

Sommario

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

Abbreviazioni

Acsp

Archivio capitolare di San Prospero

(Reggio Emilia)

AG

Archivio Gonzaga

Albertina

Graphische Sammlung Albertina, Vienna

Ascmn

Archivio storico del comune di Mantova

Asdmn

Archivio storico diocesano di Mantova

Asmi

Archivio di stato di Milano

Asmn

Archivio di stato di Mantova

Aspr

Archivio di stato di Parma

Asr

Archivio di stato di Roma

Asvi

Archivio di stato di Vicenza

Bbv

Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza

Chatsworth

Duke of Devonshire and the Chatsworth

Settlement Trustees, Chatsworth

Christ Church

Christ Church Picture Gallery, Oxford

Louvre

Cabinet des Dessins du Musée du Louvre,

Parigi

Riba

Royal Institute of British Architects

Uffizi

Gabinetto dei disegni e delle stampe

degli Uffizi, Firenze

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

9 Introduzione

11 “Anticamente moderni e modernamente antichi” Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore *Ernst H. Gombrich*

15 Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti *Manfredo Tafuri*

65 Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma *Sylvia Ferino Pagden*

97 Le opere romane di Giulio *Christoph L. Frommel*

135 Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova *Konrad Oberhuber*

177 Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga *Amedeo Belluzzi e Kurt W. Forster*

227 “Quelle cose antiche

Le motivazioni di un lavoro collettivo, come quello varato in occasione della grande mostra su Giulio Romano a Mantova e di questo volume, sono indubbiamente complesse. Buona parte degli studiosi che si sono impegnati, per più di quattro anni, a collaborare a questa impresa avevano lavorato insieme alla mostra capitolina e al volume su Raffaello architetto del 1984: era quasi logico che essi dovessero ritrovarsi intorno a un tavolo di lavoro per proseguire i loro studi e le loro discussioni sul più geniale e innovativo discepolo del Sanzio. Ma ciò non esaurisce le ragioni del presente libro. Indubbiamente, l'esigenza di giungere a nuove piattaforme critiche relative a uno dei protagonisti dell'arte cinquecentesca, come Giulio, era da tempo sentita. Nel settembre 1982, un primo approccio collettivo era stato tentato a Vicenza, in occasione del primo seminario internazionale del Centro Andrea Palladio, mentre scavi filologici, scoperte documentarie, nuove attribuzioni, proposte critiche sull'opera del Pippi venivano accumulandosi: il problema posto dall'originale autore del palazzo del Te comportava evidentemente interrogativi largamente avvertiti in ambito internazionale. Né quegli interrogativi erano limitati al solo Giulio. Sin dai pionieristici studi di Ernst Gombrich e di Frederick Hartt, la poetica del Pippi era connessa a un ambito storiografico più vasto: essa veniva coinvolta nelle travagliate vicende di un'età solcata da profonde scissioni e da altrettanto profondi travagli soggettivi, divenendo emblematica di quanto veniva raccolto nella categoria mentale del Manierismo. Categoria, peraltro, che dalla fine degli anni sessanta del nostro secolo mostrava di aver esaurito il compito ad essa affidato dagli studiosi che – fossero essi Dvořak o Panofsky – l'avevano introdotta come riflesso di un'accorata lettura del nostro presente. Gli studi sull'arte della fine del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento vanno dimostrando da tempo la fragilità di storie lineari, implicanti pienezze e crisi, conseguenti a letture ingenuie dei contesti storici. E i più attenti tentativi di storia “a tutto campo” mostrano, per le vicende del cosiddetto Rinascimento, una complessità da affrontare con strumenti sempre più raffinati. Era pertanto necessario avvicinarsi a Giulio Romano in modo spregiudicato, interrogandone l'opera senza cedere al fascino delle interpretazioni precedenti e stabilendo una dialettica con il contesto di cui essa è parte integrante: ambienti di corte, mentalità, pensiero religioso, costumi e convenzioni. Il carattere dell'opera giuliesca – pittorica, decorativa, architettonica, scenografica, attenta alla qualità dell'oggetto d'uso – sollecita un'indagine che veda in gioco, contemporaneamente, strategie formali e modelli di vita associata. La grande regia di Giulio, come già quella

