



CIVILTÀ MANTOVANA



PER GIULIO

contributi per i 500 anni
dall'arrivo a Mantova di Giulio Romano

ANNO LX

160

rivista semestrale



autunno 2025

ABBONAMENTI

la rivista esce in primavera e autunno



ABBONAMENTO ANNUO

Italia € 35,00
Europa: € 60,00 / extra-Europa: € 80,00

L'abbonamento è per 2 numeri

Il pagamento potrà essere effettuato a mezzo bonifico bancario sul c/c 3191815
della UNICREDIT - piazza Grande - Modena, intestato a:

Il Bulino edizioni d'arte

IBAN IT49VO200812930000003191815

☺ abbonamento on-line: www.ilbulino.com

anno LX

numero 160

autunno 2025

CIVILTÀ MANTOVANA

Rivista semestrale



PER GIULIO

contributi per i 500 anni
dall'arrivo a Mantova di Giulio Romano



Comune di Mantova

Proprietà

COMUNE DI MANTOVA

Editore

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE s.r.l.
 via Bernardino Cervi 80, 41123 Modena
 tel. 059 822816 • www.ilbulino.com
ilbulino@ilbulino.com

Redazione

DANIELE BINI
civiltamantovana@ilbulino.com

Distribuzione

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
ilbulino@ilbulino.com

Segreteria

COMUNE DI MANTOVA
 SETTORE CULTURA - SERVIZIO
 BIBLIOTECHE
 via Ardigò 13, 46100 Mantova
 tel. 0376 352720
biblioteche.servizi@comune.mantova.it

GONZAGA

GIANCARLO MALACARNE
 via Agnella 6, 46023 Gonzaga (Mn)
 tel. 0376 528441
malacarne.giancarlo@virgilio.it

MODENA

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
 via B. Cervi 80, 41123 Modena
 tel. 059 822816
civiltamantovana@ilbulino.com

DIRETTORE

GIANCARLO MALACARNE
malacarne.giancarlo@virgilio.it

VICEDIRETTRICE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vicedirettrice e editore:

FRANCESCA FERRARI
francesca.ferrari@comune.mantova.it

CLAUDIO FRACCARI
cfrak@libero.it

CESARE GUERRA
cesareguerra@libero.it

RENZO MARGONARI
renzo@renzomargonari.it

ROBERTA PICCINELLI
roberta.piccinelli@outlook.com

RAFFAELE TAMALIO
tamwright@libero.it

In copertina: *Giulio Romano e bottega*, Giulio Cesare a cavallo, *olio su tavola, 1538 circa. Collezione privata.*

Civiltà Mantovana on line: www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta_mantovana.asp
www.bibliotecateresiana.it

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

Un numero € 20,00; Europa € 35,00; extra Europa € 45,00
 Abbonamento annuo (2 numeri): Italia € 35,00 / Europa € 60,00
 extra-Europa € 80,00

COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI <i>storico dell'arte</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	GIANCARLO MALACARNE <i>storico</i>
CARLO M. BELFANTI <i>storico dell'economia</i> <i>Università di Brescia</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	RENZO MARGONARI <i>artista e storico dell'arte contemporanea</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
PAOLA BESUTTI <i>musicologa</i> <i>Università di Teramo</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	IRMA PAGLIARI <i>storica del territorio e dei beni culturali, bibliografici e cartografici</i>
CLAUDIA BONORA <i>storica del paesaggio, dell'architettura e dell'urbanistica</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	ROBERTA PICCINELLI <i>storica dell'arte</i> <i>Musei Civici di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CLAUDIO FRACCARI <i>critico letterario e di arti visive</i> <i>Società Dante Alighieri, Mantova</i>	CARLO PRANDI <i>storico delle religioni</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
GIUSEPPE GARDONI <i>storico medievista</i> <i>Istituto secondario di II grado</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	RAFFAELE TAMALIO <i>storico</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CESARE GUERRA <i>storico dell'editoria</i>	CARLO TOGLIANI <i>storico dell'architettura</i> <i>Politecnico di Milano, sede di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
STEFANO L'OCCASO <i>storico dell'arte</i> <i>Complesso Museale</i> <i>Palazzo Ducale di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	LEANDRO VENTURA <i>storico dell'arte</i> <i>Ministero della Cultura</i>

Note importanti per i collaboratori e i membri di Comitato di Redazione e Comitato Scientifico

La collaborazione è gratuita. I materiali inviati, *inediti*, non vengono restituiti. Gli autori si assumono la responsabilità del contenuto dei testi, che dovranno pervenire *in formato digitale*, preferibilmente via posta elettronica (civiltamantovana@ilbulino.com) o in alternativa su CD o DVD. Il testo, non superiore ai 75.000 caratteri e *fornito nella sua stesura definitiva*, dovrà essere corredata dalle eventuali illustrazioni (*di adeguato livello qualitativo e in file separati dal testo, in formato tiffo jpg, tassativamente non all'interno del file di testo*) con l'indicazione della fonte di provenienza e *l'autorizzazione alla pubblicazione*, laddove richiesta; da un breve riassunto (massimo 100 parole) in lingua inglese e da un *breve* profilo biografico dell'autore (massimo 70 parole) con indirizzo, telefono ed email. Le bozze vengono inviate esclusivamente via posta elettronica, in file formato PDF.

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a *peer review* a garanzia del valore scientifico.

Le segnalazioni bibliografiche di interesse mantovano vanno indirizzate al Servizio Biblioteche del Comune di Mantova: biblioteche.servizi@comune.mantova.it per l'eventuale pubblicazione nell'apposita rubrica.

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



Via Roma 39 - 46100 Mantova
www.comune.mantova.it
tel. 0376 3381



S O M M A R I O

La figura di Virgilio nella *Cronica de Mantua*
di Bonamente Aliprandi
di GIOVANNI PASETTI

10

Don Mazzolari, umile e ribelle
di LUDOVICO BETTONI

32

PER GIULIO
contributi per i 500 anni dall'arrivo a Mantova di Giulio Romano

Two rediscovered panels by Giulio Romano
from the *Camerino dei Cesari* in Mantua
di FRANCES COULTER

62

Giulio Romano e Giovanni Battista Bertani.
Disegni, dipinti, ipotesi, pentimenti
di STEFANO L'OCCASO

76

Giulio Romano e Francesco Primaticcio.
Un ponte tra Mantova e Fontainebleau
di GUIDO CUCCHIARA

98

Romanus moriens secum tres Iulius arteis abstulit?
In morte di Giulio: le maestranze dopo il maestro
nel cantiere del duomo di Mantova
di CARLO TOGLIANI

118

Umidità di risalita negli edifici storici. Il rocambolesco
salvataggio degli affreschi di Giulio Romano
nella Sala dei Giganti di Palazzo Te
di AMERIGO BERTO

140

Libri

156

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

AMERIGO BERTO è nato nel 1956 a Bologna, dove si è laureato in Ingegneria civile nel 1983. Iscritto all’Albo degli Ingegneri della provincia di Mantova dal 1984, è titolare di studio professionale; è progettista, direttore dei lavori e collaudatore di numerosissime opere. È presidente dell’Associazione per i Monumenti Domenicani, attiva nella divulgazione della tradizione domenicana e nel restauro, tutela, valorizzazione e apertura al pubblico dei monumenti a essa affidati: la Casa della beata Osanna Andreasi e la Rotonda di San Lorenzo.

LUDOVICO BETTONI (Bozzolo 1928) ha insegnato Filosofia e Pedagogia presso l’istituto magistrale «Isabella d’Este», prima di dedicarsi alla ricerca storica, a partire da dialetto locale e toponomastica campestre. Ha indagato temi specifici della storia bozzolese e mantovana, quali la presenza ebraica, le vicende politiche e sociali dal Settecento al Novecento, l’economia agricola e artigianale, il Risorgimento, i Gonzaga dell’Oltre Oglio. È membro dell’Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e socio del Gruppo Culturale «Per Bozzolo».

FRANCES COULTER ha recentemente conseguito un dottorato presso la School of Art History and Cultural Policy dell’University College di Dublino, Repubblica d’Irlanda. La sua tesi studia, in particolare, l’opera di Giulio Romano e Tiziano nel Camerino dei Cesari di Palazzo Ducale, ambito di ricerca che sta tuttora approfondendo. È anche docente part-time al suddetto UCD e consulente in materia di storia dell’arte

GUIDO CUCCHIARA vive a Torino, dove è nato nel 1948. Il suo interesse per l’arte si è sviluppato di pari passo con la sua collezione di disegni dei maestri italiani, avviata nell’ultimo decennio del secolo scorso con l’acquisto di un foglio attribuibile alla bottega di Giulio Romano. Questa avventura culturale, partita quasi da zero, lo ha portato a un’apprezzabile conoscenza di movimenti e scuole che hanno prodotto quel patrimonio artistico che rende unica l’Italia.

STEFANO L'OCCASO (Roma 1975), dopo aver lavorato come restauratore, tra l'altro nella Domus Aurea e nei Musei Vaticani, è entrato nel Ministero della Cultura nel 2000. È stato dirigente del Polo Museale della Lombardia (2015-2018); dal 2020 è direttore del Museo di Palazzo Ducale di Mantova e, dal 2024, anche del Complesso Monumentale della Pilotta a Parma. Tra le sue pubblicazioni, oltre 200 tra articoli e saggi e una decina di monografie. È socio ordinario dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Ha esposto sue opere di scultura e di mosaico (2° premio alla biennale di Chartres nel 2000).

GIOVANNI PASETTI è stato a lungo presidente della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, svolgendo anche il ruolo di direttore artistico. È stato inoltre consigliere comunale con delega alla Cultura. È presidente della Fondazione di Palazzo Te da settembre 2025. Scrittore, ha pubblicato saggi su Giulio Romano, Pico della Mirandola, Pisanello, Mantegna, le collezioni gonzaghesche, la Commedia dell'arte.

CARLO TOGLIANI è professore associato al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito (DABC), dove insegna Storia dell'architettura e Storia della città e del territorio. Fra i campi d'indagine e d'interesse la storia del Rinascimento (con particolare attenzione all'attività di Giulio Romano) e quella delle tecniche costruttive in età moderna.

Ha inoltre collaborato a questo numero, con una recensione, CLAUDIO FRACCARI.

Cronica de Mantua
per **Bl** aliprando ←

*Bonamente Aliprandi, Cronica de Mantua, prima pagina [c. 1r].
Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, sezione manoscritti, A.I. 9.*

GIOVANNI PASETTI

LA FIGURA DI VIRGILIO NELLA
«CRONICA DE MANTUA»
DI BONAMENTE ALIPRANDI

L’ intento del presente scritto è duplice. Descrivere alcune leggende riguardanti Virgilio, che dal medioevo vennero trasferite nella *Cronica de Mantua* di Bonamente Aliprandi, compiuta tra il 1414 e il 1417. E riportare nelle pagine che seguono i quattro capitoletti dedicati dal medesimo Bonamente all’altissimo poeta, intervallati dalle nostre considerazioni.

Manca infatti a oggi una pubblicazione moderna italiana che ospiti i versi della *Cronica*, eccezion fatta per l’ultimo volume della *Enciclopedia Virgiliana*¹, esclusivamente per i capitoli legati a Virgilio, mentre il volumetto Bottazzi del 1994² mostra soltanto la parte dedicata a Sordello, e poco più. Una citazione parziale dell’episodio virgiliano troviamo anche in un prezioso volume di Giancarlo Schizzerotto³. Nel testo fondamentale di Domenico Comparetti⁴ esiste una trascrizione proveniente dalle *Antiquitates muratoriane*, ma leggermente difforme da quella che presenteremo (cfr. le righe seguenti).

Per adempiere al secondo proposito utilizzeremo Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) e la sua *Rerum Italicorum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento*, tomo xxiv, parte xiii, considerando l’edizione stampata a Città di Castello da S. Lapi⁵ tra il marzo 1908 e il maggio 1910, senza mutare quasi nulla e proponendo solo alcune note essenziali. Aggiungendo però che in realtà la *Cronica* non appartiene all’originale settecentesco del Muratori, ma è stata aggiunta a cura di Orsini Begani nella edizione carducciana come appendice al *Breve Chronicon* del Nerli, poiché esistente benché rimaneggiata all’interno di un’altra opera dello storico di Vignola, ovvero le *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, tomo v. Restiamo invece incuranti della scarsa considerazione che Muratori nutriva per il nostro autore, di cui tratteggiamo un breve profilo.

Bonamente Aliprandi, figlio di Simone, nasce a Mantova intorno al 1350 e qui muore certamente nel 1417. Uomo vicino al governo della città e in parti-

colare a Francesco Gonzaga, quarto capitano del popolo, fu gestore di appalti pubblici, accordo amministratore dei propri notevoli beni, ambasciatore. Fu uomo di cultura, inoltre, a giudicare dall'elenco di libri contenuto nell'inventario relativo al suo testamento, a partire da un «*Liber Dantis*», probabilmente una copia della *Divina Commedia*, continuando con volumi di filosofia, fede, gesta antiche. Sepolto nella cappella di San Nicolò della chiesa di San Francesco, fece erigere opere anche in altri luoghi sacri, come la Madonna delle Grazie a Curtatone e San Giacomo in città. In particolare, nel 1398 provvide a costruire l'oratorio di Santa Maria Annunciata, detto dei Giustiziati, sito appunto nell'omonima via, accanto al Palazzo del Podestà, probabilmente dove oggi sorge il corpo scale e ascensori. Ebbe casa all'angolo delle attuali via Corrado e corso Vittorio Emanuele II, là dove un magnifico pilastro (posteriore) documenta una inesauribile fioritura rinascimentale.

Personalità dunque interessante, cresciuta evidentemente nell'amore per il magistero di Dante, come dimostra il suo poema di oltre dodicimila versi, composto in terzina dantesca a rima incatenata, e in particolare l'inizio, ricalcato sul perdersi nella selva oscura dell'Alighieri.

La *Cronica de Mantua*, comunque la si guardi, è una bizzarra figlioletta della sua epoca, che unisce al gusto delle cronologie storiche un certo acume rivolto ai fatti e fatterelli avvenuti a Mantova, ma vive soprattutto di una vena fantastica non miserrima, corroborata dalle ombre tutelari di Manto, Virgilio, Longino e Sordello. Di questo ben si era accordo Emilio Faccioli⁶, che ha il pregio di aver riportato il dibattito verso giudizi meno sfavorevoli, dopo la stroncatura del Muratori, concedendo alla composizione «l'attributo di favola». Anche perché è divenuta sempre più attuale una rivalutazione del *pastiche* medioevale e rinascimentale, soprattutto se nato in terra padana. Ma la questione è senza alcun dubbio ancora aperta. Schizzerotto per esempio afferma: «Eppure [Bonamente] in quest'operazione è come se si affinasse, se si liberasse una volta per sempre da scorie e residui»⁷.

Come è noto, Orsini Begani individuò tre codici della *Cronica*, altrimenti detta *Aliprandina*: quelli situati rispettivamente nella Biblioteca Comunale di Mantova, segnatura A.I. 9; nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms. Sussidio G 158; nella Biblioteca Comunale di Reggio Emilia, segnatura E 25⁸. In effetti, il Begani non si fece bastare il testo trascritto nelle *Antiquitates*, desunto dal codice Torelliano, ovvero quello di Reggio, ma si servì specialmente del codice Ambrosiano, che egli giudicava quattrocentesco, e in misura minore del codice Teresiano, a sua volta ritenuto cinquecentesco, anche perché esattamente prima della parte virgiliana compare la scritta «Balvino Ambrosiano 4 magio 1567», ovvero la probabile firma del copista, con relativa data. Va detto tuttavia che tale scritta pertiene a una pagina *recto verso* redatta con grafia diversa e senza le accentuazioni rosse delle iniziali di ogni terzina, circostanza che forse equivale

semplicemente a una ricopiatura successiva della pagina originale (ammalorata?). Il Teresiano apparteneva al conte Negrisoli e fu donato nel 1782 alla Regia Biblioteca mantovana.

Precisato questo, iniziamo a leggere le vicende di Virgilio, espresse attraverso un toscano ricco di inflessioni lombardo-venete-mantovane.

IV *De nativitate Virgili*

Mantua un citadino si avia
per suo drito nome Figulo chiamato,
richo e pieno tra i altri si tenia.
Era in natural molto reputato,
la donna sua Maia se chiamava,
nasuta de homo scientiato.
Una note la donna s'insoniava
che fuor del suo corpo producia
uno ramo lauro che fior se portava.
E possa⁹ quel ramo pome facia,
e una verga li paria vedere
che fior e fruto asai si avia.
Questa donna pur si volsi sapire
quel che questo sonio indicava,
inanzi che lei venisse a parturire.
Un grande astrolicho domandava,
che 'l suo sonio li dovesse spianare,
e quello a lei molto la confortava.
Dicia: dibiati confortare
di questo sonio, ch'io vi so ben dire
che vui ve n'aviti multo d'alegrare.
Un fiol maschio deviti aparturire;
serà sazo e di scientia imbuto,
non si troverà simile al ver dire.
E per che 'l sonio vostro sia computo,
per signo di la verga da li fiore,
Virgilio per suo nome sia metuto¹⁰.
Questo figiolo alevariti cum amore,
simel de lui non serà al mondo,
per lui averiti anchor grand'honore.
La donna feci l'animo jocundo,
e, quando vene al partorire,
figiol naque tuto masizo e tondo.
Grand'alegreza si fe' cum desire
per lo patre e per suo parentato;
di quel figiol zaschun avia a dire.
Virgilio per suo nome fu chiamato;
cresuto al tempo, a schola mandava,

a lo magistro molto recommandato.
Più de li altri lui s'imparava,
da tuta zente era desiato
e dai scholari che in schola usava.
In la schola fu pronominato
per la testa grossa che lui avia,
da li scholari Marone¹¹ era chiamato.
Diroe de li fatezi che a lui seguia:
grande di persona, livito¹² colore,
la faza quasi a rustichan trasia¹³.
Homo fu sazzo e di gran valore;
in suo tempo undesi libri compose,
li quali al mondo li fan grand'honore;
Faroti lo nome cum chiara vose:
Bucholica e Georgicha si fesse,
lo terzo chiamato Eneidose;
Ancor Otios im libro si comprese
con fabulation di Gito anchora,
Ethenam, Culicem anchor distese;
Priapeiam, Catholichon de valore,
Epigram che anchor compiloe,
Copam et Diras li fa grand'honore¹⁴.
Altra gran chose che mention non foie,
lui feci chi sono di granda fama;
d'asà gran fati per scriptura tratoe.
Al mondo zaschun molto si brama,
li sue opre zaschun si disia,
per la virtù di quelle ognun l'ama.
Tornemo a Virgilio chi stasia
a la schola per volir imparare,
e tute l'animo a quel si mitia.
Vene saputo che non era suo pare:
scientia de medicina e' s'imparoe,
e quella molto ben sapia oprare.
D'imprender altro molto desioe,
nel studio da Milan e da Cremona
stete tempo, pò de partir curoe.
Tornò a Mantua cum sua persona;

11.

De Virgilio mantuano gran poeta dalo sua nativita permisima
ala morte Capitolo. iii.

Mantua un cittadino si nua
per drito nome figulo gramato
richo e pieno tra i altri si tenia
fra in natural molto riputato
la dona sua maria si se gramana
nasuta de homo sienato
Vna notz quella dona se insomiaua
che fora dal suo corpo li producia
un ramo lauro che fior si portaua
E possa quel ramo pome facia
Dona verga li paria uedre
che fior e fruto asai si nua
Questa dona pur si volia sapre
quel che questo insomio indicaua
in anci che lei venese al partorire
Vna grande astrologa domandaua
che del suo sonno li douesse spianare
e quello alei molto la confortaua
Dicte de biatue confortare
di questo sonio che io ui so ben dire
che doni ue ne auiti molto da leggare
Vna fiol maschio deuuti impartorire
sera sago e di sienca imbuto
non si trouara lo simile al uerdire
E per chei sonio vostro sia compiuto
per signo dela verga da li fiore
virgilio per suo nome sian metuto
Questo fiolo alcuariti cum amore
sinal di lui non sera al mondo
per lui aueriti anchora grand honore

*Bonamente Aliprandi, Cronica de Mantua, inizio dei capitoletti riguardanti Virgilio,
c. 14r. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, sezione manoscritti, A.I. 9.*

non li piacia ben volir lì stare,
la terra e li so ben si abbandona.
E pur in Grecia si se mise andare,
dove d'ugne scientia s'imparava,
volsi ad Athene andar a studiare,
Stete bon tempo e poi si tornava,
a Mantua tornò scientiato;
de la sua venuta zaschun s'alegrava.
Dredo a queste pochi anni stato,
gran guerra fue tra l'Imperatore
e Antonio gran roman chiamato.
Di vitoria Otavian ebbe l'onore,
a Roma cum sua zente tornava,
gran festa per Roma fatto alore.
Ottavian subito pensava
de rimunerar li soi cavalieri;
in questo modo lui si ordinava:
In Lombardia si feci suo penseri
che quelli che servito li avìa
d'ugne zente cavaler e scuderi,
Per meritar, loro literi si scrivìa
che di ben d'altri fosen prevezutti,
de possession e chase darli bailia¹⁵,
Perché, quando quella guerra fu tra loro,
cremonesi cum Antonio tenìa
contra Ottavian cum so valore.
E per lo simel la cità di Pavia,
Piasenza, Parmesan e Modenesi
e ancho Mantua pur ne sentia.
E per questo Ottavian si fessi
che li ben di quei cittadini si tolese,
per vindicar li ricevuti offesi.
Di soi mandò che destribuir devesse
tutti li beni come a lor piacia;
complito fue che non ge fu difese.
Tutto quello di Cremona dato via,
Ario¹⁶ centurion fu mandato,
a Mantua vene cum sua compagnia.
Tuti li ben di Virgilio dato
sono a Ario intieramente;
Virgilio ne fu molto turbato.
Notabel verso scrisse de presente:
Mantua, ve misere, nimium vicina Cremone!
di Mantua si parti amantinente.
Verso Roma si prese andare

per volir esser da l'imperatore,
cum speranza di so ben recuperare.
In Mantua si era gran dolore;
tuti li cittadini rubar si vedìa;
gran pianti per la terra alore.
Ario cum sua gran tiranìa,
consentìa a zaschun ugni mal fare,
dando a loro alturio¹⁷ e bailia.
La torre del comun feci amezare;
che campanil adesso si chiama
di santo Petro, cum adesso pare.
Tornemo a Virgilio, chi brama
d'esser a Roma cum Ottaviano,
mal contento e cum la mente grama.
Zonto a Roma, penser feci non vano;
dimestigeza de alchun non avìa,
ma pur la prese di valente romano,
E cum quello parlava e dicìa
dil suo fatto como l'era stato
e quali modi a lui si parìa
Che tegnir dovesse. lui ebbe pensato
che supplicanza a Ottavian desse
e per tal modo serìa ascoltato.
A Virgilio non par che piacesse;
partito da lui terminò altro fare,
chè a Ottavian voia vegnesse
Di volirlo conoscer e parlare;
e in la sua mente ebbe pensato
di volir tempo un poco aspettare.
L'imperator orden avìa dato
di volir l'altro zorno chavalchare
fuor di la terra dov'era ordinato.
La note gran pioza cum gran tonare;
lo zorno fatto, lo tempo si chiarìa;
l'imperatore si misse a chavalchare.
Virgilio dui versi si facìa,
li quali avian questo tenore:
– su la scrana imperial li metia –
Nocte pluit tota rediunt spectacula mane;
*divisum imperium cum Iove, Cesar, habes*¹⁸.
Questi due versi viti l'imperatore,
volsi sapir chi fati li avìa.
Egeus poeta si dava l'onore;
gran vergogna dredo ne recevìa.

Delle pressoché quaranta vite di Virgilio compilate da autori diversi prima dell'epoca di Bonamente, quella di Elio Donato (metà del IV secolo dopo Cristo), derivata da un testo di Svetonio oggi perduto, resta fondamentale per aver offerto l'impalcatura di notizie (vere o presunte tali) che avrebbero poi segnato le altre biografie antiche del poeta. A partire da quella di Servio (fine IV secolo) e da quella dello pseudo-Probo, di datazione ancora incerta. Ma le differenze esistono, come capita a un passaparola mai interrotto nei secoli. Per esempio, Donato parlando di Publio Virgilio Marone identifica la madre come figlia di un certo Magio, mentre Servio esplicita il nome di Magia e lo pseudo-Probo chiama Magia Polla la medesima donna. Già Donato racconta del sogno del ramo di alloro, precisa il colore bruno della pelle e la complessione da contadino; afferma inoltre che il mestiere del padre fosse il vasaio, ovvero *figulus*. Nella seguente vita di Foca (V secolo) il vasaio si chiama correttamente Marone, ossia un *cognomen* che per Aliprandi diviene un soprannome. Solo nella cosiddetta *seconda Expositio Monacensis*, redatta nel dodicesimo secolo a partire da un commento alle *Ecloghe* di Mastro Anselmo, il mestiere di vasaio diventa il nome vero e proprio del padre, come accade nell'*Aliprandina*¹⁹.

Naturalmente, non tutte le quasi quaranta vite hanno la medesima diffusione, e questo limita drasticamente lo spettro di fonti che Bonamente aveva a disposizione. Inoltre, una parte dei testi viene riscoperta in epoca umanista, là dove si colloca anche la redazione di un ampliamento importante della *Vita* di Donato, ovvero il *Donatus Auctus*, probabilmente frutto di una serie di addizioni progressive avvenute nei secoli precedenti.

Ma, prima di indagare su altri dettagli che ci possono dare indicazioni in merito al sostrato di informazioni di cui Bonamente disponeva, occorre proporre alcune notazioni sul tono generale della narrazione in versi. L'impressione è che Aliprandi intenda trasmettere profondo affetto e devozione nei confronti di Virgilio, la cui venuta è preannunciata da un astrologo e il cui sapere è sconfinato. A questo egli unisce alcune note che potevano risultare parlanti nei confronti di lettori che abitavano un borgo ancora medioevale. Così volle, per esempio, nel quadro della *querelle* ben nota sui campi confiscati, aggiungere il dato anacronistico di una torre comunale abbattuta per metà dal centurione Ario, e destinata a diventare nel futuro il campanile di San Pietro.

Proprio ad Ario rivolgiamo ora la nostra attenzione, per notare che questo nome appare per la prima volta nella *Vita Vaticana I*, designando uno dei soldati di Ottaviano. L'uomo ricompare poi nella vita redatta in latino da Zono de' Magnalis (commentatore virgiliano della prima metà del Trecento, forse nato a Firenze e attivo tra Bologna e Montepulciano), poi nella vita sempre in latino di Sicco Polenton (umanista padovano, 1375-1425), poi nella *Vita Laurentiana* (1403).

