷⁴ e palazzo Te non diventa un cenacolo filosofico paragonabile a Careggi. Federico II segue strade diverse da Adriano e Lorenzo il Magnifico, che si esercitano nella poesia.

colata su due isole: la più piccola comprende la residenza signorile e un terreno di circa sessanta biolche "cum fossa intorno"; la più grande è occupata da "una peza de terra poscholiva (sic) e vignada de biolche seicento vel circa cum dui fenili da cavalli e cavalle cum case per li cavalari et due columbare et casa per il gastaldo cum forni, pozzi", oltre a "una casa et uno fenilo et uno barcho per il casaro cum vache numero trentatrei".¹⁸¹ Sull'isola più grande si trovano altre "due peze de terra casamentiva e ortiva", di sole venti biolche, con due case e due fienili "dove stano li ortolani". La tenuta ha dimensioni considerevoli¹⁸² – per quanto inferiori ad altre corti gonzaghesche – e produce essenzialmente foraggi. Dalla seconda metà del Cinquecento la possessione risulta articolata in "orti", "prati", "pascoli", che vengono affittati e forniscono redditi cospicui.¹⁸³ L'amministrazione ducale controlla direttamente le corti principali e concede in locazione gli altri fondi. Il palazzo del Te può essere considerato una villa posta ai margini di un'azienda agricola piuttosto che un'abitazione padronale concepita per sovrintendere ai lavori nei campi. La "villa urbana" appare nettamente separata – dal punto di vista fisico e concettuale – rispetto alla "villa rustica", frazionata tra i vari orti. Viene meno l'identità e l'unità spaziale della corte che salda le stanze del signore ai fabbricati rurali. Al palazzo si collega soltanto la "casa del zardiniero", situata al di là delle peschiere, fra i padiglioni che delimitano l'ampio giardino quadrato. Anche le monumentali fruttiere seicentesche si presentano come un'appendice dell'universo artificiale del giardino. Sul Te non si avverte quella complementarità fra villeggiatura e agricoltura che Lorenzo il Magnifico realizza a Poggio a Caiano affiancando al palazzo una cascina modello.¹⁸⁴ Anche se i redditi agrari sono una componente essenziale nei bilanci gonzagheschi, la residenza di Federico II non si riconosce nell'ideologia della "Sancta Agricoltura", nei valori etici di uno stile di vita rurale contrapposto a quello cittadino, e nemmeno nella trasfigurazione poetica del lavoro nei campi operata da Virgilio.¹⁸⁵

Al posto d'onore, nella sala più importante di palazzo Te, sono raffigurati i cavalli prediletti dal duca. Con un'iperbole da cortigiano, il pittore Lorenzo Leonbruno paragona Federico Gonzaga a "un altro santo Giorgio a cavallo" e ricorda la razza "principiata dala bona memoria del patre de sua Signoria. Et etiam sua Signoria la mantiene da bene in melio et in questa sua Signoria à gran solitudine et non stima dinari a mandare in Turchia in Alexandria in Barbaria et in altri lo-

chi dove se ritrova la fiore de li cavalli et li compra per grandissimo precio".¹⁸⁶ Il duca offre a Carlo V "dui bravissimi et superbissimi corsieri" che si esibiscono nel giardino di palazzo Te, al cospetto dell'imperatore, "quale stava alla porta del giardino dov'è il ponte".¹⁸⁷ La celebrazione dei cavalli – consueta nelle residenze gonzaghesche, e rinnovata anche nell'appartamento di Troia – assume un significato particolare in una villa che sorge sulle strutture di una scuderia. Nell'isola maggiore del Te si trovano "due fenili da cavalli e cavalle cum case per li cavalari", ma il palazzo non stabilisce un legame privilegiato con gli allevamenti gonzagheschi, che si concentrano altrove: a Pietole (dove sono ospitati circa trecento capi),¹⁸⁸ a Soave, alla Roverella. L'importanza attribuita ai cavalli e il confronto con le gigantesche scuderie previste da Raffaello a villa Madama rendono paradossale la mancanza di notizie a proposito di stalle direttamente collegate a palazzo Te. Il modesto fabbricato in corrispondenza della testata meridionale delle peschiere aveva la funzione di stalla – come indicano alcune tracce nella pavimentazione – ma costituisce un'addizione posteriore all'architettura giuliesca.

Vasari sintetizza in questi termini il programma iniziale della residenza sul Te: "Un poco di luogo da potervi andare, e ridurvisi talvolta a desinare o a cena per ispazzo".¹⁸⁹ Le ambizioni del "gran palazzo" sono ovviamente superiori, eppure rimane l'idea di fondo di un luogo riposante, dove si può arrivare in breve tempo, magari solo per un pranzo. Diverso è il ruolo della Farnesina di Agostino Chigi o della villa di Andrea Doria a Fassolo, che diventano stabili residenze dei loro proprietari. Nel maggio 1525, prima dell'inizio dei lavori al Te, Federico Gonzaga scrive a Isabella d'Este a proposito delle ville suburbane: "Penso che la excellentia vostra in questi tempi che li dì sono lunghi et comincerà a fare caldo, cerchi di pigliare quelli spassi che la può, hora in un loco, hora in un altro, il che laudo che la facci perché così starà allegra et se conserverà sana, al che nostro signor Dio le sia propitio et favorevole. Cercho anche io il medesimo, che doppoi qualche cure et occupationi necessarie, me ne vado intertenendo mò ad un loco, mò ad un altro, dispensando in varii exercitii di quelli che apportano seco li tempi. Me parve heri sera de visitare il loco de diporto di vostra excellentia dove cenai molto allegramente. Trovai el loco bellissimo et bene accontio, et culto, et con la sua solita amenità, dil che m'è parso ad sua satisfactione et contento darle aviso. Me ne sto spesso et assai al mio Marmirolo, quale se va finendo.

et al iudicio mio riesce molto bello. Et quando vostra excellentia serà tornata credo che le piacerà et se lo potrà godere a suo piacere; io intratanto andarò qualche volta al suo di Porto a cena et a spaso”.¹⁹⁰ Anche dopo la costruzione di palazzo Te, Federico Gonzaga alterna la residenza in Castello – centro nevralgico dell’amministrazione statale – a lunghi soggiorni nella villa prediletta di Marmirolo. Nonostante una documentazione quasi quotidiana sugli spostamenti del duca, le testimonianze delle sue visite al Te sono rarissime.¹⁹¹ Possiamo immaginare che si tratti, in genere, di brevi soste, come quella di Margherita Paleologa con il figlio: “In questa sera la signora duchessa va a cena sul Te con il signor marchese, dove si starà in piacer”.¹⁹²

La villa consente brevi pause ai *labores* piuttosto che una vera e propria villeggiatura stagionale, con una netta separazione dalla sfera urbana. Il trasferimento è così limitato che non può offrire l’alternativa di un clima più mite – componente assai apprezzata della vita in villa – anche se l’immersione nella natura consente un soggiorno gradevole e procura qualche sollievo dalla calura estiva. Scamozzi osserva che “ne’ suburbani, e ville al tempo dell’estate l’aere per natura vi è molto più aperto, e libero, et anco più fresco, e puro; e si può render tale con le vedute de boschetti, e di fronzuti alberi, e verdure di fioriti prati, e per il corso delle limpide acque, e spruzzi delle fonti: et anco per l’aere, che viene dalle bocche di strette vallicelle. Onde nelle città, e nell’habitato frequente, l’aere è molto chiuso fra le strade, e caldo, e soffocato per i riflessi delle mura, e delle case vicine: oltre a’ mali odori, che arreca una populatione, di modo, che egli prende altre qualità peggiori, e molto nocive a’ corpi”.¹⁹³ “Per fugere lo cativo aere del castello”, Isabella d’Este si ritira spesso nel palazzo suburbano di Porto, dove può godere “quello aere bono”.¹⁹⁴ La villa del Te consente una gradevole convalescenza a Margherita Paleologa: “Me ne sono venuta a star qua nel palazzo del The, che è fuori della città un tiro de balestra o poco più, luoco tanto ameno et delizioso quanto si possi desiderar et di bono aere, ove non manca commodità alcuna et così già quatro giorni vi sono con assai piacere, di modo che del star mio sono ridotta in bonissimo termino et mi sento bene”.¹⁹⁵ La città resta in vista, vicinissima, e il distacco è sostanzialmente psicologico. L’importanza di questa componente umorale emerge da alcune riflessioni sul giardino segreto d’Isabella d’Este: “La loggia bella cum el giardino zolioso ornato di novi fructi invitano ogni animo mesto a deponere lo humore malanconico et vestirse de letitia”.¹⁹⁶ Sin dai tempi del Boccaccio, le ville

offrono scampo dal contagio durante le epidemie, ma non risulta che palazzo Te svolga questa tradizionale funzione delle residenze suburbane: Federico Gonzaga preferisce come al solito Marmirolo, e Isabella d’Este ripara a Porto oppure a Sacchetta.

Palazzo Te s’inserisce in una cultura del vivere in villa che da tempo ispira la corte mantovana. Sin dal Quattrocento, le residenze di campagna dei Gonzaga iniziano a svincolarsi da finalità puramente militari e agricole per assumere le connotazioni del “piacere” e dello “spasso”. Nel 1460 Alberti – “non molto fermo della persona” – chiede al marchese Ludovico di essere ospitato a Cavriana, sulle colline verso il lago di Garda, per mutare “per qualche di aere” e potersi “recreare”.¹⁹⁷ La rocca, pur mantenendo una struttura fortificata, è gradita anche a Isabella d’Este come luogo di riposo, dal clima più temperato rispetto a Mantova. Nel recinto del castello di Gonzaga, i marchesi Ludovico e Francesco innalzano corpi di fabbrica che hanno una funzione prettamente residenziale e possono accogliere ospiti come Galeazzo Maria Sforza: “Et fatti certi festij andone ogneuno a Gonzaga a solazzo, perche el gera fato uno belo palazo e si gera belo hoxellare et chazare”.¹⁹⁸ La “loggia” e il “zardino” aprono spiragli verso l’ambiente naturale; i “logi del bagno” e “la stufa” offrono comodità inconsuete per una fortezza;¹⁹⁹ l’apparato decorativo, al quale partecipa lo stesso Mantegna, assicura il decoro di un palazzo urbano, e il “camerino da le muse”, nella “palacina”, allude a ozi letterari.

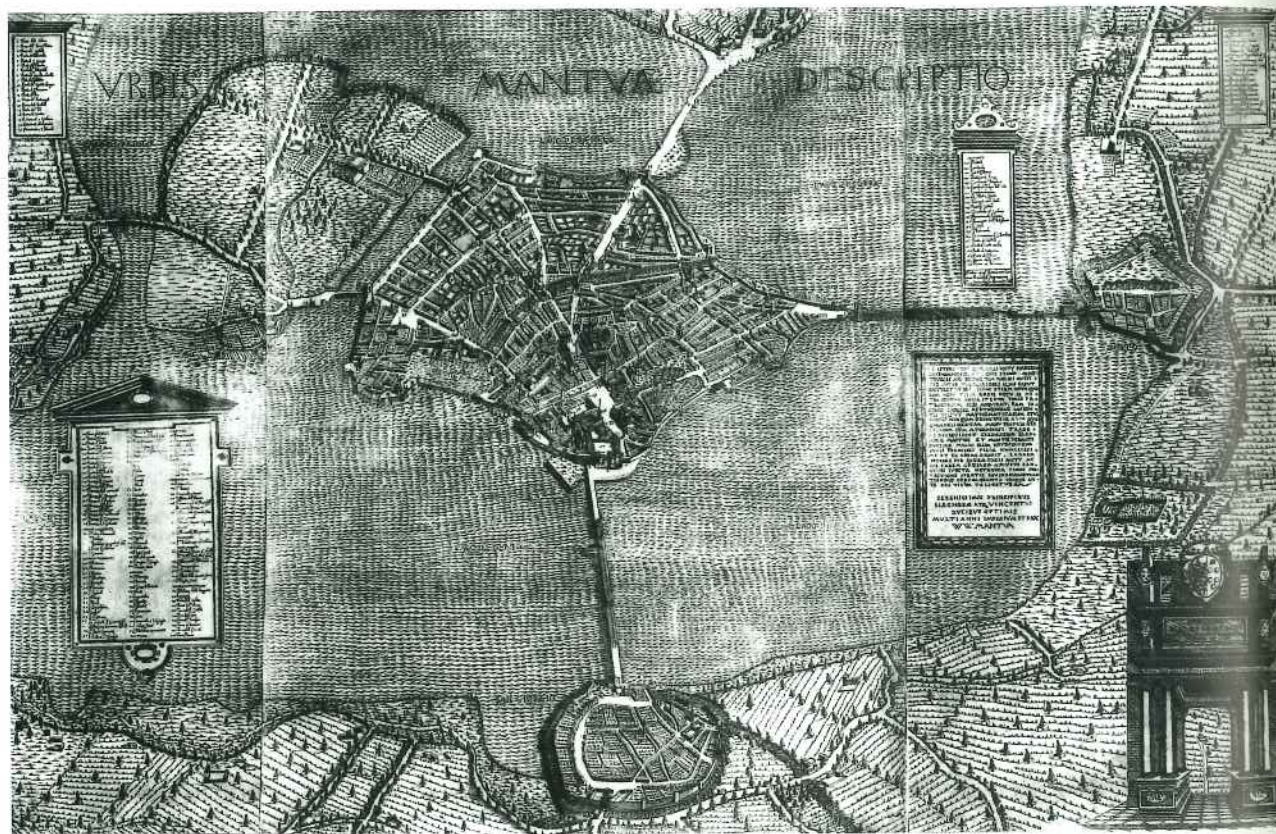
Fuori dal castello medievale, lungo un corso d’acqua, si dispone fra Quattrocento e Cinquecento il grande complesso di Marmirolo, che si presenta a Carlo V come una vera e propria villa.²⁰⁰ Logge, giardini, fontane, giochi d’acqua, un serraglio con animali esotici, allestiscono uno scenario naturalistico che affascina i visitatori. Il “barco” racchiuso da mura è il luogo consacrato alla caccia, “ricreazione” associata fin dall’antichità allo stare in villa, e congeniale a un capitano militare. “Non sempre muove l’arme Marte: et è lo devol cosa, che gli huomini dati alla gloria martiale, si affatichino nella quiete in essercitij simolacri di bellissima virtù. I poeti conducono a caccia i loro eroi”.²⁰¹ Marmirolo, che ha dimensioni superiori alle altre residenze di campagna, diventa per Federico Gonzaga una sorta di corte suburbana, e i piaceri del soggiorno in villa devono lasciare spazio agli affari politici, smorzando la contrapposizione fra *otium* e *negotium*. Il palazzo è collegato a Mantova da una strada lunga solo cinque miglia, “che per essere dritta a filo, guernita di

41. GABRIELE BERTAZZOLO, *Veduta di Mantova (1596)*, Mantova, collezione privata.

sei mani di alberi tra l'una parte, et l'altra, et serratta tra due fossi d'acqua viva viene ad essere forsi la più ombrosa, et bella strada, che sia in Italia".²⁰²

Altre ville sono ancora più vicine e formano una corona attorno alla città: "non è paese alcuno più abondante di palazzi discosti l'uno dall'altro in qualche luogo meno di mezzo miglio, accomodati con caccie di diverse salvaticine et pesche, con giardini et altre com-

go",²⁰⁶ fra i borghi di San Giorgio e Porto. La veduta di Bertazzolo restituisce l'immagine di un fabbricato a pianta rettangolare, preceduto da un cortile e da due giardini murati, ai quali si accede, come nelle corti rurali, attraverso una torretta d'ingresso e un ponte sul canale che perimetra il terreno. Dall'altra parte, una gradonata scende al lago, e lo sguardo abbraccia il profilo della città. L'interesse di Francesco Gonzaga per le



41

modità proprie de Principe".²⁰³ Le sponde dei laghi diventano un teatro di ville suburbane (Fig. 41). Il palazzo di Belfiore sorge sulle "ripe molto eminenti" del lago Paiolo, "le quali godono bellissima vista della città, dei laghi, et de monti di Verona, et in esse sono bellissimi luoghi con dilettevoli giardini".²⁰⁴ In una città di pianura, un leggero poggio scopre paesaggi lontani. Il palazzo della Virgiliana, a Pietole, presso le sponde del lago Inferiore, si carica delle suggestioni letterarie evocate dal luogo natale del poeta. Le stanze padronali, che ospitano nel 1459 papa Pio II prima del solenne ingresso a Mantova, s'innestano a una corte rurale destinata in primo luogo all'allevamento dei cavalli.²⁰⁵ Nel secondo decennio del Cinquecento, Francesco Gonzaga commissiona "il bellissimo luogo per l'estate, detto Poggio Reale, posto su la riva del la-

ville traspare dall'intenzione di replicare a Mantova la "casa in villa" del suo corrispondente fiorentino Angelo Tovaglia.²⁰⁷ Il rilievo grafico di questo edificio è affidato a Leonardo, che osserva: "A far una chosa perfecta bisogneria poter trasportare questo sito che è qui là dove vol fabbricare la Signoria Vostra".²⁰⁸ L'obiezione dimostra una consapevolezza della connessione fra villa e ambiente circostante che sfugge al marchese.

La villa consente margini di evasione dalle costrizioni della vita ufficiale, e anche per questo motivo Isabella d'Este ama rifugiarsi nella residenza di Porto, poco fuori dall'omonimo sobborgo.²⁰⁹ "Per mutare aere havemo deliberato la Duchessa de Urbino et mi andare cum le nostre de la camera solamente, senza homini da li cochi et credencieri in fora, a stare octo o

dece di a Porto per essere in maggiore libertà”.²¹⁰ La sensazione di sollievo per un comportamento informale accomuna la marchesa a scrittori antichi, come Plinio il Giovane che apprezza il soggiorno ai Tusci per la possibilità di non indossare la toga. Il tema è sviluppato nei testi che dalla seconda metà del Cinquecento mettono a confronto, spesso in forma di dialogo, la vita in campagna e quella in città.²¹¹ A palazzo Te i soggiorni privati si alternano ai ricevimenti ufficiali.

Alla divaricazione concettuale dei due mondi fa riscontro, nella prassi costruttiva, una tendenza a contaminare i generi: le ville assumono talvolta una dignità urbana, e i palazzi cittadini non rinunciano alle comodità villerecce. Doni disapprova il fenomeno: “Et sì come la villa, et la vita pastorale è stata corrotta, per volerla ingentilire, così la città è diventata un bosco per invillanarsi”.²¹² Nel primo decennio del Cinquecento, assieme alla villa suburbana di Poggio Reale, Francesco Gonzaga costruisce il palazzo di San Sebastiano, concepito per ospitare – in una grande sala al piano nobile – i *Trionfi* di Mantegna. Situato ai margini della città, fra porta Pusterla, la casa di Mantegna e la chiesa di San Sebastiano, l’edificio mostra l’impronta ibrida di un palazzo di villa o di una villa urbana. Al piano terreno del fabbricato principale, lungo e stretto, si aprono le sette arcate di una grande loggia, dove si recitano commedie classiche. Una “piazeta” selciata collega l’edificio ai “labyrinthi” del giardino.²¹³ Nel 1525 Federico Gonzaga allestisce un “gioco da balla piccola” dietro al palazzo, e uno “da balla grossa” di fianco alla strada, con qualche rischio per le finestre del vicino convento di San Sebastiano.²¹⁴ Al piano terreno sono ricavate stanze padronali, decorate, talvolta usate come foresteria, ma l’appartamento principale si trova al livello superiore, e questa scelta richiama le abitazioni cittadine. Il paesaggio lacustre può essere apprezzato dal piano nobile, e in particolare dalla loggetta addossata alla testata verso porta Pusterla. Durante il secondo decennio del Cinquecento, in un periodo difficile dal punto di vista politico e personale, Francesco Gonzaga risiede quasi stabilmente nel palazzo di San Sebastiano, che si propone come alternativa, o prolungamento, del tradizionale centro politico di Castello. Agli ambasciatori veneziani il marchese appare “in una camera forte adornata, sentato al focho [...] con tre terribilissimi levrieri intorno, et infiniti falconi e zirifalchi in pugno li intorno, e su per le spaliere erano quadri che erano retrati li soi belli cavali e belli cani, e li era un nanino vestito d’oro”.²¹⁵

Federico II aggancia al Castello – criticato da Isa-

bella d’Este per la sua scomodità – nuovi appartamenti che consentono agli villerecci. Il mondo naturale fa irruzione nella reggia dei Gonzaga. La palazzina di Margherita Paleologa può essere considerata una minuscola villa a sviluppo verticale, con un giardino e con una loggetta trasformata dalla pittura in una pergolato. L’appartamento di Troia è circondato su tre lati da giardini, e di fronte alla loggia dei Marmi Giulio innalza la Rustica, concepita come un padiglione con ninfeo.²¹⁶ L’impianto rettangolare del cortile-*viridarium* e i collegamenti laterali mediante lunghi passaggi rievocano il modello, caro a Federico, del Belvedere Vaticano.

Palazzo Te impersona il ruolo della villa di rappresentanza, grazie all’eloquenza dell’architettura classica e alla sontuosità dell’apparato decorativo. Interpretata in chiave monumentale la categoria albertiana dei “giardini suburbani”, che richiedono al tempo stesso “il decoro della casa cittadina e la piacevolezza della villa”.²¹⁷ È il luogo destinato a un divertimento che assume la forma del ricevimento ufficiale, come testimoniano le visite di Carlo V, e in queste circostanze anche l’*otium* assume venature politiche, piegandosi alle necessità del *negotium*. In accordo a un’antica vocazione delle ville suburbane, palazzo Te diventa una tappa del percorso cerimoniale che trasforma l’ingresso a Mantova di ospiti illustri in un rito paragonabile all’antico *adventus*. Nel 1574 Enrico III di Francia approda a Pietole, attraversa in carrozza l’isola del Te, e all’ingresso del palazzo è accolto da cinquanta gentiluomini gonzagheschi, quattrocento archibugieri a cavallo, milleseicento fanti disposti a “battaglia quadrata”. Il sovrano “smontò alla loggia della sala che chiamano dei Cavalli”, ossia davanti alla loggia delle Muse.²¹⁸ “La tavola di Sua Maestà era nella camera di Psiche, luogo più bello et più fresco di quel palazzo. L’altre de gli altri signori et gentilhuomini erano nella sala delli Cavalli, luogo pur fresco et comodo”.²¹⁹ Si confermano le destinazioni d’uso introdotte in occasione della visita di Carlo V, e la disposizione a nord-est della camera di Psiche consente di mitigare la calura estiva. Le camere “dei Signi” (Venti), dei Giganti, delle Aquile, “le stanze ove pinge messer Theodoro” (Ghisi), “li camerini di messer Georgio” (Ghisi), sono allestiti con “balduchini”, letti, tavole, sedie,²²⁰ per accogliere gli ospiti di riguardo, come il duca di Savoia, il duca di Ferrara, e il “gran Priore di Francia”. Il re “volse pur andar vedendo per esso palaggio le miracolose opere di pitture e stucchi con oro fatte dall’ecelente inventione di messer Giulio Romano”.²²¹ a distanza di una quarantina d’anni, si ribadì-

42. Arco trionfale a porta Pusterla per la visita di Enrico III di Francia nel 1574, incisione di GIORGIO GHISI, da VIGENERE 1576.

sce il valore artistico della villa e non si dimentica il nome del suo autore. Dopo colazione, Enrico III si accomoda su un trono allestito all'ingresso della loggia di David e rivolto verso il cortile.²²² Ammira "i belli et vaghi compartimenti di quel palazzo", e riceve l'omaggio dei militari, dei cortigiani, del clero, che sfilano attorno al cortile. Prima che si faccia sera, il sovrano monta a cavallo di un "bellissimo ginetto morello" e si avvia a

porta Pusterla. Il "longo ponte di pietra" sulla fossa adiacente ai bastioni è fiancheggiato dalle statue di Marte e di Manto, mitica indovina che dà il nome alla città (Fig. 42). Davanti alla porta – decorata da un arco trionfale con l'impresa del monte Olimpo – il duca Guglielmo offre al re di Francia le chiavi di Mantova.²²³ Il prestigio del palazzo crea un'alternativa ai tradizionali itinerari d'ingresso da porta Pradella o da porta Cerese. Si rafforza il risalto simbolico dell'asse urbano che lega la villa del Te, il palazzo e la chiesa di San Sebastiano, al centro commerciale della città. Il nuovo ruolo di porta Pusterla è rappresentato dai

disegni di Giulio Romano per una monumentale facciata di opera rustica che rispecchia l'immagine della villa (Fig. 54).²²⁴

Le imprese del ramarro e del boschetto, più volte illustrate a palazzo Te, alludono all'amore di Federico Gonzaga per Isabella Boschetti.²²⁵ I principi del decoro sociale consentono nelle ville margini di libertà e di trasgressione impensabili nei palazzi cittadini. Lo stesso Alberti afferma che "negli ornamenti delle case di città deve spirare un'aria di severità molto maggiore che nelle ville; mentre in queste sono ammesse tutte le seduzioni della leggiadria e del diletto".²²⁶ Giulio Romano sfrutta sino in fondo questa possibilità, e i dipinti di palazzo Te aprono uno spiraglio su una dimensione privata, rimossa dalle altre fonti a nostra disposizione. Le favole mitologiche sono lo spunto per celebrare la sensualità dell'amore, e la villa si propone come luogo di piacere. È un'interpretazione edonistica della villa suburbana, contrapposta all'ideale stoico di un'esi-

stenza campestre parca e frugale: "E così in una vista tu hai bellissime donne, paesi, giardini, conviti, balli, e tutti i piaceri uniti, insino all'armonia de' fonti, et degli uccelli dimesticchi, e salvaticchi, con l'odorato de' fiori naturali e de' profumi di casa artifizati".²²⁷ La diffusa convinzione che la camera di Ovidio e le stanze adiacenti fossero riservate a Isabella Boschetti non trova alcuna conferma.²²⁸ Federico Gonzaga resta legato per

tutta la vita alla nobildonna mantovana, nipote di Baldassarre Castiglione, e la relazione suscita gravi contrasti con Isabella d'Este. Nel commentare una divisa della marchesa, Paolo Giovio ricorda: "Per soverchio amore che portava il figliuolo suo il duca Federico ad una gentildonna, alla quale egli voltava tutti gli onori e favori, essa restò come degradata e poco stimata, talmente che la detta innamorata del Duca cavalcava superbamente accompagnata per la città dalla turba di tutti i gentiluomini ch'erano soliti accompagnare lei, e di sorte che non restarono in sua compagnia se non uno o due nobili vecchi che mai non la

volsero abbandonare".²²⁹ L'ambasciatore veneziano aggiunge che Margherita Paleologa "sopportò sempre con molta pazienza le ingiurie e la insolenzia della Boschetta, la quale voleva in molte cose concorrere con lei",²³⁰ ma nessun indizio convalida la suggestione che la "nuova Isabella" potesse risiedere, sia pure saltuariamente, a palazzo Te. È invece probabile che un appartamento della villa fosse riservato alla duchessa, secondo una consuetudine ben documentata a palazzo Ducale. Federico dona a Isabella opere d'arte, come la *Madonna della Catina* di Giulio Romano, e la fa ritrarre in una *Natività di Cristo*.²³¹ Il duca mette a disposizione gli artisti di corte per i dipinti della cappella Boschetti in Sant'Andrea, e finanzia le decorazioni nella casa del figlio naturale Alessandro.²³² Fra i busti marmorei commissionati allo scultore Alfonso Lombardi è compreso quello della Boschetti, quasi completato nel 1537.²³³ Al valore rappresentativo attribuito alle arti si unisce una componente affettiva.



42

Secondo l'inventario del 1540, il presunto appartamento della Boschetti corrisponde alle camere "dove alozava messer Francisco Gonzaga".²³⁴ Questo documento tradisce le nostre aspettative, in quanto è compilato dal "superiore dela draparia" Niccolò Capilupi, che registra solo gli arredi di sua competenza, come "sachoni", "mattarazi", "piumazi", "coltre". Ne risulta un quadro riduttivo e deludente del "palazo del The sotto il governo de messer Bardolino". I "pezzi de spallera de coramo" segnalano la supremazia gerarchica dell'appartamento ducale, compreso fra la sala dei Cavalli e la camera delle Aquile. Capilupi non cita il nome delle altre stanze e indica piuttosto chi le occupa.²³⁵ Il Te può ospitare solo una piccola parte della numerosissima "familia" di Federico Gonzaga.²³⁶ Oltre ai servitori, ai "ragacii" e alle "donzelle", anche personaggi di spicco dell'amministrazione statale, quali il conte Nicola Maffei – proprietario di una sontuosa villa – dispongono di alcune camere al Te. Dalla lista degli arredi non emergono nette discriminazioni funzionali. Quasi tutte le stanze, compreso "el guardarobba", dispongono di "lettère" (telai del letto) e "cariole" (bassi letti su ruote).²³⁷ Fanno eccezione gli ambienti pubblici, di rappresentanza, come la "saletta" del Sole e della Luna, il "salotto" dei Cavalli, e il "camerotto grande dorato" di Psiche, dove si trovano soltanto tavoli, sedie, panche. Nelle camere private del duca (dei Venti e delle Aquile) i letti sono di noce, anziché di abete, e le coperte di tessuti pregiati hanno i colori preferiti da Federico: "negro e turchino".

Le notizie sulla vita a palazzo Te sono scarse anche fra Cinquecento e Seicento. Sino alla caduta della signoria gonzaghesca, agli inizi del XVIII secolo, il Te mantiene la funzione primaria di villa di rappresentanza. La personalità e lo stile di vita dei signori di Mantova determinano qualche oscillazione nel ruolo e nelle fortune del palazzo, apprezzato da Vincenzo I, Ferdinando, Carlo II, piuttosto che da Guglielmo. Il solenne ingresso a Mantova, nel 1608, di Margherita di Savoia, sposa di Francesco Gonzaga, segue un rituale ormai consolidato. Sbarcata dal buciatore presso Pietole, Margherita è condotta in carrozza al "Palazzo del Tè, distante dalla città forse trenta passi, celebri per l'edificio, per le pitture, e per li giardini che vi sono".²³⁸ "Sotto la gran loggia", identificabile con quella di David, è accolta dalla duchessa di Mantova, che l'accompagna a riposarsi in una camera del palazzo e nei giardini. Indossati gli abiti cerimoniali, Margherita monta su un cavallo barbaro e si avvia in città da porta Pusterla. Questo itinerario, alternativo

all'ingresso da porta Pradella, diventa caratteristico delle consorti dei Gonzaga, da Eleonora dei Medici, moglie di Vincenzo, a Caterina dei Medici, sposa di Ferdinando, e secondo il cronista Amadei porta Pusterla è esentata "dalla gabella per causa delle Principesse che nel loro ingresso in Mantova aveanla onorata".²³⁹ Il privilegio fiscale dimostra la natura prevalentemente cerimoniale della porta presso il palazzo del Te. Nel *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII*, Federico Follino descrive "il bello, e nobile passeggio di dame, e di cavalieri, che si fece per la strada diritta, che va dalla corte fino fuori dalla porta del Te. È da sapere, che da questa porta sodetta per lungo spatio è una strada dritissima, la qual passa dinanzi al famoso palagio del Tè e si estende per molta lunghezza addombrata tutta da foltissimi alberi [...]. Fu quel passeggio bellissimo a vedere, per la copia delle genti, per gli ornamenti delle dame, per gli abiti de' cavalieri, per la vaghezza delle livree, per la magnificenza di tante carrozze di velluto con fregi d'oro, e per la pompa d'innumerabili cavalli di prezzo, con ricchi abbigliamenti d'argento e d'oro".²⁴⁰ Al di là degli ingressi trionfali, la strada del Te si trasforma in un teatro per il pubblico passeggio.

Durante la seconda metà del Cinquecento, il pittore Teodoro Ghisi figura nelle liste dei salariati di corte come "guardiano" della villa del Te,²⁴¹ dove abita e svolge l'attività artistica. I riferimenti a "Theodoro pittore sul Te" hanno provocato l'ingannevole opinione che egli fosse impegnato nella decorazione di qualche ambiente del palazzo.²⁴² Oltre a Teodoro, anche il fratello Giorgio Ghisi, incisore, e Ippolito Andreasi, pittore, hanno lo studio al Te, che nel 1587 appare un'officina artistica dove si lavora ai cartoni e ai dipinti destinati al palazzo di Goito.²⁴³ Le stanze di Ghisi ospitano una collezione di rarità naturalistiche capaci di destare l'interesse di Ulisse Aldrovandi, e il pittore mantovano esegue illustrazioni scientifiche per il famoso naturalista bolognese.²⁴⁴

Alla fine del Cinquecento, Vincenzo Gonzaga promuove l'allestimento al Te di una sorta di laboratorio alchemico, con l'obiettivo primario di ricavare metalli preziosi. Dopo un esperimento deludente, nel 1592, il duca invia "sul Te" due incaricati, con le chiavi fornite dal castellano, per recuperare "quelli ori et argenti che sono là nella Filosofia".²⁴⁵ Francesco dei Medici, nel casino di San Marco a Firenze, organizza la fonderia, i laboratori chimici e farmaceutici, la vetreria, la bottega di oreficeria, mosso da curiosità intellettuale e dal gusto per il capriccio scientifico,²⁴⁶ mentre Vincenzo

Gonzaga sembra avere interessi prettamente utilitaristici. Nonostante i ripetuti fallimenti, il duca di Mantova dimostra una fiducia inesauribile nei "secreti" che gli vengono proposti dai personaggi più inaffidabili, suscitando persino la disapprovazione papale.²⁴⁷

Le ville sono luoghi deputati agli spettacoli, e la costruzione di veri e propri teatri, dalla seconda metà del Cinquecento, non interrompe questa consuetudine. La rappresentazione più importante prevista a palazzo Te è un'occasione sfumata: la messa in scena del *Pastor Fido* di Battista Guarini. Nel 1592, dopo l'incendio del teatro di corte, si pensa di allestire lo spettacolo nella villa suburbana, ma intervengono obiezioni di ordine economico e organizzativo: "Se l'apparato si ha da fare di notte et nel cortile del Pallazzo del The [...] bisogna coprirlo et forse farle un tavolato, et allumarlo con grandissima spesa".²⁴⁸ Abbiamo comunque notizia, un paio d'anni più tardi, di una "comedia" rappresentata "in corte sul The".²⁴⁹ Il mandato di pagamento a "quattro sonatori da violini che haveva sonato la prima sera che Sua Altezza [Vincenzo Gonzaga] venne a star sul Te perché si fece festa",²⁵⁰ richiama il particolare apprezzamento per l'acustica della camera dei Giganti, e l'osservazione di Federico Zuccari che "li concerti di musica ch'ivi si fanno, rendano duplicante armonia, e soave".²⁵¹ In occasione del passaggio da Mantova dell'arciduca Massimiliano, nel 1604, si organizzano "la barriera et fuochi artificiatii sul The".²⁵² Sono spettacoli anche le rassegne di truppe allestite nelle praterie del Te,²⁵³ e possiamo immaginare che la disposizione di fanti e cavalieri obbedisca a una disciplina geometrica confrontabile con quella dei giardini.

La vendita di una parte consistente delle collezioni artistiche gonzaghesche, nel 1627-1628, spoglia delle opere più preziose gli appartamenti del palazzo Ducale, senza intaccare l'integrità di palazzo Te, decorato da affreschi e stucchi. Le esigenze militari del "guasto"

che nel 1628 causano l'abbattimento della chiesa e del convento di San Francesco di Paola sul Te²⁵⁴ sono subordinate al riconoscimento del valore della villa. Durante l'assedio di Mantova da parte dell'esercito imperiale, palazzo Te scampa agli incendi che devastano alcune residenze suburbane,²⁵⁵ ma non può evitare il saccheggio del 1630.

L'inventario del 1655, più dettagliato rispetto a quello del 1540, elenca arredi introdotti per la massima parte dai Gonzaga Nevers.²⁵⁶ Sono presi in considerazione gli ambienti padronali, dalla sala dei Cavalli alla loggia meridionale. I corami di cuoio dorato distinguono la sala dei Cavalli dalle altre stanze, rivestite da "apparamenti" di raso o di seta. Le "lettiere", che nel secolo precedente erano disseminate in quasi tutte le camere, compaiono soltanto in quelle dei Venti, degli Imperatori, e dei Candelabri, in accordo a una maggiore specializzazione funzionale. Tavole di marmo qualificano gli ambienti principali: nella camera di Psiche la forma ottagonale riecheggia le partizioni della volta, nella camera dei Giganti al centro della tavola è inserita una scacchiera, e la concentrazione richiesta dal gioco esclude il coinvolgimento psicologico dello spettatore nelle drammatiche raffigurazioni pittoriche. Tavolini e scrittoi, sovente intarsiati, sono presenti in quasi tutte le stanze. L'inserimento di quattordici "statue in piedi", "di travertino", entro le nicchie della loggia di David riprende il progetto originario di Federico Gonzaga, mentre la sistemazione di una decina di quadri sopra le porte e i camini di alcune camere risulta estranea all'apparato decorativo giuliesco. L'inventario non specifica gli autori dei dipinti: la prevalenza assoluta dei paesaggi fa pensare a opere secentesche, e la tela raffigurante "un paese con diverse figure et animali" richiama un tema prediletto da Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, per qualche anno al servizio dei Gonzaga Nevers.

Note

- ¹ ASMn, Atti del notaio Odoardo Stivini, Estensioni, K 10, c. 6v; FERRARI 1995, p. 102.
- ² ACKERMAN 1992, pp. 50-51; MIELSCH 1990, pp. 5-6.
- ³ *Enciclopedia Italiana*, xxxv, Roma 1950, p. 357.
- ⁴ PALLADIO 1570, II, p. 45.
- ⁵ Tra gli esempi di "ville in villa", Doni cita "Marmirolo di Mantova" (BELLOCCHI 1969, p. 26).
- ⁶ ALBERTI, *Opere volgari* 1966, II, pp. 357-363; DIAMONTE MEDINI 1975.
- ⁷ ALBERTI 1989, v, 15, p. 212.
- ⁸ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, II, p. 442; v, pp. 526, 536. Si parla invece di una "bellissima villa" del cardinale d'Este a Tivoli (*ibidem*, VII, p. 102).
- ⁹ PALLADIO 1570, II, 3, p. 18.
- ¹⁰ COFFIN 1979, p. 107. Un panorama accurato sulle ville rinascimentali è offerto da AZZI VISENTINI 1995.
- ¹¹ *Giulio Romano* 1992, p. 177.
- ¹² *Ibidem*, p. 475.
- ¹³ L'attività di Facciotto è illustrata da CARPEGGIANI 1994, che pubblica un'importante raccolta di disegni, conservati all'Archivio di Stato di Torino. La didascalia della tavola 29 descrive "l'argine di terra già fatta per Bernardino Facciotto" (*ibidem*, p. 65).
- ¹⁴ L'isola del Te resta soggetta alle inondazioni anche nei secoli successivi. Gravi allagamenti del palazzo sono segnalati nel 1810 e ancora nel 1823-1824 (ASMn, Scalcheria, bb. 92, 115).
- ¹⁵ CARPEGGIANI 1994, p. 65, didascalia del disegno 33. La costruzione di nuovi ponti avrebbe consentito di allacciare la trama viaria della città a quella dell'isola. Il progetto è illustrato da Crichton al duca Guglielmo nel 1582 (*ibidem*, pp. 106-107). La figura di James Crichton è ricostruita da SEVERI 1996.
- ¹⁶ Le esigenze militari del "guasto" determinano l'abbattimento - già ricordato - della chiesa di San Biagio e minacciano persino il monastero di Santa Chiara, come documenta una lettera della badessa il 27 febbraio 1521 (ASMn, AG, b. 2500, s. n.). Nel corso del Settecento, l'interramento del lago Païolo aggrava le carenze difensive nel lato meridionale della città, e solo la creazione del "campo trincerato", nella prima metà dell'Ottocento, assicura un perimetro fortificato più ampio, che ricalca i contorni dell'isola grande del Te (FERRARI 1985, pp. 119-120).
- ¹⁷ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 537.
- ¹⁸ VASARI ed. BELLOSI e ROSSI 1986, p. 832.
- ¹⁹ VITRUVIO 1997, VI, 5, pp. 845-847.
- ²⁰ ALBERTI 1989, IX, 2, pp. 437-438. La villa a un solo piano si avvicina maggiormente alla struttura della *domus* antica.
- ²¹ SCAMOZZI 1615, III, 13, p. 272.
- ²² I rapporti fra l'architettura monumentale e l'edilizia rustica sono analizzati da FORSTER 1974 e LAZZARO 1985.
- ²³ SCAMOZZI 1615, III, 13, pp. 283-285. La permanenza di antiche tradizioni costruttive nelle ville è sostenuta da ACKERMAN 1972, p. 21.
- ²⁴ FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, pp. 325-326.
- ²⁵ Il tema è analizzato in modo approfondito da PAGLIARA 1972, pp. 22-37; FROMMEL 1973, I, pp. 54-56; PELLECCCHIA 1992.
- ²⁶ HAMBERG 1958.
- ²⁷ PAGLIARA 1972, pp. 29-30.
- ²⁸ PELLECCCHIA 1992, p. 404. La definizione è di Giovan Battista da Sangallo, traduttore e commentatore di Vitruvio: P. N. PAGLIARA, *Vitruvius, De Architectura libri decem, editio princeps (1486). Con annotazioni e disegni di Giovan Battista da Sangallo*, in FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 428.
- ²⁹ VITRUVIO 1997, VI, 3, p. 836; pp. 900-902, nota 82.
- ³⁰ FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 325.
- ³¹ Le interpretazioni letterarie del *vestibulum* sono analizzate da PELLECCCHIA 1992, pp. 382-383.
- ³² SCAMOZZI 1615, III, 18, p. 302.
- ³³ Il ruolo cerimoniale dei cortili è preso in considerazione da SHEARMAN, *Villa Madama* 1983, p. 324.
- ³⁴ ALBERTI 1989, v, 17, p. 219.
- ³⁵ JURĚN 1986, fol. 1v.
- ³⁶ COFFIN 1979, pp. 245-257; FROMMEL 1984.
- ³⁷ La villa di Belriguardo - celebrata alla fine del Quattrocento da Giovanni Sabadino degli Arienti - è analizzata da ARTIOLI 1988; MARCIANÒ 1991, pp. 113-127.
- ³⁸ ACKERMAN 1954; BRUSCHI 1969; FROMMEL 1969; BRUMMER 1970.
- ³⁹ PINELLI e ROSSI 1971.
- ⁴⁰ Le strade di Giulio Romano e Gerolamo Genga s'intersecano in più di un'occasione a Roma, fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. Partecipa alle decorazioni del "palazzo vecchio" all'Imperiale Raffaellino del Colle, stretto collaboratore di Giulio dopo la scomparsa di Raffaello, designato come erede della bottega giuliesca nel testamento del 1524 (*Giulio Romano* 1992, p. 59). Nel 1548, dopo la morte di Giulio Romano, i duchi di Urbino accolgono la richiesta del cardinale Ercole e inviano Genga a Mantova, per completare gli interventi giulieschi nel Duomo (PINELLI e ROSSI 1971, pp. 241-244).
- ⁴¹ ALBERTI, *Opere volgari* 1966, I, p. 195.
- ⁴² Nella villa napoletana di Poggioreale vengono meno le connotazioni militari e le torrette angolari si trasformano in appartamenti. La volumetria mantiene uno sviluppo in altezza e il cortile porticato si segnala per i gradoni di ascendenza sangallesca. FROMMEL 1994 mette l'accento sugli assi visuali che collegano la villa ai giardini terrazzati, ai padiglioni, alle peschiere.
- ⁴³ FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 325. In una torretta di villa Madama è ricavata una "dyeta" panoramica, in un'altra la cappella.

- ⁴⁴ I due disegni, non realizzati, di Perino del Vaga sono conservati al museo Condé di Chantilly e al Rijksmuseum di Amsterdam (DAVIDSON 1959).
- ⁴⁵ Palazzo Te sorge su una piccola isola delimitata da una fossa, ma la strada pubblica è tangente alla facciata.
- ⁴⁶ FACCIOLO 1962, pp. 155, 191, nota 43.
- ⁴⁷ SPAGNOLI 1576, pp. 236-237. Le ville suburbane di Francesco Gonzaga sono celebrate nei poemi di FIERA 1537.
- ⁴⁸ La recinzione compare nelle vedute di Bertazzolo del 1596 e del 1628, e permane sino alla fine del Settecento.
- ⁴⁹ Non sappiamo se dal ponte sulle peschiere – prima della costruzione dei fabbricati laterali – lo sguardo potesse spaziare all'esterno.
- ⁵⁰ *Hinc / totam licet / aestimare / Romam*: l'epigrafe collocata nella loggia di villa Turini Lante sintetizza un epigramma di Marziale (LILIUS 1981, pp. 306-307) e propone un esplicito riferimento all'antica cultura paesaggistica.
- ⁵¹ BENIVOLO, *Monumentum Gonzagium*, citato in AMADEI 1954-1957, II, p. 442.
- ⁵² Al piano terreno si aprono logge, ma la sala è ricavata al piano superiore. La Farnesina è una villa suburbana, e al tempo stesso costituisce l'abitazione stabile di Agostino Chigi. Cfr. FROMMEL 1961; COFFIN 1979, pp. 87-109.
- ⁵³ *Giulio Romano* 1992, p. 810.
- ⁵⁴ JURÉN 1986, fol. 1v.
- ⁵⁵ STRADA, *Ordine*, c. 155.
- ⁵⁶ Il contorno dell'arco tamponato è stato messo in risalto dai restauri.
- ⁵⁷ ALBERTI 1989, v, 17, p. 218.
- ⁵⁸ STRADA, *Ordine*, c. 155.
- ⁵⁹ FORSTER e TUTTLE 1971, p. 292. La relazione di Paolo Pozzo del 16 settembre 1774 propone di allineare le porte anche nei lati est e ovest, spostando i camini che si trovano in corrispondenza di questi assi visuali.
- ⁶⁰ Nell'inventario del 1540 si parla di "salotto da li Cavalli" (*Giulio Romano* 1992, p. 857).
- ⁶¹ PALLADIO 1570, I, p. 52.
- ⁶² ROMANO 1892, pp. 265-266.
- ⁶³ Potrebbe coincidere con il "salotto grande" dove nel 1530 pranzano "tutti li gentilhomini" di Carlo V, a meno che il termine non si riferisca alla sala dei Cavalli (*ibidem*, p. 263).
- ⁶⁴ *Ibidem*, p. 262.
- ⁶⁵ Per questo motivo non condivido la definizione di "salotto" proposta da FROMMEL 1973, I, p. 70, nota 73, per la camera di Psiche. Il testo di Frommel offre la più approfondita rassegna sulla funzione dei vari ambienti nei palazzi rinascimentali (*ibidem*, I, pp. 53-92).
- ⁶⁶ ROMANO 1892, p. 262.
- ⁶⁷ Diversa è l'opinione di Frommel, che immagina un "crescendo" dalla camera delle Aquile, a quella di Psiche, fino alla sala dei Cavalli (FROMMEL 1989, p. 131).
- ⁶⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 291.
- ⁶⁹ *Ibidem*, p. 458.
- ⁷⁰ FORSTER e TUTTLE 1971, pp. 288-290.
- ⁷¹ D'ARCO 1857, II, p. 36.
- ⁷² *Giulio Romano* 1992, pp. 43, 68. Altre "stufe" e bagni sono segnalati nel palazzo di San Sebastiano e nel castello di Mantova.
- ⁷³ VITRUVIO 1997, v, 10, pp. 583-585.
- ⁷⁴ Per un panorama su bagni e "stufe" rinascimentali, si veda CONTARDI e LILIUS 1984.
- ⁷⁵ FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 326.
- ⁷⁶ ROMANO 1892, pp. 263-264.
- ⁷⁷ CASTIGLIONE 1972, I, 22, p. 57.
- ⁷⁸ Riferimenti archivistici al gioco della palla sono forniti da Davari (ASMn, Davari, b. 13, cc. 1255-1287). Diversi tipi di giochi della palla, praticati a Mantova in età rinascimentale, sono presi in considerazione da GALAFASSI 1987.
- ⁷⁹ STRADA, *Ordine*, c. 155.
- ⁸⁰ Non sono stati realizzati gli ambienti di servizio al piano superiore del lato occidentale, e manca la scala indicata da Strada accanto all'atrio d'ingresso.
- ⁸¹ ROMANO 1892, p. 263.
- ⁸² *Giulio Romano* 1992, p. 463. Diversi tipi di tinelli sono segnalati anche da FROMMEL 1973, I, pp. 82-84.
- ⁸³ I documenti non citano la presenza a palazzo Te di una "cosinetta secreta", destinata al signore, come negli appartamenti di Castello (*Giulio Romano* 1992, p. 471) e in altri palazzi rinascimentali (FROMMEL 1973, I, p. 81).
- ⁸⁴ *Giulio Romano* 1992, p. 291.
- ⁸⁵ *Ibidem*, p. 285.
- ⁸⁶ Nella veduta del palazzo dipinta nella camera di Ovidio è raffigurato il cantiere di un padiglione fra gli alberi del giardino.
- ⁸⁷ *Giulio Romano* 1992, p. 164.
- ⁸⁸ *Ibidem*, p. 249.
- ⁸⁹ *Ibidem*, p. 180. È a Roma che si cerca un giardiniere "eccellente, quale sappi fare tutte le cose che se fanno nelli belli giardini, sappi attendere a cedri e naranzi, tirare spalere de verdure et fare tutte le cose che deve saper far un prefato giardiniere" (*ibidem*, p. 176). Nel 1527 si trasferisce a Mantova "don Hectore da Fondi", già al servizio del papa in Belvedere, ma scompare l'anno successivo, e sempre da Roma viene chiamato "Pietro giardiniere" (*ibidem*, p. 279). Nel 1543, fra i "salariati spectanti alla Thesoreria", è compreso "il giardiniere del Te con dui famigli", e il compenso ammonta a ventinove ducati (ASMn, Mandati, b. 20, lib. 46, c. 125r).

⁹⁰ *Ibidem*, p. 190.

⁹¹ ROMANO 1892, p. 262.

⁹² Il confronto fra gli elementi compositivi e i materiali delle loggette orientali porta a concludere che siano contemporanee.

⁹³ STRADA, *Ordine*, c. 155v.

⁹⁴ Il giardino segreto ancora esistente è descritto in modo dettagliato nelle successive didascalie.

⁹⁵ CARPEGGIANI 1994, p. 66.

⁹⁶ L'operazione è stata finanziata da fondi di ricerca messi a disposizione dal dipartimento di Storia dell'architettura e restauro delle strutture architettoniche dell'Università di Firenze. Lo scavo, diretto da Elena Maria Menotti della Soprintendenza archeologica della Lombardia, è stato eseguito e documentato da Silvana Attene Franchini, con la collaborazione di Grazia Sgrilli e F. Urtoler. L'iniziativa è stata coordinata dal conservatore del palazzo, Ugo Bazzotti. Si ringrazia il Comune di Mantova, Sezione Giardini, per aver fornito il mezzo meccanico.

⁹⁷ Un tratto di fondazione si sovrappone alla risega della fondazione del muro di cinta, per cui è stato realizzato in un momento successivo.

⁹⁸ ASMn, Magistrato Camerale Antico, Finanze, fondi e fabbriche, b. 347, relazione del 15 febbraio 1778.

⁹⁹ Altre fondazioni, messe in luce nel giardino durante i restauri degli anni ottanta, sono illustrate da VOCERI 1989, pp. 88-89.

¹⁰⁰ FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, p. 325.

¹⁰¹ La descrizione di Plinio il Giovane è citata da MIELSCH 1987, p. 116.

¹⁰² ROMANO 1892, p. 279.

¹⁰³ Le osservazioni di Jacopo Strada sono appuntate direttamente sulla planimetria.

¹⁰⁴ MIELSCH 1987, pp. 21-30.

¹⁰⁵ ALBERTI 1989, v. 16, p. 217. I richiami archeologici sono discussi da BURNS 1984, p. 393.

¹⁰⁶ *Itinerarium Italiae totius*, Köln 1602, trad. it. in SCHIZZEROTTO 1981, p. 148. La visita a Mantova avviene nel 1601.

¹⁰⁷ Nel 1525 Alberto Cavriani descrive il "giardino piccolo" di Isabella d'Este, "quale è tanto bello e verdegiante che pare el paradiso. Quelli arbori piccoli de pomi portano fructi grossissimi, li figi mei amici maturano, li gesemini ascendono al cielo, ogni cosa invita ad alegria" (ASMn, AG, b. 2506, c. 495; LUZIO 1908, p. 16).

¹⁰⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 644.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 344; *La Scienza a corte* 1979, p. 196.

¹¹⁰ *Giulio Romano* 1992, p. 331.

¹¹¹ BERSELLI 1967, p. 283.

¹¹² BELLUZZI 1987.

¹¹³ *Giulio Romano* 1992, pp. 491, 638, 642.

¹¹⁴ ASMn, AG, b. 3125, c. 578. I materiali per la fontana della grotta sono forniti il 9 maggio 1595.

¹¹⁵ *Ibidem*, b. 1118, s. n., 10 aprile 1590; BERTOLOTTI 1977, p. 173. L'artista destinato a trasferirsi a Mantova può essere identificato con Romolo Ferrucci, detto Tadda. Cfr. BELLUZZI 1987, p. 53, nota 27.

¹¹⁶ ASMn, AG, b. 1118, s. n., 22 giugno 1590; BERTOLOTTI 1977, p. 173.

¹¹⁷ ASMn, AG, b. 2659, s. n., 11 maggio 1593.

¹¹⁸ *Ibidem*, b. 1523, s. n., 8 giugno 1591; BERTOLOTTI 1971, p. 71.

¹¹⁹ *Ibidem*, 21 dicembre 1591.

¹²⁰ *Ibidem*, b. 2659, s. n., 5 luglio 1593.

¹²¹ *Ibidem*, 28 gennaio 1593. Per le cisterne è prevista una forma circolare, oppure quadrata, come indicano due schemi planimetrici.

¹²² *Ibidem*, b. 1120, s. n., 29 ottobre 1593; 27 gennaio 1594 (1593, stile fiorentino).

¹²³ Nel 1595, in occasione della prima spedizione contro i Turchi, Vincenzo I assume "la impresa della luna, la quale dopo la pose sopra alle lui chasache della sua guardia, di raso bianco, con le punte all'insù, e 'l motto SIC, inventione dell'istesso Signor Duca di Mantova, della quale mai ha manifestato altrui il suo intendimento, benché vari pareri circa d'esso sieno andati attorno filosofando: ma si spera, ancora, un giorno che un qualche bel intelletto gli interpreti a luogo e tempo" (MAMBRINO, *Dell'Historia di Mantova*, c. 825). Cfr. SIGNORINI 1996, pp. 128-129.

¹²⁴ Le due epigrafi sono dedicate a "Ferdinando Gonzaga, cardinale, duca di Mantova e del Monferrato". La duplice qualifica consente di circoscrivere l'iscrizione al periodo compreso fra gli inizi del 1613, quando Ferdinando succede al fratello Francesco IV - scomparso improvvisamente assieme al figlio - e la fine del 1615, quando rinuncia al cappello cardinalizio. L'impresa del sole compare anche nella volta di un camerino laterale della grotta. Questo emblema di Ferdinando Gonzaga è analizzato da SIGNORINI 1996, pp. 134-136.

¹²⁵ BAZZOTTI 1997; BERZAGHI 1995.

¹²⁶ H. SCHICKHARDT, *Handschriften und Handzeichnungen*, a cura di A. EUTING, B. PFEIFFER, W. HEYD, Stuttgart 1902, trad. it. in SCHIZZEROTTO 1981, pp. 140-141.

¹²⁷ La citazione è tratta da SIGNORINI 1989, p. 118.

¹²⁸ ASMn, Mappe Acque, 194.

¹²⁹ Un pagamento del 16 giugno 1595 riguarda "una porta dinanti alla gesiola del pallazzo del The" (*ibidem*, AG, b. 3125, c. 62v).

¹³⁰ La prima versione della veduta di Bertazzolo, risalente al 1596, è meno precisa e non mostra alcuna costruzione nel giardino del Te. La veduta pubblicata da Braun nel 1575 (FERRARI 1985, pp. 39-40) presenta due fabbricati perpendicolari alla facciata orientale, ma staccati dal palazzo. In quest'immagine la resa della maggior parte dei monumenti mantovani è sommaria, mentre l'interpretazione di palazzo Te sembra più accurata, e sorprende la registrazione di un particolare come il belvedere del lato nord.

¹³¹ ATTENE FRANCHINI 1988-1989, pp. 142-144.

¹³² ASMn, AG, b. 1122, s. n.: se la data segue lo stile fiorentino, si tratta del 27 gennaio 1601, e non del 1600; BERTOLOTTI 1977, p. 177. In una lettera datata 3 gennaio, Francesco Malocchi "semplicista di Sua

Altezza Serenissima", direttore dell'orto botanico pisano, raccomanda "Zanobi Bocchi fiorentino mio allevato dato a Vostra Altezza Serenissima con buona grazia del Gran Duca di Toscana quando Vostra Altezza Serenissima fu qui a Pisa per suo semplicista, et per galleria. Vostra Altezza Serenissima s'assicuri che è homo da bene, et darà ogni sorte di satisfatione; lo raccomando a Vostra Altezza Serenissima come cosa mia cara, et che ha servito questo luogo molti anni fedelmente" (*ibidem*).

¹³³ *La scienza a corte* 1979, p. 131. Nel catalogo è illustrata l'attività scientifica di Bocchi a Mantova (*ibidem*, pp. 130-136).

¹³⁴ Nel 1619, Bocchi domanda al duca Ferdinando "se li due giardini del Te, che mettono in mezzo la fossa verso Mantova, si devono mettere a bosco". Frate Zenobio aggiunge: "Per non v'essere superiore alle fontane, mi son preso assunto di far coprire le fontane del sopradetto luogo del Te, et insabionare le strade della corticella conforme al solito" (ASMn, AG, b. 2745, 28 novembre 1619; *La scienza a corte* 1979, p. 236).

¹³⁵ *Ibidem*. Dato che la notizia sul "riffettorio" è compresa in un paragrafo relativo alle fontane del Te, si può ritenere che riguardi la villa suburbana piuttosto che il palazzo Ducale, dove si trova un ambiente con lo stesso nome.

¹³⁶ ASMn, AG, b. 331, c. 383v.

¹³⁷ La "sala nuova", o "refettorio", risalente al 1579-1580, è trasformata nella seconda metà del Settecento nella sala dei Fiumi. Cfr. BERZAGHI 1985, p. 53.

¹³⁸ COFFIN 1979, pp. 96-97.

¹³⁹ BERSELLI 1967, p. 283.

¹⁴⁰ CARPEGGIANI 1985. Il labirinto nell'isola del Te risale, secondo Carpeggiani (*ibidem*, p. 65) al 1607. I "capitoli" per l'affitto della "corte del The" del 23 maggio 1617 citano il "labyrinth" (ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. B I 46, s. n.). Nel 1690 una larga porzione dell'isola del Te appartiene al marchese Pirro Maria Gonzaga, e del labirinto resta solo il toponimo "Horto del Labyrinth" (*ibidem*, De Moll, b. 44, "Pianta delle terre, e corte del The".)

¹⁴¹ Gerolamo Arcari scrive a Francesco Gonzaga il 5 novembre 1506: "Ho facto etiam salligare, tra il pallazo e li labyrinthi, quella piazzeta da un capo a l'altro" (ASMn, AG, b. 2469, c. 686).

¹⁴² HÜLSEN e EGGER 1913-1916, II, p. 18.

¹⁴³ *Ibidem*, II, fol. 13r.

¹⁴⁴ Sin dal 1595 si parla del "giardino novo dal The", al quale sono destinati "600 taveloni per intavelonar il coperto delli fruti", per cui si può immaginare un fabbricato che anticipa le funzioni della monumentale fruttiera edificata alla metà del Seicento (ASMn, AG, b. 3125, c. 383v, ottobre 1595).

¹⁴⁵ *Ibidem*, Magistrato Camerale Antico, b. B I 46, s. n., 21 ottobre 1602.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ DONESMONDI 1612-1616, II, pp. 318-319, 387. La chiesa di San Francesco di Paola, iniziata nel 1595, è completata nel 1603. Il complesso monastico è demolito nel 1628 per le necessità militari del "guasto" (AMADEI 1954-1957, III, p. 436).

¹⁴⁸ L'inventario del 1617 (ASMn, De Moll, b. 9, 13 giugno 1617) può essere confrontato con la pianta del 1690 (*ibidem*, b. 44).

¹⁴⁹ *Ibidem*, AG, b. 2793, fasc. Dalla Valle, 19 aprile 1651.

¹⁵⁰ *Ibidem*, 3 maggio 1651.

¹⁵¹ *Ibidem*, b. 3168, cc. 150-155, 12 giugno 1651; FORSTER e TUTTLE 1971, p. 281.

¹⁵² Nelle didascalie della planimetria di Paolo Pozzo, risalente al 1787, il padiglione collegato all'edera della Favorita è indicato come "grotta non finita"; NICOLINI 1969, p. 80.

¹⁵³ ASMn, AG, b. 2793, fasc. Vialardi, 5 ottobre 1651. Il duca sollecita il proseguimento dei lavori, nonostante il maltempo (*Ibidem*, fasc. Gazino, 6 ottobre).

¹⁵⁴ *Ibidem*, b. 3168, c. 151r, v.

¹⁵⁵ *Ibidem*, b. 2794, fasc. Dalla Valle, 30 agosto 1652.

¹⁵⁶ *Ibidem*, b. 2795, fasc. "lettere di diversi", Carlo Beelli "giardiniere al Tè", 12 giugno 1653; *ibidem*, fasc. Gazino, 8 luglio 1653.

¹⁵⁷ Alla costruzione del congegno per trasportare i vasi fanno cenno vari documenti: ASMn, AG, b. 2796, fasc. Valenti Gonzaga, 8, 5, 24 ottobre 1654. L'esecuzione è affidata a "Carlo marangone".