di Raffaello e poi quella di Bernini, si estende ai più minuti aspetti dell'ambiente che fa da scenario alla vita delle élites – ma nel contempo trascina con sé frammenti di mentalità popolare, leggibili nella preferenza per i contrasti, per le irregolarità, per l'eccentrico. Il che è verificabile anche nel particolare modo in cui Giulio studia e interpreta l'antichità, o nella sua capacità di rappresentare sia temi aulici che religiosi, erotici o “terribili”. Pertanto, l'analisi di un singolo artista si è rivelata feconda per differenziati approcci, tutti, comunque, rivolti a immergere il personaggio in ampi contesti: le continuità e le discontinuità con la tradizione fondata da Bramante e da Raffaello si confrontano con le domande di un particolare ambiente cortigiano, ma anche con le attrezzature mentali e gli ideali di un'epoca-limite, immediatamente precedente il Concilio di Trento e percorsa da inquietudini e contraddizioni profonde.

La ricerca compiuta si è dunque articolata su più temi, dedicando grande attenzione alla singolare poetica giuliesca alla luce delle nuove acquisizioni filologiche: ne escono storie nuove, per l'opera precedente il 1524 come per i cicli pittorici e l'architettura del palazzo del Te, per le fabbriche religiose, per i lavori mantovani, mentre una radicale revisione ha investito il catalogo dei quadri e dei disegni. Molte novità sono dovute alla sistematica ricerca sui fondi dell'archivio di stato di Mantova, sotto la direzione della dottoressa Daniela Ferrari, sulla base delle ricerche coordinate da Amedeo Belluzzi. Per lo studio dell'architettura giuliesca sono state condotte campagne di rilievi e sono stati curati modelli di ricostruzione utili alla formulazione di ipotesi verificabili. La possibilità di seguire e discutere i restauri – sia degli affreschi che dell'architettura – del palazzo del Te ha permesso di penetrare in regioni finora inesplorate dell'arte di Giulio, i cui cantieri si sono rivelati ricchi di sorprese, specie per l'intelligenza con cui essi sono stati dominati dall'artista. I risultati delle nostre ricerche aprono, spesso, nuovi interrogativi, come è consueto ad operazioni storiografiche complesse. Per quanto concerne il modo in cui tali risultati sono stati raggiunti, gli autori riconoscono l'apporto determinante che le loro singole ricerche hanno ricevuto dai continui scambi, dalla reciproca collaborazione, dai seminari in cui hanno avuto modo di confrontare ipotesi e scoperte. Di fronte a un esponente della cultura umanistica – cultura del “civile colloquio” per eccellenza – il metodo è stato quello della collaborazione dialogica: che è, riteniamo, un risultato in sé, da segnalare ai lettori e ai critici del presente lavoro.

Gli autori



“Anticamente moderni e modernamente antichi” Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore

Ernst H. Gombrich

“Voi siete grato, grave e giocondo nella conversazione, e grande mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e istorie uscite dallo ingegno e dalle mani vostre, ammira non altrimenti che s’egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli della natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio s’eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata dallo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi”.
Pietro Aretino a Giulio Romano, giugno 1542¹.