I nomi di Zono e di Sicco ricorrono anche in relazione ai due versi composti da Virgilio per l'imperatore che, oltre a intensificare l'inclinazione fiabesca del racconto, sono importanti proprio per situare meglio i riferimenti di Aliprandi (si veda la nota 18). Si tratta di un distico che appare anche in alcuni scrittori medioevali italiani, tra cui occorre citare senz'altro il Donizone della *Vita Mathildis*²⁰, che non a caso nomina anche Ario. Riportiamo la traduzione di Paolo Golinelli: «Quei versi vorrei ricordarti, perché tu nol neghi: / “Piovve tutta la notte, all'alba si rinnovò la tua gloria, / o Cesare: hai diviso con Giove il potere supremo”».

v *De Virgilio mantuano*

Quando Virgilio questo sapia,
volsi che l'imperator si sapesse
che di versi li era detto busia.
Altri versi di subito si scrisse;
in questa forma si fu lo so dire:
— e a la scrana imperial li misse —
Hos ego composui versus, alter tulit honorem
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis.
L'imperator si volsi sapire
qual era che questo scrito avia;
alchun di Virgilio li ven a dire.
Ordenò che per lui mandato sia;
volsi da lui sapir la certeza,
se quelli versi lui scrito avia.
Resposi che paria gran foleza
che alchuno lo nome si volesse dare
di quello chi non era sua fateza,
E che per Egeus divesse mandare
che li versi manchi complir divesse;
chi feci li altri lo saprà ben fare.
Ordinò che per Egeus si mandasse;
fo venuto, l'imperator dicia
che quelli versi manchi complir divesse.
Egeus di presente li respondia
che quelli versi non sapia complire,
e Virgilio a lui sì li dicia:
Imperatore questo vi so ben dire,
chi feci l'altro saprà ben ancho fare,
se comandati, che se dezan complire.
L'imperatore li ebbe a comandare

che quelli versi complir li devesse;
e Virgilio ebbe a comenzare:
*Sic vos non vobis velera*²¹ *fertis oves*
sic vos non vobis fertis aratra boves
sic vos non vobis melificatis apes
*sic vos non vobis nidificatis aves*²².
Egeus cum suo animo dimesse,
cum vergogna disse a l'imperatore
che de lui misericordia avesse
E che non guardasse al suo grand'eroe
di quello che lui s'avia vantato,
avial fatto per avir honore.
L'imperator si li ebbe perdonato,
conobe di Virgilio lo gran sapire,
e di presente l'ebbe recomandato.
Polione²³ e Micinato²⁴, al ver dire,
posenti eran cum l'imperatore,
e tra loro si eben a dire:
El'è da far a costui grand'honore,
tolemo cum lui demestegeza,
e oldiremo²⁵ in dir lo suo valore.
Fono cum lui con piasevoleza;
Virgilio cum loro si parlava,
olduto che lo eben, aven alegreza.
Virgilio anchor si li contava
di la sua venuta la ver casone,
et ambedui molto l'ascoltava.
Micinato dicia a Polione
da l'imperator devesse pregare
che render li facesse li soi rasone.
Di presente si fono a parlare
a l'imperator e sì li dicia;
di Virgilio li vien a recitare.

L'imperator che voluntier li oldìa,
per Virgilio subito ebbe mandato,
che lui a bocha oldir lo volà.
Virgilio lo suo fatto ebbe contato;
l'imperator allor si comandava
che a Mantua fusse scritto e mandato.
E litere di presente ordinava
che li so beni li fosen renduti.
Virgilio comiato si piava.
Infra certi termini compiuti,
promisse Virgilio a Roma tornare.
zunsi a Mantua, fono da lui venuti
Tutti li so amici a visitare,
domandando cum lui fato avìa.
Virgilio a loro ebbe a contare.
Possa da Ario si se ne zia,
le sue littere si se apresentava
comandò li suoi ben renduti li sia
Conto li ebbe, lui si ordenava
Di so' fatti como si devìa fare,

e in ver Roma tosto ritornava.
Zunto a Roma, si ze' a presentare
a Ottaviano imperatore,
e lui li fece molto bel acetare.
Polione e Micinato anchore
lo viten molto cum gran piasevoleza,
zaschun di loro mostrando grand'amore.
Poco stette ch'el ebbe allegreza,
fato fue canzeler de l'imperatore,
e lo mazor tenuto per certeza.
Zaschun li facìa grand'honore;
philosopho poeta era grande,
e di rethoricha non era mazore.
La sua gran scientia si se spande,
Polion e Micinato lui pregare
che far li deza una gratia grande:
A lui piazir deza di volir fare
alchuna opra che li renda fama,
la qual si sia in poetezare,
voia far questo che n'ànò gran brama.

Il confronto di Virgilio con l'imperatore avviene attraverso la scrittura di alcuni versi da parte del poeta, che in tal modo dimostra la sua maestria. Prima, quelli che parlano della pioggia e pongono a confronto il potere di Ottaviano e del sommo Giove. Poi, quando i medesimi versi, lasciati anonimi, vengono avocati in maniera fraudolenta da un certo Egeus, spunta la famosa filastrocca *Sic vos non vobis*, che soltanto Virgilio può completare. Ricordiamo come il personaggio di nome Egeus appaia solo in Bonamente; nel *Donatus Auctus* infatti il suo nome è Batillo (o Bacillo), non sappiamo se semplicemente omonimo del noto attore e liberto, amante di Mecenate. Notiamo comunque che i quattro versetti seguono lo stesso cammino del precedente dittico. Assenti nel Donato canonico e presenti nel *Donatus Auctus*, ne troviamo per la prima volta uno (quello relativo alle api) come parte di un distico elegiaco riportato nella *Anthologia Latina*, citato anche dall'ortografo Curzio Valeriano²⁶. Poi avranno diffusione nel medioevo, come appunto avviene nel caso del già ricordato Donizone, che nella *Vita Mathildis* ne propone due, in quest'ordine: *Sic vos non vobis vellera fertis oves / sic vos non vobis melificatis apes*. Seguiranno le citazioni nelle opere di Zono de' Magnalis e di Sicco Polenton. Rimarranno comunque emblematici, in quanto segni parlanti di uno sventato plagio. E troveranno grande fortuna nei secoli seguenti, se pensiamo che perfino il patriota Felice Cavallotti compose nel 1894 un breve scritto teatrale dal titolo *Sic vos non vobis*, preceduto da una prefazione che rievoca Virgilio.

Ma il componimento cosa significa, in effetti? Oltre all'amara considerazione di aver lavorato perché un altro ne avesse lode, questa formula si basa sulla martellante ripetizione iniziale, quasi si trattasse di un incantesimo, e descrive entità animali che fanno del bene non per sé ma per gli altri: è l'espressione dunque di una generosità naturale tipica del poeta, che si contrappone all'invidia e all'avidità del plagiario. Inoltre, il tono generale si avvicina vagamente al canto delle *Georgiche*.

Così nell'*Aliprandina* Virgilio si assicura la fiducia dell'imperatore, la revoca della confisca delle proprie terre, l'amicizia di Polione e Mecenate, oltre a un posto di rilievo a corte. Presto però deve affrontare una nuova prova, ancora più insidiosa. Precipitiamo dunque nel mondo delle leggende.

vi *De amicitia facta per Virgilium*

Virgilio, che molto loro si ama,
per Polione la Bucholica spouse,
per Micinato Giorgica si chiama.
Anchor Ottavian cum sua vose,
volsi che de Enas si scrivesse;
di farlo vulentier si rispose.
In fra quei tempi mostra che nasesse
che Virgilio si se inamorava
d'una zovene che multo li piacesse.
Quella donna poco di lui curava;
fiola era d'un chavaler valente,
ma pur Virgilio molto la cazava.
Era Virgilio di persona posente,
pasati trent'anni si avia,
quando a questa dona posì mente.
Quella donna a suo patre dicìa
de l'asedio che Virgilio li dava:
quel chavaler dispetto ne prendìa.
In so animo subito pensava
di vergognar Virgilio granmente;
cum la fiola modo si trattava.
Questo chavaler in Roma posente,
un palazo cum una torre avìa,
che era di beleza asà parisente.
A la fiola ordine si dasìa,
che a Virgilio devesse mostrare,
cum tutti atti, che ben li volia.
E cum so messo divesse trattare,
lo quale a Virgilio dicesse
ciò ch'el volìa era contenta fare.
Ma una chosa volìa ch'el sapesse,

lo so palazo, a la sera chiavato,
non gh'era modo che aprir si potesse.
Ma 'na chosa si avìa pensato:
che per la torre lui posìa andare,
se lui servase l'orden per le' dato.
Cum una fune si posìa mandare
una corba²⁷, in la qual lu' intrasse,
e quello suso si farìa tirare.
Lo messo andò; a Virgilio piasse,
ordinò del die che far sì devìa;
al chavaler grand'alegreza nasse.
Vene lo zorno che orden avìa,
Virgilio andò con l'orden dato;
di note in la corba si metìa.
Fina al mezo de la torre fu tirato,
la fune di sopra si firmava,
rimase Virgilio vergognato.
La matina li Roman si andava
a vedir Virgilio como stasìa
in la corba, e zaschun lo befava.
Ottaviano questo si sentìa,
mandò che zoso fosse asogato²⁸;
fue fato, e molto lo reprendìa.
Virgilio chi se viti vergognato,
un suo animo subito pensava,
di farne vindita ebe terminato.
Feci che 'l focho tutto s'amorzava;
non si trovava chi focho avesse;
lo popol di Roma si se lamentava.
Ottaviano, a chi molto incresse,
per tutti li soi savii mandone,

che d'avir focho modo si trovesse.
 Tutti quanti al re si se schusone,
 che d'avir focho nol sapreven fare;
 per Virgilio allor si mandone.
 L'imperator si prese a pregare
 Virgilio che modo deza tenire
 che di fuocho Roma fesse abondare.
 Virgilio alora sì li vien a dire
 che, si focho si deverà trovare,
 convien che 'l cavaler faza venire
 Sua fiola e quella cunzare
 in quattro²⁹ a chul discuperto stia;
 chi vol focho al chul vada impiare.
 A l'imperator questo increscia,
 ch'era fia di nobel cavaler;
 gran vergogna a lui si serìa.
 E pur del focho si facia mestiere,
 che senza quelo non si posìa stare;
 fu mandato per quel cavaler.
 L'imperator li prese a parlare:
 io mi schuso, ma convien che sia,
 che senza fuocho non posemo stare.
 Per tua fiola si conven che sia;
 per Virgilio nu' si abiemo,
 per altro modo non si può recuprare;
 È per vendeta, nu' ben si vezemo
 che Virgilio si è la casone,
 ma fato che sia ben lo pagaremo.
 Lo cavaler cum mala intentione:
 sia quel c' a vui piace!
 di far vindita avia cor di lione.
 La donna in quattro posta che giace,
 lo chul discoperto si tenìa,
 per focho va a chi bisogno face.
 L'uno a l'altro focho dare non potìa,
 perché l'un e l'altro s'amorzava,
 ziaschuna casa per se tor convenia.
 Molti zorni pasati si stava
 nanzi che Roma di focho fornesse;
 lo cavaler gran dolor portava.
 Virgilio, ché a lui non incresse,
 per vindicharsi alegreza facìa,
 contento era che zaschun sapesse
 Che quello incanto fatto lui avia
 per volir la sua beffa vindicare,
 lui non curando di quel che si dicìa.

Di focho fornita senza manchare
 che fue Roma tutta a complimento,
 la donna fu fatta a chasa tornare.
 Lo chavalero si facìa gran lamento
 a l'imperator e molto si dolìa
 che fatto l'era si gran tradimento.
 E che di questo justitia far debbìa,
 chè lui e la fiola son vergognati,
 o che Virgilio a lui dato sia.
 L'imperator risposi: non dubitati
 che questa chose i lasi passare,
 serà punito di tutti li soi pechati.
 Per Virgilio alora fe' mandare;
 presente lo cavaler, a lui dicìa:
 dura morte ài meritata fare.
 Voio che de tie justitia si fia,
 questo cavaler ài vergognato,
 gran mal è stato per la fide mia.
 Quando Virgilio si ebbe ascholtato,
 all'imperator si començò a parlare:
 Santa Corona diti ch' i ò falato!
 La veritade non si può celare;
 qual più de me è stato vergognato?
 chi offende, offessa convien portare.
 Questo zentil homo non à guardato,
 in lo suo fare, se non a vergognarmi,
 di far simel a lui ò perchazato³⁰;
 E se alcuno colpa volesì darmi,
 che quel ch' a mi fece fose rasone,
 perché in diletto volia starmi
 Cum la fiola, chi mi de' chasone
 d'avir cum lei piasir e diletto,
 circhava ben di darge complisone³¹.
 Lui che dil fato sapìa l'effetto,
 devìa la fiola sua castigare
 e non vergognarmi cum tanto diletto.
 S'el fosse savio, averìa saputo fare,
 che lui né mi non sària vergognato;
 al suo volir si volsi satisfare.
 Tutte queste rasoni v'oe alegato,
 vui sapiti bene quel chi è l'amore,
 che multi sazi³² in quello à fallato.
 L'uno e l'altro oldia l'imperatore,
 ma in effetto pur duro li parìa
 la vergogna fatta e lo desonore.
 E complacir al chavaler volìa;

Virgilio in preson fe' chazare;
lo cavaler contentamento avia.
Li preson di Roma, si dè notare,
un muro alto d'intorno si zìa,
achasato dove si posìa stare;
Nel mezo gran curtivo³³ si avìa,
dove lo dì, li presoneri stava,
e lì tra loro piacir si dasìa.
Virgilio de andarsene pensava,
nel curtivo una nave disignoe,
li presoneri tuti domandava.
D'andar seco tuti li pregoe,
dicendo se cum lui volìa andare.
alchun per beffa de andar acetoe.
In la nave si li feci intrare;
a zaschuno per remo un baston dasìa
in su la poppa si mise a setare³⁴.
A zaschun di loro sì dicìa:
quando comandarò che navigati,
zaschun de voi a navigar si dìa,
E niente a farlo voi indusiati,
de li preson tuti si usciremo,
condurovi che serì liberati.
Quando li parsi disse: dati a remo!
zaschun mostrava di forte navigare,
la nave si leva, disse: nu' andemo.
For dil cortivo si vedìa andare,
in ver Pulgia la nave tirava,
per aier la dita si vedia tirare³⁵.
Li presoneri che in preson stava,
che in la nave non volsen intrare,
vezuto il fato, tutti lamentava.
Virgilio la nave feci chalare,
quando fu in locho dove volìa,
in terra piana la feci asettare.
Chi era dentro tutti fuor uscìa;
Virgilio a loro si parlava,
e da quelli commiato prendìa.
La nave subito si disfantava³⁶;
quelli chi eran dentro se n'andoe,
Virgilio ver Napoli tirava.
La guardia di la preson si portoe
questa novella a l'imperatore:
di Virgilio fuzito li ricitoe;
De li presoneri, li disse anchore,
in una nave disignata andone.

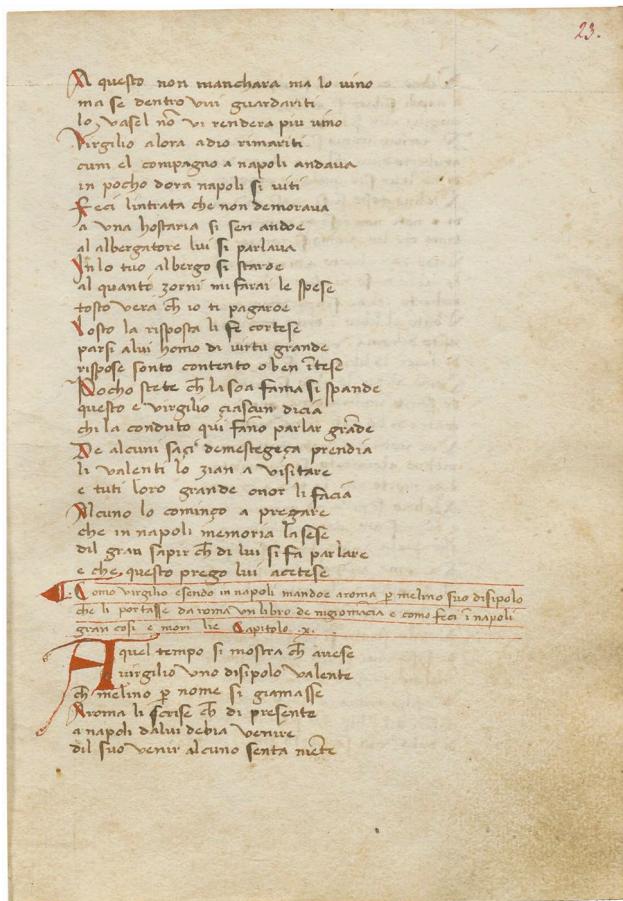
Ottavian si meraveiò alore.
Contra li so baron alor parlone,
dicendo: io credo, per la fide mia,
che tutti li celi sì s'accordone
Tutte scientie, che 'l mondo avìa,
di darli a Virgilio intieramente
più che alchun altro che vivo sia.
Ch'io lo perda sì ne son dolente,
se ave' lo posso, pur anchor lo voio,
non è da perder homo sì valente.
Se lui torna, più honor ch'io non soio,
in la mia corte vorò che fato li sia,
di la sua partita tropo mi ne doio.
Tornemo a Virgilio chi ne zia
cum un compagno, per volir andare,
dritto a Napoli credìa tegnir la via.
Pur lo sentiere si ven a falare;
pasati lì vespri, si se trovava
preso a una chasa domandando l'albergare.
Lo povro homo sì li parlava:
voluntier di quel che azo vi darone.
Virgilio e lo compagno acceptava.
Dentro in la casa lor si introne;
non g'erra da bere e pocho da manzare;
Virgilio la femina dimandone:
Averemo niente da cenare?
la femina alor si respondia:
del pan avemo che poti manzare:
Ma vino non g'è, la femina dicìa.
disse Virgilio contra il compagno:
convien che tegnemo altra via.
Al bon homo disse: trova un cavagno³⁷,
a quella vigna si te ne va rato³⁸,
rechalo pieno d'ua e non avir lagno.
Lui risposse: questo serà fatto.
ma l'ua non è matura, cum fariti?
Virgilio disse: ben faremo patto.
A la donna disse: un vasel trovariti,
dove dentro l'ua fariti zetare,
possa d'aqua vui si l'impieriti.
Ordinato il vino prese a parlare;
Virgilio al compagno si dicìa:
pur qualche cossa averemo a manzare.
Tosto un spirito misse in via
che a Roma subito lui andasse,
e che a la cena de Ottavian sia,

E che senza falo lie li portasse
la imbandison de Ottaviano,
zesse presto e che tosto tornasse.
Quel spirito non andò invano;
un gran tairo de carne alesse³⁹
cum molti poli si portò in mano.
Di questo a Ottaviano non incresse,
e disse a lo donzello che 'l servìa,
s'el à vezuto chi lo tayer tolesse.
Di vergogna lo donzello si reprendìa;
rispose: questo mi par incantamente,
non so pensar que chosa questa sia.
Ottaviano, senza manchamente,
disse: Virgilio l'à fatto fare,
e di la beffa alegra la mente.
Tornemo a Virgilio chi vol cenare:
al botesino⁴⁰ incanto si facìa,
l'aqua perfeto vino fe' tornare.
A cena tuti insieme si metìa;
aviano molto ben da manzare
e molto ben da bere si avìa.
Andosene la sira⁴¹ a posare,
la matina per tempo levava,
Virgilio al vilan prese a parlare,
E molto lui e lei regraciava.
del vasel del vino li ven a dire
che quel per ben andata li lasava,

E che non volesen loro mai vedire
che fosse dentro da quel botesíno,
e notasen bene tuto lo suo dire:
A questo non mancharà mai lo vino,
ma se dentro vui guardariti,
lo vasel non vi renderà più vino.
Virgilio a loro: a dio rimariti!
cum el compagno a Napoli andava,
in pocho d'ora Napoli si viti.
Feci l'intrata che non demorava⁴²,
a una hostaria si se n'andoe,
a l'albergatore lui sì parlava:
In lo tuo albergo si staroe
paregij zorni, mi farai li spese,
tosto verae ch' io ti pagaroe.
Tosto la risposta li fe' cortese,
parsi a lui homo di virtù grande,
rispose: son contento, ave ben intese.
Pocho stete che la sua fama si spande;
questo è Virgilio, zaschun dicìa,
chi l'a condutto qui fanno parlar grande.
D'alchuni sazi demestgeza⁴³ prendìa,
li valenti lo zian a visitare,
e tutti loro grande honor li facìa.
Alguno lo cominzò a pregare
che in Napoli memoria lasesse
del gran sapir che di lui si fa parlare
e che questo prego lui aceptesse.

Il terzo capitolo, fra i quattro virgiliani dell'*Aliprandina*, è forse il più interessante, perché ci consente di intuire la portata dell'aura leggendaria di cui era circondato il poeta.

È noto che dagli ultimi anni del dodicesimo secolo inizia a presentarsi ai nostri occhi un fiume di testi in cui la figura di Virgilio svetta non solo e non tanto come sommo artefice. Egli è il sapiente onnicomprensivo a cui nessuna arte è negata. È la guida sicura di chi vuole risposte e protezione intellettuale. È il profeta che ha visto nei cieli apparire il segno della venuta di Cristo. È il negromante che domina i demoni, addita il cammino negli Inferi, interroga le anime perdute. È infine il mago capace, fra Roma e Napoli, di edificare castelli e città, creare automi di ogni sorta, erigere mura e ponti nell'aria, annullare e suscitare il fuoco, inventare una barriera incantata capace di proteggere l'Impero. A partire dal *Dolopathos* di Jean de Haute-Seille e dal *Politicatus* di John of Salisbury, dunque, il sommo autore latino diviene personaggio e protagonista di una serie di poemi, encyclopedie, racconti di vario valore letterario che giungono



Bonamente Aliprandi, Cronica de Mantua, inizio dell'ultimo capitulo, che cita il discepolo Melino, c. 23r. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, sezione manoscritti, A.I. 9.

fino al sedicesimo secolo, se non oltre⁴⁴. Tenendo conto anche dei frammenti di codici e delle notizie sparse che in tutta Europa documentano un altissimo e singolare prestigio, probabilmente rafforzato anche da una robusta tradizione orale, a partire dall'epoca della tarda romanità. Nessuna singola opera descrive compiutamente i suoi poteri, nessuna determina una sintesi fra i numerosi aspetti di una personalità multiforme. Si tratta piuttosto di un caleidoscopio di immagini, che risultano particolarmente vivide nel Trecento.

Il capitolo in questione dell'*Aliprandina* presenta innanzitutto, dopo aver liquidato in poche righe l'intero *corpus* poetico del Nostro, il resoconto di un amore infelice e di una terribile beffa che il poeta subisce da parte della figlia

di un cavaliere. Appeso a mezz'aria dentro una cesta egli, invece di raggiungere la desiderata, è costretto a subire i lazzi della popolazione romana.

Il tema del sapiente ingannato da una donna ha diverse repliche, tra cui almeno una altrettanto illustre. Si tratta del caso di Aristotele che, invaghito di Fillide amante di Alessandro Magno, giunge a umiliarsi fino a procedere a quattro zampe facendosi da lei cavalcare. Si veda a tal proposito la diffusione medioevale dell'episodio, per esempio grazie al poemetto duecentesco *Lai d'Aristote* di Henry de Valenciennes. Ma l'argomento del sapiente umiliato da una donna è di tale diffusione che lo stesso Don Chisciotte, nel romanzo omonimo, passa una nottata appeso per burla femminea al pertugio di un fienile (prima parte, capitolo 43).

Per quanto riguarda Virgilio, esiste un sottoinsieme abbastanza corposo di testi in merito, che possiamo far partire dal *Manoscritto Latino 6186*, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi e databile al tredicesimo secolo. Le versioni più esaurienti della vicenda appaiono invece nella *Weltchronik* del viennese Jans der Enikel (1370 circa) e nel *Myreur des Histors* di Jean d'Outremeuse, pressoché contemporaneo. Se nel primo caso la vicenda narrata assomiglia abbastanza allo scritto di Bonamente, nel secondo la storia è assai diversa. Qui la donna concupita è Phebilhe, figlia di Giulio Cesare, e ama con passione il poeta. Sono la gelosia e il dispetto per non riuscire a diventare sua moglie che la spingono a ingannarlo con il trucco della cesta. Però Virgilio intuisce la trappola e la sventa, ponendo un proprio simulacro nella cesta medesima. D'altronde, non dobbiamo stupirci di queste variazioni, che percorrono e animano tutte le leggende dedicate al mantovano. Ci limiteremo a ricordare la presenza della vicenda nelle opere di due autori nostrani, Antonio Pucci⁴⁵ e Giovanni Sercambi⁴⁶. Ma lo scherzo era così diffuso nella cultura popolare da spingere a ritenere che, come riporta Comparetti, a Roma esista ancora la torre in questione, ovvero la Torre dei Frangipani in via dei Portoghesi, un ramo di via della Scrofa. Notiamo che questa scenetta ebbe una certa fortuna nel campo delle decorazioni artistiche, essendo rappresentata sopra un cassone matrimoniale in avorio della prima parte del Trecento, oppure nel cosiddetto arazzo Malterer, della medesima epoca, conservato a Friburgo in Brisgovia; oppure sopra un capitello di San Pietro a Caen, sempre coevo.

Se passiamo ora alla conseguente vendetta, che certamente appare ai nostri occhi per quel che è, un episodio osceno e misogino, dobbiamo innanzitutto notare che la maggior parte dei testi in questione, per circa due terzi, unisce i due elementi narrativi. Di solito il tema è l'estinzione del fuoco, evento terribile talvolta provocato direttamente da Virgilio, in altri casi no. Quel che conta però è la capacità del poeta di padroneggiare in modo quasi demoniaco l'elemento naturale, che nell'*Aliprandina* come altrove si associa all'indegna punizione della donna menzognera.

