

Giovan Francesco Gambara, la mitologia, l'antico e l'ortodossia iconografica

La figura di Giovan Francesco Gambara (fig. 1) è, per molti aspetti, esemplare per la comprensione della complessa trasformazione culturale del clero italiano, dopo il Concilio di Trento. Come è stato acutamente osservato¹, il cardinale si trovò a vivere in modo eclatante la dicotomia tra la sua formazione umanistica e classicistica e la sua attività di cardinale dell'Inquisizione.

Formatosi nell'area culturale della Serenissima, dove i Gambara possedevano un'importante residenza, nell'ambito del Rinascimento settentrionale, sotto la protezione della zia Veronica², Giovan Francesco assorbì in gioventù il fascino prepotente della cultura classica, le seduzioni del paganesimo antico, la visione neoplatonica dell'uomo e dell'universo. Il clima radicalmente mutato dell'Italia post-tridentina obbligava, tuttavia, gli artisti, i letterati e i principi della Chiesa in particolare a confrontarsi con una nuova realtà: l'accusa di eterodossia era sempre in agguato e un importante esponente della Curia, per di più legato al Santo Uffizio, non poteva e non doveva manifestare apertamente i propri gusti e le proprie inclinazioni culturali. Ancor di più in una diocesi come quella di Viterbo, che aveva ospitato pochi anni prima un "pericoloso" nucleo di dissidenza teologico-culturale, concentrato intorno a quella che si definiva *Ecclesia Viterbiensis*³.

In altra sede⁴ ho analizzato come tutta la decorazione della villa Lante sia intessuta di richiami, raffinati e in parte esoterici, ai testi di Vitruvio e Plinio il Vecchio, con un'accorta disposizione dei cicli di affresco, più tradizionali e canonici nelle sale pubbliche del casino Gambara, sperimentali e innovativi nelle stanze private e semi-private. Anche nella progettazione del barco di caccia, tuttavia, i richiami alle *Metamorfosi* di Ovidio sarebbero insistenti⁵, con un'identificazione del bosco "naturale" con la natura dell'*aurea aetas* di Saturno, quando la Terra produceva spontaneamente i suoi prodotti. Le reminiscenze ovidiane, tuttavia, erano più accennate che manifestate, poiché nell'estetica post-tridentina, la mitologia era vista come potenzialmente pericolosa per l'osservatore: se, infatti, alla metà del Cinquecento, nei grandi palazzi romani i saloni "maggiori" sono decorati con le favole di Ovidio e le storie di Roma antica⁶, nell'ultimo quarto del secolo, tali soggetti sono sostituiti dal paesaggio, genere molto meno soggetto a "contaminazione" dall'eterodossia artistica e religiosa, e al contrario facilmente controllabile dai committenti.

All'interno del suo eden privato di Bagnaia, Giovan Francesco Gambara cercò, con un sottile compromesso iconografico, di conciliare le aspirazioni alla vaghezza dell'antico, con tutte le lusinghe paganeggianti che comportavano, con i nuovi dettami dell'arte post-tridentina, di cui lui stesso era uno dei più illustri sostenitori. Nelle sale al pianterreno, denominate della Caccia e della Pesca, con l'aiuto di un grande artista come Antonio Tempesta, il cardinale riuscì a ottenere uno degli esiti più alti del tardo Cinquecento italiano, mediante la realizzazione di una decorazione a *trompe-l'oeil* senza soluzione di continuità su tutte le pareti⁷ (fig. 2), proprio in quegli ambienti destinati a uso esclusivo del Gambara e dei suoi ospiti privati⁸.

Al piano superiore della palazzina, quello destinato ai ricevimenti ufficiali e quindi decorato in modo più "ortodosso", è possibile ravvisare la compresenza di linguaggi molto diversi tra loro, a volte in contrasto più teorico che iconografico. Non intendo, in questa sede, addentrarmi in questioni attributive dei vari cicli del piano nobile del casino Gambara⁹, ma piuttosto analizzare come il committente riuscì a far coesistere forme espressive molto distanti, con un risultato estremamente affascinante dal punto di vista formale, ma certo non del tutto "ortodosso" per il momento storico in cui vennero realizzate.