Anche un rapido sguardo alla fortuna critica di Giulio Romano pittore² rivela la persistenza di cinque caratterizzazioni radicate nella realtà storica: il discepolo ed erede di Raffaello; il maestro erudito; il virtuoso d’invenzione; l’esecutore mancante di perfezione; il genio licenzioso contrastante il divino Raffaello. Si tratta di motivi enunciati da Vasari, che apre la vita del maestro³ scrivendo: “Fu talmente dotato dalla natura Giulio Romano, che veramente si potè chiamare erede del graziosissimo Raffaello sì nei costumi quanto nella bellezza delle figure nell’arte della pittura”⁴. Parlando della sua erudizione classica, Vasari, che lo conobbe di persona, ci racconta: “Seppe ragionare Giulio, il quale fu molto universale, di ogni cosa, ma soprattutto delle medaglie, nelle quali spese assai danari e molto tempo per averne cognizione”⁵. Per quanto riguarda la fertilità d’invenzione, essa viene in più passi elogiata dal Vasari, il quale descrive l’artista come: “vario, ricco e copioso d’invenzione ed artificio... che vi s’abbaglia l’intelletto... aveva sì tosto uno aperto la bocca per aprirgli un suo concetto, che l’aveva inteso e disegnato”⁶. È nel medesimo contesto che il biografo introduce l’elemento negativo in relazione all’opera del maestro: “Si può affermare che Giulio espresse sempre meglio i suoi concetti nei disegni che nell’operare o nelle pitture... non dava loro quella intera perfezione che si vede nei suoi disegni”⁷. E ancora, commentando la *Battaglia di Costantino* in Vaticano, egli scrive: “Se questa storia non fosse troppo tinta e cacciata di neri, che Giulio si dilettò sempre nei suoi coloriti, sarebbe del tutto perfetta”⁸. Il carattere licenzioso ed erotico viene taciuto nella vita di Giulio Romano, mentre è menzionato in quella di Marcantonio Raimondi; si tratta della serie di stampe oscene illustranti sonetti di Aretino: “In tanto che io non so qual fosse più brutto o lo spettacolo dei disegni di Giulio all’occhio, o le parole dell’Aretino agli orecchi”⁹. Questo episodio ha senza dubbio lasciato un’aura di scandalo attorno alla figura del Nostro. Prendendo in esame i numerosi testi dedicati all’opera di Giulio Romano, si possono facilmente isolare i cinque motivi da noi precedentemente introdotti. Il nostro secondo e terzo punto sono messi bene in luce in un passo dell’Armenini del 1587¹⁰: “Fu Giulio Romano così copioso e facile che chi lo conobbe affermava, che quando egli disegnava da sé qual cosa si facesse, che si poteva più presto dire che egli imitasse, e che avesse innanzi agli occhi ciò che faceva che ch’egli componesse di suo capo, perciocché era la sua maniera tanto conforme e prossima alle sculture antiche di Roma che per esservi stato studiosissimo sempre quando era giovine, che ciò che deponava e formava pareva esser proprio cavato da quelle”.

Quanto al nostro primo punto, citiamo Freart Sieur de Chambray, che nel suo *L’Idée de la perfection de la peinture* del 1662 scrive: “Pare che Raffaello alla sua morte abbia lasciato e quasi trasmesso il suo genio” a Giulio¹¹. Dato il giudizio negativo del Vasari sopra ricordato, non c’è da meravigliarsi se nella famosa *Bilancia dei pittori De Piles*¹² dà a Giulio solamente 49 punti (16 meno di Raffaello e Rubens) e ciò fondamentalmente per la scarsa qualità dei suoi colori. Ma sarà solo alcuni anni più tardi che l’Algarotti, portavoce del classicismo e del buon gusto, pronuncerà la sua condanna, attaccando aspramente gli elogi degli autori precedenti: “la famosa stanza dei Giganti rassembra in moltissime cose ad una rappresentazione di lanterna magica; la stanza di Psiche di poco è superiore alle pitture direi quasi di contado al tempo di Raffaello; e il soffitto della sala della guerra di Troia... è un mediocrissimo bassorilievo colorato”¹³. Al raffinato aristocratico, le fantasie di Giulio dovevano apparire offensive.