Il resto del capitolo si diffonde poi in altre brevi avventure. Ecco la scena della carcerazione, ma soprattutto l'episodio della nave disegnata che prende forma e consente la fuga verso Napoli dei prigionieri, prima della sua definitiva sparizione. In questi versi è particolarmente efficace il tono fiabesco della narrazione, che prosegue con i miracoli virgiliani a Napoli, a partire dall'otre magico, inestinguibile fonte di vino. A ragione il medesimo Comparetti osserva che l'incantesimo della nave disegnata appare anche nei racconti relativi a un altro personaggio. Si tratta del salernitano Barliario, medico e alchimista medievale, la cui epopea magica viene tramandata oralmente generazione dopo generazione per approdare infine a due libretti settecenteschi.

vii De Melino discipulo Virgili

Quel tempo si mostra che avesse
Virgilio un dispol valente,
che Melino per nome si chiamasse.
A Roma li scrisse che di presente
a Napoli da lui debbia vegnire,
dil suo vegrin alchuno senta niente.
Melino di Roma si fe' il partire,
a Napoli subito si arivoe;
Virgilio a lui si li ebbe dire,
Di tornar a Roma si li comandoe:
a Ruberto dirai che 'l mio libro ti dia.
di non lezer su quello lo pregoe.
Melino tosto si se misse in via;
dì e note non cessò di caminare,
tanto che lui a Roma si zunzìa.
Andò da Ruberto a dimandare
lo libro di so maistro chi 'l mandava.
Ruberto li dè senza dimorare.
Abuto il libro, in dredo tornava;
uscito di Roma voia li venia,
di lezer lo libro lui si bramava.
Como a lezer lo libro si metia,
de spiriti multitudine granda
contra di lui se ne venia.
Che vo' tu che vo' tu? tuti dimanda.
Melino alora tutto si spaventoe
e di morte ebbe la tema granda.
Melino si prese a argumentare,
e di presente alor si comandava
che quella via debian salegare⁴⁷
Da Roma a Napoli a complimento,
che sempre quella netta debia stare.
li spiriti per lo comandamento,

Quella strata tutta fen salegare
di sassi vivi senza manchamento.
Melino a Napoli ven arivare.
Virgilio trovava amantinente;
disseli del libro che portato avia
e de la via salegata similmente.
Virgilio molto forte lo reprendia,
dicia: roto ài lo mio comandamento,
pena ne portarai per la fide mia.
Anchor ti dicho, e si non mento,
tue te misse a risego di morire.
cum lui di questo facia gran lamento.
Virgilio lassa de più non dire;
recordando di quelli che l'era pregato,
di far alchuna cossa si volse vedere.
E in suo animo ebbe deliberato
de negromanzia volir operare
e per gran fati eser nominato.
Castel da l'Ovo quello si fè fare,
e in aqua quello si fabricoe,
che anchor si vede e per opra pare.
Anchor oltra quello si incantoe,
una mosca in vedrio incantava,
che tutte l'altre mosche si chazoe.
Alchuna moscha in Napoli intrava;
questo a popol granmente piacia;
ma un'altra feci che più si montava.
Una fontana per incanto facia,
la qual sempre olio si zitava
e dil zetar mai non s'astenia.
E quello olio si continuava
a bastamento di tuta la citade;
grand'alegreza lo popol menava.

Altri così e di gran novità
 Virgilio in quella terra facia
 meraveiose e di gran beltade.
 Ottaviano che questo sentia
 de Virgilio, non potè comportare
 che fuor di Roma lui star debia.
 E di presente feci comandare
 che per Virgilio sia mandato
 che a Roma lui debia tornare.
 Virgilio fue a Roma tornato,
 apresentosi a l'imperatore,
 e da lui fo molto ben acceptato.
 Cum Ottavian si firmoe alore
 e da lui grand'honor si avia
 e tra li soi si fue fato mazore.
 Virgilio, chè troppo si valia,
 da tutta zente era ben amato
 e grand honor da zaschun si fidia⁴⁸.
 In questo tempo ch'io t'ò recitato,
 naque che Ottavian convien andare
 in Asia cum la sua zente armato.
 Stete gran tempo in armezare,
 e in quella parte sì ebbe vitoria,
 posa⁴⁹ pensò a Roma ritornare.
 Virgilio, chi avia gran gloria
 del suo signore, che a Roma tornava

e che abuto avia tanta vitoria,
 Incontro fino a Napoli andava;
 erali viso non averlo mai vezuto⁵⁰.
 in quel tempo lo sol molto scaldava:
 Da lo gran caldo si fu combatuto,
 infirmo a Brandicio⁵¹ si feci portare,
 possa⁵² a Napoli anchor fu reduto.
 La morte, che a nesun vol perdonare,
 l'anima dal suo corpo si partia;
 tutta la zente facia gran lamentare.
 In Napoli sepelito si fidia⁵³,
 in via Puteolana cum grand honore;
 di la sua morte quel popol si'n dolia.
 Anni cinquantasete avia alore,
 ben quindese anni passati era
 quando naque lo nostro Creatore.
 Ottaviano, chi venia cum sua schera,
 di la morte di Virgilio oldia,
 di gran dolor fe' lamentanza fera.
 A li soi baroni alor sì dicia:
 di scientia è morto lo più valente,
 non credo che al mondo simel sia;
 Prego Dio che gratia li consente,
 che l'anima sua deza acceptare,
 li sue virtute non mi uscirà di mente,
 ben me ne doio, non posso altro fare.

Siamo dunque giunti a commentare l'ultimo capitulo virgiliano dell'*Aliprandina*. Qui vediamo all'opera un poeta davvero stregonesco, al di là della conclusione riferibile solo in parte alla *Vita* di Donato, che attribuisce anch'essa al caldo la ragione del malore, pur ponendo la scena a Megara, in Grecia. Questo tra errori vari di Bonamente, il principale dei quali è l'aver collocato la fatidica morte dopo la nascita di Cristo.

Senza voler nemmeno accennare alla complessità e al numero dei testi attraverso cui la leggenda del Mantovano si dispiega, dobbiamo ribadire alcuni snodi fondamentali, oltre a quelli già nominati.

Ricorderemo almeno, in ordine cronologico: Il *De naturis rerum* di Alexander Neckam, 1190 circa; la *Lettera a Herbord di Hildesheim* di Corrado di Querfurt (1196); gli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury (1212); l'*Image du monde* di Gautier di Metz (1245); lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais (1256); il *Cléomadés* di Adenet le Roi (1290 circa); il *Renart le Contrefait* del cosiddetto Épicier de Troyes (dopo il 1314); la *Cronica di Partenope* (dopo il 1326). Naturalmente potremmo citare anche la *Divina Commedia*, in cui Dante viene oggettivamente protetto dal Maestro durante la traversata infernale.

In realtà, i luoghi di diffusione della leggenda sono moltissimi, e sparsi in tutta Europa. Infatti, dobbiamo certamente supporre una risonanza continua fra pagina scritta e tradizione orale. Soltanto così si spiega il rimescolarsi di episodi magici che, pennellata dopo pennellata, restituiscono un'immagine del protagonista sempre più corposa e, in un certo senso, sempre più tenebrosa.

Partendo dalla prima peculiarità del capitoletto. Ovvero: il discepolo di Virgilio si chiama Mellino. Quindi, ha nome simile rispetto al notissimo personaggio della saga arturiana, colui che aiuta il re di volta in volta a sconfiggere le trame oscure degli avversari. Il nome *Merlinus* appare nella *Historia Regum Britanniae* (1136-1147) di Goffredo di Monmouth. Si tratta di un veggente potentissimo che, oltre a profetizzare in merito al futuro dell'Inghilterra, guida la dinastia regnante nei suoi incerti passi e dà inizio insieme ad Artù all'omonima saga. Ricordiamo che secondo Goffredo il seme dei re d'Inghilterra è il pronipote o nipote di Enea, ovvero Bruto. Merlino deriverebbe dal gallese *Myrddin*, la cui etimologia è comunque controversa. Fra le tesi più suggestive in merito vogliamo citare quella di Jean-Charles Berthet⁵⁴ che lo deriva dall'aggettivo *mero*, equivalente in celtico a "folle", "invasato". Ci troveremmo allora di fronte a un equivalente maschile di *Manto*, che ha la stessa radice di *mantis* e *mania*, ovvero evoca la follia nel senso di impossessamento del dio, che provoca le visioni della profetessa. Infine, è giusto ricordare come una *Cronica Merlini* apparisse all'interno della biblioteca di Francesco Gonzaga, come si evince dall'inventario del 1407.

Questo precisato, siamo di fronte a una delle tre occorrenze che legano l'epopea dei Cavalieri della Tavola Rotonda a Virgilio. Le altre due sono il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (1210), in cui si dice che il mago Klingsor, nato in Terra di Lavoro, ovvero in Campania e precisamente a Capua, fu discendente di Virgilio, a sua volta nato a Napoli e famoso stregone; e *Le Haut Livre du Graal* (1200 circa), continuazione del Perceval di Chrétien de Troyes, là dove Perlesvaus (variazione di Perceval) si trova di fronte a un castello rotante, detto «castello di Virgilio», «che l'ha costruito in questo modo grazie alla sua abile intelligenza, quando i filosofi andavano in cerca del paradiso terrestre»⁵⁵.

Premesso questo legame tra il poeta e il più famoso dei maghi, il capitoletto non delude certo le attese. D'altronde, è tempo ormai *de negromanzia volit operare*. Ora, la negromanzia è l'evocazione dei morti, degli spiriti e dei demoni. È insomma un'arte infernale, che in teoria ben poco si addice a chi si crede abbia intravisto il volere di Dio e la prossima venuta di Cristo. Eppure, la tentazione medioevale che Bonamente ben esprime ha bisogno di risolversi in prodigi molto concreti. Tutto a partire dalla presenza di un libro in cui evidentemente sono racchiusi incantesimi di grande potenza. Si tratta di una tradizione antichissima che ritroviamo per esempio in manoscritti gallesi abbastanza recenti, ma derivati dalla trasposizione di leggende ancestrali. Oppure può essere interessante ascoltare le parole del monaco tedesco Ermenrich di

Ellwangen, vissuto nel nono secolo, che nella sua *Epistula ad Grimaldum abbatem* racconta di aver sognato un Virgilio mostruoso, recante con sé penna e manoscritto, cimeli evidentemente trasportati dagli Inferi⁵⁶.

Il medesimo terrore viene evocato dagli spiriti chiamati in modo maldestro da Mellino. Anche qui ci troviamo all'interno di una tradizione ben consolidata. Per citare soltanto uno dei luoghi in cui appare, consideriamo ancora la *Weltchronik* di Jans der Enikel. Qui Virgilio trova sepolta nel terreno una bottiglia di vetro piena di diavoli, che gli parlano promettendo fortuna e aiuto. Il poeta allora li costringe a insegnargli ogni arte da loro conosciuta, quindi li libera.

Quanto ai prodigi pratici, essi ricorrono in diverse opere, prima di convergere verso l'apoteosi della *Cronica di Partenope*, che lega inscindibilmente la figura di Virgilio mago alla città di Napoli. Per esempio, la mosca che scaccia le altre mosche appare nel *Cléomadés*, nel *Renart le Contrefait*, nel *Myreur des Histors* (1350 circa), in Antonio Pucci; e altrove. Si tratta però solitamente di un automa di metallo, non di un simulacro in vetro. La leggenda di Castel dell'Ovo è menzionata prima nell'*Image du Monde*, nella *Weltchronik* e nel *Cléomadés*; quindi, e ovviamente, nella *Cronica di Partenope*. In queste pagine si parla prima del cosiddetto Castello Marino, che prende poi il suo nome attuale dall'uovo che il poeta pone al centro della costruzione. Infine,abbiamo menzione dell'episodio nel *Myreur des Histors*, in Antonio Pucci e in altri testi più tardi. Quanto alla fontana da cui viene olio, sembra essere un'idea genuina di Bonamente, almeno per quanto riguarda l'olio. Infine, per quanto concerne la strada lastricata dai diavoli, l'intervento magico viene citato anche dal poeta gnomico tedesco Heinrich von Mügeln in un componimento trecentesco, e dal pisano Fazio degli Uberti nel *Dittamondo* (metà del quattordicesimo secolo)⁵⁷.

Arrivati così al termine di questa breve analisi, dobbiamo rimarcare che le fonti di Bonamente Aliprandi sono misteriose, almeno nel caso della parte virgiliana della sua opera. Non ci aiuta l'inventario dei volumi in suo possesso, redatto nel 1417, e nemmeno l'inventario praticamente coevo dei libri Gonzaga, che forse erano da lui consultabili. In realtà, però, la situazione dell'autore mantovano è confrontabile con quella di tutte le altre voci che inventarono le gesta di Virgilio. Evidentemente esisteva un resistente e fertile terreno di fantasia popolare, tramandata oralmente, che riguardava le imprese stregonesche del Maestro, trasformato da sapientissimo poeta (e annunciatore della venuta di Cristo) nel protagonista tenebroso di un'altra e diversa storia di Roma e d'Italia. Come in un passaparola infinito, ognuno, a seconda della tradizione letteraria in cui operava e della propria particolare sensibilità, aggiungeva, toglieva e fantasticava. Contribuendo in tal modo al fiume impetuoso dell'immaginario medioevale, che si sedimentò infine in epoca umanista. Forse, la vita più vicina a quella raccontata da Aliprandi è il testo in latino di Zono de' Magnalis, a lui di non molto anteriore. Mancano tuttavia prove definitive in tal senso.

Comunque, se i quattro capitoletti della *Cronica* possono risultare oggi un volgare e grottesco affastellarsi di fandonie, la loro barcollante poeticità può a nostro avviso essere salvata per due motivi. Perché è comunque segno dell'immenso amore che Mantova ha sempre nutrito per il suo figlio più celebre. Perché nelle movenze certamente rigide di questo strano protagonista si intravede a tratti l'ombra dell'originale ingegno sconfinato. Che ancora oggi spinge a commentare ogni verso virgiliano, sintesi di intenzioni straordinarie e di altissimo stile.

ABSTRACT

With this unabridged re-proposition of the chapters dedicated to Virgil in the poem *Cronica de Mantua* by Bonamente Aliprandi, Giovanni Pasetti intends to offer readers the opportunity to better appreciate the reception of the figure of the Latin poet in Mantua in the early fifteenth century. Comparisons are also made between the legend narrated by Bonamente and other medieval or humanistic texts, which outline in different ways the charisma, the wisdom and the magical qualities of the illustrious Mantuan.

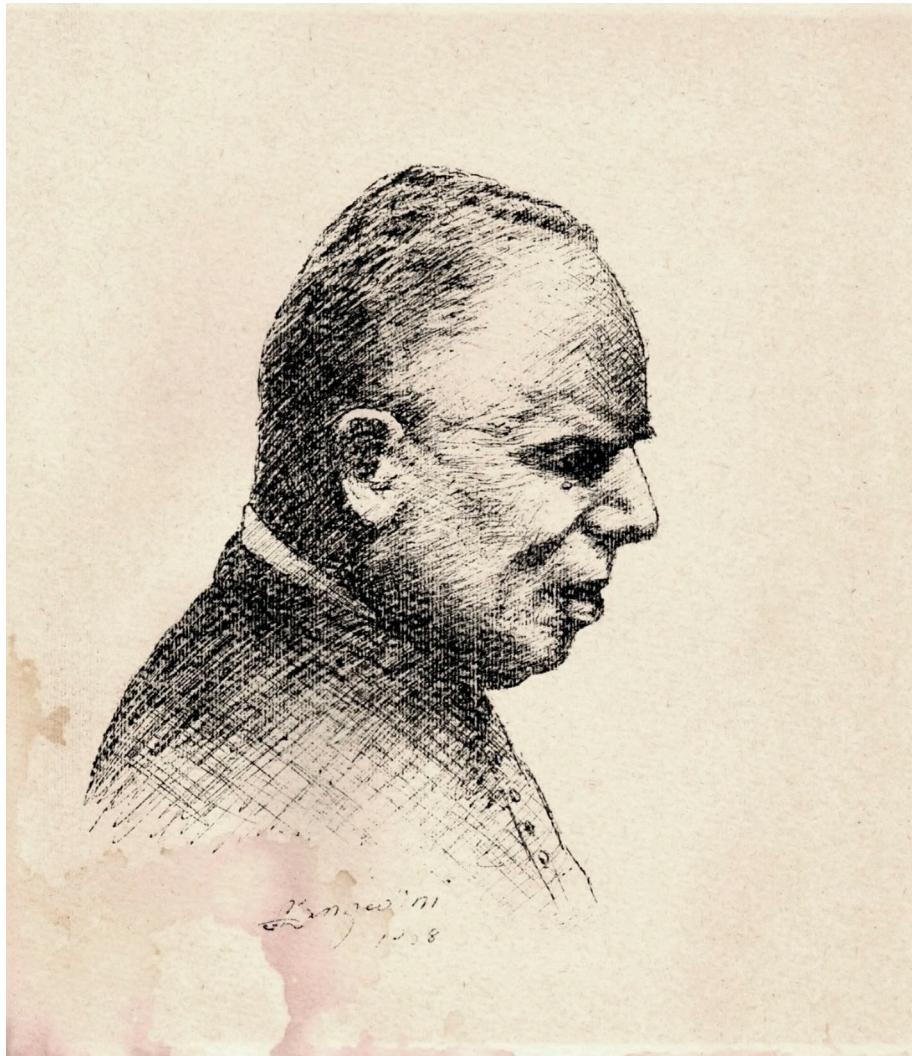
NOTE

1. *Encyclopedie Virgiliana*, V**: *Virgilio. Opere. Fontes. Indici*, Roma, Treccani, 1996.
2. B. ALIPRANDI, *Aliprandina (Cronica di Mantova)*, introduzione e note a cura di L. Pescasio, Suzzara, Bottazzi, 1994.
3. G. SCHIZZEROTTO, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova, Publi Paolini, 1985.
4. D. COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, Firenze, Bernardo Seeber, 1896.
5. *Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L. A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, Città di Castello, Scipione Lapi, 1900.
6. *Mantova. Le lettere*, I, a cura di E. Faccioli, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1959.
7. SCHIZZEROTTO, *op. cit.*
8. Copia più moderna del contenuto del codice Teresiano si trova nell'Archivio di Stato di Mantova, *Documenti Patrii raccolti da Carlo D'Arco*, b. 153. Vengono invece segnalati dal Novati: il cosiddetto codice Capilupi, antica proprietà della nobile famiglia mantovana e primo caso in cui appare la dizione *Aliprandina*, custodito a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Vittorio Emanuele 1059; un manoscritto presso la Biblioteca Nazionale Braidense, AD. X. 41; e il Marciano, a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 284. Quest'ultimo contiene una continuazione prima in versi quindi in prosa della *Cronica de Mantua*; inoltre acclude gli *Annales Mantuani*, altra cronaca precedente, dal 1095 al 1309, da cui forse Aliprandi derivò notizie. È questa l'ipotesi contenuta nell'informatissimo scritto di A.A. BISCEGLIA, «La Cronica de Mantua di Bonamente

Aliprandi. Commento storico ed intertestuale», tesi di dottorato, Università di Firenze, 2011. Esiste inoltre un altro codice a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, A 315. La lista di otto viene confermata dallo stesso Bisceglia nel suo articolo *Per una nuova edizione critica della «Cronica de Mantua»*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XLVII (2012), 133 (primavera), pp. 145-151. In accordo rispetto a tali conclusioni è il volume di A. CANOVA, *Dispersioni. Cultura letteraria a Mantova tra Medio Evo e Umanesimo*, Roma, Officina Libraria, 2017. Non è comunque da escludere la presenza di altre copie più tarde. Almeno una è apparsa di recente sul mercato antiquario.

9. poscia.
10. messo.
11. Il marrone, o *maron* in dialetto mantovano, è una grossa castagna.
12. paonazzo, scuro.
13. traeva.
14. Dopo aver citato *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*, Bonamente elenca altre opere, convenzionalmente note come *Appendix Virgiliana*. Ma la corrispondenza non è perfetta. Se *Ethenam* è *Aetna*, *Culicem* è *Culex*, *Priapeiam* è *Priapea*, *Catholicon* è *Catalepton* (!), *Epigram* è *Epigrammata*, *Copam* è *Copa*, *Diras* è *Dirae*, meno chiara è la corrispondenza di *Otios* e di *fabulation di Gito*. Il primo titolo nasce dall'ambiente campestre e antelucano del *Moretum*? Sembra di sì, perché nel codice Torelliano alla parola *Otios* viene sostituito proprio il termine *Moretum*. In merito al secondo titolo, esiste una doppia possibilità. O si intende l'Egitto, perché il Torelliano riporta *fabulazion d'Egitto*, e l'unico componimento pseudovirgiliano accostabile risulterebbe allora *Ciris*, spostando i luoghi di Megara e di Creta in un generico oriente appunto egizio. Oppure il riferimento (sbagliato) sarebbe al *racconto di Gitone*, cioè al *Satyricon* di Petronio Arbitro. Non si può tuttavia escludere che in realtà si intenda *fabulazion d'Egitto* come una parte del *Moretum*, ovvero quella in cui si parla della serva africana. Infatti, Bonamente indica undici testi in totale prodotti da Virgilio. Restano comunque fuori dall'elenco le *Elegiae in Maecenatem*, dove compare la guerra di Ottaviano contro Marco Antonio e Cleopatra.
15. balia.
16. Per la discussione in merito a questo personaggio, si veda in seguito.
17. aiuto.
18. Questo distico attribuito a Virgilio appare in forma leggermente diversa nella *Anthologia Latina*, raccolta di versi formatasi probabilmente in Africa nel VI secolo. Quindi nella cosiddetta e forse trecentesca *Vita Vaticana II*, cioè nel *Ms. Vat. Lat. 1577* conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. I due versi sono citati anche nelle vite virgiliane di Zono de' Magnalis e di Sicco Polenton, poi nel *Donatus Auctus*.
19. Ricaviamo le informazioni da questa monumentale opera: J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, New Haven - London, Yale University Press, 2008.
20. DONIZONE, *Vita di Matilde di Canossa*, a cura di P. Golinelli, Milano, Jaca Book, 2008.
21. Correttamente *vellera*.
22. Ecco la traduzione: *Allo stesso modo voi non per voi producete la lana, o pecore / Allo stesso modo voi non per voi portate l'aratro, o buoi / Allo stesso modo voi non per voi producete il miele, o api / Allo stesso modo voi non per voi fate il nido, o uccelli*. I versi non sono però nell'ordine più consueto.

23. Gaio Asinio Pollione.
24. Gaio Clinio Mecenate.
25. udiremo.
26. Si veda una profonda discussione in P. DE PAOLIS, *Sic vos non vobis. A proposito di un episodio sospetto della biografia virgiliana del Donatus auctus*, «SILENO», XXXIX (2013), 1-2.
27. cesta.
28. calato con funi grosse.
29. a quattro zampe.
30. procacciato.
31. compimento.
32. saggi.
33. cortile.
34. sedere.
35. nell'aria la detta (nave) si vedeva andare.
36. scompariva.
37. canestro.
38. svelto.
39. lessa.
40. botticella.
41. sera.
42. non aveva dimora.
43. dimestichezza.
44. Ancora oggi risultano imprescindibili due testi che arrivano dal passato: la già ricordata opera di COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, cit.; e J. W. SPARGO, *Virgil the Necromancer*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.
45. ANTONIO PUCCI, *Il Contrasto delle donne*, 1350 circa.
46. GIOVANNI SERCambi, *Novella*, intorno al 1400.
47. selciare.
48. vedeva.
49. poscia.
50. Il Torelliano è più chiaro: Come se non l'avesse mai veduto.
51. Brindisi.
52. poscia.
53. vedeva.
54. J.-C. BERTHET, *Myrddin et Merlin. De l'onomastique à la mythologie*, «Iris», 39 (2019), rivista in rete.
55. *Le Haut Livre du Graal*, Paris, Le Livre de Poche, 2022.
56. ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *op. cit.*
57. COMPARETTI, *op. cit.*



*Silvio Lanfredini, ritratto di don Primo Mazzolari, disegno a penna, 1968.
Collezione privata*

LUDOVICO BETTONI

DON MAZZOLARI, UMILE E RIBELLE

I.

Don Mazzolari per vocazione è anzitutto pastore. Già cappellano militare e ufficiale dell'esercito, quando viene smobilitato nel 1920 rinuncia a insegnare in seminario e sceglie la parrocchia rurale per riportare alla fede i contadini cremonesi, resi anticlericali dalla propaganda socialista. Il mondo dei campi è legato alla sua tradizione familiare e al tipo di vita laboriosa e frugale che gli è abituale; certo egli si presenta volentieri come "parroco dei contadini", ma quando accetta con affettuosa comprensione la loro sordità nei confronti del suo radicalismo evangelico, implicitamente non nasconde tutti i limiti di questa identificazione. In realtà il suo progetto è diverso.

Secondo lui la crisi religiosa popolare dipende dalla crisi dell'autorità religiosa e può essere affrontata solo da parroci dotati di grande spessore spirituale. Premette:

Sono persuaso che qualunque religione morale, non il solo cristianesimo, [sia] un fatto aristocratico. [...] non il bisogno religioso (come tale), non la religiosità, ma molti ideali della vita religiosa rimangono dei fenomeni spiritualmente e moralmente aristocratici, d'élite¹.

Il suo modello ideale è la «signorile cortesia piena di indulgenza e di attenzione» di don Stefano Bolli, il parroco della *Pieve sull'argine*² che mette tutti a loro agio fissando nello stesso tempo un'invalidabile distanza: la responsabilità della parrocchia è solo sua e questo gli impone un atteggiamento paterno ma distaccato perché nessuno dimentichi il rispetto e l'obbedienza.

La sua preoccupazione pastorale a Bozzolo riguarda anzitutto i *civili*. Mentre l'arciprete di San Pietro, don Bonfiglio Senti, si limita a «difendere» i *vicini*, in particolare i contadini, con l'aiuto della Cassa Rurale e del Partito Popolare,

don Mazzolari, fino dal 1920, quando come delegato vescovile viene incaricato di reggere la parrocchia della Santissima Trinità, progetta la conquista dei *civili*, eredi di una tradizione radicale e in gran parte anticlericali, verso i quali ritiene opportuno assumere il ruolo di Maestro. È la sua strategia: solo la conversione dei *civili* riporterebbe tutti alla Chiesa. Col vescovo, il 26 gennaio 1921, si giustifica: «La stragrande maggioranza dei miei parrocchiani è socialista; il rimanente, una borghesia senza intelligenza e senza meriti»³, la cui lontananza religiosa influisce sul popolo, «che non è insensibile a una diserzione, che ha con sé il prestigio dell'intelligenza e dell'ufficio»⁴. Perciò rifiuta la tessera del Partito Popolare e tenta di organizzare insieme ai *lontani* una settimana dantesca⁵.

Il progetto, fallito per l'opposizione di don Senti, viene ripreso quando torna a Bozzolo nel 1932, come parroco unico di entrambe le parrocchie. È il Maestro che conquista tutti, incluse le autorità fasciste le quali, a parte l'incidente del 4 novembre 1932, lo appoggiano sempre quando incontra difficoltà col regime⁶. Le sue settimane dantesche e manzoniane sono seguite da un pubblico attento, fatto anche di numerosi forestieri, e trovano larga eco nella stampa provinciale. È memorabile la messa cantata delle undici, animata da momenti musicali laici mal tollerati dalla gerarchia⁷. Il suo centro è l'omelia che inquadra le vicende locali e familiari nei drammatici eventi del tempo. Prepara le linee generali del discorso ma poi, con linguaggio mai scontato e però sempre accessibile, improvvisa utilizzando gli spunti colti mentre guarda i presenti che lo seguono incuriositi. Fino dai tempi di Cicognara nota:

Subito che accenno a portar giù [...] nelle cose di ogni giorno, le idee che prima parevano inafferrabili, [...] quando prendo in mano un avvenimento [...] un "si dice", le teste si raddrizzano, nessuno più sbadiglia, tutti mi guardano [...]: – Sentiamo un po' come la pensa il nostro prete. [...] quando parlo sono un po' il pensiero della Chiesa, il pensiero di Cristo⁸.