Il piano nobile della palazzina, di forma quadrangolare (fig. 3), si sviluppa in modo non ortogonale rispetto all'ingresso, ma ruota simbolicamente intorno al grande salone di ricevimento (fig. 4), intorno al quale sono disposte la stanza della Poesia (o del Pegaso), la stanza dei SS. Lorenzo e Stefano, quella di S. Pietro (figg. 5-6) e la cosiddetta stanza Farnese; agli angoli sud-ovest e nord-ovest sono disposte rispettivamente la stanza Gambara e la cappella. Se il piano inferiore risultava completamente adibito a sala da pranzo e post-pranzo del cardinale e non aveva funzioni ufficiali e "pubbliche", nel piano nobile è facile individuare un'area di accoglienza e un'area più riservata, coincidente con l'ala occidentale e comprendente i vani F-G-H (cappella, stanza Farnese e Gambara). A differenza delle sale della Caccia e della Pesca del pianterreno, questi ambienti, per la loro destinazione (luogo di culto e camera da letto), non vennero decorate con soggetti particolarmente innovativi: nella cappella prevalgono le grottesche, mentre nelle altre due sale sono presenti fregi a paesi anche di grandi dimensioni (figg. 7-8). La trasgressione del Gambara aveva, in definitiva, dei limiti e se concedeva

molto alle novità nelle sale da pranzo e da meditazione del pianterreno, di fronte alla cappella rientrava rapidamente nell'ortodossia, di cui, tuttavia, l'esempio più coerente è proprio il grande salone (fig. 4), dove nulla è concesso all'ambiguità espressiva. Nitide vedute paesaggistiche, racchiuse in precise campiture, si alternano alle figure dei Cesari in monocromo dorato e a riquadri a grottesche, con formale simmetria e buona armonia cromatica, ma senza nulla concedere alla "doppiezza" di soggetti derivanti dalla mitologia, che distraggano l'occhio e la mente dell'osservatore: una decorazione nettamente "ufficiale"¹⁰

Diverso, invece, il discorso per quanto riguarda la stanza del Pegaso. Qui il confronto stringente e obbligato è quello dell'Hermathena di palazzo Farnese a Caprarola¹¹. Rispetto all'importante precedente zuccaresco, la rappresentazione di Hermes e Athena di Bagnaia (figg. 9-10) è molto più tradizionale, poiché le due divinità sono raffigurate separatamente, senza la loro fusione nell'essere androgino, e sono intercalate da un altro personaggio mitologico, il cavallo Pegaso (fig. 11), che compare quindi per due volte all'interno del complesso di villa Lante, nella fontana delle Muse¹² (fig. 12) e appunto nella stanza del casino Gambara, che proprio da esso prende nome. Nella stanza destinata alle letture del cardinale, trovavano luogo, quindi, in maniera inequivocabile e manifesta, divinità pagane trionfanti, che non vengono nemmeno affiancate dalle Virtù Cardinali o Teologali, ma che sono intercalate da grottesche e stemmi araldici del gambero-Gambara, che spicca con una tonalità di rosso vivo (fig. 13). Giovan Francesco rinunciò, quindi, alla più esoterica rappresentazione dell'Hermathena, che affondava le sue radici in testi classici come le *Epistulae ad Atticum* e il *De inventione*¹³, unendovi, però, Pegaso, altra figura ricca di significati simbolici forti. In modo molto sottile e raffinato, Hunt¹⁴ ha analizzato come il mito di Pegaso sia stato unito con quello delle Muse in modo non del tutto lineare nell'antichità (valga per tutti il celebre proemio della *Teogonia* di Esiodo, dove le Muse parlano al poeta da sole, mentre Pegaso viene citato solo brevemente nell'opera in altri due contesti), ma come nel Rinascimento il cavallo alato e le divinità delle arti siano legati indissolubilmente. La loro presenza all'interno del giardino di una villa, inoltre, andava a sottolineare la forza creativa del committente, il suo amore per le arti e donava al giardino stesso la dignità del Parnaso, ancor più, come a villa Lante, quando la presenza di Pegaso e delle Muse si collocava all'inizio (o alla fine) del percorso di visita, quasi come un proemio d'invocazione di un'opera letteraria, che si poneva sotto la tutela delle protettrici delle Arti.