¹⁵⁸ Potrebbe riferirsi alle fruttiere la lettera del 16 luglio 1652 con la quale il duca rifiuta un disegno presentato dal marchese Dalla Valle e ordina "che sia praticato quello fatto dal già Sebregondi" (*ibidem*, fasc. Gazino, 16 luglio 1652). Le varianti, a proposito delle fruttiere, sembrano comunque limitate al sistema di copertura. Altri documenti riguardano il cantiere del Te (*ibidem*, fasc. Magni, 25 ottobre, 9 novembre 1652).

¹⁵⁹ *Ibidem*, b. 2796, fasc. Valenti Gonzaga, 25 settembre 1654. Giovan Pietro Pani ha l'incarico di "soprintendente e prefetto del teatro" (MARANI 1965, p. 207).

¹⁶⁰ Valenti Gonzaga critica l'ipotesi di una scena fissa, in muratura: "Facendosi una scena materiale di pietra, non se ne potrà mai servire, perché le comedie senza mutationi riuscirebbono molto asciutte, et così si viene inutilmente a perdere quel sito, che in tempo d'estate per simili rappresentazioni musicali riuscirebbe sommamente dilettevole e meraviglioso, e sarebbe capace d'ogni sorte d'inventione" (*ibidem*, 15 ottobre 1654).

¹⁶¹ "Già nel Te si è indorata la prima facciata della stanza dei cartelloni, et si proseguirà con ogni diligenza" (ASMn, AG, b. 2795, fasc. Dalla Valle, 8 luglio 1653). "Il pittore ha fornito la camera dell'Imprese, del Sole, e di già si avvanza nella pittura dell'altra" (*ibidem*, fasc. "lettere di diversi", Annibale Ippoliti, 29 agosto 1653).

¹⁶² Alcune statue risultano "più cariche di collore dell'altre" (*ibidem*, Francesco Cavriani, 28 maggio 1653). Forse per questo motivo l'anno successivo si decide di "dare il colore di bronzo alle statue del Tè" (*ibidem*, b. 2796, fasc. Dalla Valle, 25 aprile 1654). Il giardiniere informa il duca che dame e cavalieri "vengono per vedere le statue" (*ibidem*, b. 2795, fasc. "lettere di diversi", Carlo Beelli, 12 giugno 1653).

¹⁶³ *Ibidem*, b. 1175, c. 294, 10 ottobre 1653.

¹⁶⁴ *Ibidem*, Magistrato Camerale Antico, b. B III, Palazzi e fabbriche camerali 1628-1771, contratto del 4 febbraio 1654; LENZI 1985, p. 171, nota 4.

¹⁶⁵ *Ibidem*, b. 331, cc. 383-384. L'inventario segnala un "edificio della fontana".

¹⁶⁶ L'iscrizione mantovana presenta assonanze concettuali con le due epigrafi della villa Imperiale a Pesaro: *Fr. Mariae duci metaurensium a bellis redeunti Leonora uxor animi eius causa villam exaedificavit; Pro sole pro pulvere pro vigiliis pro laboribus ut militare negotium requiete interposita clariorem laudem fructusque uberiores pariat* (PINELLI e ROSSI 1971, p. 138). L'autore delle due scritte è Pietro Bembo.

¹⁶⁷ L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmstadt 1592, trad. it. in SCHIZZEROTTO 1981, p. 133. Schrader riferisce l'epigrafe al "Palazzo Ducale", ma fa seguire - "in una stanza" - la scritta della camera di Psiche, per cui si può ipotizzare che alluda a palazzo Te.

¹⁶⁸ L'interpretazione del concetto di *otium*, dall'Antichità al Rinascimento, è approfondita da VICKERS 1990. Sull'*honestum otium* nell'accezione rinascimentale, riflette Bette Talvacchia nel libro *Taking positions*, in corso di stampa.

¹⁶⁹ *Divino munere Andreas Doria Cevaef, S. R. Ecclesiae, Caroli imperatoris catholici maximi et invictissimi, Francisci primi francorum regis, et patriae classis triremium III praefectus, ut maximo labore iam fesso corpore honesto otio quiesceret, haedes sibi et successoribus instauravit MDXXVIII* (GORSE 1985, p. 18).

¹⁷⁰ GAURICO 1575, *Tractatus de ocio liberali*, p. 1849. Il concetto ciceroniano di *honestum otium* è invece criticato da Machiavelli, come sottolinea VICKERS 1990, pp. 137-140.

¹⁷¹ La citazione di Plinio il Giovane è tratta da ACKERMAN 1992, p. 43.

¹⁷² ALBERTI 1989, IX, 2, p. 439.

¹⁷³ ACKERMAN 1992, p. 95.

¹⁷⁴ La definizione di "Accademia di San Pietro" risale a Paolo Giovio (FACCIOLI 1958-1963, II, pp. 207-208).

¹⁷⁵ *Giulio Romano* 1992, p. 202.

¹⁷⁶ LUZIO 1908, p. 88.

¹⁷⁷ I busti nella camera delle Aquile sono considerati antichi da Jacopo Strada (STRADA, *Ordine*, c. 154v.). Alda Levi ritiene invece che siano "imitazioni romane fatte nel Rinascimento" (LEVI 1931, p. 6). La questione è discussa nella scheda sulla camera delle Aquile.

¹⁷⁸ VERHEYEN 1966. Cfr. scheda sulla camera di Ovidio.

¹⁷⁹ *Giulio Romano* 1992, p. 231; VERHEYEN 1977, p. 63, nota 64. Non è documentato l'arrivo della statua in bronzo a Mantova, e nemmeno il suo completamento da parte di Sansovino: BOUCHER 1991, pp. 375-376.

¹⁸⁰ Il contratto con Alfonso Lombardi prevede dodici busti marmorei di condottieri. Alla fine del 1530 si concorda la spedizione a Mantova di alcune "teste" che ottengono il plauso di Federico Gonzaga (*Giulio Romano* 1992, pp. 348, 361). Nei primi mesi del 1532 si tratta l'invio di altri sei busti (*ibidem*, pp. 489, 495-497), ma si dubita che siano collocati nella loggia di David, in quanto i rilievi di Andreasi mostrano tutte le nicchie vuote.

¹⁸¹ FERRARI 1995, p. 102.

¹⁸² Nel 1573 la possessione del Te ha un'estensione di 981 biolche (DE MADDALENA 1961, p. 72).

¹⁸³ Numerosi contratti di affitto per gli orti del Te sono conservati in ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. B I 46.

¹⁸⁴ FOSTER 1992.

¹⁸⁵ Un'antologia di fonti letterarie su vari aspetti della villa rinascimentale è raccolta da BENTMAN e MÜLLER 1972. Al tema dell'agricoltura sono dedicate le pp. 169-171.

¹⁸⁶ ASMn, AG, Autografi, b. 7, c. 51; D'ARCO 1857, II, p. 88.

¹⁸⁷ ROMANO 1892, p. 264.

¹⁸⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 520.

¹⁸⁹ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 536.

¹⁹⁰ *Giulio Romano* 1992, p. 87.

¹⁹¹ A parte i soggiorni al Te durante la visite di Carlo V, solo in un paio d'occasioni Federico Gonzaga dichiara di voler risiedere nella villa suburbana: per il Capodanno del 1527 e per l'inverno del 1528 (*ibidem*, pp. 188, 289).

¹⁹² *Ibidem*, p. 770.

¹⁹³ SCAMOZZI 1615, III, 12, p. 267.

¹⁹⁴ ASMn, AG, b. 2991, lib. 3, c. 61; LUZIO e RENIER 1893, p. 67. Il soggiorno a Porto giova anche a Margherita Paleologa: "Doppo che sua [illustrissim]a signoria fu uscita di Castello et venuta in quello [a]menissimo loco, gli parvi d'essere venuta al paradiso et veramente lo dimostra in facie, per essere d'un bonissimo vigore et più bella ch'io l'habbi anchor veduta"; *Giulio Romano* 1992, p. 518.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 556.

¹⁹⁶ ASMn, AG, b. 2506, c. 495v; LUZIO 1908, p. 16.

¹⁹⁷ CALZONA 1994, p. 142. La rocca di Cavriana è analizzata da RO DELLA 1988, pp. 120-129.

¹⁹⁸ SCHIVENOGLIA 1976, p. 39. La visita del duca e della duchessa di Milano avviene nel 1471. Sul palazzo di Gonzaga, cfr. VASIĆ VATOVEC 1979, pp. 271-325. Gli inventari delle residenze gonzaghesche (1540-1542) sono pubblicati da FERRARI 1995; IDEM 1996. Segnalo anche l'introduzione di BOURNE 1996, con aggiornamenti bibliografici.

¹⁹⁹ ASMn, AG, b. 2447, cc. 18-19, lettera di Bernardino Ghisolfi del 21 ottobre 1495; D'ARCO 1857, II, pp. 36-37.

²⁰⁰ A. BELLUZZI *Il palazzo di Marmirolo presso Mantova*, in *Giulio Romano* 1989, pp. 520-521; ROMANO 1892, pp. 255-256.

²⁰¹ EQUICOLA 1607, p. 207.

²⁰² BERSELLI 1967, p. 291.

²⁰³ LUZIO 1913, p. 19. La lettera del 26 ottobre 1532 (*Giulio Romano* 1992, p. 520), con la quale Federico Gonzaga discute l'alloggio più conveniente per il duca di Milano, passa in rassegna le ville suburbane. Il palazzo della Montata è considerato comodo come quello di Porto, mentre il casino della Rasega, sul ponte dei Mulini, sembra troppo piccolo.

²⁰⁴ BERSELLI 1967, p. 283.

- ²⁰⁵ MARANI e AMADEI 1977, pp. 217-229. Il duca Federico definisce la Virgiliana "copiosa de alloggiamenti, et per la persona de soa excellentia et per una gran parte di la sua compagnia, et per gli cavali che ve ni capirano da trecento in circa [...] et se la vorà havere qualche spasso, per terra o per acqua, l'haverà comodissimo" (*Giulio Romano* 1992, p. 520).
- ²⁰⁶ EOUICOLA 1607, p. 212.
- ²⁰⁷ BROWN 1983. Va segnalata l'ipotesi – in attesa di conferme – che Poggio Reale avesse una sala voltata a botte, sull'esempio di villa Torgaglia (*ibidem*, pp. 1059-1060).
- ²⁰⁸ ASMn, AG, b. 1103, c. 138r, v; LUZIO 1913, p. 199.
- ²⁰⁹ Una planimetria settecentesca del palazzo è pubblicata da BELLUZZI e CAPEZZALI 1976, p. 49.
- ²¹⁰ ASMn, AG, b. 2993, lib. 13, 17 giugno 1502. Isabella porta con sé anche il piccolo Federico.
- ²¹¹ ACKERMAN 1992, p. 152.
- ²¹² BELLOCCHI 1969, pp. 72-74.
- ²¹³ ASMn, AG, b. 2469, c. 686.
- ²¹⁴ *Giulio Romano* 1992, p. 85.
- ²¹⁵ SANUTO 1879-1902, XXI, col. 281.
- ²¹⁶ Per i riferimenti alle opere giuliesche nel palazzo Ducale, si rimanda a *Giulio Romano* 1989.
- ²¹⁷ ALBERTI 1989, IX, 2, p. 438.
- ²¹⁸ ASMn, AG, b. 389, c. 182r. Il fascicolo relativo alla visita di Enrico III contiene varie relazioni che descrivono dettagliatamente il soggiorno del re di Francia e gli apparati trionfali. Gli archi sono illustrati nell'opuscolo di VIGENÈRE 1576. Cfr. anche NOLHAC e SOLERTI 1890. Divergente, in alcuni particolari, è il resoconto del cronista settecentesco Amadei, secondo il quale "nella grande camera detta de' Giganti stava preparata una lautissima merenda, che servì anco per li principi venuti di corteggio" (AMADEI 1954-1957, II, p. 801).
- ²¹⁹ ASMn, AG, b. 389, c. 153v. Nella sala dei Cavalli il re "trovò una tavola longa quanto vi potea capire, tutta piena di finissimi confetti, ghiaccio e frutti, apparecchiata per li gentilhuomini della Maestà, et passando di longo gionse nella camera di Psiche" (*ibidem*, p. 182r).
- ²²⁰ *Ibidem*, c. 242r.
- ²²¹ *Ibidem*, c. 182r.
- ²²² "Sua Maestà dopo l'haver mangiato un poco, stete per ispatio quasi d'un'ora a seder sopra una richissima seggia fra la porta del cortile et del giardino" (*ibidem*, c. 153v).
- ²²³ *Ibidem*, c. 183v.
- ²²⁴ M. TAFURI, *La porta del Te a Mantova*, in *Giulio Romano* 1989, pp. 380-383.
- ²²⁵ BAZZOTTI 1991, p. 164.
- ²²⁶ ALBERTI 1989, IX, 2, p. 436.
- ²²⁷ BELLOCCHI 1969, p. 76.
- ²²⁸ L'ipotesi che la camera di Ovidio fosse riservata a Isabella Boschetti è proposta da VERHEYEN 1966, pp. 191-192 come corollario alla tesi – a sua volta priva di riscontri – che la stanza fosse decorata dagli *Amori di Giove* di Correggio.
- ²²⁹ GIOVIO 1978, p. 129.
- ²³⁰ SEGARIZZI 1912, I, p. 58, relazione di Bernardo Navagero (1540). Puntuali indicazioni su Isabella Boschetti e sulla casa del figlio naturale, Alessandro, sono fornite da PECORARI 1989. Colpisce il fatto che nel monumentale epistolario gonzaghese i riferimenti alla Boschetti siano rarissimi, per cui le notizie biografiche sono tratte da decreti, atti notarili, oppure da fonti esterne. Nel 1520 Marino Sanuto ricorda la visita privata di Federico Gonzaga a Venezia – per la festa della "Sensa" – assieme alla "sua favorita", al fratello Ercole Gonzaga, e alla duchessa di Urbino (SANUTO 1879-1902, XXVIII, coll. 513-532, *passim*). La relazione sentimentale del marchese non è tenuta segreta, ma sembrano rispettate alcune convenzioni sociali.
- ²³¹ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 546.
- ²³² PECORARI 1989.
- ²³³ *Giulio Romano* 1992, p. 742.
- ²³⁴ *Ibidem*, p. 857.
- ²³⁵ Sono indicate anche camere di servizio al piano superiore: "In la camera dove alozava messer Sigismondo Musono, sopra le camere dove alozava Francisco Gonzaga" (*ibidem*, p. 859).
- ²³⁶ Nel 1525 "tute le boche et cavalli a chi dà spesa lo illustrissimo Signor sono il numero de boche 565 ordinarie, et extraordinarie 15. Li cani sono 111 che importano la spesa de bocche 165. La spesa de li cavalli del Signor et suoi famigliari sono cavalli 405" (LUZIO 1908, p. 37).
- ²³⁷ La configurazione dei letti nell'età rinascimentale è ampiamente illustrata da THORNTON 1992, pp. 111-167.
- ²³⁸ FOLLINO 1608, p. 7. Sin dal Quattrocento, le residenze suburbane sono utilizzate come luoghi di sosta prima dell'ingresso in città. Nel 1463 Margherita di Baviera, sposa di Federico Gonzaga, fa tappa a Belgioioso (SCHIVENOGLIA 1976, p. 31). I rituali dell'ingresso a Roma, con particolare riferimento a villa Madama, sono studiati da SHEARMAN, *Villa Madama* 1983.
- ²³⁹ AMADEI 1954-1957, III, p. 598.
- ²⁴⁰ FOLLINO 1608, pp. 27-28. A conclusione delle feste per il matrimonio di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, sono organizzati banchetti nelle ville del Te e di Belfiore.
- ²⁴¹ ASMn, AG, b. 3125, c. 711v. Nel 1571 un orto del Te viene concesso in affitto a Teodoro Ghisi (*ibidem*, Magistrato Camerale Antico, b. B I 46, s. n.).
- ²⁴² *Ibidem*, b. 944, c. 333, 14 giugno 1586; DAVARI 1925, p. 50. Nel 1574 lavora al Te assieme a Teodoro Ghisi anche il fratello Giorgio, al quale sono attribuite le incisioni degli archi in onore di Enrico III di Francia (BOORSCH, LEWIS e LEWIS 1985, p. 20). Gli artisti occupano ambienti importanti, dato che "le stanze ove pinge messer Theodoro" e "li camerini di messer Georgio" sono allestiti e concessi a ospiti illustri (ASMn, AG, b. 389, c. 242). La presenza di Giorgio Ghisi a palazzo Te è confermata nel 1576 (D'ARCO 1857, II, pp. 138-139).
- ²⁴³ Lettere "dal The" sono scritte da Ippolito Andreasi tra febbraio

e aprile 1587 (ASMn, AG, b. 2638). L'attività di Andreasi e Ghisi al Te è descritta da Andrea Canova (*ibidem*, cc. 13-17).

²⁴⁴ *La scienza a corte* 1979, pp. 24-27, 69-70. Per la figura di Teodoro Ghisi pittore, si veda TELLINI PERINA 1979.

²⁴⁵ ASMn, AG, b. 2656, fasc. Follino, 1 agosto 1592. La stessa busta contiene lettere dell'alchimista, che si firma "Irreneo tutto cuore" (*ibidem*, 8, 13 giugno), e i resoconti di Cattabene a proposito "dell'opera che si fa sul Te", per la "multiplicatione" delle "paste dell'oro e di argento" (*ibidem*, 15 maggio, 12 giugno, 28 luglio 1592).

²⁴⁶ BERTI 1967, pp. 51-59, 110.

²⁴⁷ BERTOLOTTI 1889, pp. 91-93.

²⁴⁸ ASMn, AG, b. 2657, fasc. Castiglione, 18 aprile 1592. La complessa vicenda dell'allestimento del *Pastor Fido* a Mantova è ricostruita da D'ANCONA 1891, pp. 535-575.

²⁴⁹ ASMn, AG, b. 402, c. 866. La commedia è rappresentata nel 1594.

²⁵⁰ *Ibidem*, c. 472v, maggio 1593.

²⁵¹ ZUCCARI 1893, p. 49. Il pittore soggiorna a Mantova durante la prima metà del 1605.

²⁵² ASMn, AG, b. 2698, fasc. Magno, 7 maggio 1604. Il documento è segnalato (con la data 1602) da FACCIOLI 1958-1963, II, pp. 579-580; FABBRI 1974, p. 53.

²⁵³ MAMBRINO, *Dell'Historia*, c. 951, 6 giugno 1619; AMADEI 1954-1957, III, p. 719, 18 maggio 1650.

²⁵⁴ AMADEI 1954-1957, III, p. 436.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 529. Un sommario inventario dei beni di Vincenzo II Gonzaga descrive i palazzi di Poggio Reale e della Favorita "rovinati dalli Alemani" (ASMn, De Moll, b. 9, 13 maggio 1632).

²⁵⁶ ASMn, AG, b. 331, cc. 379-384.

Capitolo IV

Architettura e decorazione

Grazie al disegno, Giulio Romano modella l'architettura di palazzo Te e delinea l'apparato decorativo nei minimi dettagli. I collaboratori hanno mansioni esecutive, e non viene concesso loro di manifestare apertamente la propria personalità. La villa di Federico Gonzaga si presenta quindi come un manufatto straordinariamente unitario, frutto dell'invenzione di un solo autore. Il primato assoluto esercitato da Giulio sull'arte mantovana e la rapidità nell'esecuzione consentono di raggiungere un obiettivo sfumato in molte altre occasioni. La partenza per Mantova, nel 1524, non permette a Giulio di completare le decorazioni di villa Turini Lante, perfezionate da altri artisti. Al momento della scomparsa di Raffaello, villa Madama è solo un frammento di un grandioso disegno, interrotto definitivamente dal Sacco di Roma. D'altra parte, le Logge Vaticane dimostrano che Raffaello concede spazio ai "gargioni" e non disegna in modo sistematico i particolari ornamentali, come Giulio a palazzo Te. Alla Farnesina, le invenzioni di Peruzzi sono integrate dai dipinti di Raffaello, Sebastiano del Piombo, Sodoma, e la residenza di Agostino Chigi diventa una *summa* dell'arte del primo Cinquecento. Genga allestisce il nuovo appartamento per i Della Rovere nel fabbricato quattrocentesco dell'Imperiale, e imposta i dipinti nelle otto camere, lasciando emergere l'impronta dei collaboratori più qualificati, come Dosso Dossi.² Perino del Vaga può essere paragonato a Giulio Romano per lo stretto controllo esercitato sull'apparato decorativo di numerosi ambienti della villa Doria, ma il suo ruolo non è altrettanto decisivo per la morfologia architettonica.³ Serlio pone il problema della corretta collocazione dei dipinti e scrive che "l'architetto non solamente dee prendere cura degli ornamenti circa le pietre, e circa i marmi ma dell'opera del pennello ancora, per ornare i muri: e conviene che egli ne sia l'ordinatore, come padrone di tutti coloro che nella fabbrica si adoperano".⁴ A palazzo Te il talento multiforme di Giulio e l'ansia realizzativa di Federico Gonzaga concorrono alla creazione di un'opera d'arte totale: un episodio raro per la cultura del primo Cinquecento.

Nei prospetti della villa mantovana gli ordini classici e il rivestimento bugnato sono integrati da pitture e stucchi. I mandati di pagamento a Fermo da Caravaggio rivelano che l'attico del cortile era dipinto con fregi vegetali, popolati da putti e animali nei riquadri più grandi.⁵ Questo coronamento affrescato "di chiaro e scuro" faceva da contrappunto alla superficie bianco-

rosata delle sottostanti pareti. Serlio apprezza gli ornati pittorici, che "arricchiscono grandemente di presentia" le architetture, e mette in guardia dai dipinti che fingono sulle facciate "aria o paesi: le quai cose vengono a rompere l'edificio, e d'una forma corporea e soda la trasformano in una trasparente, senza fermezza, come edificio imperfetto o rovinato".⁶ I monocromi rappresentano bassorilievi lapidei o di bronzo, per cui accrescono il decoro dell'architettura senza comprometterne la sodezza. È verosimile che fossero a chiaroscuro anche le figure eseguite da Fermo Ghisoni nei pennacchi delle logge verso le peschiere. I libri contabili ricordano "figuri de vitori grandi del naturale con vari spolie, trofei e cornisamenti" in corrispondenza della loggia di David, e "varii figuri e balausti" nel lato verso il gioco della palla.⁷ Alcuni disegni giulieschi dal contorno coincidente con quello dei pennacchi illustrano proprio vittorie, prigionieri barbari, trofei di armi (14), e consentono di ricostruire almeno in parte l'immagine degli affreschi, andati completamente perduti, "consumati dall'aria e dal tempo". Questi soggetti, che godono di larga fortuna nelle facciate dipinte, conferiscono alle logge orientali di palazzo Te una spiccata connotazione trionfale. In particolare, le figure dei prigionieri-telamoni richiamano il modello famoso dell'arco di Costantino. Vasari scrive che le pitture a chiaroscuro sulle fronti dei palazzi richiedono "fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera; ed essere espresse con una gagliardezza che mostri arte e non stento, perché si hanno a vedere ed a conoscere di lontano".⁸ Giulio Romano tiene conto di queste condizioni percettive: fra gli archi della loggia di David colloca monumentali vittorie, e nei pennacchi delle loggette laterali rinuncia alle riquadrature previste dalla tavola di Jacopo Strada, preferendo composizioni unitarie, di più ampio respiro.

Fra il 1533 e il 1534 Luca da Faenza dipinge "cinque quadri in fresco colorite in cinque fenestre finti nel cortillo de dicto pallazo".⁹ Nei registri superiori delle facciate interne si contano sedici finestrelle cieche, e solo quelle settentrionali recano tracce di affreschi. Sono larve di pitture "colorite" che raffigurano intelaiature di finestre, con oggetti sui davanzali e figure affacciate (73-74). Serlio approva decorazioni simili in quanto il loro illusionismo obbedisce a criteri di verosimiglianza. Strada annota che nel prospetto esterno a settentrione "vi sono alcune pitture finte nelle finestre murate",¹⁰ ma attualmente non resta alcun segno. È probabile che ai dipinti fosse affidato il decoro della facciata meridionale, priva di ordini architettonici e di

bugnato. Gli ornati superstiti rappresentano un rivestimento a bozze, sovrastato da riquadrature geometriche, con la riproduzione di finestre per bilanciare la disposizione irregolare delle aperture reali. Il prolungamento del bugnato nella testata del fabbricato di servizio abbattuto alla fine del Settecento e il disegno della fascia superiore fanno pensare a una decorazione di età neoclassica piuttosto che giuliesca, ma non si può escludere che siano ricalcati, almeno in parte, schemi più antichi.

Le metope del fregio dorico, destinate per tradizione ai rilievi scultorei, sono affidate da Giulio Romano a plasticatori. La prevalenza di soggetti guerreschi, come elmi, corazze, scudi, richiama il ruolo di capitano militare svolto da Federico Gonzaga. Sulla facciata nord si alternano le immagini d'impresе appartenenti alla tradizione familiare, e la committenza gonzagesca è manifestata dallo stemma che sovrastava la triplice arcata. Gli stucchi nelle metope sono animati da un forte risalto plastico, che crea ombre profonde e facilita la visione dal basso. Gli stuccatori Benedetto Bertoldi, detto Pretino, e Andrea Conti modellano le metope del cortile. "Trophei e instrumenti"¹¹ sono intervallati da maschere satiresche, dalle quali zampillava l'acqua piovana. I restauri hanno consentito di verificare che alcuni esemplari sono resi con il solo intonaco, mentre altri sono rifiniti da stucco bianco-rossiccio per la presenza di polvere di mattone,¹² e quest'ultimo impasto risulta particolarmente adeguato alle funzioni idrauliche, per la capacità di resistere all'umidità. Le figurazioni grottesche sono limitate al fregio della trabeazione e alla bugna centrale dell'arco che introduce alla loggia di David: in questo mascherone intervengono tocchi pittorici a delineare le pupille, con un effetto d'inquietante realismo.

Gli studi su palazzo Te hanno trascurato i due rilievi della facciata esterna nord, inseriti nelle specchiature fra una coppia di lesene. Gli stucchi, d'impronta giuliesca, raffigurano *David che suona la lira* e *Grifoni* (57). Un antico bassorilievo e un'iscrizione erano incastonati nella fronte della casa romana di Giulio,¹³ e anche i disegni per la porta del Te prevedono l'innesto di rilievi con storie in una parete bugnata.¹⁴ Sulle fronti della villa le altre riquadrature a incasso sono vuote, per cui s'ipotizza che le decorazioni, e in particolare quelle plastiche, siano rimaste interrotte.¹⁵ L'attuale involucro si presenta impoverito, sbiadito, per la perdita di estese superfici dipinte e per la mancata esecuzione di altri ornati. Giulio concepisce le facciate del Te come una sintesi delle arti del disegno. Gli spunti non

mancano nella cultura romana, dalla Farnesina di Peruzzi – con gli ordini classici inquadrati da pitture a chiaroscuro e coronati da festoni in forte risalto – al raffaellesco palazzo Branconio, dall'esuberante decorazione plastica. A palazzo Te Giulio arricchisce la gamma cromatica, i giochi d'ombra, la varietà delle superfici, intersecando ordini architettonici, bugne lisce e rustiche, dipinti a chiaroscuro e coloriti, rilievi in stucco. Per ricostruire mentalmente un effetto così variegato, conviene riguardare la casa mantovana dell'artista, con "una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti".¹⁶

Il ciclo decorativo realizzato da Giulio Romano al Te si estende per ventisei ambienti: una dimensione inusitata rispetto alle ville degli altri principi italiani, alle villeggiature papali, alla Farnesina del magnate Agostino Chigi.¹⁷ Il catalogo redatto da Jacopo Strada e i corrispondenti rilievi di Ippolito Andreasi¹⁸ consentono di affermare che questa impresa artistica – nel fabbricato a corte quadrata – ci è pervenuta sostanzialmente integra. Radicali trasformazioni degli ornati sono avvenute solo nella camera delle Cariatidi, dove permangono, comunque, gli stucchi giulieschi. Un fregio è stato rifatto durante il Settecento nella camera degli Imperatori, e sono andate perdute le decorazioni nella parte bassa delle pareti del camerino delle Grottesche. Va registrata anche la sistematica sostituzione dei pavimenti: quelli più antichi, nel lato orientale, risalgono al tardo Settecento.¹⁹ Le mutilazioni sono più gravi nei padiglioni del giardino. È stata smantellata la volta affrescata da Rinaldo e Pagni nella camera grande del giardino segreto; restano labili tracce dei dipinti sulle pareti del cortiletto; non esiste più l'altro giardino segreto, decorato, brevemente descritto da Strada.²⁰

La varietà è il principio che ispira la configurazione degli ambienti di palazzo Te.²¹ Una prima discriminante riguarda il tipo di coperture. Soffitti lignei, a cassette, accomunano la sala dei Cavalli alle camere di Ovidio, delle Imprese (Fig. 56), dei Candelabri, delle Cariatidi, e delle Vittorie. Queste stanze, che si trovano nei lati nord e sud, rientrano nella prima campagna decorativa. I "cieli piani di legname", che pongono problemi statici e costruttivi decisamente inferiori rispetto alle volte, sono privilegiati nei corpi di fabbrica dove si concentrano le preesistenze, durante la fase iniziale dei lavori, quando Federico Gonzaga sollecita la disponibilità in tempi brevi di alcune camere. Il disegno dei lacunari privilegia forme quadrate oppure ottagonali, e lo schema più complesso è riservato alla sala dei Ca-

valli. La maggior parte delle stanze è coperta da volte in muratura a padiglione, a schifo, a crociera, a botte, sovente lunettate, oppure da cupole a padiglione, o emisferiche. Fa eccezione, dal punto di vista strutturale, l'ossatura lignea della cupola nella camera di Psiche.

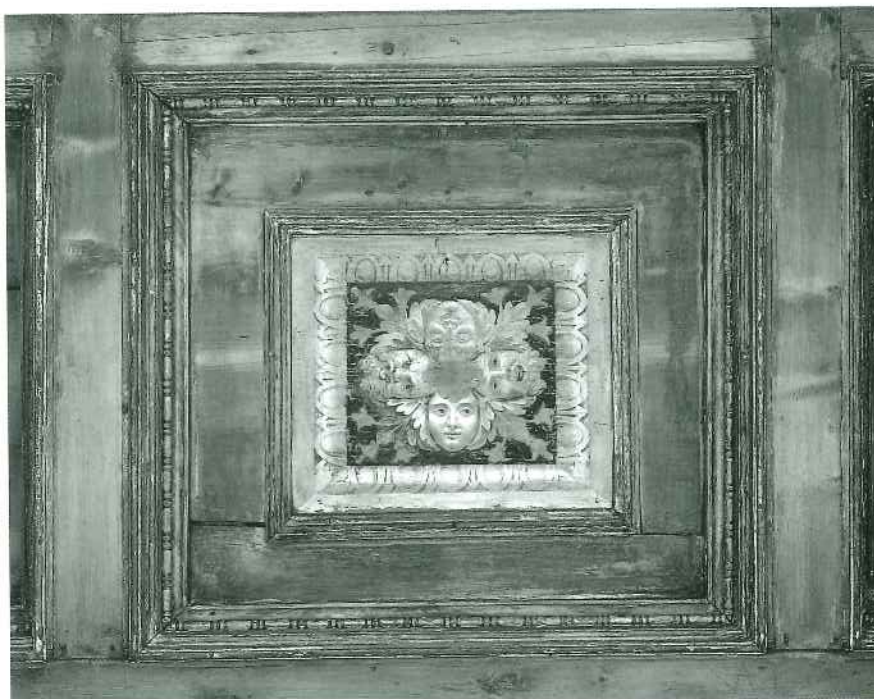
La decorazione di alcuni ambienti – dalla camera di Ovidio, alla sala dei Cavalli, al camerone dei Giganti – è affidata esclusivamente alla pittura. Più numerose

sono le stanze nelle quali gli affreschi sono inquadrati e integrati da stucchi, secondo una maniera all'antica riproposta da Raffaello. Nel corso del Quattrocento lo stucco trova interpreti autorevoli – come Donatello nella sagrestia Vecchia di San Lorenzo – ma il suo impiego è rapsodico, e alquanto ridotto. Sul finire del secolo, le esplorazioni alla ricerca di ornamenti antichi decretano il rapido successo delle grottesche e riaccendono l'interesse per gli stucchi. Il palazzo di Bartolomeo Scala a Firenze esemplifica gli studi condotti da Giuliano da Sangallo sui monumenti romani. Le facciate del cortile richiamano gli archi di trionfo per la concatenazione degli ordini architettonici e per le decorazioni a rilievo, che fingono il bronzo.²² Nell'appartamento Borgia, in Vaticano, le cornici di gusto antiquario sono quasi sovrappresse da figurazioni in rilievo, dorate, e dalla proliferazione di pastiglie lucenti che si riallacciano alla tradizione gotica. Verso il 1510, la rinascenza ornamentale si delinea con maggiore puntualità nel palazzo del Magnifico a Siena. La volta Dorata della Domus Aurea è il modello per la copertura della camera di Pandolfo Petrucci, spartita da cornici e stucchi figurati.²³ Con le Logge Vaticane, Raffaello sancisce il recupero e la rilettura di una decorazione all'antica che esalta le qualità degli stucchi. Virtuoso in quest'arte plastica è Giovanni da Udine, al quale Vasari attribuisce il merito di aver riscoperto materiali e tecniche del "vero stucco antico".²⁴ Questo sistema decorativo ottiene ampia diffusione, favorita dai collaboratori di Raffaello: Giulio Romano a villa Turini Lante, Perino del Vaga nella villa Doria, Giovanni da Udine nel palazzo Medici a Firenze. All'inizio degli

anni trenta, anche in un cantiere settentrionale come il castello del Buonconsiglio a Trento, gli ornati a stucco assumono considerevole risalto.²⁵

A Mantova "figure de relevo, fati de una compositione de marmoro pisto" compaiono nelle stanze d'Isabella d'Este e Federico Gonzaga attorno al 1522.²⁶ L'innovazione è riferibile a Lorenzo Leonbruno, reduce da un viaggio a Roma. La marchesa s'interessa in

56. Cassettoni dipinti nella camera delle Imprese.

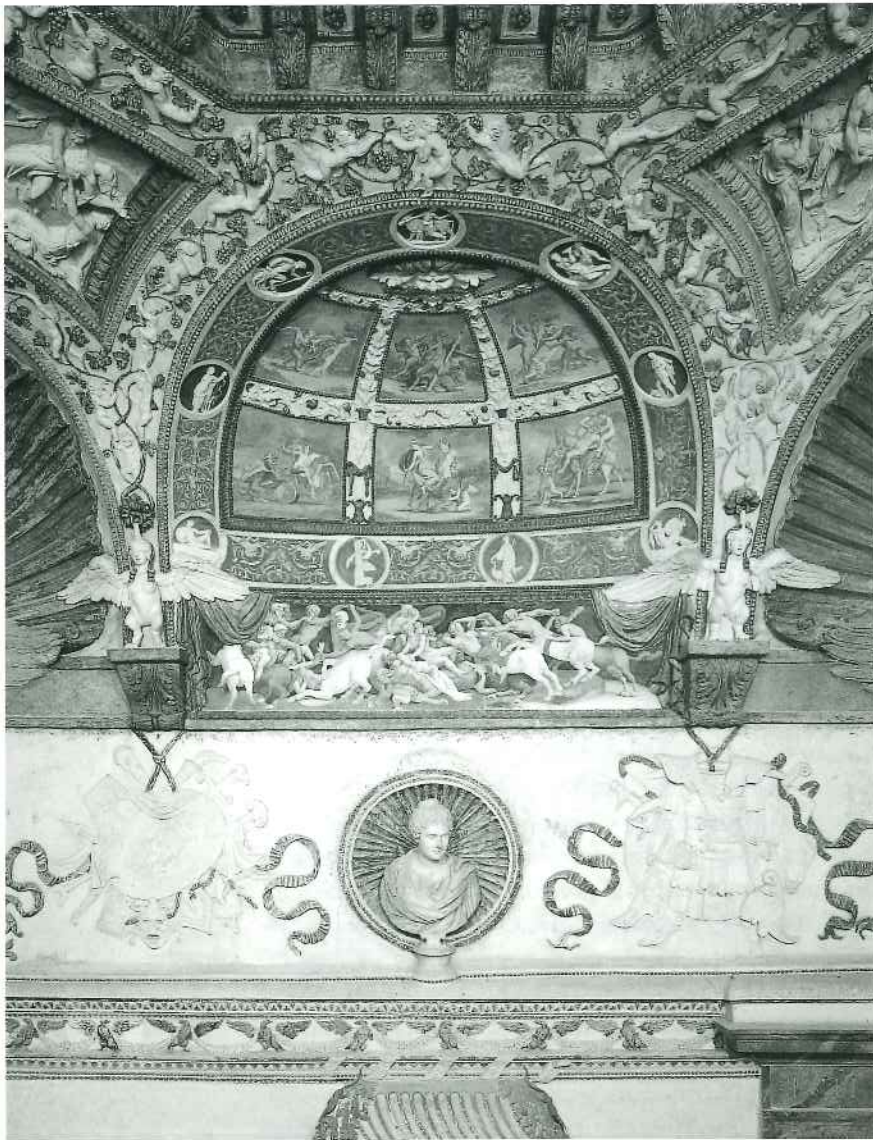


56

particolare alla possibilità d'imitare pietre dure, e sollecita informazioni a Napoli sul "bel secreto [...] di far uno stucco che in breve spacio di tempo se indurisse tanto che si ne può fingere corniole, agate et altre pietre che pareno naturale proprie".²⁷ La tecnica esecutiva di Leonbruno è criticata da Giovanni, protonotario Casalese, secondo il quale gli stucchi nell'appartamento d'Isabella d'Este "non stavano bene", a causa di "certa colla che non ci volea essere che li faceva negri secondo che dissi anche ad maestro Lorenzo, et farrà che non serranno perpetui perché la colla si putrefà".²⁸ Giulio Romano amplifica l'importanza degli stucchi e li promuove a protagonisti assoluti, svincolati dalla pittura, nella camera che sin dal Cinquecento è detta, per l'appunto, "da li Stuchi".²⁹ Questa soluzione, che trova riscontri nei monumenti antichi, è prefigurata nella loggia, candida e luminosa, di villa Turini Lante, impostata da Giulio prima del trasferimento a Mantova, e completata attorno al 1530.³⁰ Nella camera mantovana gli stucchi acquistano un oggetto che rag-

57. Stucchi, dipinti e sculture nella camera delle Aquile.

giunge il tutto tondo e dimensioni monumentali, culminanti nelle figure di Ercole e Marte, inscritte nelle lunette delle testate. Caratteri analoghi si riscontrano nelle Vittorie dell'omonima stanza o nelle arpie della camera delle Aquile (Fig. 57). È una soluzione originale rispetto alle esperienze raffaellesche e ai riferimenti antiquari, destinata a importanti sviluppi nel cantiere di Fontainebleau. La fama dei plasticatori



57

mantovani si diffonde nell'Europa centrale, e nel 1533 il duca di Baviera chiede informazioni sulla tecnica di gettare "immagine et qual si voglia altra cosa de giesso, con tal arte che fatte paiono d'allabastro".³¹

L'ampiezza degli ornati fa registrare sensibili escursioni da una stanza all'altra del Te. Nella camera delle Vittorie il fregio occupa solo la fascia più alta delle pa-

reti, mentre nel camerone dei Giganti tutta la superficie è dipinta. Alberti non ama le pareti "troppo riempite di immagini o di rilievi", e auspica che "si applichino sulle pareti, bene scompartite in punti determinati, convenienti e degni, delle cornici di pietra, entro cui si collochino sia statue che tavole".³² Nella villa gonzaghesca le decorazioni si sviluppano in genere sopra il livello delle porte,³³ rinunciando agli zoccoli monocromi, con cariatidi e termini, che caratterizzano le Stanze Vaticane. Il decoro della porzione inferiore era demandato a rivestimenti di cuoio dorato oppure a tessuti pregiati. I corami sono lavorati lontano da Mantova, e ogni volta che si costruisce una nuova fabbrica Federico Gonzaga impartisce puntuali disposizioni agli ambasciatori circa le dimensioni delle pelli, il colore, il disegno dei fregi. Per le stanze dominicali di palazzo Te, il marchese si rivolge a Roma e nel 1527 ordina: "Li apparamenti del salotto et del camarotto hanno ad esser di coramo rosso; in tutti li spatii volemo che siano indorati, ma li frisi et collonelle, o compartimenti d'essi spatii, volemo che siano indorati, et quelli delli dui camarini volemo che siano in questo modo: che nel primo siano di coramo beretino nelli spatii et che medemamente li frisi et colonelle sieno dorate, nel secondo sieno di coramo d'argento, con li frisi et colonelle ut supra".³⁴ Le spalliere che facevano da supporto agli affreschi avevano una consistenza sontuosa e colori intensi.

Oggi la mancanza delle tappezzerie e la sostituzione dei pavimenti e delle ante delle porte rendono scarsamente qualificata questa zona basamentale, dove emergono soltanto i camini. Fra la camera di Ovidio e quella delle Aquile restano sei esemplari; gli altri sono stati smantellati.³⁵ Nelle camere di Ovidio e delle Imprese il camino ha una posizione eccentrica, nella sala dei Cavalli si pone al centro della parete principale, nelle stanze di Psiche, dei Venti, e delle Aquile, costituisce il traguardo visivo, in asse con la porta d'ingresso (Fig. 58). La collocazione del camino interpreta il carattere dell'ambiente, incide sulla sua configurazione, e individua un punto focale per il riscaldamento e l'illuminazione notturna.³⁶ Come notano Serlio e Scamozzi, per i camini non sono disponibili indicazioni vitruviane e neppure modelli archeologici.³⁷ Si tratta di un tema compositivo che sfugge alla normativa classica e che lascia ampi margini di libertà. Il trattatista bolognese inserisce i camini nel Quarto libro, fra gli "ornamenti" dell'architettura, e li interpreta secondo il repertorio di ogni ordine.³⁸ La corrispondenza proporzionale alle dimensioni della stanza suggerisce una sistemazione alternativa fra i camini più grandi, che sport-

gono "fuori del muro", e quelli più piccoli, ricavati "nella grossezza del muro".³⁹

Nella villa gonzaghesca, Giulio Romano non rispetta questi criteri. Tutti i manufatti superstiti sono in aggetto,⁴⁰ e le loro variazioni dimensionali non sembrano adeguate alla gerarchia spaziale degli ambienti. Il camino nella camera delle Imprese risulta sin troppo ingombrante, e quello nella sala dei Cavalli, pur avendo

sonanze con il disegno del Louvre per il monumento a Francesco II Gonzaga.⁴² È un'invenzione originale per l'architettura della prima metà del Cinquecento, che trae dai sarcofagi i mensoloni (spesso con zampe di leoni), ma preferisce confrontare i camini con lo schema dei portali.⁴³

Giulio non adotta la suddivisione per ordini proposta da Serlio, e i potenziali riscontri sono parziali: la

58. Il camino della camera di Psiche inquadrato dalla porta della sala dei Cavalli.

59. GIULIO ROMANO, Progetto di camino per il marchese Federico Gonzaga, Praga, Biblioteca del monastero Strahov, ms. DL III 3, n. 48/71.

60. Particolare del camino nella sala dei Cavalli.



58

una mole ragguardevole, non può competere con la scala monumentale del manufatto realizzato da Perino del Vaga nella sala dei Giganti di villa Doria. Giulio attribuisce ai camini di palazzo Te un'altezza complessiva pari a quella dello zoccolo non decorato. Tale linea di demarcazione è superata (di poco) nella sala dei Cavalli e nella camera di Psiche, dove la sommità della cappa interferisce con i dipinti e fa da supporto ideale per le figure di Vulcano e Polifemo. Nel disegno dei camini Giulio si allontana dallo schema quattrocentesco che assimila gli stipiti a colonne o pilastri, sovrastati da una trabeazione e dal profilo piramidale della cappa, confrontabile con un "padiglione", una tenda.⁴¹ A palazzo Te gli stipiti diventano mensoloni incurvati, la trabeazione si contrae, la cappa assume volumetrie complesse: si delinea come fonte d'ispirazione l'immagine del sarcofago all'antica. Il coronamento del camino nel camerone di Psiche presenta as-



59



60

raggiata bugnata del camino nella sala dei Cavalli richiama l'opera rustica (Fig. 60); il fregio pulvinato e le doppie volute nella camera delle Imprese evocano l'ordine ionico. I camini del Te non prevedono inserti figurati, gruppi statuari, metamorfosi naturalistiche,⁴⁴ effetti grotteschi, e nemmeno clamorose sprezzature compositive, come a villa Madama, dove la cornice del

61. *Sfondato prospettico*, Berlino, Staatliche Museen, *Taccuino* di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 10r.

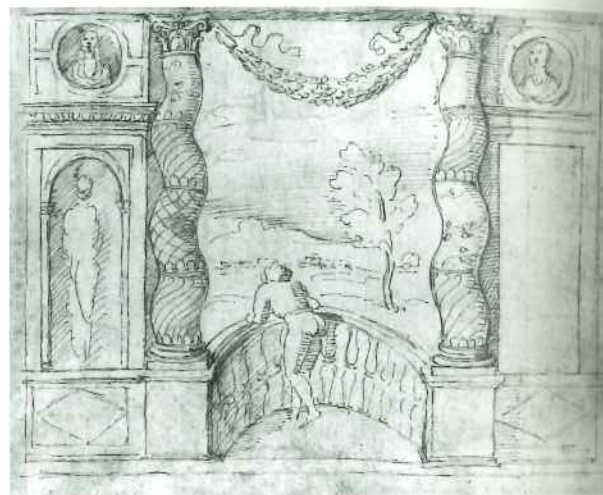
focolare è sovrastata da una voluta ionica dilatata in lunghezza.⁴⁵ Si ricava l'impressione che Giulio, in mancanza di una norma consolidata, rinunci al gioco delle licenze, preferendo dedicarsi all'innovazione della volumetria. Il focolare è inquadrato da un telaio lapideo, e il valore dei marmi è proporzionato al decoro della stanza. Tale qualità materica si prolunga illusionisticamente sulla cappa grazie all'artificio pittorico e agli ornati di stucco. Sulle pietre dei camini sono incise le iscrizioni che ricordano il committente: "Federico II Gonzaga, quinto marchese di Mantova".⁴⁶ L'interesse suscitato dai camini di palazzo Te è dimostrato dalla loro accurata riproduzione nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck: fra questi disegni e nelle pagine del codice Strahov va ricercata la memoria visiva delle opere scomparse.

Arte e illusione

L'arte pittorica è capace di creare uno spazio virtuale, che dilata illusionisticamente le dimensioni degli ambienti. Vitruvio ritiene che le scene di paesaggio siano opportune nelle passeggiate coperte, e rivendica polemicamente la verosimiglianza costruttiva delle architetture dipinte.⁴⁷ Alberti dichiara che "nel rivestimento delle pareti nessuna figurazione pittorica sarà più gradevole e ammirata di quella che rappresenta colonnati di pietra".⁴⁸ Nella gerarchia dei generi pittorici, le immagini campestri occupano il gradino più basso, ma sono quelle più piacevoli, e si addicono ai giardini.⁴⁹

Giulio Romano dimostra una particolare inclinazione per gli effetti illusionistici, e si attiene ai criteri di verosimiglianza esposti minuziosamente da Serlio: "Ma se dentro gli edifici si vorrà ornar con la pittura di diversi colori, si potran con buon giudizio, mosso dalla ragione, e nelle mura di loggie intorno a giardini, e ai cortili fingere alcune aperture, e in quelle far paesi da presso e di lontano, aere, casamenti, figure, animali, e ciò che si vuole, tutte cose colorite: perché così si finge il vero, che guardando fuori de gli edifici, si possono vedere tutte le sopradette cose".⁵⁰ Due arcate della loggia delle Muse sembrano spalancarsi verso paesaggi montani dove sono messi in scena episodi del mito di Orfeo (*Fig. 208*). L'illusorio contatto fra la dimensione spaziale dei dipinti e quella della loggia è assicurato dalla scimmietta seduta sul parapetto, poco sensibile alle melodie di Orfeo e rivolta agli spettatori.⁵¹ Anche i cavalli, nella sala omonima, sembrano appar-

tenere allo spazio del visitatore, in quanto sono raffigurati davanti alle architetture dipinte che identificano le superfici delle pareti.⁵² Nel giardino segreto la tradizione spaziale dell'*hortus conclusus* evita il contatto diretto con l'ambiente circostante. Sono gli affreschi a fingere aperture verso l'esterno. Di questi ornati, in precario stato di conservazione sin dall'epoca di Giulio Romano, restano lacerti delle incisioni preparatorie



61

sull'intonaco (*Tav. 5, p. 323, Tav. 6, p. 324*). Nella parete orientale – più bassa in quanto priva dell'attico con le storie di Esopo – si riconosce una loggia sorretta da colonne tortili, affacciata su un giardino labirintico al centro del quale sorge un padiglione esagonale. L'apertura del portale rustico che introduce alla grotta ha cancellato una buona parte dei dipinti della testata settentrionale. S'intuisce comunque uno schema analogo al precedente, con una prospettiva centralizzata che raffigura un porticato. La pittura cancella il limite rigido delle pareti che racchiudono il cortiletto; moltiplica le logge; immagina una comunicazione visiva con altri giardini. Due aperture sul lato est sono in asse con le finestre delle camere, per cui si può stabilire un confronto tra il paesaggio reale, con prati e pascoli, e quello dipinto, assai più "artifizioso". "Havendosi con pittura ad ornare sale, camere, o altre stanze terrene, è concesso al pittore ne i muri con alcuni ordini di architetture fingere aperture di aere, e di paesi, secondo le altezze però di tali aperture: perché s'elle saranno superiori alla veduta dell'huomo, non si potrà vedere altro che aere, ovvero sommità di monti, e cime d'alberi".⁵³ Le composizioni giuliesche non corrispondono a queste rigide disposizioni di Serlio, che sottintendono un'identificazione assoluta tra il punto di vista dell'artista e quello dello spettatore, tra spazio virtuale e rea-

le.⁵⁴ Nella sala dei Cavalli il telaio architettonico è inquadrato dal basso, ma le aperture illusionistiche non sono limitate alle cime delle montagne: mostrano paesaggi campestri unificati da un orizzonte ribassato. Nemmeno la rappresentazione delle lesene corinzie è il frutto di una coerente costruzione prospettica. La convergenza in un unico punto di fuga avrebbe richiesto scorci accentuati per basi e capitelli. In questo caso Giulio evita le deformazioni ottiche e ottiene un effetto di maggiore verosimiglianza sacrificando la logica geometrica. Nel fregio della camera di Ovidio – che si sviluppa nella fascia superiore delle pareti – l'impianto prospettico degli squarci panoramici prescinde dalle concrete condizioni visive e si confronta con quello delle storie mitologiche, presentate come quadri incorniciati appesi al muro. Le scene dipinte si svolgono in genere sopra il livello delle porte, e il punto di vista corrisponde a quello dei protagonisti piuttosto che alla posizione ribassata dei visitatori.⁵⁵ Questi ultimi sono invitati a proiettarsi, idealmente, nella dimensione virtuale che ospita le vicende mitologiche. L'intelaiatura prospettica e l'orientamento delle scene pittoriche indirizzano gli spettatori verso luoghi di stazione privilegiati. Conviene assumere una posizione centrale nella sala dei Cavalli, nelle camere di Psiche, dei Giganti, o delle Vittorie; fermarsi accanto alla finestra nelle stanze di Ovidio e delle Imprese; osservare dall'ingresso il riquadro centrale delle camere di Attilio Regolo e degli Imperatori. Le specchiature ottagonali nella volta della loggia di David sono ruotate verso chi entra dal cortile e dalle stanze laterali.

Quando scoperchia volte e soffitti, Giulio Romano si compiace delle vedute dal sottinsù e sembra sfidare le difficoltà tecniche cimentandosi negli scorci più ardui. A palazzo Te privilegia le prospettive di figure rispetto a quelle architettoniche.⁵⁶ L'inquadratura dal basso dei carri del Sole e della Luna (168) è un'invenzione folgorante. Il confronto con lo stesso soggetto a villa Madama fa risaltare le novità nel sistema di rappresentazione e nel taglio delle immagini. La specchiatura lunga e stretta alla sommità della volta sembra aperta sul cielo. Con un effetto dinamico – accresciuto dall'asimmetria compositiva e dal lieve disassamento del punto di vista – fanno irruzione i cavalli della Luna, solo in parte visibili, mentre dall'altro lato si allontana, fra bagliori rossastri, il carro del Sole. Giulio non attenua gli scorci, anche a costo di mettere a repentaglio il decoro dei personaggi, come avviene per la figura del Sole. La messa in scena della *Caduta di Fetonte* (636) in un cielo tempestoso non è il pretesto per

introdurre angoli visuali estremi. L'autore sembra piuttosto interessato a far risaltare la distanza e la scansione spaziale tra Fetonte che precipita a capofitto, i nuvoloni in controluce, il cocchio rovesciato, i cavalli impennati, e Giove che dall'alto scaglia il fulmine.⁵⁷ Il telaio della volta di Psiche, incastonato dai pannelli ottagonali con gli episodi della storia narrata da Apuleio, lascia trasparire il cielo negli altri lacunari e nelle unghie delle lunette. Specchiature e sfondati hanno in comune una gamma cromatica crepuscolare e vedute dal basso in alto. La cupola offre il più ampio e variegato repertorio di figure scorciate, librate nell'aria, in precario equilibrio sulle nubi, in posizioni che esaltano il virtuosismo del disegnatore, talvolta in atteggiamenti provocatori e irriverenti. Alla sommità della copertura, le *Nozze di Amore e Psiche* (428) sono celebrate in mezzo a nubi abbagliate dalla luce. Una prospettiva centrica crea scorci vertiginosi, contrae le dimensioni dei protagonisti, e finisce per compromettere la loro stessa riconoscibilità. Il gesto benedicente di Giunone, con entrambe le braccia alzate, richiama indubbiamente quello di Dio Padre nella volta della cappella Chigi, ma Giulio rinuncia all'espedito raffaellesco d'inclinare la figura in avanti.

Vasari loda Giulio per aver “fatto scortare quelle figure con la veduta al disotto in su tanto bene, che alcune di quelle non sono a fatica lunghe un braccio, e si mostrano nella vista da terra di tre braccia nell'altezza. E nel vero, sono fatte con mirabile arte ed ingegno, avendo Giulio saputo far sì, che oltre al parer vive (così hanno rilievo), ingannano con piacevole veduta l'occhio umano”.⁵⁸ Serlio non condivide l'entusiasmo per le figure che “quantunque nel luogo dove saranno elle siano cortissime e monstruose, nondimeno alla sua debita distanza si veggono allungare e rappresentare il vivo proportionato”.⁵⁹ Dopo aver dedicato lusinghiere parole alle prospettive di Melozzo da Forlì e Andrea Mantegna, Serlio arriva alla conclusione che “gli intelligenti pittori del nostro tempo hanno fuggito tali andamenti” in quanto “dispiacevoli agli occhi de' riguardanti”. È citato come esempio Raffaello che, dovendo illustrare il *Convito degli dei* nella volta della loggia di Psiche alla Farnesina, “per dar vaghezza a chi mirava togliendo via la durezza di tanti scorci, finse un panno di color celeste attaccato ad alcuni festoni, come cosa mobile nel qual fece il convito”.⁶⁰ Anche Giulio rinuncia talvolta all'illusionismo prospettico – nelle camere dei Venti, degli Stucchi, degli Imperatori, nelle logge di David e del giardino segreto – ma non ricorre all'espedito del finto arazzo perché non av-

verte l'impressione di Serlio che le figure siano sul punto di cadere.⁶¹

L'Olimpo, nella camera dei Giganti, è un teatro di nubi, dalla volumetria a tronco di cono, sovrastato da un tempietto circolare. Il fulcro visivo è occupato da un'architettura inquadrata dal sottinsù, secondo una prospettiva centrica. Gli dei si dispongono più in basso, formando un'ampia corona. Le abbreviazioni prospettiche toccano in particolare le colonne ioniche e i personaggi affacciati alla balaustra, mentre si affievoliscono considerevolmente nella tumultuosa assemblea delle divinità, rinunciando agli scorci esasperati della storia di Psiche. Lo schema compositivo concentrico è incrinato dallo spostamento del trono con il baldacchino ai margini del tempietto, così da creare un asse visivo privilegiato che mette in risalto l'immagine di Giove, immediatamente percepibile dall'ingresso. La sensazione di profondità spaziale è resa dal proporzionato digradare delle figure e dei colori, per cui gli attori in secondo piano svaporano e si confondono con le nuvole. La trama degli sguardi collega gli dei della cupola ai giganti delle pareti, e coinvolge direttamente gli spettatori, che rischiano di essere colpiti dalle saette e sono fissati dagli occhi sbarrati dei vinti. Vasari registra la reazione psicologica dei visitatori: "E chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte, ed altre così fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti e gli edifizii cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dei andare chi qua e chi là fuggendo".⁶² Questa lettura è tradotta in immagini da Pietro Santi Bartoli, che in un'acquaforte illustra la meraviglia e l'istintivo timore di uno spettatore sulla soglia della camera (Fig. 139).⁶³

La novità più evidente nella camera dei Giganti è l'assoluta continuità narrativa: "Quello che è in questa opera meraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, ed attaccata tutta e tanto bene continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito: onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di paese".⁶⁴ La superficie pittorica mimetizza gli spigoli fra le pareti e cancella illusoriamente la consistenza fisica dell'architettura, ingannando anche la memoria di Vasari, che ricorda "una gran stanza tonda".⁶⁵ L'abolizione di cornici, riquadri, soluzioni di continuità, tende a far coincidere la dimensione pittorica con l'esperienza diretta del visitatore. Vasari sottoli-

nea un particolare, oggi non più apprezzabile, a proposito del camino, "il quale mostra, quando vi si fa fuoco, che i giganti ardonno, per esservi dipinto Plutone che col suo carro tirato da cavagli secchi, ed accompagnato dalle Furie infernali, si fugge nel centro: e così non si partendo Giulio con questa invenzione del fuoco dal proposito della storia, fa ornamento bellissimo al camino".⁶⁶ Il fuoco del camino rende tangibili le fiamme dipinte sulla parete e illumina con mutevoli bagliori la stanza, accrescendo gli effetti illusionistici e la suggestione psicologica. Giulio sviluppa una fortunata tradizione che associa le decorazioni della cappa a immagini nel segno del fuoco, come la *Fucina di Vulcano*.⁶⁷ Per evitare elementi estranei alla narrazione, il progettista ricava il camino nello spessore del muro e rinuncia a un'incorniciatura architettonica, presentando il focolare come una nicchia scavata nella roccia (Fig. 343). Il principio della continuità narrativa – ricorrente nella pittura antica e in quella medievale – ispira anche il disegno del fregio nella camera degli Stucchi e della volta nella sala di Troia.⁶⁸

L'originalità dello spazio pittorico nella camera dei Giganti risalta nel panorama artistico del primo Cinquecento. Nel salone della Farnesina, Peruzzi prolunga idealmente solo la fascia inferiore delle pareti, e il camino si sovrappone in modo incongruo agli sfondati paesaggistici. Anche il Sodoma, nell'adiacente camera da letto, immagina che il *Matrimonio di Alessandro e Rossana* avvenga in uno spazio a diretto contatto con quello reale, al di là di una balaustrata.⁶⁹ Resta una cornice a delimitare questa scena dalle altre, e nella parete con il camino la storia di *Alessandro e la famiglia di Dario* è proiettata sopra un basamento. Alcune assonanze con l'interpretazione spaziale di Giulio Romano si riconoscono nell'appartamento roveresco all'Imperiale. Quasi tutti gli ambienti si dilatano illusoriamente all'esterno. Le pareti della camera delle Cariatidi sono unificate da un paesaggio che si prolunga in uno "sconfinato orizzonte circolare".⁷⁰ Un padiglione di verzura – che lascia intravedere il cielo di un azzurro profondo – sottolinea l'articolazione della volta, e la scena storica è illustrata in un drappo teso fra i rami. Gerolamo Genga impiega architetture scorciate dal basso solo nella sala del Giuramento, dove amplifica senza troppo successo un tema desunto dalle Logge Vaticane.

