

LELIO ORSI

Silvana Editoriale

Sommario

- pagina* 9 Prefazione
Giuliano Briganti
- 17 Vicenda critica
Massimo Pironcini
- 21 La vita e l'ambiente
Massimo Pironcini
- 39 Catalogo
*a cura di Nora Clerici Bagozzi
Fiorella Frisoni, Massimo Pironcini*
- Opere perdute o non rintracciate
- 244 Dipinti
- 249 Disegni
- 254 Opere di incerta attribuzione
- 256 Opere respinte o da riferirsi
alla cerchia di Lelio Orsi
- 263 Regesti e documenti
Elio Monducci
- 301 Albero genealogico
della famiglia di Lelio Orsi
- 305 Bibliografia essenziale
- 316 Esposizioni citate nel catalogo
- 317 Indici delle opere trattate nel catalogo

PREFAZIONE

Giuliano Briganti

Lelio Orsi appartiene alla stessa generazione di Daniele da Volterra, di Francesco Salviati, di Jacopin del Conte, di Giorgio Vasari, nati tutti a distanza di uno o due anni intorno al 1510. È la generazione dei protagonisti della seconda fase della Maniera, che è definizione di comodo per indicare quell'insieme di processi mentali, di soluzioni stilistiche e di ideali tecnici comuni che dominano la cultura artistica italiana a cominciare all'incirca dal quarto decennio del secolo. Vale a dire dopo quella crisi profonda che si consuma in un brevissimo giro di anni, dal sacco di Roma all'incoronazione a Bologna di Carlo V, e che segna uno dei cambiamenti più drammatici nella struttura della nostra società e più ancora, col progredire degli anni, nella sostanza della cultura e nelle mete ultime del pensiero. Una generazione di artisti di grandissimo talento, di temperamento diverso e di varia fortuna che avevano compiuto la loro prima educazione dopo la morte di Raffaello e prima che Michelangelo dipingesse il Giudizio, ma quando da più di un decennio a Firenze e a Siena i più antichi manieristi, dopo essersi arrovellati sopra il cartone della battaglia di Cascina, avevano dato l'avvio ad una interpretazione deviante, se non proprio anticlassica, degli ideali classicisti del primo Cinquecento, corrodendo dall'interno la sostanza razionale della cultura umanistica, distorcendone i simboli e sovvertendo la certezza dello spazio rinascimentale.

Se Lelio appartiene, e non solo per ragioni anagrafiche, alla generazione dei quattro artisti sopra nominati, che sono tutti toscani, condividendo con loro un ruolo primario, se dimostra notevoli assonanze, per esempio, con Daniele da Volterra, si differenzia tuttavia per la particolare inflessione, diciamo così, romantica, lunare, nordica che seppe conferire ai suoi dipinti. E non dico che tale differenza si debba ascrivere al fatto che non fosse, per

nascita, toscano, o meglio che non fosse toscana la lingua pittorica della sua prima formazione: lo spostamento del centro irradiante da Firenze a Roma e la *koiné* raffaello-sco-michelangiolesca romana aveva, se non del tutto cancellato, certo depotenziato le caratteristiche regionali. Dico piuttosto che quel comune linguaggio generazionale Lelio seppe declinarlo nei modi così particolari che sono stati avvicinati a quelli dei «romanisti» di Haarlem e di Utrecht e non alle raffinate e silvestri eleganze parmigianesche che gli erano, invece, a portata di mano. Un accostamento indubbiamente suggestivo, quello con i «romanisti» nordici, ma nato soltanto da una singolare analogia di raggiungimenti e che deve addebitarsi a quelle che furono, all'inizio della carriera, le scelte preferenziali di Lelio nell'ambito dei modelli classicisti della «grande maniera». Tali scelte, orientate in direzione di Mantova (i signori di Novellara appartenevano ad un ramo dei Gonzaga) e della deformazione grottesca del mondo figurativo antico operata da Giulio Romano, furono certo determinanti, condizionando in qualche modo, in senso «romanista» (ché la violenza di Giulio ha esiti indubbiamente affini a quelli dei raffaellisti e michelangiolisti nordici), anche il suo successivo entrare in un'orbita correggesca dalla quale mai del tutto si distaccò. E deve aggiungersi a questo anche la particolarità del momento in cui egli fece diretta esperienza dei fatti romani. Il che accadde nei suoi anni più maturi, quando non solo il Giudizio ma anche la Paolina era condotta a termine e gravava, con la sua desolata grandezza, sull'espressione pittorica di quegli anni e sulle preoccupazioni e le cupe tristezze del tempo; mentre le sue prime esperienze michelangiolesche, quelle sulla volta della Sistina, Lelio le aveva fatte, più giovane, indirettamente, sulle incisioni, come appunto i «romanisti» del Nord.