Pegaso torna, quindi, con un forte valore simbolico anche nello studiolo del cardinal Gambara, affiancato, però, non dalle Muse e neanche da Apollo, ma da Hermes e da Athena, con cui forma una non consueta trinità: l'eloquio e la ragione, necessari per amministrare la cosa pubblica,

uniti al creatore della fonte Ippocrene, dove tutte le Muse si sono abbeverate. Va considerato anche il passo di Esiodo¹⁵ dove si dice che Calliope è la più illustre delle Muse e che "accompagna i re venerati": ecco quindi che, in modo sottile, raffinato e squisitamente umanistico, il cardinal Gambara volle a "protezione" del suo studiolo una trinità pagana, che rappresentasse le virtù del buon governo e, contemporaneamente, l'amore per la cultura. Una scelta che, comunque, non rientrava nell'ortodossia iconografica post-tridentina, ma si confaceva molto di più agli ideali neoplatonici di un principe della Chiesa del primo Cinquecento. L'unica rinuncia che Giovan Francesco aveva ammesso era quella della "scissione" dell'Hermathena in due divinità, che poteva, tuttavia, essere funzionale alla creazione della nuova triade protettrice dello studiolo. E, a differenza delle sale della Caccia e della Pesca, in questo caso il cardinale non poté contare su una mano esperta come quella di Antonio Tempesta, in quanto il risultato pittorico degli affreschi dello studiolo non fu certo pari alla raffinatezza dei paesaggi del pianterreno.

Altro elemento di grande interesse, che testimonia l'irregolarità delle iconografie del casino Gambara, è da rilevare nella stanza dei SS. Lorenzo e Stefano. In questo ambiente, la decorazione occupa il bel soffitto a cassettoni, dove sono raffigurate scene della vita e del martirio di Lorenzo (patrono della diocesi di Viterbo) e il fascione sottostante, dove si trovano, invece, gli episodi del protomartire, tratti dagli Atti degli Apostoli. Se le scene del soffitto sono estremamente canoniche (fig. 14), perfettamente adeguate al tono dell'agiografia, in alcuni punti anche compassate e prive di drammaticità, spunti più interessanti provengono dalle storie di santo Stefano.

Le storie del protomartire si alternano a riquadri a grottesche, con scene di offerte, uccelli, libellule, rami di alloro¹⁶, su cui spicca sempre un brillante emblema araldico Gambara, e a figure di satiri a monocromo (fig. 15), che reggono drappi e festoni e tra le cui spalle si inseriscono medaglioni con rappresentazioni di centauri, sirene e creature mitologiche. Non appare certamente neutrale e puramente decorativa la presenza di figure così particolari come i satiri, all'interno di un ciclo agiografico, anche se essi assolvono alla funzione di riempimento e di scansione delle superfici tipico del tardo Manierismo. Il satiro, tuttavia, è fortemente legato a una dimensione dionisiaca, erotica e sensuale della vita che non si accorda certo con i dettami della Riforma cattolica: la diffusione iconografica di questo soggetto è, infatti, molto più frequente nella prima metà del Cinquecento¹⁷, quando la ricerca della fusione tra il pensiero cristiano e la cultura classica non era visto con diffidenza o malcelata ostilità.

Una deroga così evidente all'ortodossia non poteva essere manifestata ingenuamente dal cardinal Gambara, esponente del Santo Uffizio, in una sala "pubblica" del suo casino, ma doveva avere una giustificazione ideologi-

ca. Nell'estetica medievale delle grandi cattedrali romani-que e gotiche, popolate di esseri mostruosi, multiformi, irregolari, tentatori, diretta espressione delle forze demoniache, la presenza di queste entità si giustificava con valore apotropaico¹⁸. In questo caso, la giustificazione teorica è la stessa: i satiri rappresentano la ferinità della condizione umana, priva della luce del Vero e del Bene, a cui si contrappone la forza della santità dei martiri glorificati negli affreschi della stanza. E lo stesso valore assumono i mostri dei medaglioni dorati, posti tra le spalle delle coppie di fauni: tutti gli esseri, dai centauri alle sirene, presentano metà del corpo dalle forme umane e metà dalle forme animali.