Non sale sul pulpito, si muove nella navata centrale e dialoga con i presenti; solo lui parla e sue sono le domande e le risposte, ma parte sempre dalle posizioni dei *lontani*, conosce le loro obiezioni e le sviluppa ampiamente per farne meglio risaltare le contraddizioni. Grazie al suo garbo tutti, sorpresi e affascinati, si ritrovano nelle sue considerazioni e ne accettano le conclusioni, che sono poi quelle evangeliche. Tuttavia anch'egli non è immune da certe seduzioni: l'efficacia con cui entra nei *lontani* con le loro idee (modernismo, comunismo) nasce dal fatto che pure lui ne avverte il fascino; il suo dialogo, pur lontano dal modello socratico, è percorso dalla tensione che caratterizza gli spiriti aristocratici, non è un'apertura puramente strumentale: la Verità rimane una sola, quella del Vangelo letto in modo cattolico, ma le vie per raggiungerla sono molteplici e imprevedibili. Diventa il Maestro dei *lontani*; la sua fama supera largamente i confini della Diocesi, dà fastidio ai confratelli e suscita sospetti nelle gerarchie

ecclesiastiche. Osserva preoccupato il vescovo monsignor Cazzani: «Il consenso degli erranti suppone, naturalmente, una comunanza di errori con essi, e non dico intesa dallo scrittore cattolico, ma facilmente interpretabile dagli altri nel suo scritto»⁹. Don Mazzolari lo rassicura:

«Non è nel mio stile [...] cedere le mie convinzioni. S. Ignazio raccomanda di entrare negli animi altrui con le loro idee per uscirvi con le nostre. Finora nessuno può dire che io sia uscito con rinunce o mortificazioni essenziali, poiché in qualunque ambiente presso chiunque non credo di avere abdicato più alla mia fede e alla mia indipendenza sacerdotale¹⁰.

La sua predicazione, resa vibrante da un temperamento intenso, guidata da una mente acuta che trasfigura senza difficoltà lo spunto estemporaneo in riflessione evangelica, rende concreto il cristianesimo. Spesso si fa appassionata grazie a improvvise trascinanti accensioni come se Cristo stesso parlasse per suo tramite. L'immedesimazione sembra garantire l'autenticità della "parola" e il primo a pensarla è lui: il successo oratorio e il fatto che tanti confratelli invochino il suo intervento per riconquistare chi si allontana, gli sembrano verifiche del suo modo di leggere il Vangelo. La consumata abilità e la profonda partecipazione nel comunicare il messaggio nascondono tuttavia un pericolo che non gli sfugge:

Si arriva all'amplificazione teologica e dottrinale per cui [...] nonostante tutte le distinzioni, non si riesce a capire dove arrivino i diritti di Dio e i diritti di chi parla in nome di Dio¹¹;

proprio l'altissimo livello della sua interpretazione favorisce la confusione per cui Cristo diventa "suo" e il Maestro affascinante ha il sopravvento.

2.

Talvolta le sue posizioni non coincidono con quelle della Chiesa di Pio XI, che avvia l'incarnazione cattolica della società stipulando concordati con i regimi autoritari, come accade col governo fascista in Italia nel 1929. Don Mazzolari rifiuta il Concordato perché il fascismo predica e pratica la violenza, è alleato dei capitalisti, nemico dei poveri, ma soprattutto perché la sua concezione totalitaria esclude la Chiesa dal mondo educativo, sindacale e politico¹², ostacolando l'incarnazione cattolica della nazione: ma questa è pure la preoccupazione del papa. L'opinione pubblica bozzolese lo segue compatta sia quando aderisce con convinzione all'impresa etiopica, voluta da Mussolini, solidarizzando con la nazione povera che si ribella alle nazioni ricche e vuole giustizia (*Quando la Patria chiama, il «presente» di un cattolico italiano*)¹³, sia quando torna a opporsi

al regime fascista che porta l'Italia verso la guerra e la rovina. Di fatto, negli anni Trenta, sembra realizzarsi l'incarnazione cristiana della società bozzolese: nei suoi confronti prevale l'adesione entusiasta ed egli può a buon diritto scrivere: «17 ottobre 1943. Sto vicino alla mia gente e la mia gente mi è fin troppo vicina»¹⁴ (sottolineatura sua). La messa del 31 dicembre 1943, quando è solito fare il bilancio dell'anno trascorso, attesta la profonda empatia che regna tra lui e il paese. Gli appunti per la predica, intitolati «L'anno infausto per la nostra Patria», sono già pronti (saranno poi pubblicati come se fosse avvenuta)¹⁵, invece accade l'imprevisto. Corre voce che militi fascisti della neonata Repubblica Sociale Italiana siano in attesa a cento metri dalla chiesa in via Arnaldo da Brescia, pronti a intervenire se lui si fosse compromesso parlando di politica. Don Primo, come al solito, scende in mezzo alla navata e lì immobile scandisce:

Guardandovi negli occhi vi ho letto nel cuore. Ogni parola detta in questo momento è vana.

E torna all'altare. La scena è indimenticabile¹⁶.

3.

La crisi delle pubbliche istituzioni verificatasi durante il 1943 porta la Chiesa a diventare di fatto la guida della nazione; Pio XII apre alla democrazia; don Mazzolari contribuisce da protagonista alla nascita clandestina della Democrazia Cristiana e accoglie in canonica giovani studenti per liberarli dal fascismo e prepararli ad affrontare la crisi del regime. S'impegna nella Resistenza e induce alcuni a seguirlo, vincendo le loro titubanze. A Bozzolo vengono così a coesistere due diversi livelli resistenziali: don Mazzolari, nello stesso tempo, dirige i «suoi giovani» Sergio Arini e Pompeo Accorsi che operano in paese, quasi alla luce del sole, procurando viveri ai renitenti alla leva fascista, che si sono dati alla macchia¹⁷, ed è membro di un'importante cellula mantovana, che collabora via radio con l'Intelligence Service inglese.

Il 30 giugno 1944 il governo fascista di Salò riconosce ufficialmente le Brigate Nere, presenti numerose con altri nomi da mesi a Bozzolo, provenienti da Pesaro. Bene informati sui due livelli, un mese dopo, il 30 luglio 1944, i brigatisti entrano in azione e con una retata unica catturano tutti i patrioti, che interrogano con cura prima di essere costretti a passarli ai tedeschi. Enrico Zucca, fascistissimo padre provinciale dei Minori di Sant'Angelo di Milano, li convince a non interrogare don Mazzolari: in tal modo il comandante tedesco della piazza di Mantova non viene a sapere della sua partecipazione alla cellula mantovana della radiotrasmettente e lo rilascia, mentre invia i due giovani al forte San Leonardo di Verona, prima tappa per la deportazione come lavoratori

coatti in Germania¹⁸. Padre Zucca, in questa circostanza, per aumentare i propri meriti confida a don Mazzolari che erano state le loro deposizioni a determinare la sua incriminazione, affermazione impropria per Arini e chiaramente falsa per Accorsi¹⁹. Le Brigate Nere in seguito riescono a vendicarsi ugualmente della Resistenza bozzolese e fanno trucidare Arini e Accorsi a Verona: col pretesto di un interrogatorio, i due sono condotti nel palazzo delle ss dove vengono uccisi in fretta e in silenzio senza che nessuno registri la loro scomparsa. Don Mazzolari invece, nello stesso giorno, il 31 agosto, grazie a una provvidenziale spiata sfugge alla cattura e si rifugia sul Bresciano, per nascondersi in seguito proprio nella sua canonica.

Dopo la Liberazione per tutti egli è il “prete partigiano”, ma a Bozzolo c’è chi lo mette in discussione: è un maestro che ha indotto due suoi allievi a partecipare alla Resistenza, loro sono morti e lui se l’è cavata. Da parte sua, impegnato a portare la DC al successo, sente di dover salvaguardare il proprio crescente prestigio politico: respinge l’accusa infondata di averli traditi, anzi, nel suo intimo, la ritorce contro di loro. Non organizza mai, insieme all’amministrazione comunale, una celebrazione religiosa e civica, pubblica e solenne negli anniversari della morte dei due martiri, anche per denunciare il modo oscuro e umiliante della loro morte. La sua tormentata vicenda partigiana troverà la pace solo nel 1958, quando farà altissima ammenda della colpa di tradimento imputata ai due giovani con la famosa predica pasquale sul «fratello Giuda» e con l’omelia del successivo 25 aprile.

4.

La Liberazione porta con sé una sovraesposizione politica della Chiesa e dello stesso pontificato mai prima verificatasi nella recente storia d’Italia, che don Mazzolari condivide partecipando da protagonista alla lotta politica perché ritiene che i cattolici debbano impegnarsi a riformare le istituzioni adottando una legislazione in grado di tutelare le classi più umili²⁰. Sono gli anni in cui le campagne elettorali si vincono con i grandi comizi di piazza e lui è un oratore che domina e trascina, difendendo di città in città la causa democristiana²¹. Diventa il «parroco d’Italia». Sul settimanale DC lombardo, «Democrazia», l’8 maggio 1946 presenta

la democrazia cristiana come l’epifania di Cristo nei tempi moderni, [...] la trincea avanzata della chiesa militante nel campo sociale [...] Ancora una volta il Verbo si fa carne e viene ad abitare fra noi²².

Sono affermazioni che scaturiscono dal mito di origine intransigente della “cristianità”, secondo il quale le minoranze religiosamente mature, di cui Mazzolari

sente di far parte, possiedono una superiorità morale che le rende capaci di agire nella storia in modi negati agli altri²³. Di fatto, pur con crescenti riserve, nelle diverse occasioni elettorali non negherà mai il suo appoggio alla DC²⁴.

Don Primo commenta così la vittoria del 18 aprile 1948:

Buoni e longanimi e tolleranti, sì; deboli, mai. Tutti devono avvertire che c'è una virilità cristiana, la quale più che difendersi, difende il bene comune²⁵.

Il vero modo di aprirsi ai *lontani* consiste nel tener ferme, sia pure con spirito di carità, le posizioni cristiane.

Integralismo non vuol dire chiusura e durezza d'animo. Vi voglio bene perché credo: e allora l'abbraccio divenuto veramente virile, inspira fiducia e prepara i ritorni²⁶.

Il suo dialogo "ignaziano" dà rilievo alla «carità virile», vera condizione della rivoluzione cristiana; solo chi muove da precise certezze e da un consolidato costume religioso può affascinare l'interlocutore fino a convertirlo alle proprie scelte: è un'idea di conversione che sa di conquista. Perciò rifiuta la conclusione del Concilio Ecumenico delle Chiese protestanti (25 agosto - 4 settembre 1948) che rinuncia allo «spirito di dominio» e all'impegno missionario di condurre gli uomini alla fede nel Vangelo, lasciandone il compito a Dio; a questo atteggiamento contrappone il vigore della Chiesa Cattolica, disposta a correre l'avventura del Regno di Dio andando in cerca delle creature da salvare là dove esse si perdonano, impegnandosi anche politicamente nel temporale.

Lo so che a volte si può scambiare la violenza evangelica col più fatuo fanatismo
ma se vogliamo

allargare il fuoco che Cristo ha portato sulla terra dobbiamo dedicarci alle creature ch' Egli ha posto nelle nostre mani e che devono essere salvate, non importa il costo, non importa il rischio²⁷.

A Bozzolo fonda la sezione della DC, che vince le elezioni del 1946, le amministrative del 7 aprile e le politiche per l'Assemblea Costituente del 2 giugno. Sa che il piano pastorale va distinto da quello politico essendogli per dignità nettamente superiore, e sa pure quanto possa essere ingannevole una politica troppo sicura di essere evangelicamente ispirata:

Fra le sorprese, nel mondo dei buoni assai frequente, [...] è quella di voler fare il bene degli altri secondo il proprio genio non secondo il gusto e le possibilità di chi dovrebbe ricevere il bene. Per cui la libertà può venir manomessa con le più sante intenzioni, facendo del bene a chi non lo vuole o che almeno non lo vuole alla nostra maniera. Se il bene stesso non viene contemplato su misura dell'uomo [...] rischia di distruggere l'uomo, che va trattato com'è, non come dovrebbe essere²⁸.

È una cautela che poi trascura guidando con le migliori intenzioni i parrocchiani nel voto: spetta solo al parroco distinguere con spirito di tolleranza tra piano religioso e piano politico.

La lotta politica mette in difficoltà il suo magistero e gli impedisce di rimanere il Pastore di tutti. Riteneva che il voto democristiano fosse l'esito naturale della conversione dei *lontani*, che pareva realizzata negli anni Trenta; ma il ritorno dei socialisti dopo la Liberazione gli ricorda quanto gli era stato difficile sopportare il loro anticlericalismo nei quattordici mesi del 1920-21 per poterli avvicinare. Nella *Lettera ai miei parrocchiani* del 31 marzo 1946, trasformata poi in volantino per le elezioni dell'Assemblea Costituente, si prende la rivincita: definisce borghesi i socialisti e li rimprovera per «il loro bagaglio nato dall'anticlericalismo degli ebrei e dei laicisti e massoni di Bozzolo»²⁹: finché il socialismo italiano

rimarrà vincolato al marxismo ateo e materialista [...] la mia predicazione non potrà mutare per il bene che porto alla verità, al mio paese e ai socialisti del mio paese, la maggior parte dei quali aderisce ai movimenti marxisti senza sapere che essi sono contro Cristo e contro la Chiesa.

Verità e giustizia vengono prima della pace e dell'armonia.

Teme che «la violenta e volgare irreligiosità di parecchie cellule comuniste»³⁰, giustificando il materialismo e la soddisfazione del desiderio di godimento, esasperato dalla miseria e dagli stenti degli anni di guerra, affievolisca il costume morale e favorisca l'abbandono della pratica sacramentale, indebolendo così la «forza di massa» della parrocchia e riducendone la capacità di attrazione³¹. «Nell'economia umana, dappertutto in religione come in morale, guai se non ci soccorre l'abitudine!»³². Essa è fondamentale nella fede dei semplici e va tutelata perché fa parte del costume che mantiene gli animi disponibili all'insegnamento della Chiesa, condizione essenziale perché fiorisca l'aristocratica religiosità delle coscienze inquiete. Mentre, nel ruolo del «ribelle», sulle pagine di «Adesso» continua il dialogo ignaziano con quelli «di fuori», a Bozzolo si propone di correggere con carità virile il «moderatismo cristiano» che alimenta la sorda resistenza di tanti parrocchiani. Nella prospettiva del dopoguerra non li considera più *lontani* da convertire; la loro mediocrità aumenta ai suoi occhi in diretta proporzione del proprio imponente successo nazionale³³ e non esita ad affrontarli proponendo loro la scelta: o con Cristo o contro Cristo. Il «moderatismo cristiano» dei suoi parrocchiani è frutto di tre secoli di tranquilla convivenza con una forte comunità ebraica, scomparsa solo verso la fine dell'Ottocento; lo strato civile, fattosi censitario col Catasto Teresiano, ha accolto anche gli ebrei, inducendo nel 1848 tutti, perfino i contadini, a sostenere la causa nazionale³⁴; questo patriottismo, tradottosi dopo l'Unità in un liberalradicalismo impermeabile alla retorica guerriera del fascismo, è stato particolarmente favorevole

alla sua apertura verso i *lontani*; è un'eredità che ora gli sembra negativa perché impedisce a tanti di aderire alla DC e alimenta il loro dissenso.

5.

Negli anni che vanno dal '49 al '51 (corrispondenti al primo periodo di «Adesso»), i bozzolesi trovano difficile seguirlo anche per un altro motivo. Pur rimanendo un «grande elettore» della DC, la sua azione pubblica assume toni socialmente e politicamente rivoluzionari: come gran parte del mondo intellettuale, aderisce all'idea, rielaborata cristianamente da Emmanuel Mounier³⁵ e rilanciata dal contributo sovietico alla vittoria sul nazismo, che l'Occidente liberaldemocratico sia in declino, la borghesia decadente e il capitalismo in crisi, mentre l'Oriente comunista e totalitario sarebbe in pieno rigoglio³⁶. Non è insensibile al fascino del comunismo: ama scambiarne la dura intolleranza per nobile idealismo e l'integralismo totalitario per ardore rivoluzionario non privo di afflato religioso. Sulla base dell'idea cattolica tradizionale che tutti i regimi politici (quello comunista incluso) non hanno valore in sé ma possono essere «ricapitolati» cristianamente, mentre Pio XII si impegna a «ricapitolare» la liberaldemocrazia occidentale, «Adesso», per amore dei poveri, coniuga «rivoluzione cristiana» e giustizia sociale in un progetto non privo di sapore apocalittico, avendo come sfondo la guerra in Corea, iniziata nel 1950, che minaccia di trasformarsi in conflitto atomico³⁷. La rinuncia alla guerra di difesa nei confronti di una possibile aggressione sovietica gli sembra premessa necessaria per «ricapitolare cristianamente» il comunismo conquistandolo dall'interno³⁸. Gli scrive spaventato don Marino Santini: «Sarà proprio vero che il Signore permetterà il comunismo per la nostra purificazione? È terribile pensarla»³⁹.

A Modena, il 7 gennaio 1951, al «Convegno delle Avanguardie cristiane», dando come scontata in caso di guerra l'invasione sovietica, propone un «Patto di fraternità» tra italiani: non resistere agli invasori per evitare inutili rovine ma impegnarsi fin da ora, comunisti e non comunisti, a non collaborare con i vincitori nell'opprimere i propri fratelli⁴⁰. Il tono del convegno è antigovernativo: Mazzolari bolla come sprovveduta la politica estera filoamericana di De Gasperi⁴¹ davanti a un'assemblea entusiasta che insorge compatta contro l'onorevole Ottorino Momoli, presidente del convegno, quando osa affermare di sentire personalmente il dovere di opporsi all'invasione comunista. De Gasperi, fra il 17 e il 19 gennaio, ospita a Roma il generale Eisenhower, comandante in capo della NATO, mentre nel paese si diffondono agitazioni «pacifiste» organizzate dal PCI⁴². L'onorevole Momoli, il 24 gennaio, scrive seccato a Mazzolari: è col presidente del Consiglio a Palazzo Chigi quando arriva qualcuno a

raccontare che l'onorevole Pajetta a Montecitorio sta presentando il convegno di Modena come filosovietico, e lascia intendere di essere stato investito anche lui dalla reazione di De Gasperi⁴³. De Gasperi a sua volta interviene sulla questione del “dialogo” e del pacifismo cristiano durante la conclusione del congresso nazionale dei giovani DC, il 28 gennaio a Roma. Senza citarla, risponde a don Primo: è cristiano tenersi lontano da ogni psicosi di guerra e insieme alimentare la fierezza e la resistenza degli italiani in caso di attacco nemico⁴⁴. Anche la gerarchia disapprova il «Patto di Fraternità» e chiede la sospensione di «Adesso».

A questo punto Mazzolari compie un passo decisivo: si svincola dalle strettoie della politica e dell'integralismo, e trasfigura la non resistenza all'invasione sovietica in obiezione di coscienza contro ogni tipo di guerra, inclusa la guerra rivoluzionaria. Con *Tu non uccidere* (1950-1955) approda al primato della libera coscienza:

quando uno crede peccato ciò che secondo la teologia non è tale, se agisce secondo coscienza [...] commette peccato nella misura fornitagli dalla sua stessa coscienza»⁴⁵.

È una luminosa giustificazione della ribellione contro le prevaricazioni dell'autorità, destinata a legittimarsi come coscienza morale con valore assoluto perché passa attraverso l'esperienza dell'autocritica e il riconoscimento dei propri limiti.

6.

Grazie a lui, nel 1946, Bozzolo è uno dei rari comuni democristiani in una provincia rossa e le decisioni amministrative che contano sono prese in canonica. In quegli anni di miseria e disoccupazione, l'arciprete è anche qualcuno che, avendo stabilito – grazie alla politica – relazioni importanti, può procurare posti di lavoro con “raccomandazioni” efficaci. Si delinea la sgradevole situazione di scelte compiute ricalcando la distinzione politica tra amici e avversari, facendosi magari strumentalizzare da «l'immancabile corte di gente corta, che ingombra ogni parrocchia e fa cerchio attorno al parroco»⁴⁶. È gente di cui conosce i limiti e che però gli serve per tradurre in atto la “carità virile”, dato che i numerosi impegni gli impediscono di seguire adeguatamente la parrocchia e i sacerdoti collaboratori. Don Marino ricorda: «Quand'era in studio, quella stilografica sempre in moto sembrava dicesse: sbrigati, ho da fare». E aggiunge: «Per le interferenze di alcuni mestatori e “leccapiatti” io stesso [me ne andai] da Bozzolo pochi giorni prima della sua morte»⁴⁷.

Nel comizio tenuto davanti alla chiesa di San Pietro in vista delle elezioni amministrative del 27 maggio 1951, attacca come «concubinario» Silvio Caselli

(1883-1964), ufficiale dell'anagrafe comunale in pensione e specchiato galantuomo, capolista socialcomunista, sposato solo civilmente, marito fedele, padre di due brave insegnanti. Negli appunti preparatori del discorso elettorale, intitolati *Come vota il vostro parroco*, scrive:

chi vota la lista della torre e delle spighe, manovrata dal partito socialcomunista, finisce per votare comunista con tutte le conseguenze. Fra l'altro anche quella di avere un sindaco che ha rifiutato il matrimonio cristiano e se ne vanta⁴⁸.

I bozzolesi sapevano che Caselli «*l'éra mia da Césa*» ma nessuno aveva mai pensato di rimproverargli la sua scelta di vita, perciò non condividono le ragioni di don Primo: pur dando la vittoria alla lista civica da lui patrocinata, non accettano la “scomunica” di Caselli.

Mazzolari nell'articolo *Dopo la burrasca*, comparso su «L'Italia» il successivo 26 giugno, riconosce questa resistenza.

Si ha un bel dire a se stessi: – ài obbedito, fatto il tuo dovere, non hai ragione di tormentarti L'argomento tiene per un'obbedienza vista in astratto, [...] ma da un'obbedienza misurata ogni attimo sul cuore degli altri e pesata col nostro cuore, il cuore può uscirne spaccato sotto l'evidenza di ciò che il parroco non può non vedere. [...] Ma se è per il suo bene? Ma non ogni bene è sempre secondo la misura di questo e di quel mio parrocchiano, e non sempre ciò che io gli domando di bene e a fin di bene è ben comandato».

Potrebbe essere il preludio a una revisione della propria strategia pastorale, ma lo spiraglio subito si chiude:

I giorni scorsi ho domandato alla mia gente alcune cose di niente tanto son logiche. Niente di più logico che votare cristiano per un cristiano! Starei per dire che una cosa come questa non la si dovrebbe neanche chiedere a dei parrocchiani, se i parrocchiani fossero cristiani. *Se fossero cristiani!*».

Così si autoassolve, tanto più che la rivolta si è acquietata e lui è tornato a uscire.

7.

Il 24 giugno 1954, sul tema del dialogo tra cristianesimo e comunismo, rilascia a «Il Nuovo Corriere» di Firenze un'intervista in cui ribadisce la solita tesi: «Io [...] il comunismo lo assumo solo per superarlo e completarlo», procurandosi un richiamo del Sant'Uffizio col divieto di predicare fuori parrocchia e di scrivere. Dandone notizia il 1 luglio su «Adesso», si chiede sorpreso: se la gerarchia riteneva accettabile quello che scrivevo nel 1937, perché mi condanna quando lo riprendo nel 1954? In realtà molte cose sono cambiate, il mondo del “comunismo reale” ora va dalla Corea del Nord fino a Trieste ed è presente in

Italia col più forte partito comunista del mondo occidentale. D'altronde lui stesso comincia a dubitare del suo progetto di ricapitolazione, che talvolta si confonde con la ricerca del successo personale, per cui comincia a mettere in discussione il proprio spirito ribelle.

Il 1 agosto, mentre inizia le vacanze in Val Camonica, un raggelante presentimento di imminente morte solitaria gli ricorda i tremendi giorni della Resistenza quando temeva per la propria vita e lo induce a raccogliersi di fronte a Dio. Poche ore dopo stende il cosiddetto *Testamento esistenziale* in cui, riferendosi alla recente condanna romana, si interroga sul senso delle prove finora affrontate. Per la prima volta prende le distanze dalla sua pretesa di guidare la mano del Signore per impedire il declino della Chiesa.

Il mio grosso torto è la mancanza di rassegnazione davanti a declini che [...] mi sembrano irrimediabili. [...] Invece di reagire, mi devo preparare all'espiazione.

Con un impeto intellettuale che ricorda da vicino la contemporanea conclusione del *Tu non uccidere*, accantona le polemiche su chi ha ragione nei confronti del comunismo:

Ho sempre paura di aver ragione, ma la paura non basta a non credere di aver ragione. Signore, non ho ragione! [...] Non abbiamo ragione nessuno con quasi certezza»:

la sorte della Chiesa «è sottratta [...] alle nostre congetture come alle nostre profezie», è nelle mani del Signore⁴⁹.

Il ribelle si apre all'umiltà liberandosi dallo spirito di dominio, con una grande simpatia intellettuale per il giovane «curato di campagna» di Bernanos⁵⁰. Recensendo il *Journal* su «L'Italia» del 18 luglio 1936, aveva notato che il protagonista era senza nome e veniva indicato solo col titolo della sua parrocchia, Ambricourt, che gli voltava le spalle ostile e si rifiutava di capirlo; commosso da questa santità pagata con la solitudine, aveva concluso la recensione con l'immagine dell'angelo che scrive sulla tomba del giovane curato le parole di Geremia: *Et ego non sum turbatus Te Pastorem sequens; et diem hominis non desideravi*, le parole scelte poi per la propria tomba. La sua fede ha tutta la complessità della croce: il *patibulum* orizzontale (la dimensione storica in cui la Chiesa si realizza e in cui si dispiega l'impegno cristiano di don Mazzolari), si confronta con lo *staticulum* verticale, che squarcia il tempo e mira all'Eterno⁵¹. È il suo destino sacerdotale: i «liberi figli di Dio» non devono cercare il potere e quando traducono l'appello religioso in termini politici per fermentare la massa devono farlo «senza affanno»⁵²; tuttavia torna come al solito ad ascoltare Vaggi, che lo richiama al dovere dell'incarnazione quotidiana⁵³, all'impegno politico del ribelle, che certo appartiene al giorno dell'uomo.

8.

Ha tuttavia un problema: gli riesce inaccettabile la crescente stima dei bozzolesi per le qualità professionali e la disponibilità umana del nuovo medico condotto Aler Bedogna, un comunista che spinge il suo anticlericalismo fino a ignorare l'arciprete e i vicari quando li incontra per via⁵⁴. Lo ritiene ostile alla presenza del prete al capezzale dei morenti e si prepara allo scontro. Il 16 giugno, al Caffè Centrale, in una cerchia di avventori e amici, tra cui il messo comunale Maffezzoni, il dottor Bedogna, «commentando avvenimenti argentini trasmessi per radio», pronuncia parole gravemente offensive alla religione e al clero». Don Mazzolari reagisce. Proprio mentre in *Tu non uccidere* dichiara solenne «La religione è un bene supremo: guai a chi la difende “more castrorum”»⁵⁶. Eppure ora non esita a ricorrere alla legge dello stato. Non si fida più dei bozzolesi, ritiene inutile appellarsi all'opinione pubblica con un'omelia che le battute degli amici del caffè possono facilmente neutralizzare; preferisce sorprendere tutti e costringerli a venire allo scoperto: il 21 giugno denuncia il dottor Bedogna al prefetto di Mantova per aver offeso la religione di stato. La mossa impone prese di posizione sgradite e avvia una lacerazione, avvertita da tutti come inutile scontro tra integralismo religioso e libertà di esprimere una sia pur discutibile opinione. Il prefetto, dopo aver incaricato i carabinieri di compiere accertamenti, invece di limitarsi a un semplice richiamo trasmette la denuncia all'autorità giudiziaria, che avvia un processo penale terminato il 9 novembre 1955 con la condanna del dottore a venti giorni di reclusione con la condizionale per vilipendio della religione dello stato (articolo 402 del Codice Penale)⁵⁷.