Tali esperienze, che possono dirsi d'avanguardia, erano indissolubilmente legate, quindi, alla vicenda della sua vita sedentaria di cortigiano di provincia, nato ed educato nel clima familiare di una delle piccole corti dell'estremo feudalesimo rinascimentale emiliano; in quell'umbratile e «profana» civiltà delle rocche sparse fra Reggio e Mantova, fra l'Appennino e la via Emilia, fra i domini degli Estensi e quelli dei Gonzaga. Il suo iniziale orientamento indubbiamente mantovano lo sottrasse, al tempo delle sue prime prove, all'influenza diretta della più vicina Parma, dove il Parmigianino, che era allora nella sua piena maturità, volgeva in fluidità pittorica, in alchemica eleganza e in metafore silvestri i motivi più sublimi della forma romana o li tramutava, proprio come quell'alchimista che pensava di essere, in toni di oro cupo, di bronzo fuso e di diaspro. Non seguì, insomma, quella tendenza emiliana che, appoggiandosi alla naturalezza «lombarda» e alla grazia luminosa del Correggio, riformava «teneramente» il terribile mondo michelangiolesco: una tendenza seguita invece dal Tibaldi e più ancora dal Bastianino, più giovani di Lelio ma che furono a Roma all'incirca negli anni in cui egli vi andò. Quando entrò, e vi entrò decisamente, nell'orbita correggesca, la sua educazione formale era già compiuta e al di fuori della variante parmigianinesca; qualche affinità con i preziosi intarsi di marmi e di pietre dure entro i quali il Mazzola Bedoli racchiudeva le figure silvestri del Parmigianino non è sufficiente per includere Lelio Orsi nell'ambito del pittore di Parma. Il suo sentimento del dipingere era di natura diversa. È vero che fu dotato di un temperamento incline alle visioni fantastiche e al raccontare romanzesco che poteva trarre spunti vitali dal rapporto correggesco tra figure e ambiente, se vogliamo fra l'uomo e la natura, ma non c'è dubbio che la sua educazione formale si era svolta invece in parallelo con quella dei maggiori manieristi della sua generazione, e che come loro traduceva in «maniera» michelangiolesca la classica misura e la conchiusa perfezione del mondo rinascimentale e anche la «maniera moderna» sostanzialmente «lombarda» del Correggio. Acquistò quindi ben presto un plasticismo lucido e arrovellato di elastici giuochi muscolari che si spingeva sino ad evidenze tattili tali da sembrar talvolta segnali di un nuovo naturalismo, ma che rimandano sempre, invece, alle tipiche metafore materiche del secondo manierismo tosco-romano: frange di tende che sembrano capelli, capelli che sembrano frange di seta o volute di metallo, incarnati e muscoli che appaiono come modellati in cedevole cera presto rappresa e appena velati di lievi e pallidi colori, architetture o rocce simili a preziosi preparati di corniola o di corallo, lisce superfici di onice e di avorio. E poi vibrazioni serpentine e preziose cesellature del disegno.

Ma non c'è solo questo: in alcuni suoi disegni «di storia»

«San Giorgio» (particolare). Napoli, Capodimonte (n. 115).

Pagine precedenti: «Apollo sul carro del sole preceduto da Aurora» (n. 15).

o nei suoi dipinti, che sono per lo più di piccole dimensioni e nei quali Lelio sembra esercitare una sorta di michelangiolismo in miniatura, quasi una riduzione in modellini di cera dei nerboruti modelli della Sistina, la vena lirica prevale sulla costrizione formale del disegno della Maniera e assume talvolta toni di crepuscolare e convinta tristezza, di cupo dramma. C'è indubbiamente qualcosa di nuovo, qualcosa che supera la tendenza del manierismo di quegli anni a chiudersi nella prigione delle formule, nel modo con cui Lelio Orsi concepisce un soggetto, e anche il più iconograficamente consunto dei soggetti, inventando situazioni ambientali sempre inedite e dotandole di una luce vera, che richiama un'emozione sentimentale intensa e ben definita. È il sentiero del bosco dove avanzano sotto la luna i tre pellegrini di Emmaus, tetri e guardinghi come cospiratori; è quella specie di vasta e buia segheria dell'Appennino dove è montata la macchina crudele irta di chiodi e d'ingranaggi del martirio di Santa Caterina; è la porta ferrata che crolla in frammenti di legno e di ferro sull'abisso del Limbo o la spoglia collina battuta dalla tramontana del sacrificio d'Isacco. In quella luce di crepuscolo, che illumina con tanta reale naturalezza i protagonisti modellati e cesellati delle sue storie sacre, simboli e frammenti profani raccolti dal giardino ormai incolto degli umanisti, occhieggiano fra ruderi e crepacci allo scarso lume di un cielo oppresso dalle nubi.

Ho accennato, per facile approssimazione, ad una vena «romantica», nordica, che lo distingue dai suoi coetanei toscani della Maniera. È pur vero che Lelio condivise certamente con loro la passione per il disegno, la fede indiscussa nel fatto che il disegno fosse il fondamento di tutte le arti. Ma la differenza non consisteva nel credo formale: definendo «romantica» la sua ispirazione, volevo dire che Lelio, in maggior misura dei toscani, concedeva spazio, nell'invenzione di una storia, alle necessità fantastiche e suggestive nel racconto, svincolandolo molto liberamente, dagli schemi prestabiliti. Così che, se nella struttura delle figure e nel modellare i loro contorcimenti, si atteneva ai canoni michelangioleschi, nella composizione e negli accenni al paesaggio o all'ambiente seguiva invece, e con risultati altissimi, i suggerimenti dell'immaginazione.

La lettura dei disegni e dei dipinti che ci restano di Lelio Orsi ci offre così l'immagine di uno dei più affascinanti protagonisti, in territorio emiliano, di quell'età crepuscolare, illuminata drammaticamente dagli ultimi bagliori del Rinascimento ma ancora immune dai rigori dell'«arte senza tempo» della Controriforma: l'età ancora memore della classica naturalezza e dell'amore correggesco per le favole antiche, impreziosita dalle più sottili alchimie della Maniera e infine dominata dalla luce dei cupi pensieri nati dal grande animo introverso di Michelangelo.

Pagine seguenti: «Costellazioni e divinità» (particolare). Modena, Galleria Estense (n. 35).