Bene e Male, dunque, giustapposti, nella glorificazione del primo e nella sconfitta radicale del secondo. Ma anche al più superficiale osservatore, questa impalcatura teorica appare fragile e pretestuosa, perché ad un'analisi neanche troppo approfondita dell'impaginazione pittorica, essa viene smentita dai dati di fatto, dalle dimensioni delle figure e dalla loro realizzazione. Lungo ogni parete della stanza dei SS. Stefano e Lorenzo, infatti, si può facilmente osservare la presenza di un ritmo "ternario" nella fascia decorativa, dove si alternano con uguale importanza e medesime dimensioni, un riquadro con la scena agiografica, una coppia di satiri (che fungono da scansione ritmica) e un riquadro a grottesca (fig. 16). Tutti e tre i soggetti, tuttavia, presentano la stessa ampiezza, non si può parlare correttamente di "narrazione" e "superficie di riempimento", ma di alternanza ritmica, senza subordinazione di un'iconografia sull'altra. In modo paradossale, quindi, sono proprio le scene di martirio di santo Stefano a trovarsi in posizione "minoritaria", strette come sono tra le figure dei satiri e le grottesche quadrangolari¹⁹. Senza occupare una posizione preminente, il ciclo agiografico si alterna ritmicamente con immagini pagane, che per nulla si riferiscono o si armonizzano (almeno dal punto di vista teologico, non certo da quello strettamente pittorico), con il martirio del protomartire. E se è vero che le grottesche rappresentano un genere "neutro" nel Manierismo, una recente lettura²⁰ ha dimostrato come, anche dietro alle pitture ispirate ai modelli della Domus Aurea, si celino influenze, a volte marcate, delle Metamorfosi di Ovidio, un testo certamente molto più amato e celebrato nel primo Cinquecento, che nell'epoca post-tridentina (e che, tuttavia, ritornerà prepotentemente in auge in età barocca).

Anche nella sala di San Lorenzo e Santo Stefano, quindi, l'ortodossia iconografica era tradita dalle reminiscenze classicistiche del committente: troppo forte era la sua formazione giovanile, sostenuta dalla lettura degli antichi e dalla visione positiva ed esaltata del mondo classico, per stringere il maturo cardinale nelle anguste corsie iconografiche, che i dogmi da lui stesso sorvegliati ormai imponevano. Troppo forte era la tentazione, nel suo barco privato, nella sua villa delle delizie, di far rivivere i fasti di

quell'Umanesimo cristiano, che da giovane (e per opera della zia Veronica e dello zio Oberto) lo avevano affascinato.

Per questo motivo, laddove la finalità degli ambienti lo permetteva, Gambara fece letteralmente esplodere la creatività dei suoi artisti, arrivando con Antonio Tempesta ad anticipare addirittura i quasi coevi cantieri romani, e dove, invece, le funzioni pubbliche delle stanze lo costringevano a seguire più rispettosamente i canoni accettati dalla Controriforma, il cardinale cercò delle soluzioni decorative accettabili, ma pur sempre legate all'antico. Fossero essi i muscolosi Cesari del salone, come le grottesche raffinate, come le divinità pagane ispiratrici delle arti e della poesia nel suo studio privato; per giungere, poi, a una deroga anche evidente nella sala dedicata addirittura al santo patrono della sua diocesi, san Lorenzo. Una deroga, tuttavia, che non è sottintesa contrapposizione, ma fusione, armonia: i volti dei satiri, infatti, non sono (tranne in un solo caso) accigliati, mostruosi, carichi di smorfie o di espressioni ridicole e abiette. Sono elementi decorativi (figg. 15-16), che reggono nappi e festoni, e che non sono schiacciati, come telamoni, dal peso delle architetture e dei peccati, senza porsi come "contrapposizione" alle scene dei santi, ma semplicemente accompagnandole nello svolgersi illusionistico della rappresentazione.

Un antico, quindi, anche bacchico e sensuale, in parte ferino, ma non ostile alla visione cristiana, come le letture giovanili avevano insegnato a Giovan Francesco. Il quale, tornando a Bagnaia, nel suo paradiso (nel senso etimologico greco di giardino), dopo aver lavorato in Curia per la difesa dell'ortodossia, come cardinale del Santo Uffizio, pranzava in una stanza interamente affrescata con scene di caccia e sul cui soffitto volavano uccelli multicolori (figg. 17-18). E poi si dedicava alle letture e alla meditazione nel suo studiolo, protetto da una trinità pagana composta da Hermes, Athena e Pegaso.

NOTE

¹ KÖLLER 2005, p. 29.

² Su cui cfr il contributo di Paolo Procaccioli all'interno di questo volume; cfr anche BONELLI M. 2006a, p. 16.