Per don Mazzolari ci sono conseguenze impreviste: tutta la stampa di sinistra lo attacca, dai grandi quotidiani di partito, come «Unità» e «Avanti», fino ai periodici provinciali. Lo sorprende l'ostilità dimostratagli da esponenti socialisti come gli onorevoli Dugoni e Basso; riteneva che l'attenzione dimostrata da «Adesso» verso l'apertura a sinistra e il pacifismo culminato nel *Tu non uccidere*, pubblicato proprio in quei giorni, potesse meritargli qualche riguardo, invece scopre che per i socialcomunisti lui è soprattutto l'avversario elettorale. Lo ferisce in particolare l'essere lasciato solo dai bozzolesi: il paese gli fa il vuoto attorno. Anche la “piccola corte” lo abbandona e questo conferma ai suoi occhi quanto il male fosse avanzato e quanto fosse giustificata la denuncia contro il dottore.

Il 14 marzo 1956 padre Bevilacqua, dopo aver letto la sua autodifesa, *Libertà pulita*, gli comunica la propria vicinanza; tra marzo e maggio questi due parroci eccezionali trovano modo di incontrarsi per confrontare i fatti di Bozzolo col nucleo centrale del libro di Bernanos, il colloquio tra la contessa, che protesta contro Chi le ha tolto il figlio, di cui vive la perdita come se fosse stato una “sua proprietà”, e il giovane curato, che non ha nulla di suo, neppure la par-

rocchia, ed è solo mentre Dio tace. È il tormento delle grandi anime, sdegnose dell'anonimo tempo corrente, costrette a vivere il cristianesimo come tensione irrisolta tra la solitudine "verticale" di una povertà totalmente arresa alla volontà del Padre e le decisioni "orizzontali", dorate di una loro nobiltà (crescere un figlio o guidare con mano ferma una parrocchia) ma destinate a realizzarsi nel "giorno dell'uomo", soddisfacendo l'orgoglio personale.

Questo confronto spiegherebbe come mai, tre anni dopo, Bevilacqua imposta in modo dialogico il *Necrologio* in morte del parroco di Bozzolo, apparso nella rivista «Humanitas», come conclusione di un discorso appena interrotto, citi proprio il passo riguardante il male che è in noi («Se Dio ci fornisse un'idea chiara della solidarietà che ci lega reciprocamente nel bene come nel male, non potremmo più vivere»), lasciando sottintesa la rovente accusa che immediatamente precede: le colpe nascoste di coloro che si ritengono buoni ammorbano l'aria che altri respirano e li corrompono. Il *Necrologio* ricorda la conversione della contessa: benché colma di orgoglio (ha appena rivendicato la sua rigorosa virtù personale, protestando contro Chi ingiustamente le ha tolto "suo" figlio!) improvvisamente, spinta dalle parole del curato, si rende conto che proprio la Morte, grazie al sentore di eternità che l'accompagna, ha conferito al bambino un valore assoluto rendendolo insostituibile e unico⁵⁸, particolarmente prezioso proprio perché non è più "suo" ma ormai accolto dal Padre; a questo punto si spoglia dell'orgoglio "proprietario" e si abbandona al Crocifisso dicendo: «venga il tuo regno». Il ricordo di padre Bevilacqua sembra voler sottolineare che don Mazzolari non giunse a questo approdo.

9.

La compattezza della rivolta lo induce a riposizionarsi. A un mese dalla condanna di Bedogna, l'8 dicembre, celebrando la messa dell'Immacolata nella chiesa della Santissima Trinità gremitissima, precisa che la denuncia voleva avere un significato puramente religioso. Non parla stando in mezzo alla navata, come usava nei tempi della confidenza serena, ma incombendo dall'alto del pulpito settecentesco: la sua abituale sicurezza appare esaltata e insieme incrinata da qualcosa che certo è sdegno, ma fors'anche angoscia. Ai «fratelli comunisti» dice: non mi interessano i vostri voti, ma le vostre anime; la politica non c'entra quando si offende il sentimento religioso della maggioranza degli uomini onesti del nostro paese. Il mio non è stato un colpo di testa⁵⁹. Il vero problema è unicamente pastorale. «Si stava preparando nel nostro paese segretamente un assalto ai principi cristiani, non un assalto al comune»⁶⁰. Mandate pure a spasso i democristiani, ho chiesto solo che nessuno offendesse volgarmente la mia religione e la religione dei miei parrocchiani⁶¹.

Ci sono state conseguenze non previste? Ma il dovere non lo si misura da quello che può capitare, lo si misura dal punto di partenza, dai principi, dalla fede che uno ha. Caschi anche il mondo, importa niente se questo è il dovere. Il vostro parroco, che ama la libertà più di se stesso, ha sentito il bisogno di dire che ci sono dei confini che non si possono scavalcare⁶².

Su questo punto non c'è tolleranza: chi cerca di assalire occultamente il patrimonio cristiano e le anime che mi sono state affidate «mi troverà in piedi e deciso, qualunque siano le conseguenze»⁶³.

IO.

Nelle elezioni amministrative del maggio successivo la DC, che si presenta da sola, stravince superando di cinquecento voti l'opposizione, ma il successo politico non lo illude, ha vinto il solito moderatismo bozzolese che non compensa né impedisce la diserzione religiosa. La parrocchia rimane in pericolo⁶⁴ e il Pastore vive la vicenda del Prodigio come un padre che si sente in parte responsabile per l'allontanamento del figlio. Nel suo cuore traboccante, che non riesce ad accettare la solitudine, va facendosi strada una umiltà autentica, che già traspare nell'invocazione del Venerdì Santo del 1956:

Gesù, Iddio onnipotente, per questa croce sulla quale egli è morto, benedica il mio popolo, oggi e sempre, per il bene che mi ha dato e per la sofferenza [che mi sta infliggendo] che è il calice che mi farà perdonare tante cose.

Protestiamo perché dobbiamo soffrire e dimentichiamo che siamo uomini di dolore. «Il dolore è l'unica cosa nostra» ed è la sola offerta che potremo presentare al Padre nel momento della morte⁶⁵.

Accantona l'abituale distanza signorile, vede in modo diverso i suoi parrocchiani: non è più «truppa da comandare», sono interlocutori importanti malgrado la loro mediocrità.

E la mia gente? Non m'ha detto grandi cose in ventiquattro anni e non sempre belle. [...] Non fu un vivere sempre pacifico. [Potrei ripetere la solita storia: «Non ci siamo capiti»] invece ho l'impressione che ci siamo capiti troppo [...]. Fu bene che il pastore non si sia lasciato impietosire: ne sarebbe nato un convivere piacevole ma disamorato. Parecchi gli avrebbero fatto festa senza volergli bene: invece, non gli fanno festa, ma in fondo, non gli vogliono male⁶⁶.

Nell'ottobre 1957 non vorrebbe festeggiare il venticinquesimo della sua attività pastorale a Bozzolo. Poi cede, ma accetta solo una messa normale accompagnata dalla lettura dei saluti del papa e del vescovo di Cremona. Don Santini cita le sue parole, dette tra i singhiozzi, cosa mai prima avvenuta:

Non c'è festa oggi né per me né per voi. Siccome ai piedi dell'altare ci siamo già confessati e perdonati a vicenda, non ci resta che ascoltare in silenzio le memorie dei 25 anni del nostro non facile vivere insieme. [...] Non vi ho accontentati e vorrei [...] potervi domandare perdono. Ma un sacerdote non può approvare i propri figliuoli quando sbandano. [...] Se più in là di Bozzolo è andata la mia preoccupazione sacerdotale, non vi ho mai posposti a nessuno né mai pensato di lasciarvi. [...] Siete in molti ma io vedo i vuoti, quelli che sono andati lontano dalla casa. Che anch'essi sappiano che in fondo a ogni strada [...] c'è il cuore del loro parroco in attesa.

Don Santini conclude:

Intorno non vedeva che gente che si asciugava gli occhi, mentre nel fare altrettanto mi chiedeva se quella era una maniera di far festa. Tutti però [...] sentivamo di essere sollevati da questo strano festeggiato che piangeva più che parlare ed era vicino a noi proprio per questo⁶⁷.

E don Primo dal canto suo annota: «Raccogliendo l'impressione di ieri, non mi pare che tutto sia stato vano»⁶⁸.

II.

Il 10 settembre 1957, accantonando l'antica animosità, si reca – non chiamato e senza alcun successo – alla casa del morente Pierino Zanetti, socialista, uno dei suoi più duri oppositori, per portargli il conforto cristiano dell'estrema unzione. Il passo appartiene al percorso escatologico che conduce alla famosa predica «Ma io voglio bene anche a Giuda» del 3 aprile 1958, Giovedì Santo. Commentando il Vangelo, esordisce: chi sono i traditori del Signore? Lo siamo tutti e Giuda è nostro fratello. E coinvolge gli astanti senza dimenticare sé stesso. Il Vangelo dice che Satana si era impossessato di Giuda.

[Tuttavia] il più grande dei peccati non è quello di vendere il Cristo, è quello di disperare. Tutti gli apostoli hanno abbandonato il Signore e sono tornati, e il Cristo ha perdonato loro, e li ha ripresi con la stessa fiducia. Credete che non ci fosse stato posto anche per Giuda? [...] Ma io voglio bene anche a Giuda! Io credo che [...] forse è il primo apostolo che è entrato (in cielo) insieme ai due ladroni. [...] lasciate che io pensi al Giuda che ho dentro di me, al Giuda che forse anche voi avete dentro [...] Perché la Pasqua è questa parola detta a un povero Giuda come me, detta a dei poveri Giuda come voi; perché questa è la gioia: che Cristo ci ama [...] anche quando rifiuteremo il sacerdote all'ultimo momento della nostra vita, ricordatevi che per lui noi saremo sempre gli amici.

Come nel cuore del Cristo così nel cuore del parroco c'è sempre posto anche per i «traditori».

È più di un invito alla riconciliazione: quando si mette insieme ai traditori fa i conti con la sua vicenda resistenziale e confessa l'errore di aver condiviso la stolta accusa di tradimento rivolta da padre Zucca ai due martiri: tre settimane dopo, il 25 aprile, usando il plurale «noi», ricorda in modo appassionato⁶⁹ la Liberazione che «viene in chiesa con i suoi morti e con i suoi torti [...] per domandare alla misericordia di Dio che guardi al sacrificio di tante giovani e belle creature» perché essa sola può ricompensarlo, non certo la breve memoria degli uomini. Ne parla come di un'offerta a cui noi «rispondiamo talvolta con delle sconoscenze, talvolta con delle interpretazioni sbagliate». E

la commemorazione, almeno per molti di noi è una sofferenza particolare ed è un peso di memorie dolorose e affettuose, dove, insieme alla purezza dell'olocausto, ci sono motivi che ci umiliano e ci fanno star male. Qui al cospetto di Cristo, riponiamo il nostro affetto e la nostra devozione alla libertà, qui purifichiamo i nostri cuori in un abbraccio che esclude ogni risentimento e ogni rancore.

Ricordando l'attività della Cassa Rurale, torna sulla riconciliazione della memoria: «anche il denaro è pulito qui, questa mattina davanti all'altare, come sono pulite certe memorie di ieri, che facevamo fatica a prospettare in luce sopportabile»⁷⁰.

12.

Grazie alle pressioni di don Mazzolari, fin dal 1948 la ditta Galbani di Melzo apre a Bozzolo un centro per la lavorazione del latte e, dopo aver operato per 10 anni in un edificio provvisorio, inaugura nel 1958 il nuovo stabilimento, che impiega centinaia di persone e contemporaneamente crea problemi pastorali. Il 18 maggio 1957 egli invita il presidente Rinaldo Invernizzi a impedire che lo stabilimento diventi «una cellula di sovversivismo morale e spirituale». La lettera «Riservata personale», viene subito girata al direttore dello stabilimento che, alla prima occasione, la sottopone a don Primo per chiedergli se intende mettere in discussione i suoi criteri di assunzione. L'arciprete, turbato, abbandona ogni interferenza⁷¹. Ma i suoi timori sono fondati. Lo stabilimento occupa oltre un centinaio di operaie nubili; quelle che si sposano devono rinunciare a un lavoro che le rende indipendenti, quindi lo fanno solo se incinte. Nel frattempo approfittano della diffusione degli scooter per sottrarsi al controllo familiare e paesano.

Per arginare la deriva, il 30 novembre 1957 don Primo cerca di avviare un corso di formazione per la gioventù femminile: «Mia figliuola, da parecchio tempo la tua vita religiosa viene diminuendo. Ti vedo poco alla Comunione e anche poco alla Messa domenicale. Crescono invece gli sbandamenti mora-

li, la dissipazione e la smania di certi divertimenti, che non aiutano a star bene, a voler bene al proprio avvenire»⁷². Sarebbe stata un'autentica rivoluzione se, invece di limitarsi a misurare il pericolo nelle riunioni prolungate fino a tarda notte con i fedelissimi, avesse deciso di farsi educatore a tempo pieno della gioventù femminile, come negli anni in cui aveva preparato l'antifascismo in canonica. Amareggiato, confronta il costante successo elettorale della DC con la progressiva diserzione della messa domenicale e conclude: sono un «servo inutile»: «Inutile [...] vuol dire riconoscere [...] che l'incremento di ogni fatica, di ogni seme [...] viene da Dio»⁷³. Ricorda con nostalgia gli anni Trenta: «Il lontano [...] più che un incredulo, oggi è un uomo che sta cancellandosi e dissolvendosi come uomo. Prima di indicargli la Casa, bisogna aiutarlo a ritrovarsi: un genere di apostolato ancora oggi troppo fuori dalla esperienza e dai metodi ordinari della cura d'anime»⁷⁴. Parlando di sé in terza persona dice:

«La più bella avventura» come fu vista da don Primo Mazzolari, venticinque anni fa, sulle tracce del Prodigio, non avrebbe più senso. [...]. Un tempo il lontano era l'esule che portava con sé la nostalgia della casa paterna, non era mai fuori del tutto. Oggi, i lontani fanno «città», sono il «mondo» che abbiamo sotto gli occhi, prepotente, dispotico, sfrenato, [...] che occupa ogni spazio di tempo, [...] lasciandone poco o punto all'altra «città», (...) la «città di Dio»: la Chiesa. La «Città di Dio» non è negata [...] è accantonata: poco più di un ghetto [...]. Pochi dicono: Dio non c'è, ancor più pochi si muovono a cercarlo. Se c'è è affar suo: la cosa non mi riguarda⁷⁵.

Con *lontani* che hanno perduto la nostalgia della Casa del Padre, il Maestro si trova disarmato: il dialogo «ignaziano» diventa impossibile.

Con la Missione di Ivrea (20-25 ottobre 1958) la sua strategia pastorale si fa difensiva. Anche la religiosità autentica, una «disposizione elementare che non ha niente di cristiano e che è la più cristiana delle disposizioni, su cui non ci sono dei traguardi, ci sono soltanto dei gridi, degli appelli, delle disperazioni e delle cadute»⁷⁶, ha bisogno del soccorso di una coralità cristiana di fondo, in grado di interpellare anche i morti per aiutare nel momento della morte (memorabili le sue suggestive omelie del giorno dei Morti nel camposanto!). «C'è bisogno di tenersi uniti e nella preghiera e nel sacramento e nella salvezza, perché questo corpo di Cristo [...] ha bisogno di questo senso di fraternità, che è anche senso di povertà»⁷⁷. Avverte l'importanza del lavoro silenzioso dei parroci che hanno contribuito a formare il costume cristiano, ora entrato in crisi.

Nel 1957 su «Adesso» incontra don Milani. Don Lorenzo è un classico esempio di maestro della «scuola attiva», come si diceva allora, don Primo invece è un maestro della scuola tradizionale, sia pure di alto livello umano e culturale, brillante, personalmente esemplare. Entrambi derivano politica economia e formazione umana direttamente dal Vangelo, ma molte cose li distinguono⁷⁸:

Milani è un giovane padre-maestro-sacerdote che cresce insieme ai suoi allievi, la sua Scuola del Popolo si rivolge a adolescenti per renderli autonomi e indipendenti anche politicamente; è “laica”, considera la DC un partito come gli altri e «non trasmette verità ma addestra gli alunni alla ricerca»⁷⁹, aiutando ciascuno a trovare le propria strada politica. Don Mazzolari lo sa benissimo quando, il 12 dicembre 1958, parla a Firenze sulla crisi della parrocchia davanti a un pubblico certamente vicino al priore di Barbiana, e ammette: mi sembra di non aver lasciato nulla di intentato; scuole d’agrarie e popolari, colonie fluviali, ritrovi serali, teatro, cinema, conferenze e predicationi «con parola onesta e pulita e sincera e attraente», funzioni serie, brevi e decorose, con partecipazione liturgica del popolo e del piccolo clero, uso dell’italiano nei diversi riti, classe unica con libera offerta, San Vincenzo, assistenza d’ogni genere, protezione dei poveri e dei lavoratori contro ogni sopruso economico e politico, partecipazione alla Resistenza, maniere ferme e dignitose in ogni circostanza, niente di borghese o di comodo nel vivere, casa sempre spalancata. Potevo fare di più? Il lungo elenco riconosce implicitamente che la scuola di vita di Barbiana è qualcosa di diverso e conclude amaro:

Il risultato? Non dico nulla, perché grazie a Dio la parrocchia è in piedi, ma in modo inadeguato, insufficiente [...] la crisi non è chiusa e il pericolo di morte, se non imminente, è tutt’altro che scongiurato⁸⁰.

Scrive il mantovano professor Nicolini: «“Dopo quarant’anni [...] tentate tutte le vie dell’azione parrocchiale [...] mi presento a voi oggi come un fallito”. Non soltanto io, che ben sapevo quanto c’era all’attivo di quel “fallimento”, ma tutti i presenti ebbero un nodo alla gola, perché [...] sentirono che cosa sia l’umiltà, e fremettero di commozione»⁸¹. Mazzolari conosce il peso di certe parole, le usa anche se gli costano e, per il suo umanissimo orgoglio, non accetterebbe mai di sentirseli rinfacciare senza reagire: ora ammette con sofferenza che la parrocchia non è più “sua”, sembra pronto ad affidarla al Padre dicendo, come la contessa che getta nel fuoco il prezioso ricordo del suo bambino, «venga il Tuo Regno».

13.

In realtà umiltà e ribellione nel suo animo continuano a confrontarsi in modo stridente. Il 1 novembre 1958, nell’articolo *Uomini e ribelli. Dobbiamo giudicare il nostro tempo, ma non possiamo rifiutarlo. Non ci è consentito approvarlo né lasciarci dominare: per salvarci non ci rimane che salvarlo*, scrive: «Per comprendere il nostro tempo la prima condizione è l’umiltà», fondamentale proprio in vista dell’impegno sociale: «mentre libera interiormente dalle contamina-

zioni [la pretesa di dirigere la mano del Signore!] custodisce pazientemente la solidarietà e il dialogo con coloro che fanno con noi la strada e la storia». La considerazione riguarda la parrocchia ma poi si allarga a tutto il mondo contemporaneo «Non è un tempo facile, non è una civiltà semplice. [...] Bisogna incominciare ad aver pietà di una umanità – la nostra – che è soprattutto una vittima, nonostante le colpe e le negligenze». «Dobbiamo giudicare il nostro tempo ma non possiamo rifiutarlo. Per salvarci non ci rimane che salvarlo». «Non mi sento del mio tempo» e tuttavia devo impedire che l'orgoglio trasformi questo sradicamento in superbia, cedendo alla tentazione di bruciare «ciò che mi circonda e non mi appartiene». È sbagliato pensare “chi non è con me è contro di me”; in realtà «siamo tutti in esilio». Ma come conciliare l'umiltà, necessaria per capire e solidarizzare col proprio mondo, e la ribellione intesa a correggerlo? Abbozza un tentativo: devo

«vincere la fretta senza spegnere la impazienza [...] pensare, agire, resistere senza stancarmi di aiutare a pensare, spronare ad agire, essere in prima linea al servizio della speranza. Sono queste le contraddizioni del nostro tempo paradossale. E paradossale è anche il dovere di rimanere umili in una civiltà assurda che esige innanzitutto uomini ribelli.

Sentinella dell'umiltà

Nel novembre del 1958, fedele alla concezione aristocratica del parroco, diffidando di certe novità pastorali, si chiede: il sacerdote deve uscire dalla sagrestia? D'accordo, purché lo faccia

«come un uomo superiore [...] come uomo di Dio [...] La troppa frequenza e la troppa familiarità sono a detrimento del rispetto, della dignità e del mistero della sua umana povertà. [...] Le apostasie e le diserzioni non furono mai numerose come oggi e la mondanità del clero così allarmante. Presto se n'andrà anche l'abito, se verrà considerato un impedimento [...] alla conquista del mondo. [Ma così facendo] si perde l'anima e non si conquista il mondo⁸².

Il 1 gennaio 1959 chiarisce:

La Parrocchia non vive per quello che riesce ad occupare di mondo, ma per quello che inquieta, sconvolge, illumina, ispira [...] Non vive per quello che i figlioli di dentro riescono a fare, ma per quello che la Grazia, da noi invocata e avviata, riesce a far fare ai figlioli di fuori.

L'unica cosa che ci viene domandata è di essere presenti e di non dormire mentre tutti dormono... Una guardia silenziosa intorno al Cristo abbandonato. E la notte finirà⁸³.

Solitudine del ribelle

Umiltà e ribellione per lui non si risolvono in concetti, sono costose prese di posizione personali magari antitetiche: mentre l'»umiltà» gli ricorda che la parrocchia non è più «sua», la «ribellione» lo induce a scrivere la *Lettera ai Vescovi della Val Padana*, uscita su «Adesso» il 1 marzo 1958⁸⁴, in vista delle elezioni del 25 maggio, a favore dell'apertura a sinistra che piace tanto a Giulio Vaggi, direttore del quindicinale, e dispiace assai all'arcivescovo di Milano, monsignor Montini, che ha un fedele interlocutore quotidiano a Brescia, proprio padre Bevilacqua, che giudica la *Lettera* come rifiuto di spogliarsi della dimensione «orizzontale» e politica.

L'annuale conferenza episcopale, tenuta a Brescia l'11-12 gennaio 1959, presieduta dal neocardinale monsignor Montini, decide d'accordo col Sant'Uffizio di ridurre al silenzio don Mazzolari⁸⁵. Don Cesare Curioni, cappellano di San Vittore, arriva il 20 gennaio alle 20:30 a Bozzolo per annuciargli che la Conferenza Episcopale Lombarda ha incaricato il cardinale di ritogliergli parola e penna. Il giorno dopo alle ore 21 don Cesare torna per confermargli il provvedimento per «Adesso» e per lui la proibizione di parlare fuori parrocchia⁸⁶. Don Primo gli affida una lettera per il cardinale, che sintetizza così a Vaggi, scrivendogli il 23 sera:

Le notizie «buone dell'altra sera [21 gennaio]» riguardavano un colloquio con il segretario e il padrone, documento di incertezza e di benevolenza, ma poco produttivo. Egli [don Curioni] è venuto con mandato quasi dominico per vedere come sta il paziente perché in sé le notizie erano tutt'altro che migliorate. Adesso doveva morire con don Primo. A don Cesare lessi l'abbozzo della mia lettera a Lui. Avendola trovata più che passabile, l'ò messa su carta presentabile mentre egli cenava. È ripartito per Milano dopo le 22.30. Per mattina il documento doveva già essere sullo scrittoio. Ò la minuta che vedrò di ritrascrivere in modo leggibile. È esatta. Te la manderei se l'avessi pronta. Rileggendola la trovo misurata ma ferma, estremamente ferma. Non può non farlo pensare, e se à cuore, perfino commuoverlo. Sono tranquillo. Non attendo niente e non temo niente per me. Purché Adesso sia salvo. Non penso che mi chiami: gli ho detto tutto in breve. A lui la parola: o dar la mia testa ai Vescovi senza ragione, o salvare la mia testa e perdere l'amicizia del Sinedrio.

Dopo aver ringraziato Vaggi e gli amici, conclude: «Il Signore è con noi, anche se gli uomini ci dovessero abbandonare!»⁸⁷.

Nel frattempo, tramite monsignor Loris Capovilla, amico di vecchia data e segretario del papa, si rivolge a Giovanni XXIII per bloccare le sanzioni decise a Brescia, e Vaggi, ostilissimo a Montini, lo sollecita a chiedere al pontefice la salvezza di «Adesso»⁸⁸. Il 27 gennaio i nodi si stringono: da Roma gli giunge la conferma che sarà ricevuto dal papa il 5 febbraio; la stessa notizia arriva anche

a Milano, infatti subito, sempre tramite don Curioni, il neocardinale Montini lo convoca in Arcivescovado per le 9:20 della mattina dopo (28 gennaio).

È l'ultimo incontro e ha un esito assai negativo. Il cardinale arriva vestito di nuovo. Ritira la mano prima ancora che gliela baci, è asciutto e freddo come la sua faccia. Dice: «Corrono voci [...] che Lei vada a Roma: *ubi maior, minor cessat*. Speriamo che là riesca a chiarire quello che qui noi [vescovi lombardi] non riusciamo a chiarire su Lei e "Adesso"». Poi, aspro, commenta: «Parliamo due linguaggi diversi». Tornato a casa, don Primo sintetizza la discussione come prevedibile scontro tra le vecchie accuse e le solite giustificazioni. Mentre termina la narrazione (destinata ai posteri?), l'inchiostro della stilografica si esaurisce; la ricarica e, quasi improvvisamente, con tratto deciso, cambia completamente tono e, sopraffatto da un ben diverso sentimento, scrive per sé stesso:

Io non sono contento né di Dio, né di Cristo, né della Chiesa, molto meno dei preti⁸⁹.

Il grido riflette il dolore per una espropriazione assai più lacerante di quella parrocchiale: una volta sentiva Cristo come "suo" tanto da non saper distinguere tra il proprio pensiero e la parola del Vangelo, e la sera del 23 affermava ancora con tranquilla sicurezza: il Signore è con noi anche se gli uomini ci dovessero abbandonare; ora improvvisamente dopo l'incontro col cardinale di Milano sente Dio lontano. Il parroco Maestro e Pastore, l'oratore delle piazze traboccati di folla, ora è soltanto un uomo diviso entro sé stesso, non un perduto ma un sofferente, un'anima crocifissa che vive un'intollerabile solitudine. Forse la parola del papa colmerà il silenzio del Padre, forse lo scalfirà appena. Nessuno lo sa. Solo i fatti sono noti: Giovanni XXIII, il 5 febbraio, alle 12:35 in Vaticano, lo saluta come «tromba dello Spirito Santo in terra mantovana»⁹⁰, il Sant'Uffizio, subito dopo, lo censura ed egli muore il 12 aprile, prima che l'arcivescovo di Milano gli comunichi la sentenza⁹¹.