Da questo momento, l’accusa di volgarità si trova sempre più frequentemente nel pensiero critico su Giulio Romano, un’accusa che tuttavia non nega all’artista il riconoscimento della sua genialità. E qui ci ricollegiamo al nostro quinto punto: il genio licenzioso. Così M. Lacombe scrive nel *Dictionnaire portraitif des beaux arts*¹⁴: “Abbandonandosi al suo genio, stupiva per l’arditezza del suo stile, per il suo grande gusto nel disegno, per la passione delle sue composizioni, per la grandezza dei suoi pensieri poetici, per la forza e la terribilità della sua espressività. Gli si rimprovera di aver troppo trascurato lo studio della natura”. L’abate Lanzi nella sua canonica *Storia pittorica*¹⁵ così parla dell’artista: “Fu seguace del maestro nel carattere forte più che delicato... disegnatore grandissimo e vero emulatore del Buonarroti, padroneggia la macchina del corpo umano e la gira e la volge a suo senno senza tema di errore, senonché talora per amor della evidenza eccede nella mosca”. Nel volume dedicato alla scuola mantovana¹⁶, il Lanzi commenta: “Dopo la morte del maestro cominciò a secondar più liberamente il suo naturale che inclinavalo meno al leggiadro che al fiero; e lo conduceva a operare più coll’uso acquistatosi in molti anni di esercizio che col consiglio preso dalla natura e dal vero. Fu dunque per lui un giuoco il ridurre il palazzo di Mantova, e il gran suburbano del Te... a quel grado che il Vasari descrive”. Nelle parole di Lacombe e di Lanzi, si riconoscono i nostri punti tre e quattro: la virtuosità e la mancanza di serietà artistica; anche se, per quanto riguarda il Lanzi, la maniera del maestro non viene esplicitamente criticata.

È interessante notare come, nel 1798, J.D. Fiorillo¹⁷, editore dell’ultima versione della *Storia pittorica*, parli di Giulio più liberamente, pur distanziandosi dall’opinione dell’Algarotti: “La ricchezza della sua focosa fantasia frequentemente lo tentava ad eccesso, e in ciò dava inizio alla pittura manierista”.

Il virtuosismo di Giulio verrà interpretato sotto una nuova luce con la pubblicazione, e siamo nell’Ottocento, dell’esteso saggio sulle opere d’arte di Mantova di Heinrich Meyer¹⁸.

In questo saggio, che meriterebbe maggiore attenzione, l'autore discute dettagliatamente l'architettura del palazzo del Tè, coi suoi giochi e capricci, ed esamina da critico tutte le sale, dando buoni e cattivi voti alle singole opere. Parlando della sala dei Giganti, da altri così duramente criticata, se ne dichiara un ammiratore; e proprio tale ammirazione lo conduce a prendere in prestito da Goethe una nuova categoria estetica.

Il poeta tedesco, in un saggio semiumoristico, tipizza il mondo dell'arte e caratterizza alcuni pittori come maestri dello schizzo¹⁹. Secondo Meyer, Giulio Romano è il più grande rappresentante di questi ultimi: “È un artista che disegna con entusiasmo, pieno di inesauribili invenzioni ma a cui manca la pazienza dell'esecuzione. È vero che ha appreso da Raffaello la disciplina del disegno, ma la sua indole naturale lo spinge verso lo schizzo”²⁰. È tale giudizio che farà dire a Goethe nelle conversazioni con Eckermann: “Si dice spesso che Giulio Romano è l'allievo di Raffaello; ma ugualmente si potrebbe anche dire che egli è l'allievo del suo secolo”²¹.

Abbiamo passato la soglia dell'Ottocento, il periodo dei romantici contrari alla tradizione accademica; per i nazareni, il virtuosismo e l'arte dello schizzo erano oggetti di anatemi, sintomi di decadenza. Come si sa, anche le tarde opere di Raffaello venivano considerate un simbolo di declino estetico e morale²². Nessuna meraviglia, quindi, che le ultime parole della *Storia dell'arte cristiana* del Rio condannino gli allievi di Raffaello in quanto “non appartenenti più alla storia dell'arte cristiana”²³. Ma bisogna notare che quest'opinione estrema non era la sola nell'Ottocento; c'era chi trovava l'erudizione di Giulio Romano ancora più ammirevole di quella del suo maestro.

Una guida tedesca di Roma del 1829 parla della rinascita dello spirito antico nelle opere del Nostro: “Si discerne nelle sue opere piuttosto lo studio che l'imitazione dell'antichità”. Pregiando il suo senso poetico e lo stile dei disegni, l'autore non capisce come alcuni critici lo abbiano potuto definire un manierista²⁴.