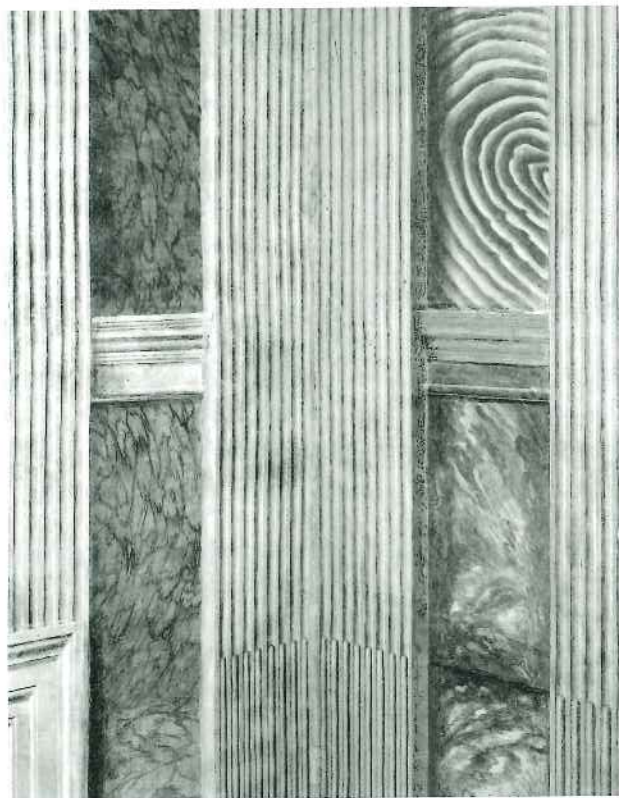
Le fonti della cultura prospettica di Giulio sono ramificate. A Roma l'esempio illuminante è la cupola della cappella Chigi. Raffaello – che non si presenta nei panni di virtuoso della prospettiva – delinea un te-

laio traforato, culminante nell'oculo dove appare Dio Padre, visto dal sottinsù.⁷¹ Il maestro ricorre agli "scurzi" con moderazione, ma dimostra una scioltezza nel far muovere le figure nello spazio che il discepolo non riesce a eguagliare. Ai personaggi raffaelleschi basta un gesto della mano per bucare la superficie pittorica. Giulio dimostra attenzione anche per lo sfondato al centro della stanza della Segnatura – dipinto dal Sodoma – dove si avverte il gusto per gli scorci estremi.⁷² A Mantova, Giulio Romano tiene conto delle acquisizioni dell'arte prospettica padana, da Mantegna, a Bramante, Pordenone, Correggio, Garofalo. Il soffitto nella camera delle Vittorie (1101) realizza una saldatura fra la tradizione romana e quella mantovana.⁷³ Dai cassettoni scoperchiati si affacciano personaggi appoggiati a balaustre, con trasparenti richiami alla Camera Picta, e i putti che sorreggono lo stemma gonzaghese rielaborano un motivo del Sodoma. Le figure si sporgono verso il basso, e di conseguenza gli scorci sono attenuati. Un impianto prospettico unitario, centrico, controlla il disegno di tutti i lacunari, e quelli periferici sono resi secondo un angolo di visione fortemente obliquo. Anche per le figure "cortissime e monstrose" delle *Nozze di Amore e Psiche* i precedenti immediati sono i putti deformati dall'angolazione percettiva, dipinti da Mantegna nella volta della stanza di Ludovico Gonzaga.⁷⁴ L'ampia orchestrazione spaziale dell'Olimpo nella camera dei Giganti trova riscontri nelle cupole di Correggio a Parma. Per gli sviluppi mantovani, particolare interesse assume il tamburo del Duomo, con i trapassi fra realtà e finzione, e con le figure degli apostoli che si prolungano oltre l'imposta della cupola.⁷⁵ L'incontro con l'arte padana stimola la creatività di Giulio, che a palazzo Te inventa nuove illusioni prospettiche, destinate a una larga diffusione.

Architetture dipinte contraddistinguono la sala dei Cavalli (Fig. 62). Lesene corinzie, scanalate e rudentate, conferiscono decoro all'ambiente più importante della villa. I festoni sopra le nicchie e il prolungamento dell'astragalo per legare i capitelli sono motivi impiegati da Raffaello nella cappella Chigi, a loro volta ispirati dal Pantheon.⁷⁶ Le lesene giuliesche si differenziano per le basi semplificate, di tipo attico. La trabeazione si allontana dai modelli archeologici: nel fregio a girali, dilatato in altezza, s'inseriscono putti giocosi e maschere ghignanti. Le coppie di sostegni che inquadrano le nicchie hanno invece un tono solenne, trionfale. Il ritmico sistema compositivo fa segnare una dissonanza, un accento debole, nelle testate, dove

manca lo spazio per raddoppiare le lesene. La regolare scansione della parete con il camino fa venire alla mente, per contrasto, le clamorose asimmetrie della facciata sul cortile e conferma che le irregolarità non sono accidenti inevitabili. L'artificio pittorico evoca quell'articolazione plastica – con il telaio degli ordini e le nicchie – che si materializza solo nell'atrio d'ingresso e nella loggia di David. Nella sala dei Cavalli la re-

62. Architetture e marmi dipinti nella sala dei Cavalli.



62

stituzione di valori compositivi tipici dell'architettura antica – verificabili nelle residenze imperiali sul Palatino – è affidata alle capacità illusionistiche del pennello. Con lo stesso strumento sono riprodotti bassorilievi e statue, così da raggiungere una sintesi delle arti nel segno della pittura.⁷⁷ Anche l'incrostazione marmorea è una finzione artistica: Federico Gonzaga ha risorse finanziarie limitate, e l'opulenza materica è solo un'illusione per l'occhio. D'altra parte, anche nei monumenti antichi le *crustae* marmoree possono essere camuffate col pennello. Nelle camere di Ovidio e delle Imprese si ritrova, in tono minore, l'idea di un telaio architettonico – schematizzato – e di un rivestimento lapideo, policromo.

I pilastri e gli archi nella loggia delle Muse hanno consistenza tridimensionale, e la pittura ha il compito di nobilitare i materiali; di far risaltare le figure di Vit-

torie nei pennacchi, quasi fossero di stucco o di bronzo; di conferire dignità alle porte d'ingresso agli ambienti pubblici – sala dei Cavalli, salotto del Sole e della Luna – con l'apparenza di mostre lapidee dai frontoni triangolari. Nelle altre stanze le architetture dipinte entrano a far parte delle scene illustrate, e quasi mai diventano protagoniste. Il tempietto tondo al centro della volta nel camerone dei Giganti introduce nel palazzo l'ordine ionico, ripreso soltanto nel registro superiore della facciata orientale,⁷⁸ e impiegato di rado nelle architetture mantovane di Giulio. I giganti sono travolti da frane di massi e dal crollo di un'aula colonnata, dove si riconosce il consueto motivo della serliana. Nel momento della rovina, l'architettura si de-compone e rivela il proprio sistema costruttivo: spessi muri di mattoni squarciati dal sommovimento; colonne marmoree monolitiche spezzate, con i perni sganciati dai capitelli (compositi) e dalle basi (attiche); trabeazioni e archi fratturati, con i conci – accuratamente squadrati e decorati – in caduta libera. Lo scherzoso slittamento dei triglifi nel cortile sembra trasformarsi in un incubo. La curiosità dei visitatori si appunta sovente sul tondo della camera dei Venti (591) che raffigura un ninfeo, tradizionalmente considerato una prefigurazione dell'esda del giardino. La suggestiva ipotesi difetta di credibilità: l'esda risale alla metà del Seicento, e nessun indizio fa pensare che Giulio avesse concepito una testata curvilinea. Il ninfeo è un capriccio architettonico, come l'altro ninfeo dipinto negli sganci delle finestre nella sala di Costantino. Il porticato semicircolare è una variante sul tema della loggia di David, con la sequenza di serliane e i gruppi di quattro colonne. Meritano una segnalazione la balaustrata superiore e le specchiature fra i pennacchi degli archi,⁷⁹ come nel progetto per la facciata orientale. I terrazzamenti e le gradinate in primo piano – nella versione tramandata dai disegni di Giulio Romano e di Ippolito Andreasi – sono una palese citazione del cortile del Belvedere.

L'episodio di *Marte insegue Adone*, nella camera di Psiche, ha come fondale un padiglione da giardino. Attorno a una fontana si sviluppa un emiciclo scavato da nicchie rettangolari o centinate che ospitano statue antiche (502). La copertura è un pergolato, dalla struttura lignea che delinea l'ossatura di un catino. Al margine della scena compare una colonna tortile, con il fusto decorato da scanalature a spirale e da fasce vitinee. Lo stesso Giulio nella sala di Costantino descrive accuratamente l'archetipo formale costituito dalla pergola del San Pietro costantiniano. La tradizionale connes-

sione al tempio di Gerusalemme attribuisce a questi sostegni l'appellativo di salomonici e motiva il loro impiego in raffigurazioni pittoriche ambientate nel tempio, come la *Circoncisione* del Louvre, attribuita a Giulio Romano. Elementi compositivi permeati di simbolismo religioso sono trasposti in un giardino di delizie, dov'è ambientata una storia mitologica. L'autore mira deliberatamente a sconcertare lo spettatore collocando la colonna a spirale in un contesto anomalo. La meraviglia per la trasgressione concettuale mette in luce l'intelletto del progettista, capace d'inventare nuove fantasie. Questo metodo artistico può essere accostato a un suggerimento di Castiglione in campo linguistico: "Talor vorrei che pigliasse alcune parole in altra significazione che la lor propria e, trasportandole a proposito, quasi le inserisse come rampollo d'albero in più felice tronco, per farle più vaghe e belle".⁸⁰ La colonna dipinta nella camera di Psiche non resta isolata: i sostegni tortili si moltiplicano nelle prospettive del giardino segreto e acquistano consistenza materica nella facciata della Rustica a palazzo Ducale. Rispetto al modello del San Pietro, si passa dall'ordine composito a quello ionico, o dorico, e si modifica l'alternanza delle fasce decorate.⁸¹ Giulio Romano introduce una sorta di "maniera tortile" che esalta il dinamismo dei fusti e può estendersi a tutti gli ordini architettonici. Nelle opere mantovane, la sistematica associazione di questi sostegni all'universo del giardino suggerisce una lettura in termini di bizzarria o licenza.⁸² La *Regola* di Vignola consacra l'ingresso delle colonne tortili nel repertorio classico e mette a disposizione gli strumenti geometrici per disegnarle.

A un ordine "statuario" sono assimilabili le differenti figure che prendono il posto di colonne o pilastri nel sostenere la trabeazione. Vitruvio rievoca le origini storiche delle cariatidi e del portico persiano: raffigurazioni di vinti, "esempio eterno di schiavitù", moniti ai nemici.⁸³ Questa componente trionfale è riconoscibile nelle immagini di prigionieri "vestiti alla foggia persiana" che ornavano la facciata orientale di palazzo Te. L'identificazione tra ordini architettonici e figura umana visualizza un concetto di fondo della cultura classica. A differenza di altri artisti, Giulio non enfatizza lo sforzo compiuto dai telamoni per reggere i carichi sovrastanti. Fatica e angoscia deformano le facce dei giganti, che nel momento della disfatta si trasformano in atlanti nel disperato tentativo d'impedire il crollo delle rocce squassate dai fulmini. Le travi del soffitto nella camera delle Imprese danno l'impressione di poggiare sui putti, che stanno in piedi su menso-

loni e reggono cartigli con le braccia spalancate. I bim-betti paffuti, dall'espressione assorta, sembrano appartenere alla dimensione fantastica dei fregi a girali, e i cesti di frutta in equilibrio sulla testa richiamano l'iconografia delle canefore. Nella camera delle Cariatidi i sostegni sono impersonati da fanciulli, fanciulle, satiri, e satiresse. Le ieratiche statue dell'Eretteo, ritratte nel monumento a Pietro Strozzi, entrano in moto, esibendo una scioltezza pari a quella delle cariatidi nella sala di Costantino. Alcune figure hanno sulla te-

sta un cuscino, che si piega ai lati del viso e allude al profilo di un capitello ionico. Il registro superiore del giardino segreto è ritmato da termini di varie fogge, che sorreggono l'architrave. Non è il compito originario delle steli consacrate a Mercurio – arricchite in questo caso da busti – ma l'arte classica ammette contaminazioni funzionali e sprezzature. I termini portano cesti coperti da una tavola, che fanno pensare alla mitica origine del capitello corinzio: una storia malinconica, raccontata da Vitruvio.

Note

¹ Il contributo creativo di Giovanni da Udine nell'invenzione degli stucchi per le Logge Vaticane è messo in risalto da DACOS 1987, p. 76.

² GIBBONS 1968, pp. 78-85.

³ Le vicende costruttive di villa Doria sono complesse, con il riuso di strutture preesistenti e considerevoli ampliamenti alla fine del Cinquecento. Quando Perino del Vaga si trasferisce a Genova, nel 1528, sono già in corso decorazioni pittoriche nella facciata meridionale. Vasari gli attribuisce il disegno del portale principale sulla strada. I termini della questione sono sintetizzati da PARMA ARMANI 1986, pp. 263-267 e da AZZI VISENTINI 1995, pp. 145-156.

⁴ SERLIO 1584, IV, p. 191v.

⁵ *Giulio Romano* 1992, p. 623.

⁶ SERLIO 1584, IV, p. 191v.

⁷ *Giulio Romano* 1992, p. 517.

⁸ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, I, p. 191.

⁹ *Giulio Romano* 1992, p. 638.

¹⁰ STRADA, *Ordine*, c. 154r.

¹¹ *Giulio Romano* 1992, p. 618.

¹² L. BALDELLI, M. GOTTARDO, D. LUZI, A. PELLICIONI, *Tecniche di esecuzione e materiali costitutivi originari. Analisi dei materiali di rivestimento*, in *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, p. 49.

¹³ C. L. FROMMEL, *La casa romana di Giulio*, in *Giulio Romano* 1989, p. 296.

¹⁴ M. TAFURI, *La porta del Te a Mantova*, in *Giulio Romano* 1989, pp. 380-383.

¹⁵ Anche la mancanza di ornati pittorici nelle specchiature delle facciate – con la sola eccezione del lato nord del cortile – sembra dovuta a un'interruzione dei lavori piuttosto che al deterioramento dei dipinti.

¹⁶ VASARI ed. MILANESI, 1878-1885, V, p. 549.

¹⁷ Inventari e antiche descrizioni fanno pensare che il palazzo di Marmirolo o la villa ferrarese di Belriguardo disponessero di un numero di stanze decorate superiore rispetto al Te, ma queste residenze integrano cicli decorativi eseguiti in tempi diversi.

¹⁸ A Düsseldorf sono conservati trentatré fogli di Ippolito Andeasi, che illustrano la sequenza di ambienti compresi fra la loggia delle Muse e la camera degli Imperatori. Sono tavole di notevoli dimensioni – in qualche caso superiori a un metro – disegnate a penna e acquerello. Le annotazioni di Jacopo Strada conservate a Vienna precedono il completamento dei rilievi, per cui registrano un numero inferiore di fogli, e a proposito della sala dei Cavalli specificano che il lavoro “non è fatto” (STRADA, *Ordine*, c. 154v). Non ci sono pervenute quattro tavole relative al giardino segreto, tre della loggia adiacente, e una sulla loggia esterna (*ibidem*, c. 155v). I disegni di Andreasi, pubblicati da VERHEYEN 1967, sono catalogati da HARPRATH 1984.

¹⁹ Pavimenti secenteschi, costituiti da mosaici di ciottoli, perman-

gono nella grotta e nell'appartamento del giardino segreto.

²⁰ STRADA, *Ordine*, c. 155v.

²¹ Sostanziali affinità si notano solo fra le camere di Ovidio e delle Imprese.

²² Decorazioni a stucco permangono anche nelle volte di due camere al piano terreno (PELLECCHIA 1989).

²³ AGOSTI 1982.

²⁴ Giovanni da Udine, “fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, lo mescolò con calcina di travertino bianco; e trovò che così veniva fatto, senza dubbio niuno, il vero stucco antico” (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, VI, p. 552). L'attività romana di Giovanni è analizzata da DACOS 1987.

²⁵ Alla decorazione a stucco del Magno Palazzo collaborano artisti mantovani (DE GRAMATICA 1985, pp. 149-150). Lo stesso Giulio Romano nell'ottobre del 1531 lamenta che Mantova sia “vota di pittori e doratori, perché molti ne son andati a Trento e a Bozolo e a Luzara” (*Giulio Romano* 1992, p. 447).

²⁶ VENTURA 1995, pp. 53-54. Cornici e figurine a stucco sono ancor oggi visibili nella volta della sala della Scalcheria.

²⁷ ASMn, AG, b. 2998, lib. 38, c. 68r, v, lettera d'Isabella d'Este a “Cosmo medico” del 28 gennaio 1522. La risposta di Cosimo Anyzio non rivela il “segreto del stucco”, esemplificato e spiegato a un emissario della marchesa (*ibidem*, b. 809, c. 445, 22 marzo 1522).

²⁸ *Ibidem*, Autografi Volta, b. 2, fasc. 143, 20 luglio 1524; D'ARCO 1857, II, p. 95. Il protonotario segnala a Bologna “un giovine depintore che li imparò da un architetto da Roma valenthomo”. La lettera di accompagnamento di Giulio Gonzaga conferma che le critiche agli stucchi si riferiscono agli “alloggiamenti” d'Isabella d'Este (*ibidem*, 23 luglio). La marchesa dichiara di non voler fare per ora “nova spesa, se non quando si potessero acconciare li stuchi fatti senza moverli altramente, per essere hormai fruste et strache nel fabricare” (*ibidem*, AG, b. 2999, lib. 45, c. 91r). Nella replica il protonotario precisa di aver voluto “avertire Vostra Signoria che quelli stuchi se potriano fare più bianchi e in che modo, pensando che maestro Lorenzo proprio lo potesse fare, ho fare il medemo che Vostra Signoria mi scrive de menar, venando in là io, costui quale non è bon mastro ma sa la forma che se fanno. Vi è ben uno ad Cesena che lavora bene, et ha lavorato ad Roma” (*ibidem*, AG, 1150, c. 461, 27 luglio 1524). Il candore è una delle qualità maggiormente apprezzate negli stucchi, e Roma si conferma la fonte delle conoscenze tecnico-artistiche. Un quadro approfondito sull'appartamento di Isabella in Corte Vecchia è offerto da BROWN 1997.

²⁹ *Giulio Romano* 1992, p. 605. Gli stucchi di palazzo Te sono studiati da SAMBIN DE NORCEN 1995.

³⁰ FROMMEL 1991, pp. 146-150.

³¹ *Giulio Romano* 1992, p. 570.

³² ALBERTI 1989, IX, 4, p. 446.

³³ Fanno eccezione le logge delle Muse e del Giardino Segreto, oltre alla camera dei Giganti.

³⁴ *Giulio Romano* 1992, p. 197. Dopo qualche mese, nel maggio 1527, Federico Gonzaga richiede a Roma “per certi lochi del palazzo nostro un paramento di corame dorato, cioè una spalera de longhezza de 25 brazza e d'altezza de 3 et un terzo [...] dorata

in azuro et distinta con li frisi et colonne d'argento" (*ibidem*, p. 210). Non è specificato se questi parati debbano essere collocati al Te, e resta indeterminata anche la destinazione dei due pezzi di corami commissionati nel 1529 a Bologna, a una "maestra da le spaliere" (*ibidem*, p. 309).

³⁵ È scomparso anche il camino della cucina, che per la sua particolare funzione aveva dimensioni straordinariamente ampie. Scamozzi consiglia che "ne' salotti, e nelle stanze si facciano i focolari al piano, o poco rilevati, ma nelle cucine si potranno far alquanto elevati in alto, come osservano per lo più in Germania" (SCAMOZZI 1615, VIII, 13, p. 316).

³⁶ THORNTON 1992, p. 20.

³⁷ SERLIO 1584, IV, p. 138r. A proposito delle "nappe", o cappe, Scamozzi osserva che "non habbiamo cosa alcuna di esse ne gli edifici antichi, e molto poco ne hanno scritto gli architetti moderni" (SCAMOZZI 1615, VI, 35, p. 164).

³⁸ Fra i trattati rinascimentali, quello di Serlio offre l'esemplificazione più ampia sui tipi di camini. Francesco di Giorgio concentra l'attenzione sulle canne fumarie e sui comignoli, per garantire il migliore tiraggio (FRANCESCO DI GIORGIO 1967, I, pp. 96-99). La competenza tecnologica di Francesco è nota al marchese Federico I Gonzaga, che nel 1484 lo consulta per aver camini efficienti come quelli di Urbino (H. BURNS, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 356-357).

³⁹ Scamozzi mette in relazione l'aggetto dei camini con lo spessore dei muri e con le tradizioni regionali. Le "nappe alla romana" sono ricavate nei grossi muri del piano terreno, quelle "a padiglione, alla lombarda", sporgono dalle pareti e prevalgono nelle camere superiori, dove i muri sono più esili (SCAMOZZI 1615, VIII, 13, p. 316; VI, 35, p. 164).

⁴⁰ Il camino nella camera dei Giganti, tamponato alla fine del Settecento, era ricavato nel muro, per evitare soluzioni di continuità nell'apparato decorativo.

⁴¹ Un'ampia rassegna di camini è presentata da MARIACHER 1958. Il saggio di Charles Davis sui camini del Sansovino costituisce lo studio più approfondito sui camini della prima metà del Cinquecento, con particolare attenzione per l'ambiente toscano e quello veneto (DAVIS 1996).

⁴² A. BELLUZZI, *Il progetto per il monumento a Francesco II Gonzaga*, in *Giulio Romano* 1989, pp. 558-560. Il camino nella sala di Troia ha un'impostazione simile ai camini del Te, mentre quello nella casa di Giulio si differenzia per lo sviluppo in verticale, e per il pannello figurato, di stucco, sopra la cappa (F. P. FIORE, *La casa di Giulio*, *ibidem*, pp. 482-483).

⁴³ A proposito di un camino di ordine corinzio, Serlio nota che "questa invention non solamente servirà per ornare un camino, ma per una porta, o per altro ornamento potrà esser adoperata" (SERLIO 1584, IV, p. 181r).

⁴⁴ Figure a tutto tondo compaiono in un progetto conservato al Louvre (M. TAFURI, *Disegni architettonici*, in *Giulio Romano* 1989, p. 497). Nel codice Strahov è compreso il disegno per un camino con la parte del focolare schermata da una grande conchiglia (*Zeichnungen* 1984, 5/6).

⁴⁵ FROMMEL 1989, pp. 101-103. La dilatazione della voluta ionica ricorre anche nelle finestre di villa Turini Lante e nel progetto di camino per il marchese Federico Gonzaga (*Fig. 59*) inserito nel codice Strahov (*Zeichnungen* 1984, 48/71).

⁴⁶ Tutti i camini sono anteriori alla primavera 1530, quando Federico Gonzaga è nominato duca.

⁴⁷ VITRUVIO 1997, VII, 5, p. 1045.

⁴⁸ ALBERTI 1989, IX, 4, p. 445.

⁴⁹ "L'animo nostro infatti si rallegra in sommo grado alla vista di dipinti raffiguranti plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti" (*ibidem*, p. 446). Plinio attribuisce l'invenzione della pittura paesaggistica all'artista di età augustea Studio, e colloca questo tipo di raffigurazioni tra i generi minori (PLINIO 1982-1988, V, lib. XXXV, 37, p. 421).

⁵⁰ SERLIO 1584, IV, p. 191v.

⁵¹ Il rilievo d'Ippolito Andreasi restituisce l'effetto illusionistico dei dipinti, oggi molto consunti.

⁵² Altri esempi di connessione tra spazio pittorico e ambiente reale sono proposti dai putti che si sporgono oltre il fregio vegetale della sala dei Cavalli, oppure dalla mano di Olimpiade che oltrepassa la cornice della scena nella camera di Psiche. L'espedito è noto alla pittura quattrocentesca, a partire almeno dalla *Trinità* di Masaccio.

⁵³ SERLIO 1584, IV, pp. 191v-192r.

⁵⁴ La questione costituisce motivo di contrasto fra Pellegrino Tibaldi e Martino Bassi, e viene discussa anche da altri artisti contemporanei (BORA 1980, pp. 295, 310-312).

⁵⁵ L'innalzamento del punto di vista rientra nella prassi compositiva rinascimentale (SANDSTRÖM 1963, p. 77).

⁵⁶ Anche nell'appartamento di Troia prevalgono le prospettive di figure. Nella palazzina di Margherita Paleologa, la volta del camerino delle Stagioni si apre su un portico architravato, visto dal basso, e la copertura della loggia è concepita come un pergolato, dal quale si affacciano putti.

⁵⁷ L'impostazione della *Caduta di Fetonte* è ripresa da Giulio per la *Caduta di Icaro* nella camera dei Cavalli a palazzo Ducale.

⁵⁸ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 538.

⁵⁹ SERLIO 1584, IV, p. 192v.

⁶⁰ *Ibidem*. Dolce raccomanda di utilizzare gli scorci "di rado, perché essi, quanto sono più rari, tanto porgono maggior meraviglia", e aggiunge che "anco agl'intendenti alle volte più apportano fastidio che diletazione" (DOLCE 1960-1962, I, pp. 180-181).

⁶¹ A proposito del *Convito degli dei* alla Farnesina, Serlio osserva che "se questa opera non fusse fatta con tal giudizio, ma semplicemente dipinta nella volta, stando in quel modo, si potria comprendere che tutte quelle figure minacciassero di cadere" (*ibidem*).

⁶² VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 543.

⁶³ Il rapporto fra lo spettatore e l'opera d'arte rinascimentale è approfondito da SHEARMAN 1995. Alla camera dei Giganti sono dedicate le pagine 188-191.

⁶⁴ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, pp. 543-544. Diverso è il concetto di "rappresentazione continua" approfondito dalla scuola viennese di storia dell'arte: una sequenza di scene che rappresentano episodi successivi di una medesima storia entro un fondale comune (cfr. EAA, II, 1959, pp. 783-784).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 541. È Richardson a far notare, con schemi di pianta e sezione, che la stanza è quadrata (RICHARDSON 1722, p. 348).

⁶⁶ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 543. La chiusura del camino risale ai restauri del tardo Settecento.

⁶⁷ I soggetti pittorici più convenienti alla cappa del camino sono suggeriti da FILARETE 1972, IX, pp. 267-268.

⁶⁸ Anche nelle pareti della camera di Psiche alcune scene si prolungano al di là degli angoli. Illusionismo, sfondati prospettici, continuità spaziale, architetture dipinte e cariatidi sono temi giulieschi riconoscibili nella sala delle Vigne a Belriguardo, e Giulio Romano nel 1535, durante un soggiorno a Ferrara, è inviato dal duca Ercole II "in villa ad uno suo luoco X miglia lontano" (*Giulio Romano* 1992, p. 645; PACCIANI 1991, p. 313; FIORAVANTI BARALDI 1993, pp. 28-32).

⁶⁹ L'orizzonte risulta troppo alto, per cui l'impianto prospettico non raggiunge una convincente verosimiglianza, mentre la balaustra sembra appartenere allo spazio dello spettatore (SANDSTRÖM 1963, p. 80; COFFIN 1979, pp. 103-104; BARTALINI 1996, pp. 75-81).

⁷⁰ MARCHINI 1969, p. 18.

⁷¹ SHEARMAN, *Funzione e illusione* 1983, pp. 123-124. L'interpretazione in termini illusionistici della cappella Chigi e delle cupole di Correggio è messa in discussione da MOREL 1984.

⁷² Sodoma "dipinse l'oculo con la sarabanda di putti intorno all'insegna papale, con una passione prospettica così lucida ed esibita che solo la presenza del Bramantino, lì accanto, poteva incoraggiare" (BARTALINI 1996, p. 113).

⁷³ Lo sfondato mantegnesco della Camera Picta è citato da Leonbruno nella sala della Scalcheria.

⁷⁴ Gli 'scurti' della figura umana sono analizzati da BORA 1980.

⁷⁵ SHEARMAN, *Funzione e illusione* 1983, p. 180.

⁷⁶ "I pilastri della sala dei Cavalli derivano anch'essi dall'interno del pronao del Pantheon" (BURNS 1989, p. 241).

⁷⁷ Questo artificio caratterizza anche la decorazione della sala nella casa mantovana di Giulio.

⁷⁸ Hanno capitelli ionici anche le colonne tortili dipinte sulle pareti del giardino segreto.

⁷⁹ Il motivo è analizzato da TAFURI 1989, p. 23.

⁸⁰ CASTIGLIONE 1972, I, 34, p. 74.

⁸¹ Un disegno conservato a Oxford illustra una colonna tortile, priva di capitello, ornata da tralci vegetali e putti, ma senza fasce strigilate. Se si tratta del disegno per un oggetto d'uso, anziché per un elemento architettonico, lo scarto semantico diventa ancora più accentuato. Cfr. M. TAFURI, *Disegni architettonici*, in *Giulio Romano* 1989, p. 497.

⁸² Anche Alberti ammette l'inserimento di colonne tortili nei giardini: "E molta leggiadria conferiva [...] il collocare, soprattutto nei loggiati dei giardini, colonne fatte ad imitazione di tronchi d'albero con le nodosità recise, o di fasci tenuti insieme da cinghie, o altre ancora tortili" (ALBERTI 1989, IX, 1, p. 435).

⁸³ VITRUVIO 1997, I, 1, pp. 15-17.

dizione letteraria e figurativa greco-romana descrive Tifeo e i giganti come mostri anguipedi, ma i dipinti di palazzo Te e l'arte rinascimentale non raccolgono il suggerimento.⁹⁶ Ancora una volta le figure si svincolano dalle parole che le ispirano.

Favole e storie

Le decorazioni di palazzo Te parlano di Federico Gonzaga e rendono quasi tangibile la sua presenza nella villa, anche se non illustrano in modo trasparente la figura e le gesta del signore di Mantova. Non sono raffigurati avvenimenti storici, come la *Nomina di Federico II a capitano dell'esercito pontificio*, dipinta da Lorenzo Costa per il palazzo di San Sebastiano, o la *Battaglia di Pavia* commissionata nel 1523 a Leonbruno per una loggia della villa di Marmirolo.⁹⁷ Julian Kliemann mette in evidenza la "marcata coscienza dinastica" dei Gonzaga, che alla fine del Quattrocento, con il quadro della *Cacciata dei Bonacolsi*, celebrano la presa del potere e le origini della propria signoria.⁹⁸ Ritratti di Federico Gonzaga non compaiono al Te, nemmeno nella camera di Attilio Regolo, dove si esaltano le virtù del principe, e ci si attende un'apparizione del protagonista al centro della volta. Alcune epigrafi tramandano il nome del committente, e le divise – onnipresenti – accennano in modo trasversale alla sua personalità. Le "historie" disegnate da Giulio Romano per il palazzo del Te e per l'appartamento di Troia hanno come protagonisti antichi eroi o personaggi mitologici, e i riferimenti all'attualità sono velati dalla mediazione letteraria. L'identificazione del committente con i dipinti della propria villa è dimostrata da un singolare incidente: il furto di numerosi disegni di Giulio Romano da parte di un artista veronese.⁹⁹ Il maggior timore di Federico Gonzaga è che il ladro "ne faccia copia ad altri et che in altri loghi siano messi in opera".¹⁰⁰ Si rivendica la proprietà delle figure, il loro carattere personale, riservato e quasi intimo, il diritto a un uso esclusivo.

L'ambiente nel quale traspare con maggiore evidenza la personalità del committente, l'immagine che egli intende dare di se stesso, è la grande loggia di David. Federico Gonzaga si presenta come un condottiero, al centro di una schiera di famosi capitani militari, evocati da realistici ritratti. L'intenzione di porre nelle nicchie statue in marmo o addirittura in bronzo¹⁰¹ richiede un impegno organizzativo e finanziario superiore a quello delle altre stanze, risolte con dipinti o stucchi,

e dimostra il primato riconosciuto a questo tema. I nomi del duca di Milano Francesco Sforza, del duca di Ferrara Alfonso I d'Este, del "gran capitano" Consalvo Ferrante, e del re d'Ungheria Mattia Corvino, fanno pensare a una schiera di personaggi italiani e internazionali appartenenti all'età contemporanea. Ciò corrisponde al dichiarato obiettivo del committente di raccogliere le effigi dei "capitani famosi in arme che sono stati da cento et cinquanta o duecento anni in qua".¹⁰² L'idea è riproposta nella camera delle Teste dell'appartamento di Troia, e la coincidenza di un paio di nomi apre la possibilità che siano stati riutilizzati busti originariamente destinati alla loggia del Te.¹⁰³ Il pantheon più affollato è allestito a Castello, nel "camerino davanti al studio", dove sono inventariati nel 1542 "nonantacinque retratti de varii signori, signore et capitanei christiani et infideli, de' quali ne sono nonantadui cornisati et trei senza cornise".¹⁰⁴ Anche se mancano ulteriori specificazioni, possiamo immaginare una raccolta di quadri di modeste dimensioni, che ritraggono sovrani oltre ai condottieri. Il carattere eterogeneo della collezione dipende probabilmente dall'ampliamento di un nucleo iniziale che risale al 1522, quando Paolo Giovio riferisce l'intento di Federico Gonzaga di "essornare" un "loco" con "le imagine de eccellenti capitani de la natione italica".¹⁰⁵

Rispetto al filone iconografico degli *Uomini Illustri*, diffuso sin dal Medioevo, il marchese di Mantova privilegia le figure di comandanti a lui contemporanei, o vissuti in un passato non troppo remoto: personaggi con i quali può immedesimarsi. La letteratura classica, da Sallustio a Plutarco, da Alberti a Castiglione, esalta il valore esemplare dei ritratti di personaggi famosi, capaci di suscitare una virtuosa emulazione.¹⁰⁶ Anche la cultura cavalleresca si fonda sul culto degli eroi, e nel fortunato schema iconografico dei *Neuf preux* associa personaggi della tradizione ebraica, del paganesimo greco-romano, e dell'età cristiana.¹⁰⁷ In occasione della nomina a marchese, Federico Gonzaga indossa il collare dell'ordine di San Michele, intitolato all'arcangelo considerato capostipite della cavalleria.¹⁰⁸ Con il passare degli anni, l'immagine del duca di Mantova come guerriero scolorisce, e si distacca dalla realtà per assumere un valore puramente ideologico. Nel *Pronostico dell'anno MDXXXIII*, Aretino attacca l'antico patrono e colpisce il suo punto debole: "Marte refuta la militia di Federico Gonzaga".¹⁰⁹ Il sarcasmo del "flagello de' principi" investe la celebrazione dell'unico successo militare del Gonzaga. "Dicono gli aurispici che sua eccellenza al fine di maggio triompharà del

gioco della inquitana, la qual festa è consacrata alla ossessione dalla quale gli parve liberare Pavia, et in cotal giorno mandarà in processione tutti i bastoni che egli ha havuti di generale, renuntiati per paura dei disaggi militari per i quali non uscì mai in campo".¹¹⁰ Un rancore personale muove Aretino, ma è indiscutibile che dopo la campagna contro i francesi Federico rinuncia a "cavalcare": per calcolo diplomatico e per motivi di salute. L'uomo politico prevale sull'uomo d'armi, e nonostante i successi il Gonzaga appare amareggiato. Nel 1529 rifiuta l'incarico di capitano generale dell'esercito cesareo in Italia con queste parole: "Ne duole ben fin a l'anima de non potere accettare tal dignità con quella fiducia et speranza de successo che faressemo se fussemo sani como già siamo stati".¹¹¹ Paolo Giovio, consultato a più riprese per fornire i ritratti di celebri capitani, non inserisce Federico Gonzaga nel proprio museo di uomini illustri per le qualità militari. Mentre si offusca la figura di Federico condottiero, si fanno più pressanti le celebrazioni artistiche del suo valore nella milizia.

Nelle lunette della loggia di David si succedono le imprese dell'eroe biblico, che lotta con il leone, con l'orso, e trionfa su Golia. L'inclusione fra i "Nove Prodi" dell'iconografia cavalleresca dimostra la fortuna di David come esempio di guerriero vittorioso, capace di sconfiggere nemici dotati di maggiore forza, e persino il gigante filisteo. Sin dal 1522, Federico Gonzaga commissiona medaglie che recano da un lato il suo ritratto, e dall'altro le figure di David e Golia.¹¹² L'ambasciatore urbinato commenta: "Chiario sarà da intender insin dagli mantoani, con reverenza però, che vol dir che il marchese ha ruinato il re di Franza".¹¹³ Secondo quest'osservatore, le allegorie politiche sono comprese da un vasto pubblico. L'immedesimazione di Federico con il sovrano biblico risale ai primi anni di regno e viene giustificata con il valore militare. Dopo l'uccisione del marito d'Isabella Boschetti – avvenuta nel 1528 e addebitabile al marchese¹¹⁴ – intervengono ulteriori, inquietanti parallelismi. Gli ottagoni della volta raffigurano la passione di David per Betsabea (750-753). L'episodio del bagno ha una lunga tradizione iconografica e appare conveniente a una villa.¹¹⁵ Decisamente rara è invece la scena dell'*Ebbrezza di Uria*: prefigurazione della sua morte, provocata dal re per sbarazzarsi del rivale, e questa scelta solleva interrogativi. Federico Gonzaga si riconosce in David anche per la vita amorosa, nonostante il rischio che ciò possa apparire come l'ammissione di una colpa.¹¹⁶

La figura del soldato valoroso, incapace di resistere

all'amore, fa pensare ai protagonisti dei romanzi cavallereschi piuttosto che a quelli della storiografia romana. In altre decorazioni della villa riappaiono le figure di *David con la testa di Golia* – orgoglioso gesto di vittoria – e di *David che suona la lira*. La musica allontana dalla mente gli spiriti del male e inneggia al Signore.¹¹⁷ Gli accordi della cetra risuonano anche nella loggia delle Muse, dove Orfeo incanta gli animali feroci. Il potere della musica avvicina il cantore mitologico al personaggio biblico. Agli angoli della camera delle Aquile, l'immagine di *David con la testa di Golia* si rispecchia nella controparte femminile costituita da *Giuditta con la testa di Oloferne*. Gli eroi dell'Antico Testamento sono ricordati per l'audacia delle loro imprese, senza che intervengano le connotazioni libertarie attribuite a queste figure in particolari situazioni politiche, come a Firenze nell'età repubblicana.

La sovrapposizione tra il profilo di Federico e quello di David si prolunga nel tempo, ma il signore di Mantova non s'identifica in modo univoco e stabile con un modello tratto dalla storia antica o dalla mitologia. Non si consolidano gemellaggi ideali, come quello di Andrea Doria con Nettuno, o di papa Paolo III Farnese con Alessandro Magno e con San Paolo. Nella stessa villa del Te, il committente può essere associato con altri protagonisti dell'apparato decorativo, a cominciare da Ercole, esempio di fermezza e virtù, ma soggetto a momenti di follia omicida, e infine vittima della gelosia amorosa. Nell'episodio della lotta con il leone, l'immagine di Ercole coincide, non a caso, con quella di David, un altro eroe che cede alle passioni. Tra le *Fatiche* effigiate nella sala dei Cavalli s'inserisce la storia del *Ratto di Deianira*, destinata a tragici sviluppi per motivi amorosi. Nella camera dello Zodiaco a palazzo Ducale, il marchese assume le sembianze d'Ercole, e le costellazioni decretano il suo destino personale.¹¹⁸ Con l'apparato ornamentale della loggia di David, Federico Gonzaga proclama l'aspirazione alla gloria militare e confessa la fragilità rispetto all'amore. In una villa il committente può consentire allusioni alla vita privata, lasciar trapelare aspetti controversi della propria personalità, mentre nell'appartamento di Troia prevale l'iconografia ufficiale, senza sfumature e senza cedimenti. A palazzo Ducale Giove impersona il potere del sovrano, al Te si presenta nella duplice veste di signore del fulmine e di amante di donne mortali. Le *Storie di David* sintetizzano motivi eroici e amorosi, virtuosi e trasgressivi, sviluppati nelle altre stanze della villa. La loro datazione, fra il 1531 e il 1534, va rimarcata per contrastare quelle interpre-

tazioni che distinguono, troppo schematicamente, una prima fase ornamentale consacrata ai piaceri dell'amore, da un epilogo in chiave moraleggiante. La visita di Carlo V nel 1530 segna una svolta nella politica gonzaghesca, ma non rivoluziona il repertorio iconografico della corte mantovana.

Nell'appartamento del giardino segreto, decorato negli anni trenta, la pergola con putti della camera grande e i soggetti bacchici della loggia allentano la tensione morale della camera di Attilio Regolo, sin troppo grave per un padiglione di delizia. Gli antichi eroi del periodo repubblicano sono i campioni più intransigenti di virtù concepite come valori assoluti, e perseguite anche a costo della vita. È verosimile che questo rigore etico fosse condiviso dagli "acti generosi de antiqui che observarno fede", dipinti a Castello su invenzione di Mario Equicola. Questi episodi "di spietata e terribile severità" costituiscono il soggetto d'innomerevoli cicli decorativi fra Quattrocento e Cinquecento.¹¹⁹ A palazzo Te, come nella maggior parte dei casi, è rimossa l'ideologia repubblicana che pervade le fonti storiche. Restano in primo piano astratti principi etici, proiettati in una dimensione mitica e ricollegati alla realtà contingente solo dagli artifici retorici dei letterati di corte. Il personaggio più ammirato è Scipione l'Africano, che oltre alle doti morali può vantare importanti successi militari. La famosa scena della *Continenza di Scipione* compare in un tondo nella camera degli Imperatori (858). Durante la prima metà degli anni trenta, la *Storia di Scipione* è illustrata da Giulio Romano in numerosi disegni per gli arazzi del re di Francia.¹²⁰

Anche lo scomparto maggiore nella stanza degli Imperatori, con *Cesare ordina di bruciare le lettere di Pompeo*, propone un modello di magnanimità, ma il clima virtuoso dell'ambiente è incrinato dalle divise amorose di Federico Gonzaga poste agli angoli della volta. L'altro tondo nella stessa camera rappresenta *Alessandro Magno ripone l'Iliade in uno scrigno* (847). Plutarco sottolinea in più di un'occasione lo straordinario interesse del sovrano per il poema, considerato "un sussidio per giungere alla virtù militare".¹²¹ Come osserva Verheyen, l'*Iliade*, oltre a proporre modelli di strenuo valore guerriero, ha lo straordinario potere di diffondere nello spazio e nel tempo la memoria dei suoi protagonisti.¹²² Equicola ricorda il famoso episodio di Alessandro Magno che "al tumulto d'Achille disse: 'O fortunato giovane che havesti Homero laudatore'".¹²³ Letteratura e storiografia hanno un peso determinante nell'alimentare la fama, e la personificazione

di questa prerogativa è dipinta al centro della volta nel camerino della Fede, per garantire il ricordo delle virtù illustrate negli altri riquadri. Apollo impugna la penna nella lunetta della loggia delle Muse. I libri occupano un posto privilegiato anche nella scena allegorica che sovrasta la camera di Attilio Regolo. Solo Aretino si pone controcorrente, e in una lettera a Carlo V – intessuta di una sottile ambiguità – ricorda gli scritti di Omero e Cesare per concludere che "l'istoria è refugio de la menzogna" e che le imprese dell'imperatore vivono "per lor virtù proprie e non per l'altrui dicerie".¹²⁴ Federico Gonzaga dispone degli strumenti culturali per apprezzare la "pittura di storia". In età giovanile studia i testi classici, da Tito Livio a Valerio Massimo. Il precettore Francesco Vigilio informa Isabella d'Este sui progressi del figlio: "Li ho anchor dichiarato una opereta di Ovidio *In Ibim*, piena de historie e fabule recondite, parendomi lui maxime delectarse de historie, dil che niuna cosa mi par più conveniente ad uno che habia ad esser principe".¹²⁵ I modelli virtuosi fanno appello all'energia morale dell'individuo, si rivolgono alla sua responsabilità personale, e attenuano il determinismo astrologico prefigurato nella camera dei Venti. Gli influssi esercitati dai corpi celesti sulla vita dell'uomo lasciano margini di libera scelta, per cui la coscienza individuale sfugge alla tirannia delle stelle.¹²⁶

Nelle camere di Attilio Regolo e degli Imperatori gli eroi antichi sono celebrati per le virtù morali piuttosto che per le imprese belliche. A un condottiero, quale Federico Gonzaga, si confanno le figurazioni guerresche, e a questi soggetti è dedicata la camera degli Stucchi. Il sistema ornamentale si segnala per l'impiego esclusivo degli stucchi e per la rinuncia a narrare eventi specifici. Ercole e Marte, emblemi di energia combattiva, sono raffigurati in un momento di riposo dopo il trionfo, contornati da segni di vittoria (815-816). Per l'interpretazione del doppio fregio è illuminante un'iscrizione – scomparsa o mai realizzata – tramandata dal codice Chlumczansky: *Fed(erici) auspiciis ducis invicti et optimi hic est videre ut incedebant copiae romanae nostrum quod diu latuit saeculum*.¹²⁷ Il *titulus* corrisponde alla descrizione di Jacopo Strada: "Il modo et ordine come li Romani andavano ala guerra".¹²⁸ Non è la rievocazione di un fatto storico, e nemmeno un trionfo. Nella camera degli Stucchi si ricostruisce la composizione e l'equipaggiamento di un esercito romano in marcia. I richiami all'attualità sono limitati a due scudi: quello imperiale, asburgico, del comandante a cavallo, e l'altro gonzaghesco di un soldato.

Il fulmine è il segno più eloquente del potere di Giove, l'arma che respinge l'assalto dei giganti all'Olimpo. Nel racconto di Ovidio, la rivolta della terra contro il cielo avviene durante la crudele età del ferro, dopo che la vergine Astrea ha abbandonato un mondo macchiato di sangue. Traduzioni e commenti tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento interpretano la *Gigantomachia* come un gesto di "temeraria prosumptione". Ai mostruosi figli della terra è addebitato il peccato di superbia, la pretesa empia di "potere più che Idio".¹²⁹ Le scimmie, che per una deformazione del testo nascono dal sangue dei vinti, ribadiscono la natura bestiale e moralmente corrotta dei giganti. Il pensiero medievale accosta i personaggi della mitologia pagana a quelli della tradizione cristiana. Nel pozzo dei giganti, in fondo alla voragine infernale, Dante incontra Nembrot, costruttore della torre di Babele, e Fialte, che sovrappone il monte Ossa al Pelio per dare la scalata all'Olimpo. La cornice dei superbi, nel Purgatorio, è intagliata con esempi di tracotanza punita, da Lucifero a Briareo, e in una scena sono rappresentati Giove, Apollo, Minerva, Marte, che osservano "le membra d'i Giganti sparte".¹³⁰ Queste figurazioni di origine divina, caratterizzate da uno straordinario realismo, hanno la funzione di ammaestrare i superbi. Una lunga tradizione culturale legge nella *Gigantomachia* un monito di carattere morale, e la narrazione vasariana, nel porre l'accento sul "temerario ardire de' giganti",¹³¹ sembra avallare una dimensione interpretativa etica. I giganti sono esempi da evitare, come Fetonte, che precipita dalla volta della camera delle Aquile, colpito dalla saetta di Giove per un peccato di presunzione, o come Marsia che osa sfidare Apollo.

Federico Gonzaga assume tra le proprie divise il fulmine alato,¹³² emblema di Giove e in senso lato dell'autorità del sovrano. Le lusinghe retoriche della pittura e delle lettere consentono al principe di un piccolo stato d'immedesimarsi con il principe degli dei. Nella figura di Giove che castiga i giganti, il duca di Mantova può riconoscere il garante del potere signorile, e alludere alla rovina dei propri nemici. A questa linea di pensiero, che rischia a sua volta di sfociare nella temerarietà, si affianca un'altra tesi, che riconosce l'assolutezza dell'*imperium* di Giove, anche sui sovrani. Nella camera delle Teste a palazzo Ducale i busti dei condottieri sono sovrastati da una monumentale effigie del re degli dei, assiso sul trono, con la folgore e l'aquila. Un cartiglio contiene un verso di Orazio che conviene reinserire nel testo originario: *Regum timendorum in pro-*

*ri giganteo triumpho, / Cuncta supercilio moventis.*¹³³ Anche i principi sono soggetti all'autorità di Giove, famoso per il trionfo sui giganti. Secondo la testimonianza del Possevino, il motto *Reges in ipsos imperium est Iovis* fa parte sin dal Quattrocento dell'ideologia gonzaghesca e figura sulle medaglie coniate per l'investitura a marchese di Gianfrancesco.¹³⁴ La citazione dalle *Odi* trasforma la *Gigantomachia* in un avvertimento agli stessi sovrani, che devono riconoscere un potere superiore al proprio e non farsi accecare dalla superbia.¹³⁵ Questa concezione è condivisa da Annibal Caro. In una lettera a Vicino Orsini, datata 1564, spiega come "i Giganti, oltre ai cattivi uomini, significhino segnatamente i cattivi signori, i quali, essendo in terra maggiori degli altri, si lasciano trasportare a un'albagia che non sia altra possanza sopra loro, il che gli fa presumere e contra gli uomini, e contra Dio".¹³⁶

Ovidio paragona le ribellioni all'autorità di Giove agli attentati contro l'imperatore, e autorizza una lettura della *Gigantomachia* filtrata dall'attualità politica.¹³⁷ Questo parallelismo si ripropone durante il Cinquecento: in una medaglia di Leone Leoni l'immagine di Carlo V è associata a quella di Giove fulminatore dei giganti. Nel castello di Colloredo, Giovanni da Udine illustra attorno all'*Abdicazione* dell'imperatore le punizioni dei giganti, di Fetonte, Icaro, Salmoneo, colpevoli di iattanza.¹³⁸ La scelta del momento in cui Carlo V rinuncia al potere sposta in secondo piano le celebrazioni trionfalistiche e induce a riflessioni morali. Le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce identificano nelle "favole e amori [...] tutto il sugo della morale e divina filosofia". L'"allegoria" a commento del primo canto assimila i giganti "che procacciarono di togliere il cielo a Giove" ai "cattivi angioli, che volsero farsi eguali alla Divina Maestà".¹³⁹ Nella dedica a Carlo V – tramite il vescovo di Arras, consigliere cesareo – l'autore aggiunge che "per le vane e temerarie battaglie de' Giganti si può con molta acconcia proprietà rappresentar quelle che spesse volte con non minor temerità move il mondo contra la potenza di Cesare, la quale è imagine e esempio in terra di quella di Dio".¹⁴⁰ Dolce distingue una simbologia valida universalmente da una contingente, applicabile all'attualità storica. L'identificazione con Giove castigatore dei giganti si addice all'imperatore, che trionfa sui campi di battaglia e domina la politica europea, ma non è una prerogativa esclusiva, e di rado viene manifestata con trasparenza. La *Gigantomachia* compare negli apparati effimeri allestiti a Napoli (1536) e Anversa (1549) in onore di Carlo V e del figlio Filippo, senza peraltro diventare

67. Arco di trionfo in onore di Carlo V a Milano, progetto di GIULIO ROMANO, da ALBICANTE 1541.

un motivo dominante nell'iconografia imperiale.¹⁴¹ Non figura tra le decorazioni degli archi trionfali disegnati da Giulio Romano per gli ingressi di Carlo V a Mantova e Milano.

Assonanze concettuali con la *Caduta dei Giganti* si riconoscono nella figurazione dell'imperatore a cavallo che travolge i nemici, proposta a Bruges (1515), Siena (1536), e Milano (1541).¹⁴² In piazza del Duomo a Milano Giulio allestisce un arco quadrifronte con la statua equestre di Carlo V (Fig. 67). "Sotto il cavallo tre Giganti stavano distesi e di paura oppressi", "il Barbaro Africano", "il Turcho", e "l'Indiano", che raffigura "le terre nove".¹⁴³ I vinti assumono in genere le sembianze degli infedeli, oppure dei protestanti. Per la visita imperiale a Mantova del 1530, Giulio innalza una colonna in onore della "Maestà Cesarea dominatore di tutto il mondo", e i prigionieri simboleggiano l'America, l'Africa, l'Asia. L'incoronazione di Carlo V a Bologna da parte di papa Clemente VII (1530) introduce l'immagine dell'imperatore soldato di Cristo, difensore della Chiesa dalle minacce dei Turchi e dalla peste dell'eresia, signore di pace e restauratore della giustizia. Sono questi i motivi conduttori di un'ideologia che tende a rimuovere i precedenti contrasti con il papato – culminati nel Sacco di Roma – e l'endemica guerra con il re di Francia, motivo di lacerazioni profonde per il Cattolicesimo. Il cardinale di Trento Bernardo Cles – intransigente sostenitore dell'ortodossia e fedele alla causa imperiale – dona a Carlo V un medaglione in cristallo di rocca con la raffigurazione della battaglia di Pavia e della disfatta di Francesco I, ma rifiuta il suggerimento del Dosso di affrescare lo stesso episodio nel castello del Buonconsiglio.¹⁴⁴ I criteri del decoro e della convenienza politica consigliano di evitare in un ambiente pubblico la raffigurazione di un evento che potrebbe creare tensioni diplomatiche.¹⁴⁵ Ancora più sconveniente appare l'illustrazione del Sacco di Roma, celebrato solo dai protestanti come una punizione divina nei confronti del papato. Non desta invece problemi, qualche anno più tardi, la rievocazione della conquista di Tunisi, in quanto i nemici sono musulmani, e anche il duca Federico fa dipingere l'impresa a Marmirolo.¹⁴⁶

La *Caduta dei Giganti* offre la possibilità di rappresentare in modo spettacolare il trionfo di un sovrano, e in particolare dell'imperatore, senza citare avvenimenti imbarazzanti o addirittura compromettenti. Gli affreschi commissionati all'inizio degli anni trenta da Federico Gonzaga e Andrea Doria evitano qualsiasi aggettivazione che renda evidente il richiamo a Carlo

V. Giulio Romano e Perino del Vaga rinunciano a sovrapposizioni fisiognomiche e al repertorio araldico di aquile a due teste, colonne d'Ercole, globi terrestri, sciorinato a piene mani negli apparati effimeri.¹⁴⁷ Prima di questa data, la *Gigantomachia* è associata a Francesco I di Francia piuttosto che all'imperatore,¹⁴⁸ per cui non costituisce un riferimento immediatamente comprensibile. Non si è ancora consolidata l'imma-



67

gine concettuale di Carlo V difensore della Cristianità, mentre è ancora vivo il ricordo del Sacco di Roma e della prigionia del re di Francia. La componente religiosa messa in evidenza da Guthmüller¹⁴⁹ acquista maggiore spessore dopo le spedizioni contro i Turchi e quando si acuiscono le lotte con i protestanti. In quel momento l'imperatore appare come il protettore della fede cristiana, e i suoi nemici sono innanzitutto dei peccatori. A Genova i prolungati soggiorni di Carlo V trasformano la villa Doria in un vero e proprio *palatium imperiale*.¹⁵⁰ A Mantova, durante il viaggio del 1530, Carlo si reca al Te solo per una festa. Le connotazioni imperiali della camera dei Giganti non sono palesi, e vengono rafforzate da una visione retrospettiva, dalla conoscenza di testimonianze più tarde, come la medaglia di Leoni. Nel 1537 Giulio invia al duca Ercole II d'Este un "desegno dello assalto del cielo",¹⁵¹

ricollegabile agli arazzi della *Gigantomachia* tessuti l'anno successivo.¹⁵² Il mito si presta a interpretazioni differenziate: a Mantova e a Genova l'unico artefice della disfatta dei giganti è Giove, mentre nei parati ferraresi assume a protagonista Ercole, per celebrare il committente, che porta lo stesso nome. Gli affreschi del Te si distinguono dalle altre *Gigantomachie* per la spettacolare messa in scena e per la capacità di colpire emotivamente gli spettatori. L'effetto immediato è la meraviglia suscitata dalla novità dell'invenzione compositiva, e gli interrogativi sul significato dei dipinti richiedono una riflessione più distaccata.

Nello studiolo d'Isabella d'Este, Minerva – incarnazione della virtù e della vita attiva – trionfa sull'ozio e spezza l'arco di Amore: *Otia si tollas periere Cupidinis arcus*.¹⁵³ “Venere appo Luciano si lamenta con Cupido che le Muse e Diana non sentono il suo fuoco, risponde Amore perché non stanno mai in ocio”.¹⁵⁴ La camera di Psiche a palazzo Te decreta la rivincita di Amore. I dipinti raccontano le avventure di personaggi divini e umani trafitti dalle frecce dorate. La rivalutazione dell'ozio, sia pure “onesto”, fornisce nuove armi a Cupido. Un emblema di Alciato sulla “vis Amoris” dimostra che i suoi dardi hanno la meglio persino sul fulmine di Giove.¹⁵⁵ Nella scena con Olimpiade, il re degli dei, travolto dalla passione per una donna mortale, si trasforma in un serpente, e la folgore serve soltanto per accecare il marito, che spia gli amanti. La storia sviluppata con maggiore ampiezza è quella di Psiche: un racconto che segna il trionfo dell'amore sulla gelosia, ma la sconfitta è Venere, e lo stesso Cupido appare vittima delle proprie frecce (433).

La favola di Apuleio suscita scarsa eco nell'arte antica¹⁵⁶ e in quella del primo Rinascimento. Un cassone nuziale mediceo punta sull'assonanza fra la propria destinazione e l'epilogo della storia.¹⁵⁷ Alla descrizione di Giovanni Sabadino degli Arienti è affidata la memoria dell'importante ciclo dipinto nella seconda metà del Quattrocento in un “magno salotto” della villa ferrarese di Belriguardo.¹⁵⁸ Il successo editoriale dell'*Asino d'oro* – con le numerose edizioni del testo latino, le traduzioni in italiano, i commenti e i rifacimenti – fa da premessa alla diffusione iconografica delle vicende di Amore e Psiche. Un segnale in questa direzione viene dai dodici quadri attribuiti al Giorgione da Ridolfi, e andati dispersi.¹⁵⁹ Il contributo decisivo è dato dalla loggia della Farnesina, dipinta da Raffaello con i suoi collaboratori. La fama dell'autore e la piacevolezza delle immagini decretano la fortuna dell'opera e del tema. Alla fine degli anni venti, la camera di Psiche a

palazzo Te consolida il favore per una storia che affascina la scuola raffaellesca e ispira gli affreschi di Perino del Vaga nella villa Doria e poi a Castel Sant'Angelo,¹⁶⁰ i quadri di Polidoro da Caravaggio,¹⁶¹ come pure le stampe incise dal Maestro B nel Dado e da Agostino Veneziano.¹⁶² Anche nei secoli successivi committenti e artisti rinnovano il consenso per il romanzo di Apuleio, miniera di seducenti figurazioni e di situazioni psicologiche complesse.

Secondo Sabadino degli Arienti, nella villa di Belriguardo “si vede con moralità singulare, sotto poetico velamento hystoriata con felicissima pictura, Psych celeste nymppha”, protagonista di “accidenti et acti de morale amore, pieni de singolari sentimenti”.¹⁶³ La descrizione del ciclo non affronta il livello simbolico, eppure la terminologia di Sabadino tradisce un'interpretazione “moralizzata”. Valori mistico-religiosi fanno da sfondo alla spregiudicata narrazione di Apuleio, e il nome stesso della protagonista suggerisce un'allegoria spirituale. Dalla tarda antichità la “fabella” di Psiche costituisce uno dei testi prediletti dalla cultura di matrice platonica. Ampia circolazione raggiungono nel Cinquecento i *Commentarii* di Filippo Beroaldo su Apuleio, che ripercorrono la storia pagana in termini di filosofia cristiana, riconoscendo nelle prove a cui è sottoposta Psiche il percorso penitenziale dell'anima per ascendere al cielo e meritare l'immortalità.¹⁶⁴ Equicola riferisce che Boccaccio, nella *Genealogia degli dei*, “interpreta Psiche l'anima, le due sorelle la potentia vegetativa, e sensitiva, Cupido amor divino, la Voluptà diletatione sempiterna”.¹⁶⁵ Un sostrato morale pervade l'essenza della storia. È un termine di riferimento ineludibile, anche nelle messe in scena che acquistano un carattere diverso, come la camera del Te, percorsa da una vena sensuale che trascende, qualche volta, in esplicito erotismo. Non sembra quindi feconda né illuminante la divaricazione prefigurata dalla storiografia tra un'esegesi mistica e una edonistica.¹⁶⁶ Si riaffaccia la questione sollevata in campo letterario dal testo di Apuleio, e un'alternativa netta finisce per impoverire i contenuti della favola. Il gioco dell'arte consiste proprio nella contaminazione delle due correnti di pensiero, nel desiderio di spiazzare le attese del lettore e dello spettatore.

Disegni e dipinti di Giulio tradiscono uno spirito licenzioso che non resta circoscritto ai miti amorosi. Nelle Logge Vaticane la vicenda di *Isacco e Rebecca spinti da Abimelech* è resa dal giovane allievo di Raffaello con una carica di erotismo insolita per una storia biblica.¹⁶⁷ Fin dagli esordi, Giulio tende a forzare il

sensu originario dei soggetti, a mettere in discussione le convenzioni iconografiche. Favole mitologiche e scene sacre sono ricondotte a un'atmosfera di realismo quotidiano dove la sessualità si manifesta apertamente. Una situazione ricorrente è la scoperta degli amanti da parte di un osservatore, a sua volta spiato da chi guarda il quadro, per cui si allunga la catena degli sguardi.

Federico Gonzaga si dimostra in sintonia con Giulio Romano. Sono rivelatrici le parole con le quali Aretino annuncia il prossimo invio di una statua di Sansovino: "Una Venere sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira".¹⁶⁸ Lo scrittore, dopo aver soggiornato presso la corte gonzaghesca, non ha dubbi sull'apprezzamento del marchese per la sessualità di quell'opera d'arte. Il linguaggio di Aretino lascia intendere una sorta di complicità sull'argomento, inconcepibile con altri interlocutori. Correggio dipinge per Federico Gonzaga gli *Amori di Giove* e per Isabella d'Este le *Allegorie del vizio e della virtù*. La contrapposizione tematica, riflesso della divergente mentalità dei committenti, si stempera alquanto nella resa pittorica. Negli *Amori di Giove*¹⁶⁹ – concepiti come un omaggio da presentare a Carlo V, e quindi soggetti ai criteri del decoro diplomatico – Correggio crea un'atmosfera di raffinato edonismo pagano, evitando gli effetti di crudo realismo introdotti da Giulio Romano. Nelle *Allegorie*, il putto sorridente in primissimo piano e il molle languore delle figure attenuano la sensazione di aspro rigorismo etico che pervade i quadri mantegneschi dello studiolo. Federico Gonzaga non impiega la divisa che la madre gli aveva donato in età giovanile, con "uno Amore che riposa dentro una festa di foglie di frassino, dove secondo il ditto de' philosophi non ponno entrare serpenti né vitii".¹⁷⁰ Il "Cuppido che dorme" nella grotta d'Isabella si risveglia e scocca le proprie frecce nella camera di Psiche.

Dalla congiunzione di un artista come Giulio e di un committente come Federico scaturisce un'opera insolita per la franchezza delle figurazioni lascive. Il marchese e il suo pittore condividono il piacere per l'eroticismo delle immagini, ma ciò non esclude altri livelli interpretativi, e il permanere delle tradizionali connotazioni edificanti. Interi ambienti della villa, come la camera di Attilio Regolo, inneggiano alla virtù, e nella stanza degli Imperatori si celebra la *Continenza di Scipione*. La stessa audacia delle figure rende possibile e addirittura probabile una giustificazione di ordine morale, con il ricorso a un espediente largamente diffuso nel Cinquecento. Anche alla Farnesina il sostrato

neoplatonico della storia di Psiche è il pretesto per nudi che creano qualche imbarazzo e per allusioni sessuali che ottengono il plauso di Vasari grazie alla loro ingegnosità.¹⁷¹ D'altra parte Apuleio avverte il lettore che intende raccontare una favola piccante, con un linguaggio arguto, originale, intessuto di preziosità stilistiche, barbarismi, e qualche espressione triviale.¹⁷² Al di là delle intenzioni programmatiche, Giulio Romano disperde l'atmosfera trascendente, spirituale, trasognata, che informa la maggior parte dei cicli profani rinascimentali, e ambienta le storie amorose in una dimensione mondana, incline a compiacimenti sensuali.