ABSTRACT

Ludovico Bettoni examines the relationship between Father Mazzolari, his parishioners, and the political climate of his time, highlighting a character pervaded by lights and shadows, especially when political struggles challenged his teachings and ministry and prevented him from being the pastor of all. Don Primo proved not insensitive to the appeal of Communism, thus placing himself in conflict with the ecclesiastical hierarchies, but at the same time often repositioned his strategies aimed at the pursuit of personal success. Such abrupted reassessments eventually led him to harsh words: "I am not happy with God, nor with Christ, nor with the Church, and even less with priests".

NOTE

ABBREVIAZIONI

AFM Archivio della Fondazione Mazzolari, Bozzolo

1. Siamo nel 1923. P. MAZZOLARI, *Diario*, II: 1916-1926, nuova edizione, a cura di A. Bergamaschi, Bologna, EDB, 1997, pp. 389, 409-416. AFM, 1.3.1., c. 1136; 1.7.1., cc. 3140-3144.
2. P. MAZZOLARI, *La Pieve sull'argine e L'uomo di nessuno*, Brescia, Gatti, 1966, p. 255
3. MAZZOLARI, *Diario*, II, cit., p. 299.
4. P. MAZZOLARI, *I lontani. Motivi di apostolato avventuroso*, Brescia, Gatti, 1964, pp. 42-43.
5. Lettera di don Mazzolari al Vescovo in data 26 gennaio 1921. «Nel 1921, a Bozzolo [...] per la stessa ragione che metto avanti oggi, ho respinto fermamente la tessera del partito (popolare) offertami da un amico». L'amico era il poco amato confratello don Senti. P. MAZZOLARI, *Diario*, III/A: 1927-1933, nuova edizione, a cura di A. Bergamaschi, Bologna, EDB, 2000, p. 268.
6. A Cremona, la «Vita Cattolica», quando, il 28 febbraio 1937, pubblica *I cattolici italiani e il comunismo*, viene sequestrata.
7. M. SANTINI, *Ricordi di don Primo*, Verona, Mazziana, 1999, pp. 83-84.
8. AFM, 1.3.1., c. 748.
9. P. Mazzolari, Quasi una vita. Lettere a Guido Astori (1908-1958), Bologna, EDB, 1979, p. 182.
10. MAZZOLARI, *I lontani*, cit., pp. 67-70. Dalla lettera di Mazzolari a mons. Umberto Maruti, del luglio 1934 (C. BELLÒ, *Primo Mazzolari. Biografia e documenti*, Brescia, Queriniana, 1978, p. 79).
11. AFM, 1.3.1., c. 748.
12. MAZZOLARI, *Diario*, IIIA, cit., pp. 126-128.
13. AFM, 1.3.1., c. 492, 1935.IX.30.
14. MAZZOLARI, *Quasi una vita*, cit., pp. 230-231. «A Bozzolo non vendevano una vacca senza consultarlo», G. VAGGI, *Don Primo Mazzolari e «Adesso»*, in *Mazzolari e «Adesso». Cinquant'anni dopo*, atti del convegno (Brescia-Bozzolo, 9-10 aprile 1999), a cura di G. Campanini e M. Truffelli, Brescia, Morcelliana, 2000, p. 332. Si tratta di una battuta probabilmente mazzolariana. Quando la sua commemorazione del 4 novembre 1932 viene deplorata dal prefetto di Mantova, don Mazzolari stesso fa risalire la denuncia a un avvocato fascista bozzolese, che mirava a mettere in difficoltà il vescovo di Cremona. MAZZOLARI, *Diario*, IIIA, cit., pp. 592-598. *La più bella avventura* (1934) crea problemi a Mazzolari con la gerarchia ecclesiastica, mentre «il Regime Fascista» di Farinacci pubblica la recensione entusiasta che ne fa il protestante prof. Paolo Pantaleo. Don Mazzolari ne è gratificato: «È veramente sorprendente che certi anticlericali si esprimano con tanta delicatezza e mostrino tanta intelligente benevolenza nei problemi religiosi e spirituali». BELLÒ, *Primo Mazzolari*, cit., pp. 73-74.
15. P. MAZZOLARI, *Diario*, IV: 1938 - 25 aprile 1945, nuova edizione, a cura di A. Bergamaschi, Bologna, EDB, 2006, pp. 569-570.
16. Da una cortese confidenza di Vico Rotelli, presente in chiesa insieme a Giancarlo Sottili.

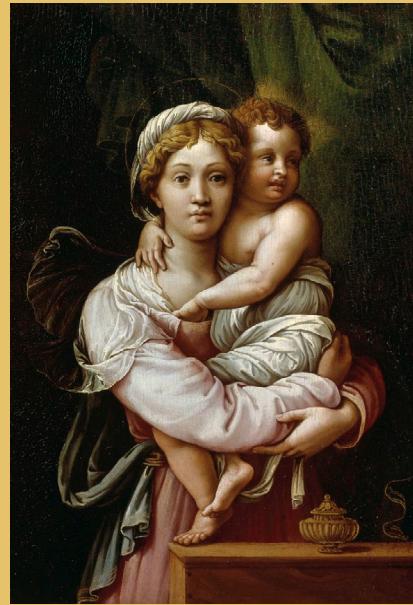
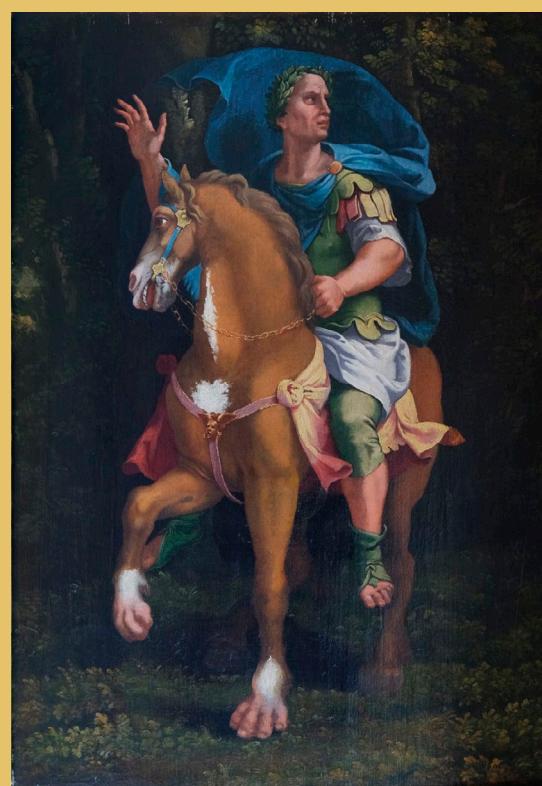
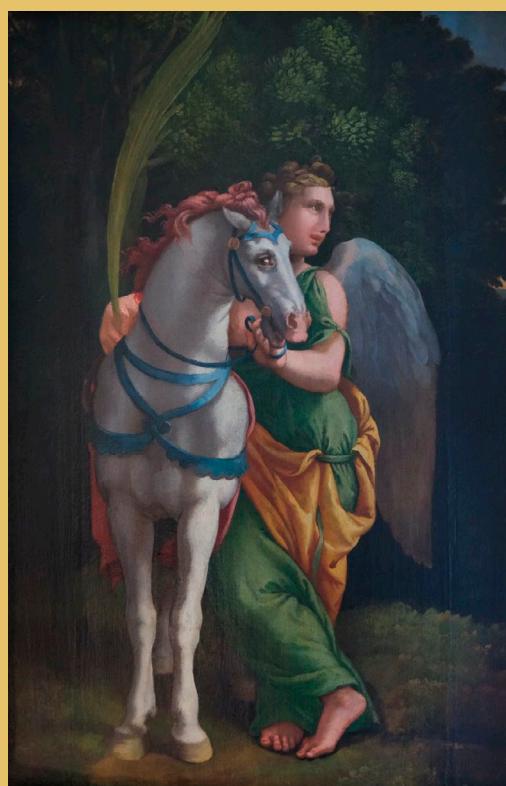
17. Per questa complessa situazione vedi L. BETTONI, *Don Primo Mazzolari e i bozzolesi. Appunti di un vecchio parrocchiano*, San Zeno Naviglio, Grafo, 2019, pp. 13-25.
18. AFM, 1.7.1., c. 27. Lettera di don Luigi Affini, compagno di prigionia di Arini e Accorsi. «Eravamo tutti convinti di questo [che i tedeschi lo avrebbero arrestato di nuovo]. Don Primo doveva venire a farci compagnia [...] ce lo aspettavamo. Ogni volta che sul pianerottolo si vedevano nuovi ospiti, si gridava: «C'è un prete?»».
19. Archivio di Stato di Mantova, Corte d'Assise Straordinaria di Mantova, n. 1195 del Reg. Gen. Proc. Pen. contro Giombetti Orlando e altri cinque brigatisti neri della «Pesaro»; C.L. Tagliabue, che diresse gli arresti, viene prosciolto senza sentenza nel luglio 1945.
20. MAZZOLARI, *I lontani*, cit., pp. 63-65.
21. «In quel particolare contesto, Mazzolari ritenne di non potersi sottrarre ai suoi doveri di cittadino e fece la sua scelta di campo [...] a favore della Democrazia cristiana, come partito in grado da una parte di salvaguardare le libertà civili, dall'altra di creare le premesse per quella "rivoluzione cristiana" di cui i primi beneficiari avrebbero dovuto essere i poveri». G. CAMPANINI, *Gli interventi politici di Mazzolari: un'importante iniziativa editoriale*, «Impegno», 17 (2006), 2/33 (novembre), p. 82.
22. La DC monopolizza il compito della cristianizzazione della società; ciò le assicura l'appoggio delle parrocchie, ripagato accettando il frequente intervento della gerarchia nelle scelte politiche. G. MARTINA, *La Chiesa in Italia negli ultimi trent'anni*, Roma, Studium, 1977 («Nuova Universale Studium»), p. 31.
23. BETTONI, *Don Primo Mazzolari*, cit., pp. 30-32.
24. M. MARAVIGLIA, *Primo Mazzolari. Nella storia del Novecento*, Roma, Studium, 2000 («Il pensiero politico e sociale dei cattolici italiani»), pp. 34-35. EAD., *Chiesa e storia in «Adesso» (1949-1959)*, Bologna, EDB, 1991, pp. 135, 139, 159.
25. P. MAZZOLARI, *Scritti politici*, a cura di M. Truffelli, Bologna, EDB, 2010, p. 514. «La Fede che è totalitaria per natura come l'uomo nuovo da essa creato, è fatta per raggiungere l'eterno ma attraverso il temporale, che dev'essere ricapitolato nel divino per avere significato e valore umano. Essa non può essere conservata né può svilupparsi che in simbiosi con tutto quello che costituisce l'attività interna ed esterna dell'uomo».
26. *Ibid.*, 15 luglio 1948, pp. 528-529. Commemorando il cardinal Ferrari, l'8 febbraio 1953, afferma: «Io non mi meraviglio [...] che di un vescovo si possa dire, rispetto alla verità: "Egli è un intransigente". Deve essere intransigente, con la verità non si transige, la verità è quella che è, l'errore è quello che è. Conservare la verità, difendere la verità è un momento che richiede anche questo aspetto, che per sé può suonar male nella parola come viene usata da qualcuno. Però vedete la differenza di tono, di anima, di cordialità, di amabilità in colui che custodisce e fa, in colui che predica e fa» (P. MAZZOLARI, *Discorsi*, a cura di P. Trionfini, Bologna, EDB, 2006, p. 588). La fermezza nella fedeltà, indispensabile per un'apertura che aiuti la conversione, è per don Primo la sostanza dell'immagine evangelica dell'olio della lampada che non può essere imprestato.
27. AFM, 1.5.1., c. 345, «Eco di Bergamo», 26 ottobre 1948. Il Concilio Ecumenico delle Chiese Protestanti è seguito da don Lorenzo Bedeschi; la relazione riassuntiva è di Karl Barth. P. MAZZOLARI, *Rivoluzione cristiana*, a cura di F. De Giorgi, Bologna, EDB, 2011, p. 192.
29. MAZZOLARI, *Discorsi*, cit., p. 472.
30. MAZZOLARI, *Scritti politici*, cit., pp. 253-255.

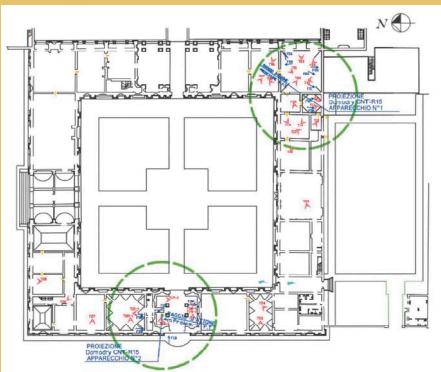
31. MAZZOLARI, *Diario*, II, cit., p. 354.
32. MAZZOLARI, *Diario*, IIIA, cit., p. 137.
33. Nel 1952, durante la visita pastorale di mons. Rota, don Mazzolari fa un quadro negativo del ceto civile di Bozzolo. Vedi B. BIGNAMI, *Don Primo Mazzolari, parroco d'Italia. «I destini del mondo si maturano in periferia»*, Bologna, EDB, 2014, p. 160.
34. L. Bettoni, Città e paese. *Bozzolo in età lombardo-veneta*, Brescia, Grafo, 2012, p. 72.
35. *Ibid.*, pp. 25-26. Per Bruno Bignami: «La categoria “rivoluzione” entra nel linguaggio mazzolariano a partire dagli anni Trenta ed è chiaramente desunta dalla filosofia di Mounier». B. BIGNAMI, *Mazzolari e il travaglio della coscienza. Una testimonianza biografica*, Bologna, EDB, 2014, p. 157. Fulvio De Giorgi (che si rifà allo stesso Bignami) ne racconta la storia introducendo MAZZOLARI, *Rivoluzione cristiana*, cit. La «rivoluzione cristiana» di Mounier, che ispira Mazzolari, si propone il rinnovamento della Chiesa, ma riflette anche la rivoluzione comunista perché vuole l'abbandono della proprietà capitalistica e considera l'ordine borghese «il disordine stabilito». M. TRUFFELLI, *Prendere sul serio i poveri perché «la giustizia ha fretta»*, «Impegno», 19 (2008) 2/37 (novembre), p. 23.
36. «Adesso», 1 giugno 1955, p. 1047.
37. *Il mito dell'equidistanza*, «Adesso», 15 marzo 1953, p. 645. Afferma: è facile preferire l'Occidente all'Oriente, se li paragoniamo in termini politici, distinguendo tra il meglio e il peggio. Ma il cristiano non deve accontentarsi del fatto che l'Occidente sia migliore, lo vuole buono. Come non è: vedi il caso dei coniugi Rosenberg.
38. *Menzogne armate. Verità disarmata*, «Adesso», 1 febbraio 1951, p. 384. «Le civiltà e i continenti passano mentre la Chiesa rimane: rimane per la salvezza delle civiltà che tramontano e di quelle che sorgono». L'affermazione, che considera democrazia formale e dittatura totalitaria come regimi politici interscambiabili, è accettata anche dalla gerarchia ed è chiaramente integralista. «Adesso», 1 febbraio 1952, col nome di Ignazio Pagliari firma *Una cristianità militante in un'Europa decadente*, p. 445: «Di militante in Europa non c'è che la coscienza cristiana, la quale ricapitola il buono delle vecchie e care insegne e supera ogni promessa delle nuove: che non odia ma testimonia, disposta all'abbraccio come al martirio, perché sa che il suo calvario prepara la «nuova casa dell'uomo». *Farsi mangiare?*», «Adesso», 15 febbraio 1952, p. 455: ciascuno deve seguire quello che gli detta la coscienza: chi vuol resistere all'aggressione, lo faccia. Chi vuol rompere il ciclo fatale della forza che si oppone alla forza, adotti la resistenza spirituale e corra ad offrire un sincero abbraccio (a chi? all'invasore naturalmente). Con questo spirito avvicina i Partigiani della Pace. La sua prossimità ideale al comunismo lo fa propendere talvolta esplicitamente per la cosiddetta “democrazia sostanziale”, che dà il primato alla giustizia sociale sulle libertà formali della liberaldemocrazia.
39. AFM, 1.7.1, c. 8505.
40. Patto di fraternità, «Adesso», 1 febbraio 1951, pp. 377-384) e 15 febbraio 1951, p. 385.
41. *Proposta di un patto di fraternità tra italiani. Discorso per la gente che non ha pronto l'aereo né il passaporto per oltremare e non pensa a farsi una carriera calpestando i suoi Morti o a procacciarsi una fortuna sulle rovine della Patria*, «Adesso», 15 gennaio 1951, pp. 371-373.
42. G. VECCHIO, *Pacifisti e obiettori nell'Italia di De Gasperi (1948-1953)*, Roma, Studium, 1994 («La cultura»), pp. 232-234.
43. AFM, 1.7.1, c. 6072. Lettera dell'on. Ottorino Momoli.

44. Vecchio, *Pacifisti e obiettori*, cit., pp. 228-229.
45. P. MAZZOLARI, *Tu non uccidere*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1991, p. 78.
46. P. MAZZOLARI, *La parrocchia*, Vicenza, La Locusta, 1957, p. 39. A questo si riferisce il discorso del senatore Lelio Basso, tenuto il 28 novembre a Bozzolo, in relazione al processo Bedogna, quando denuncia «una tendenza a dar corpo alle ombre, ad ascoltare le conversazioni private». *Libertà pulita. "Libro bianco" sul processo di vilipendio dei sentimenti religiosi dei cattolici di Bozzolo*, Cremona, Cremona Nuova, s.d. [1956], senza indicazione dell'autore; certamente da attribuirsi a don Mazzolari; pp. 79-80. Il 16 febbraio 1951, al vescovo che gli notifica come la curia di Milano abbia vietato a tutti gli ecclesiastici di scrivere su «Adesso», Mazzolari risponde: il parroco di Bozzolo è lo stesso compilatore di «Adesso»; se il suo sentire è inopportuno per fare il giornale, allora diventa pure un ostacolo se non proprio un'indegnità anche per fare il parroco, e gli rimette l'ufficio; il vescovo naturalmente rifiuta le dimissioni. L. BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo. Lettere di don Primo Mazzolari al suo vescovo 1917-1959*, Milano, Mondadori, 1974, p. 209. «L'esperienza della parrocchia segnava Mazzolari così profondamente da rendergli difficile la totale accettazione di metodi di apostolato che, nei fatti, ignoravano, quando non si contrapponevano, alla dimensione della Chiesa territoriale» M. MARGOTTI, *«Adesso» e la cultura cattolica europea*, in *Mazzolari e «Adesso»*, cit., p. 205. Tuttavia «G. Campanini notava che quando nel 1957 il parroco di Bozzolo pubblicava le sue riflessioni sulla parrocchia e parlava della sua riforma, scriveva parrocchia pensando però Chiesa» M. GUASCO, *«Adesso» e il rinnovamento della Chiesa italiana*, ivi, p. 137.
47. SANTINI, *Ricordi di don Primo*, cit., pp. 127-128.
48. AFM, 1.5.1., c. 898.
49. AFM, 1.1., c. 74
50. *Parole affettuose a Giorgio Bernanos*, «Adesso», 15 febbraio 1949, p. 21. «Non ha trattato bene i preti, ma nessuno ci ha capito e onorato nella nostra sublime povertà d'animo e di corpo quanto Bernanos. "Il giornale di un curato di campagna" [...] è il poema in cui il prete fa la sua entrata trionfale, non soltanto nella letteratura, ma nel mondo delle grandezze che rimangono. [...] Il ritorno alle sorgenti della visione cristiana del mondo [...] avviene nel cuore delle tenebre. [...] in] un mondo di parrocchie morte e ribelli all'amore».
51. V. MESSORI, *Scommessa sulla morte. La proposta cristiana: illusione o speranza?*, Torino, SEI, 1982, pp. 253-254.
52. *L'attuale crisi religiosa*, «Adesso», 15 maggio 1955, pp. 1037-1047.
53. *Insufficienza politica, inconsistenza spirituale*, «Adesso», 15 dicembre 1954, pp. 960-961.
54. Così don Mazzolari nella lettera al pretore dell'ottobre 1955, in vista del processo: «Il Dottor Bedogna non può allegare a sua scusa nessun motivo di personale risentimento verso il clero di Bozzolo, che non ha mai mancato di usarGli la massima deferenza, quantunque egli non si sia mai degnato di rispondere al nostro saluto» (AFM, 1.7.3., c. 1241). E nella predica dell'8 dicembre: «Qualcuno di voi ha pensato che il motivo che mi ha mosso a prendere un'iniziativa, che nella mia mente [...] aveva soltanto un riflesso amministrativo, non giudiziario, non fosse che una questione di risentimento personale, l'irritazione che qualcuno mi negasse il saluto, come fu detto» (*Libertà pulita*, cit., p. 91).
55. I fatti d'Argentina: il 14 giugno 1955 si verifica la rottura tra la Chiesa e il generale Perón; due chiese vengono date alla fiamme e Perón viene scomunicato. Don Mazzolari scrive

- sdegnato in *La Chiesa in Argentina*, «Adesso», 1 luglio 1955, p. 1061: «Il dittatore Perón e i suoi, affiancato dagli anticlericali di ogni osservanza e di ogni paese, non esclusa l'Italia». Sullo stesso numero presenta il suo fondamentale *Tu non uccidere*, appena pubblicato.
56. MAZZOLARI, *Tu non uccidere*, cit., pp. 48, 101.
57. *Libertà pulita*, cit., pp. 25-42. Il reato è stato introdotto nel 1932 dal codice fascista Rocco per adeguare la legislazione italiana alle norme concordatarie, accolte nell'art. 7 della Costituzione. Mazzolari, a questo punto, si trova in contraddizione con se stesso. «Adesso», 15 ottobre 1952, p. 567 diceva: «se i clericali credessero veramente nella Chiesa [...] non domanderebbero rinforzi alla legge né alla questura, ma solo a Dio e a se stessi, cioè alla operosa testimonianza della propria fede»; firma Stefano Bolli.
58. La lettera dell'8 giugno (sera), scritta al prof. Lanfredi, preside dell'Avviamento Commerciale, per criticare come aveva commemorato un allievo, può illustrare questo sviluppo e forse è una eco del confronto con Bevilacqua. Mentre scusa Lanfredi con un certo disdegno per aver tralasciato la dimensione religiosa dell'immortalità (se uno la fede non ce l'ha!), gli rimprovera di aver immiserito il ricordo del defunto a una manifestazione sportiva, senza riguardo verso il Mistero della Morte che anche una coscienza rigorosamente laica dovrebbe avvertire. Per Lanfredi, come per tanti, l'umanità è solo un fiume anonimo in cui non c'è posto per la morte perché ogni vuoto è subito colmato da chi sopravviene; per ricordare un ragazzo annegato, una coppa di calcio basta e avanza. Invece «la morte è un fatto tremendamente serio, un elemento fondamentale di ogni educazione», che non può essere eluso «con la minuscola invenzione di una coppa sportiva che ne tramandi il nome [...] Nessuno è obbligato a parlare di speranza [...] ma non deve diminuire il significato umano del vivere e del morire davanti alla bara di un diciassettenne». «C'è un sentimento umano della morte, un rispetto naturale e religioso di essa, che persino i pagani professarono, e che da essi passò nella nostra cultura umanistica anche la più laica». Probabilmente il preside, nelle recenti vicende, si è schierato contro Mazzolari in nome della libertà di opinione: don Primo coglie l'occasione per ricordargli che il Mistero della Morte coincide col problema stesso del male e del dolore, non appartiene alla sfera delle opinioni ma alla comprensione della condizione umana, accessibile solo alle anime elette.
59. MAZZOLARI, *Discorsi*, cit., pp. 326-327.
60. *Ibid.*, p. 332.
61. *Ibid.*, pp. 329-330.
62. *Ibid.*, p. 328.
63. *Ibid.*, p. 332. P. MAZZOLARI, *Lettere al mio Parroco*, Bologna, EDB, 1996, p. 126. Secondo il curatore, Aldo Bergamaschi, le *Lettere* risalgono agli anni '30.
64. MAZZOLARI, *Discorsi*, cit., pp. 328-329.
65. *Ibid.*, p. 786.
66. AFM, 1.5.1., c. 620; *Il conto del cuore*, «Popolo di Milano», luglio 1956, «Adesso», 1 agosto 1956, p. 1272.
67. SANTINI, *Ricordi di don Primo*, cit., pp. 106-107.
68. AFM, 1.1., Agenda 1957, 27 e 28 ottobre.
69. Va ascoltata la registrazione, che la sua stessa trascrizione non riesce a rendere.
70. AFM, 1.1., Agenda 1958, 25 aprile. Cinquantenario della Cassa Rurale.
71. AFM, 1.1., Agenda 1958, 17 aprile.

72. MAZZOLARI, *Discorsi*, cit., pp. 645-646.
73. *Accuse di moda*, «Adesso», 1 febbraio 1958, p. 1537.
74. *Religione e scelte politiche*, «Adesso», 1 luglio 1958, p. 1619.
75. *I lontani hanno bisogno dello scandalo cristiano*, «Adesso», 1 settembre 1958.
76. MAZZOLARI, *Discorsi*, cit., p. 747.
77. *Ibid.*, pp. 765-766.
78. Nel 1958 rifiuta la centralità che don Milani assegna all'insegnamento e alla scuola, collocando nel momento laico della cultura di base e della padronanza della lingua la condizione necessaria per ogni opzione responsabile e autonoma, inclusa quella religiosa. C. PRANDI, *Religione e classi subalterne*, Roma, Coines, 1977, p. 52, 127-131.
79. E. BALDUCCI, *L'insegnamento di don Lorenzo Milani*, Bari-Roma, Laterza, 1995, p. 135.
80. *Far vivere la parrocchia*, «Adesso», 1 gennaio 1959, pp. 1708-1709.
81. U. NICOLINI, *Ricordo di don Mazzolari*, «La Gazzetta di Mantova», 12 maggio 1959. AFM, 1.6.3., c. 50.
82. Al quesito di Carlo Bo: la parrocchia muore? Mazzolari risponde: *La parrocchia muore nell'agonia del mondo*, «Adesso», 1 ottobre 1958, pp. 1660-1661. La conclusione è in «Adesso», 1 novembre 1958, pp. 1676-1677, che conclude il discorso su *La parrocchia muore nell'agonia del mondo*, condannando i pesanti mezzi dell'apostolato moderno, la parrocchia che fa concorrenza al mondo laico con gli stessi suoi strumenti. Piena continuità con le pagine de *La parrocchia rurale* del 1923 (§ 1.4).
83. *Far vivere la parrocchia. Dopo di noi altri verranno*, «Adesso», 1 gennaio 1959, p. 1709.
84. «Adesso», 1 marzo 1958, pp. 1553-1554.
85. AFM, 1.1., c. 131. *Don Mazzolari e Adesso*, verbale della Conferenza Episcopale Lombarda (Brescia, 11-12 gennaio 1959). Appunti del vescovo di Cremona, mons. Bolognini. A. PALINI, *Sui sentieri della profezia. I rapporti fra Giovanni Battista Montini - Paolo VI e Primo Mazzolari*, Padova, Messaggero, 2010, pp. 125-126.
86. AFM, 1.1., Agenda 1959, 20 gennaio e 21 gennaio.
87. Questa lettera a Vaggi del 23 sera mi è comunicata molto cortesemente da Mario Pancera.
88. AFM, 1.7.1., c. 9460. Lettera di Vaggi, datata venerdì (forse 24 gennaio 1959) ma spedita sabato: «Non accontentarti delle buone parole [allude all'imminente incontro col papa?] [...] La tua firma ufficialmente autorizzata su "Adesso" ufficialmente autorizzato a continuare. L'ufficialmente secondo me vuol dire che tu sei autorizzato a riferire ad Amleto le parole del Papa. [...] Io ho anche fiducia, perché porco cane anche a questo mondo un po' di giustizia c'è. Sabato [25 gennaio]: continuo il discorso. Ho visto padre Leopoldo [...] che freme e sbuffa in attesa del 5. [...] Ma se ci va bene, ho in mente un programmino, per il quale non vorrei proprio essere nei panni di Amleto. Senza tener conto del Mario, che credo ne abbia uno anche lui. Dopodiché faremo il conto degli amici ante marcia ovvero ante il 5 di febbraio e di quelli dopo. Parola, ci penso io, che non sono tenuto ad essere cristiano al di là di un limite ragionevole. Se poi andasse male, ma io non ci credo e mia madre non ci crede, io "scoppio" e non senza vittime. Un abbraccio da Giulio».
89. AFM, 1.1., Agenda 1959, 28-31 gennaio.
90. BIGNAMI, *Don Primo Mazzolari, parroco d'Italia*, cit., pp. 174-176.
91. A. TORNIELLI, *Paolo VI. L'audacia di un papa*, Milano, Mondadori, 2009, p. 277.