La sintesi di questa tradizione critica la troviamo nell'autorevole opera di Carlo D'Arco del 1838, che ci offre un panorama dei nostri cinque motivi²⁵. Ci limiteremo a citare alcuni passi particolarmente significativi: “Egli di immaginazione fervidissima, al solo racconto di un fatto ancor giovinetto, par che di slancio ne ideasse la rappresentazione... la qual facile fantasia venne poi castigando con lunghi e continui studi... Lontano da farsi un dogma invariabile dei triti precetti di regolarità delle linee e del contrasto dei corpi, Giulio vide in questi il mezzo di facilmente comporre, senza riconoscerli come principi universali e indeclinabili... lungi dal giudicare queste mende come errori grossolani dell'artista, appar chiaro che sono da attribuirsi ad un eccesso di sentire ed esaltazione... Giulio... vide in quelle eccellenti sculture di Grecia un inesauribile soggetto di studio e meditazione ma non un modello assoluto per il pittore... è qui debito confessare che Giulio non riuscì ad esprimere degnamente quei sensi dolcissimi che muovono dalle morali virtù, quasi questo fosse privilegio solo concesso al divin Raffaello... Se da questo lato

Giulio fallì lo scopo, colse bene però la espressione d'ogni altro sentimento e d'ogni altra passione. Ottimamente difatto ne fa sentire la voluttà, la lascivia, la vendetta, il sospetto, la rabbia gelosa e l'invidia... onde per l'impeto del suo genio arditissimo Giulio aggiunse ai dipinti una meravigliosa evidenza”.

Tornando ai primi manuali di storia dell'arte pubblicati nell'Ottocento, la posizione di Giulio è più ambigua. Il Kugler²⁶ nel 1842 lamenta, nell'opera dell'artista, la graduale perdita della nobiltà e maniere sempre più basse, rozze, brutte. Nella *Storia della pittura* di Alfred Woltmann e Karl Woermann troviamo tale commento in relazione alla sala dei Giganti: “La barocchissima fantasia barocca non ha mai inventato niente di più esagerato; è significativo che questo nocivo esempio sia pregiato da Vasari come un modello per gli artisti”²⁷.

Oggi, a un secolo di distanza, parole come queste ci suonano strane; non siamo più abituati alla condanna morale di un'opera d'arte in tali termini, in quanto la critica valutativa dell'arte, dominante fin dai tempi di Vasari, è stata sostituita da uno storicismo distaccato, che non vuole esprimere giudizi ma analizzare neutralmente lo sviluppo dello stile. Ciò che la critica passata definiva licenzioso viene visto come un contributo dell'artista alla storia dello stile, sia allo stile Barocco sia al Manierismo²⁸.

Chi scrive ha forse dato inizio, negli anni trenta, a questa lettura dell'opera di Giulio Romano, alla luce del nuovo interesse per il fenomeno del Manierismo²⁹.

Ma avendo già trattato altrove gli aspetti più recenti della fortuna critica di Giulio Romano³⁰, non voglio in questo luogo dilungarmi sulle pagine di Frederick Hartt³¹, Egon Verheyen³², S.J. Freedberg³³ e di altri critici contemporanei.

Sembra più rilevante in tale contesto domandarsi se la frammentazione della storia dell'arte in periodi stilistici (Rinascimento, Manierismo, Barocco) non oscuri il ruolo più significativo di un maestro come Giulio Romano.

L'idioma artistico che si trova ovunque negli affreschi del palazzo del Tè e della sala di Troia, può essere definito, secondo la terminologia warburghiana uno “stile ideale anticheggiante”³⁴. Tuttavia la parola “stile” non è forse del tutto appropriata, in quanto si tratta piuttosto di un *genere* artistico, l'arte che celebra la bellezza del corpo umano nel nudo erotico ed eroico.

L'acutezza dell'Aretino ha visto in Giulio una nuova apertura per l'arte, con i suoi “concetti anticamente moderni e modernamente antichi”³⁵. In questo elogio Aretino si riferisce non solo all'architettura, ma anche alla pittura, “l'opera del compasso e del pennello”, ed è vero che anche nella storia dell'architettura tale sintesi di antico e moderno si può osservare dal tempo di Brunelleschi fino al Neoclassicismo. Similmente, nella storia della pittura la medesima aspirazione rimane dominante per più di trecento anni, nonostante la diversità degli stili formali.