Come per la loggia di David, affiora la tentazione di una lettura personalizzata, aderente alle vicende private di Federico Gonzaga, che può essere paragonato a Cupido, mentre Isabella Boschetti impersona Psiche, e Isabella d'Este – madre gelosa – corrisponde a Venere. Questa maliziosa interpretazione – ovviamente esclusa da qualunque programma ufficiale e priva di riscontri diretti – è frutto della storiografia ottocentesca,¹⁷³ ma non dev'essere sfuggita ai cortigiani gonzagheschi, meglio informati di noi sui difficili rapporti fra madre e figlio, culminati nella lunga e polemica assenza della marchesa da Mantova tra il 1526 e il 1527.

La società cinquecentesca non giudica scandalose le pitture nella camera di Psiche. Per valutare il decoro delle immagini, occorre tener conto del luogo dove si trovano. I nudi michelangioloeschi della Sistina destano imbarazzo e censure in quanto campeggiano in una cappella papale. Il paradosso della storia vuole che sia Pietro Aretino a condannare "la licentia" del pittore: "In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro".¹⁷⁴ Giulio Romano illustra favole amorose nella villa del Te, non a palazzo Ducale, e questa distinzione non è certo casuale. All'interno della residenza suburbana, gli accenti sensuali non compaiono nella sala dei Cavalli e nella saletta del Sole e della Luna, che costituiscono gli spazi pubblici per eccellenza. La camera di Psiche è un ambiente di rappresentanza riservato, non aperto a tutti. Alcune figure licenziose sono inserite nelle camere private di Ovidio, delle Aquile, e nella loggia del giardino segreto. Betsabea appare nuda nella specchiatura centrale della loggia di David, ma la giustificazione è offerta addirittura dal testo biblico. Anche le altre scene trovano adeguata convalida nella letteratura classica e nei modelli figurativi antichi. Dolce ammette che il pittore "alle volte per giuoco" possa trattare soggetti erotici. "come già alcuni poeti antichi scherzarono lascivamente, in grazia di Mecenate, sopra la imagine di Pria-

po per onorare i suoi orti. Ma in pubblico, e massimamente in luoghi sacri e in soggetti divini, si dee aver sempre riguardo alla onestà".¹⁷⁵ Vasari, che descrive in termini lusinghieri la camera di Psiche, senza accennare a riserve di ordine morale, condanna con parole severe il "brutto spettacolo" dei *Modi*, incisi da Marcantonio Raimondi su disegno di Giulio e commentati dai *Sonetti* di Aretino.¹⁷⁶ Lo scandalo, culminato nell'arresto dell'incisore, dipende dall'assenza della mediazione letteraria e dalla diffusione delle immagini attraverso la stampa.¹⁷⁷ La censura non colpisce le rappresentazioni di atti sessuali, ma il loro passaggio dalla sfera ristretta dei collezionisti di disegni a un pubblico molto più ampio. A conferma di questa tesi si può aggiungere che le stampe tratte dagli affreschi della camera di Psiche tralasciano i dettagli più scabrosi.¹⁷⁸ A questi dipinti si addice probabilmente l'appellativo di "lascivi, ma onesti", coniato dallo stesso Giulio Romano:¹⁷⁹ immagini voluttuose che non infrangono i limiti del decoro sociale.

Rispetto allo sviluppo complessivo delle decorazioni, i soggetti amorosi costituiscono una porzione limitata, minoritaria, e solo nella camera di Psiche conquistano il proscenio. Nelle altre stanze sono confinati in riquadri di scarso respiro e tradiscono un'evidente derivazione da esempi antichi, come la satiresca alle prese con una statua nella camera delle Aquile. Figurette lascive fanno parte della trama fantastica delle grottesche, ma dettagli improntati da esplicito erotismo, di matrice antiquaria, compaiono persino nelle Logge Vaticane.¹⁸⁰ Va quindi ridimensionata la tradizionale visione del Te come villa consacrata alla celebrazione di un piacere sensuale. Sotto lo stesso tetto convivono le avventure galanti degli dei e le "terribili" gesta virtuose degli eroi repubblicani. Il concetto di "honesto ocio", con le sue ambiguità interpretative, restituisce la complessità e la fragilità degli equilibri concettuali.

Le imprese

Favole e storie sono integrate dalle imprese, "le quali i gran signori e nobilissimi cavalieri a' nostri tempi sogliono portare nelle sopraveste, barde e bandiere per significare parte de' lor generosi pensieri".¹⁸¹ Secondo Vincenzo Borghini le imprese sono insegne figurate "con più grazia e con una certa gentilezza ingegnosa", e dimostrano la capacità di esprimere un concetto "molto meglio che non si farebbe con una istoria, e senza dubbio con più destrezza e diletto di chi ha in-

gegno".¹⁸² La straordinaria fortuna di questi raffinati mezzi comunicativi s'inscrive nell'inclinazione cinquecentesca per gli "amenissimi concetti", le "vaghe e argute invenzioni", i "capricci", gli "enigmi". A parere di Mario Equicola, "il modo, che hoggidì teniamo nel far l'imprese, per dimostrare tacitamente la nostra volontà a chi vogliamo ch'intenda l'animo nostro, è venuto da gli Egitii, e ad essi tal origine ascrivere si deve, i quali non havendo lettere, con segni e caratteri notavano i concetti della mente loro".¹⁸³ Come nei geroglifici che ornano la loggia delle Muse, le figure dipinte nelle divise sono "concetti della mente", e i motti che le accompagnano allusioni sibilline scritte in lingue straniere. L'accostamento ai geroglifici consente di riconnettere le imprese alla tradizione antiquaria, ma la loro diffusione è opera della civiltà cavalleresca. Giovio rintraccia le origini di insegne, emblemi, divise, arme, tra i "famosi Paladini di Francia" e i "Baroni della tavola ritonda d'Artù".¹⁸⁴ L'assunzione di concetti amorosi o di segni virtuosi richiama i voti, le imprese, che i personaggi dei romanzi cavallereschi si pongono come traguardo. Nei motti – sovente sottintesi – che accompagnano le divise illustrate al Te si avverte l'eco della letteratura romanza: "Par un desir", "Vrai amore se change", "Non son tales mys amores", "Buena fe no es mudable", "Esperanse".

Le imprese vincolano strettamente l'artista, che rischia di diventare un semplice strumento esecutivo. L'autore, il committente, è anche il soggetto della divisa, ciò di cui si parla. Nel corso del XVI secolo le imprese diventano costruzioni concettuali sempre più complesse, artificiose, e assume crescente importanza la figura del letterato – o meglio dell'accademico – al quale spetta l'invenzione.¹⁸⁵ La meraviglia non dipende dalla bellezza o dalla novità dell'immagine, ma dall'apprezzamento per l'acutezza dell'ingegno, capace di associare due termini e di crearne "un terzo, che non è né l'uno né l'altro".¹⁸⁶ Per Scipione Bargagli è "quasi poesia".¹⁸⁷ Le dispute sulla normativa stabiliscono leggi sempre più severe – ma non riconosciute universalmente – per disciplinare il "nodo di parole e cose",¹⁸⁸ anima e corpo, motto e figure. Il proposito del cavaliere, la sfida impulsiva dettata dalla passione amorosa o dall'ambizione militare, si trasforma nella "filosofia del cavaliere".¹⁸⁹ Le divise di palazzo Te riflettono in massima parte uno spirito tardo medievale, e non si può richiedere loro di rispettare i delicati equilibri intellettuali messi a punto nel secondo Cinquecento.

Le innumerevoli imprese introdotte nella villa riflettono una tradizione iconografica gonzagesca,

ignorata invece nell'appartamento di Troia. Le sequenze più ricche fanno parte della facciata settentrionale, del giardino segreto, e della camera dedicata proprio alle imprese. Anche in altri ambienti si riconoscono divise intagliate nei cassettoni del soffitto, dipinte a fresco entro riquadri, modellate a stucco sopra gli scudi, e la loro proliferazione oltrepassa i luoghi deputati, classificati da Ruscelli.¹⁹⁰ Talvolta le figure simboliche sfuggono alla gabbia dei cartigli e si posano sugli elementi architettonici, oppure entrano a far parte delle storie. Il ramarro si arrampica sul camino nella camera delle Aquile e viene tormentato col fuoco da alcuni amorini nella camera di Psiche. Il monte Olimpo corona la cappa nella stanza di Ovidio, e interviene a una sorta di processione simbolica nella camera di Attilio Regolo. Si apre quindi uno spiraglio per la creatività di Giulio, che può prescindere da composizioni rigidamente codificate. Anche gli elementi araldici, assai meno numerosi,¹⁹¹ hanno l'opportunità di svincolarsi dagli scudi, e le quattro grandi aquile poste agli angoli della camera di Federico e della sala dei Cavalli sembrano una dilatazione nello spazio dello stemma gonzaghese.

Le imprese si legano alla figura, all'immagine, del personaggio che le ha adottate. A distanza di un secolo, Equicola ricorda a proposito di Gianfrancesco Gonzaga "il cane bianco con la musaruola in campo rosso, propria insegna del detto signore; come del padre fu la cervetta, con lettere tedesche, Bider craft, che s'interpretano, contro possanza".¹⁹² Alcune imprese sono strettamente personali, private, mentre altre fanno parte dell'iconografia familiare e permangono a lungo nel tempo, come il cane e la cervetta che ritroviamo nella villa del Te. Le divise possono tramandarsi attraverso vincoli matrimoniali, oppure essere concesse dal titolare quale segno di particolare benevolenza: la cintura appartiene ai Borboni e perviene ai Gonzaga grazie alle nozze di Chiara con Gilberto di Montpensier;¹⁹³ il sole è un emblema di Ludovico Gonzaga, concesso per decreto a Mantegna, che l'inserisce nel proprio stemma. Giovio fornisce alla marchesa Isabella il motto *Sufficit unum in tenebris*, da combinare alla figura del "candelabro fatto in triangolo", "a significazione che il lume della fede non può perire in tutto" e come allusione polemica nei confronti della Boschetti.¹⁹⁴ È un'impresa personale, che sotto l'interpretazione religiosa nasconde risvolti imbarazzanti: Federico la bandisce dai propri appartamenti, dove sono ospitati altri emblemi dei genitori.

All'imposta della volta, nella camera degli Impera-

tori, sono collocate quattro divise di Federico Gonzaga (859-862). Il boschetto, lo zodiaco, il ramarro, sono insegne amorose, che adombrano la relazione con Isabella Boschetti e appartengono a una sfera privata. L'impresa del boschetto, risalente all'età giovanile, è concepita da Paride Ceresara, che sviluppa il "suggetto" fornito dallo stesso Federico. Il letterato spiega che "dagli antichi cabalisti, prima, et poi da gli padri nostri del testamento vecchio, è stato detto, che all'entrare del paradiso delle delitie sono due arbori una de' quali è della vita, l'altra della morte. In questa impresa dunque alludendo al nome della persona per chi è fatta, Vostra Signoria vederà una piccola boschaija, et dal canto ove si può entrare, da l'uno de' lati è l'arbor vite, dall'altro l'arbor mortis ambi abbracciati dallo Amore, in demonstratione che dallo Amore della piccola boschaija dipende la vita et la morte del Amante".¹⁹⁵ Ceresara aggiunge di essersi preoccupato di due cose, "l'una che 'l senso della impresa non sia molto volgare et facile da esser interpretato, l'altra ch'ella habbi qualche vaghezza". Il letterato mantovano anticipa uno dei problemi discussi dai trattatisti del secondo Cinquecento. L'impresa è un "velo che rivela e nasconde insieme".¹⁹⁶ Giovio raccomanda un equilibrio fra ermetismo e comprensione immediata, per cui la divisa non dev'essere "oscura di sorte ch'abbia mestiero della sibilla per interprete a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda".¹⁹⁷ Vincenzo I Gonzaga mantiene invece riservato il senso attribuito all'impresa del crescente lunare con il motto "SIC" (1243), "inventione dell'istesso Signor Duca di Mantova, della quale mai ha manifestato altrui il suo intendimento, benché vari pareri circa d'esso sieno andati attorno filosofando".¹⁹⁸ Nel caso del boschetto, il rimando a Isabella è sin troppo trasparente, nonostante l'assenza del motto, e la divisa assomiglia a uno stemma "parlante", che visualizza il cognome di una famiglia. L'arguzia intellettuale finisce per essere sacrificata a una dichiarazione d'amore, ribadita dopo quindici anni sulle pareti del Te, nel fregio della facciata settentrionale, nella camera delle Imprese, e – con notevole evidenza – nella loggia del giardino segreto. Il boschetto costituisce la divisa più compromettente, e sorgono interrogativi sul suo impiego nella villa dopo il matrimonio del duca con Margherita Paleologa, alla fine del 1531.¹⁹⁹

Gli ultimi giorni di carnevale del 1520, il marchese Federico organizza una giostra "per amor di dame", volendo "assuefarsi alle fatiche che Marte aporta", anziché "consumare il tempo in ocio che da inertia fusse

nutrito".²⁰⁰ La cronaca delle "carrere" concede largo spazio alle descrizioni delle imprese ricamate sulle sopravvesti dei partecipanti, "per le quale a chi desideravano la lor mente dimostravano". Federico Gonzaga "havea per impresa il Zodiaco cum signi notati per stelle in mezo, il pianeta de Venere col suo corpo et cielo tocando le sue piramidale linee, il signo tauro sua propria et amata casa; il moto dice *in eadem semper*, che perpetuo amor ove hora si trova dimostra".²⁰¹ Questa divisa, piuttosto rara, passa dal torneo cavalleresco all'ambiente anticheggiante della camera degli Imperatori e ribadisce la fedeltà verso Isabella.

L'impresa amorosa più nota, diffusa in molte stanze della villa, è quella del ramarro, accompagnata dal motto *Quod huic deest me torquet*. In un *Ragionamento* pubblicato per la prima volta nel 1556, Lodovico Domenichi – interlocutore di Giovio nel *Dialogo dell'impresa militari e amorose* – afferma che il ramarro "non va in amore, come fa ciascun altro animale. Onde il S. Federigo duca di Mantova trasse già una sua argutissima impresa; che fu il ramarro col motto *Quod huic deest, me torquet*. E ciò era l'amore della sua donna, che lo tormentava, del quale amore quell'animale era privo".²⁰² Tale credenza deriva forse dall'interpretazione non corretta di un passo di Aristotele che parla della natura fredda del ramarro.²⁰³ La diffusa identificazione della divisa gonzaghesca con la salamandra non sembra accettabile per l'autorevole testimonianza di Domenichi e per l'assenza delle fiamme che nei repertori simbolici accompagnano sempre la salamandra: basti pensare alla famosa impresa di Francesco I di Francia.²⁰⁴

Il versante ufficiale dell'emblematica di Federico Gonzaga è rappresentato dall'impresa del monte Olimpo, che compare in sigilli²⁰⁵ e monete fin dai primi anni della signoria. Nella versione canonica prevede un monte, percorso da un sentiero a spirale, sovrastato da un altare, con il motto "Fides", "Olympos" (in caratteri greci). Per collegare alla figura di Federico l'elevazione dello stato mantovano a ducato, Carlo V introduce nell'arme gonzaghesca *Olympum montem cum ara atque cineribus immotis, quae constantissimam tuam fidem testentur* (717).²⁰⁶ Il decreto imperiale certifica che l'impresa simboleggia la costanza della fede. Le particolarità del monte Olimpo sono chiarite nel testo che illustra l'ingresso a Mantova nel 1574 del re di Francia Enrico III (Fig. 42): "La cime de ce hault mont n'est aucunement subiecte aux vents, tempestes, & orages, car la cendre espadue sur l'autel qui y est, y demeure ferme-arrestee. Aussi la foy doibt estre en-

tièrement delivre, & exempte de tous troubles, agitations, & esbranlemens, qui pourroient tirer l'esprit de l'homme à quelque doute & irresolution".²⁰⁷ La credenza che la sommità del monte Olimpo non fosse turbata dai venti è condivisa da Battista Spagnoli.²⁰⁸ L'apprezzamento di Paolo Giovio per "l'olimpica fede" di Federico Gonzaga allude all'impresa del principe e significa che la sua fede è incrollabile.²⁰⁹ Il motto "Fides" sintetizza i concetti di fede e fedeltà. A questi valori è intitolato il camerino di Castello ideato da Mario Equicola. La fede è una virtù degna di un cavaliere, e fa parte della divisa quattrocentesca del guanto con la scritta "Buena fe no es mudable".²¹⁰ Ha un sottofondo religioso, connotazioni politiche o amorose, e indirizza ogni comportamento alla lealtà. Una medaglia di Giovanni Maria Pomedello, databile attorno al 1520, mostra da un lato il monte (senza il nome "Olympos"), e dall'altro il profilo di Federico che indossa un collare, identificabile con quello di San Michele, concesso dal re di Francia.²¹¹ Ciò conferma le connotazioni cavalleresche dell'impresa. L'alleanza con Carlo V modifica le valenze politiche, e il motto "Fides" esprime il rapporto di fiducia tra l'imperatore e il suo feudatario. Nella camera dei Venti l'impresa del monte Olimpo è collocata al centro della volta, che raffigura il cielo, mentre i mascheroni dei venti si trovano più in basso e segnano il passaggio al mondo terrestre.²¹² Anche nella camera dei Giganti le personificazioni dei venti dividono la sfera umana da quella divina, e il tentativo dei giganti di dare l'assalto all'Olimpo calpesta i valori manifestati nella divisa.

Il senso delle storie

"Credete voi in buona fede che Omero, quando scriveva l'*Iliade* e l'*Odissea*, avesse proprio in mente tutte quelle allegorie che ci hanno combinato sopra Plutarco, Eraclide Pontico, Eustazio, Fornuto, e tutto quello che il Poliziano ha rubacchiato da loro? Ebbene, se lo credete, voi non vi avvicinate nemmeno con la punta del dito mignolo al mio parere: persuaso come sono che Omero ha pensato a tutte quelle cose esattamente quanto poté pensare Ovidio nelle sue *Metamorfosi* a tutti quei misteri dell'Evangelio che un certo fra' Tuppino, autentico grattalardo, si è sforzato di reperirvi dentro".²¹³ La citazione di *Gargantua e Pantagruel* può essere utilizzata per documentare lo scetticismo d'intellettuali come Rabelais nei confronti delle interpretazioni moralizzate dei testi antichi, ma si tratta di

Note

¹ *Giulio Romano* 1992, p. 8.

² *Ibidem*, p. 202. Isabella d'Este può vantare il *Cupido dormiente* (HIRST 1995, pp. 13-28), e forse questa circostanza acuisce il desiderio di Federico di un'opera michelangiolesca.

³ ROMANO 1981, p. 45.

⁴ I rapporti fra artisti e committenti tra Quattrocento e Cinquecento sono analizzati da SETTIS 1981.

⁵ ASMn, AG, b. 2503, c. 96r; BROWN 1988, p. 327.

⁶ Equicola riconosce la dignità delle arti, ma le considera inferiori alla poesia (EQUICOLA 1541, pp. B IV-C I).

⁷ *Giulio Romano* 1992, p. 60; ARETINO 1960, p. 19.

⁸ Le "invenzioni" fornite da Isabella d'Este sono commentate da ROMANO 1981, pp. 30-40.

⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁰ Si pensi alla profonda ammirazione di Federico Gonzaga per la *Maddalena* di Tiziano (BRAGHIROLI 1881, p. 79).

¹¹ ASMn, AG, b. 2930, lib. 286, cc. 10v-11r.

¹² KRISTELLER 1901, pp. 486-487.

¹³ SERLIO 1540, p. II.

¹⁴ *Giulio Romano* 1992, p. 361.

¹⁵ *Ibidem*, p. 681.

¹⁶ *Ibidem*, p. 463.

¹⁷ ROMANO 1892, pp. 266-267.

¹⁸ La definizione di Matteo Bandello è citata da FACCIOLI 1958-1963, II, p. 364. La figura di Equicola è inquadrata da CHERCHI 1993.

¹⁹ Wind attribuisce a Equicola programmi iconografici e iscrizioni per il Te sulla base di una lettera di Equicola del 1522 che si riferisce a palazzo Ducale (WIND 1948, p. 14, nota 20).

²⁰ EQUICOLA 1607, p. 277.

²¹ *Ibidem*, p. 290. In una lettera del 17 febbraio 1522, Equicola esorta Federico Gonzaga alla magnificenza, e precisa che la liberalità può essere esercitata anche da persone di modesta condizione, mentre la magnificenza è propria di chi dispone di "facultà abundantissime" (ASMn, AG, b. 2503, c. 95r).

²² EQUICOLA 1607, p. 282.

²³ ASMn, AG, b. 2500, lettere di Equicola a Federico Gonzaga del 13 agosto, 11, 21 dicembre 1521.

²⁴ *Giulio Romano* 1992, p. 40.

²⁵ SHEARMAN 1991, pp. 293, 299.

²⁶ *Giulio Romano* 1992, p. 30.

²⁷ H. BURNS e P. N. PAGLIARA, *La cappella Castiglioni*, in *Giulio Romano* 1989, pp. 532-534.

²⁸ K. OBERHUBER e H. BURNS, *La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in FROMMEL, RAY e TAFURI 1984, pp. 429-432.

²⁹ CASTIGLIONE 1972, IV, 42, p. 321.

³⁰ *Ibidem*, I, 43, p. 86; IV, 36, p. 315.

³¹ Con un decreto del 4 febbraio 1520, Federico Gonzaga concede benefici a Mario Equicola affinché possa completare l'*Historia di Mantova* e celebrare le gesta della famiglia Gonzaga "con gli eterni monumenti delle lettere" (LUZIO e RENIER 1899-1903, XXXIV, p. 13).

³² *Giulio Romano* 1992, p. 777; TALVACCHIA 1981.

³³ Lampridio figura tra i letterati illustri classificati da Giovio. Alcune riserve sono espresse sulle sue qualità stilistiche (GIOVIO 1972, p. 121).

³⁴ LUZIO e RENIER 1899-1903, XXXVI, pp. 345-346. Nel codice Chlumczansky, che contiene materiale grafico della bottega di Giulio Romano, sono inseriti epigrammi e iscrizioni di Lampridio (JUREN 1986, pp. 153-154).

³⁵ TALVACCHIA 1981; IDEM 1988.

³⁶ HARTT 1958, p. 139.

³⁷ GIOVIO 1978, p. 129.

³⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 361. I rapporti di Giovio con la corte mantovana sono sintetizzati da LUZIO e RENIER 1899-1903, XXXVI, pp. 333-338. Nel 1535 il letterato manda a Federico Gonzaga dettagliate notizie sull'impresa di Tunisi, con uno schizzo topografico tratto da testimonianze oculari (GIOVIO 1956, I, pp. 156-160). È possibile che queste informazioni siano state impiegate l'anno successivo per dipingere la "guerra di Tunisi" a Marmiolo (*Giulio Romano* 1992, p. 682). In occasione della scomparsa del duca Federico, Giovio scrive al cardinale Ercole e lo esorta a commissionare "una degna sepoltura [...] maschia di risquadro senza figure, per poterla far presto [...] Mi pare che messer Giulio inventerà un qualche bel vaso sodo senza fogliami, ove si ponga un grave epitaffio, semplice e candido, ad imitazione de gli antichi" (GIOVIO 1956, I, p. 245).

³⁹ VERHEYEN 1977, pp. 25, 65, nota 130.

⁴⁰ ARETINO 1960, p. 19. In una lettera a Michelangelo, Aretino propone un programma iconografico per il *Giudizio universale*, ma l'artista non accoglie il suggerimento (*ibidem*, pp. 236-239).

⁴¹ GOMBRICH 1978, *La sala dei Venti nel Palazzo del Te*, p. 311, nota 40.

⁴² Nelle opere religiose, Aretino esprime l'intenzione di "rivalleggiare con gli artisti nella rappresentazione della vita di Cristo" e il desiderio di "dipingere con le parole" (LARIVAILLE 1980, p. 248).

⁴³ GOMBRICH 1978, p. 169.

⁴⁴ HILL 1930, p. 66.

⁴⁵ Nella carta natale di Federico Gonzaga, Gaurico modifica alcuni dati perché non considera verosimile che il duca sia venuto alla luce sotto l'influenza nefasta delle Pleiadi (GAURICO 1552, p. 44r).

⁴⁶ ASMn, AG, b. 1156, cc. 154-155; SILVESTRI 1939, pp. 313-314.

⁴⁷ È Matteo Bandello a rivolgersi con questo appellativo all'Equicola nella dedica di una novella (COMBONI 1989, p. 264).

- ⁴⁸ GAURICO 1552, p. 65v. Gli interessi di Ceresara per l'astrologia si sviluppano assai prima dell'età anziana, in quanto sin dal 1499 sono riconosciute le sue qualità di astrologo, oltre che di poeta e filosofo (COMBONI 1989, p. 267). Paride non va confuso con Patrio Tricasso da Ceresari, autore di scritti di chiromanzia (*ibidem*, p. 264).
- ⁴⁹ *Ibidem*, pp. 279-280, nota 63; BAZZOTTI 1991, p. 164.
- ⁵⁰ Il palazzo Ceresara è stato distrutto, e resta un solo frammento dei dipinti. Si veda la scheda di C. TELLINI PERINA in *Pittura a Mantova* 1989, p. 229. L'attribuzione del frammento di affresco al Pordenone non è condivisa da CONTI 1995, p. 45, nota 2.
- ⁵¹ ASMn, AG, b. 2500, lettere di Equicola del 5 settembre e 14 dicembre 1521.
- ⁵² *Ibidem*, b. 2930, lib. 286, c. 80r; lib. 287, c. 54r, v. L'età "grave" impedisce a Ceresara di affrontare il viaggio sino a Roma.
- ⁵³ *Ibidem*, b. 871, lettera di Francesco Gonzaga da Roma, 8 settembre 1526.
- ⁵⁴ *Ibidem*, 23 settembre 1526.
- ⁵⁵ AGOSTI e FARINELLA 1988-1989; IDEM 1990, pp. 587-590. Vedi anche MANCINELLI e NESSELRATH 1984. Agosti e Farinella ipotizzano che l'uccelliera sia stata ricavata negli ambienti in precedenza occupati dalla biblioteca di Giulio II.
- ⁵⁶ L'ambientazione e la disposizione degli spettatori nell'affresco romano non corrispondono alla scena mantovana.
- ⁵⁷ *Giulio Romano* 1992, p. 777.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 834.
- ⁵⁹ *Ibidem*, pp. 977-978, 13 settembre 1542. Giulio ammette un errore iconografico: "Bene è vero che mi piacereia fossi levata via quell'aquila et facilmente diventarà un altro santo perché invero confesso fu errore et inavvertenza mia".
- ⁶⁰ GOLZIO 1936, p. 44.
- ⁶¹ *Giulio Romano* 1992, p. 722.
- ⁶² Devo a Vincenzo Farinella la segnalazione di un singolare documento che testimonia l'insofferenza di Michelangelo per l'uso del latino negli atti notarili: "Hoc scripto in vulgare questo contracto perche lo excelente homo M.^o Michelangiolo non po soferire che qui da noi d'Italia s'habia a scrivere non chomo se parla per tractate de cose publiche" (HIRST 1995, p. 159).
- ⁶³ BELLUZZI 1992, p. x.
- ⁶⁴ Un panorama generale sui cicli pittorici di soggetto profano è offerto da BATTISTI 1981.
- ⁶⁵ KEMP 1969.
- ⁶⁶ ASMn, AG, b. 329; DONATO 1984-1986, p. 103.
- ⁶⁷ SIGNORINI 1987. Il testo segnala la bibliografia sull'argomento.
- ⁶⁸ LIPPINCOTT e SIGNORINI 1991.
- ⁶⁹ ASMn, AG, b. 2926, lib. 261, c. 19, "Cartello della publicatione della chiostra mandato a diverse città di Lombardia", 14 gennaio 1520.
- ⁷⁰ Nell'appartamento di Troia non compaiono soggetti biblici, e meraviglia la rinuncia alle imprese.
- ⁷¹ LUZIO e RENIER 1899-1903, XLII.
- ⁷² VERHEYEN 1977, p. 114.
- ⁷³ GOMBRICH 1978, *Hypnerotomachiana*, pp. 155-156.
- ⁷⁴ PANOFSKY 1971, p. 107.
- ⁷⁵ GUTHMÜLLER 1977; IDEM 1997, pp. 291-307.
- ⁷⁶ *Ibidem*, p. 48.
- ⁷⁷ JUŘEN 1986, pp. 111-117; 176-177.
- ⁷⁸ RÉAU 1956, II, pp. 275-276; DUMONT 1973, pp. 214-215. A palazzo Sacchetti, invece, Francesco Salviati illustra la morte di Uria in battaglia.
- ⁷⁹ Nell'antichità classica Psiche rappresenta il respiro, l'anima, e spesso è associata a Cupido, ma non sono documentate le loro avventure amorose (ICARD-GIANOLIO 1994).
- ⁸⁰ Alcuni esempi quattrocenteschi sono studiati da VERTOVA 1979.
- ⁸¹ L'identificazione alternativa della scena come *Psiche consolata da Pan* non risolve il problema in quanto si accentuano le divergenze dal testo.
- ⁸² Nel dipinto compare un'erma di Priapo, non citata da Apuleio.
- ⁸³ FULGENTIUS 1549, II, p. 134; TALVACCHIA 1981, pp. 157-158.
- ⁸⁴ APULEIO 1974, VI, 23-24, pp. 132-133.
- ⁸⁵ VERHEYEN 1977, p. 25.
- ⁸⁶ FUMAGALLI 1988.
- ⁸⁷ CORREGGIO 1969.
- ⁸⁸ OVIDIO 1979, XIII, 738-897, pp. 541-549.
- ⁸⁹ *Ibidem*, I, 151-162, pp. 11-13.
- ⁹⁰ VIAN 1988.
- ⁹¹ CARO 1957-1961, p. 215.
- ⁹² *Giulio Romano* 1992, p. 634.
- ⁹³ GUTHMÜLLER 1977, pp. 40-43.
- ⁹⁴ OVIDIO 1979, V, 337-361, pp. 191-193. Le Pieridi, avversarie delle Muse, cantano invece la vittoria di Tifeo che spaventa gli dei e li costringe a fuggire in Egitto (*ibidem*, 318-331, p. 191).
- ⁹⁵ VIAN 1988, pp. 192-195.
- ⁹⁶ "Alcuni poeti descrivono i giganti co' piè di serpente. Questo, perché farebbe bella vista, esprimerei con qualche bel gruppo in alcuni, come dire, in quelli che giacciono involuppati sotto a' monti" (CARO 1957-1961, p. 216).
- ⁹⁷ Come il padre Francesco II, che aveva affidato al Bonsignori la rievocazione della *Battaglia di Fornovo*, anche Federico II esige una fedele immagine della *Battaglia di Pavia* e del sito in cui si svolge (BELLUZZI 1988, p. 20, nota 89; VENTURA 1995, p. 205).

- ⁹⁸ KLIEMANN 1993, p. 102. Il capitolo v del libro è dedicato a "Un secolo di storie gonzaghesche".
- ⁹⁹ L'episodio è commentato da TALVACCHIA 1981, pp. 160-161.
- ¹⁰⁰ *Giulio Romano* 1992, p. 347.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 361.
- ¹⁰² *Ibidem*, p. 344.
- ¹⁰³ Le nicchie di palazzo Te hanno forma e dimensioni diverse rispetto a quelle di palazzo Ducale.
- ¹⁰⁴ BROWN 1988, p. 334.
- ¹⁰⁵ GIOVIO 1956, I, p. 100. La richiesta di Federico Gonzaga non specifica i nomi dei capitani italiani. Giovio comunica di avere a disposizione i ritratti dello Sforza e del Carmagnola, e suggerisce d'includere nell'elenco Roberto da Rimini e Roberto da Sanseverino.
- ¹⁰⁶ VERHEYEN 1977, pp. 31-32.
- ¹⁰⁷ DONATO 1984-1986, p. 109.
- ¹⁰⁸ ASMn, AG, b. 85, lib. 10, c. 136r, 3 aprile 1519; HUIZINGA 1966, p. 85.
- ¹⁰⁹ LUZIO 1900, p. 4.
- ¹¹⁰ *Ibidem*, p. 22.
- ¹¹¹ BELFANTI 1989, p. 14.
- ¹¹² La medaglia attribuita a Giambattista Cavalli raffigura David mentre suona la lira, con un piede sopra la testa di Golia, mentre l'altra medaglia, commissionata a Caradosso, illustra l'uccisione di Golia (HILL 1930, pp. 68, 171; VERHEYEN 1977, p. 32; SIGNORINI 1996, pp. 120-122). L'inventario dello "Studio dalle Antiquità" di Federico Gonzaga, compilato nel 1542, comprende "una figura piccola de Davit re che dorme, di metal" e "uno quadro de pictura de Davit che ha tagliata la testa a Golia" (BROWN 1988, pp. 335, 339).
- ¹¹³ Lettera di Giovanni Maria della Porta alla duchessa Elisabetta, 19 settembre 1522 (HILL 1930, p. 171).
- ¹¹⁴ DAVARI 1890, p. 449.
- ¹¹⁵ RÉAU 1956, II, pp. 273-275.
- ¹¹⁶ Verheyen ritiene che Federico Gonzaga s'identifichi con David per legittimare i propri comportamenti (VERHEYEN 1977, p. 33). Questa interpretazione è contestata da Gombrich: "Legitimise to whom? His father confessor would quickly have disabused the prince by telling him what Nathan said to David (2 Samuel 12); but in any case to whom could such an outrageous message be addressed and who could have dared to spell it out?" (GOMBRICH 1980, p. 71). Riesce però difficile immaginare che la raffigurazione di Uria sia un'involontaria coincidenza.
- ¹¹⁷ *Samuele* I, 16.
- ¹¹⁸ LIPPINCOTT e SIGNORINI 1991; VENTURA 1995, pp. 215-217.
- ¹¹⁹ GUERRINI 1984-1986.
- ¹²⁰ *Jules Romain* 1978.
- ¹²¹ PLUTARCO 1958, II, *Alessandro Magno*, 8, p. 582.
- ¹²² VERHEYEN 1977, pp. 36-37.
- ¹²³ Alessandro Magno, ammiratore di Omero, "di tanto poeta giudicò doversi riponere nello scrinio preciosissimo, che fu di Dario, e per esser della sua opera divina studiosissimo, sotto 'l capo con l'arme dormendo la tenea" (EQUICOLA 1541, p. B iv).
- ¹²⁴ ARETINO 1960, pp. 81-82.
- ¹²⁵ LUZIO 1887, p. 64 (dell'estratto).
- ¹²⁶ Il rapporto tra influssi astrali e libero arbitrio è analizzato da SEZNEC 1981, pp. 32-115.
- ¹²⁷ JUŘEN 1986, p. 148.
- ¹²⁸ STRADA, *Ordine*, c. 155r.
- ¹²⁹ "Ovidio veramente trasse questa ethymologia da li anzoli quando per la loro superbia furono scacciati del paradiso piovento e andarón al Inferno" (BONSIGNORE 1520, p. iiii).
- ¹³⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XII, 33.
- ¹³¹ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 542. Il poeta Raffaello Toscano descrive la camera al Te e definisce i giganti "arroganti" (TOSCANO 1587, p. 26).
- ¹³² Il fulmine alato figura tra le imprese gonzaghesche nel fregio del giardino segreto (BAZZOTTI 1991, p. 158).
- ¹³³ ORAZIO, *Le Odi*, III, I, 5-8.
- ¹³⁴ MAGNAGUTI 1965, p. 87. La medaglia descritta dal Possevino non ci è pervenuta.
- ¹³⁵ McALLISTER JOHNSON, *A numismatic Approach* 1969.
- ¹³⁶ CARO 1957-1961, p. 213. A proposito della favola dei giganti osserva: "Se io mi volessi distendere a scrivere i misteri, i significati e le diverse oppenioni che vi sono e i discorsi che vi si possono far su, saria fuor di quello che mi domanda, e ci saria che fare assai" (*ibidem*).
- ¹³⁷ OVIDIO 1979, I, 199-205, p. 15.
- ¹³⁸ FURLAN 1987, p. 199. L'iconografia della *Caduta dei Giganti* è ripercorsa da TELLINI PERINA 1989.
- ¹³⁹ DOLCE 1568, p. 6v.
- ¹⁴⁰ *Ibidem*, dedica al vescovo di Arras. Sin dal 1536, Pietro Aretino paragona i nemici di Carlo V ai giganti (GUTHMÜLLER 1977, p. 59).
- ¹⁴¹ JACQUOT 1960, pp. 427, 430, 431, 459. Il grande arco della nazione genovese ad Anversa (1549) raffigura la scalata dei giganti all'Olimpo, il timore degli dei, e la reazione di Giove fulminatore, che abbatte i ribelli. Un'incisione di Frans Floris, datata 1558, mostra la scena iniziale dei giganti che accatano grandi massi e cercano di raggiungere il cielo con una scala (*ibidem*, pp. 461-462, tav. XLIII).
- ¹⁴² *Ibidem*, p. 432.
- ¹⁴³ BELLUZZI, *Carlo V* 1980.
- ¹⁴⁴ Bernardo Cles nel 1531 non accoglie la proposta di dipingere il Sacco di Roma e la cattura di Francesco I "per esser cosa molto odiosa saltem per rispetto di Roma: et poderia accadere che 'l venisse [il papa], i suoi legati, nuncii, oratori [re di Francia], et veden-

do loro quelle figure, pareria le fussero fatte in dipresio" (AUSSENER e GEROLA 1925, p. 22; EISLER 1983, pp. 98-99, 108-109).

¹⁴⁵ JACQUOT 1960, p. 474.

¹⁴⁶ *Giulio Romano* 1992, p. 682.

¹⁴⁷ Segnalo il disegno di Giulio Romano per un tondo con l'*Apoteosi di Carlo V*, conservato al Teylers Museum di Haarlem (REGTEREN ALTENA 1966, p. 59).

¹⁴⁸ JACQUOT 1960, p. 427.

¹⁴⁹ GUTHMÜLLER 1977, pp. 58-60.

¹⁵⁰ EISLER 1983, pp. 95-96.

¹⁵¹ *Giulio Romano* 1992, p. 740.

¹⁵² Secondo un inventario cinquecentesco, gli arazzi della *Gigantomachia*, andati dispersi, comprendono quattro pezzi che raffigurano *Il complotto dei giganti con la Terra; Il combattimento con gli dei; La prigionia dei giganti; Il trionfo di Ercole* (FORTI GRAZZINI 1982, p. 63; IDEM 1990, pp. 9-15).

¹⁵³ LIGHTBOWN 1986, p. 237.

¹⁵⁴ EQUICOLA 1541, p. A iir.

¹⁵⁵ ALCIATO 1986, p. 99.

¹⁵⁶ ICARD-GIANOLIO 1994.

¹⁵⁷ VERTOVA 1979.

¹⁵⁸ GUNDERSHEIMER 1972, pp. 62-65.

¹⁵⁹ RIDOLFI 1648, I, pp. 102-105. In questa sede interessa registrare la presenza a Venezia di un ciclo della *Storia di Psiche* databile, secondo Ridolfi, al primo Cinquecento, piuttosto che discutere l'attribuzione a Giorgione.

¹⁶⁰ PARMA ARMANI 1986, pp. 278, 296, 297.

¹⁶¹ MARABOTTINI 1969, pp. 59-62; GNANN 1997, pp. 198-214. La favola di *Amore e Psiche* è stata riconosciuta in alcuni piccoli affreschi, molto deteriorati, di villa Turini Lante, ma l'identificazione delle scene si presenta assai problematica (LILIUS 1981, pp. 274-282).

¹⁶² S. MASSARI, *Amore e Psiche*, in *Raphael Invenit* 1985, pp. 250-257.

¹⁶³ GUNDERSHEIMER 1972, pp. 62-63.

¹⁶⁴ GILMORE 1967, pp. 382-383.

¹⁶⁵ EQUICOLA 1536, I, p. 20r.

¹⁶⁶ La lettura in senso neoplatonico proposta da HARTT 1957, pp. 132-138, non è accolta da VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, e da SIGNORINI 1989, pp. 14-16. Più articolata la posizione di ARASSE 1985, p. 7: "Escludendo ogni interpretazione 'moralizzante', E. Verheyen ridurrebbe considerevolmente la complessità della costruzione, le sue motivazioni e la sua portata storica".

¹⁶⁷ TAFURI 1989, p. 17; TALVACCHIA 1989.

¹⁶⁸ *Giulio Romano* 1992, p. 231.

¹⁶⁹ VERHEYEN 1966; GOULD 1976, pp. 124-135. Sono riferibili alla

committenza di Federico Gonzaga anche l'*Educazione di Amore* e il dipinto tradizionalmente indicato come *Giove e Antiope*.

¹⁷⁰ LUZIO e RENIER 1896, LXV, p. 264; ROMANO 1981, p. 62.

¹⁷¹ Le interpretazioni della loggia di Psiche sono passate in rassegna da MAREK 1986, nota 27, pp. 212-213. Vasari scrive che Giovanni da Udine "sopra la figura d'un Mercurio che vola ha finto per Priapo una zucca attraversata da vilucchi, che ha per testicoli due petronciani; e vicino al fiore di quella ha finto una ciocca di fichi brugiotti grossi, dentro a uno de' quali aperto e troppo fatto entra la punta della zucca col fiore: il quale capriccio è espresso con tanta grazia, che più non si può alcuno immaginare" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, VI, p. 558).

¹⁷² APULEIO 1974, I, I, p. 1.

¹⁷³ INTRA 1887, pp. 71-72. Anche alla Farnesina, la *Storia di Psiche* si presta a un'interpretazione personale, come allusione alle nozze di Agostino Chigi (MAREK 1986, p. 213). Venere contrasta il matrimonio fra il dio Amore e una fanciulla mortale: la disparità di rango si ripropone nelle vicende private del banchiere senese e del marchese mantovano.

¹⁷⁴ GAYE 1840, II, p. 333, novembre 1545. Una variante della lettera, datata luglio 1547 e indirizzata ad Alessandro Corvino, è pubblicata in ARETINO 1957-1960, II, pp. 175-177.

¹⁷⁵ DOLCE 1960-1962, I, p. 189.

¹⁷⁶ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 418.

¹⁷⁷ TALVACCHIA 1994; IDEM, *Taking positions*, in corso di stampa. Sull'esistenza di un doppio circuito iconico, pubblico e privato, concordano GINZBURG 1978, pp. 5-6, 18.

¹⁷⁸ Si consideri, come esempio, l'incisione di Giovan Battista Scultori con *Giove e Olimpiade* (Fig. 68).

¹⁷⁹ *Giulio Romano* 1992, p. 781. La definizione giuliesca si riferisce a un dipinto scelto da Isabella d'Este: un "paese con 4 figure in atti lascivi, ma onesti". Vasari considera "disonestissimi" i sonetti composti da Aretino a commento dei *Modi* (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 418).

¹⁸⁰ DACOS 1986, tav. LXXXIVc.

¹⁸¹ GIOVIO 1978, p. 34.

¹⁸² BOTTARI e TICOZZI 1822, I, pp. 202-204.

¹⁸³ EQUICOLA 1607, p. 163.

¹⁸⁴ GIOVIO 1978, pp. 35-36.

¹⁸⁵ KLEIN 1975, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle "imprese" 1555-1612*, p. 139.

¹⁸⁶ S. AMMIRATO, *Il Rota ovvero delle imprese*, Napoli 1562, in *Scritti d'arte*, 1971-1977, III, p. 2780.

¹⁸⁷ La definizione di Bargagli è citata da KLEIN 1975, p. 138.

¹⁸⁸ S. AMMIRATO, *Il Rota*, in *Scritti d'arte* 1971-1977, III, p. 2772. I trattatisti non concordano nemmeno sulle questioni essenziali, come la presenza del motto o delle figure.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 2775.

¹⁹⁰ G. RUSCELLI, *Discorso intorno all'invenzione dell'impresa*, Venezia 1556, in *Scritti d'arte 1971-1977*, III, pp. 2762-2764.

¹⁹¹ Stemmi gonzagheschi compaiono soltanto nella loggia delle Muse, in quella di David, e nella camera delle Vittorie. Non restano tracce del grande stemma registrato dai disegni di Jacopo Strada sulla facciata settentrionale.

¹⁹² EQUICOLA 1607, p. 163.

¹⁹³ BAZZOTTI 1991, p. 165.

¹⁹⁴ GIOVIO 1978, p. 129.

¹⁹⁵ COMBONI 1989, nota 63, pp. 279-280; BAZZOTTI 1991, p. 164.

¹⁹⁶ KLEIN 1975, p. 127. I trattatisti ammettono diversi gradi di comprensibilità, a seconda del carattere delle imprese, temporanee o durature, lievi o gravi.

¹⁹⁷ GIOVIO 1978, p. 37.

¹⁹⁸ MAMBRINO, *Dell'Historia*, c. 825.

¹⁹⁹ La camera delle Imprese è senza dubbio anteriore all'autunno 1531, mentre non è possibile datare con precisione il fregio di facciata, la camera degli Imperatori, e la loggia del giardino segreto.

²⁰⁰ ASMn, AG, b. 85, lib. 10, *Descriptione de le chiostre fatte in Mantua il Carnevale del anno 1520*, c. 156r; CIAN 1893, p. 13. La giostra è ricordata anche da EQUICOLA 1607, pp. 294-296. Fra i "quattro gentilhomini" scelti per "far correre ordinatamente li giostranti" figura anche Baldassarre Castiglione.

²⁰¹ *Ibidem*, c. 157r. Nella relazione ufficiale, Federico Gonzaga è lodato per "la galantaria del justo et polito portare di lanza, il maestrevol signare nella testa, et la dextreza accompagnata da forteza nel romper molte lanze" (*ibidem*, cc. 161v-162r). Cfr. MALACARNE 1997, pp. 39-40.

²⁰² GIOVIO 1574, pp. 226-227.

²⁰³ TERVARENT 1958, col. 234-235.

²⁰⁴ GELLI 1928, p. 421; SIGNORINI 1995, p. 458. Le fiamme compaiono solo nella camera di Psiche, dove un amorino avvicina una torcia al ramarro, identificato dalla colorazione verde. L'impresa non ha un carattere esclusivamente privato, se viene inserita in una moneta del marchese Federico (*I Gonzaga*, 1995, p. 293, n. 6) e addirittura in una del duca Guglielmo Gonzaga (MAGNAGUTI 1957, p. 70). Nell'inventario dell'argenteria del duca Federico (1542), sono citate "salamandre" fra gli ornamenti di alcuni fiaschi, assieme alle più note divise gonzaghesche (BAZZOTTI, *Argenti* 1996).

²⁰⁵ L'impresa del monte Olimpo con la scritta "Fides" fa parte del sigillo di Federico Gonzaga sin dall'aprile del 1519 (ASMn, AG, b. 2123).

²⁰⁶ Il decreto imperiale è citato da SIGNORINI 1996, p. 104.

²⁰⁷ VIGENÈRE 1576, p. 17; VERHEYEN 1977, p. 112.

²⁰⁸ Il riferimento a Battista Spagnoli è proposto da SIGNORINI 1995, pp. 461, 464, nota 72.

²⁰⁹ GIOVIO 1956, I, p. 103, lettera a Federico Gonzaga, 8 agosto 1523. Giovio si dichiara "gonzaghissimo", e "disposto di servire col corpo sì como de l'animo, se bene dovesse essere posto sopra li struzzi da Marmirollo" (*ibidem*, pp. 103-104).

²¹⁰ In una medaglia di Bartolomeo Melioli (1475), il marchese Ludovico II, assiso in trono, riceve Fede e Minerva, e la scritta recita *Fido et sapienti principi Fides et Pallas assistunt* (MAGNAGUTI 1965, p. 88). Un "testone leggero" del marchese Federico II reca l'immagine della Fede con il calice e l'ostia (IDEM 1957, p. 43).

²¹¹ *Ibidem*, p. 95. La concessione del collare di San Michele risale al 1517 (MALACARNE 1992, pp. 113-118). La medaglia può essere data fra il 1519, anno in cui Federico diventa marchese, e il 1521, quando inizia la guerra contro il re di Francia. In una lettera del 4 agosto 1521, Mario Equicola descrive al marchese una moneta con l'impresa del monte Olimpo e il motto "Fides" associati alla scritta "Parma", per ricordare l'assedio della città (ASMn, AG, b. 2500). Un'altra variante è costituita da una medaglia con il monte Olimpo e una figura femminile con spada e cornucopia sopra l'altare della fede (MAGNAGUTI 1965, p. 96). L'impresa è inserita anche nella tenda di un "bregantino" in costruzione a Venezia: "Facendo fare lo adornamento de la tenda, farai fare nel scudo di mezo lo marchesato cioè le insegne del nostro marchionato col solito scudetto in mezo et in li scudetti che vano d'intorno farai fare la impresa nostra del monte Olympo come facemo stampare in gli nostri quarti" (ASMn, AG, b. 2963, lib. 11, c. 53v, 30 giugno 1520).

²¹² VERHEYEN 1977, p. 27; SIGNORINI 1995, p. 461.

²¹³ RABELAIS 1993, Prologo dell'autore, p. 9.

²¹⁴ "Le arti, nel Cinquecento, come la grazia nel trattato del Castiglione, hanno una funzione rivelatrice e mistificante ad un tempo. Il tratto rapido, quasi di disegno, dell'abile affrescante, il colore, la bellezza dei soggetti e specialmente delle donne ignude nascondono i veri portatori del messaggio, le noiose discipline riscoperte dall'Istituto Warburg, cioè l'erudizione antiquaria, la mitologia comparata, l'enciclopedia dei simboli, gli emblemi con i loro motti, ed una inattesa seriosità" (BATTISTI 1980, p. 271).

²¹⁵ RABELAIS 1993, Prologo dell'autore, p. 8.

²¹⁶ L'osservazione d'Isabella d'Este è citata da BAZZOTTI 1991, p. 165.

²¹⁷ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, VIII, p. 33. Di fronte ai dipinti di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi, Vasari ammette la propria incapacità nell'interpretare le immagini: "Non si ritrova storie che abbiano ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna; ed io per me non l'ho mai intese, né anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda" (*ibidem*, IV, p. 96).

²¹⁸ ROMANO 1892, p. 267.

²¹⁹ S. AMMIRATO, *Il Rota*, in *Scritti d'arte 1971-1977*, III, p. 2776.

²²⁰ *Ibidem*, p. 2775.

²²¹ Alcuni spunti interpretativi sono anticipati dalla storiografia ottocentesca, con D'ARCO 1838 e INTRA 1887.

²²² È stato a lungo riferito alla volta della camera degli Stucchi il disegno per un episodio che non esiste (HARTT 1958, p. 299, n. 203).

²²³ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, V, p. 538. Il rapporto fra le descrizioni di Vasari e le incisioni di Battista Franco e Diana Scultori è discusso da VERHEYEN 1978. La derivazione delle stampe dai disegni preparatori di Giulio Romano è messa in risalto da Massari in *Giulio Romano* 1993, pp. 160-164.

²²⁴ GOMBRICH 1978, *Hypnerotomachiana*, p. 156; IDEM 1980, p. 71.

²²⁵ STRADA, *Ordine*, c. 155r.

²²⁶ *Giulio Romano* 1992, p. 361.

²²⁷ *Ibidem*, p. 978.

²²⁸ HARTT 1958, p. 142; VERHEYEN 1977, p. 131. Il chiarimento è fornito da BAZZOTTI, *Alessandro* 1996.

²²⁹ Verheyen, l'unico ad aver affrontato il problema, ritiene che non esista una struttura intellettuale di collegamento fra i bassorilievi (VERHEYEN 1977, p. 35).

²³⁰ *Ibidem*, pp. 33-34.

²³¹ Va comunque segnalata l'interpretazione proposta da Verheyen, *ibidem*, pp. 28-29.

²³² Differenti letture delle favole di Ovidio sono commentate da LEWELLYN 1988.

²³³ SEZNEC 1981, pp. 308-331.

²³⁴ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 540.

²³⁵ "La retorica non intende sempre persuadere. La retorica non pretende di affermare 'la verità, e null'altro che la verità'. *Aliud est laudatio, aliud est historia*, disse il Bruni" (GOMBRICH, *Riflessioni* 1984, p. 20).

²³⁶ Un'interpretazione politica della camera dei Giganti viene presa in considerazione per la prima volta da HARTT 1958, p. 157.

²³⁷ Condivido le conclusioni di OBERHUBER, *Giulio Romano* 1989, p. 175.

²³⁸ INTRA 1887, p. 71.

²³⁹ VASARI ed. MILANESI 1878-1885, VIII, p. 33.

Interno Piano terreno

Camera di Ovidio.

99 Nei mandati di pagamento, la camera di Ovidio è detta "camarino" per le sue modeste dimensioni. La stanza, coperta da un soffitto ligneo a cassettoni, ha un impianto rettangolare, con una sola finestra aperta nella testata rivolta a settentrione. La luce è smorzata e l'ambiente appare adatto ai soggiorni estivi. Nella fascia superiore delle pareti un fregio pittorico rappresenta un'intelaiatura architettonica, con riquadri, cornici e mensole che sembrano sorreggere le travi del soffitto. Le immagini scorciate delle mensole obbediscono a una prospettiva unitaria, centralizzata, e suggeriscono un punto di osservazione preferenziale accanto alla finestra. Tra le mensole, ornate da foglie d'acanto, si avvolgono racemi vegetali su fondo scuro, mentre i sostegni verticali prevedono candelabre su fondo rosso. Gli elementi architettonici, rappresentati illusionisticamente, lasciano liberi gli angoli della camera, dove s'inseriscono festoni di verzura. I riquadri principali sono scanditi dall'alternanza di scene mitologiche e di vedute paesaggistiche. Le prime, bordate di rosso, danno l'impressione di dipinti incassati nelle specchiature, a differenza delle seconde che fingono aperture verso l'ambiente circostante. Una distinzione gerarchica premia le immagini figurate, che aprono e chiudono tre pareti, mentre i due spazi accanto alla finestra sono destinati ai panorami. Il bordo inferiore del fregio rappresenta un rivestimento marmoreo, e le lastre screziate di venature rispettano la cadenza degli elementi sovrastanti. Losanghe chiare s'inscrivono entro pannelli rettangolari, dal fondale rosso, oppure nero. Le ridotte dimensioni della camera esaltano la monumentalità del camino, in pietra rossa di Verona, con incrostazioni fossili. La presenza di materiali pregiati, evocata illusoriamente nel soffitto e nel fregio, diventa realtà nell'intelaiatura del focolare, mentre nella cappa intervengono ancora gli artifici pittorici.

Nel 1527 i pittori Anselmo Guazzi e Agostino da Mozanica sono pagati cinquantacinque lire per aver decorato il soffitto e sessanta lire per aver dipinto il fregio "con figure colorite e paiesi con suoi ornamenti" (*Giulio Romano* 1992, p. 232). Alla camera di Ovidio è tradizionalmente riferito un pagamento a "maestro Andrea stuchiero di Pezi" – forse identificabile con Andrea Conti – "per havere lavorato in suso uno camino de uno camerino, in la parte de dito palazo verso la citade" (*Giulio Romano* 1992, p. 252). Si pensa al coronamento del camino in questa stanza, con l'impresa del monte Olimpo, ma anche nell'adiacente "camerino" delle Imprese la sommità della cappa è ornata da stucchi, con la divisa del ramarro. Un disegno compreso nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck (II, fol. 11v) (*Fig. 183*) ha fatto nascere l'ipotesi che le modanature del fregio siano state concepite, originariamente, in rilievo (HÜLSEN e EGGER 1913-1916, II, p. 9; VERHEYEN 1977, p. 112). Lo schizzo illustra una porzione del fregio, con una scena figurata e la sottostante fascia marmorea. In alto, la scritta "sularo" rende comprensibile il ribaltamento di un lacunare del soffitto. L'abbozzo di un personaggio seduto e l'orientamento delle mensole consentono di identificare la scena con *Orfeo ed Euridice di fronte a Plutone e Proserpina* (124). La sen-

sazione di una struttura in oggetto dipende dai dettagli con il profilo delle cornici e delle mensole, ma le modanature sembrano corrispondere a quelle dipinte; le mensole sono raffigurate in prospettiva, e l'articolazione generale del fregio riflette puntualmente la situazione attuale. Si può quindi ritenere che il disegno sia tratto dall'opera realizzata, e che le sezioni delle cornici servano a illustrare l'andamento, altrimenti incomprensibile, delle modanature dipinte.

A partire da Vasari, gli studiosi e i visitatori di palazzo Te hanno concesso poca attenzione alla camera di Ovidio. Un segnale indicativo di scarsa fortuna critica è la mancanza di stampe capaci di alimentare e diffondere la conoscenza del fregio dipinto. Solo Tiziano coglie gli spunti innovativi dell'opera, e nel *Supplizio di Marsia* conservato a Kroměříž cita in modo esplicito l'omonima scena giuliesca (WETHEY 1971, III, pp. 91-93, n. 16, pp. 153-154). Tre storie della camera di Ovidio, compresa quella di Marsia, sono replicate in un ambiente al piano terreno di palazzo Torelli, a Mantova. Scampati alla distruzione ottocentesca dell'edificio, gli affreschi si trovano oggi nel museo veronese di Castelvechio (BERZAGHI 1989, p. 453; MARINELLI 1985). Le composizioni di Giulio, anziché risaltare sul fondo scuro, sono ambientate entro paesaggi campestri e adattate al diverso formato dei riquadri, oppure rovesciate specularmente, come nel caso del *Giudizio di Paride*. Si ha l'impressione di un intervento da parte della bottega giuliesca, che rielabora invenzioni del maestro, riproponendo l'alternanza di episodi mitologici e di "paesetti, quasi miniature", andati perduti (CRISTOFORI 1832).

Emarginata dal nucleo monumentale di palazzo Te, la camera di Ovidio è stata utilizzata a lungo come abitazione, e le decorazioni hanno subito gravi danni. All'inizio del Settecento, Richardson – pur lamentando la scarsa visibilità del fregio – riconosce un paio di episodi: "In one of these rooms on the right-hand is a range of little histories in squares just under the ceiling, amongst which is Apollo flaying Marsyas, and Orpheus singing to Pluto, but the place is so dark that they are hardly visible" (RICHARDSON 1722, p. 349). Nonostante l'offuscamento del fregio, alla fine del secolo Meyer riesce a identificare con buona approssimazione le scene mitologiche (MEYER 1800, p. 15). Nel 1925 Davari osserva che i dipinti "sono pressoché irriconoscibili pel fumo che da oltre 40 anni ammorbò questa stanza, essendo essa stata destinata ad uso di cucina pel custode" (DAVARI 1925, p. 16). Il primo tentativo di ricollegare alcune scene ai disegni di Giulio è compiuto da Hartt nel 1958.

Le indagini più sistematiche sono condotte da Verheyen, con i saggi del 1966 e del 1969, sintetizzati nel catalogo del 1977. Lo studioso ipotizza che alla camera di Ovidio fossero destinati gli *Amori di Giove* commissionati al Correggio da Federico Gonzaga. La suggestiva tesi si fonda sul fragile postulato che non esistessero a palazzo Ducale o a palazzo Te altre camere adatte all'esposizione dei quadri (VERHEYEN 1966). In realtà non sappiamo nemmeno quante opere fossero state previste per il ciclo, rimasto incompiuto, e i quadri documentati occupano, nella ricostruzione grafica di Verheyen, due sole pareti. Si può inol-

183. Particolare del fregio nella camera di Ovidio con l'abbozzo della scena di Orfeo ed Euridice di fronte a Plutone e Proserpina (sulla destra del foglio), Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 11v.

tre osservare che ci sfugge la configurazione degli appartamenti ducali nel Castello e che è stata completamente distrutta la villa di Marmirolo, residenza prediletta da Federico. L'assonanza tematica degli *Amori di Giove* con gli affreschi della camera di Ovidio è un indizio troppo generico, e l'ipotesi che l'ambiente fosse riservato a Isabella Boschetti risulta infondata. Se il disegno nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck registra lo stato di fatto – e non un progetto come ritenuto da Verheyen – la presenza dei quadri del Correggio viene esclusa in modo definitivo.

I restauri del 1983 hanno rimosso la pellicola oscura – documentata da alcuni tasselli – che rendeva pressoché illeggibili i dipinti (ERBESATO 1983). È tornato alla luce anche il paesaggio della testata settentrionale, che Verheyen considerava perduto. Durante questi lavori è stato individuato nel fregio della parete nord – sotto alla pellicola pittorica di Giulio Romano – un frammento decorativo preesistente, delle scuderie di Francesco Gonzaga (Figg. 4, 4a). Tornando agli affreschi commissionati da Federico II, a una visione ravvicinata si nota nelle specchiature la sovrapposizione di finiture a secco, che assumono particolare consistenza in corrispondenza delle figure. Una parte di queste campiture applicate è andata perduta e ciò ha impoverito, e talvolta sfigurato, l'immagine pittorica. Alcuni particolari sono ricostruibili grazie ai disegni. Per sette scene mitologiche su otto disponiamo dei cartoni di Giulio, eseguiti con molta freschezza, a penna e acquerello.

Mentre Hartt classifica come autografi solo *La contesa fra Apollo e Pan* (Fig. 186) e *Fauno e menadi danzanti* (Fig. 185) (HARTT 1958, p. 112), oggi la critica attribuisce a Giulio anche gli altri disegni (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 338). Alcuni fogli sono bucherellati, per consentire il trasferimento delle immagini con lo spolvero, e sugli affreschi si riconoscono i segni di questa tecnica. Altre scene sono delineate con l'incisione indiretta, mentre il telaio architettonico è tracciato da incisioni dirette. La serie dei cartoni – duplicata da alcune copie conservate al Louvre – ha dimensioni costanti e non tiene conto della maggiore ampiezza dei riquadri nella testata meridionale. In fase esecutiva le storie di Orfeo e di Marsia sono state dilatate, e lo slittamento delle figure non giova alla coerenza della composizione.