Mai Federico II Gonzaga aveva dato tanta prova di pazienza come nella lunga attesa del trasferimento di Giulio Romano, allievo ed erede di Raffaello, dalla corte pontificia a quella gonzaghesca. Il signore di Mantova otteneva continue rassicurazioni, specie da Baldassarre Castiglione, amico non meno del principe che dell'artista. Ma dopo la morte del maestro urbinate nel 1520, Giulio riuscì a liberarsi dagli impegni romani solo nel 1524 e il 22 ottobre, in compagnia di Baldassarre, giunse a Mantova. Giorgio Vasari, che ebbe informazioni dirette da lui, racconta con dovizia di particolari la festosa accoglienza che gli riservò Federico; questi, senza frapporre indugio, volle inoltre mettere alla prova il nuovo artista di corte, sottoponendogli un sogno a lungo vagheggiato.

PER GIULIO

contributi per i 500 anni
dall'arrivo a Mantova
di Giulio Romano

...intendendo che Giulio non aveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri, glie lo donò, e montato che Giulio gli fu sopra, se n'andarono fuor della porta di S. 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 tal volta a desinare, o a cena per ispasso. Giulio, udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera.

Quel sopralluogo fu l'inizio di un instancabile, miracoloso susseguirsi di creazioni artistiche, interventi urbanistici, commissioni pubbliche e private nello stato gonzaghesco e in altre città. L'arte di Giulio, innovativa, sorprendente, colta, sboccia a Mantova e si diffonde in tutta Europa, erigendosi per secoli a modello di inesauribile creatività. A mezzo millennio dalla cavalcata sulla prateria del Te, «Civiltà Mantovana» celebra l'evento con contributi su Giulio e sulla sua grande fortuna.



1. *Giulio Romano and workshop, Winged Victory with Palm and White Horse, oil on panel, 88 x 61 cm, c. 1538. Private collection.*

FRANCES COULTER

TWO REDISCOVERED PANELS BY GIULIO ROMANO
FROM THE CAMERINO DEI CESARI IN MANTUA

Two previously unseen painted panels designed by Giulio Romano for one of the most important decorated chambers of the Italian renaissance, Federico II Gonzaga's *Camerino dei Cesari* in Mantua (1536–1540) have recently been brought to light in a private collection in England and are published here for the first time: *Winged Victory with Palm and White Horse* (fig. 1) and *Julius Caesar Upon his Horse* (fig. 2). These two panels were integrated into the lower register of the east wall of this significant room, below Titian's portrait of Julius Caesar – one of eleven likenesses of the Caesars which Titian painted for this scheme (see reconstruction, fig. 6). While Titian's *Caesars* were all lost to fire in Madrid in 1734, the substantial contribution to the scheme on the part of Giulio Romano and his workshop, including extensive framing elements, sculpted figurines, plaster/stucco work, and further painted figures and scenes have fared somewhat better, with several works surviving, albeit dispersed, in a number of public and private collections. The two rediscovered panels are part of a series of equestrian figures (probably eleven in number) that Giulio installed around the lower register of the room, each flanking larger narrative scenes (of a possible ten of these, three survive). One of these rediscovered panels, namely the *Winged Victory*, has been briefly mentioned in previous literature, but it has never been published or visually documented. It can now be revealed for the first time that the same collection played host to its companion work: the equestrian figure of *Julius Caesar*, previously thought lost¹.

With this important discovery, the number of Giulio's surviving equestrian figures integral to the entire scheme can now be raised from seven to nine. An examination of the detail within both panels, *Julius Caesar* and the *Winged Victory*, make a significant contribution to our understanding of the scheme's wider political and symbolic programming, as will be discussed below. Most



2. *Giulio Romano and Workshop, Julius Caesar Upon his Horse, oil on panel, 88 x 61 cm, c. 1538. Private collection.*

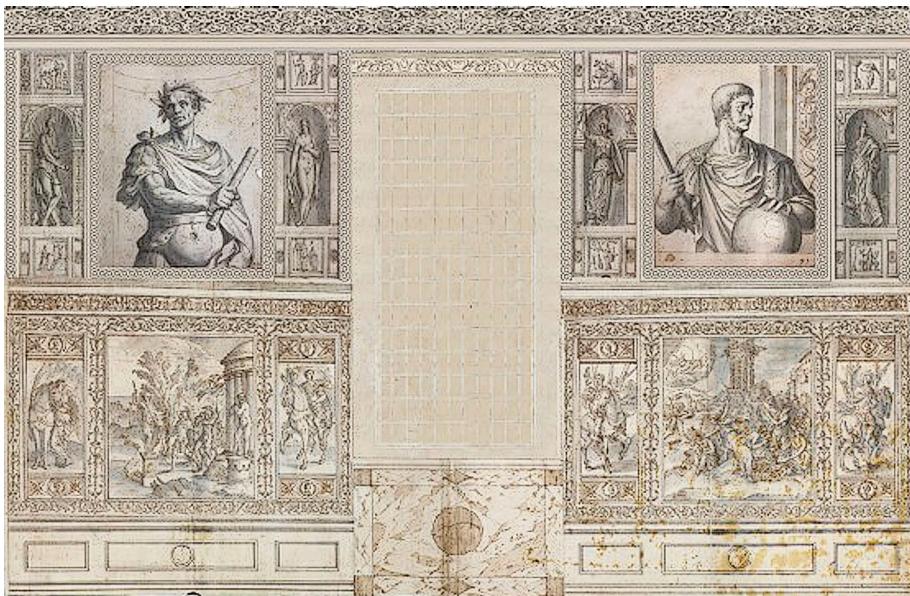
notable, and obvious, is the fascinating, and previously overlooked equine iconography in the portrayal of Julius Caesar's horse – polydactyl (cloven/toed) hooves – inspired directly by Suetonius' account of Julius Caesar's "extraordinary charger"².

It is helpful to briefly outline the scheme's history: between 1536 and 1540, Titian (ca. 1488/90-1576) painted portraits of the first eleven Caesars, from Julius Caesar (100-44 BC) to Titus (39-81 AD), for his patron, Federico II Gonzaga (1500-1540), the first duke of Mantua (there was never, in contradiction of some early sources, a Suetonian 'twelfth' Caesar painted by Titian for this room)³. These were incorporated into the upper section of an elaborate and all-encompassing framework designed by Federico's resident court painter, Giulio Romano (ca. 1495-1546). In addition to creating an array of stucco reliefs, statuettes and roundels, Giulio provided an appropriate painted narrative scene to accompany each emperor. Each of these was placed directly under the relevant emperor and flanked by two smaller painted equestrian panels (of which the *Winged Victory* and *Julius Caesar Upon his Horse* are a pair)⁴. Many of the painted elements of this prized room had already been removed from their original setting by 1628, when they were included in the famous sale of the Gonzaga art collection to Charles I of England. Shortly after their arrival into the Royal Collection, seven of Titian's original Caesars, including *Julius Caesar*, were hung in a gallery within St James' Palace in London, alongside their accompanying equestrian portrait by Giulio⁵. Fortunately, before anything was dismantled in Giulio's original *Camerino*, a set of detailed drawings created by Ippolito Andreasi (ca. 1548-1608) between 1567-1568 captured most of their original arrangement and compositions. These have allowed scholars (of whom the present author is the latest) to attempt reconstructions of most of the room, with varying results⁶. The image of the east wall represented in *fig. 3*, where the two rediscovered panels were located, is drawn from the present writer's own detailed reconstructions of the scheme, following Andreasi. After Charles I's execution in 1649, Giulio's equestrian panels, all but one of which, the *Winged Victory*, represented the Caesars on horseback, were purchased, as a group of eleven, by one of the royal upholsterers, a Mr Grynder. The panels were sold on separately thereafter. It seems likely that the two under consideration entered their current home in England in the first half of the eighteenth century⁷.

The dismantling of the *Camerino* prefatory to the 1628 sale led to not only the separation of Giulio's narrative scenes from both their attendant side panels and their appropriate emperors but, ultimately, the loss of numerous works. This dispersal, and the tragic loss of Titian's famed *Caesars* to fire in the Alcazar, Madrid, in 1734, has meant that both the *Camerino*, in its original arrangement,

along with the scale of Giulio's role as both orchestrator and contributor to the scheme, have perhaps been given less scholarly attention than they deserve. Inevitably, it is the quality of the many painted, printed and drawn copies after Titian's originals which have dominated the discourse (my own recent rediscovery of the first drawn copies after Titian's paintings as part of an album by Bernardino Campi of 1561 included)⁸. This has been at the expense of a close scrutiny of the complex ensemble of which Titian's *Caesars* were only a part. It is generally accepted that the visitor to the *Camerino* would observe symbolic parallels between the Gonzaga dynasty and those of Imperial Rome, and that Giulio's narrative scenes acted as exemplars of the virtues and vices of the historical figures represented – a type of visual mirror for princes. However, a close examination of the paintings that have survived, including these two rediscovered panels, and the comprehensive drawings created by Andreasi, has revealed multiple, previously unnoticed, details which point to a recalibration of how we should interpret the themes at work in this room.

Andreasi's drawings are themselves composed of many disparate elements and were, at some point, separated into themed groups, involving drawings of the Caesars, stucco panels and niches, and lower register elements containing their narratives. It has been possible, however, to digitally recombine the drawings to reflect their original positions within the room by cross referencing them with the extant stucco panels and window embrasures still *in situ* in Mantua (fig. 3). As a result, we can be confident that the two rediscovered panels are those associated with *Julius Caesar*, providing a perfect match for Andreasi's drawings of this section of the lower register of the east wall (figs. 3-4)⁹. While it is also possible to reconstruct the west and south walls of the *Camerino* based on this method, questions remain over the appearance of the remaining north wall as no intact Andreasi drawing of its lower register survives, or was, perhaps, ever made. Andreasi did compile drawings of the final three Caesar portraits by Titian on this wall, *Vitellius*, *Vespasian* and *Titus* and also of Giulio's narrative scene of the *Joint Triumph of Vespasian and Titus* (The Louvre Museum). One single painted panel of the emperor *Vespasian on Horseback* exists, but without an equivalent Andreasi drawing. As a result, there remains some uncertainty regarding the total number of emperor-on-horseback panels and narrative scenes that Giulio intended to appear throughout the finished room. For the purposes of this discussion, however, it is assumed that there were only ten panels with emperors on horseback (with Titus not represented) following on, in chronological sequence, from the first, inaugurating panel depicting the *Winged Victory* standing by her horse – in other words, eleven equestrian figures in total, flanking ten larger narrative scenes¹⁰. Only three of the latter narrative scenes survive: two in the Royal Collection, Hampton Court (*Nero Playing While Rome Burns* and *The Im-*



3. Author's composite reconstruction of the east wall of the Camerino dei Cesari derived from drawings by Ippolito Andreasi (after Titian and Giulio Romano), pen and ink wash, 1567-68. Düsseldorf, Kunstpalast, collection of the Kunstakademie, KA(FP) 10877, 10878, 10882, 10884, 10887, 10888, 10912, 10933.

4. Ippolito Andreasi after Giulio Romano, left, Winged Victory with Palm and White Horse, and right Julius Caesar upon His Horse, pen and ink wash, 1567-68. Düsseldorf, Kunstpalast, collection of the Kunstakademie, KA(FP) 10877.

perial Destiny of Claudius) and one in the Louvre, Paris (*Joint Triumph of Vespasian and Titus*). Alongside the two newly rediscovered panels in England (*Victory* and *Julius Caesar*), of the seven other surviving smaller equestrian figures, two are in the Royal Collection, Hampton Court (*Vitellius* and *Vespasian*); three in the Musée des Beaux-Arts in Marseille (*Tiberius*, *Caligula* and *Galba*); one in the Picture Gallery at Christ Church, Oxford (*Nero*); and one recently sold at Sotheby's (*Claudius*). Only those associated with the emperors Augustus and Otho are missing¹¹.





5. Ippolito Andreasi after Giulio Romano,
Julius Caesar Paying Homage to
Alexander the Great at the Temple of
Hercules, pen and ink wash, 1567-68.
Düsseldorf, Kunstpalast, collection of the
Kunstakademie, KA(FP) 10877.

the most critical and public attention. Their supposed verisimilitude to their subjects was praised and it was said that many travelled to Mantua specifically to see them “in the belief that they are setting eyes on the real Caesars, instead of on paintings”¹². The works occupying the lower register, and in fact the entire complex arrangement of the room, received relatively little attention or praise in the early sources¹³. Consequently, the specific meaning and function of Giulio’s narratives, and their attendant equestrian figures, became less obvious, especially following their separation as a result of the *Camerino*’s dismantling in the early decades of the seventeenth century. Although designed by Giulio, it is accepted that the surviving paintings, with the exception of the *Joint Triumph of Vespasian and Titus* in the Louvre, were mostly painted by his workshop assistants. This would explain the somewhat inconsistent quality observed across these equestrian panels¹⁴. The few *modello* drawings by Giulio for the *Camerino* that have survived do give us an indication of the attention he paid to the detail in the design of some of the narrative scenes¹⁵. Although there are no known drawings of the equestrian panels, specific details embedded into the *Julius Caesar*, confirm that Giulio was paying close attention to the written sources, in this case Suetonius’ *Twelve Caesars*, and referenced salient details provided by the ancient author to support the specific iconographic programme of the room.

Here let us first consider the narrative scene pertaining to *Julius Caesar* (fig. 5), now unfortunately lost, but known to us via Andreasi’s drawing. It reveals a considerable amount of detail embedded in an episode taken directly from Suetonius’ life of Caesar, wherein the latter, as young commander encounters a statue of Alexander the Great at the Temple of Hercu-

Given the renown of Titian in the sixteenth century, which outstripped that of Giulio Romano, it is understandable that it was his, undoubtedly majestic, and dominant *Caesar* portraits that garnered

les in Spain¹⁶. This has multivalent relevance: Caesar revered, and was inspired by, Alexander who, in turn, worshipped the ancient hero Hercules; in the middle-ground of the drawing, a pair of columns mark out the course of a river flowing through the scene at the left, into a distant sea. These columns, whilst associated with Hercules' iconography, are not part of the Suetonian vignette, but arguably allude to a contemporary political sphere when considered within the wider context of the setting: the powerful Holy Roman Emperor (HRE), Charles v (1499–1556), to whom the Gonzaga were allied, and to whom Federico II owed his dukedom, expressed his own admiration for Hercules by adopting the Twin Columns of Hercules as part of his personal Hapsburg impresa¹⁷. In case the viewer was oblivious to this nuanced reference to Charles v, the inclusion of a previously unremarked upon, double headed eagle standard provides another possible clue – such a standard was not at all relevant to ancient Rome, but was instead a familiar emblem of the Holy Roman Empire, and had been since the middle ages¹⁸. In a subtle allusion to Federico Gonzaga's dependence on the beneficence of Charles v, Giulio seamlessly, yet significantly, incorporated the personal and institutional iconography of the HRE into a narrative scene drawn from ancient Rome¹⁹.

To the right of this central panel in the original arrangement was Giulio's newly-revealed equestrian portrait of *Julius Caesar* (fig. 2) – its posing of horse and rider drawn from the statue of the Emperor Marcus Aurelius (thought at the time to represent the first Christian Emperor Constantine) now at the Piazza Campidoglio in Rome – a source obviously well-known to Giulio. The panel appears in surprisingly good condition, the colours fresh and vibrant, the detailed foliage in the background clear and sensitively painted²⁰. Caesar is looking to his left, with his blue cloak billowing behind him. Commensurate with the light emanating from the actual window in the original *Camerino*, the dictator has been painted with the light falling directly upon his face and bare left forearm; here his hand grasps an expensive, delicately painted, gold bridle. Notice particularly the way the light also catches the back of his raised right hand. But the most unusual feature of the painting, which the present writer first noticed in Andreasi's drawing, and which is repeated very clearly here, relates to the rider's mount, which has been depicted with polydactyl front hooves in a manner directly dependent on an anecdote in Suetonius. The latter tells us that Caesar's horse was:

an extraordinary animal with feet that looked almost human; each of its hoofs was cloven in five parts, resembling human toes. The horse was foaled on his own place, and since the haruspices pronounced that its master would one day rule the world, Caesar carefully reared and was the first to ride the beast²¹.



6. Author's montage reconstruction of the east wall of the Camerino dei Cesari (original 1536-40). Compiled from original elements designed by Giulio Romano; drawings by Ippolito Andreasi of 1567-68 (Düsseldorf, Kunstpalast, collection of the Kunstakademie, KA(FP) 10877, 10878), and Bernardino's Campi's painted copies of 1561 after Titian Caesars (Naples, Museo Capodimonte).

This story further recalls Alexandrine mythology, linking it directly to the attendant narrative scene, previously discussed. Those extraordinary hooves recall an identical feature of Bucephalus, the mount of Alexander the Great, and also an equally empathetic, even isomorphic affinity between horse and rider²². In this, Caesar was therefore mindful of a direct link with his own martial hero, Alexander, and the prophesised parallels that confirmed his own destiny as ruler. The detail of the toed hooves serves to unambiguously identify the mounted figure as Caesar, and also alters our perception of the relative importance of these smaller panels within the context of the *Camerino*. The narrative scenes and their attendant emperors on horseback, in addition to the inaugurating *Winged Victory* to the left of the Julius Caesar narrative, are all situated at eye level within the room, inviting the viewer to explore the multitude of details within Giulio's busy and complex compositions.

As to the newly-revealed *Winged Victory* (fig. 1), its original position at the extreme left corner of the east wall (fig. 6) established it at both the beginning and end of the viewer's journey within the room, and perhaps implies the

7. Giulio Romano
and Fermo Ghisoni (?),
Emperor Claudius on
Horseback, oil on panel,
82.5 x 53.3 cm, c. 1537.
Private collection.



circular nature of the scheme, and its open-ended continuity. She is the only figure amongst all of the smaller panels who stands next to their mount, and not in the saddle, possibly inviting a newly inaugurated recipient of imperial authority²³. The good condition of this panel matches that of its pair, *Julius Caesar* (fig. 2), with a winged figure dressed in vibrant green and yellow, holding the bridle of a forward-facing white horse with her left hand and with a victory palm in her right. The background foliage is sensitively painted and there is even the hint of a sunrise in the background²⁴. Her gaze to her right, directs the viewer towards Julius Caesar clearly, whilst the white horse gazes out at the viewer. The figure of the mounted Julius Caesar, in turn, directs his own and the viewer's attention towards the mounted figure of his successor, Augustus, who in the relevant drawing returns his gaze (fig. 6).

As with all of the surviving panels from the *Camerino*, identifying which of Giulio's assistants were responsible for painting the new panels remains a challenge. A comparison with the panel *Emperor Claudius on Horseback* (fig. 7), particularly with regard to the background foliage and the drapery, suggests, at first glance, that *Julius Caesar* and *Claudius* may have been painted by the same hand. Berzaghi, in 2019, proposed that the latter panel was most likely by Fermo Ghisoni (1505–1575), citing the densely painted flowing drapery of Claudius' cape as one of the painter's identifying characteristics²⁵. The similarly dynamic handling of Caesar's blue cape suggests it is by the same hand. However, the greater opacity and saturation of colour in the two new panels appears more intense than in the *Claudius* panel, possibly indicating a different painter²⁶. The heavily defined pteryges on Caesar's leather cuirass contrast with the more loosely articulated fringed blanket fringe upon which Claudius is seated. Each emperor has a raised hand with elongated fingers, yet the more nuanced definition of Caesar's facial features suggests a different brush. Additionally, the somewhat awkward rendering of the Victory figure's right arm (partially obstructed by the horse's neck) could suggest yet another artist again. Despite these differences, the consistent treatment of background foliage unites these – and all the surviving panels – across the entire series. A closer technical examination of the two new panels, which has not been possible to date, may ultimately help clarify which of Giulio's assistants was responsible for their execution.

While Titian provided the over-powering physical impressions of the first eleven emperors, gazing down upon the viewer from a great height within the *Camerino*, Giulio created a series of undisguised visual links taking the viewer, chronologically, from one Caesar to the next around the four walls of the room. Beginning with this first, east wall, Giulio's programme was designed to underline the importance of sequential continuity and lineage across these unfolding dynasties – moving back and forth between ancient and contemporary stewards of imperial power through coded visual details, call-backs and allusions, from Alexander to Caesar, from Caesar to Charles v; from Alexandrine Greece to the Rome of the Caesars, and on to Mantua and Charles v's wider imperial domain, and Federico ii Gonzaga's role within this contemporary narrative. The small details that Giulio carefully and subtly embedded into the entire scheme highlight the significance of portents, prophesy and destiny in this process. Such careful attention to detail reflects what Giulio as court painter in Mantua had to prioritise: Gonzaga loyalty to the modern emperor, Charles v, and to place this in the wider historical context of imperial and dynastic continuity. These nuanced and sensitively placed details further emphasised Giulio's own scholarly and intellectual credentials as the brilliant orchestrator and 'curator' of the scheme – a thoughtful counterpoint to Titian's, otherwise domineering focus on the physically sensual presence of the emperors themselves.

ABSTRACT

La scoperta di due pannelli dipinti inediti progettati da Giulio Romano per il Camerino dei Cesari di Federico II Gonzaga, nell'Appartamento di Troia (1536-1540) in Palazzo Ducale a Mantova, ha contribuito in modo significativo al corpus superstite di opere originali associate a questa importante sala. La *Vittoria alata con palma e cavallo bianco* e *Giulio Cesare a cavallo* furono integrati nel registro inferiore della parete est, sotto il ritratto di *Giulio Cesare* realizzato dal Tiziano. I dettagli che Giulio inserì con cura e sottigliezza in questi pannelli gettano nuova luce sull'interpretazione dello schema e testimoniano la sua genialità come orchestratore e "curatore" del Camerino.

NOTES

ACKNOWLEDGEMENTS

The author wishes to thank the current owners of these Giulio Romano panels for giving access to their collection and permission to photograph and publish the works. Thanks also to Associate Professor Philip Cottrell for his help in the preparation of this article which draws on research from the author's doctoral thesis, *Titian, Giulio Romano, and the Legacy of the Caesars: Reconstructing Federico II Gonzaga's Camerino dei Cesari at the Ducal Palace in Mantua*, University College Dublin, 2025.

1. For references to the *Victory* panel see L. ZEITZ, *Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, St. Petersburg 2000, p. 32; J. KOERING, *Le Prince en representation*, Paris 2013, p. 286; M. BEARD, *Twelve Caesars: Images of Power from the Ancient World to the Modern*, Princeton 2021, p. 159. Following the execution of Charles I, the eleven equestrian panels were valued at £ 100 as a group by the Trustees of the Royal Estate in 1650. Mr Grynder, a royal upholsterer, was the head of one of the syndicates involved with buying and subsequently dispersing the royal collection. He purchased the panels in 1651. Their whereabouts are unknown until they are first mentioned in a Narford Hall Inventory from 1753 as hanging in the Drawing Room: J. SHERMAN, *The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen: The Early Italian Pictures*, Cambridge 1983, pp. 121-126; R. BEATNIFFE, *The Norfolk Tour: Or, Traveller's Pocket Companion. Being a Concise Description of All the Principal Towns, Noblemens and Gentlemens Seats, and Other Remarkable Places in the County of Norfolk*, Norwich 1795, p. 223.
2. SUETONIUS, translated by R. GRAVES, *The Twelve Caesars*, London 1957, *Divus Julius*, 61.
3. The original confusion between eleven or twelve Caesar paintings can be traced back initially to Vasari who refers to Titian's twelve figures, "painted from the waist upwards, of the twelve Caesars, beneath each of which Giulio subsequently painted a story from their lives": G. VASARI, translated by G. DU C. DE VERE, *Lives Of The Painters, Sculptors and Architects*, 2, London 1996, p. 789.

4. This decorative rhythm was repeated on the east and west walls of the *Camerino*. The shorter north and south walls did not have room to accommodate a pair of flanking panels for each narrative scene and therefore adopted a different structure.
5. O. MILLAR, *Abraham Van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I*, "The Volume of the Walpole Society", 37 (1958), pp. 226-227.
6. For details of the Gonzaga sale: Ch.M. ANDERSON, *The Flemish Merchant of Venice Daniel Nijjs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, London 2015. Berzaghi most recently has given a useful synopsis of the various proposed reconstructions of the *Camerino*: R. BERZAGHI, *Nota per il Gabinetto dei Cesari*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti della giornata di studi (Mantua, 15 novembre 2014), ed. by F. Mattei, Roma 2016, pp. 243-258.
7. For details on provenance see note 1.
8. F. COULTER, *Drawing Titian's 'Caesars': A Rediscovered Album by Bernardino Campi*, "The Burlington Magazine", 161 (2019), pp. 562-71.
9. The Andreasi drawings may be accessed by visiting <https://www.artothek.de/en/stock-photo/Ippolito-Andreasi.html>.
10. It is the inconsistency within the early sources that gave rise to much of the confusion surrounding the actual number of narrative scenes and equestrian panels that were present in the original room. After Vasari, in his life of Giulio, first refers to the twelve scenes he painted below Titian's twelve emperors, the subordinate panels of the *Camerino* are first mentioned in a document written in 1568 by Jacopo Strada wherein he submits an account to the Duke of Bavaria for twelve narratives and twelve emperors on horseback that he had copied in oil. However, a Gonzaga inventory from 1627 related to the sale, first published by A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913, p. 92 n. 13, refers about "Dieci altri quadri dipintovi un Imperator per quadro a cavallo". VASARI, *op. cit.*, p. 225; D. JANSEN, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Leiden-Boston 2019, pp. 610-612.
11. The Royal Collection Trust, Hampton Court Palace, RCIN 402806 and RCIN 402576; <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/old-master-19th-century-paintings-evening-auction-2/the-emperor-claudius-on-horseback>.
12. M.W. ROSKILL, *Dolce's Arentino, and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, reprinted Toronto 2000, p. 195.
13. *Ibidem*, p. 195; Vasari, erroneously, refers briefly to "twelve scenes in oils in an antechamber, below the heads of the twelve Emperors previously painted there by Tiziano Vecelli, which are all held to be excellent". VASARI, *op. cit.*, p. 132, p. 789.
14. These equestrian portraits have not always been considered to represent emperors: the variety, and their deviation from Titian's likenesses, has resulted in differing interpretations in the literature. Berzaghi, however, most recently supported the theory that they represented specific emperors, and such is now confirmed with this identifying polydactyl detail. BERZAGHI, *op. cit.*, p. 246.
15. For an example of a modello drawing see Giulio's *The Reluctance of Tiberius*, 1536, Musée de Louvre, inv. 3548, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020100757>.
16. SUETONIUS, *op. cit.*, *Div. Julius*, 7.