È strano come il fondamentale testo su questo movimento, *Il Nudo* di Kenneth Clark³⁶, mai menzioni Giulio Romano. Bisogna dire che

l'autore riconosce l'importanza di Raffaello e delle sue invenzioni mitologiche disseminate nelle stampe del Raimondi ed altri, ma il ruolo di Giulio, anche in queste produzioni, viene trascurato. Però, riassumendo le nostre cinque caratterizzazioni, si può affermare che il Nostro fosse predestinato a propagare questo genere di pittura, come discepolo di Raffaello, come maestro erudito del mondo classico, come virtuoso di invenzioni e anche come genio licenzioso. Insomma Giulio può essere considerato uno dei fondatori di un genere che sarà coltivato in tutte le accademie d'Europa. Tale tradizione è per noi passata e forse proprio questo distacco ci permette di domandarci quale sia la funzione estetica e psicologica di un genere così contrastante con la vita quotidiana.

I committenti di questo genere prestigioso erano nella massima parte cristiani osservanti e non certo pagani, ma essi godevano lo spettacolo della visione di un mondo ideale, sfidando i tabù dell'epoca. I critici della televisione moderna continuamente ci dicono che sesso e violenza sono gli ingredienti del successo. Niente di nuovo. Nemmeno la letteratura classica fu estranea a queste tendenze, basta pensare al genere pastorale ed epico-eroico. Ma nella letteratura entrambi questi motivi conducono alla tragedia; è privilegio delle arti visive, come ha insegnato Lessing³⁷, non mostrare le conseguenze spiacevoli delle azioni. Anche se la sala dei Giganti è ai limiti della violenza, rimane uno spettacolo finto; un film realistico, che rappresentasse una tale catastrofe, sarebbe appena sopportabile.

Certo è vero che anche altri periodi, come per esempio il Medioevo, hanno usato, principalmente nei motivi grotteschi, figurazioni di

sesso e violenza, culminati nell'arte fantastica di Hieronimus Bosch. Ma proprio il contrasto tra questo maestro di *diablerie* e Giulio ci permette di valutare l'originalità del genere “anticamente moderno e modernamente antico”. Un genere che – usando la terminologia del Settecento – trasmuta l'erotico in bellezza e il violento in sublime. È innegabile che il Nostro, allargando l'eredità del suo maestro, può toccare il grottesco e spingere l'erotico fino all'osceno e la violenza fino alla crudeltà, esprimendo l'intera gamma delle emozioni umane. Cercando la chiave di tale varietà di maniera, nel mio primo lavoro su Giulio Romano intendevo stabilire una polarità nell'arte del Nostro, tra il Classicismo freddo e il Manierismo appassionato, quasi patologico. Oggi mi sembra che questa polarità si possa esprimere nei termini della presente analisi come il contrasto tra l'artista erudito, conoscitore di medaglie³⁸, e il genio licenzioso³⁹. In fondo, non si tratta che della polarità postulata da Nietzsche tra gli elementi apollinei e dionisiaci nello spirito dell'antichità. Tale contrasto non è confinabile all'arte di Giulio: nella stessa tradizione si osserva la medesima opposizione tra la sensualità di Rubens e lo stoicismo di Poussin, il rococò erotico di Boucher e la maniera archeologica di Flaxman, l'accademismo marmoreo di Ingres e il romanticismo appassionato di Delacroix.

Senza l'arte di Giulio Romano non avremmo né Rubens⁴⁰ né Poussin⁴¹, e così via. In tale prospettiva secolare, l'arte di Giulio Romano ci mostra di aver saputo combinare aspetti del tutto contrastanti, e di aver offerto alla fantasia umana nuovi mezzi per dare forma permanente ai sogni e agli incubi della nostra mente.

¹ Aretino-Camesasca 1957, I, pp. 214-215, lettera LXIII.

² Dato il saggio autorevole di P. Carpeggiani, *La fortuna critica di Giulio Romano architetto*, in *Studi su Giulio Romano*, San Benedetto Po 1975, pp. 15-31, questa introduzione si limita all'opera pittorica e principalmente all'opera mitologica.