Il tradizionale appellativo di camera di Ovidio (o più specificamente delle *Metamorfosi*) può essere fatto risalire a Jacopo Strada, che parla di "pitture con historie d'intorno di fabule d'Ovidio" (STRADA, *Ordine*, c. 154r). La definizione non è del tutto convincente, in quanto alcuni soggetti non sono presi in considerazione da Ovidio, e la mes-

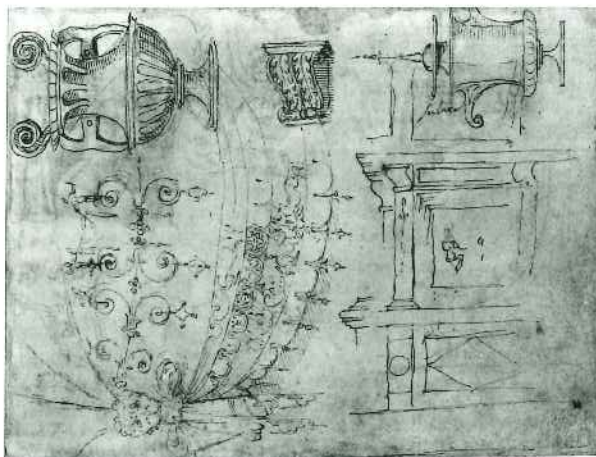
sa in scena di episodi narrati nelle *Metamorfosi* si discosta in numerosi particolari da questa fonte letteraria. Il disegno prospettico delle mensole invita a osservare la stanza dal centro della parete settentrionale: lo sguardo si rivolge alla testata opposta, dove sono illustrate le vicende di Orfeo e Marsia, accomunate dal tema della musica, del suo potere persuasivo, delle sue fatali implicazioni. Sulla parete del camino, la *Contesa fra Apollo e Pan* (116) ribadisce il primato della musica apollinea, ma nelle altre storie il

protagonista è Bacco, con il suo corteo di satiri e di menadi, per cui prevalgono ebbrezza, erotismo, *mania*. Questi aspetti si addicono a una camera privata, riservata.

Le favole si svolgono contro un fondale omogeneo, molto scuro, e l'ambientazione è ridotta al minimo, o addirittura abolita. Nelle pareti lunghe l'illuminazione delle scene corrisponde a quella naturale, proveniente dalla finestra. Intense macchie di luce plasmano la volumetria dei

corpi: l'intero fianco di Apollo, intento a scuoiare Marsia, è abbagliato dal sole, per cui l'occhio dello spettatore si concentra su questa figura e sul suo drammatico gesto. L'esecuzione appare rapida, sciolta, e al tempo stesso accurata nel rendere gli effetti di trasparenza dei veli o i riflessi cangianti dei tessuti. Il ciclo delle storie mitologiche si presenta unitario dal punto di vista stilistico, e Oberhuber propone l'attribuzione ad Anselmo Guazzi (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 336).

Gli sfondati prospettici illustrano paesaggi campestri, collinari, con alberi, corsi d'acqua, e sullo sfondo montagne, oppure scorci di marine. Gli elementi naturali prevalgono sulle isolate costruzioni rurali: lontano, in un paio di casi, s'intravedono profili di città, e solo un grande edificio dalla testata semicircolare fa pensare a un monumento antico. Non sono quindi paesaggi archeologici, e non sembrano riferirsi a luoghi specifici, con la sola eccezione della veduta di palazzo Te in costruzione. La presenza umana è limitata a figurine di genere, e l'unica scena affollata è un ballo campestre, proiettato in lontananza. I panorami hanno in comune una tavolozza di verdi, terre, ocre, grigio azzurro. Le finiture a secco intervengono solo in alcuni dettagli, come le fronde degli alberi. Sono comunque percepibili le velature: nelle nubi gonfie delineate da pennellate bianche sul fondo scuro, oppure nei profili degli edifici che lasciano trasparire il cielo. È una pittura basata sugli accordi cromatici, che rinuncia a mettere a fuoco i dettagli, accontentandosi di rapidi tocchi e di macchie di colore. La percezione dal basso ricomponde l'effetto di naturalismo. L'alternanza tra scene figurate su fondo neutro, privo di profondità, e paesaggi senza storie, dove lo sguardo può



183

184. GIULIO ROMANO,
Bacco e Arianna,
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3488.

spaziare indefinitamente, risale alle frammentarie testimonianze della pittura romana, che forniscono adeguati esempi anche per la tecnica compendiaria.

Camera di Ovidio. Parete ovest.
Il giudizio di Paride.

Il figlio di Priamo si rivolge a Venere, accompagnata da Amore, per donarle la mela d'oro, mentre Giunone e Minerva, offese dal giudizio sfavorevole, si allontanano indispettite. La stessa scena compare in un'invenzione di Raffaello, incisa da Raimondi, a sua volta ispirata da due sarcofagi conservati a villa Medici e villa Doria Pamphili (BOBER e RUBINSTEIN 1986, pp. 148-150). Giulio Romano evita citazioni letterali e rinnova la disposizione delle figure collocando Venere dietro a Paride, che deve quindi girarsi verso di lei (VERHEYEN 1966, pp. 178-179). A dispetto del fondale nero, il dipinto acquista profondità spaziale. Anche in un rilievo antico, conservato a palazzo Spada, il giudice della competizione si volta indietro, verso Amore (PANOFSKY 1975, p. 229, fig. 122). Nella sala di Troia è dipinta una fase precedente della storia, quando Mercurio accompagna le tre dee dall'Olimpo al monte Ida, dove Paride sorveglia una mandria di buoi. Le due scene hanno in comune la figura del cane, accucciato ai piedi del padrone.

Camera di Ovidio. Parete ovest.
Bacco e Arianna.

Dopo essere stata abbandonata da Teseo, Arianna è soccorsa da Bacco, che "venne a portarle abbracci e aiuto"

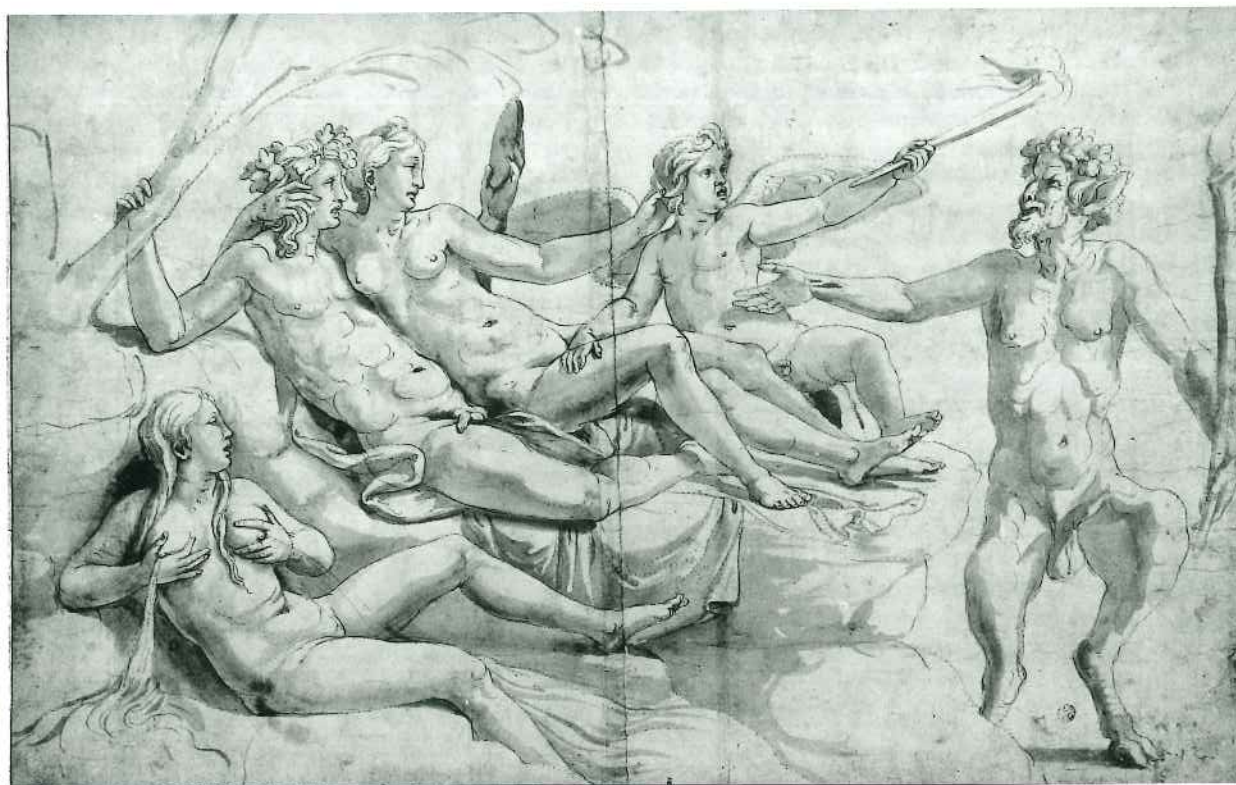
(OVIDIO 1979, VIII, 177, p. 303). Giulio Romano mostra i due protagonisti abbracciati, e l'intreccio delle membra sfida la verosimiglianza anatomica. La scena si svolge in un paesaggio roccioso, con una figura femminile in primo piano che impersona una fonte, e allude alla fertilità. Arianna accarezza i capelli di Amore (o Imeneo), che impugna una fiaccola, segno della passione amorosa. Ha una torcia anche il satiro in piedi – tratto dal sarcofago bacchico di Woburn Abbey – che bilancia una composizione basata sullo sviluppo in diagonale delle figure sdraiate. Il modello del Louvre (Fig. 184) consente di apprezzare particolari poco visibili nell'affresco (BACOU 1983, n. 40, p. 41).

Camera di Ovidio. Parete ovest.
Paesaggio con figure e profilo urbano.

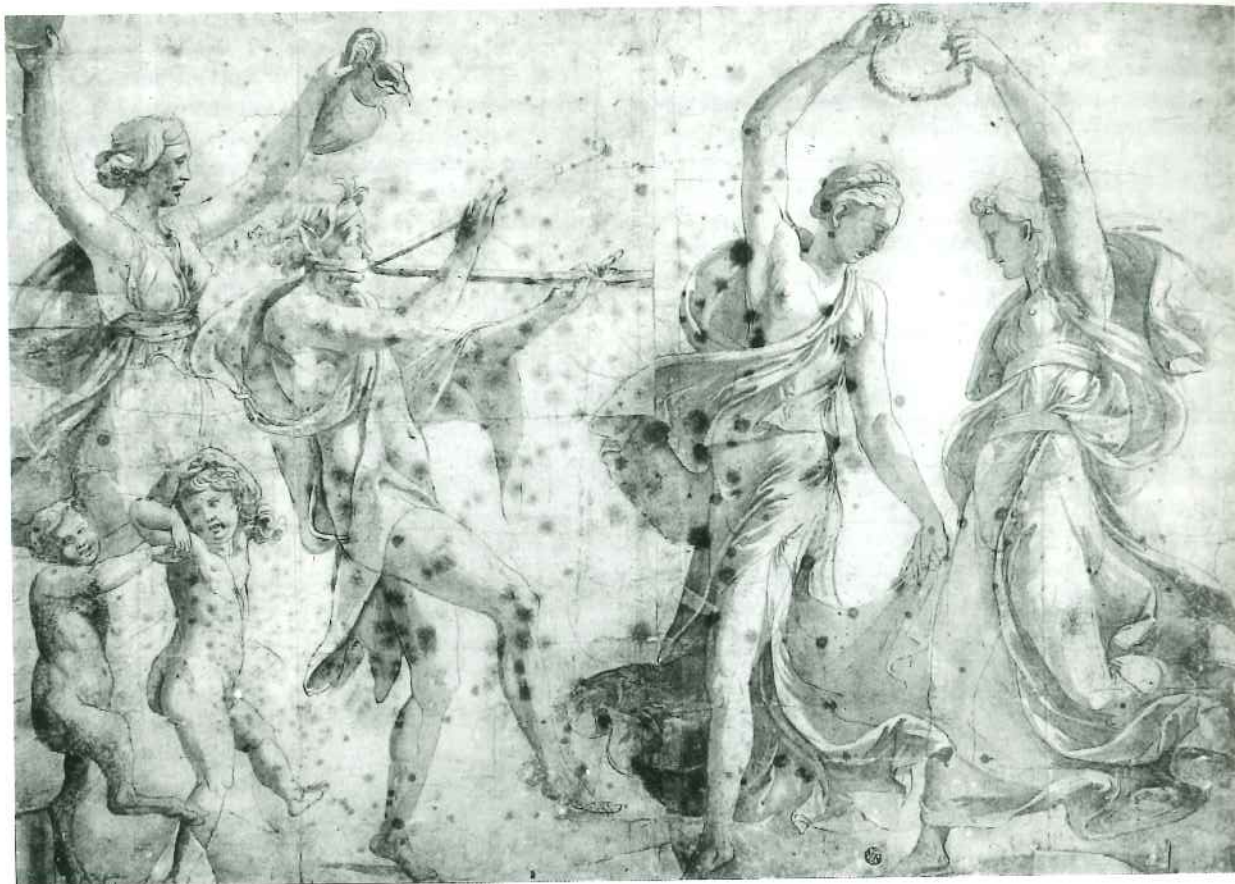
In fondo a un ampio panorama, dove il cielo si tinge di rosa, s'intravede il profilo di una città affacciata su uno specchio d'acqua.

Camera di Ovidio. Parete ovest.
Fauno e menadi danzanti.

Un fauno dalle orecchie appuntite accenna un passo di danza mentre suona un doppio flauto, le menadi accompagnano la musica e si abbandonano a un ballo sfrenato. I personaggi di questa scena sono presi dai sarcofagi bacchici ridisegnati dalla bottega di Raffaello, ma senza ricalcare le movenze originarie (BACOU 1983, n. 32, pp. 34-36; FERINO PAGDEN 1989, p. 248). Verheyen focalizza l'attenzione sul piccolo satiro e sul putto che prendono parte alle danze: in-



185. GIULIO ROMANO,
Fauno e menadi danzanti,
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3509.



185

legame con un rilievo antico conservato in Vaticano, e ipotizza che il dipinto mantovano raffiguri un episodio dell'infanzia di Pan (VERHEYEN 1966, p. 179). Più convincente è la derivazione delle figurine da un sarcofago con la storia di Medea (Fig. 120), come suggerisce Grazia Sgrilli. Estrapolate dal drammatico contesto originario (SCHMIDT 1992), le due figurine partecipano al clima eccitato di un *thiasos* bacchico. Il cartone, alquanto danneggiato (Fig. 185), appartiene al Louvre (MCALLISTER JOHNSON, *Primitice* 1969, p. 12). Non penso che si riferisca a una delle danzatrici lo schizzo conservato a Brno (M. TOGNER in ZLATOHLÁVEK 1996, n. XIII, p. 160).

112

Camera di Ovidio. Parete nord.
Paesaggio con figure e profilo urbano.

Il restauro ha consentito il recupero di un paesaggio considerato perduto da VERHEYEN 1966, p. 179.

113

Camera di Ovidio. Parete nord.
Veduta di palazzo Te in costruzione.

Il paesaggio più interessante, che documenta la storia del palazzo, è confinato accanto alla finestra, controluce, quasi per sottrarlo alla vista dei visitatori frettolosi. Dai bastioni meridionali della città è inquadrato il canale che separa Mantova dall'isola del Te, il ponte allineato a porta Pusterla, e il cantiere della villa di Federico II Gonzaga.

116

Camera di Ovidio. Parete est.
La contesa tra Apollo e Pan.

Le perplessità sull'interpretazione di questa storia di-

pendono dalle varianti e dalle contaminazioni fra i miti di Pan e Marsia (vedi capitolo VI).

Hartt immagina una connessione con la scena del supplizio e identifica l'antagonista di Apollo con Marsia (HARTT 1958, p. 111). Verheyen utilizza come chiave interpretativa le *Metamorfosi* di Ovidio (1979, xi, 146-179, pp. 433-435) e riconosce la figura di Pan che suona la siringa (VERHEYEN 1966, p. 176).

L'affresco rappresenta la fase del verdetto da parte del genio del monte Tmolos, con l'incoronazione di Apollo e la punizione di Mida, al quale crescono orecchie asinine per aver biasimato il giudizio. Ovidio non cita la presenza di Minerva, alla quale è in genere riferita l'invenzione del flauto, strumento suonato da Marsia: si ripropone quindi la commistione fra le due contese musicali. Il modello (Fig. 186) è conservato all'Albertina (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 338; BIRKE e KERTÉSZ 1993-1997, III, pp. 1839-1840).

Camera di Ovidio. Parete est.
La visita di Bacco.

La figura di Bacco anziano, con la barba, barcollante per il vino bevuto; quella del giovane fauno accucciato per levargli le scarpe; il tavolo e il letto sullo sfondo, richiamano un antico bassorilievo del quale esistono numerose varianti (VERHEYEN 1966, p. 176). Il soggetto, di controversa interpretazione, è in genere indicato come *La visita di Dioniso a Icaro* (LIMC, III, 1, 1986, p. 495; BOBER e RUBINSTEIN 1986, pp. 122-124). Giulio Romano semplifica l'am-

119

186. GIULIO ROMANO.
La contesa tra Apollo e Pan,
 Vienna, Albertina, inv. 14192.



186

bientazione, elimina il corteo bacchico e gli ospiti sdraiati sul triclinio. Il protagonista è accolto da due figure femminili che assieme ai satiri lo sorreggono e si apprestano a spogliarlo, forse per metterlo a letto. La storia subisce sostanziali trasformazioni, e sfugge il senso attribuito alla nuova configurazione. Il modello di Chatsworth (*Fig. 187*) descrive solo una parte del tavolo all'estremità sinistra della composizione (JAFFÉ 1994, n. 219).

122

**Camera di Ovidio. Parete est.
 Menadi e satiro.**

La baruffa tra le menadi e il satiro trova riscontri nell'arte antica: per esempio nel rilievo del Museo Nazionale di Napoli con la menade che tira la barba del satiro (*Le Collezioni* 1989, p. 150, n. 266). Una situazione analoga è dipinta in un tondo della loggia del giardino segreto. In questo clima dionisiaco di schermaglie erotiche, non convince pienamente le proposte d'identificare la figura femminile, accompagnata da un putto privo di ali, con Venere (VERHEYEN 1966, p. 177). Il cartone (*Fig. 188*) fa parte delle collezioni del Louvre (MCALLISTER JOHNSON, *Primitivce* 1969, p. 12).

124

**Camera di Ovidio. Parete sud.
 Orfeo ed Euridice di fronte a Plutone e Proserpina.**

Commosi dal canto di Orfeo, Plutone e Proserpina concedono a Euridice di tornare sulla terra. Ovidio pone l'accento sul pianto delle Furie e sul passo lento di Euridice, a causa della ferita al piede (OVIDIO 1979, x, 11-54, pp. 387-389). Per la figura di Plutone – seduto accanto a Proserpina e accompagnato da Cerbero – Giulio rielabora il

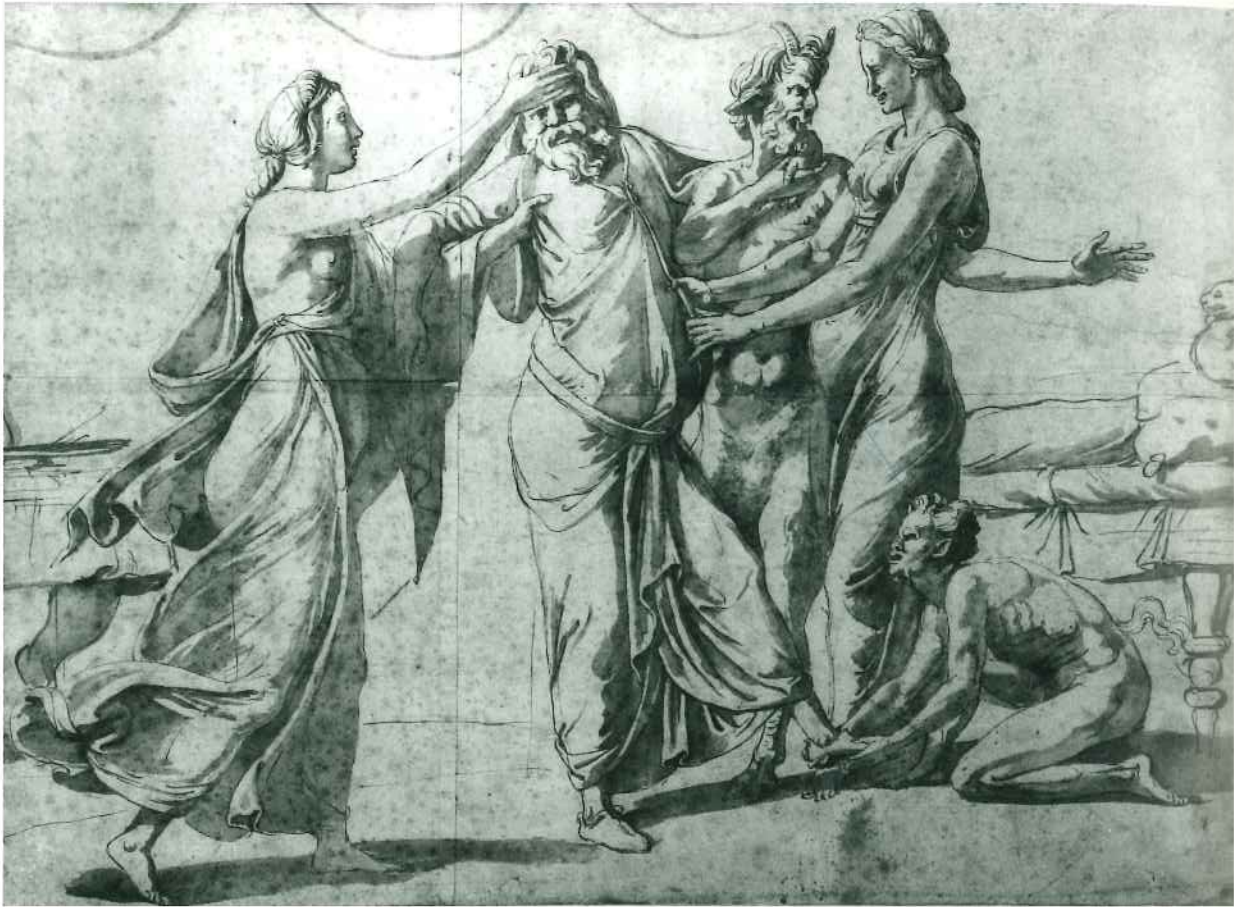
disegno di un antico bassorilievo (*Fig. 122*) conservato nella grotta d'Isabella d'Este (BROWN 1989, p. 312). Va segnalata l'immagine di Euridice con le mani legate dietro la schiena, condotta da un personaggio infernale identificabile con Caronte. Altri riferimenti archeologici sono indicati nel capitolo VII. La composizione del Louvre (BACOU 1983, n. 39, p. 40) è dilatata nell'affresco per adeguarsi alle maggiori dimensioni dei pannelli nella testata sud (*Fig. 189*).

**Camera di Ovidio. Parete sud.
 Il supplizio di Marsia.**

Sconfitto da Apollo in una contesa musicale, Marsia è legato a un albero e scuoiato. Giulio illustra gli aspetti più cruenti della narrazione ovidiana: Marsia "urlava, e la pelle gli veniva strappata da tutto il corpo, e non era che un'unica piaga: il sangue stilla dappertutto, i muscoli restano allo scoperto, le vene pulsanti brillano senza più un filo d'epidermide; gli potresti contare i visceri che palpitano e le fibre translucide sul petto" (OVIDIO 1979, vi, 387-391, p. 229). Si allontana dalla tradizione iconografica l'immagine di Marsia appeso per i piedi, anziché per i polsi, a un tronco d'albero (BOBER e RUBINSTEIN 1986, pp. 72-76; WEIS 1992). Nel disegno del Louvre (VERHEYEN 1977, p. 112) (*Fig. 190*) si distingue con chiarezza, appesa a un ramo, una siringa, strumento musicale dello sconfitto, e il particolare contrasta con le antiche fonti, che attribuiscono a Marsia il flauto. L'andamento obliquo dell'albero divide in due la scena: da un lato i carnefici, con Apollo che partecipa in prima persona al supplizio; dall'altro i sostenitori del perdente, con un satiro – probabilmente Olimpo – che porta un secchio, e Mida in lacrime. Non è colta l'indicazione di Ovidio a pro-

127

187. GIULIO ROMANO,
La visita di Bacco,
Chatsworth,
collezione Devonshire,
inv. 85.



187

188. GIULIO ROMANO,
Menadi e satiro,
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3508.



188

189. GIULIO ROMANO,
*Orfeo ed Euridice di fronte
a Plutone e Proserpina*,
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3498.



189

190. GIULIO ROMANO,
Il supplizio di Marsia,
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3487.



190

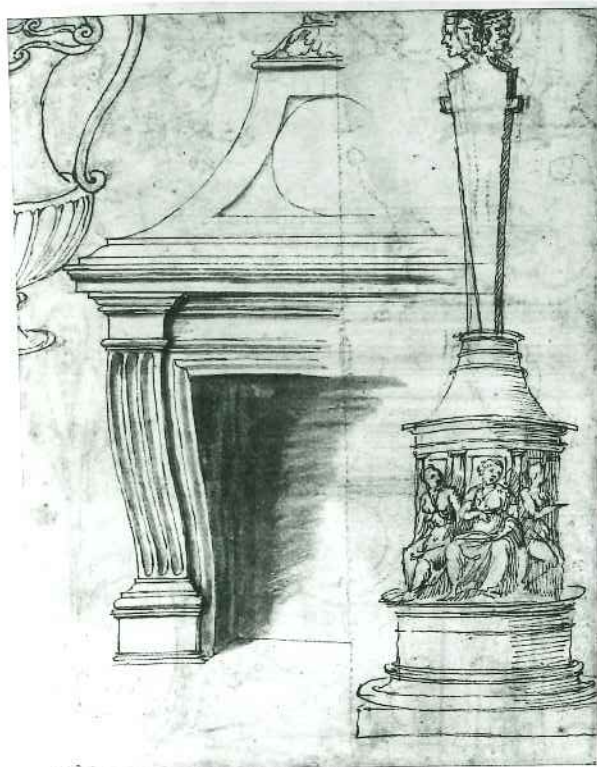
191. Camino della Camera di Ovidio, Berlino, Staatliche Museen, *Taccuino* di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 25v.

posito del corso d'acqua creato dal pianto degli amici di Marsia.

129

Camera di Ovidio. Parete est. Il camino.

Il camino ha una struttura in marmo rosso di Verona, la cappa dipinta a finti marmi, e un coronamento in stucco con l'impresa del monte Olimpo. L'iscrizione attribuisce a Federico Gonzaga il titolo di marchese: l'opera è quindi anteriore alla nomina a duca, avvenuta nella primavera del 1530. Il camino è ritratto nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck (II, fol. 25v) (Fig. 191).



191

130

Camera di Ovidio. Il soffitto.

Il soffitto ligneo a cassettoni conserva tracce della decorazione pittorica e delle dorature. Una visione da vicino consente di riconoscere gli ornati menzionati nel mandato di pagamento del 15 ottobre 1527: le travi finte "de pietre amachiade", e i riquadri centrali con "foliami" in "campo morello" (Giulio Romano 1992, p. 232). La pittura attribuisce alla struttura del soffitto un illusorio rivestimento lapideo.

131

Camera delle Imprese.

Questo ambiente presenta evidenti corrispondenze con l'adiacente camera di Ovidio, per la configurazione rettangolare, le dimensioni ridotte, l'apertura dell'unica finestra a settentrione, il soffitto ligneo a cassettoni, il risalto del ca-

mino. È analogo anche l'impianto ornamentale, con il "cielo" dipinto, il fregio nella parte alta delle pareti, il telaio architettonico e il rivestimento marmoreo resi illusionisticamente dalla pittura. Uno schema prospettico centrico orienta le mensole e indirizza lo sguardo verso la testata meridionale, dove campeggia lo stemma gonzaghese. Fra questi sostegni – inquadrati dal basso – si sviluppa un sottile fregio con esili girali su fondo rosso scuro. La camera filtra il passaggio dalla "saletta" pubblica del Sole e della Luna al camerino privato di Ovidio.

Nessun documento cita in modo esplicito la camera delle Imprese, ma potrebbe riferirsi a questo ambiente (anziché alla stanza di Ovidio) il mandato di pagamento per stucchi sul camino di un camerino del fabbricato settentrionale (Giulio Romano 1992, p. 252). Il 15 luglio 1528 Agostino da Mozzanica riceve due lire "per giornate due a soldi vinti per opera per depinzere uno camino" (Giulio Romano 1992, p. 284), e nella stanza delle Imprese, come in quella di Ovidio, la cappa del camino è ornata da finti marmi. L'unico appiglio concreto per datare l'apparato decorativo è offerto dalla scritta incisa sul camino, anteriore alla primavera del 1530, e questo limite temporale sembra valere anche per lo stemma gonzaghese inserito nel fregio. Considero probabile che le opere pittoriche siano vicine nel tempo a quelle nella stanza di Ovidio, risalenti al 1527.

La fortuna critica della stanza è quanto mai ridotta, e si sviluppa di recente. In precedenza solo Jacopo Strada ricorda con accenti lusinghieri "un fresco con puttini bellissimo" (STRADA, *Ordine*, c. 154r). Dai primi del Settecento, la camera delle Imprese ospita in varie occasioni soldatesche, poi diviene alloggio per il custode. Queste destinazioni improprie causano il degrado degli ornati e finiscono per escludere a lungo l'ambiente dall'itinerario di visita al palazzo. I restauri del 1950 e del 1983 asportano il velo che anneriva il fregio. Si notano sgradevoli ridipinture nei fondali di alcune imprese e soprattutto nella fascia marmorea (VERHEYEN 1977, p. 113).

Lo schema tradizionale del fregio con emblemi araldici è sottoposto a qualche aggiornamento. I girali d'acanto hanno foglie lucenti, dai riflessi argentati, che alternano toni verdi e aranciati. Al fondo scuro si sovrappone una campitura azzurro cupo, della quale restano solo alcune tracce. Dal viluppo vegetale emergono putti con perizomi di foglie e collane di viticci. Variazioni quasi impercettibili modificano il sorriso, l'acconciatura, il colore dell'incarnato e delle foglie. Sui lati lunghi i putti sembrano assecondare l'inquadratura prospettica delle mensole e rivolgersi verso lo stemma gonzaghese. Negli angoli sono disposti a coppie, abbracciati, per sottolineare la continuità del fregio da una parete all'altra. I telamoni in miniatura reggono, con le braccia spalancate, cartigli con imprese gonzaghese. Alcune sono connesse al marchese Federico II (*monte Olimpo, ramarro, boschetto*), altre fanno parte del repertorio della casata (*ali, tortora, guanto, cane, sole*). La presenza di almeno due divise legate al padre, Francesco II (*crogiolo, museruola*), fa risaltare l'assenza di emblemi della madre, Isabella d'Este. Per primo, Hartt si cimenta nell'identificazione di queste immagini elusive, che offrono un

214, Particolare della parete occidentale della sala dei Cavalli, con l'immagine di Venere e del Ratto di Deianira, Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 5r.

to simile è stata assimilata anche a Calliope (WINTERITZ 1952-1954, p. 383). Il piede poggiato sopra un rialzo è un atteggiamento estraneo a Euterpe, come pure a Calliope (FAEDO 1994, p. 1038, N, O): Giulio Romano combina pose e attributi eterogenei. Nei cassettoni si distinguono un giogo, una cornucopia, una cesta con serpente, e il bastone incurvato degli auguri.

308

Loggia delle Muse. Volta.
Musa.

Campata centrale.

Il dono di una fronda d'alloro da parte delle Muse visualizza secondo Esiodo "il conferimento della capacità di fare poesia" (FAEDO 1992, pp. 181-184). Il ramoscello caratterizza anche alcune Muse ferraresi del Quattrocento, assimilate a protettrici delle colture agricole (ANDERSON 1991, pp. 173, 182). La figura avvolta nel mantello potrebbe essere Clio, Musa della storia, oppure Calliope. Le pitture sono dedicate agli animali: una cavalletta, un cigno, una lumaca, un delfino.

309

Loggia delle Muse. Volta.
Musa.

Campata centrale.

Secondo JAEGER 1994, p. 27, la scena al centro della volta ritrae la Musa che abbraccia il poeta. Dato che il personaggio maschile è nudo e con la lira in mano, potrebbe trattarsi invece di Apollo, inserito di frequente nel coro delle Muse. In ogni caso la raffigurazione dell'abbraccio è singolare. Quanto alla protagonista femminile, si può avanzare il nome di Tersicore (o di Erato). Il degrado degli affreschi consente di leggere solo una cornucopia.

310

Loggia delle Muse. Volta.
Urania.

Campata centrale.

Il gesto con il *radius*, bacchetta dell'astronomo, identifica Urania, anche se manca il globo, e la Musa reca un'auna, caratteristica della dea Nemese (JAEGER 1994, p. 27). Nei cassettoni si distinguono una prora, una libellula, e un fascio littorio.

311

Loggia delle Muse. Volta.
Polimnia.

Campata orientale.

L'atteggiamento pensoso, con la testa sorretta da una mano, è prerogativa di Polimnia (FAEDO 1994, p. 1036, S I). La corrispondenza – con l'inversione nella posizione delle gambe – alla figura di Polimnia in un sarcofago di villa Borghese (WEGNER 1966, n. 205, p. 78) è suggerita da Faedo. Attorno allo stucco si dispongono un pesce, due fiaccolle, una lucerna, una *cista mystica* dalla quale esce un serpente.

312

Loggia delle Muse. Volta.
Musa.

Campata orientale.

L'assenza di attributi rende incerta l'identificazione. Il

gesto declamatorio fa pensare a Calliope, Musa della poesia epica (oppure Clio). I lacunari mostrano un cofanetto per l'incenso, un timone, un altare, e due occhi.

Loggia delle Muse. Volta.
Melpomene.

Campata orientale.

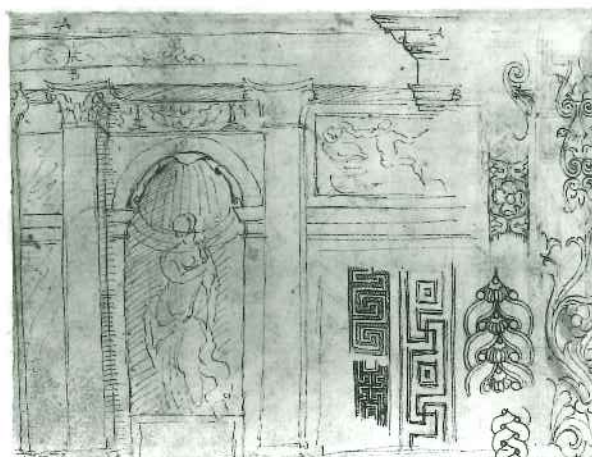
La maschera tragica consente di riconoscere Melpomene (JAEGER 1994, p. 30), ma la postura diverge dai modelli antichi. Jaeger ipotizza che la corona a otto punte affrescata nel cassettoni superiore sia di tipo ducale – anche se priva dei fioroni – per cui sposta la datazione degli ornati al periodo immediatamente successivo alla prima visita di Carlo V (*ibidem*, p. 32). Considero fragile questo indizio, contraddetto dai due grandi stemmi sulle porte, senza dubbio anteriori al 1530. Gli altri pannelli dipinti contengono un ramarro, una maschera, e un cappello, probabilmente cardinalizio.

Sala dei Cavalli.

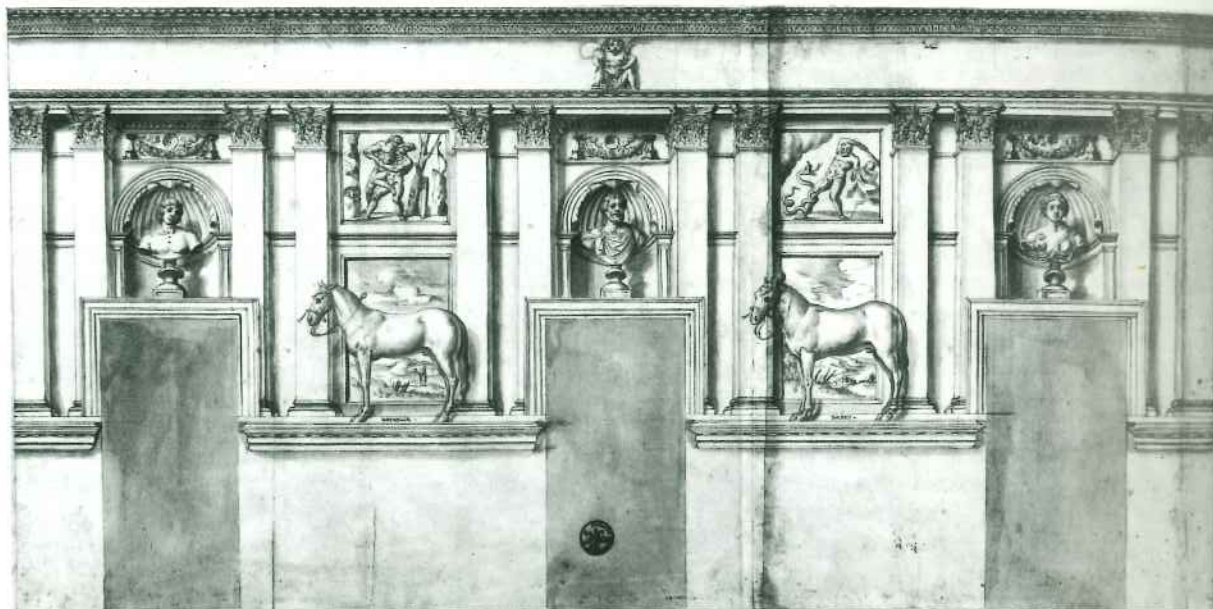
Secondo le fonti cinquecentesche, l'unica "sala" della villa è quella dei Cavalli. Si tratta dell'ambiente di maggiori dimensioni, e l'appellativo di sala dipende dalla funzione di spazio pubblico per eccellenza, dove si svolgono affollati pranzi e balli (vedi capitolo II). La bipartizione della loggia nord fa sì che l'ingresso non possa avere una posizione assiale, mentre la porta verso la camera di Psiche si apre al centro della testata. Cinque finestroni, rivolti a nord e sud, assicurano luminosità all'ambiente, affrescato con tonalità chiare. Il fulcro del salone consiste nel grande camino, addossato alla parete verso il cortile e decorato da pietre rustiche. I dipinti occupano l'intera fascia tra la sommità delle porte e il soffitto ligneo, per cui si sviluppano in una dimensione distinta da quella dello spettatore e sono intersecati dalle finestre. La raffigurazione di un ordine architettonico di lesene corinzie manifesta la supremazia di questo spazio sulle altre camere. Il pennello finge anche incrostazioni marmoree, nicchie con statue e bassorilievi di bronzo (o di terracotta). La ricchezza materica si faceva tangibile nello zoccolo, rivestito da "otto pezzi di spalera de coramo

313

344



215. Parete nord della sala dei Cavalli, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10902.



215

rosso cum coloni de oro”, come recita l’inventario del 1540 (Giulio Romano 1992, p. 857). Alle finestre si alternano aperture illusionistiche con vedute campestri. L’impaginazione prospettica degli elementi architettonici tende a un effetto di verosimiglianza, senza rispettare rigorosamente una costruzione geometrica centralizzata.

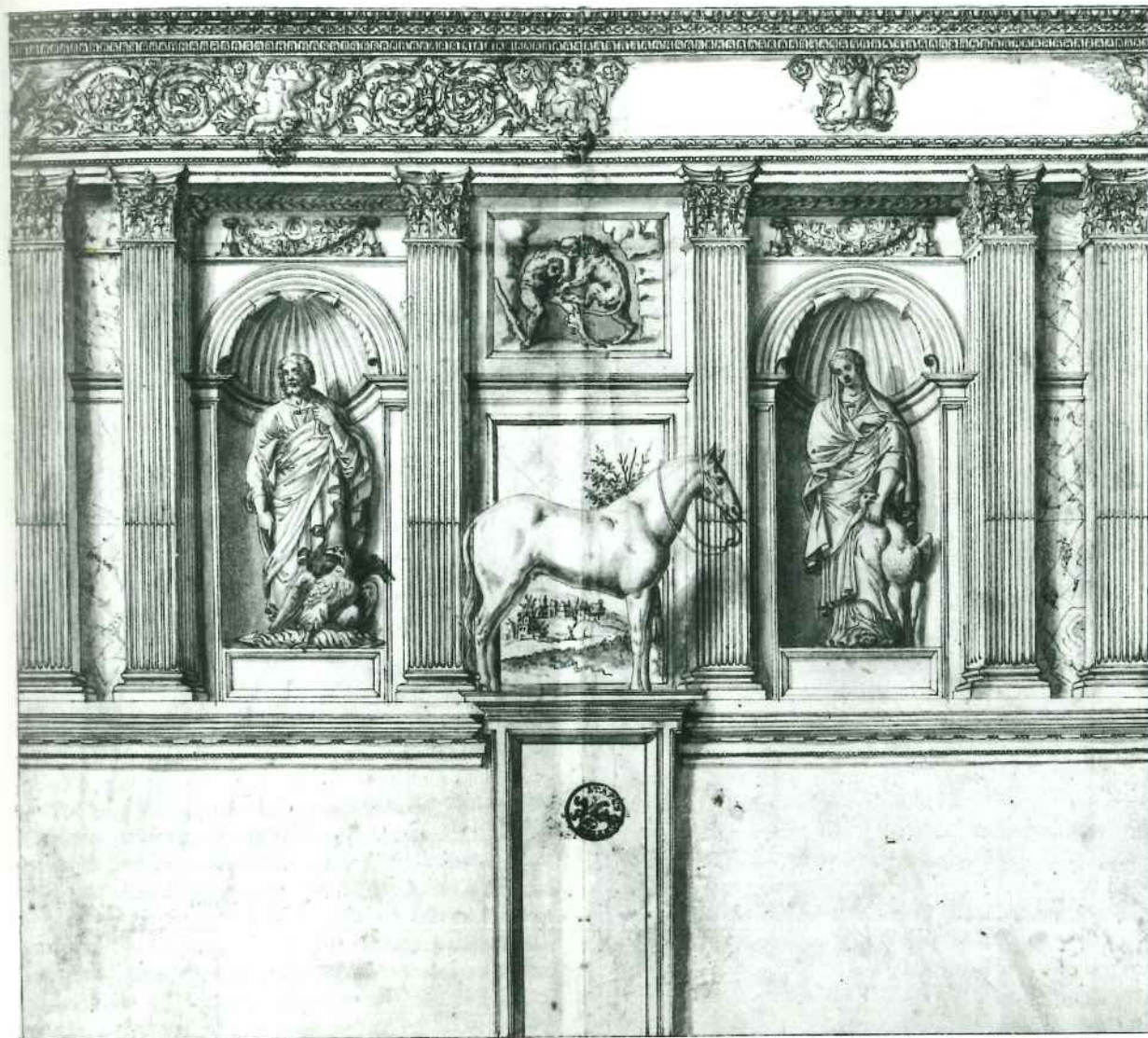
La celebrazione dei cavalli è un tema caratteristico dell’iconografia gonzaghese, già introdotto nel palazzo di Marmirolo e ripreso in seguito nell’appartamento di Troia. I nomi scritti sul basamento hanno consentito d’identificare alcuni animali cari al marchese Federico, a cominciare da Morel Favorito, scomparso pochi anni prima (MALACARNE 1995, pp. 147-157). La sala di palazzo Te si configura come un pantheon dei cavalli appartenenti agli allevamenti mantovani e ricorda le preesistenti scuderie. Le specchiature che simulano bassorilievi sono dedicate a *Storie di Ercole*: un soggetto largamente diffuso, adatto a un principe guerriero. Quattro scene appartengono al ciclo delle *Fatiche* (*Il leone di Nemea*, *Il toro di Creta*, *L’idra di Lerna*, *Il cane Cerbero*); le altre due sono avventure collaterali (*Il ratto di Deianira*, *Ercole e Anteo*). Le nicchie scavate illusoriamente nelle pareti ospitano statue di divinità olimpiche. Busti d’impronta antiquaria occupano le porzioni di nicchie sopra alle finestre. Si riconoscono i tratti di Antinoo e di Cleopatra, mentre la fisionomia degli altri personaggi appare meno caratterizzata. Nel fregio della trabeazione sono dipinti girali vegetali e putti arrampicati sopra maschere grottesche. Le aquile con le ali spiegate agli angoli della sala evocano lo stemma dei Gonzaga. Le imprese del monte Olimpo e del ramarro, intagliate nel soffitto a cassettoni, alludono al committente, e il nome di Federico è inciso sulla porta che introduce alla camera di Psiche.

L’unico documento riferibile con buone probabilità alla sala dei Cavalli è la lettera del marchese datata 11 febbraio 1527 e relativa agli “apparamenti del salotto” (Giulio Romano 1992, p. 197).

Verheyen ritiene che i pagamenti a Benedetto Pagni, Rinaldo, e altri collaboratori di Giulio Romano – compresi fra la seconda metà del 1527 e i primi mesi del 1528 – riguardino anche la sala dei Cavalli (VERHEYEN 1977, p. 115). A mio parere in questo periodo le decorazioni nel salone sono già terminate. Vasari racconta che i lavori iniziano dalla “prima sala” dei Cavalli, e Oberhuber avalla una datazione precoce con argomentazioni stilistiche (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, pp. 340-342). Tra il 1527 e il 1528 si opera in altri ambienti del palazzo, e i pittori di figura sono impegnati soprattutto nella camera di Psiche. A partire da Stefano Davari, si associano alla sala dei Cavalli 109 “rosse” intagliate dal falegname Gasparo Amigoni (DAVARI 1925, p. 18), ma nel soffitto cassettonato i rosoni sono soltanto venti, fra grandi e piccoli, e il pagamento si riferisce probabilmente al cornicione esterno (vedi capitolo I). Anche il materiale grafico si presenta scarso. Di mano di Giulio abbiamo un solo disegno preparatorio per *Il ratto di Deianira*, conservato a Stoccolma (Fig. 218). Un foglio del *Taccuino* di Marten van Heemskerck illustra parte della testata occidentale (II, fol. 5r). Si riconosce la statua di Venere e il pannello con il *Ratto*, nella versione affrescata anziché in quella disegnata (Fig. 214). Tale circostanza conforta l’ipotesi che anche quest’immagine sia un rilievo e non la copia di un progetto. Conclusioni simili valgono per gli schizzi del soffitto e del camino (II, foll. 18v, 27v) (Figg. 220, 219). Alcune imprecisioni nella resa dei dettagli non implicano una derivazione da studi preliminari. I rilievi di Andreasi tramandano l’immagine di Marte, andata perduta a causa dell’apertura di un ingresso nella parete ovest (Fig. 217). Riportano anche cornici in forte aggetto sulle quali poggiano i cavalli, e questi supporti scomparsi rendono più verosimile la posizione degli animali, che si trovano davanti al telaio architettonico.

Vasari parla della sala dei Cavalli in modo sommario e alquanto impreciso: “È dipinta in fresco la volta fatta in va-

216. Parete est della sala dei
Cavalli,
rilievo di IPPOLITO ANDREASI,
Düsseldorf, Kunstmuseum,
inv. FP 10926.



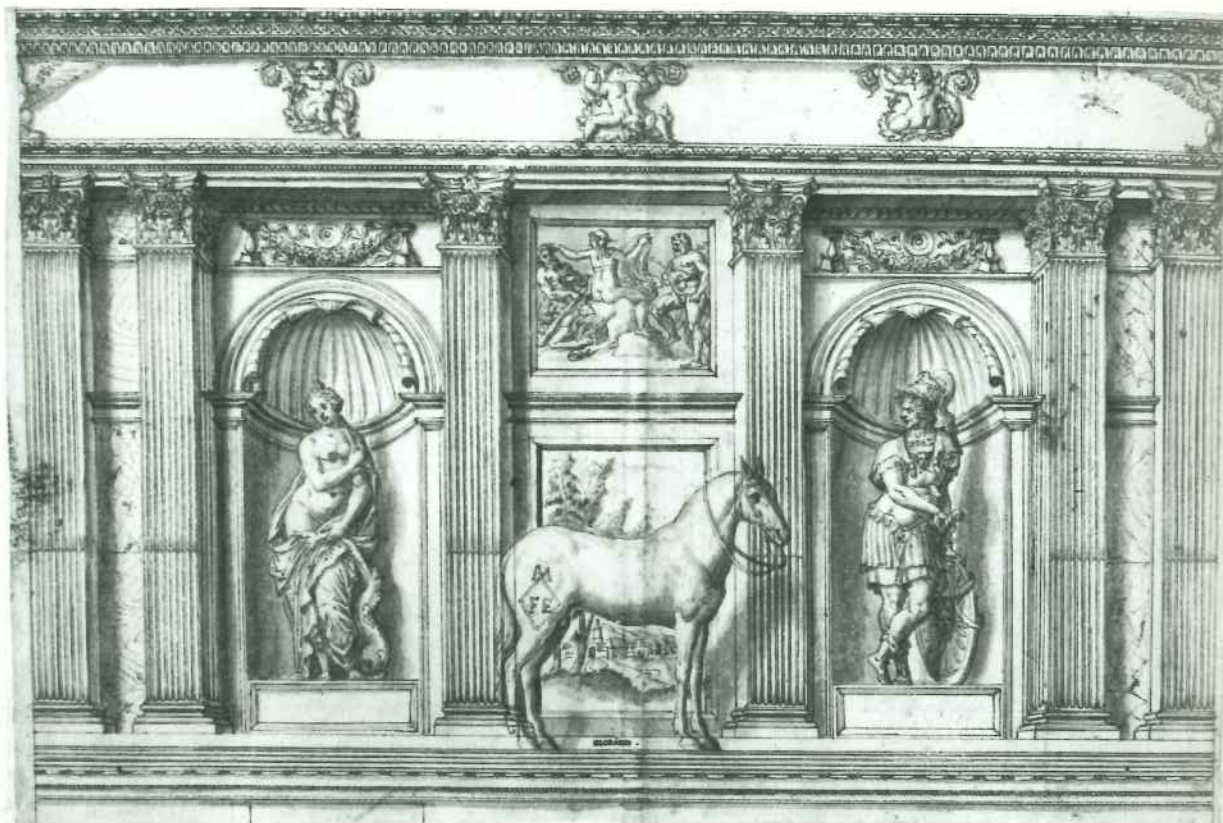
216

ri spartimenti; e nelle facciate sono ritratti di naturale tutti i cavalli più belli e più favoriti della razza del marchese, ed insieme con essi i cani, di quello stesso mantello o macchie che sono i cavalli, co' nomi loro, che tutti furono disegnati da Giulio, e coloriti sopra la calcina a fresco da Benedetto Pagni e da Rinaldo Mantovano, pittori e suoi creati; e nel vero, così bene, che paiono vivi" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 537). Non esistono i ritratti dei cani, accostati a quelli dei cavalli in altre residenze dei Gonzaga, come il palazzo di San Sebastiano. La descrizione vasariana riconosce il valore artistico dell'opera nella resa naturalistica dei cavalli, e la didascalia di Strada aggiunge una menzione per il "camino d'opera rustica bellissimo" (STRADA, *Ordine*, c. 154v). Torquato Tasso dedica alcune rime alla "camera dei Cavalli" del duca Federico Gonzaga, e resta il dubbio se alluda a quella della villa oppure all'altra nell'appartamento di Troia (SCHIZZEROTTO 1981, p. 112). L'ambiente principale di palazzo Te non riesce a calamitare l'attenzione dei commentatori, come conferma il

disinteresse degli incisori. Dai resoconti settecenteschi si apprende che la sala non fa parte del nucleo monumentale del palazzo, e si trova in uno stato di grave degrado. In quest'epoca diventano manifeste le riserve sulla qualità degli ornati. L'architetto Pozzo propone nel 1774 di levare "il cammino rustico, ed assai macchinoso" (FORSTER e TUTTLE 1971, p. 292), e il prefetto dell'Accademia Giambattista Gherardo d'Arco non giudica meritevole di restauro la sala, "di gusto in tutte le sue parti assai cattivo" (ASMi, Fondi Camerali, p. a., b. 159 1/2, 2 aprile 1787). Si avverte una discontinuità dalle altre decorazioni di Giulio, forse per il contrasto accentuato fra i "ritratti al naturale" dei cavalli e l'artificioso archeologismo delle *Storie di Ercole*. Hanno invece un'impronta positiva i commenti di Heinrich Meyer, che alla fine del Settecento esprime ammirazione per la raffinatezza del soffitto intagliato e del fregio dipinto (MEYER 1800, pp. 15-16).

L'attribuzione vasariana dei cavalli a Benedetto Pagni e Rinaldo detta legge sino a tempi recenti, quando Oberhu-

217. Parete ovest della sala dei Cavalli, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10927.



217

ber osserva che “i loro corpi monumentali, splendidamente configurati nella luce e dal tratteggio di sapiente tensione sono degni di Giulio” (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 340). Le due versioni non si pongono in aperto contrasto: le scene principali nel salone spettano ai pittori “di figure”, e la notevole qualità stilistica dei cavalli rende probabile una partecipazione diretta del maestro. Nella gerarchia dei valori pittorici, dopo i cavalli vengono le *Storie di Ercole*, le statue e i busti dipinti. Gli artisti coinvolti sono gli stessi, ma si diradano gli interventi di Giulio Romano, e si notano sensibili scarti qualitativi. Gli episodi di *Ercole e Anteo* e di *Ercole e l'idra* non sono all'altezza del *Ratto di Deianira*, oppure di *Ercole e il toro*. L'opaca figura di *Giunone* non regge il confronto con il risalto plastico di *Vulcano*. Una sistematica tassonomia attributiva è proposta da OBERHUBER, *ibidem*. Dato che l'invenzione risale in ogni caso a Giulio, campione di varietà creativa, meravigliano alcune evidenti ripetizioni della postura di Ercole e le assonanze fin troppo strette dei volti femminili tra statue e busti. Proprio nel salone di rappresentanza della villa non si manifesta quella versatilità ideativa che costituisce una delle migliori qualità dell'autore. Prevale un effetto di cadenzata ripetizione, con lievi varianti, in assonanza con la resa ieratica dei cavalli.

Le indagini dell'Istituto Centrale del Restauro hanno verificato che la superficie pittorica dei paesaggi è in lieve aggetto rispetto a quella dei cavalli, e che nei bordi restano tracce di colori diversi, per cui Basile ipotizza un pentimento di Giulio Romano, e immagina che il fondale origi-

nario potesse essere costituito da una finta specchiatura marmorea (BASILE 1994, p. 71). La fluidità e la rapidità delle pennellate sono caratteri comuni ai paesi di palazzo Te, ma alcune vedute nella sala – come quella sullo sfondo del cavallo Morel Favorito – hanno un'impronta peculiare, per i colori chiari, trasparenti, che si spengono in lontananza. Per i paesaggi, il fregio, il telaio architettonico, entrano in gioco i collaboratori di Giulio che sappiamo impegnati in questo tipo di ornati – come Anselmo Guazzi, Agostino da Mozzanica, Fermo Ghisoni o Luca da Faenza – ma non mi pare che esistano indizi sufficienti per precisare il loro contributo.

Sala dei Cavalli. Parete est.

Ritratto di un cavallo.

Il cavallo sopra la porta della camera di Psiche si trova in una delle zone più deteriorate della sala, e anche il paesaggio mostra segni di consistenti ridipinture.

Sala dei Cavalli. Parete sud.

Ritratto del cavallo *Morel Favorito*.

Notizie sull'arabo morello, particolarmente caro a Federico Gonzaga, sono raccolte da MALACARNE 1995, pp. 147-154.

Sala dei Cavalli. Parete ovest.

Ritratto del cavallo *Glorioso*.

Il dipinto ha gravemente sofferto per l'apertura in rottura di un portale che ha mutilato il muso dell'animale. Il

354

356

361

218. GIULIO ROMANO,
Il ratto di Deianira,
 Stoccolma, Statens Konstmuseer,
 inv. 348, 1863.

rilievo di Andreasi (Fig. 217) restituisce la situazione originaria e consente di precisare che nel rifacimento della testa non è stata mantenuta la lieve inclinazione verso lo spettatore. Le abrasioni della pellicola pittorica hanno cancellato dal mantello leardato "moschado" di Glorioso il marchio a losanga con le iniziali "FE" del nome del padrone. Il colore rossiccio della coda dipende dalla consuetudine di tingere con una sostanza vegetale detta "alcanna d'Oriente" la coda, la criniera, e gli zoccoli dei cavalli (MALACARNE 1995, pp. 155-156).

Sala dei Cavalli. Parete nord.
Ercole e Anteo.

Durante il viaggio in Libia, alla ricerca dei pomi d'oro delle Esperidi, Ercole lotta con Anteo, e riesce a vincere quando solleva il gigante dalla terra che gli dà forza (APOLLONIO 1995, II, 11, p. 64). La consunzione dell'affresco rende poco visibili alcuni particolari, come l'arco, la faretra, e la pelle di leone, appoggiati alle rocce e all'albero.

Sala dei Cavalli. Parete nord.
Ercole e l'idra di Lerna.

Secondo la tradizione letteraria, Ercole colpisce l'idra con frecce e le recide le teste, aiutato dal nipote Iolao. L'immagine di Ercole armato della clava riflette l'iconografia romana e trova riscontro nel racconto di APOLLONIO 1995, II, 5, pp. 55-56, ma non è frequente la raffigurazione del mostro con una sola testa. La posa dell'eroe piegato all'indietro, nell'atto di sferrare il colpo e con la pelle di leone avvolta attorno al braccio sinistro, ha una palese impronta archeologica e può essere avvicinata a una gemma antica conservata a Copenaghen (LIMC, v, 1990, n. 2074, p. 40). Un disegno appartenuto alla collezione Ellesmere mostra il riposo di Ercole dopo l'uccisione dell'idra (SOTHEBY 1972, n. 52, p. 107). L'eroe è seduto, con la clava in mano, e l'arco è appeso a un albero assieme alla faretra, mentre a terra sono sparse le teste mozzate del mostro.

Sala dei Cavalli. Parete sud.
Ercole e il toro di Creta.

L'eroe afferra il toro per le corna e punta un ginocchio sulla schiena dell'animale, assumendo una posa divenuta caratteristica di Mitra (vedi capitolo VII). Non considero fondata l'interpretazione della scena come *Ercole e Acheloo* (VERHEYEN 1977, p. 115; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 340) in quanto il fiume assume le sembianze di un toro con il volto, o la testa, da uomo (ISLER 1981). Con questo aspetto Acheloo figura tra gli stucchi della camera del Sole (286) e della loggia del giardino segreto.

Sala dei Cavalli. Parete sud.
Ercole e il cane Cerbero.

L'immagine di Ercole a cavalcioni del cane infernale, con la clava alzata, non corrisponde alla tradizione iconografica più diffusa (LIMC, v, 1990, pp. 85-100). Una scena diversa, con l'eroe che stringe le teste di Cerbero, è schizzata in un disegno già compreso nella raccolta Ellesmere e oggi conservato a Chapel Hill, nell'Ackland Art Museum, come

segnala Janet Cox-Rearick. Un'iscrizione collega il foglio a una lunetta affrescata nella loggia di David, e l'errore è giustificato dall'assonanza con la composizione che raffigura la lotta fra David e un leone (SOTHEBY 1972, n. 47, p. 99).

Sala dei Cavalli. Parete est.
Ercole e il leone di Nemea.

Le matrici antiquarie della più famosa prova di Ercole sono approfondite nel capitolo VII.

Sala dei Cavalli. Parete ovest.
Il ratto di Deianira.

Il centauro Nesso cerca di rapire Deianira mentre la traghetta attraverso il fiume Eveno, ma è trafitto a morte da una freccia di Ercole che lo colpisce alla schiena (OVIDIO 1979, IX, 98-133, pp. 347-349). Il disegno di Stoccolma (Fig. 218) illustra il momento in cui Nesso cerca di strappare il dardo (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 342; MAGNUSON 1992, n. 47, p. 73). Il dipinto coglie la fase successiva, in cui il centauro morente si rivolge a Deianira e le offre come filtro amoroso il proprio sangue avvelenato. Le macchie scure dell'affresco dipendono da alterazioni delle finiture a biacca.



218

Sala dei Cavalli. Parete nord.
Busto di Antinoo.

L'immagine deriva da un modello antico ritratto nel codice di Fossombrone (NESSELRATH 1993, fol. 882, p. 196) (Fig. 91).

Sala dei Cavalli. Parete nord.
Busto di Cleopatra.

La tradizionale identificazione si basa sul serpentello avvolto al seno della giovane donna.

Sala dei Cavalli. Parete ovest.
Marte.

La figura che vediamo oggi fa parte di un esteso rifacimento – probabilmente settecentesco – in corrispondenza di un passaggio ad arco aperto fra la sala e la loggia esterna nord. Nella pianta del 1774 il portale risulta già tamponato, e un preventivo per restauri pittorici datato 1787 re-

362

363

364

365

366

369

371

373

379

219. *Il camino della sala dei Cavalli*, Berlino, Staatliche Museen, *Taccuino* di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 27v.

220. *Particolari del soffitto della sala dei Cavalli*, Berlino, Staatliche Museen, *Taccuino* di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 18v.

gistra la necessità di “rifare una nicchia [...] nella parte dell’entrata” (ASMn, Intendenza Politica, b. 51, 23 marzo 1787, perizia di Andrea Mones). Il personaggio raffigurato è senza dubbio Marte, anche se alcuni autori lo identificano con Minerva (MEYER 1800, p. 16; HARTT 1958, p. 113; VERHEYEN 1977, p. 116). Nella figura concepita da Giulio Romano e riprodotta con cura da Andreasi si riconosce la fisionomia di Marte che, nella camera di Psiche, insegue Adone. La studiata torsione delle membra richiama la posa di Marte e Mercurio in un disegno del British Museum (POUNCEY e GERE 1962, n. 92, p. 70).