³ Sull'argomento cfr RUSSEL 2000, per quanto riguarda Viterbo. In generale sull'argomento cfr., tra gli ultimi, RAGIONIERI 2005 e in particolare FRAGNITO 2005 sul tema dell'ortodossia teologica. Estremamente interessante, a riguardo, anche l'intervento "Vittoria Colonna, Michelangelo e l'Ecclesia Viterbiensis", tenuto da Antonello Corsaro durante la giornata di studi "Giovan Francesco Gambara: un mecenate per la Tuscia", contributo che non è stato possibile inserire nel presente volume. Un grazie anche in questa sede ad Antonello per la sua partecipazione, che non ha potuto essere completata attraverso la stampa degli atti, ma che ha fornito, in sede di dibattito, un importante contributo alla conoscenza dell'Ecclesia Viterbiensis.

⁴ BONELLI M. 2007, *passim*.

⁵ Cfr AZZI VISENTINI 1995, p. 203.

⁶ BOSCHLOO 1981.

⁷ BONELLI M. 2006a, 2206b e 2007.

⁸ In quelle stanze, come diceva Vitruvio, *in ea non est potestas omnibus intro eundi nisi invitatis* (Vitruvio, *De architectura*, VI, V,1, ed. Granger).

⁹ L'argomento è una delle *cruces* più importanti di tutta la letteratura critica riguardante la palazzina Gambarà. La Brugnoli (BRUGNOLI 1961) attribuì il progetto dell'intero ciclo a Raffaellino da Reggio, ma problematica e complessa resta l'attribuzione delle singole parti, in mancanza di riscontri documentari. Per l'argomento cfr. ALESSI 2004 e 2005, anche se le attribuzioni operate in tali sedi non sono concordemente accettate.

¹⁰ Un'ufficialità molto più evidente di quella di palazzo Farnese a Caprarola, che può vedere un riferimento nell'area viterbese piuttosto con la successiva sala Regia del palazzo dei Priori, dove ogni più piccolo dettaglio iconografico fu controllato dal Bianchi, in rispetto del testo di Annio. Sull'argomento cfr BONELLI-BONELLI 2001, con tutta la bibliografia precedente.

¹¹ Su cfr. PARLATO 2000 e il saggio di Anselmi all'interno di questo volume.

¹² Da ricordare, che secondo l'ipotesi già citata della Azzi Visentini, sarebbe proprio la fontana del Pegaso o delle Muse, all'ingresso della villa, il riferimento ancora visibile all'interpretazione allegorica del barco come rievocazione dell'età dell'oro, dal momento che le altre fontane delle Anatre, dell'Unicorno e di Bacco sono perdute.

¹³ La citazione è del Cartari (per cui, cfr PARLATO 2000, p. 166), che fa riferimento al testo ciceroniano *Hermathena tua valde me delectat et posita ita belle est, ut totum gymnasium eius anathema esse*

videatur (*Ad Att.*, I, 1) e un altro passo dello stesso autore (*l'incipit del De inventione*) dove si collega l'immagine dell'Hermathena al connubio indissolubile tra eloquio e ragione nella politica e nell'amministrazione dello Stato. Si rimanda al testo di Parlato, per la complessa vicenda iconografica dell'Hermathena nel Rinascimento europeo e per i suoi valori più allusivi ed esoterici.

¹⁴ HUNT 2005.

¹⁵ Hes., *Theog.*, 79-80 (ed. Solmsen).

¹⁶ Sulla complessa questione dei significati simbolici delle grottesche, si veda LAPRAIK GUEST 2006 e ZAMPERINI 2007, con la bibliografia precedente.

¹⁷ Tra l'ampia letteratura a riguardo, cfr, tra gli ultimi contributi, LISERRE 2006, SALADINO 2006, con i riferimenti bibliografici ivi contenuti. Più in generale e non soltanto per quanto riguarda i satiri, in COLPO 2006, interessante la disamina del passaggio tra l'antichità classica e il mondo cristiano delle iconografie pagane.

¹⁸ La lettura ormai classica è quella di BALTRUŠAITIS 1955, sulle valenze del mostruoso e del terrifico nella scultura architettonica del Medioevo europeo, ma cfr anche, più di recente, LOMARTIRE 2003 e per il tema più generale della fruizione dell'antico e del suo repertorio di immagini, cfr anche QUINTAVALLE 2006, in tutti i contributi ivi contenuti, che affrontano questo argomento, con pluralità di punti di vista.

¹⁹ Senza scendere, come accennato in precedenza, in un campo difficile come quello delle attribuzioni delle singole scene o figure, va ricordato, comunque, che proprio Raffaellino da Reggio, considerato da molti l'ideatore del ciclo, fu un valido pittore di grottesche, su cui PROSPERI VALENTI 2004.

²⁰ KOMMERELL 2008.