³ Vasari-Milanesi, V, p. 523.

⁴ Le parole citate vengono dall'esordio della prima edizione, Firenze 1550, ibidem, p. 523.

⁵ Ibidem, p. 551.

⁶ Ibidem, pp. 538-539, 541, 551.

⁷ Ibidem, p. 528.

⁸ Ibidem, p. 529.

⁹ *Vita di Marcantonio Bolognese*, ibidem, p. 418.

¹⁰ Armenini 1587, p. 76.

¹¹ F. de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Paris 1662, p. 87.

¹² R. de Piles, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*, Paris 1708.

¹³ F. Algarotti, *Lettere sull'Eneide del Caro*, V, 744, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano e Napoli s.d., p. 305.

¹⁴ M. Lacombe, *Dictionnaire portraifit des beaux arts*, Paris 1759.

¹⁵ L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano 1789, dall'edizione 1809, II, pp. 88-89.

¹⁶ Ibidem, IV, p. 12.

¹⁷ J.D. Fiorillo, *Geschichte der Malerey in Rom*, Göttingen 1798, pp. 131-132.

¹⁸ H. Meyer, *Mantua im Jahre 1795*, in “Propyläen”, III, 2, pp. 3-66.

¹⁹ J.W. Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, in “Propyläen”, II, 1799.

²⁰ Ibidem, p. 46.

²¹ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Leipzig 1836, conversazione del 13 aprile 1829.

²² V. anche il mio saggio *Raffaello nel V centenario della nascita*, in *Antichi Maestri*, Nuove Letture, Torino 1987, p. 139.

²³ A.F. Rio, *De l'art chrétien*, Paris 1867, IV, p. 561.

²⁴ E. Platner, C. Bunsen et al., *Beschreibung der Stadt Rom*, Stuttgart 1829, pp. 515-516. Citato anche nell'esteso articolo sul Nostro in Nagler, *Künstlerlexikon*, 1835-52, una fonte

importante.

²⁵ D'Arco 1838, pp. 83-89.

²⁶ F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, p. 729.

²⁷ A. Woltmann, K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig 1882, II, p. 675.

²⁸ Burckhardt 1982, pp. 65-66.

²⁹ Cfr. E.H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, VIII, 1934, pp. 79-104, IX, 1935, pp. 121-150, ed. italiana, *L'Opera di Giulio Romano*, in “Quaderni di palazzo Te”, I, luglio-dicembre 1984, pp. 23-78; estratti con il titolo *Mantuan Caprice*, in “FMR”, 1987, 25, pp. 25-64.

³⁰ V. il mio saggio *Il palazzo del Te, riflessioni su un mezzo secolo di fortuna critica*, in “Quaderni di palazzo Te”, I, luglio-dicembre 1984, pp. 17-21.

³¹ Hartt 1958.

³² Verheyen 1977.

³³ S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth (Middlesex) 1970, pp. 165-169.

³⁴ A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinasci-*

mento, in *La rinascita del paganesimo antico*, saggi raccolti da Gertrud Bing, Firenze 1966, pp. 283-307.

³⁵ Cfr. nota 1.

³⁶ K. Clark, *The Nude, A Study of Ideal Art*, London 1956.

³⁷ V. il saggio su Lessing nel mio *Custodi della Memoria*, Milano 1985, pp. 33-56.

³⁸ V. anche il saggio *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione* nel mio *Norma e Forma*, Torino 1973, pp. 178-188.

³⁹ Per l'aspetto sociologico del culto della “licenza” v. i saggi *Quel grande maestro italiano*, ed *Architettura e retorica nel palazzo del Te di Giulio Romano* nel mio *Antichi Maestri*, Nuove Letture, cit., pp. 159-174, 175-186.

⁴⁰ M. Jaffé, *Rubens and Giulio Romano at Mantua*, in “The Art Bulletin”, XL, 1958, pp. 325-329.

⁴¹ A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York 1967, pp. 34, 146.

L'autore ringrazia Alessandra Gibba per averlo aiutato nella formulazione del testo italiano.