380

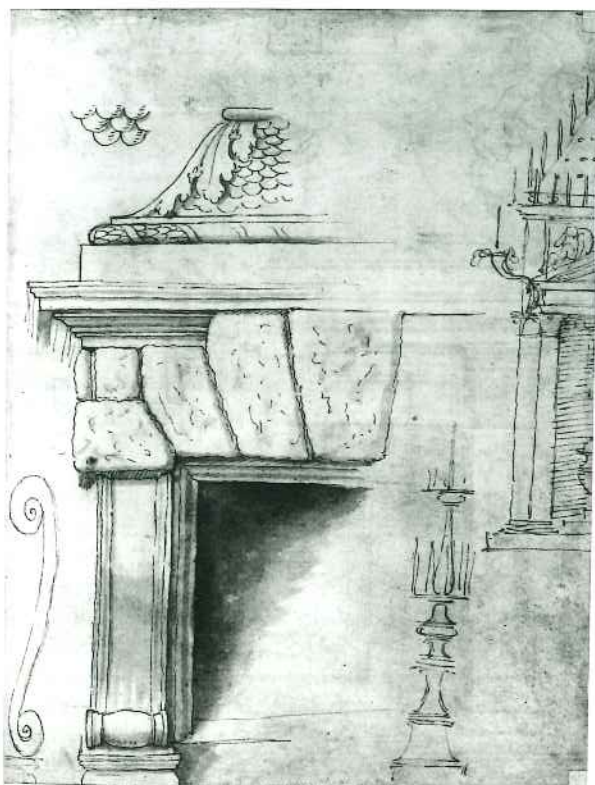
Sala dei Cavalli. Parete sud.
Vulcano (?).

Il vecchio barbuto e paludato, dalla fisionomia simile a quella di Giove, non reca alcun attributo che lo identifichi. Meyer avanza l’ipotesi che sia Saturno, progenitore degli dei olimpici (MEYER 1800, p. 16), e l’opinione è condivisa da Luigi Micheli (ASMn, Scalcheria, b. 187, fasc. 12), mentre Hartt lo considera Vulcano, e questa tesi si è affermata senza discussioni (HARTT 1958, p. 16). L’unico indizio a favore è la collocazione sopra il camino, dove tradizionalmente si dipinge la *Fucina di Vulcano*, maestro del fuoco. Il mantello lungo fino ai piedi non è adatto a un artigiano abile nel forgiare i metalli: nella volta della camera dei Giganti Vulcano indossa una tunica corta e impugna un martello.

381

Sala dei Cavalli. Parete sud.
Camino.

L’impiego di una raggiera di bozze rustiche in un inter-



219

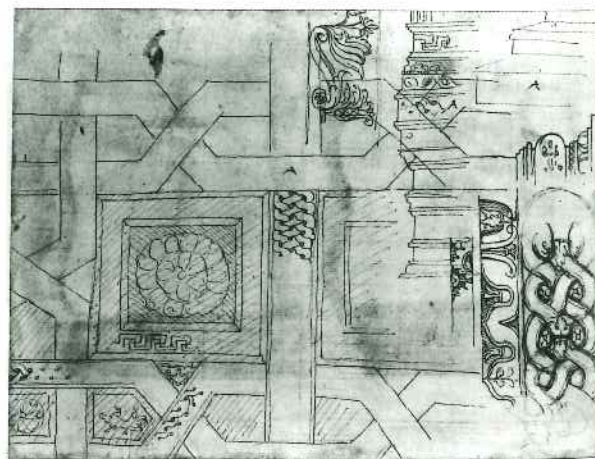
no sconcerata i restauratori settecenteschi. L’originario accostamento ai corami dorati porta all’estremo il contrasto dei materiali. I mensoloni che inquadrano il focolare poggiano su basamenti pulvinati che appartengono al repertorio di Raffaello. La cappa, dalle proporzioni contratte, ha una decorazione pittorica che simula un rivestimento a squame, loricato, con grandi foglie d’acanto sugli spigoli. Questi elementi sono sintetizzati, con qualche deformazione proporzionale, nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck, II, fol. 27v (Fig. 219).

Sala dei Cavalli.
Fregio.

Sopra le paraste corinzie si sviluppa una trabeazione con architrave e fregio dipinti, e cornice lignea. Lo spazio maggiore è riservato al fregio, percorso dal motivo classico dei girali vegetali. Nel viluppo di foglie frastagliate si nascondono i ramarrì dell’impresa di Federico Gonzaga. I tralci ricurvi hanno una colorazione vivace, cangiante fra il verde e il grigio argentato, fra il rosso aranciato e il giallo. La perdita di gran parte del fondo in smalto azzurro lascia in vista una preparazione nera, come nella camera delle Imprese. I girali si dipartono da maschere beffarde, caricaturali, appese all’architrave. Fra i putti appollaiati nei tralci – alcuni con la testa all’ingiù – si nota un piccolo “spinarìo”, ispirato alla famosa statua antica, e una puttina in posa impudica.

Sala dei Cavalli.
Soffitto.

Il soffitto a cassettoni lignei è appeso alle capriate del tetto. Nei lacunari quadrati, racchiusi da fregi a meandro, si alternano rosoni e l’impresa del monte Olimpo. I ramarrì si dispongono nelle specchiature pentagonali create dalle intersezioni delle cornici. Fra i colori prevalgono l’oro, il rosso, il blu. Le trascrizioni del soffitto nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck (Fig. 220) e nei rilievi di Andreasi dimostrano l’interesse dei contemporanei per un manufatto che rielabora con sapienza schemi compositivi affermati a Roma. La fragile consistenza degli ornati appare duramente provata in una relazione del 1787, e l’immagi-



220

383-392

393

ne attuale è filtrata da sistematici restauri. La partizione geometrica della copertura si proietta nel disegno del pavimento "alla veneziana", risalente all'inizio degli anni settanta.

Camera di Psiche.

La camera di Psiche è un ambiente di rappresentanza destinato ai visitatori di maggiore prestigio. Non ha il carattere pubblico della sala dei Cavalli, e durante il Cinquecento ospita i banchetti riservati dei sovrani (vedi capitolo II). Il percorso cerimoniale comporta l'ingresso dalla sala dei Cavalli. In asse con la porta si trova il camino, fiancheggiato da una coppia di aperture affacciate sulle peschiere. Alzando gli occhi, si legge l'inizio dell'iscrizione: *Federicus Gonzaga II mar(chio) V S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) et Reip(ublicae) Flor(entinae) capitaneus generalis honesto ocio post labores ad reparandam virt(utem) quieti construi mandavit*. L'epigrafe in caratteri lapidari romani ricorda i titoli di Federico Gonzaga – quinto marchese di Mantova, capitano generale della Chiesa e della Repubblica fiorentina – e sintetizza il programma della villa, destinata all'*otium* dopo le fatiche degli affari politici (vedi capitolo II). L'asse perpendicolare all'ingresso interseca la porta che introduce alla camera dei Venti e la finestra al centro della parete settentrionale. Le mostre in pietra veronese delle porte e le cornici di stucco delle finestre manifestano il decoro elevato della stanza. Il pavimento "a terrazzo" è realizzato nel 1784-1786 su progetto di Paolo Pozzo. Il disegno rielabora lo schema della volta e inserisce negli ottagoni il tema del labirinto, caro all'iconografia gonzaghesca. Le decorazioni pittoriche si sviluppano dalla sommità delle porte, e l'inventario del 1540 ci informa che lo zoccolo era rivestito da "quattro petii de spalera de coramo rosso cum coloni dorati" (Giulio Romano 1992, p. 857). Nella facciata orientale gli affreschi si prolungano verso il basso per stabilire un'illusoria connessione con la cappa del camino. Le finestre, sovrastate da riquadri apparentemente incassati nel muro, segnano delle cesure tra una favola mitologica e l'altra.

Una struttura lignea ancorata alle travi del tetto contraddistingue la volta lunettata della camera di Psiche. La copertura s'imposta su mensoloni, cornici, pennacchi con foglie d'acanto, e i sostegni danno l'impressione di poggiare sopra elementi dipinti: rocce, pergolati, strutture architettoniche. Persino l'elefante e il dromedario accanto alla credenza sembrano svolgere la funzione di atlanti. L'intersecarsi delle nervature della volta, rivestite di stucco marmorino e dorate, disegna lacunari ottagonali o quadrati. Ogni pannello è realizzato con stuoie di canne ricoperte da un sottile strato d'intonaco (vedi capitolo IX). Agli angoli della stanza s'innestano canefore a bassorilievo. I cassettoni quadrati di piccole dimensioni sono decorati da rosette, e nelle losanghe si riconosce l'impresa del ramarro. La tecnica a olio garantisce ai dipinti della volta una brillantezza e un'intensità cromatica che non si ritrovano sulle pareti affrescate. Le notizie sui lavori nella camera di Psiche sono scarse. L'unico riferimento esplicito è contenuto nella lettera di Giulio Romano del 31 agosto 1528: "Si sequita la

camera delli Venti e lo camerone, Rinaldo et mi" (Giulio Romano 1992, p. 291). A causa di un'epidemia, l'artista non riesce a rispettare la scadenza di fine agosto concordata con Federico Gonzaga (*ibidem*, p. 288). Il marchese alterna le minacce ai provvedimenti per accelerare la conclusione dei dipinti, e chiede a Lorenzo Costa la disponibilità "de Lopino vostro [...] perché desideramo molto vedere fornita quella camera del Te già principiata per poterli alloggiare questo inverno" (*ibidem*, p. 289). Le iscrizioni all'imposta della volta e sopra il camino definiscono Federico Gonzaga capitano generale della Chiesa, e di conseguenza sono anteriori all'agosto 1528. Riguardano molto probabilmente la camera di Psiche i pagamenti ai più stretti collaboratori di Giulio per le opere compiute fra il 17 giugno 1527 e il 9 maggio 1528 (*ibidem*, pp. 225-228; 244-248; 274-275). In questo periodo sono registrate 263 giornate lavorative di Benedetto Pagni e Rinaldo, 62 di Fermo Ghisoni, 240 di Bozino, 6 di un "Hieronimo" identificabile con Gerolamo da Treviso. La testimonianza di Jacopo Strada a proposito dell'intervento di Gianfrancesco Penni sulle "facciate" del "camaron quadro" trova conferma nel pagamento a "messer Zoan Francesco Romano" del 3 giugno 1528 (*ibidem*, pp. 281-282). Verheyen ritiene che i dipinti nella stanza di Psiche siano stati eseguiti fra il giugno 1527 e l'agosto del 1528 (VERHEYEN 1977, p. 117). Questo arco temporale sembra insufficiente per un'impresa così impegnativa, con innumerevoli figure che non possono essere demandate a collaboratori di seconda schiera, e Oberhuber anticipa la datazione al 1526 (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 343). A sostegno di questa ipotesi ricordo che nel giugno del 1526 Federico Gonzaga ordina duecento pennelli "per lavorare a oglio" (Giulio Romano 1992, p. 154), e che questa tecnica è impiegata nell'intera volta.

Il giudizio favorevole di Vasari è un viatico incoraggiante per la fortuna critica della stanza di Psiche, ma lo spazio decisamente superiore concesso alla camera dei Giganti suggerisce una sfavorevole gerarchia di valori (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, pp. 537-539). Fra Cinquecento e Settecento la fama della *Caduta dei Giganti* oscura quella di *Amore e Psiche*, anche se le incisioni privilegiano in un primo tempo la fiaba di Apuleio. Sono un'esigua minoranza quei commentatori come Pizzichi e Scaramuccia che individuano le migliori qualità di Giulio Romano nelle illustrazioni della storia di Psiche (SCHIZZEROTTO 1981, p. 174; SCARAMUCCIA 1674, pp. 119-120). Rivela una chiara predilezione per la camera di Psiche anche il florilegio d'immagini schizzate da Fragonard (*Fig. 140*) (ROSENBERG 1986, pp. 229-230; 395-396). Nel tardo Settecento i restauri dei dipinti sono demandati a Giuseppe Pellizza e Giuseppe Bongiovanni, "avandovi data qualche mano anche il Bottani, specialmente al bagno di Venere e Marte, ed ai sopra finestre" (ASMn, Intendenza Politica, b. 222, fasc. 17, 11 febbraio 1790, relazione di Giambattista Gherardo d'Arco). La *Descrizione storica* di Volta compie un'approfondita ricognizione iconografica, sulla scorta del romanzo di Apuleio, e corregge le inesattezze interpretative a proposito del *Bagno di Venere e Marte* e della storia di *Polifemo, Aci e Galatea* (VOLTA 1783, pp. 43-54). Si basa su

questo studio Luigi Micheli, che propone la descrizione più sistematica – rimasta manoscritta – destinata ad accompagnare le incisioni di Biaggi (ASMn, Scalcheria, b. 187, fasc. 12). A partire dall'Ottocento, la storiografia modifica la graduatoria dei valori all'interno del palazzo. I detrattori prendono a bersaglio la *Caduta dei Giganti*, mentre la vicenda di Psiche diventa il punto di forza per i sostenitori della pittura di Giulio Romano, come INGRES 1995, pp. 69-70. Permangono a lungo le condanne morali per lo "spettacolo disonesto" di alcune scene, le riserve sull'intonazione cromatica, le contrastanti valutazioni a proposito del virtuosismo degli scorci (vedi capitolo IX). Sulla fragile orditura della volta si concentrano i restauri nel corso del Novecento (BASILE 1988).

La camera di Psiche costituisce il manifesto della maniera mantovana di Giulio, il segno di una personalità artistica matura e autonoma, lontano da Roma e dall'ombra di Raffaello. Le favole mitologiche sono allestite con uno spirito antiquario, senza bisogno di citazioni letterali. Una ricerca di soluzioni peregrine, esasperate, orienta le pose artificiose, le inquadrature vertiginose, lo sconcertante realismo di alcuni dettagli, una sensualità che forza i limiti del decoro. Il contatto con la pittura veneta e ferrarese si fa sentire sulla tavolozza di Giulio Romano: particolarmente felice l'interpretazione della volta, giocata su colori crepuscolari – fra l'azzurro cupo e il blu – e su effetti di controllo. Oggi non possiamo apprezzare le dorature che incastonavano i pannelli con cornici preziose e lucenti. Il ciclo di *Amore e Psiche* segna un vertice qualitativo per la pittura di Giulio Romano. Si avvertono il controllo assiduo del maestro, i suoi interventi diretti, il ricorso ai migliori collaboratori (vedi capitolo VIII). È un cantiere aperto, al quale partecipano anche ospiti temporanei della corte gonzaghesca, da Gianfrancesco Penni a Gerolamo da Treviso. La perdita di gran parte dei ritocchi a secco di Giulio – ricordati da Vasari – vanifica l'opera di rifinitura e di omologazione, lasciando in evidenza alcune discontinuità stilistiche.

Sulle pareti sono dipinte altre favole mitologiche, assieme a quella di Psiche. Meyer per primo s'interroga sulle connessioni tematiche fra le scene, e osserva che l'unico denominatore comune sembra essere quello dell'avventura amorosa (MEYER 1800, p. 16). Prevalgono le relazioni fra gli dei e gli uomini (Amore e Psiche, Venere e Adone, Bacco e Arianna, Giove e Olimpiade), ma si raccontano anche le passioni fra le divinità (Marte e Venere, Aci e Galatea), e persino quelle fra gli uomini e gli animali, con Pasifae e il toro: amori contrastati, clandestini, tragici, non corrisposti. Qualche tangenza con il destino di Psiche si trova nella storia di Arianna, che dopo tribolazioni e abbandoni sposa un dio e può accedere all'Olimpo. La scena di Arianna ha come precedente quella di Pasifae, a sua volta condizionata dalla scoperta della tresca fra Marte e Venere, ma non emerge una connessione logica fra tutti gli episodi. Carlo d'Arco intende il ciclo come un'illustrazione delle diverse nature dell'amore, dalle manifestazioni celesti a quelle bestiali (D'ARCO 1838, pp. 34-35). La questione è approfondita da Arasse, che individua alcune corri-

spondenze concettuali e propone come tema conduttore "quello dell'amore trattato nel suo rapporto con lo sguardo e con l'(in)visibilità" (ARASSE 1985, p. 16). In un brano dell'*Asino d'oro* non tradotto in immagini a palazzo Te, Amore intercede presso Giove a favore di Psiche. Il re degli dei si lamenta scherzosamente per essere stato bersagliato dalle frecce, che lo hanno costretto a violare le norme del decoro, e a subire degradanti metamorfosi, come quella in serpente per conquistare Olimpiade (OVIDIO 1979, VI, 22, p. 132). La consapevolezza del potere irresistibile di Amore è diffusa nella mitologia classica, e nella favola di Apuleio l'oracolo di Apollo presenta il figlio di Venere come un mostro che terrorizza anche gli dei (*ibidem*, IV, 33, pp. 90-91). La relazione con Psiche, prima della felice conclusione, costa amarezza e delusioni allo stesso Amore, che diventa vittima di quella forza incontrastabile. La spiegazione è offerta dal semiottagono che dipinge il ferimento del dio alato con una freccia. L'energia oscura dell'amore sfugge al controllo della divinità che lo impersona, si accompagna a ossessioni negative come la gelosia o la vendetta, e provoca sofferenze piuttosto che gioia. Il festoso banchetto scioglie questa drammatica tensione.

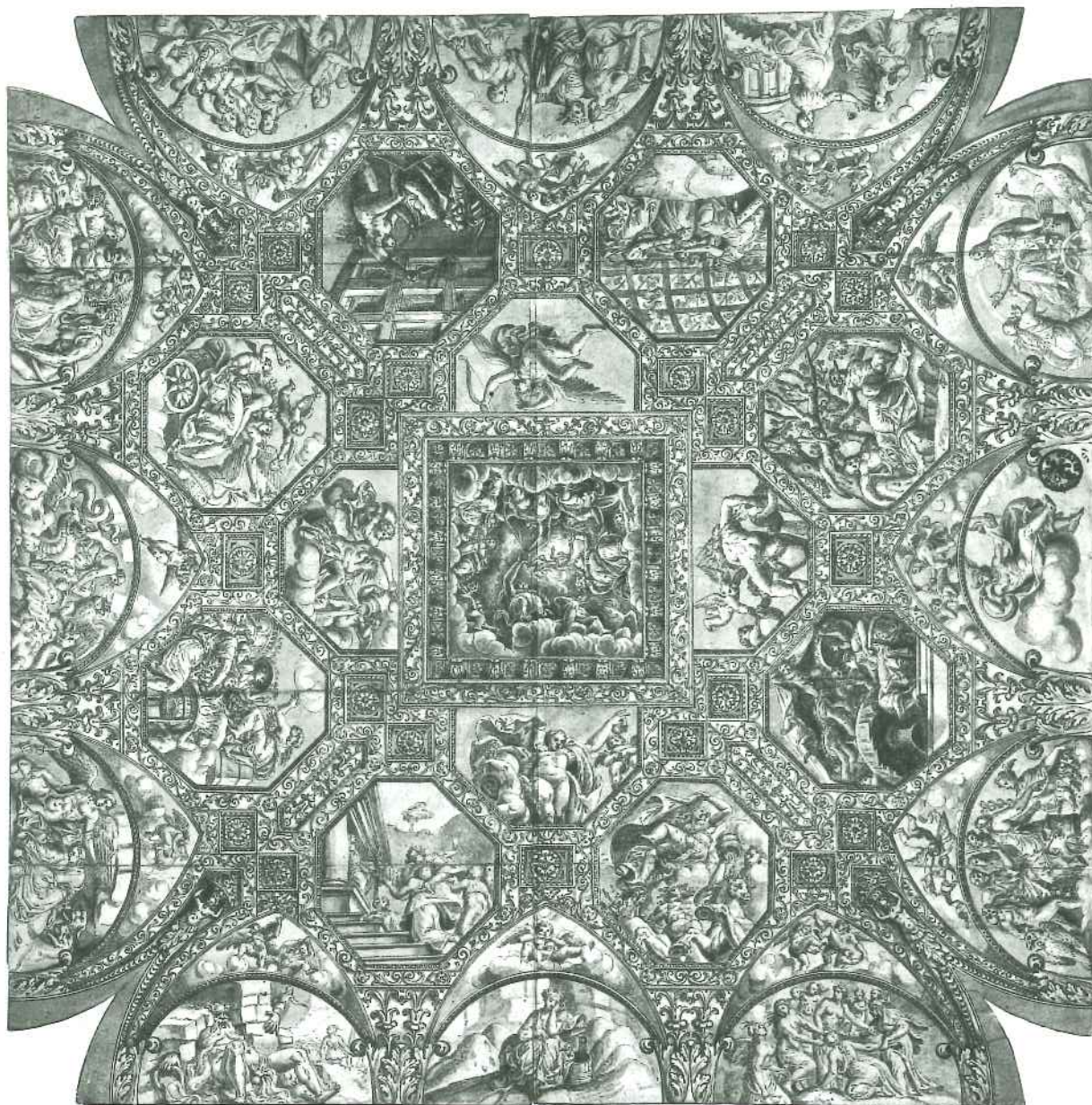
Intra legge nella favola di Amore e Psiche la trasfigurazione mitologica della relazione tra Federico Gonzaga e Isabella Boschetti, contrastata da Isabella d'Este (INTRA 1887, p. 72). Un tono romanzesco forza i termini del confronto, ma considero legittima un'interpretazione in un'ottica privata. Il matrimonio del marchese, avviato alla trentina e privo di eredi legittimi, costituisce un delicato problema, e nell'avversione di Isabella d'Este per la Boschetti gli interessi dinastici si mescolano ai risentimenti personali. Hartt recupera la dimensione simbolica della storia di Psiche, metafora dell'ascesa dell'anima al cielo, connessa fin dall'antichità a concezioni neoplatoniche (HARTT 1958, pp. 126-140). A questo richiamo senz'altro opportuno fa riscontro una meccanica sovrapposizione dei dipinti di Giulio al commento di Filippo Beroaldo, pubblicato nell'anno 1500. Non vince il tentativo di far corrispondere le tappe di un'*ascensio* mistica alla successione in verticale delle decorazioni della camera. Verheyen sostiene la necessità di sincronizzare gli strumenti dell'analisi con le intenzioni del committente e nega la compatibilità fra un'allegoria platonica e la personalità di Federico Gonzaga (VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, pp. 38-43; SIGNORINI 1989, pp. 15-16). La sensuale statua di Venere promessa dall'Aretino al marchese diventa il segno distintivo di un ambiente dedicato ai piaceri dell'amore. Gombrich individua nell'*Hypnerotomachia Poliphili* la fonte letteraria del dipinto in cui Marte insegue Adone (GOMBRICH 1978, pp. 155-156). L'intuizione è sviluppata da Verheyen, che riconduce al medesimo testo il *Bagno di Venere e Marte*, e fa notare la presenza di Amore e Psiche fra i personaggi del *Sogno* che assistono all'incontro fra le due divinità. Questa circostanza, indubbiamente significativa, non giustifica l'ipotesi che la scena del banchetto vada inquadrata nell'*Hypnerotomachia* anziché nell'*Asino d'oro* (VERHEYEN 1977, pp. 25-26). La grande composizione si allontana per molti aspetti dal racconto di Apuleio, ma il *Sogno di Polifilo* non offre alcun

221. La volta della camera di Psiche, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10903.

aggancio per la raffigurazione di un banchetto in cui Amore e Psiche siano i protagonisti.

Il duplice volto della camera di palazzo Te – parabola edificante e intrattenimento licenzioso – richiama le divaricazioni interpretative a proposito del romanzo di Apuleio. Una consonanza intellettuale sembra avvicinare il pittore rinascimentale allo scrittore antico. A mio parere le due dimensioni, apparentemente contrapposte, coesistono, e Giulio Romano punta proprio sulla loro sorprendente intersezione. La sua arte gioca sull'oscillazione fra norma e licenze, sulla formula retorica dell'ossimoro che associa polarità divergenti: euritmia e irregolarità, elementi rifiniti e materiali rustici, citazioni intellettualistiche e realismo duro. La carica trasgressiva di alcuni affreschi è acuita dal

confronto con le tradizionali connotazioni mistiche della favola. I livelli interpretativi sono plurimi e non possono ignorare il decoro sociale: non credo che i commenti scambiati fra il marchese e l'Aretino a proposito della sensuale statua di Venere corrispondano alle spiegazioni fornite dal cardinale Cybo all'imperatore Carlo V. Le motivazioni più intime devono restare implicite. La potenziale identificazione di Isabella Boschetti con Psiche non si traduce in una corrispondenza fisionomica, per evitare di compromettere i difficili rapporti fra il committente e la madre. Federico Gonzaga – che non teme le critiche per aver fatto inserire il ritratto dell'amante "in un quadretto piccolo d'una Natività di Cristo" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 546) – rinuncia a provocazioni troppo esplicite.



222. Particolare della volta della camera di Psiche, con Psiche trasportata da Zefiro (sulla sinistra del foglio). Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 33v.

396

Camera di Psiche.

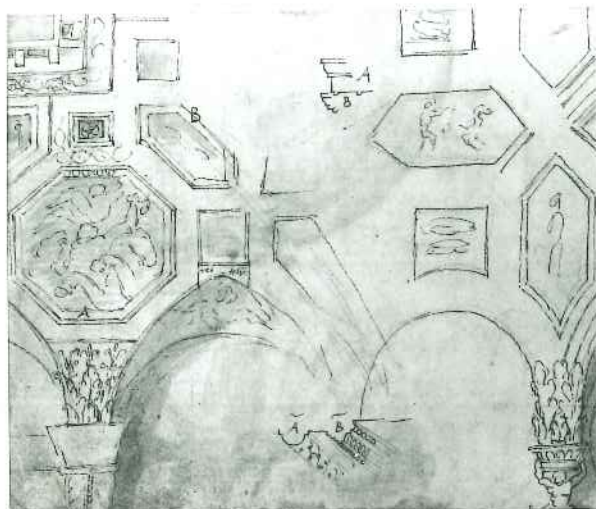
La volta con la favola di Amore e Psiche.

Giulio Romano conosce bene la storia di Psiche, per aver collaborato ai dipinti raffaelleschi nella loggia della Farnesina. La fortuna di questo soggetto nell'arte rinascimentale è discussa nel capitolo v. Il ciclo mantovano occupa per intero la volta e solo in parte le facciate della camera. La sequenza delle scene ha un andamento tortuoso, con frequenti oscillazioni dalla copertura alle pareti, legate da un complesso intreccio narrativo. All'interno di questo percorso tutt'altro che lineare si scoprono palesi incongruenze rispetto alla trama del romanzo di Apuleio. Alcune scene non rispettano la successione logica degli episodi, e questo problema è affrontato nel capitolo vi. L'artista subordina la coerenza e persino la comprensibilità del racconto alle esigenze compositive.

Per lasciare in evidenza tali anomalie, tipiche di Giulio, non è stata ricomposta la sequenza corretta degli eventi. I quattro semiottagoni e le dodici unghie della volta lunettata offrono superfici pittoriche limitate, e l'autore inserisce personaggi isolati piuttosto che brani narrativi. La tavola di rilievo di Ippolito Andreasi (Fig. 221) accosta alla copertura le proiezioni delle lunette. Considerazioni sulle questioni attributive sono svolte nel capitolo VIII, e altri commenti fanno parte delle schede dedicate a specifiche scene. Le fonti archivistiche e letterarie del Cinquecento indicano Benedetto Pagni e Rinaldo come principali responsabili dell'esecuzione pittorica, con la partecipazione dello stesso Giulio.

L'intervento di Gianfrancesco Penni deve riguardare gli affreschi delle pareti, in quanto si colloca in una fase avanzata dei lavori. Le valutazioni sui dipinti non possono prescindere dal loro stato di conservazione.

Particolare prudenza richiede l'analisi della volta, dove resta appena il 30-40% della superficie pittorica originaria (BASILE 1994, p. 69). Fra i più autorevoli tentativi di distinguere le mani degli esecutori, segnalò CARPI 1918-1920, pp. 45-48; HARTT 1958, p. 129; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, pp. 345-346.



222

Camera di Psiche. Volta.

Venere indica Psiche ad Amore.

La favola inizia da un ottagonio della volta. Il visitatore che proviene dalla sala dei Cavalli deve girarsi e guardare in alto, sopra l'ingresso. Il dipinto mostra Venere, gelosa della bellezza di Psiche, mentre indica la fanciulla ad Amore, e gli ordina di farla innamorare del peggiore degli uomini (APULEIO 1974, IV, 30-31, pp. 88-89). I due protagonisti si trovano sopra un carro che percorre il cielo trainato da una coppia di cigni. Il bestiario connesso alla dea è completato da un delfino e dalle colombe. In accordo al testo, le torce portate dagli amorini alludono alle scottature della passione. Nell'*Asino d'oro* questa scena viene dopo la presentazione di Psiche, ma lo scambio di posto non crea difficoltà interpretative. I gesti di Venere e Amore collegano questo pannello al successivo, dove compare Psiche. È notevole il livello qualitativo dell'opera, dai colori accesi.

Camera di Psiche. Volta.

Psiche adorata come una divinità.

La bellezza di Psiche è talmente straordinaria da suscitare un rispetto religioso. La fanciulla diventa oggetto di culto, come se fosse una dea, mentre i santuari di Venere rimangono deserti. Questa situazione provoca la gelosia e lo sdegno della dea dell'amore, che medita una vendetta (APULEIO 1974, IV, 28-29, pp. 87-88). L'inquadratura fortemente scorciata descrive il sacrificio di una colomba e l'offerta di corone di fiori a Psiche, seduta sopra un'alta roccia. Un asse compositivo taglia in diagonale il riquadro per contrapporre la figura del vittimario a quella della protagonista, deturpata da una grave lacuna nella superficie pittorica. Singolare l'edificio curvilineo sullo sfondo, con un attico balastrato dal quale si affacciano altri fedeli.

Camera di Psiche. Volta.

L'oracolo di Apollo.

Psiche non trova uno sposo, e finisce per odiare la propria bellezza. Il padre, preoccupato, consulta l'oracolo di Apollo, e il responso è nefasto: il genero sarà un drago alato che terrorizza persino gli dei (APULEIO 1974, IV, 32-33, pp. 90-91). L'invenzione pittorica punta sulla visione dal sottinsù del pronao di un tempio, dove appare la statua in bronzo dorato di Apollo. Accompagnata dal padre, Psiche supplica la divinità. La presenza della madre, identificata dalla corona regia, contraddice il testo di Apuleio. Il fondale paesaggistico, dalle tonalità cupe, è quasi illeggibile. Il dipinto non rientra fra le opere migliori della volta.

Camera di Psiche. Volta.

Psiche trasportata da Zefiro.

Seguendo le indicazioni dell'oracolo, Psiche è condotta sulla cima di una montagna, per le nozze di morte. Anziché lo sposo mostruoso, interviene Zefiro, che solleva delicatamente la giovane (APULEIO 1974, IV, 33-35, pp. 90-92). Giulio Romano traslascia la lugubre cerimonia e mostra Psiche in volo, con le vesti gonfiate dal vento. Zefiro è confinato in un angolo, mentre avanza in primo piano Nettuno con una coppia di cavalli marini. Il dio impugna con una

397

398

400

401

mano il tridente, e con l'altra rovescia un'anfora piena d'acqua. Sorprende il risalto dato a Nettuno, che non figura nell'*Asino d'oro* e nemmeno nell'iconografia della favola. Discutono questa anomalia HARTT 1958, p. 130; VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, p. 47, nota 29; SIGNORINI 1989, pp. 17-18. Una verifica sulle traduzioni e sulle riscritture della favola nel Rinascimento non ha offerto spunti apprezzabili, a parte l'assimilazione della veste di Psiche alla vela di una nave, comune a Niccolò da Correggio e Boiardo (CORREGGIO 1969, p. 66; FUMAGALLI 1988, p. 233). Un indizio utile viene dal quadro di Polidoro da Caravaggio *Psiche abbandonata dai genitori*, conservato a Hampton Court (MARABOTTINI 1969, pp. 61-62; GNANN 1997, pp. 198-214). La fanciulla giace sopra un isolotto, anziché sulla vetta di un monte, e per condurla presso la reggia di Amore, Zefiro deve sorvolare il mare. Nell'ottagono di palazzo Te lo scorcio dal basso avvicina la figura di Nettuno a quella di Psiche, senza descrivere il mare. I contrasti chiaroscurali esaltano la plasticità dei corpi, e sull'identità dell'esecutore i pareri si dividono (HARTT 1958, p. 129; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 345). Si riconosce l'ottagono con *Psiche trasportata da Zefiro* in uno schizzo del *Taccuino* di Marten van Heemskerck, II, fol. 33v (Fig. 222).

402 Camera di Psiche. Volta.

Il pranzo di Psiche nella reggia di Amore.

Condotta da Zefiro in un prato, Psiche vede un sontuoso palazzo, deserto, dove entra liberamente. Una voce misteriosa la informa che tutte quelle ricchezze le appartengono. Mani invisibili servono un pranzo regale (APULEIO 1974, v, 1-3, pp. 93-94). La sfida affrontata dal pittore è la raffigurazione di personaggi invisibili. Dall'ombra spessa affiorano appena i contorni degli inservienti con le portate. La luce, proveniente dall'alto, si concentra sui lembi del baldacchino sorretto da putti, sulla tovaglia e sulle vesti di Psiche, solitaria commensale.

404 Camera di Psiche. Volta.

Psiche addormentata.

Zefiro depone Psiche in una valle fiorita, non lontano dal palazzo di Amore. La fanciulla, tranquillizzata, si addormenta sul prato (APULEIO 1974, IV, 35; v, 1, pp. 92-93). Questo episodio precede il pranzo entro la reggia, e l'inversione della sequenza narrativa è sconcertante. Nel dipinto, Psiche si appoggia a un albero, con la testa reclinata sulla spalla e le gambe incrociate, in una posa che rielabora il modello dell'Arianna-Cleopatra (Fig. 84). Il romanzo di Apuleio non parla del satiro che si avvicina minacciosamente alla donna. L'intrusione di questo personaggio suggerisce un'ipotesi alternativa a D'ARCO 1838, p. 32, e VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, pp. 47-48, nota 30, che citano un momento successivo della favola, quando Psiche si getta nel fiume, ma viene sospinta sulla riva, dove Pan la conforta (APULEIO 1974, p. 25, pp. 110-111). A mio parere il tentativo di far corrispondere l'episodio all'ottagono di palazzo Te incontra difficoltà insuperabili: il fiume del tentativo suicidio non può essere ridotto a un rivoletto quasi invisibile; Psiche dorme, invece di piangere e di trascinarsi con

passo vacillante; il satiro non pare animato da spirito caritatevole. Particolareggiate obiezioni sono formulate da SIGNORINI 1989, pp. 18, 25. Se l'opera raffigura Psiche addormentata dopo il volo con Zefiro, restano le perplessità per una licenza iconografica che provoca gravi ambiguità interpretative: isolata dal contesto narrativo, la scena ricalca il fortunato motivo del satiro che insidia una ninfa, riproposto anche nell'*Hypnerotomachia* (SIGNORINI 1998, p. 200).

Camera di Psiche. Volta.

Psiche incontra le sorelle.

Psiche si stabilisce nel palazzo e la notte riceve la visita di uno sposo misterioso. Dopo qualche tempo, angosciata per aver saputo che i parenti la credono morta, ottiene il permesso di ospitare le sorelle. Il racconto pittorico sottomette questi passaggi e illustra il momento in cui Psiche dona gioielli alle due sorelle (APULEIO 1974, v, 8, p. 98; SIGNORINI 1989, pp. 25, 46). L'incontro avviene sotto un pergolato di vite, e la luce che filtra attraverso le foglie si riverbera sui tessuti serici delle vesti. La finezza di alcuni dettagli fa pensare al tocco di Giulio Romano (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 345).

Camera di Psiche. Volta.

Psiche vede Amore.

Psiche aspetta un bambino e le sorelle, gelose delle sue fortune, insinuano il dubbio che lo sposo misterioso sia il drago evocato dall'oracolo di Apollo. Turbata dal divieto assoluto di guardare il compagno notturno, Psiche segue le indicazioni delle sorelle, e si arma per colpire il mostro mentre dorme. Interpretando con fedeltà il racconto, Giulio Romano la raffigura con la lucerna e il rasoio, nel momento in cui si accorge con meraviglia che lo sposo è Amore (APULEIO 1974, v, 22, pp. 107-108). Il bagliore della lampada nell'oscurità illumina il volto di Amore coricato sul letto, il corpo di Psiche con i primi segni della gravidanza, una parte del soffitto a cassettoni. Le matrici archeologiche della figura di Amore sono analizzate nel capitolo VII.

Camera di Psiche. Parete sud. Lunette.

Venere rimprovera Amore.

Completata la sequenza degli ottagononi, la favola prosegue nelle lunette del registro inferiore con un andamento antiorario. Psiche si ferisce con una freccia e s'innamora del giovane addormentato. Una goccia d'olio bollente, caduta dalla lucerna, colpisce Amore, che si sveglia, accusa Psiche per aver tradito la sua fiducia, e si rifugia dolorante nell'Olimpo. Informata dell'incidente, Venere s'infuria e rimprovera con asprezza il figlio (APULEIO 1974, v, 28-30, pp. 112-115). L'affresco visualizza la minaccia di adottare uno schiavetto e donargli l'arco, le frecce, la torcia. Giulio Romano completa l'inquadratura con tre fanciulle abbracciate, tradizionalmente identificate con le Grazie, che non sono menzionate dal romanzo. Nelle lunette i vertiginosi scorci della volta scompaiono, e il livello esecutivo subisce una certa flessione. La prima scena "risulta gravemente danneggiata dai sollevamenti dell'intonaco, che investono gran parte della superficie" (*L'Istituto Centrale del Restauro*

406

408

410

223. GIULIO ROMANO,
*Venere ottiene da Giove la
disponibilità di Mercurio*,
Vienna, Albertina, inv. 316.

224. GIULIO ROMANO,
La cernita dei semi,
Vienna, Albertina, inv. 337.

1994, p. 88). La figura migliore è senza dubbio quella di Amore.

411

**Camera di Psiche. Parete sud. Lunette.
*Cerere e Giunone difendono Amore.***

Cerere e Giunone, identificate dalla corona di spighe e dal pavone, giustificano il comportamento di Amore per paura delle sue frecce, e questi discorsi accentuano l'irritazione di Venere (APULEIO 1974, v, 31, pp. 115-116). Il degrado dei pigmenti pittorici compromette il panneggio nelle vesti della dea dell'amore.

412

**Camera di Psiche. Parete sud. Lunette.
*Psiche domanda aiuto a Cerere.***

Dopo la fuga di Amore, il fallito tentativo di togliersi la vita, e la vendetta contro le sorelle, Psiche cerca di sfuggire alle minacce di Venere. Raggiunge il tempio di Cerere e chiede asilo, ma la dea – preoccupata di mantenere buoni rapporti con Venere – la allontana (APULEIO 1974, vi, 1-3, pp. 117-118). Il pittore ambienta l'incontro all'esterno di un tempio circolare, di ordine ionico. Il carro con i serpenti, i covoni di frumento, gli attrezzi per i lavori agricoli, sono attributi di Cerere menzionati da Apuleio. L'introduzione di un'erma di Priapo allude alla fertilità dei campi. Il punto debole dell'affresco è proprio la figura di Psiche scarmigliata.

414

**Camera di Psiche. Parete est. Lunette.
*Psiche supplica Giunone.***

Psiche cerca ospitalità nel tempio di Giunone, ma nemmeno questa divinità intende contrastare la volontà di Venere (APULEIO 1974, vi, 3-4, pp. 118-119). Giulio Romano rinuncia a descrivere il tempio e mostra Giunone sopra un carro condotto da due pavoni, in un fondale di nubi. È grave il deterioramento della pittura – a causa d'infiltrazioni d'acqua – in corrispondenza dell'immagine della divinità.

415

**Camera di Psiche. Parete est. Lunette.
*Mercurio proclama il bando contro Psiche.***

Su richiesta di Venere e con l'assenso di Giove, Mercurio percorre tutti i paesi del mondo, e come ricompensa per la cattura di Psiche promette i baci di Venere (APULEIO 1974, vi, 7-8, pp. 121-122). L'anticipazione dell'episodio rispetto agli sviluppi della storia può essere giustificata dalla volontà di porre al centro della facciata, di fronte all'ingresso, una lunetta particolare, con un solo personaggio. All'importanza della scena corrisponde il valore dell'opera pittorica, attribuita a Giulio Romano (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 346).

416

**Camera di Psiche. Parete est. Lunette.
*Venere ottiene da Giove la disponibilità di Mercurio.***

Il racconto pittorico fa un passo indietro e rievoca la domanda di Venere a Giove per avere l'aiuto di Mercurio (APULEIO vi, 6-7, pp. 120-121). Il testo letterario descrive il prezioso cocchio della dea, costruito da Vulcano e tirato da quattro colombe. Apuleio non precisa chi assista al colloquio, e se la presenza di Giunone, Ganimede, e dello stes-

so Mercurio appare prevedibile, sorprende un po' quella di Nettuno. L'invenzione pittorica si concentra sull'artificiosa torsione della figura di Venere. Il modello dell'Albertina (Fig. 223) non indica il profilo della lunetta, e alcune modifiche al momento dell'esecuzione dipendono forse dalla necessità di ricondurre l'immagine di Mercurio entro i contorni del pannello (BIRKE e KERTÉSZ 1993-1997, I, pp. 180-181). Le infiltrazioni dalla terrazza sovrastante hanno provocato "gran perdita di pellicola pittorica, a cui va imputato il rifacimento di alcuni particolari", come la testa di Nettuno (*L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, pp. 88, 94, fig. 15). Il rilievo di Ippolito Andreasi attesta che la composizione non ha subito stravolgimenti.



223

**Camera di Psiche. Parete nord. Lunette.
*La punizione di Psiche.***

La fuggitiva Psiche, perduta ogni speranza di salvezza, decide di arrendersi a Venere, e per lei non c'è pietà. Abitudine la trascina per i capelli, Affanno e Tristezza la frustano, e la stessa dea la colpisce furiosamente (APULEIO 1974, vi, 8-10, pp. 121-123). Quattro amorini, abbandonati i giochi, assistono alla crudele punizione, che svela il lato oscuro del regno di Venere. Prevalgono i colori smorzati, un'intonazione violacea, e le torturatrici sono rese con efficacia.



224

418

225. GIULIO ROMANO,
Amore sveglia Psiche,
 Parigi, Musée du Louvre,
 inv. RF 511.

419

Camera di Psiche. Parete nord. Lunette.
La cernita dei semi.

Venere sottopone Psiche a prove impossibili da superare. Innanzitutto le ordina di suddividere nel giro di poche ore i diversi tipi di semi confusi in un mucchio di grandi dimensioni (APULEIO 1974, VI, 10, pp. 123-124). Il disegno a penna dell'Albertina (Fig. 224) si concentra sull'immagine di Psiche seduta a terra, con la testa reclinata sopra una mano, in un atteggiamento dolente ispirato da esempi antichi (vedi capitolo VII). Al momento dell'esecuzione, la fonte luminosa ruota per aderire all'effettiva posizione delle finestre (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 346). La fanciulla non sembra accorgersi che le formiche, mosse a compassione, hanno già compiuto buona parte della cernita. Come nella parete est, la lunetta centrale ospita un solo personaggio, colorito con particolare cura.

420

Camera di Psiche. Parete nord. Lunette.
La ricerca della lana dorata.

La seconda prova consiste nella ricerca della lana dorata di pecore selvagge. Psiche sfiduciata sta per gettarsi nel fiume, quando una canna palustre le suggerisce di aspettare la sera e di raccogliere i fiocchi impigliati fra i rami degli arbusti (APULEIO 1974, VI, 11-13, pp. 124-125). La composizione, davvero originale, confina in un angolo la raffigurazione della vicenda, con Psiche sull'orlo del precipizio, la personificazione della canna che la distoglie dal suicidio, e il gregge delle pecore dal vello d'oro. Gran parte della lu-

netta è occupata dall'immagine antropomorfa di un fiume, assai distante dall'iconografia tradizionale. Si tratta di un vecchio dal corpo obeso, incastrato fra le rocce, con la barba che si trasforma in rivoli d'acqua (SIGNORINI 1989, p. 112, nota 113). Di questa figura grottesca si può apprezzare anche la versione pittorica, mentre la testa della canna palustre è irrimediabilmente guasta. L'originale interpretazione del fiume è rielaborata da Primaticcio in un disegno del British Museum per una lunetta di Fontainebleau (COX-REARICK 1996, p. 115, fig. 122).

Camera di Psiche. Parete ovest. Lunette.
Amore sveglia Psiche.

Il racconto pittorico delle ultime peripezie di Psiche – nella facciata ovest – è del tutto scompaginato, e sfuggono le motivazioni dell'autore. Si anticipa la terza scena della sequenza, con Amore che sveglia Psiche da un sonno mortale pungendola con una freccia (APULEIO 1974, VI, 21, p. 131). La fanciulla ingenua e troppo curiosa aveva aperto il vasetto ottenuto da Proserpina, contravvenendo alla raccomandazione di lasciarlo sigillato. Lo schizzo del Louvre (Fig. 225) dimostra la capacità di mettere a fuoco l'intera composizione con pochi tratti di penna (BACOU 1983, n. 47, p. 46). Psiche è accovacciata a terra, e tiene la mano sul coperchio del letale vasetto. Dietro di lei, Cerbero identifica gli Inferi dai quali la giovane è appena uscita. Il modello conservato a Chantilly (Fig. 226) è stato ampiamente ritoccato, forse da Rubens (*Hommage a Raphaël* 1983, n. 15, p. 25). L'affresco

424



226. GIULIO ROMANO
(con ritocchi posteriori),
Amore sveglia Psiche,
Chantilly, Musée Condé, inv. 79.

227. GIULIO ROMANO,
Psiche e l'acqua dello Stige,
Roma, collezione privata.

228. GIULIO ROMANO,
Psiche dinanzi a Proserpina,
Londra, British Museum,
inv. 1946-7-13-31.



226
non è all'altezza dello studio preparatorio, e persino la fisionomia dei personaggi appare lievemente alterata.

425

Camera di Psiche. Parete ovest. Lunette.
Psiche e l'acqua dello Stige.

La terza prova imposta da Venere slitta al centro della parete occidentale, forse per mettere in risalto la sua spettacolarità. Psiche deve attingere l'acqua dalla sorgente dello Stige, fiume infernale. L'inaccessibilità del luogo e le minacce dei dragoni ostacolano l'impresa, ma interviene l'aquila di Giove – desiderosa di ingraziarsi Amore – che porta a Psiche una piccola anfora con l'acqua (APULEIO 1974, VI, 13-15, pp. 125-127). Uno schizzo appartenente a una collezione romana (Fig. 227) è ritagliato secondo il profilo della lunetta (SOTHEBY 1972, n. 30, pp. 64-65). Alcuni pentimenti dimostrano che si tratta di uno studio preliminare, ma è già definita la composizione d'assieme, che pone in primo piano due draghi alati con lunghe code. La fortuna

di questa scena è testimoniata dai modelli compresi nelle maggiori raccolte internazionali, che presentano leggere varianti rispetto all'affresco. Il buon livello dei fogli conservati al Louvre e a Chatsworth non autorizza a concludere che siano di mano di Giulio (BACOU 1983, n. 48, pp. 46-47; JAFFÉ 1994, n. 239, p. 121). Hartt e Verheyen considerano autografo un disegno degli Uffizi indubbiamente efficace, ma differente dalla maniera di Giulio per il tratteggio incrociato a biacca (HARTT 1958, n. 169, p. 297; VERHEYEN 1977, p. 117). Il dipinto conferma l'originale inquadratura, che esclude la veduta dello Stige. Psiche resta in secondo piano, con il volto in penombra, e il risalto della figura dipende dal contrasto cromatico fra il verde del vestito e la roccia chiara sulla quale siede. I corpi dei mostri hanno riflessi cangianti, e la pittura è di notevole qualità.



227



228

229. GIULIO ROMANO.
Psiche dinanzi a Proserpina,
Parigi, Musée du Louvre, inv.
3492.

230. GIULIO ROMANO (?).
Psiche dinanzi a Proserpina,
New York, collezione privata.



229

426

Camera di Psiche. Parete ovest. Lunette.
Psiche dinanzi a Proserpina.

La quarta prova inflitta da Venere a Psiche consiste nel discendere agli Inferi per farsi dare da Proserpina una porzione della bellezza divina. Ancora una volta la fanciulla è preda della disperazione, ma la torre dalla quale pensa di gettarsi suggerisce il percorso da compiere e gli accorgimenti da seguire. Superate le insidie, Psiche riceve da Proserpina un vasetto sigillato (APULEIO 1974, VI, 16-20, pp.

127-130). Questo è l'antefatto di una scena descritta in una precedente lunetta: all'uscita dagli Inferi, la giovane non resiste alla tentazione di aprire il vasetto e cade in un sopore mortale dal quale la salva Amore. Il piccolo schizzo del British Museum (Fig. 228) abbozza la composizione con la penna e qualche tocco di acquerello, senza tenere conto dello spazio effettivamente disponibile sulla parete (POUNCEY e GERE 1962, n. 74, p. 60; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 347). Il modello del Louvre (Fig. 229) riorganizza la par-



230

231. GIULIO ROMANO,
*Studio per il banchetto di
Amore e Psiche*,
Chatsworth, collezione
Devonshire, inv. 97.

232. GIULIO ROMANO,
*Studio per il banchetto di
Amore e Psiche*,
Chatsworth, collezione
Devonshire, inv. 96.

te destra della scena dando maggiore risalto alla figura di Psiche (BACOU 1983, n. 46, pp. 45-46). Va citato il disegno compreso in una collezione di New York (*Fig. 230*), anche se non pare all'altezza del foglio del Louvre (SOTHEYBY 1972, n. 31, p. 67; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 347). La Furia all'estremità della lunetta è il brano più felice del dipinto. La figura della protagonista, lievemente alterata rispetto al disegno parigino, richiama da vicino l'immagine di Psiche svegliata da Amore. Giulio Romano fa prevalere la varietà dell'invenzione sulla coerenza narrativa, e in queste due lunette raffigura Cerbero in modo diverso.

428

Camera di Psiche. Volta.
Le nozze di Amore e Psiche.

Dopo aver risvegliato Psiche con un tocco della freccia, Amore ottiene da Giove il consenso di sposare la fanciulla. Giove convoca tutti gli dei, rassicura Venere, fa condurre Psiche all'Olimpo e le concede l'immortalità offrendole una coppa d'ambrosia (APULEIO 1974, VI, 22-23, pp. 131-133). L'inquadratura dal basso concepita da Giulio Romano è del tutto originale e si contrappone alla decisione raffaellesca di sviluppare la scena sopra un arazzo appeso alla volta della loggia alla Farnesina. L'autore accentua gli scorci senza preoccuparsi della comprensibilità dell'immagine. Amore e Psiche si danno la destra, con la benedizione di Giove e Giunone, che si trovano più in alto, al centro, dove la luce si fa più intensa. Il fulmine alato si sovrappone alla stretta di mano. Delle altre divinità, solo Mercurio è immediatamente riconoscibile. Occorre un'attenta osservazione per scoprire il gruppo di Venere, Marte, e Vulcano, poi Ganimede con l'aquila e una personificazione dell'Abbondanza.

433-
437

Camera di Psiche. Volta.
Semiottagoni.

L'interrogativo di fondo, per i quattro semiottagoni che fanno corona al cassettoni centrale, è quale relazione abbiano con la favola di Apuleio. Sul piano compositivo, i pannelli hanno in comune una dimensione celeste, con figure fortemente scorciate. Tre semiottagoni (434), (436), (437) sono occupati da figure femminili che versano acqua da vasi, aiutate da putti. Hartt le identifica con le Grazie, che spargono balsami al banchetto di Amore e Psiche (HARTT 1958, pp. 134-135). Paccagnini ipotizza addirittura che siano Psiche e le due sorelle. Mi associo a Verheyen, Signorini e Oberhuber che pensano piuttosto a ninfe delle acque, vale a dire alle Naiadi (VERHEYEN 1977, p. 117; SIGNORINI 1989, p. 19; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 345). Sembrano poco convincenti i tentativi di legare tali immagini a quella di Amore, oppure a specifici episodi della favola di Apuleio. Anche Nettuno – nell'ottagono con Zefiro e Psiche – rovescia un'anfora, con un gesto per lui inconsueto, e ritroviamo fanciulle con vasi nell'Olimpo della camera dei Giganti, dietro il carro di Diana.

433

Camera di Psiche. Volta. Lato sud.
Amore si punge con una freccia.

Nell'estrarre una freccia dorata dalla faretra, Amore si

ferisce e una macchia di sangue arrossa il dito. Finora non è stata valutata adeguatamente la specificità e l'importanza decisiva dell'episodio, che capovolge il corso della favola. Amore dovrebbe colpire Psiche con una freccia, per darla in sposa all'ultimo degli uomini, e invece si punge e s'innamora della fanciulla. È lo stesso protagonista a raccontare il fatto, dopo essere stato visto da Psiche e prima di fuggire (APULEIO 1974, V, 24, p. 109). Per rendere più avvincente il romanzo, Apuleio non svela subito questa circostanza determinante, mentre Niccolò da Correggio ripristina la sequenza narrativa rinunciando all'effetto sorpresa (CORREGGIO 1969, p. 64). Nel percorso per immagini della volta, la scena andrebbe collocata dopo l'ottagono con Venere che indica Psiche ad Amore, oppure dopo il riquadro con la scoperta di Amore da parte di Psiche. Diversa è l'opinione di SIGNORINI 1989, pp. 19, 36, e OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 345. Giulio Romano esclude questo momento chiave dal circuito degli ottagoni e delle lunette, ma non dev'essere casuale la scelta del semiottagono sopra il riquadro con *Psiche vede Amore*. Dal basso non si può distinguere la piccola goccia di sangue, per cui il senso dell'immagine sfugge inevitabilmente agli spettatori. Nei primi del Novecento il dipinto è stato oggetto di un intervento sperimentale di restauro, dall'esito negativo (BASILE 1988, pp. 49-50) (*Fig. 170*).

Camera di Psiche. Volta. Lato est.
Naiade.

La Naiade è inquadrata di spalle, seduta sopra un vaso di elaborata fattura, e un amorino si distingue per le ali di farfalla.

Camera di Psiche. Volta. Lato nord.
Naiade.

Uno scorcio molto accentuato mostra la ninfa con il mantello sollevato dal vento, mentre versa una brocca. Accanto a lei un "putto pisciatore", motivo giocoso diffuso nell'arte antica e in quella rinascimentale, connesso all'iconografia dell'acqua, alle fontane, al mondo dionisiaco (SIGNORINI 1989, pp. 19-20). La fortuna del tema non impedisce una lettura scherzosa e personalizzata del *puer mingens* come segno propiziatore per la guarigione di Federico Gonzaga, sofferente a lungo a causa della "ostinata ritenzione di urina" (HARTT 1958, p. 139, nota 47).

Il mediocre aspetto della Naiade sul lato ovest (437) va addebitato ai guasti e alle ridipinture, che hanno alterato anche il volto della ninfa (BASILE 1988, p. 54, fig. 6-7).

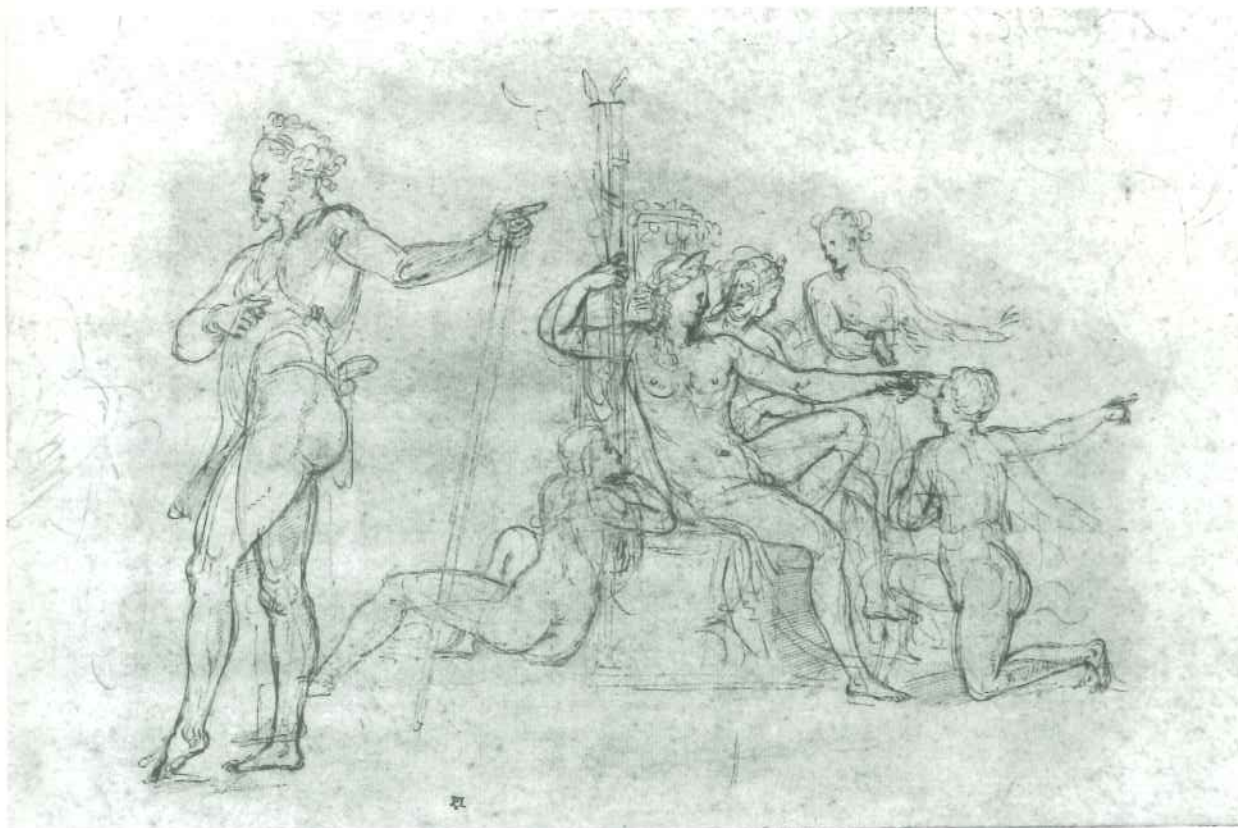
Camera di Psiche. Volta. Unghie.
Amorini.

Nelle unghie della volta, fra gli ottagoni e le lunette con la favola di Psiche, sono dipinti sfondati prospettici con amorini che suonano, cantano e danzano fra le nuvole. Il loro atteggiamento giocoso entra in sintonia con il lieto finale della storia, con le nozze di Amore e Psiche e con il banchetto. Sono palesi le assonanze con gli amorini raffaelleschi della Farnesina, per la funzione ornamentale e per gli scorci dal sottinsù. Come di consueto, Giulio evita

434

436

438-
449



231

le citazioni letterali. I danni alla superficie pittorica sono talmente gravi da provocare la perdita di alcuni particolari e di un'intera figura, come dimostra il confronto con i rilievi di Ippolito Andreasi. I restauri degli anni ottanta hanno verificato l'estensione davvero notevole dei rifacimenti, non sempre rispettosi del disegno originario (BASILE 1988; *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, pp. 87-109). Per l'identificazione degli strumenti musicali, si fa riferimento a SIGNORINI 1989, pp. 84-91.

438

**Camera di Psiche. Volta. Lato sud. Unghie.
Amorini con l'organo.**

È andato perduto un terzo amorino, che volgeva le spalle agli spettatori, documentato nel foglio di Andreasi, e già scomparso nel primo Ottocento (*Incisioni di Pietro Biaggi* 1993, n. 66, pp. 100-101).

**Camera di Psiche. Volta. Lato sud. Unghie.
Coro di amorini.**

L'unico pannello in discreto stato di conservazione esibisce un ragguardevole livello esecutivo.

439

**Camera di Psiche. Volta. Lato sud. Unghie.
Amorini con tamburi.**

Le opere di restauro hanno messo in luce un clamoroso pentimento di Giulio Romano, che sostituisce un putto lanciato a capofitto con i due suonatori (BASILE 1988, pp. 60, 66, 67, nota 36).

440

**Camera di Psiche. Volta. Lato est. Unghie.
Amorini con ghironda e triangolo.**

Un amorino suona la ghironda, strumento a corde diffuso in età medievale.

442



232

233 a, b. *Il simposio degli dei*, incisione di BATTISTA FRANCO, Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. Bb 14, H102964-5.

234. *Il simposio degli dei*, incisione di DIANA SCULTORI, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F.C. 50749, vol. 40 H 17.

Il corpo del putto con il triangolo è in gran parte cancellato.

444 **Camera di Psiche. Volta. Lato nord. Unghie.**
Amorini danzanti.

Le ali di farfalla di un putto non trovano riscontro nel rilievo cinquecentesco, mentre compaiono nella stampa di Biaggi (*Incisioni di Pietro Biaggi* 1993, n. 60, pp. 94-95).

445 **Camera di Psiche. Volta. Lato nord. Unghie.**
Amorino con flauto.

Secondo i restauratori permangono solo alcuni frammenti pittorici originali, e ciò spiega le divergenze dal disegno di Andreasi (BASILE 1988, p. 61).

446 **Camera di Psiche. Volta. Lato nord. Unghie.**
Amorini con viola e cornetto.

Il disegno di Andreasi indica una diversa forma delle ali per il putto con la viola e una differente posizione della gamba per quello con il cornetto.

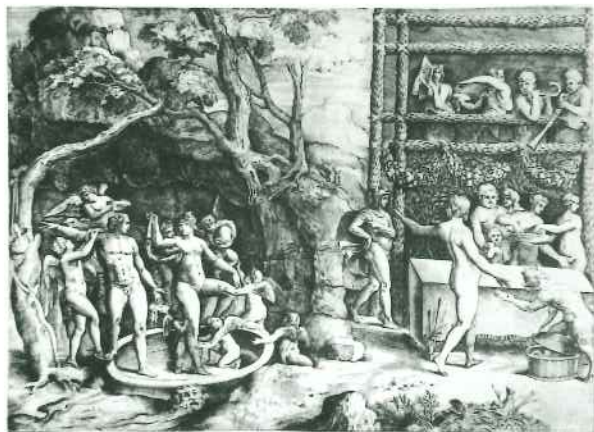
449 **Camera di Psiche. Volta. Lato ovest. Unghie.**
Amorini con liuto e spartito.

Questi due amorini si distinguono per essere privi di ali. Il braccio destro del putto suonatore è scomparso.

Camera di Psiche. Pareti sud e ovest.
Il banchetto di Amore e Psiche.

Apuleio racconta che subito dopo la cerimonia nuziale si svolge il sontuoso banchetto. Amore e Psiche, al posto d'onore, sono affiancati da Giove, Giunone, e da tutte le divinità. Le Ore distribuiscono fiori, le Grazie spargono balsami, e le Muse fanno un coro. Ganimede offre una coppa a Giove, Bacco mesce le bevande, Vulcano si occupa della cucina, Apollo canta accompagnandosi con la cetra, Venere danza, un satiro suona il flauto, un panisco la zampogna (APULEIO 1974, VI, 24, p. 133). Questo epilogo, diligentemente illustrato nella loggia della Farnesina, trova scarsi riscontri sulle pareti della camera di Psiche, dove si mettono in scena i preparativi per un convito ambientato in campagna anziché sull'Olimpo. Mancano Giove e Giunone, e altre divinità come Nettuno sono ancora in viaggio (SIGNORINI 1989, p. 76). Fra Amore e Psiche si riconosce la figlia Voluttà, nata secondo la favola qualche tempo dopo il matrimonio. Le numerose versioni della storia e le relative immagini non forniscono spunti per giustificare un'impostazione iconografica assolutamente unica. Le divergenze sono tali che Verheyen propone come riferimento alternativo il *Sogno di Polifilo*, ma quest'ipotesi non fa che aggravare le contraddizioni (VERHEYEN 1977, pp. 25-26).

Due disegni conservati a Chatsworth (Figg. 231, 232)



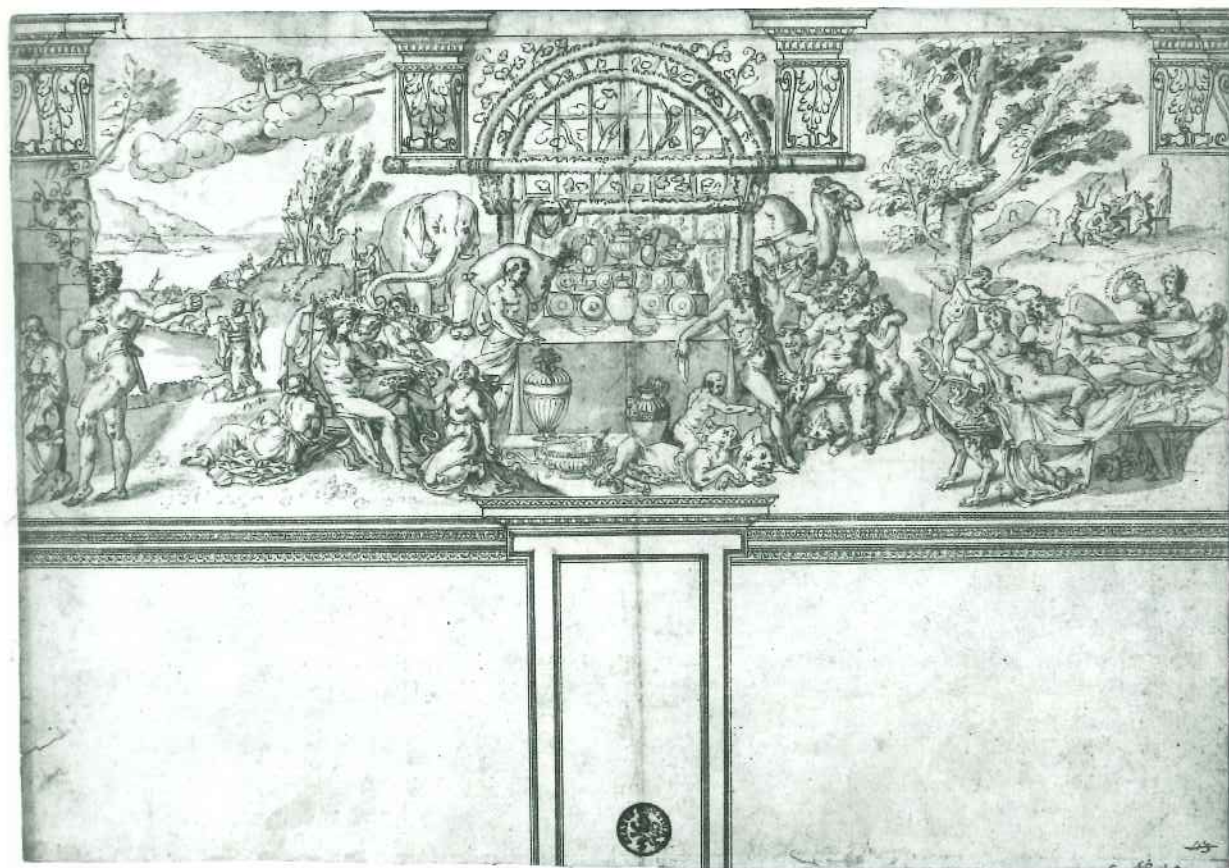
233 a, b



234

463-
464

235. *Il banchetto di Amore a Psiche, parete meridionale, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kustmuseum, inv. FP 10917.*



235

documentano gli studi preliminari per la grande composizione del banchetto. Giulio si concentra sui personaggi, abbozza con pochi tratti gli arredi, e ignora l'ambientazione paesistica. Nel primo foglio compaiono figure affrescate all'estremità della parete meridionale: Vulcano e Apollo circondato da alcune donne. Ma la divinità seduta impugna con la destra una fiaccola, anziché un'asta, per cui Oberhuber ipotizza che sia Imeneo (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 348). Nel secondo foglio troviamo personaggi dipinti sulle facciate sud e ovest: Mercurio, Bacco appoggiato alla credenza, Sileno, il gruppo di ninfe e satiri attorno alla tavola. Parecchie figure hanno già assunto la posa definitiva, ma resta da precisare l'articolazione generale della scena e la sequenza degli episodi. Verheyen immagina per il prospetto meridionale una porta con dimensioni pari alle finestre, sovrastata da un pannello con Apollo che suona la lira, secondo lo schizzo degli Uffizi (Fig. 243); da un lato Vulcano e Apollo-Imeneo, come nel primo disegno di Chatsworth (Fig. 231); dall'altro lato Amore e Psiche; e nella parete occidentale i personaggi presso la credenza e la tavola, come nel secondo disegno della collezione Devonshire (Fig. 232) (VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, pp. 65-68). Considero inverosimile l'idea stessa di una porta enorme, sproporzionata rispetto alla camera dei Venti e incompatibile con la sua volta. Oberhuber scrive che "le figure dei due disegni potrebbero essere state originariamente concepite per un unico affresco", e in base alla provenien-

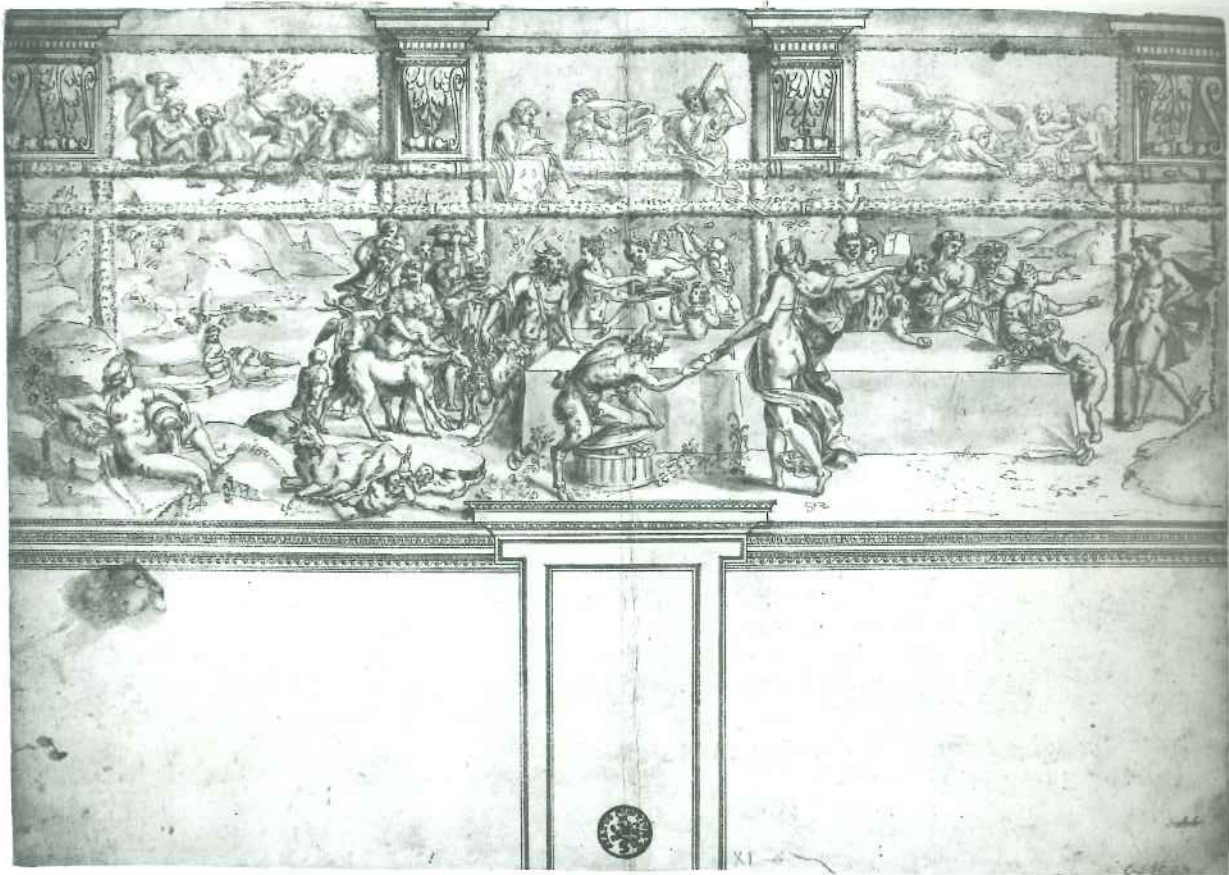
za della luce suppone che l'opera fosse destinata alla facciata sud (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 348).

Il valore documentario delle stampe di Battista Franco (Fig. 233 a, b) e Diana Scultori (Fig. 234) – intuito da Stefania Massari (*Giulio Romano* 1993, n. 155, pp. 160-164) – merita di essere approfondito. Le due incisioni, fra di loro indipendenti, non rielaborano le immagini dipinte, ma derivano da modelli grafici di Giulio Romano, in quanto comprendono soluzioni e accostamenti particolari, anticipati dagli schizzi di Chatsworth. Rispetto a questi studi preliminari si assiste a un'evoluzione, per lo spostamento di Mercurio, la modifica della gestualità di alcuni attori, la puntuale descrizione del paesaggio, ma permangono alcune scelte di fondo, come l'accostamento fra la credenza e la tavola. Si conferma quindi che i due fogli della collezione Devonshire vanno letti in sequenza. Mancano i protagonisti, Amore e Psiche: Oberhuber pensa che questo brano fosse collocato sulla destra della tavola, ma tale posizione in entrambe le stampe è occupata dal *Bagno di Venere e Marte*. Siamo di fronte a un simposio degli dei, come recita il cartiglio scritto in greco nell'opera di Diana Scultori, e la toletta di Venere sembra rientrare a pieno titolo fra i preparativi per il banchetto. Dal punto di vista dimensionale, i temi sviluppati dagli affreschi su due lati potrebbero esaurirsi in una sola parete, lasciando l'interrogativo sui soggetti destinati alla facciata libera.

La soluzione definitiva concepita da Giulio Romano

236. *Il banchetto di Amore e Psiche, parete occidentale, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10916.*

237. GIULIO ROMANO, *Divinità fluviale, particolare del Banchetto di Amore e Psiche, Washington, National Gallery of Art, inv. 1973 B-26 585.*



236

mette al centro del prospetto sud (Fig. 235) e della costruzione visiva la credenza, inquadrata di lato nello schizzo e nelle incisioni. Il maggiore stacco fra Vulcano e Apollo dà respiro al paesaggio, dove compare la donna con la selvagina. L'inserimento alla destra di Sileno del letto con Amore e Psiche apre un nuovo squarcio panoramico. La parete ovest (Fig. 236) è dedicata solo alla tavola, mentre il ritmo compositivo subisce una battuta d'arresto. Alle estremità prende il sopravvento la descrizione dell'ambiente naturale, e tra le personificazioni delle sorgenti ritroviamo una figura femminile con due vasi presente nelle incisioni.

La dilatazione della tavola comporta un arricchimento dei personaggi di contorno, con l'entrata in scena di un folto gruppo di satiri. Arasse contrappone il convito "rustico" a quello "divino", e arriva alla conclusione che "si tratta di due luoghi e di due banchetti differenti" (ARASSE 1985, pp. 11, 17, nota 12). A mio avviso il sim-

posio è uno solo, anche se si estende su due pareti, con le divinità presso la credenza, mentre satiri, ninfe, e servitori preparano la tavola sotto la supervisione di Mercurio. Per la facciata meridionale non disponiamo di altri disegni, a parte i due fogli di Chatsworth.

Accanto all'ambigua figura di Apollo-Imeneo siede una donna con una cornucopia (o una cesta) carica di frutti – registrata anche nell'incisione di Diana Scultori – che fa pensare a un'allegoria dell'abbondanza o della fertilità, consona all'occasione di un banchetto nuziale. Nella riproduzione di Battista Franco e nell'affresco l'attributo scompare, e l'identità della fanciulla diventa inafferrabile. Alcuni particolari



237

pe dai dipinti possono riflettere soluzioni scartate da Giulio e meritano quindi attenzione. Il paesaggio illustrato da Battista Franco è montuoso anziché marittimo, e al posto del carro di Nettuno appare quello del Sole, ricordato da VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v. p. 539. Il centro della

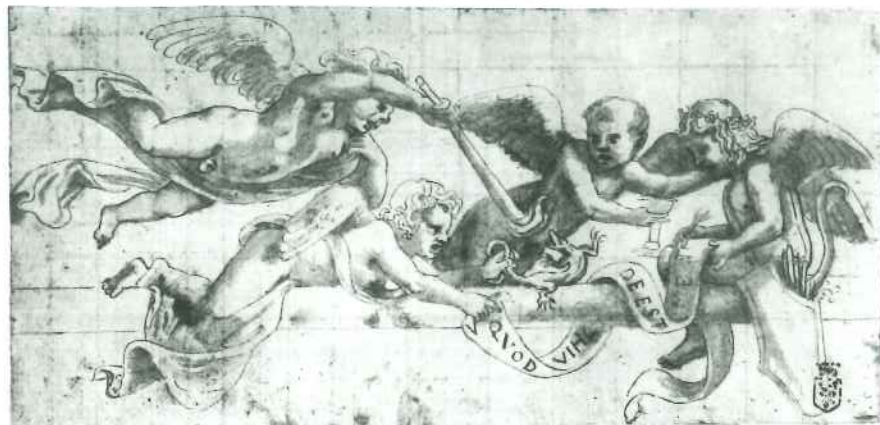
238. GIULIO ROMANO,
Testa di una Ninfa,
particolare del *Banchetto
di Amore e Psiche*,
Torino, Biblioteca Reale,
inv. 15658.



238

scena è occupato da Bacco e dal suo seguito, con Sileno, i satiri, le tigri, le capre, l'asino, e gli animali esotici. Alla stessa divinità si ricollegano il pergolato di vite e la piramide visibile fra le stoviglie. Il letto con Amore e Psiche, assente nei disegni e nelle due incisioni, s'inserisce fra la credenza e la tavola, all'estremità della facciata sud, ma in posizione mediana rispetto all'intera scena. La presenza di Voluttà fra gli sposi è una licenza cronologica compatibile con il testo di Apuleio, che alla fine della fiaba racconta la nascita della figlia.

Il serpente che si morde la coda – l'*ouoroboros* – e il cane accucciato ai piedi del letto alludono alla perpetuità del vincolo matrimoniale. L'amorino che incorona gli sposi con ghirlande (oggi quasi scomparse) ha le ali di una far-



239

239. GIULIO ROMANO,
Amorini tormentano un ramarro,
particolare del *Banchetto
di Amore e Psiche*,
Santa Monica, collezione privata.

falla nel dipinto e di un uccello nel rilievo di Andreasi (Fig. 235). La figura femminile che versa l'acqua sulla mano di Amore si distingue per una corona di spighe, che giustifica l'identificazione con Cerere, anche se il gesto appare insolito per la dea. Mi sfuggono invece i motivi che inducono a riconoscere Giunone nell'altra donna che sorregge il piatto (VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, p. 59, nota 51; SIGNORINI 1989, p. 82). Per i modelli archeologici delle figure, rimando al capitolo VII.

Secondo un'opinione critica largamente condivisa, in questa parete più che altrove si riconosce il tocco di Giulio Romano (vedi capitolo VIII). Le distinzioni stilistiche fra Vulcano e Apollo, Sileno e Bacco, non compromettono l'elevata qualità di un brano pittorico che conferma il duttile talento dell'artista, capace di misurarsi con le figure, i paesi, le nature morte. Vasari ammira l'alzata della credenza, con "tre ordini di vasi bizzarri, bacini, boccali, tazze, coppe, ed altri così fatti con diverse forme e modi fantastici, e tanto lustranti, che paiono di vero argento e d'oro, essendo contraffatti con un semplice colore di giallo e d'altro così bene, che mostrano l'ingegno, la virtù e l'arte di Giulio; il quale in questa parte mostrò esser vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artificio" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, pp. 538-539).

Il nucleo compositivo della parete occidentale è abbozzato in un foglio di Chatsworth con i personaggi principali attorno alla tavola (Fig. 232): la figura femminile di spalle, il satiro chinato per prendere il pane da una cesta, le due fanciulle che spargono fiori, una donna corpulenta e un bimbo con un cestino. Le stampe di Battista Franco e Diana Scultori ricalcano questo schema, con la variante dell'ingresso di Mercurio sulla destra. Precisano inoltre la quinta vegetale, con i suonatori affacciati dal registro superiore. Uno schizzo della National Gallery di Washington (Fig. 237) costruisce la figura della divinità fluviale accompagnata dal cigno – all'estremità sinistra della scena – procedendo per varianti e pentimenti (BOHLIN in *Recent Acquisitions* 1974, n. 16, p. 52). L'immagine del cigno è associata al Po dal mito di Cicno, parente di Fetonte, che si trasforma in un uccello dalle piume candide (OVIDIO 1979, II, 367-380, pp. 64-65). Il cartone conservato a Torino con una

testa femminile di profilo (Fig. 238) appartiene alla fanciulla nell'angolo del tavolo, accanto al satiro (BÉGUIN in SCIOLLA 1990, n. 32, pp. 90-91). Assieme a un'altra giovane orna di fiori la tovaglia, e con riferimento al racconto di Apuleio è stata considerata una delle Ore (SIGNORINI 1989, pp. 20-21), ma l'intera scena non è fedele al testo. Mancano le ali di farfalla che in genere contraddistinguono le Ore, come conferma Raffaello nella loggia della Farnesina, e anche l'abbigliamento suc-

240. Parete settentrionale
della camera di Psiche,
rilievo di IPPOLITO ANDREASI,
Düsseldorf, Kunstmuseum,
inv. FP 10929.

guato. Altrettante perplessità desta l'identificazione vasariana con le Grazie (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 538). Non credo nemmeno che la fanciulla di spalle, in primo piano (495), possa essere Venere. Manca qualsiasi attributo caratteristico della dea dell'amore, mentre la fisionomia, la capigliatura, il drappeggio dei veli, la rendono simile alle altre due compagne. Di fronte a queste difficoltà iconografiche, preferisco utilizzare un termine più generale, e chiamare Ninfe le tre giovani donne.

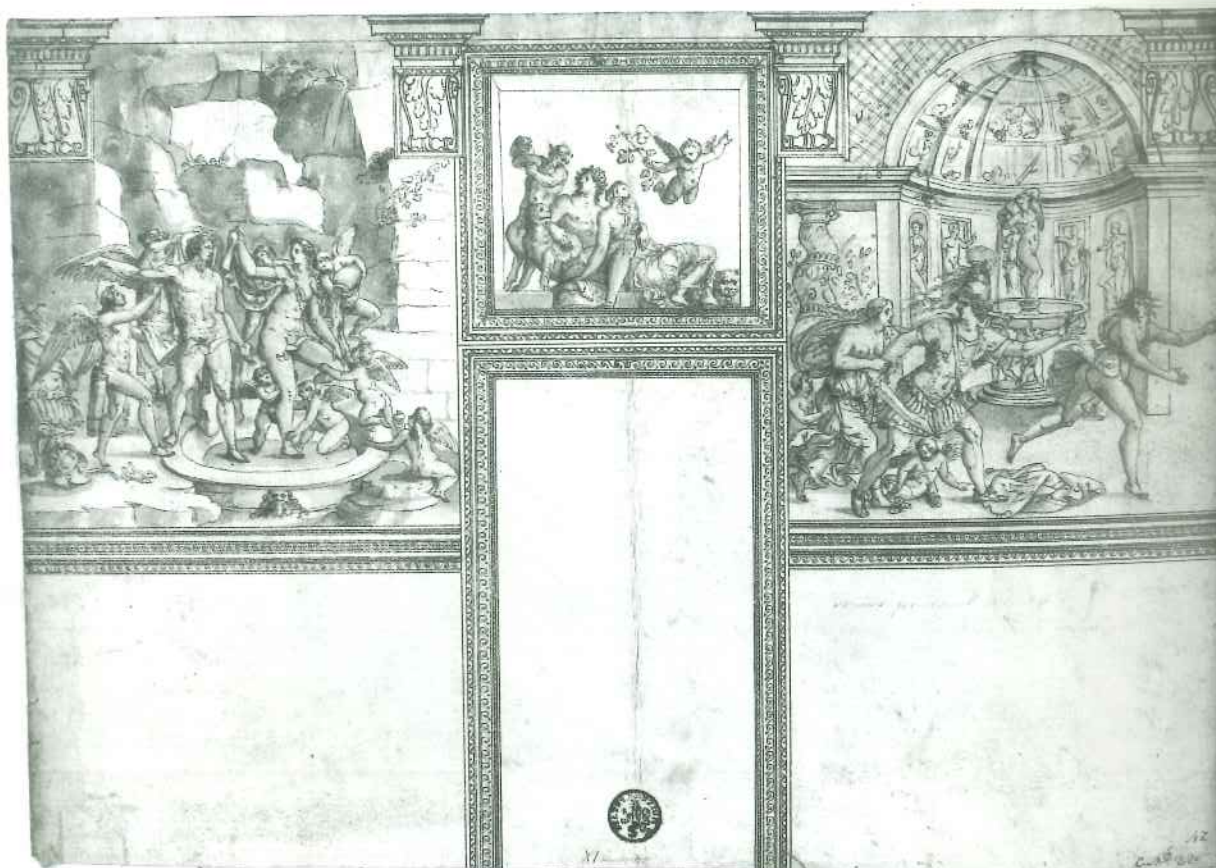
Un modello acquerellato e quadrettato – già compreso nella collezione Ellesmere e oggi appartenente a una raccolta privata di Santa Monica, California (Fig. 239) – descrive con precisione alcuni amorini che stuzzicano con una fiaccola un ramarro, mentre un altro scrive sopra un cartiglio il motto *Quod huic deest me torquet* (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 349). L'episodio, come l'altro con gli amorini che suonano e cantano, non compare nelle stampe di Battista Franco e Diana Scultori. Al momento della messa in opera, quando il traliccio vegetale s'incasta fra le mensole della volta, le tre campate assumono uguale ampiezza. Nello spazio centrale il numero dei suonatori diminuisce da quattro a tre, e ai lati s'inseriscono gli amorini. Oberhuber considera questa parete come la migliore esemplificazione dello stile mantovano di Giulio, "uno dei suoi capolavori e una delle grandi produzioni della pittura italiana del Rinascimento" (*ibidem*, p. 346). La mia im-

pressione è che il maestro sia intervenuto con minore assiduità rispetto alla facciata meridionale. Fra i brani più felici, ricordo i satiri accanto alle ninfe, i paesaggi, la fanciulla in primo piano, e soprattutto la resa del panneggio.

Camera di Psiche. Parete nord.

Il bagno di Venere e Marte.

Nelle incisioni di Battista Franco e Diana Scultori la scena si ricollega ai preparativi del banchetto divino, con Marte assistito da Amore. Vasari incontra difficoltà nel riconoscere il soggetto, e parla di "Psiche nel bagno" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 538). Le stampe documentano varianti nei gesti dei personaggi, nell'ambientazione naturalistica, nelle armi poggiate accanto alla vasca, e nel disegno d'assieme, in controparte rispetto alle altre fasi del simposio. Un ribaltamento del modello si verifica anche nella camera dei Venti, nel tondo dei *Pescatori con le reti*. L'inserimento del letto con Amore e Psiche fra la credenza e il tavolo modifica il senso dell'immagine di Venere e Marte. La presenza di Amore in entrambi gli episodi fa sì che il bagno non possa essere contemporaneo alle vicende illustrate sulle altre due pareti. Nonostante il gesto di Marte, che sembra indicare una continuità narrativa, la scena si stacca dalla panoramica del banchetto per legarsi piuttosto all'altro affresco del lato settentrionale, con gli stessi protagonisti in compagnia di Adone. Verheyen ri-

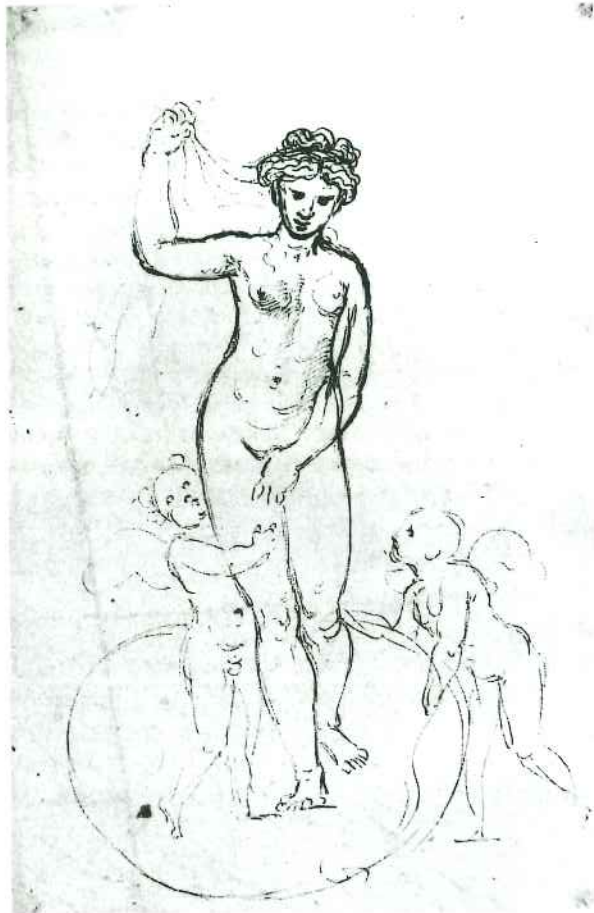


241. GIULIO ROMANO,
Il bagno di Venere,
Toronto, Art Gallery of Ontario,
donazione Louise Comfort.

242. *Bacco e Arianna*,
particolare di un sarcofago
bacchico,
Londra, British Museum.

243. GIULIO ROMANO,
Apollo suona la lira,
Firenze, Uffizi, inv. 1522 E.

collega il dipinto al brano dell'*Hypnerotomachia* in cui Marte raggiunge Venere "al sacro fonte cythereo" (VERHEYEN, *Die Malereien* 1972, p. 55). Anche la presenza di Amore trova conferma nel testo, mentre la vasca all'antica non corrisponde alla descrizione letteraria. Le figure di Marte e Amore sono di qualità superiore a paragone dell'immagine di Venere, danneggiata proprio nel volto (vedi capitolo VIII). Bernice Davidson attribuisce a Giulio Romano un foglio conservato a Toronto, che presenta sul recto un nudo femminile seduto. Questo schizzo è messo in



241

relazione con la *Toiletta di Psiche* concepita da Raffaello per la loggia della Farnesina, e non realizzata (DAVIDSON 1987). Il disegno nel verso raffigura il bagno di Venere (Fig. 241), assistita da amorini alati, entro una vasca circolare. Fa pensare alla divinità la posa, ispirata all'iconografia antica di Venere, ma potrebbe trattarsi ancora di Psiche. Davidson ipotizza che anche questo studio sia finalizzato alla villa di Agostino Chigi, e nota le assonanze con il *Bagno di Venere e Marte* nel palazzo gonzaghese. Oberhuber conferma l'attribuzione a Giulio, inserisce lo schizzo fra il materiale grafico preparatorio per la camera di Psiche al Te, e osserva: "Lo stile è assai vicino ai progetti conservati a Chatsworth per il *Banchetto di Psiche*. Giulio sarebbe così ricorso a vecchi motivi modificandoli" (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, pp. 346, 348). Nell'affresco intervengono

Marte, Amore, altri amorini, e la stessa immagine di Venere si trasforma, allontanandosi dalla posa statuaria. Preferisco quindi considerare il foglio del museo di Toronto come un riferimento compositivo – legato alla bottega raffaellesca – dal quale Giulio prende le distanze.

Camera di Psiche. Parete nord.
***Bacco e Arianna*.**

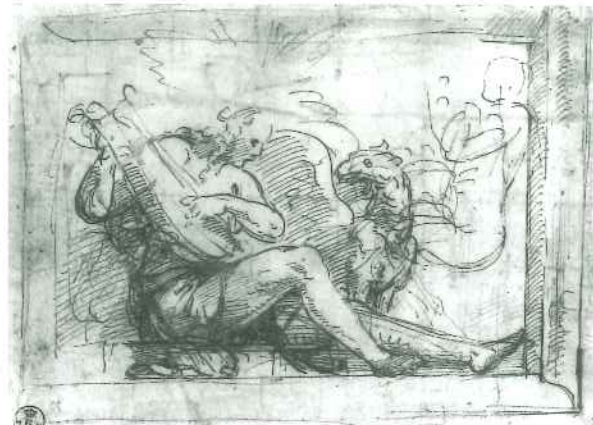
Nel pannello sopra la finestra orientale, un satiro versa del vino per Bacco e Arianna, abbracciati. Il rilievo di An-



242

dreasi (Fig. 240) mostra ai piedi della fanciulla una tigre accucciata, andata perduta. Sono quasi scomparse anche le foglie che ornavano il tirso impugnato dall'amorino in volo. La scena rielabora esempi antichi, e in particolare un brano del sarcofago del British Museum (Fig. 242) proveniente dalla chiesa romana di Santa Maria Maggiore (BOBER e RUBINSTEIN 1986, n. 83, pp. 116-117).

Giulio trae dal bassorilievo l'idea di affiancare ai due protagonisti il satiro mescitore e il putto alato, ma trasforma le pose. In uno stucco delle Logge Vaticane sono invece ricalcate fedelmente le figure di Bacco e Arianna (DACOS 1986, tav. LXVII d). Hartt ritiene che uno schizzo degli Uffizi con *Apollo suona la lira* (Fig. 243) possa documentare un'alternativa iconografica per questo pannello (HARTT 1958, p. 141). Il disegno illustra il profilo della cornice con un accenno alla decorazione loricata, e delinea



243

244. GIULIO ROMANO,
Venere trattiene Marte,
San Pietroburgo, Ermitage,
inv. 11839.

245. Copia da GIULIO ROMANO,
Marte insegue Adone,
Roma, Istituto Nazionale per la
Grafica, inv. FN 9147.



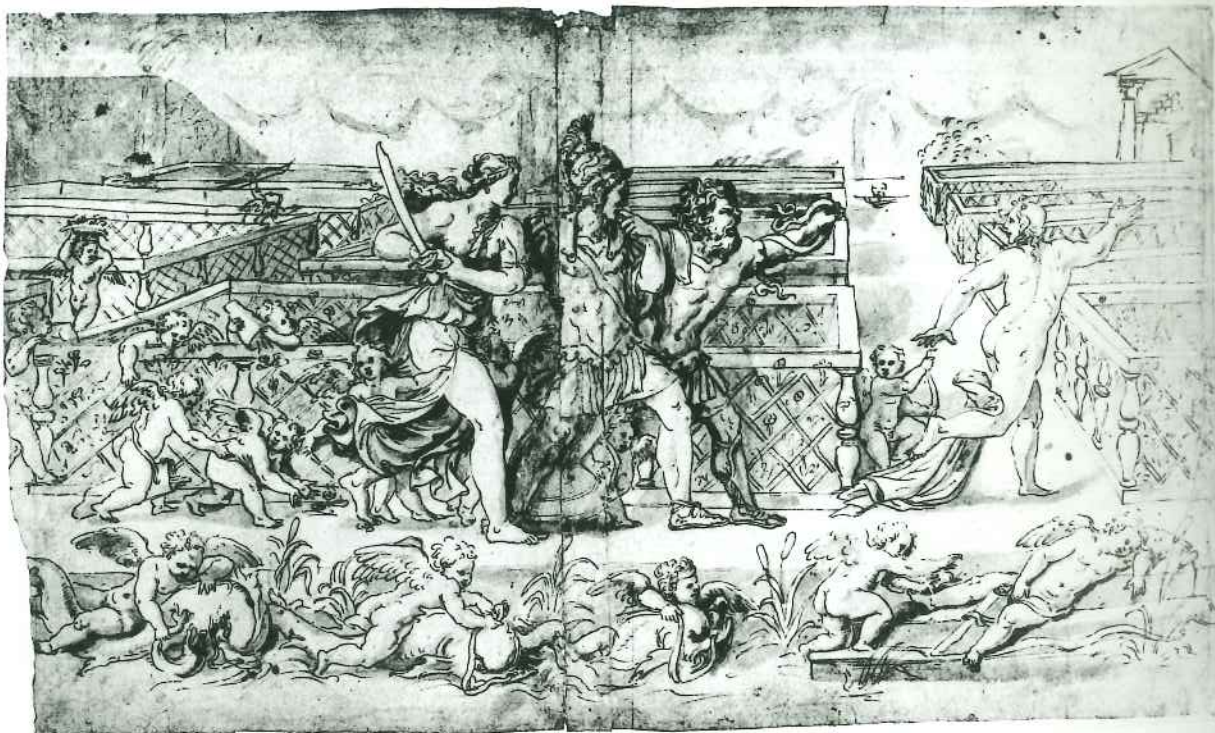
244

l'illusoria incassatura con una puntuale corrispondenza dell'inquadratura prospettica e delle ombre. Come Bacco, Apollo siede sopra un gradino, e la sua gamba sembra proiettarsi nello spazio reale. L'animale accanto alla divinità non è l'aquila di Giove, ma un grifone (PETRIOLI TOFANI 1986-1987, II, pp. 632-633). La figura appena abbozzata sullo sfondo potrebbe essere un antagonista di Apollo in una contesa musicale: Marsia o Pan.

Camera di Psiche. Parete nord.
Marte insegue Adone.

Marte sorprende Adone assieme a Venere e insegue il rivale, che fugge precipitosamente in abiti succinti. Venere accorre per trattenerlo il dio della guerra – che impugna una spada – e si punge un piede con una rosa. Le gocce del sangue divino colorano il fiore, sino ad allora bianco. L'inseguimento si svolge di fronte a una fontana e a un padiglione da giardino, con un'esedra decorata da statue antiche (vedi capitolo VII). Gombrich nota che secondo l'*Hypnerotomachia Poliphili* questa scena è scolpita sopra un lato del sepolcro di Adone (GOMBRICH 1978, pp. 155-156). A sua volta il racconto trae ispirazione da fonti antiche, e la favola delle rose purpuree è ben conosciuta nel XVI secolo. La citano fra gli altri CARTARI 1647, p. 276, e in ambito mantovano EQUICOLA 1536, p. 60v. Nel fregio della sala delle Prospettive alla Farnesina la ferita al piede di Venere è associata alla morte di Adone, senza l'intervento di Marte. Uno schema iconografico simile ricorre nel quadro di Sebastiano del Piombo conservato agli Uffizi. L'immagine di Marte che colpisce Adone è stata individuata anche nel bassorilievo dipinto da Tiziano nell'*Amor sacro e profano* (FRIEDLÄNDER 1938; BERNARDINI 1995). L'affresco di Giulio Romano corrisponde alla narrazione del *Sogno di Polifilo*, ma non prende a modello la xilografia pubblicata da Aldo Manuzio (Fig. 69).

Uno schizzo custodito all'Ermitage (Fig. 244) raffigura Venere che trattiene Marte. Sembra uno studio preliminare per l'affresco del Te, ma in realtà si riferisce a una diversa composizione, documentata da due copie: una apparsa nel mercato antiquario, l'altra conservata al Gabi-



245

246. Parete orientale della camera di Psiche, rilievo di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10928.

netto Nazionale delle Stampe di Roma (Fig. 245) (SOHEYBY 1974, n. 2, tav. 14; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983, p. 142; OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 349). Le pose delle due divinità corrispondono pienamente, e nell'abbozzo del fondale si riconoscono le recinzioni delle airole di un giardino. Anche questi fogli raffigurano *Marte insegue Adone*, con il corollario della tintura delle rose. La scena – dallo sviluppo orizzontale – si svolge in un giardino con partizioni geometriche, e Marte è guidato da una figura che potrebbe raffigurare il Furore. La bordura con amorini suggerisce l'ipotesi che l'invenzione sia destinata a un arazzo (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983).

In una resa pittorica non particolarmente brillante, spicca la figura di Marte (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 346). La consunzione delle finiture superficiali ha cancellato la spalliera vegetale dietro a Venere – documentata da Andreasi – e ha gravemente scolorito il pergolato d'uva sopra l'esedra.

506 **Camera di Psiche. Parete est. Giove e Olimpiade.**

Dopo aver assunto le sembianze di un serpente, Giove seduce Olimpiade, moglie di Filippo il Macedone, e dalla loro unione nasce Alessandro Magno. Osserva di nascosto la coppia il re Filippo, accecato dall'aquila di Giove con il fulmine. Giulio Romano sintetizza in una sola immagine

vari episodi narrati da Plutarco nella *Vita di Alessandro* (PLUTARCO 1958, II, 2-3, pp. 576-577). Non sembra di mano del maestro il frammento di disegno conservato nella raccolta Vermuele di Boston (TALVACCHIA 1989, p. 286). La stampa di Giovan Battista Scultori (Fig. 68) – datata 1538 – e il rilievo di Andreasi (Fig. 246) provvedono a censurare i genitali di Giove. I dipinti della parete orientale hanno sofferto per le infiltrazioni d'acqua dal terrazzo superiore, dopo la demolizione dell'attico.

Camera di Psiche. Parete est. Pasifae.

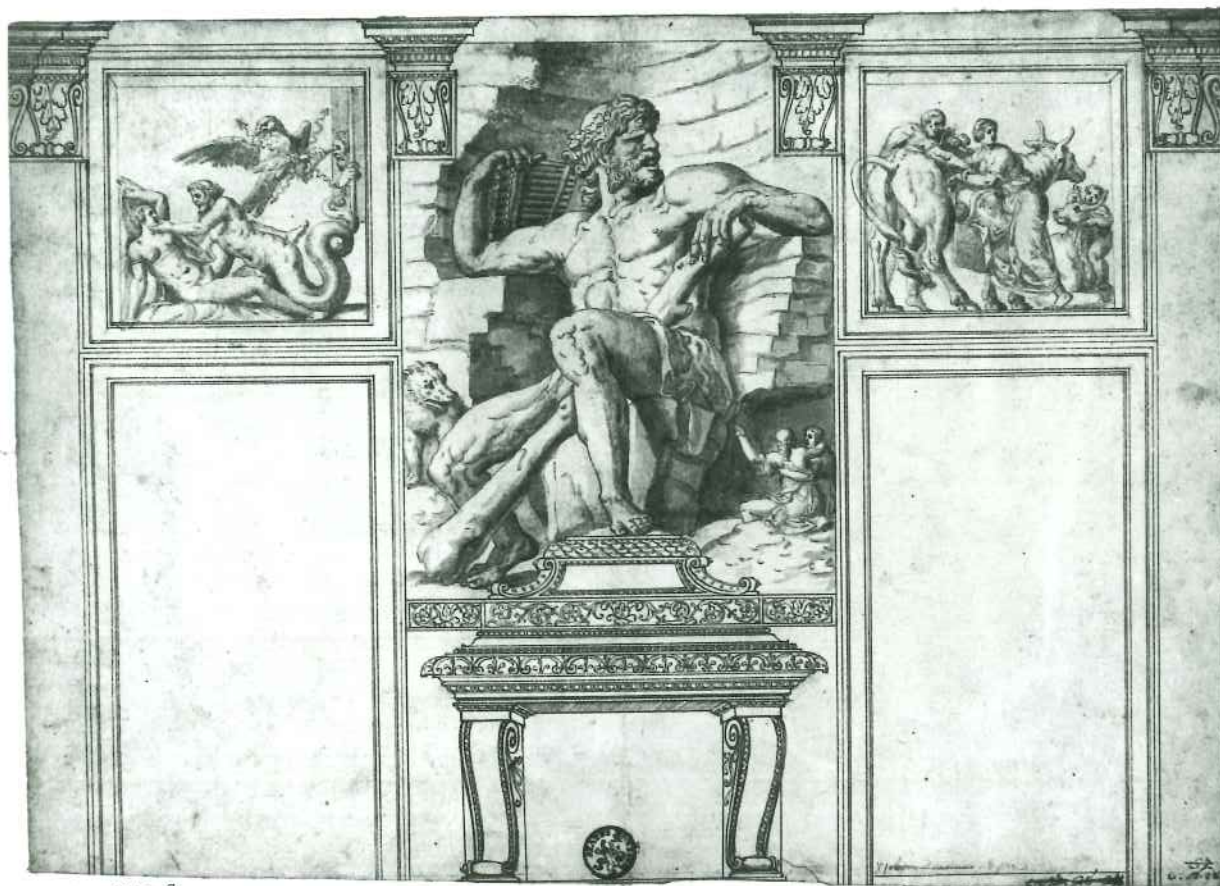
La collera di una divinità – Venere o Poseidone, a seconda delle versioni del mito – ispira a Pasifae, moglie di Minosse, una passione irresistibile per un toro. La fonti letterarie sono riepilogate da SIGNORINI 1989, p. 102. L'affresco rappresenta il momento in cui Pasifae entra nella vacca, straordinariamente verosimile, costruita dal mitico artefice Dedalo.

Camera di Psiche. Parete est. Polifemo, Aci e Galatea.

Ovidio racconta diffusamente nelle *Metamorfosi* la passione di Polifemo per Galatea, divinità marina (OVIDIO 1979, XIII, 740-897, pp. 541-549). Ma la figlia di Nereo è innamorata di Aci, e il ciclope ingelosito colpisce il rivale con

507

508



247. *Camino della camera di Psiche*, Berlino, Staatliche Museen, *Taccuino di MARTEN VAN HEEMSKERCK*, II, fol. 30r.

un masso. Giulio Romano concede una preminenza assoluta all'immagine di Polifemo, seduto sopra una roccia, con un piede che sembra poggiare sul camino. La clava ha indotto qualche visitatore frettoloso a confondere il gigante con Ercole, eppure l'occhio al centro della fronte fa svanire ogni incertezza.

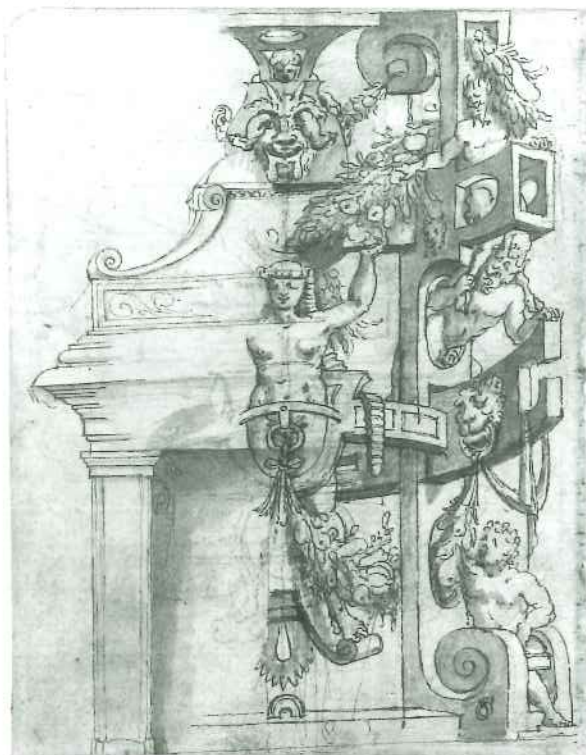
La siringa richiama il canto appassionato rivolto alla nereide, e il piccolo orso in una cavità della roccia allude a un regalo promesso all'amata. Uno squarcio nella parete della caverna mostra Aci e Galatea abbracciati sulla riva del mare. I due amanti sentono l'appello amoroso del ciclope, e troppo tardi si rendono conto del pericolo mortale che grava sopra di loro. L'affresco annuncia la tragica fine di Aci, trasformato in una divinità fluviale. Nonostante i danni causati dalle infiltrazioni d'acqua e dal fumo del camino, la figura di Polifemo è uno dei brani pittorici migliori, e la storiografia concorda nell'attribuzione dell'opera a Giulio (vedi capitolo VIII).

511

Camera di Psiche. Parete est. Camino.

Il camino ha un telaio in marmo rosso di Verona, con la trabeazione sorretta da due grandi volute. L'iscrizione ricorda che il marchese Federico è capitano generale delle truppe papali.

La cappa, in stucco, ha un'elegante volumetria, con doppie volute che ricordano il plinto – decorato a girali – al coronamento loricato. Una parziale riproduzione del camino è compresa nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck, II, fol. 30r (Fig. 247).



247

Camera dei Venti.

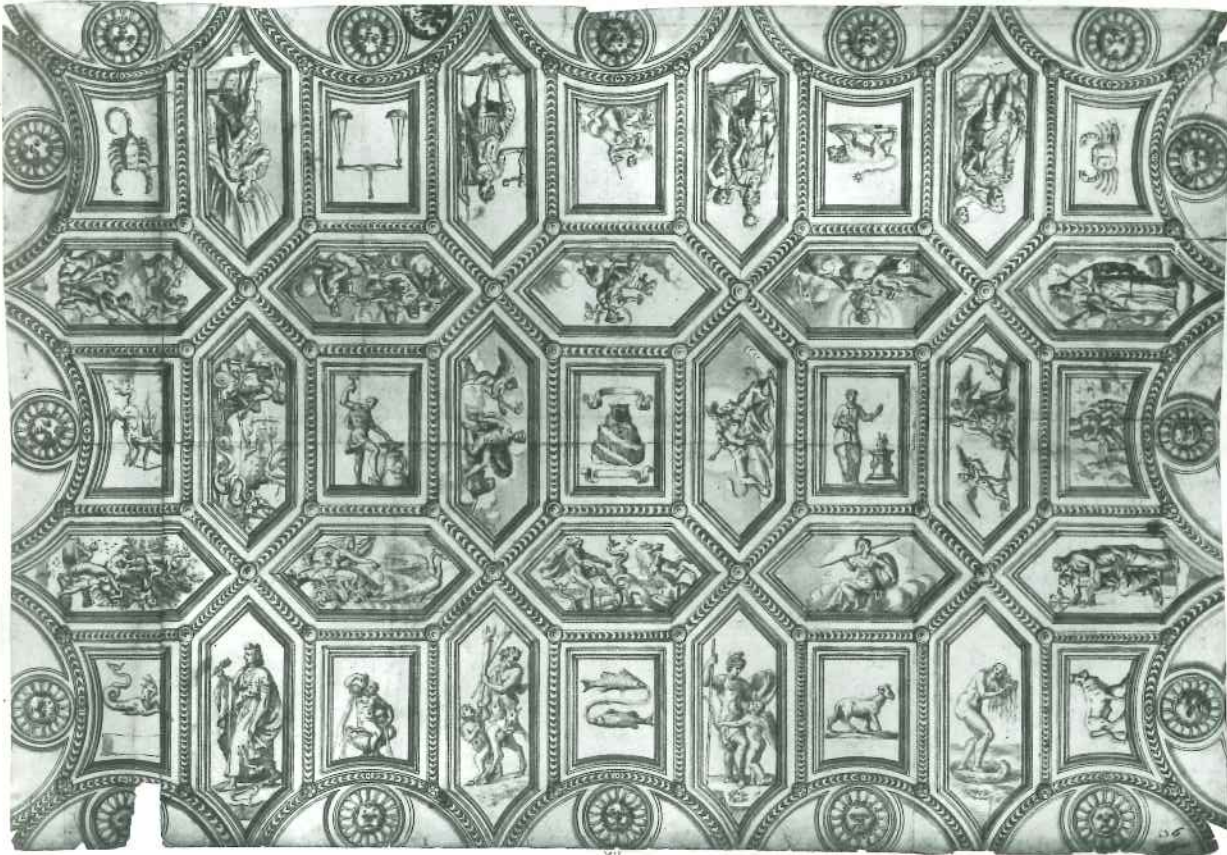
I mandati di pagamento per la decorazione di palazzo Te riportano in modo univoco la denominazione "camera de li Venti", che privilegia gli stucchi nelle unghie della volta. La didascalia nella pianta di Jacopo Strada parla invece di "camera de Pianetti", e nei secoli successivi si affermano altri appellativi, come stanza delle Medaglie, o dello Zodiaco. Il castellano Gian Giacomo Calandra alla fine di settembre del 1527 informa il marchese che "se lavora et di stuchi et di pittura" nella camera dei Venti: si modellano "quelli mostri" che sembrano sorreggere i peducci, e sono già dipinte due losanghe della volta, con Giano e con "putti che cogliono frutti d'una oliva" (Giulio Romano 1992, p. 229). Entro l'anno Gerolamo da Treviso, Anselmo Guazzi, Agostino da Mozzanica e Benedetto Pagni completano questi affreschi. Tra l'autunno del 1527 e la primavera del 1528, lo stuccatore Nicolò da Milano esegue i "sedece mostri", i festoni che si agganciano a queste figure grottesche, e il "cornicione da spalera", vale a dire il fregio inferiore, ornato con "erpie [arpie] e foliami e teste de lione" (pp. 240, 241, 255, 261). A "maestro Andrea stuchiero di Pezi" – forse identificabile con Andrea Conti – spettano i fogliami dei peducci e il perfezionamento delle nervature che spartiscono la volta (*ibidem*, pp. 252-253). Il 31 agosto 1528 Giulio Romano scrive a Federico Gonzaga che "si sequita la camera delli Venti e lo camerone, Rinaldo et mi" (*ibidem*, p. 291): dato che gli affreschi della copertura sono già terminati, deve riferirsi ai tondi dipinti alla sommità delle pareti. Come di consueto, i paramenti di corami sono ordinati con largo anticipo, all'inizio del 1527, e l'inventario del 1540 conferma la messa in opera di "sette petii de spalera de coramo bertino, cum coloni e frisi indorati" (*ibidem*, pp. 197, 857).

I disegni di Andreasi descrivono un'impaginazione delle facciate differente per molti aspetti da quella attuale (Figg. 249-252). Non corrispondono le proporzioni, e i festoni vegetali sfiorano la cornice inferiore. I personaggi a sostegno dei peducci diventano termini, con il busto innestato a un tronco di piramide capovolto. L'affidabilità dei rilievi commissionati da Strada induce Verheyen a ipotizzare eventuali modifiche della situazione originaria (VERHEYEN 1977, p. 119). Il modello di Giulio Romano (Fig. 271) per uno dei "mostri" descrive le foglie collegate al busto senza fare cenno del supporto caratteristico delle erme, ma ignora anche l'aggancio dei festoni e dei nastri. Lo schizzo nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck, II, fol. 33v (Fig. 253) inquadra solo la volta, fino all'imposta. La prova decisiva è offerta dal pagamento a Nicolò da Milano per "otti festoni, como li suoi ligami fati de stucho, sotto alli peduzzi del volto de la camera de li Venti" (Giulio Romano 1992, p. 261). I "ligami" sono i nastri che prendono il posto delle appendici a tronco di piramide. Le tavole di Andreasi riproducono fedelmente le pitture della stanza, mentre deformano l'intelaiatura plastica e architettonica. Si notano varianti nel disegno dei peducci e dei relativi "mostri", come pure nella cornice inferiore, dove non compaiono le teste di leone. Nella parete sud (Fig. 249), alla destra del camino, figura una porta simmetrica a quella che introduce

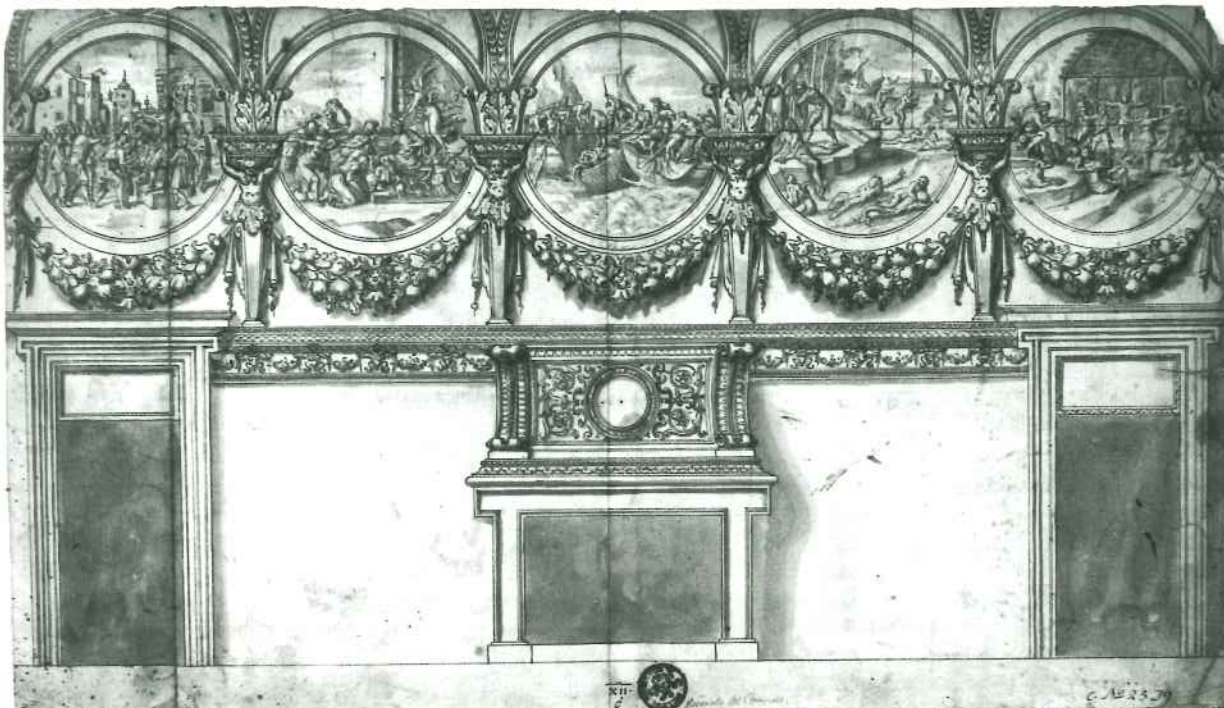
512

248. Volta della camera dei Venti,
rilievo di IPPOLITO ANDREASI,
Düsseldorf, Kunstmuseum,
inv. FP 10898.

249. Parete sud della camera
dei Venti,
disegno di IPPOLITO ANDREASI,
Düsseldorf, Kunstmuseum,
inv. 10893.



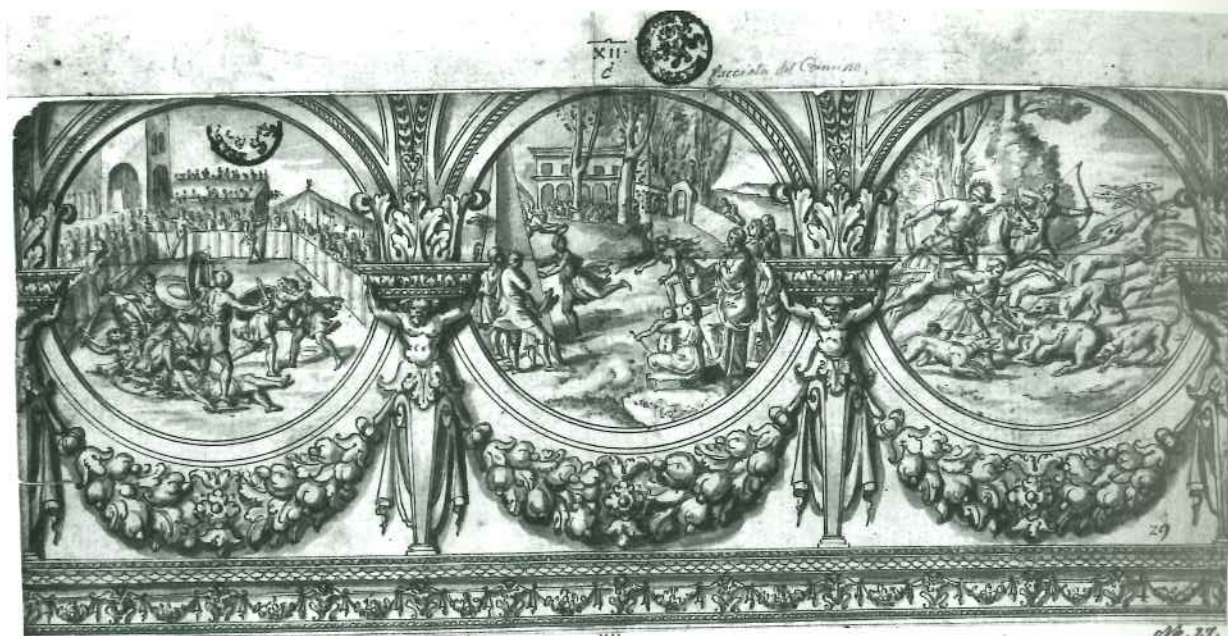
248



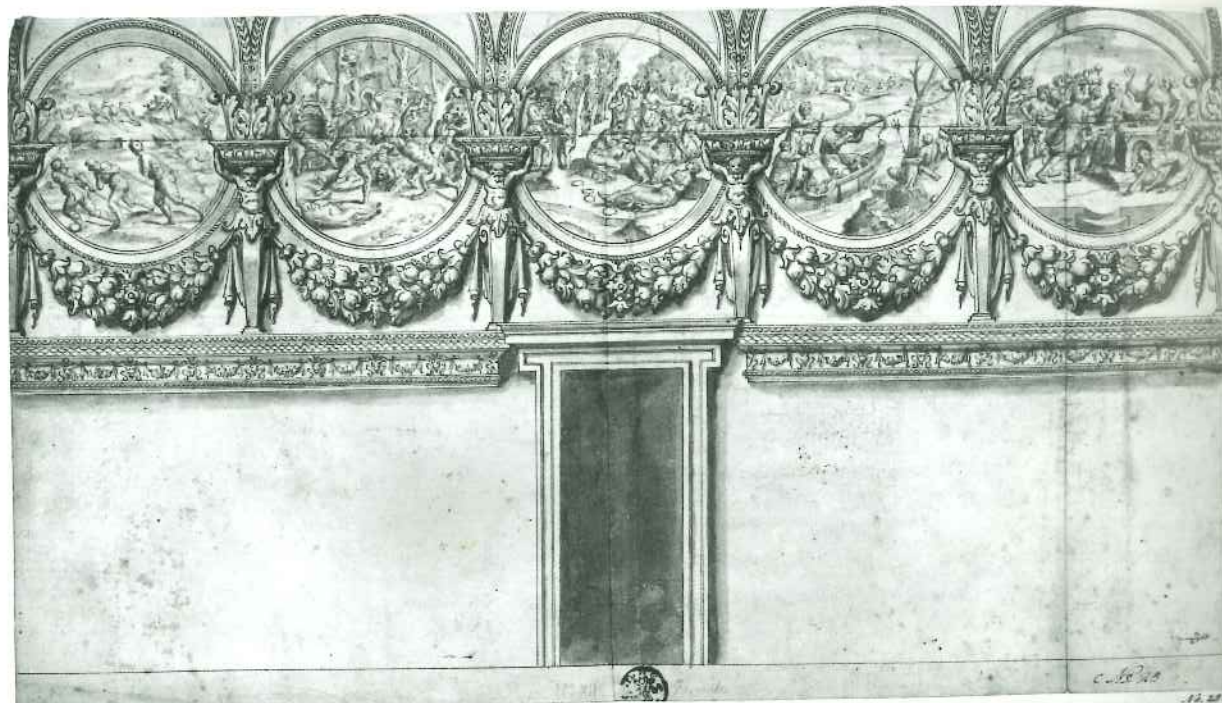
249

250. Parete ovest della camera dei Venti, di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10894.

251. Parete nord della camera dei Venti, disegno di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10908.



250



251

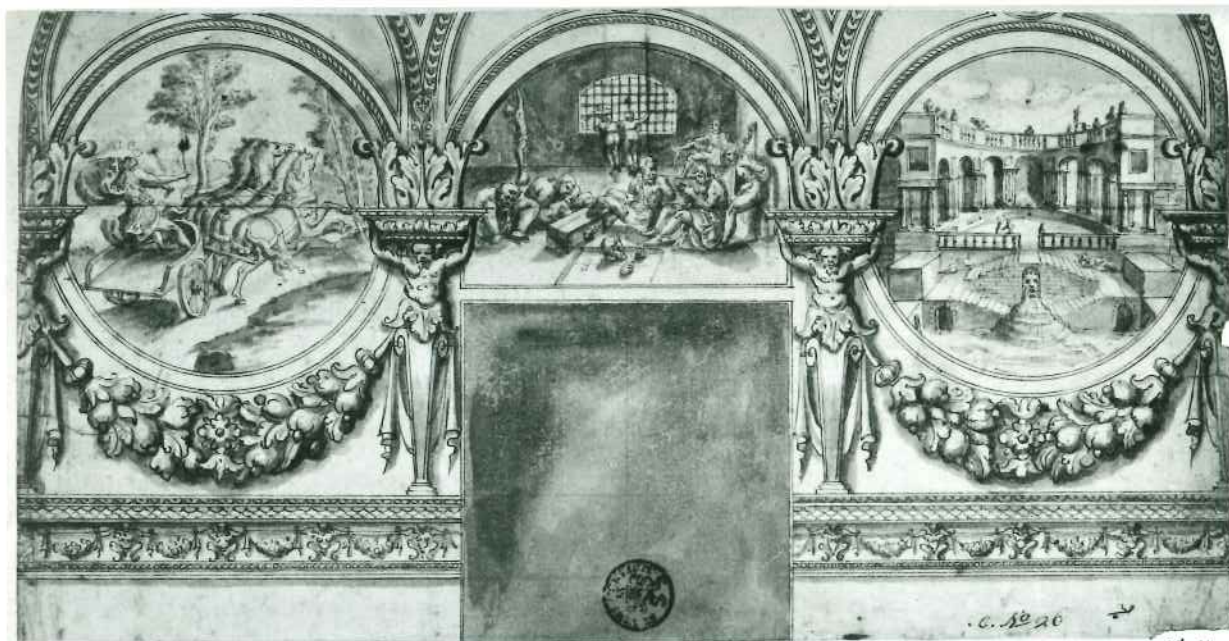
alla camera delle Aquile. Oggi il muro appare tamponato, ma nel vano retrostante permangono le tracce di un'apertura segnalata dalle planimetrie del palazzo, a partire da quella di Strada. Tale passaggio aveva lo scopo di disimpegnare la stanza privata delle Aquile, e in particolare di consentire l'accesso al guardaroba del mezzanino. L'esistenza della porta è quindi confermata, ma non sembra plausibile che avesse una mostra elaborata come l'altra. Una soluzione del genere avrebbe comportato l'interruzione della

cornice con le sfingi, che non presenta segni di discontinuità. Si può concludere che le anomalie riscontrate nei disegni di Andreasi non documentano particolari eseguiti da Giulio Romano e alterati in epoca successiva. Solo per questo ambiente il collaboratore di Strada non si affida ai rilievi della situazione esistente. Le variazioni compositive riflettono qualche sua invenzione, o più probabilmente fanno ricorso a studi preliminari giulieschi.

La *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia* ci informa

252. Parete est della camera dei Venti, disegno di IPPOLITO ANDREASI, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 10907.

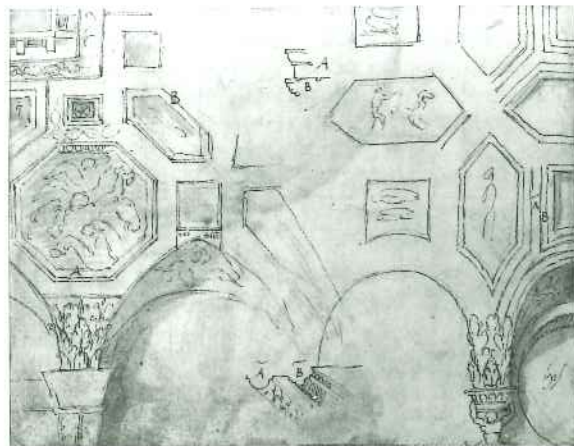
253. Particolare della volta della camera dei Venti con il segno dei Pesci e il carro di Nettuno (sulla destra del foglio), Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di MARTEN VAN HEEMSKERCK, II, fol. 33v.



252

che Federico Gonzaga alloggia nella "camara delli Pianetti et Venti", e che questa stanza "sommamente piacque" all'imperatore (ROMANO 1892, p. 262). Dopo aver pranzato nella vicina camera di Psiche, Carlo V "si ritirò nella camera delli Venti, et ragionò per un' hora così pubblicamente con il Cardinale Cibo" (*ibidem*, p. 266). È un ambiente riservato, dove può essere ricevuto un piccolo gruppo di ospiti particolarmente qualificati. L'ingresso dalla stanza di Psiche si trova al centro della parete, in asse con il cammino. L'unica finestra si apre nella testata orientale, e attraverso una loggetta consente l'affaccio sulle peschiere.

La fortuna critica della camera dei Venti inizia con un grave passo falso, in quanto Vasari la confonde con la stanza delle Aquile e interpreta le decorazioni in maniera convenzionale e fortemente riduttiva, come "le storie de' dodici mesi dell'anno, e quello che in ciascuno d'essi fanno l'arti più dagli uomini esercitate" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v. p. 540). Anche Jacopo Strada arriva a conclusioni simili, mentre il poeta Raffaello Toscano sintetizza con efficacia il senso dell'apparato ornamentale, e scrive che nel palazzo del Te sono dipinti "i segni celesti, e quale stella a noi maligna sia, quale in favore" (TOSCANO 1587, p. 26). Penso che l'intuizione derivi da una corretta traduzione dell'epigrafe sopra la porta che immette alla camera delle Aquile.



253

le. Durante il Cinquecento numerose incisioni riproducono le scene dei tondi, e testimoniano il favore ottenuto dalle invenzioni pittoriche di Giulio. Risale a un momento precoce – addirittura al 1532 – la stampa del Maestro B nel Dado con il *Combattimento fra uomini e belve* (Giulio Romano 1993, n. 48, pp. 56-57). Nel Settecento la camera dei Venti fa parte del settore monumentale e rappresentativo del palazzo, per cui risente in misura limitata le conseguenze di usi impropri. I peggiori danni sono causati dall'acqua che filtra sulla parete orientale, e d'Arco giudica le due medaglie ai lati della finestra "perdute od almeno sì guaste da non riconoscersi" (D'ARCO 1838, p. 39, nota 2). Il nuovo pavimento su disegno di Pozzo è un privilegio comune agli ambienti del fabbricato est. Meyer intuisce che la stanza fa parte dell'alloggio privato di Federico Gonzaga, e per primo descrive in modo sistematico le sedici medaglie. A suo parere, il tondo di migliore qualità pittorica è quello con l'incoronazione di un capitano vittorioso (574) (MEYER 1800, pp. 25-27).

Dopo la pubblicazione dei mandati di pagamento, Piera Carpi propone una distinzione fra le varie mani degli artisti che dipingono la volta, e assegna il primato a maestro Gerolamo (CARPI 1918-1920, pp. 49-50). Le questioni attributive sono riprese da HARTT 1958, p. 115, nota 11, e da OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, pp. 351-353. Dobbiamo a

MANCINI 1987 l'identificazione di Gerolamo da Treviso con "magistro Hieronimo depintor", in precedenza confuso con Gerolamo da Pontremoli. Una svolta decisiva per l'interpretazione della camera dei Venti è impressa all'inizio degli anni cinquanta da Gombrich, che individua le principali fonti letterarie nei testi antichi di Manilio, *Astronomica*, e di Firmico Materno, *Matheseos libri VIII* (GOMBRICH 1978, *La Sala dei Venti*, pp. 157-169). Questa lettura è accolta negli studi successivi, a partire da HARTT 1958, pp. 115-122. Lippincott ipotizza il ricorso al *Commentum* dell'*Astronomica* pubblicato nel 1484 da Lorenzo di Giovanni Bonincontri, e osserva che per interpretare i codici corrotti e oscuri di Manilio il commentatore fa ricorso al libro di Firmico Materno (LIPPINCOTT 1984). La proposta di Gombrich di attribuire l'invenzione astrologica a Luca Gaurico è discussa nel capitolo V.

513

Camera dei Venti. La volta.

I venti che danno il nome alla stanza separano la volta celeste, con le divinità e le costellazioni, dal mondo terreno, dove si manifestano gli influssi astrali. Il senso dell'apparato decorativo è sintetizzato nell'epigrafe sopra alla porta meridionale: *Distat enim quae sydera te excipiant*. Signorini rintraccia nelle *Satire* di Giovenale l'origine della frase e ne chiarisce il significato (SIGNORINI 1979). Il destino dell'uomo è connesso all'influenza delle stelle al momento della nascita. L'articolazione della volta deve tenere conto del programma iconografico, per assicurare un numero adeguato di pannelli. L'intersezione di ottagononi dai lati diseguali genera losanghe esagonali e specchiature rettangolari. Uno schema geometrico analogo è utilizzato dopo alcuni anni nella chiesa di San Benedetto in Polirone. Gli affreschi della camera dei Venti sono associati a stucchi dipinti a finto bronzo, e Giulio Romano rinuncia a scoriare le figure dal basso. L'intonazione scura dei rilievi contrasta con le cornici dorate e con i colori vivaci delle "mandole", dai fondali in prevalenza blu e verdi. Al centro della copertura, la divisa del monte Olimpo richiama la figura del committente, ma sembra da escludere l'ipotesi che il sistema astrologico fornisca uno specifico oroscopo di Federico Gonzaga (GOMBRICH 1978, p. 165; LIPPINCOTT 1984, p. 220). Nella fascia centrale della volta si dispongono dodici divinità olimpiche, affrescate o modellate a stucco. Nel circuito perimetrale si alternano bassorilievi con i segni dello Zodiaco e dipinti con le personificazioni dei mesi.

Giulio Romano affida l'esecuzione delle ventidue losanghe a quattro pittori diversi. Nella singolare compagine spicca la figura di Gerolamo da Treviso, accreditato di nove "quadri fati a mandola". Assieme a lui lavorano Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, artisti di seconda schiera, pagati rispettivamente per dieci e per due losanghe. Benedetto Pagni collabora marginalmente, per un solo pezzo. Il maestro non interviene per unificare il risultato complessivo, e il contrasto fra alcune immagini è stridente. I putti alati che piantano un tronco d'albero (*novembre*) non sembrano imparentati con quelli che raccolgono le olive (*dicembre*). La volta costituisce un luogo de-

putato per le attribuzioni, ma le conclusioni di Carpi, Hartt, Mancini, e Oberhuber divergono. Gerolamo da Treviso e Anselmo Guazzi svolgono gran parte del lavoro – diciannove losanghe su ventidue – e per alcune scene la distinzione è palese. L'*Apollo* riferibile a Gerolamo si contrappone sul piano stilistico e qualitativo al mediocre *Giove* attribuito ad Anselmo (vedi capitolo VIII). Restano però numerose "mandole" – come *Cerere*, *Giunone*, *gennaio*, *novembre*, *dicembre* – che oscillano tra i nomi di Gerolamo, Anselmo, e Agostino. Le incertezze nel definire il contributo di un autore dalla forte personalità – quale Gerolamo da Treviso – dimostrano quanto sia arduo il tentativo di distinguere le mani dei collaboratori di Giulio.

Camera dei Venti. Volta. Divinità olimpiche.

In accordo alle concezioni di Manilio, la volta astrologica nella camera dei Venti tralascia i pianeti, ai quali un sistema codificato da Tolomeo affida coppie di segni zodiacali. Attorno all'impresa del monte Olimpo si dispongono dodici divinità, ognuna delle quali ha la tutela di un segno: Minerva-Ariete, Venere-Toro, Apollo-Gemelli, Mercurio-Cancro, Giove-Leone, Cerere-Vergine, Vulcano-Bilancia, Marte-Scorpione, Diana-Sagittario, Vesta-Capricorno, Giunone-Acquario, Nettuno-Pesci (MANILIO 1996, II, 439-447, p. 139; *Commento*, pp. 325-327). Tale corrispondenza è illustrata in un rilievo antico conservato al Louvre (PARRISH 1992, n. 29, p. 488). Nel lato meridionale della stanza mantovana, dove si trovano i primi mesi dell'anno, gli affreschi con gli dei sono accanto ai rispettivi segni, ma lo schema geometrico della copertura non consente di rispettare questa sincronia nelle altre pareti. Lo scarto diventa netto a partire dalla coppia Apollo-Gemelli, ma si può convenire con GOMBRICH 1978, p. 166, quando osserva che la successione è comunque rispettata. Le ultime quattro divinità si allineano lungo l'asse della volta. Vulcano e Vesta trovano posto al centro degli ottagononi, e per rispettare la simmetria compositiva sono eseguiti a stucco, a somiglianza della divisa del monte Olimpo e dei segni zodiacali. L'ipotesi che la sequenza sia studiata per mettere in risalto due divinità accomunate dalla lettera V e per alludere al committente, quinto marchese di Mantova, pare troppo ingegnosa e sottile per essere credibile (HARTT 1958, p. 121).

Camera dei Venti. Volta. Giunone.

Il volo del carro di Giunone, trainato dai pavoni, è sottolineato dal fluttuare del velo e delle vesti. Sul piano stilistico, la figura mi sembra più vicina alla maniera di Anselmo che a quella di Gerolamo, come propone OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 351.

Camera dei Venti. Volta. Nettuno.

Lo studio acquerellato del Teylers Museum (*Fig. 254*) imposta l'immagine del carro di Nettuno (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 354). Rispetto all'affresco, si notano alcune varianti nella posa della divinità e nelle code dei cavalli ma-

514-
527

514

515

337. GIULIO ROMANO,
La continenza di Scipione,
Milano, Biblioteca Ambrosiana,
inv. cod. F.281, inf. 56.

338. GIULIO ROMANO,
La continenza di Scipione,
Francoforte, Städtisches
Kunstinstitut, inv. 4342.

chiusi, e questo particolare allude alla cecità nei ritratti antichi, come quelli di Omero (ZANKER 1997). Hartt mette in relazione il dipinto con un disegno del Louvre (Fig. 336) che reca la scritta "Philippo re alla ma[n] dritta dello imperator presente dal lato de mastro Casparo", e ipotizza un'identificazione con Filippo il Macedone (HARTT 1958, p. 151). Il disegno non è autografo (BACOU 1983, p. 54), e le sue assonanze con la pittura sono contraddette da numerose differenze nella posa, nell'abbigliamento, e dal fatto che il protagonista ha gli occhi aperti. Si può dubitare che il foglio del Louvre sia la copia di uno studio preparatorio, ma il nome del re macedone risulta compatibile con l'immagine di un guerriero cieco: il fulmine di Giove toglie la vista a Filippo che aveva sorpreso la moglie Olimpiade con il re degli dei, come ricorda una scena nella camera di Psiche (506). Va respinta l'attribuzione del dipinto, che presenta gravi cadute di colore, a Gasparo Amigoni, documentato in qualità di legnaiolo (VERHEYEN 1977, p. 127).

855

Camera degli Imperatori. Volta.
Alessandro Magno.

La fisionomia, e in particolare lo sguardo rivolto al cielo, convalidano un'identificazione avanzata da Hartt e ormai consolidata. I tratti del volto sono compatibili con quelli tramandati dalle monete antiche e con l'immagine di Alessandro dipinta nel tondo della vela meridionale.

858

Camera degli Imperatori. Volta.
La continenza di Scipione.

Il famoso gesto di Scipione l'Africano, che restituisce la promessa sposa, fatta prigioniera, a un principe dei Celtiberi è tramandato da LIVIO XXVI, 50, 1979-1989, IV, pp. 179-181. Lo schizzo dell'Ambrosiana (Fig. 337) imposta la scena, inquadrata dal basso (COLEMAN 1984, n. 48, p. 114). È originale la raffigurazione del protagonista di spalle, mentre si rivolge alla giovane donna. Uno degli arazzi con le *Gesta di Scipione* illustra il momento successivo, con l'intervento dei genitori, che offrono preziosi doni (*Jules Romain* 1978, pp. 46-53). Il modello per il dipinto mantovano, conservato a Francoforte (Fig. 338), delinea il fondale architettonico e rispetta il contorno circolare del pannello (MALKE 1980, n. 80, pp. 164-165). Oggi la superficie pittorica è in condizioni preoccupanti. Ha sofferto in modo par-



337



338

ticolare la figura del giovane inginocchiato, e sono quasi cancellati i volti di alcuni soldati. Si apprezzano ancora i riverberi di una luce intensa, che ha la direzione corrispondente a quella naturale, della finestra.

Camera degli Imperatori. Volta.
Imprese.

Le imprese collocate agli angoli della volta sono modellate a stucco sopra scudi ovali sorretti da una coppia di putti. In alto una figura femminile alata distende con entrambe le mani un drappo che separa il gruppo dalla trama ornamentale delle vele. Va rimarcata la pregevole fattura di questi stucchi. Le divise sono analizzate nel capitolo v.

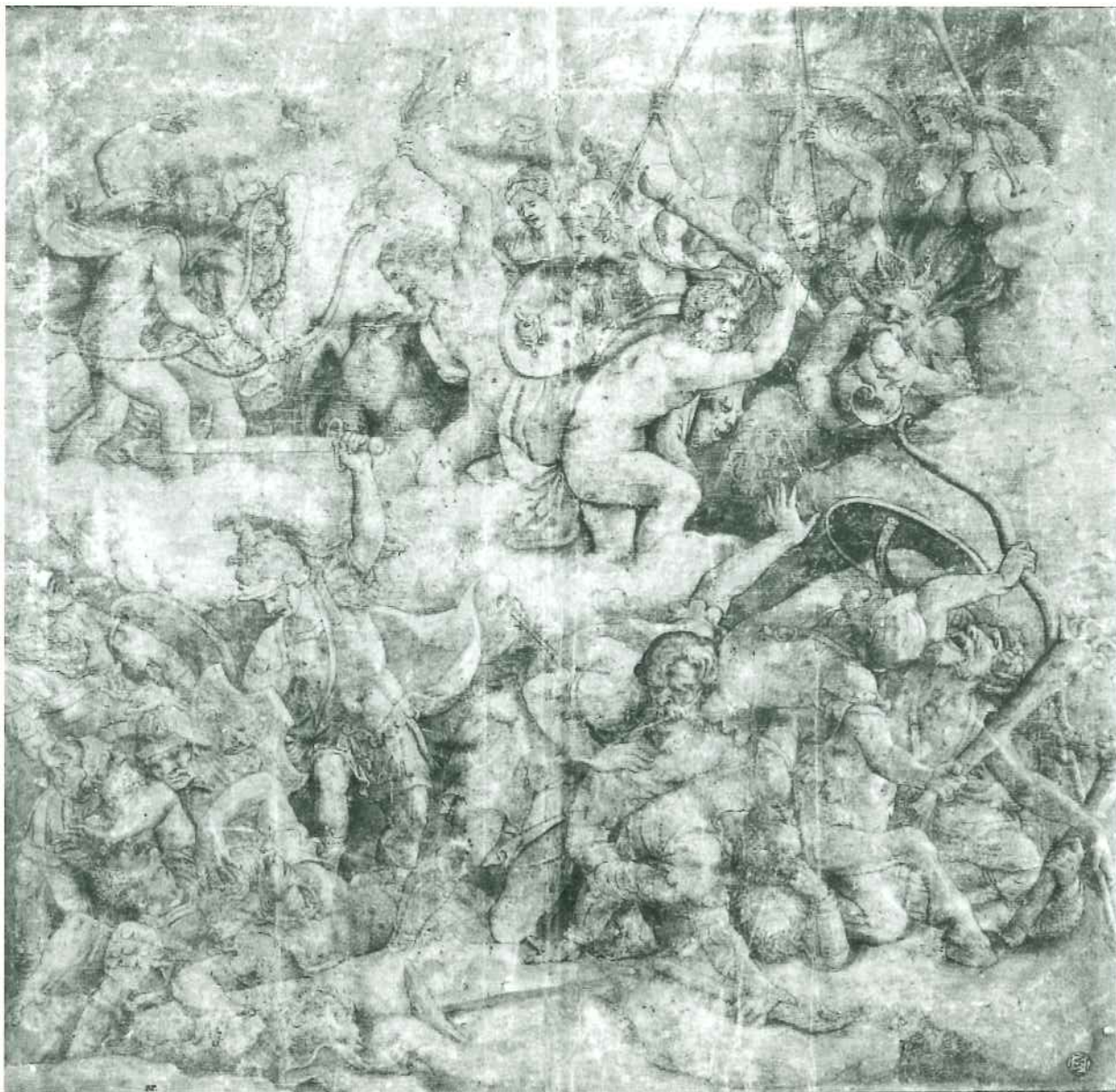
Camera dei Giganti.

La descrizione vasariana della camera dei Giganti è talmente efficace e coinvolgente da meritare un posto nella storia del genere letterario chiamato *ekphrasis*. Il testo scritto si sovrappone a quello pittorico, e in alcuni momenti storici dà l'impressione di eclissarlo. Le *Vite* pongono l'accento sull'illusionismo degli affreschi, e la memoria visiva del commentatore cade nella trappola tesa dal pittore. Vasari sostiene che Giulio Romano "disegnò di fare una stanza, la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gli uomini che dovevano vederla. Fatto dunque fondare quel cantone, che era in luogo paduloso, con fondamenti alti e doppi, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciocché i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessin regger una volta doppia e tonda a uso di forno: e ciò fatto, avendo quella camera cantoni, vi fece per lo girare di quella a' suoi luoghi murar le porte, le finestre, ed il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte, che pareva proprio pendessero in sur un lato, e rovinassero veramente" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 541). Anche la prima edizione racconta che il progettista "fece fare nella quadratura della cantonata una

859-862

864

339. Copia da GIULIO ROMANO,
Gigantomachia,
 Parigi, Musée du Louvre,
 inv. 3475.



339

stanza tonda acciò che i quattro cantoni venissero di maggior grossezza" (VASARI ed. BELLOSI e ROSSI 1986, p. 833). Solo nel Settecento, Richardson precisa che la pianta della stanza è quadrata e non circolare (RICHARDSON 1722, p. 348). Le indagini dell'Istituto Centrale del Restauro hanno verificato che il prolungamento dei pennacchi verso il basso "è stato probabilmente ottenuto sovrapponendo a sbalzo i mattoni con l'ausilio di perni metallici" (*I Giganti* 1989, *Il restauro: relazione degli interventi*, p. 111), e questo espediente attenua lo stacco fra le pareti e la volta. I muri perimetrali non hanno uno spessore maggiore a confronto delle altre stanze, e i saggi di scavo non hanno messo in luce "fondamenti alti e doppi" (ATTENE FRANCHINI 1988-1989, pp. 140-141). La cupola è costituita da un solo guscio laterizio, e la sua considerevole altezza costringe a modificare il disegno delle capriate del tetto. Le pietre "scom-

messe e torte" disposte attorno alle aperture sono rese con il pennello, e nessuna traccia autorizza l'ipotesi che in origine avessero una consistenza tridimensionale. Da queste verifiche esce rafforzato l'artificio artistico, che non ha bisogno di pareti curve per ottenere l'impressione della continuità, e non deve ricorrere a pietre o mattoni spezzati per simulare il collasso strutturale. Sappiamo che Rinaldo inizia a dipingere la stanza dei Giganti nel marzo del 1532, ma Oberhuber ritiene che gli studi preliminari siano contemporanei a quelli della camera di Psiche, datati verso il 1526 (OBERHUBER, *Giulio Romano* 1989, p. 172). Uno scarto cronologico di oltre cinque anni fra l'invenzione e la messa in opera non mi sembra compatibile con la prassi operativa di Giulio Romano, documentata a palazzo Te e nell'appartamento di Troia. Preferisco quindi immaginare che la progettazione grafica sia avvenuta all'inizio degli anni

340. Copia da GIULIO ROMANO,
Trionfo sui Giganti,
 Parigi, Musée du Louvre,
 inv. 3523.



340

trenta, a ridosso dell'esecuzione pittorica. Oberhuber connette alla fase preparatoria per la camera del Te due copie di disegni giulieschi – conservate al Louvre (Figg. 339, 340) – e due stampe dell'artista fiammingo Cornelis Bos (Figg. 341, 342), accomunate dal tema della *Gigantomachia* (*ibidem*, pp. 173-175). Il suggestivo teorema che queste composizioni fossero destinate alle quattro pareti suscita perplessità. Pur ammettendo che in un primo tempo Giulio avesse concepito scene distinte l'una dall'altra, non pare che le immagini selezionate costituiscano una serie coerente. I disegni, dal contorno pressoché quadrato, formano una coppia omogenea. La loro impostazione rinuncia a effetti di profondità spaziale, e i personaggi che si affollano in primo piano ricordano in qualche caso altre invenzioni di Giulio. Forti Grazzini osserva che numerose figure si presentano in controparte, e mette in relazione i due fogli

con gli arazzi della *Gigantomachia*, ideati da Giulio per Ercole II d'Este e tessuti a Ferrara alla fine degli anni trenta (FORTI GRAZZINI 1990, pp. 9-15). Le stampe di Cornelis Bos, di formato rettangolare, hanno una dimensione paesaggistica estranea ai disegni. La *Rivolta dei Giganti*, armati di lunghi bastoni, è una composizione pervasa da un *horror vacui* difficilmente compatibile con la maniera giuliesca, e nemmeno la citazione letterale di Apollo dall'Olimpo del Te fa pensare al maestro romano. L'impostazione della *Caduta dei Giganti* richiama indubbiamente l'affresco della parete occidentale, con uno sfondato paesaggistico inquadrate da telamoni che cercano di impedire il crollo dei massi accatastati, ma nessuna figura ha la posa o la fisionomia della versione definitiva. Gombrich commenta che "al posto dei barbuti ghigni demoniaci, schiacciati sotto il rovinare delle montagne, compaiono invece giovani fi-

341. *La rivolta dei Giganti*,
incisione di CORNELIS BOS,
Vienna, Albertina,
inv. HB 50 (1), fol. 13.



Affectasse ferunt regnum coeleste Gigantes,
Atque congestos struxisse ad sidera montes,

Ism Pater omnipotens missis perfregit Olympum
Fulmine, et excussit subiecit Pelio ossa

341

gure di atleti, fratelli degli 'ignudi' di Michelangelo" (GOMBRICH, *L'Opera* 1984, p. 57). Rientra nelle corde di Giulio Romano la raffigurazione di corpi disarticolati, inquadrati da punti di vista inconsueti. Potrebbe quindi trattarsi della redazione a stampa di un'invenzione di Giulio, profondamente rielaborata in tempi successivi. I disegni autografi a noi pervenuti sono in numero quanto mai ridotto. Con la sola eccezione di *Giove scaglia un fulmine*, si tratta di modelli esecutivi, che non aprono ulteriori spiragli sulle fasi preparatorie. I documenti contabili testimoniano che dal marzo 1532 al luglio 1534 si affrescano la cupola, la parete orientale verso le peschiere, e quella meridionale verso il gioco della palla. L'artista impegnato con maggiore assiduità è Rinaldo, che solo in occasioni particolari, come la scenografia di una commedia allestita per Carlo V, abbandona il "camarone". I pagamenti chiariscono che il suo lavoro si concentra sulle figure, e per la volta ne sono contate "circa a sesanta, più grande del naturale, tra quelle che sono integre e meze figure", oltre ai "cavalli sfrenati" del Sole e della Luna. Per la seconda visita dell'imperatore, nel novembre 1532, si tolgono i ponti, e Rinaldo dipinge "nuvole et dui venti che sopia [...] e el ditto lavorero è stà guasto et fatto più bello" (*Giulio Romano* 1992, pp. 634-635). Fermo da Caravaggio e Luca da Faenza hanno compiti su-

bordinati, e collaborano per affrescare architetture dipinte, "paiesi e montagni". In particolare Ghisoni lavora alla "mità de uno tonto ch'è in mezo a la volta de la camara de li Giganti, nel quale li è facto el tempio de Iovo in prospettiva con coloneli e balaustri e cornizamenti" (*ibidem*, p. 517). Anche nel pagamento a Rinaldo figura il tempietto scorcio dal sottinsù, e l'apparente contraddizione può essere risolta immaginando che l'esecuzione dell'opera sia stata divisa fra i due artisti. Davari e Hartt pensano invece che Rinaldo abbia rifatto la quadratura affidata in un primo tempo a Fermo (DAVARI 1925, pp. 44-46; HARTT 1958, p. 152). L'assoluta mancanza di notizie sulla messa in opera delle pareti nord e ovest – che deve prolungarsi per almeno un anno – conferma che il quadro documentario a nostra disposizione è irrimediabilmente lacunoso. Le fonti cinquecentesche ricorrono agli appellativi "stanza" o "camarone", ma evitano il termine "sala" per indicare un ambiente che non è aperto a tutti gli ospiti. La *Gigantomachia* concepita da Giulio Romano prende ispirazione dal sintetico racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 151-162), e alcuni particolari tradiscono la derivazione da un'edizione italiana che travisa il testo originale (GUTHMÜLLER 1977; IDEM 1997, pp. 291-307). Alla favola mitologica si accompagna una tradizione interpretativa moraleggiante, che

342. *La caduta dei Giganti*,
 incisione di CORNELIS BOS,
 Roma, Istituto Nazionale
 per la Grafica,
 inv. FN 1096 (34810), F. Pio, vol. 9.



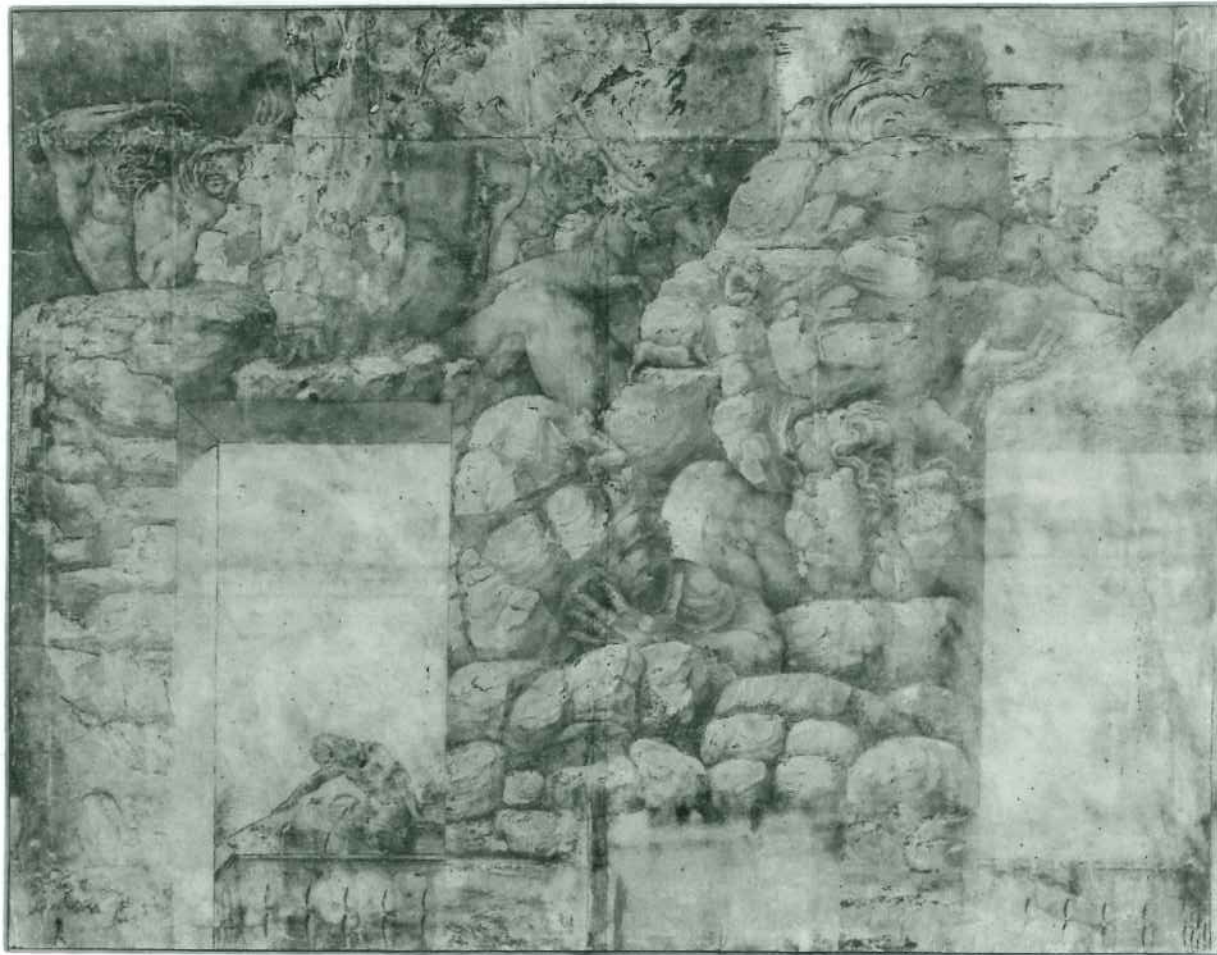
342

presenta la *Caduta dei Giganti* come un esempio di “superbia” punita (vedi capitolo v). Durante la prima metà del Cinquecento l’ideologia imperiale ricorre a tale soggetto per celebrare le vittorie di Carlo V contro gli infedeli e gli eretici. I dipinti mantovani si collocano alle origini di questa tendenza, e non citano esplicitamente l’imperatore. Una lettura in chiave politico-religiosa, introdotta da Hartt, collega a fatti storici contingenti un tema narrativo e iconografico che mantiene una prevalente dimensione etica, proponendosi come monito per gli stessi sovrani.

I mandati di pagamento concordano con i resoconti di Giorgio Vasari e Jacopo Strada nel riconoscere a Rinaldo un ruolo da protagonista nella “coloritura” degli affreschi. A differenza delle altre stanze, suddivise tra innumerevoli artefici, la camera dei Giganti è affidata a un solo interprete, impegnato per almeno quattro anni. Per garantire il felice esito dell’opera, Giulio Romano si rivolge al migliore “pittore di figure” disponibile. Il primo risultato è un livello di consonanza stilistica decisamente inconsueto, e ancor oggi apprezzabile nonostante le ridipinture e i danni inflitti alle pareti. Oberhuber riconosce l’“eccezionale unitarietà” delle facciate, mentre giudica la volta “il prodotto di una collaborazione assai complessa” (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 370). È senz’altro condivisibile la rivendicazione del contributo diretto del maestro, anche se penso che Giulio abbia impugnato il pennello assai meno rispetto alla camera di Psiche. La corona delle divinità attorno al tempio circolare costituisce un brano pittorico degno di ri-

spetto, e leggere variazioni d’accento possono essere attribuite alla discontinua collaborazione di Giulio con Rinaldo. Oberhuber propone invece una sistematica scansione attributiva, coinvolgendo anche Benedetto Pagni e Fermo da Caravaggio (*ibidem*, pp. 370-374). La candidatura di quest’ultimo non sembra proponibile per gruppi significativi di personaggi, dato che fra il maggio e il settembre 1532 dipinge – oltre a metà del tempio di Giove – la facciata del palazzo verso le peschiere, e collabora ai quadri del Costa (*Giulio Romano* 1992, p. 517). Due anni dopo realizza gli sfondi rocciosi e i paesaggi per la *Caduta dei Giganti*. I suoi compiti nel cantiere del Te sono ben diversi da quelli di Rinaldo. Le *Vite* dedicano ampio spazio alla camera dei Giganti, presentata come l’ambiente più significativo della villa. Vasari apprezza l’unitarietà della rappresentazione pittorica, estesa al pavimento e al camino; l’efficacia dell’illusionismo prospettico; il coinvolgimento emotivo degli spettatori; le qualità coloristiche di Rinaldo. Queste annotazioni sono riprese nei secoli successivi dalla letteratura artistica e dalle descrizioni dei viaggiatori, che si soffermano anche sulle particolarità acustiche della stanza (cfr. capitoli VIII e IX). La fortuna critica di palazzo Te finisce per coincidere con quella del suo ambiente più spettacolare e famoso. Sorprende la carenza di riproduzioni a stampa prima delle sommarie incisioni di Pietro Santi Bartoli (*Giulio Romano* 1993, nn. 263-271, pp. 271-277). Non avendo a disposizione nemmeno le tavole di Andreasi, meritano di essere segnalati quattro disegni di notevoli di-

343. Copia da GIULIO ROMANO,
*Parete est della camera
 dei Giganti*,
 Windsor, Royal Library,
 inv. 1109.



343
 mensioni (60 x 93 cm), conservati a Windsor, che riproducono le pareti della stanza dei Giganti (POPHAM e WILDE 1949, nn. 374-377, p. 238). Hanno un valore essenzialmente documentario, e la puntuale corrispondenza ai dipinti ci assicura sul fatto che le decorazioni, per quanto logorate, non abbiano subito travisamenti. Nella facciata orientale (Fig. 343) si distingue il vano del camino, successivamente tamponato. I balconcini con balaustre inquadrati dalle due finestre vanno considerati fantasiose integrazioni, come il giovane seduto all'esterno. Ricordo a questo proposito i rilievi degli affreschi eseguiti da Giovan Battista Scultori su commissione di Antonio Perrenot di Granvelle (vedi capitolo VIII). Il prolungamento dei dipinti sino al pavimento rende particolarmente vulnerabile la camera dei Giganti, danneggiata durante le occupazioni militari del Seicento e del Settecento. I restauri pittorici curati dagli accademici mantovani prendono l'avvio nel 1781 proprio da questo luogo (vedi capitolo IX). La chiusura del camino tende a evitare che il fumo annerisca i dipinti: le esigenze della conservazione hanno la meglio su quelle funzionali del riscaldamento. Le "ringhiere circolari" servono a proteggere gli affreschi in una stanza che va assumendo un'impronta museale. L'innalzamento e lo slittamento di alcuni centimetri della porta verso il camerino a crociera – con il

sacrificio di una piccola fascia decorata – vanno ricondotti al proposito di unificare e allineare le aperture, manifestato sin dal progetto generale di Pozzo del 1774 (*I Giganti* 1989, *Il restauro: relazione degli interventi*, pp. 111-112). I risarcimenti pittorici diretti da Giovanni Bottani investono soltanto le pareti e hanno l'obiettivo primario di cancellare i "barbari sgraffi" che deturpano la *Caduta dei Giganti*. Le polemiche reazioni contro questi interventi sono alimentate da Pozzo, con l'appoggio di Piermarini. Ottiene invece un plauso generale il disegno del nuovo pavimento concepito da Pozzo, anche se le autorità milanesi rifiutano la soluzione più coerente, che prolunga il disegno delle pareti sulla scorta della descrizione vasariana: "Essendo il pavimento di sassi tondi piccoli murati per coltello, ed il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi, non vi appare canto vivo, e viene a parere quel piano grandissima cosa" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v p. 544). Getta un'ombra sulla testimonianza vasariana la notizia che durante i lavori di restauro si pensa di riutilizzare i "quadri che formavano il selciato della stanza dei Giganti prima della formazione de' terrazzi" (ASMn, Intendenza Politica, b. 222, fasc. 17, 27 giugno 1790). Il rivestimento precedente era laterizio, e non abbiamo conferme sull'esistenza del pavimento in ciottoli, che avrebbe garan-

344. GIULIO ROMANO,
Giove scaglia un fulmine,
Londra, collezione privata.

345. GIULIO ROMANO,
Giove e Giunone,
Kroměříž,
inv. KE 4524.

346. GIULIO ROMANO,
*Particolare dell'Olimpo
con il carro di Diana,*
Parigi, Musée du Louvre,
inv. 3476.

347. GIULIO ROMANO,
Giano, Crono, e Gea,
Londra, collezione privata.

tito una continuità assoluta della storia. Il panorama critico muta sensibilmente nel corso del Settecento, a partire dalle obiezioni di Algarotti che mette in discussione il valore artistico e la carica emozionale della camera dei Giganti. L'opera si trova al centro di un'accesa polemica, in cui si fronteggiano valutazioni contrapposte. Nel secolo successivo prevalgono le censure, che assumono toni ironici nelle parole di letterati come Dickens. Si pone in controtendenza la monografia di Carlo d'Arco, che richiama l'autorità di Vasari per esaltare "il magico effetto" dello "stupendo lavoro" (D'ARCO 1838, p. 47). Gaetano Milanesi, commentatore delle *Vite*, prende le distanze dal testo cinquecentesco e definisce la *Caduta dei Giganti* "un passo falso [...] una rappresentazione spettacolosa, ordinata più tosto a colpire l'occhio con effetti meccanici" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 544, nota 1), giudicando "molto più pregevole" la camera degli Stucchi. Si ribalta la prospettiva critica vasariana, e la stanza dei Giganti, anziché costituire un punto di forza nel catalogo di Giulio, diventa un ostacolo per la rivalutazione dell'artista romano. Questo atteggiamento si afferma nella prima metà del Novecento. Piera Carpi, dopo aver dispensato elogi alle altre decorazioni, sostiene che la *Caduta dei Giganti* è un "errore di Giulio Romano", il quale si abbandona "all'amore del-



344

l'enorme e del mostruoso", e si affida a un "coloritore senz'arte" quale Rinaldo (CARPI 1918-1920, pp. 59-60). Frederick Hartt, affascinato dall'originalità dell'invenzione – "surely the most fantastic and frightening creation of the entire Italian Renaissance in any medium" – resta deluso dalla mediocrità dell'esecuzione, e attribuisce la responsabilità dell'insuccesso ai collaboratori di Giulio. "But in spite of Rinaldo's brutal ignorance of the art of drawing, the total effect of the room is overpowering" (HARTT 1958, pp. 153, 156). L'analisi di Gombrich punta sul dissidio fra spazio architettonico e pittura: "La disarmonia è portata fino alla più stridente dissonanza, il conflitto tragico, fino all'ineluttabile catastrofe e all'incubo più angoscioso" (GOMBRICH, *L'opera* 1984, p. 47). In questa visione il dipinto di Giulio Romano recupera una dimensione drammatica, negata dalle letture irridenti del secolo precedente. La rimo-



345



346

zione delle transenne e il restauro pittorico condotto negli anni ottanta hanno consentito un migliore apprezzamento della fascia basamentale, gravemente consunta e danneggiata. L'intervento, rispettoso delle preesistenze e persino di alcune ridipinture, ha conservato i graffiti, considerati come testimonianze storiche, attenuandone peraltro l'impatto visivo (*I Giganti* 1989, *Il restauro*, pp. 93-142; G. CECCHINI, in *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, pp. 111-126). Nuovi restauri sono stati necessari in tempi recenti per ovviare alle infiltrazioni d'umidità provocate dal terreno addossato alla parete meridionale.

altre versioni della *Gigantomachia* hanno un ruolo decisivo. L'atteggiamento dei personaggi oscilla fra la meraviglia per l'inaudito assalto dei giganti, e la paura. Un satiro – identificato da Vasari con Pan – fugge, trascinando una ninfa. Nell'Olimpo in tumulto compaiono, oltre alle divinità più note, schiere di putti, fauni, ninfe. Ci si domanda chi siano le figure che si affacciano dalla balaustrata del tempio.

In entrambe le edizioni delle *Vite* si segnala la presenza, accanto a Marte, di “Momo che con le braccia aperte pare che dubiti che non rovini il cielo, e nondimeno sta immobile” (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 541). Stupisce il risalto concesso a una divinità eccentrica, personificazione del sarcasmo e della maldicenza, protagonista di un'opera albertiana. Le verifiche iconografiche sono problematiche a causa della rarità del soggetto. Secondo Cartari, “la immagine di costui è descritta da certi epigrammi greci in forma di vecchio magro, e secco, tutto

pallido, con bocca aperta, e chinato verso terra, la quale ei va percotendo con un bastone” (CARTARI 1647, p. 245).

Il personaggio affresco non corrisponde a questa descrizione: pur avendo la barba e i capelli grigi, è un uomo vigoroso, dal colorito scuro (889). Non pare spaventato, e anziché guardare in basso come gli altri, alza gli occhi verso l'aquila di Giove e spalanca le braccia, in un gesto che sembra esprimere soddisfazione per la rovina dei giganti e riconoscimento per l'artefice di questa impresa. Le identificazioni suggerite da Vasari e ripetute fino ai nostri giorni si dimostrano almeno in parte inaffidabili.

Non riconosco “la dea Opis”, Sileno, Vertunno, Pomona, e nemmeno “le nove Muse” (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, pp. 541-542). La fisionomia e il mantello dello pseudo-Mo-

863

Camera dei Giganti. Volta. L'Olimpo.

L'intera volta è occupata dalla raffigurazione dell'Olimpo. Il limite fra il mondo terreno e l'empireo è segnato dai Venti, che soffiano tra le nubi, nei pennacchi. Alla sommità si trova un tempio circolare, con dodici colonne ioniche. L'inquadratura dal sottinsù consente di apprezzare l'intradosso della cupola, scavato da lacunari e ornato da fioroni dorati. Il trono, presidiato dall'aquila di Giove con le ali spiegate, è sovrastato da un baldacchino simile a un grande ombrello. La folta assemblea divina si dispone in una scenografia di nubi dai colori lividi, minacciosi. Mentre il tempio appare deformato da una visione zenitale, le figure degli dei s'inclinano verso il basso, rinunciando a scorci esasperati. Il protagonista assoluto è Giove, sceso dal trono per scagliare i fulmini. Lo aiuta Giunone, che porge le saette e indica gli obiettivi da colpire. Le altre divinità non partecipano al combattimento, nemmeno Ercole e Marte, che in



347

348. GIULIO ROMANO,
Due Giganti,
 Budapest, Szépművészeti
 Múzeum,
 inv. 2121.

mo corrispondono all'immagine di Plutone dipinta sopra il camino. Mancano però il bidente, l'accostamento alle Furie, o altri segni inequivocabili. La duplicazione dello stesso personaggio potrebbe essere giustificata dalla considerazione che sulla parete il signore dell'Ade partecipa alla storia di Tifeo, analoga, ma non coincidente con quella della *Caduta dei Giganti*. Annibal Caro osserva che in una situazione del genere non conviene ripetere "Plutone con gli altri superi in cielo" (CARO 1957-1961, III, p. 217). Hartt riconosce nella donna con un serpente in mano – accovacciata vicino a Crono – Gea, entità primordiale, madre dei giganti (Fig. 347). A differenza degli altri abitanti dell'Olimpo, che manifestano timore, Gea esprime dolore per la rovina dei figli, e la sua angoscia materna introduce una nota intima in una tragedia di dimensioni cosmiche.

Uno schizzo, appartenente a una collezione londinese (Fig. 344), raffigura Giove nell'atto di scagliare un fulmine (SOTHEBY 1972, n. 42, p. 89). Con rapidi tratti di penna, Giulio abbozza la figura più importante della composizione, e si sofferma sul panneggio per comunicare una sensazione di dinamismo. Il braccio destro è teso all'indietro, e resta da precisare l'intersezione con le nuvole. L'importante disegno conservato a Kroměříž (Fig. 345), comprendente anche Giunone, sintonizza la posa di Giove con quella affrescata, ma al posto di Ganimede appare l'aquila, che in fase esecutiva si trasferisce sul trono (TOGNER in ZLATOHLÁVEK 1996, n. 14, pp. 162-163). Straordinarie sono le dimensioni di un modello del Louvre (50 x 92 cm) (Fig. 346), che descrive quasi un quarto della volta, da Minerva alle tre ninfe (BACOU 1983, n. 57, pp. 53-54). Non condivido l'identificazione della figura femminile nuda, al centro della scena, con Teti, perché i cavalli davanti a lei non sono marini (*ibidem*, p. 53). I lunghi capelli al vento e lo scialle sollevato fanno pensare piuttosto all'immagine dell'Aurora dipinta nella loggia del giardino segreto, nel pannello della *Nascita*, oppure a quella modellata a stucco che oggi si trova nella camera delle Cariatidi. Come i putti del rilievo, anche le fanciulle con anfore affrescate nella volta potrebbero essere impegnate nel versare la rugiada. Un altro motivo di dissenso è legato alle tre giovani donne che si abbracciano nella parte alta della composizione, accanto a un vecchio fauno. Le loro vesti contrastano con la tradizionale rappresentazione delle Grazie nude – risalente all'età ellenistica – e preferisco ipotizzare che si tratti di ninfe. Lo studio grafico non tiene conto dell'incurvarsi della cupola, e le figure dipinte slittano. Lo spazio libero sotto alle tre giovani è occupato da un gruppo con Crono, delineato in un foglio di una collezione londinese (Fig. 347) (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 377). Sono messi a fuoco solo alcuni personaggi, e i contorni delle figure perimetrali prefigurano l'aggancio con le scene circostanti. Al momento della messa in opera, si rende opportuno lo spostamento della Vittoria, oggetto di un pentimento anche nel disegno. Singolare è l'interpretazione di Giano, identificato dalla chiave. Al volto barbuto e anziano si contrappone un viso giovanile, secondo uno schema commentato da CARTARI 1647, pp. 20-26, ma Giulio Romano attribuisce alla figura tratti femminili, accentuati dalla posa. Janet Cox-Rearick fa no-

tare che la metamorfosi si completa in un disegno del Fogg Museum con una fanciulla bifronte, presentata nel catalogo della raccolta come personificazione della Prudenza (MONGAN e SACHS 1946, n. 167, p. 92).

Camera dei Giganti.
La caduta dei Giganti.
Parete est.

La *Caduta dei Giganti* si sviluppa sulle pareti senza soluzione di continuità, ma ogni lato ha un'ambientazione specifica. Gran parte della facciata orientale è ingombra di rocce, probabilmente dipinte dai collaboratori di Rinaldo. Al centro s'intuisce il profilo del camino, tamponato nel secondo Settecento. Le due grandi finestre verso le peschiere interrompono la scena, e la cura di Giulio nel collegare il focolare al soggetto pittorico fa supporre che egli avesse predisposto delle ante dipinte, per garantire una piena continuità visiva. Come ha dimostrato GUTHMÜLLER 1977, il "gran gigante, qual ha tre monti addosso et getta focho per la bocha" è Tifeo, mostruoso figlio di Gea che mette in fuga gli dei olimpici, finché Giove lo schiaccia con le montagne della Sicilia. Lo sconfitto cerca di scrollarsi di dosso il peso che l'opprime, causando terremoti. Dalle fenditure del terreno scaturiscono fiamme, e secondo le *Metamorfosi*, v, 354-361, il re dei morti, preoccupato, esce allo scoperto. In sintonia con questa tradizione letteraria, sono dipinti fra le rupi il carro di Plutone e le Furie infernali. La scimmia accanto alla testa sanguinante di Tifeo visualizza la credenza che questi animali, simboli del male, fossero nati dal sangue dei giganti, come sostengono alcune traduzioni italiane del testo di Ovidio (GUTHMÜLLER 1977). La dimensione tellurica e vulcanica della storia di Tifeo si accorda con l'ambientazione della *Caduta dei Giganti* nei



348

896-899

349. GIULIO ROMANO,
Gigante,
Ginevra, collezione privata.

350. GIULIO ROMANO,
Particolare della parete ovest,
Besançon, Musée des Beaux-Arts,
inv. 3093.

Campi Flegrei, proposta da numerosi commentatori antichi (VIAN 1988, pp. 192-195).

Parete sud.

A chi entra nella camera appare in alto Giove fulminatore, e sotto le nuvole il crollo dei massi ammonticchiati dai giganti nel tentativo di dare la scalata all'Olimpo. I volti dei ribelli, deformati dalla paura, spuntano fra le rocce che stanno per stritolarli. Indifferenti alla tragedia sembrano le scimmie che camminano sulle pietre coperte di muschio. Uno squarcio nelle pareti della caverna proietta lo sguardo verso il paesaggio esterno, percosso dalle saette. Vasari sottolinea la maestria di Giulio Romano nel passare da figure in primissimo piano, che sembrano rovinare addosso agli spettatori, a montagne remote, che "vanno perdendo in infinito: onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di paese" (VASARI ed. MILANESI 1878-1885, v, p. 544). Tocchi veloci di pennello e macchie di colore interpretano la luce accecante dei fulmini che imbianca i corpi di giganti e ciclopi, le acque del fiume, le chiome degli alberi piegate dal vento. Questo "straforo" è il migliore brano pittorico dell'intera camera, e mi associo a Oberhuber nell'ipotizzare l'intervento di Giulio in persona. Un disegno conservato a Budapest (Fig. 348) raffigura le teste di due giganti schiacciate dalle rocce. Il foglio, sinora classificato fra le copie, è stato attribuito a Giulio Romano da BORA 1994, pp. 101-102.



349



350

Parete ovest.

L'impostazione della scena è analoga a quella della parete adiacente, con la quale si stabilisce una vera e propria continuità narrativa e ambientale. Ne risulta favorita una visione in diagonale, che abbraccia entrambe le facciate con un solo sguardo. Si dilata lo sfondato paesaggistico, e l'arcata delle rocce fa da cornice, assieme alle nuvole. La decorazione a olio della porta ha una colorazione dissonante in quanto risale al Settecento, e si doveva accordare con l'intonazione più scura attribuita agli affreschi (CECCHINI in *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, pp. 112-113). Motivi di conservazione hanno consigliato di ricoverare in un deposito la porta, sottoposta a inevitabili danni per il flusso di tanti visitatori attraverso un passaggio angusto. La pittura descrive un paese attraversato da un fiume impetuoso. I giganti che si trovano al di qua del corso d'acqua appaiono in primissimo piano e fungono da quinte scenografiche. Gli altri sono inquadrati da lontano, e il crollo delle montagne ne fa precipitare alcuni nel fiume. In mezzo alla pietraia si nota il profilo pallidissimo di un gigante morto. Gli arbusti cresciuti fra i massi hanno come fondale nubi violacee, mentre la città visibile in lontananza ha tonalità rosate. Un modello - già compreso nella collezione Ellesmere - raffigura il gigante piegato dal carico delle pietre, rannicchiato sopra la porta (Fig. 349) (OBERHUBER, *Palazzo Te* 1989, p. 378). Il confronto con il dipinto consente di confermare che gli affreschi attuali rispettano anche nei dettagli il disegno originario. L'esecutore si attiene scrupolosamente al modello, ma l'effetto cambia, il livello qualitativo si abbassa, e il ghigno luciferino diventa una maschera grottesca. L'attenuazione del chiaroscuro e la consistenza cartacea dei macigni possono essere addebitate alle abrasioni e alle ridipinture. Sylvie Béguin considera di mano di Giulio un disegno di controversa attribuzione, conservato a Besançon (Fig. 350), che ritrae la parte centrale della facciata ovest (BÉGUIN 1991, pp. 64, 74, nota 76, fig. 30).

Parete nord.

La facciata settentrionale prevede una scenografia architettonica, inconsueta per la favola dell'assalto all'Olimpo. I giganti sono travolti dal crollo di una loggia monumentale, aperta verso l'esterno con una serliana. Le colonne marmoree, monolitiche, di ordine composito, si spezzano, e lasciano vedere i perni metallici che saldavano i fusti alle basi e ai capitelli. Precipitano i conci lapidei degli archi e delle trabeazioni, mettendo in risalto i profili delle modanature, come nei rilievi dei monumenti antichi. Ci si presenta un inquietante catalogo di elementi costruttivi classici, descritti nel momento del loro collasso. Cedono anche i muri di mattoni, e attorno alla porta si notano quegli effetti di torsione che colpiscono la fantasia di Vasari. I restauratori hanno verificato che le decorazioni cinquecentesche si prolungano nell'imbotte dell'ingresso (CEC-

CHINI in *L'Istituto Centrale del Restauro* 1994, p. 112, figg. 32-33). In primo piano Giulio descrive i piedistalli delle colonne, facendo notare mediante le lacune dell'intonaco che hanno una consistenza laterizia. Schiacciati dal crollo dell'architettura, i corpi dei giganti assumono posizioni innaturali, assecondando la tendenza dell'autore a deformare le sagome dei personaggi. Di fianco alla porta un figlio di Gea cade all'indietro, e il suo enorme braccio sembra proiettarsi nello spazio occupato dagli spettatori. Sopra un frammento di arco s'intravede l'iscrizione [*Quaenam spes hominum tumidae post praelia Phlegrae Stat. Teb. (1)x*]: dopo aver sconfitto i giganti, Giove fulmina Capaneo, e ribadisce l'inevitabile castigo per i mortali che si ribellano all'autorità divina. Guthmüller osserva che i caratteri della scritta non hanno un'impronta rinascimentale, e riferisce l'opinione di Rudolf Kloos, secondo il quale potrebbero essere ottocenteschi (GUTHMÜLLER 1977, p. 63, nota 49). Ritiene comunque che l'intervento di restauro rifletta un'epigrafe risalente all'età di Giulio Romano. Ma della presunta versione originaria non restano tracce, e la sottolineatura didascalica della fonte bibliografica – la *Tebaide* di Stazio – appare estranea allo spirito delle decorazioni cinquecentesche. Va quindi messo in discussione il fatto che la scritta – citata per la prima volta da HART 1958, p. 157, nota 61, su segnalazione di Gombrich – sia contemporanea agli affreschi.

936

Camerino a crociera.

Il brusco passaggio dalla camera dei Giganti ai camerini del lato meridionale, “fatti per ritirarsi”, avviene attraverso un ambiente di modeste dimensioni, voltato a crociera. L'ingresso alle stanze più private, connesse al bagno del mezzanino, è sulla sinistra; di fronte si apre un'infilata di camere; a destra la finestra sul cortile.

Alla fine del 1533 lo stuccatore Biagio Conti, con la collaborazione di Benedetto Bertoldo, detto Pretino, realizza a stampo le cornici della volta (*Giulio Romano* 1992, pp. 618-620). All'inizio dell'anno successivo, Andrea Conti lavora ai peducci negli angoli della copertura, in particolare alle cornici sopra ai mascheroni, ai fogliami “facti a mano”, e al fregio perimetrale della volta, con foglie d'edera (*ibidem*, p. 624). Nell'autunno del 1534 Luca da Faenza, detto Figurino, è ricompensato per aver dipinto “un quadro de grotesche nel camarino facto in chrociera” (*ibidem*, p. 638): verosimilmente la specchiatura corrispondente a una vela. Interviene anche Gerolamo da Pontremoli, che aiuta a decorare la volta “de grotescha in campo bianco, colorite de diversi colori com figuri de putini e varie animali e foliami” (*ibidem*, p. 642). Gli ornati delle pareti risalgono invece al 1813 e sono opera di Girolamo Staffieri (ASMn, Scalccheria, b. 120, mandato di pagamento del 18 giugno 1813). All'epoca della Restaurazione austriaca, “nel piccolo gabinetto vicino alla sala dei Giganti” si cancellano “otto aquillette a stucco contornate di una corona di alloro, aventi tutte negli artigli li fulmini” (*ibidem*, b. 89, relazione di Luigi Micheli del 31 luglio 1816, e minuta senza data). La situazione attuale risente anche dei restauri condotti nel nostro secolo. Sopra lo zoccolo dipinto a imitazione del marmo si di-

pongono riquadri delimitati da incorniciature stilizzate. Nei tondi si riconoscono ritratti in stucco di personaggi antichi, replicati dalla loggia delle Muse. Nelle lunette, coppie di grifoni affiancano medaglioni con figure ricalcate sui prototipi cinquecenteschi della camera delle Cariatidi e della loggia delle Muse. Le campiture a tinte pastello – verde chiaro, giallo, rosa – si alternano a fasce bianche. Il fondale rosato si prolunga nel centro della volta e nel fregio perimetrale con foglie d'edera, alterando le preesistenze. Per valutare l'opera di Giulio occorre prescindere da questo effetto, capace di disorientare. Si può allora apprezzare l'originalità dei peducci, sorretti da mascheroni, e il contrasto fra il loro prepotente risalto plastico e la trama a bassorilievo degli altri stucchi sulla volta.

Nel campo bianco delle vele si dispongono grottesche organizzate secondo due schemi, ripetuti specularmente. L'asse centrale del primo tipo è riservato alla figura di Diana Efesina, inquadrata da sfingi che poggiano su aste ripiegate a squadra. L'altra soluzione prevede amorini con il ciuffo all'aria, che sorreggono un dipinto tondo, simile a quelli che si trovano nelle stanze vicine. Ma le grottesche del camerino a crociera hanno un'impronta particolare: l'arabesco dei viticci e dei personaggi fantastici s'infittisce, e la gamma dei colori cangianti punta sul rosa, sul rosso, sul giallo dorato, sul verde argentato. Una pittura sensibile ai riflessi, alle ombreggiature lievi, ignora le tecniche compendiarie degli esempi antichi.

Camerino delle Grottesche.

La cupoletta a padiglione, ottagonale, caratterizza il camerino quadrato, rivolto verso la corte meridionale, “dal canto del giocho de la baleta”. Dato che l'unica finestra si apre a sud, il soggiorno nel ricetto è consigliato durante la stagione fredda. Negli ultimi mesi del 1533, Andrea Conti lavora la volta “de varii partimenti de relevo stampato de stucho”, e Luca da Faenza la dipinge “de grotescha in campo d'oro e in campo bianco” (*Giulio Romano* 1992, pp. 615, 638). Dopo un anno, il medesimo Figurino – aiutato da Gerolamo da Pontremoli – esegue “groteschi in campo bianco ne le faciate” (*ibidem*, pp. 641-642). Gli ornati delle pareti sono andati perduti e s'intravedono solo minuscoli frammenti nel bordo superiore (952). La memoria visiva delle decorazioni scomparse è affidata a uno schizzo nel *Taccuino* di Marten van Heemskerck (II, fol. 11v) (Fig. 351). Si riconosce una delle teste di leone che fungono da peducci all'imposta della cupoletta, con un anello al quale sono annodati drappi disposti come festoni. Il tessuto, smerlato e con le frange, è ricamato con animali fantastici, affrontati. Nella parte alta della facciata, sopra il drappo, si sviluppa un tralcio di viticci con figurine in bilico sopra le volute, e questo elemento sembra corrispondere alle esigue tracce visibili. Il motivo del leone che sorregge i festoni richiama gli stucchi del catino in un nicchione della loggia a villa Madama, ritratto nello stesso *Taccuino* (II, fol. 73r). Nel sottarco della finestra permane, in precario stato di conservazione, una fascia dipinta a grottesche su fondo rosso. Il tondo centrale reca l'immagine di *Amore* con arco e frecce.

950