17. The pillars of Hercules in Greek mythology referred to the two mountains guarding each side of the Straits of Gibraltar, which the hero, Hercules, had supposedly created in the process of completing his labours. They signified the boundary of the known world. HRE Charles v, who was also the king of Spain, adopted two pillars along with the motto PLUS ULTRA to suggest a gateway to a new world, and that everything beyond that gateway also belonged to his world. ZEITZ, *op. cit.*, p. 72; KOERING, *op. cit.*, p. 186.
18. The double headed eagle was adopted by the Byzantine Emperors in the fourth century AD, and formally introduced by HRE Sigismund in the fifteenth century into the heraldic device for the Holy Roman Empire. A.C. FOX-DAVIES, *A Complete Guide to Heraldry*, London 1909, p. 234.
19. Some of these details have previously been discussed by the author. F. COULTER, *Supporting Titian's Emperors: Giulio Romano's Narrative Framework in the Gabinetto*, in *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Mantua, Palazzo Ducale, 14-15 October 2019, Rome, Accademia di San Luca, 16-18 October 2019), ed. by P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla, Roma 2021, pp. 51-57.
20. The current owner of the panels contributed that, as far they were aware, the panels had never been restored, had remained hanging in the same room for many years, but were possibly cleaned sometime in the 1980s.
21. SUETONIUS, *op. cit.*, *Div. Julius*, 61.
22. P. CARTLEDGE, *Alexander the Great*, London 2005, p. 206.
23. The inclusion and positioning of this *Victory* panel, which, given the careful design of the entire scheme, we must assume is deliberate, is given further consideration in the author's wider continuing study of the *Camerino*, as is the deliberate omission of the twelfth emperor, Domitian, from Titian's original line up. This omission can be related to the *Victory* panel and ties in with one theory that supports the importance of an open-ended continuity of the dynastic line.
24. This detail appears excluded in Andreasi's drawing of the panel. In fact, the two Andreasi panels seem narrower than the actual painted versions. It is likely this is due to them being placed behind the unifying wooden frame that Giulio created across this entire section of the lower register.
25. R. BERZAGHI, in «...con una nuova e stravagante maniera». *Giulio Romano a Mantova*, catalogue of the exhibition (Mantua, Palazzo Ducale, 6 October 2019 – 6 January 2020), ed. by L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli, with M. Zurla, Milano 2019, p. 169 cat. 62.
26. Of course, the difference in colour saturation may have arisen from the cleaning process used on the two new panels.



1. Giulio Romano, Allegoria della Fede (?). Parigi, collezione Nicolas Schwed.

STEFANO L'OCCASO

GIULIO ROMANO E GIOVANNI BATTISTA BERTANI
DISEGNI, DIPINTI, IPOTESI, PENTIMENTI

A cinquecento anni dal suo arrivo a Mantova (1524), Giulio Romano continua a essere stimolo di studi e ricerche, che Mantova non ha le-sinato, specie in questi ultimi anni. Mentre il mio personale impegno sull'ambizioso progetto di un catalogo ragionato dei disegni procede, sebbene non proprio spedito, emergono diversi spunti di ricerca che credo sia utile anticipare, in vista di una riorganizzazione di tutto il vastissimo materiale relativo all'attività dell'artista.

Le novità presentate in queste pagine riguardano la sua produzione grafica e la fortuna di alcune sue opere, atteso che la sua influenza sembra allargarsi a macchia d'olio.

La maggior parte delle segnalazioni che emergono in queste pagine è legata a opere apparse sul mercato antiquario, da aste di recente data: un bacino che evidentemente riserva ancora molte sorprese.

Una seconda parte del contributo è destinata ad alcune considerazioni sulla grafica di colui che fu identificato come erede di Giulio Romano presso la corte dei Gonzaga: Giovanni Battista Bertani. La sinteticità di queste pagine non metta in secondo piano l'importanza delle opere trattate.

I. GIULIO ROMANO

1. *Appunti sulla funzione e destinazione di alcuni disegni di Giulio*

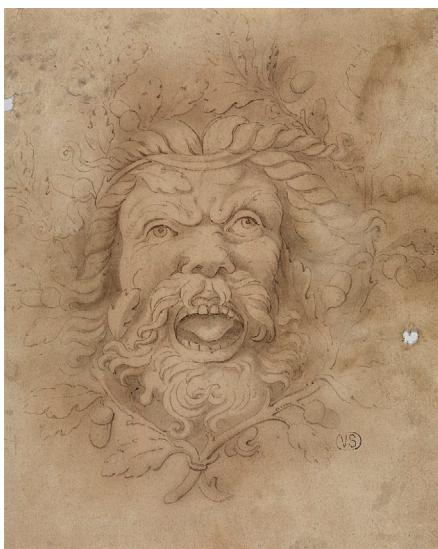
Inizio con un paio di osservazioni circa disegni dei quali si può avanzare qualche ipotesi di destinazione o dei quali si può rintracciare un utilizzo antico.

Anzitutto due disegni che, pur con tutti i ragionevoli dubbi del caso, potrebbero connettersi alla commissione a Giulio delle pale d'altare della chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone. Il 3 gennaio 1541 l'artista s'impegnava a consegnare entro due anni sei pale d'altare, da dipingere su tela, per un importo complessivo di 500 scudi: 250 per l'ancora dell'altare maggiore e 50 scudi per ciascuna delle «altre anchone diverse per le capelle nove drio al prefacto altare grande», il 12 settembre riceveva quaranta scudi «per parte de pagamento de la pala de l'altare magior» e il 4 settembre 1543 riceveva venti scudi «a bon conto de la pala fatta del S. Pietro quale va posto in opera de dreto allo altar grande de S. Benedetto»¹. Ho azzardato l'ipotesi, non sostenuta in verità da prove documentarie, che la *Predica del Battista* della chiesa cittadina di Ognissanti provenga dal Polirone²; non è comunque impossibile che il dipinto, che sembra datarsi all'inizio degli anni Quaranta, possa essere stato studiato da Giulio con un *San Giovanni Battista* del Museo Boijmans van Beuningen (inv. I 385 PK), che nella posa retorica, da *allocutio*, del santo, potrebbe riferirsi a quell'iconografia. La data del foglio è certamente tarda e quindi, senza cercare obbligatoriamente un legame tra il foglio e il dipinto di Ognissanti, si potrebbe immaginare che Giulio avesse iniziato a pianificare le pale commissionate con qualche idea grafica.

Qualcosa di analogo ritengo possa essere preso in considerazione per un disegno che si conserva a Parigi, proprietà di Nicholas Schwed: si tratta di una *Allegoria della Fede*, di 165 × 104 mm, e la sua attribuzione a Giulio è indubbia (fig. 1)³. L'iconografia, piuttosto particolare, mostra una figura femminile panneggiata e con la testa nelle nuvole: un'immagine che troviamo in una pala d'altare della chiesa del Polirone, attribuita a Girolamo Bonsignori⁴. Se questa attribuzione merita forse un'ulteriore riflessione, ciò è irrilevante per quel che riguarda il disegno parigino. La coincidenza iconografica può essere dettata da una riflessione di Giulio sulla pala poco più antica e forse prevedendone la sostituzione? Va detto tuttavia che in questi anni non è abitudine dell'artista soffermarsi sullo studio di singole figure che debbano poi confluire in composizioni più ampie e articolate, come quella della pala tuttora in chiesa.

Un altro disegno che desidero prendere in considerazione si conserva a Bruges, nel Prentenkabinet del Groeningemuseum (fig. 2). Il foglio (inv. o.1849) è stato di recente pubblicato e correttamente assegnato a Giulio Romano da Henrike Haug⁵. Il disegno, difficilmente autografo, è preparatorio per un dettaglio a fresco della loggia di Davide (fig. 3).

Ci spostiamo nella Repubblica Ceca, per considerare un bel disegno, di 185 × 215 mm, che nella galleria Karásek era etichettato come «Scuola romana del xv secolo» e che oggi si conserva nel Museo della letteratura ceca di Praga (inv. IK 5441). Il disegno, con una *Vittoria seduta che tiene uno stemma araldico*, o meglio una sua porzione (fig. 4), fu reso a Giulio da Rumjana Dačeva ed è



2. Giulio Romano (copia da), Testa di fauno. Bruges, Groeningemuseum.



3. Giulio Romano e collaboratori, Testa di fauno. Mantova, Palazzo Te, loggia di Davide.

stato recentemente schedato da Martin Zlatoohlávek⁶. Il foglio fa serie con altri disegni. Sia il frammento visibile di architettura, sia lo stemma che la protome leonina in alto sono confrontabili con quelle che si vedono nei fogli inv. 1874,0808.76 del British Museum di Londra e inv. 3574 del Musée du Louvre (Département des arts graphiques)⁷. Nel foglio ceco si intravede una sagoma, sopra lo scudo araldico, che forse allude a un galero cardinalizio. Credo anzi che ci si possa spingere a dire che il foglio londinese e quello ceco potessero far parte di un unico foglio, successivamente sezionato (fig. 5). Ho ipotizzato un collegamento dei fogli inglese e francese con le decorazioni esterne della Palazzina della Paleologa, realizzate agli inizi degli anni Trenta: proposta che si può ora allargare anche al disegno praghese.

Non è chiaro se alla stessa impresa decorativa o ad altra si possano riferire anche altri disegni⁸, chiaramente pensati per un prospetto architettonico, caratterizzato però non da un arco come l'inv. 3574 parigino, ma da figure su frontoni di timpano. Si tratta infatti di *Vittorie* sostenenti ghirlande o comunque sagome circolari: alludo al disegno battuto da Sotheby's, New York, il 24 gennaio 2007, lotto 10, e ai due fogli conservati rispettivamente presso il Rijksmuseum di Amsterdam (inv. 1960:76) e a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. 17914). Quest'ultimo disegno, per inciso, servì da ispirazione a Bernardino India, che ne trasse un'evidente derivazione in un foglio transitato presso



4. Giulio Romano, Vittoria seduta con stemma araldico. Praga, Museo della Letteratura Ceca.



5. Ipotesi ricostruttiva del disegno di fig. 4, assieme ad altro foglio conservato presso il British Museum di Londra.



6. Giulio Romano, Cupido con l'arco.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Dominic Winter, il 9 marzo 2022 (lotto 9). Difficile stabilire se India abbia copiato il disegno, piuttosto che un affresco. In ogni caso, le tre *Vittorie* su timpano sono databili all'inizio degli anni Trenta.

Un problema diverso è sollevato da un foglio conservato nello Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. K.67.1), che mostra *Cupido con l'arco* (fig. 6). La destinazione del foglio è ignota, ma

esso fu utilizzato nella stretta cerchia di Giulio, dai decoratori che operarono nel palazzo mantovano della famiglia Agnelli, forse ancora prima della metà del XVI secolo. Dall'edificio, demolito negli anni Cinquanta del Novecento, provengono numerosi affreschi e stucchi strappati o staccati e applicati su pannelli, oggi conservati nel Museo di Palazzo Ducale⁹. Uno degli stucchi, forse genericamente riferibili all'operosa dinastia dei Conti, mostra una ripresa esatta dal disegno magiaro (fig. 7).

Dalla stessa collezione ungherese vorrei segnalare un altro foglio (inv. Bp K.67.5), raffigurante un *Arciere*: è possibile che il disegno, al pari di un altro del Rijksmuseum di Amsterdam (inv. RPT-1953-351)¹⁰, ci mostri studi di costume di Giulio per apparati effimeri. Identificavo il disegno olandese come una figura in atto di danzare, ma la faretra lo qualifica più sicuramente come un arciere, proprio come la figura – quasi in controparte – del disegno ungherese.

Il corpus grafico dell'artista può essere inoltre ampliato con un foglio nell'Ohio, Columbus Museum of Art. Il foglio (inv. 1934.032) mostra una figura femminile drap-



7. Ignoto stuccatore (famiglia Conti?),
Cupido con l'arco. Mantova,
Museo di Palazzo Ducale.





8. Giulio Romano, Figura femminile panneggiata. Columbus (Ohio, USA), Columbus Museum of Art.

peggiata (fig. 8), della quale non sono tuttavia stato ancora in grado di individuare la destinazione¹¹.

2. Disegni passati in asta

Proseguiamo con alcuni disegni di Giulio recentemente in asta o sul mercato, perlopiù impropriamente segnalati o non identificati:

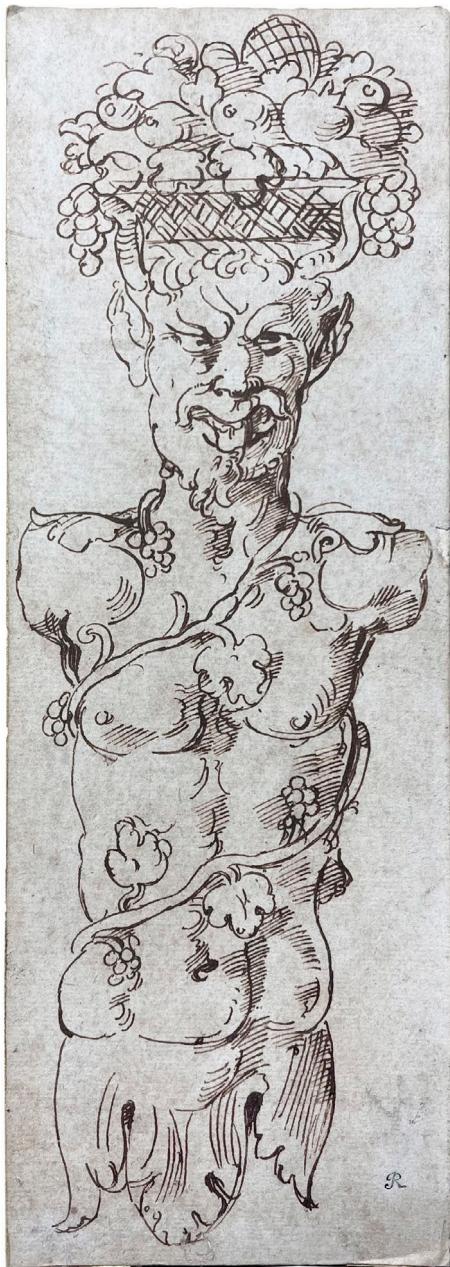
1. Salisburgo, Dorotheum, 9 dicembre 2021, lotto 195, presentato come *Trionfo di Amore e Venere su Tritoni e Naiadi*, come opera di artista italiano del XVI secolo. Il disegno, a penna su carta controfondato, di circa 190 × 325 mm, rappresenta in effetti un tiaso marino, tracciato con rapido e vivace segno a penna, ed è riconducibile al nostro, per quanto non si possa escludere un concorso della bottega, non avendolo visto di persona. Potrebbe essere un'idea collegabile alle "battaglie" dipinte sotto le nicchie sulle pareti nella Camera delle Aquile di Palazzo Te

- o alle scene dipinte, nello stesso monumento, nella loggia del Giardino Segreto.
2. Al «Salon du Dessin» parigino del 2022 (18-23 maggio), Benjamin Peronnet presentò un bellissimo disegno con una adorabile *Cagna* (fig. 9), la cui attribuzione spetta a Philip Pouncey¹². Si tratta di un tipico disegno a penna, di 115 × 187 mm, che reca anche sul retro uno studio a penna della testa dello stesso animale.



9. Giulio Romano, Cagna. Già Parigi, Benjamin Peronnet.

3. La casa d'aste Van Ham di Colonia, il 19 maggio 2022, lotto 509, 235×140 mm, presentò come «Norditalienische Schule» un disegno a penna di Giulio Romano, riconosciuto dal sottoscritto e indipendentemente da Michele Danieli¹³, preparatorio per gli stucchi della Camera degli Stucchi di Palazzo Te.
4. Il 6 luglio 2022 Bonhams, a Londra, presentò il lotto 6, di 182×142 mm, *Teste di donna e di bambino*, come «Florentine School, circa 1520»; Lisa Greaves notò, in *Saleroom Notice*, la relazione del disegno, a matita nera, con un dettaglio della tavola raffigurante *Nerone suona mentre Roma brucia*, della bottega di Giulio Romano, oggi nel Royal Collection Trust. Nutro tuttavia dubbi sull'autografia del disegno, sia per la tecnica adoperata, decisamente anomala nell'opera grafica di Giulio, sia per la modesta resa della faccia del bambino, specie la parte inferiore.
5. La casa d'aste parigina Oger Blanchet, il 14 dicembre 2022, lotto 22, mise in vendita con un'attribuzione a Girolamo da Carpi un foglio di 225×335 mm, a penna e con rialzi di biacca su carta preparata beige; anche questo disegno, come segnalai alla casa d'aste, è legato alla tavola inglese, un tempo nel Camerino dei Cesari di Palazzo Ducale, citata poco fa.



10. *Giulio Romano, Satiro-erma. Già Monte Carlo, Hôtel des Ventes.*

6. Il 25 maggio 2023, Millon Riviera a Nizza ha presentato come di scuola italiana del XVIII secolo un lotto di tre disegni, il 95, tra i quali lo *Studio di un'arma*, di 200×70 mm, a penna e con matita rossa (originale?), facilmente confrontabile con il foglio a penna, di proporzioni più allungate, correttamente riferito a Giulio e passato in asta Sotheby's, Londra, 6 luglio 2005, lotto 82 (129×40 mm) e recentissimamente riemerso in asta da Christie's, New York, il 4 febbraio 2025, lotto 4. Un *Satiro erma* di Giulio Romano, inedito, tracciato a penna, di 214×67 mm, è inoltre passato, non riconosciuto, in un'asta all'Hôtel des Ventes di Monte Carlo (19 ottobre 2024, lotto 434) (fig. 10).
7. Presso la casa d'aste parigina Aguttes, 20 settembre 2023 circa, il lotto 16, uno *Studio di un soldato*, presentato come di scuola italiana del XVII secolo, a penna e inchiostro acquerellato, con quadrettatura a matita nera, di 175×78 mm, mostrava le caratteristiche tipiche di Giulio Romano, ma una tenuta stilistica forse insoddisfacente per ritenerlo autografo.
8. All'Aia, in Olanda, Venduehuis der Notarissen il 15 novembre 2023 ha messo in vendita, al lotto 256, uno *Studio per un vaso* che era presentato,

11. *Giulio Romano, Studio per un vaso. Già Olanda, mercato antiquario.*

nonostante la corretta indicazione sul passe-partout, come «*Italian School (circa 1600)*» (fig. 11). Il disegno, di 280×170 mm, a penna, è un tipico foglio di Giulio per argenti e servizi da tavola. Restituisco l'opera senza dubbi a Giulio Romano, con piena autografia, come prova di quegli studi di oreficeria che costituiscono uno straordinario tentativo di mettere in gara arte e natura, di esibire il richiamo all'antico, come anche esibire la funzione, trasformare il lemma in oggetto¹⁴.

9. La casa d'aste Il Ponte, a Milano, il 25 marzo 2025 ha messo in asta al lotto 116 un disegno di 370×440 mm, correttamente presentato come di Giulio Romano e identificato come un *Pellegrino inginocchiato davanti alla Trinità* (fig. 12)¹⁵. Si tratta, a mio parere, di sant'Agostino inginocchiato davanti all'apparizione della Trinità. Il santo di Ippona, autore anche del *De Trinitate*, è normalmente raffigurato in vesti vescovili; probabilmente la mitra doveva essere mostrata appoggiata per terra, come consuetamente nell'iconografia dell'apparizione della Trinità al santo, mentre il pastorale è appena accennato. La Trinità è mostrata, come anche nel dipinto di Andrea Previtali ad Almenno San Salvatore, sotto forma di Trono di Grazia, con Dio che mostra Cristo crocifisso. Il mistero della Trinità è normalmente associato all'iconografia di Sant'Agostino nella famosa scena che vede il santo in dialogo con il bambino che, con un cucchiaio, intende svuotare il mare. Questa scena è proprio quella che è mostrata nel disegno che mi pare essere il pendant del nostro: il foglio si conserva a Berlino (inv. KdZ 26444) e misura 338×473 mm (fig. 13)¹⁶. Le dimensioni e lo stile dei due disegni coincidono ed è quindi ragionevole pensare che siano nati per la medesima circostanza. Avevo collegato il disegno tedesco alle perdute decorazioni della cappella di Sant'Agostino in Sant'Agnese a Mantova¹⁷: una cappella dipinta su committenza di Carlo





12.



14.



13.

12. *Giulio Romano, Sant'Agostino in adorazione della Trinità.* Già Milano, mercato antiquario.

13. *Giulio Romano, Sant'Agostino e il mistero della Trinità.* Berlino, Kupferstichkabinett.

14. *Giulio Romano, Sant'Agostino in adorazione della Trinità (verso).* Già Milano, mercato antiquario.

Bologna, da Rinaldo Mantovano, il quale si avvalse con ogni probabilità di progetti di Giulio Romano. La pala d'altare è scomparsa: giunse ai primi dell'Ottocento a Brera e fu poi inviata a Vermezzo, dove se ne perdono le tracce. Ma nella cappella c'erano due laterali ad affresco e, insomma, è possibile che i due disegni fossero pensati proprio per gli affreschi sulle pareti laterali. Il disegno in asta Il Ponte presenta, sul retro, tracce di carbone (fig. 14), che confermano la tecnica adottata da Giulio Romano per il riporto del disegno da un foglio all'altro: in questo caso solo della trinità, essendo il carbone sul retro limitato a quella porzione della composizione.

Ho segnalato alcuni anni fa un altro foglio, preparatorio per un affresco di Palazzo Te, con un velo di carbone sul retro, ad attestare la prassi ricordata da Giovan Battista Armenini¹⁸.

3. *Un ciclo di arazzi e la sua attribuzione a Giulio Romano*

Anche questo spunto è suggerito dall'apparizione sul mercato di un'importante serie di arazzi, venduti in asta Bonhams a Parigi, il 17 novembre 2022, lotto

14. Si trattava di quattro tessuti, raffiguranti un *Concerto di satiri e menadi*, un *Concilio degli dei*, una *Processione di Sileno* e il *Corteo di Bacco*; si ritiene che la serie replichi una muta di sette arazzi appartenuta a re Francesco I di Francia e descritta nell'inventario di morte come una *Histoire à Plaisirs*, ovvero una *Storia dei Piaceri*. In un più tardo inventario del 1716, alla morte di re Luigi XIV, la descrizione è decisamente più articolata:

Une tenture de tapisserie, toute de soye, rehaussée d'or, fabrique de Bruxelles, dessin de Julles Romain, représentant les Bachanalles, dans une bordure d'architecture fort large, avec pilastres de grisaille sur un fonds marbré; contenant 21 aunes de cours sur 3 aunes 1/3 de hault, en sept pièces doublées à plein de toile verte¹⁹.

La muta reale aveva quindi dimensioni maggiori della serie degli arazzi messi in asta ed è andata perduta nel 1797, bruciata per ricavarne il metallo prezioso presente nei tessuti, e non è quindi possibile verificare, come pure è stato supposto, che la serie messa in asta nel 2022 fosse una versione a dimensioni ridotte dell'originale. Questa serie "minore" si suppone sia stata commissionata dal cardinale Giulio Raimondo Mazzarino, come dono per don Luis de Haro, marchese del Carpio, a metà Seicento.

Indipendentemente dal fatto che i quattro arazzi – che sono pervenuti alla madrilena Fundación María Cristina Masaveu Peterson – siano la versione ridotta di quelli di Francesco I, indipendentemente dalla bibliografia citata e citabile, per la quale sinteticamente rimando alla scheda di catalogo di vendita, e indipendentemente dalla valutazione che la serie fosse originariamente di sette pezzi, quello che desidero precisare è che gli arazzi non derivano comunque da disegni di Giulio Romano. È evidente che l'invenzione non sia sua e a conferma di ciò segnalo, al Teylers Museum di Haarlem (inv. K IX 056)²⁰, un disegno in controparte e a penna, preparatorio per il *Concerto di satiri e menadi*. Purtroppo il disegno è riferito ad anonimo veneto del XVI secolo, riferimento che sembra corretto ma che non aiuta a sciogliere il nodo della paternità degli arazzi, nel Settecento erroneamente ritenuti di Giulio Romano. Aggiungo che le invenzioni per questi arazzi mi paiono debitrici di un'incisione di Albrecht Dürer, il *Männerbad* (*Bagno degli uomini*), della fine del Quattrocento.

4. Appunti sulla Madonna Heim

La tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino* e nota come *Madonna Heim* dal nome di un precedente proprietario parigino – ora l'opera è di ubicazione ignota – è un dipinto forse non pienamente autografo di Giulio, per via del panneggio piatto e ritagliato, della modesta resa dell'unguentario poggiato sul parapetto (fig. 15)²¹, ma non c'è alcun dubbio che risalga a un'invenzione



15. Giulio Romano, *Madonna Heim*.
Già Parigi, collezione privata.



16. Da Giulio Romano, *Madonna con il Bambino e un santo vescovo*. Castiglione delle Stiviere, proprietà privata.

dell'artista. Al dipinto si lega un disegno in collezione privata, che, forse ancor più del dipinto, sembra suggerire una datazione abbastanza tarda, attorno al 1540, per i panneggi sovrabbondanti e calligrafici e la resa chiaroscurale quasi aspra e violenta. Conosco almeno una copia coeva: la tavoletta passata in asta da Parker, Farnham, l'8 dicembre 22 (lotto 39, come scuola di Andrea del Sarto, 28 × 21 cm), chiaramente legata al dipinto Heim, senza modifiche sostanziali. Ricordo poi la copia disegnata da Felice Giani e conservata a Roma (Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, Fondo Lanciani, MSS. Lanciani 81, foglio 7)²².

All'opera si lega, in maniera non del tutto lineare, un'altra composizione, che sembra portarci in direzione bresciana e che è attestata da alcuni esemplari, a partire dalla tavola della Galleria Estense di Modena (53,5 × 43 cm), che differisce dalla *Madonna Heim* per alcuni dettagli e che aggiunge in secondo piano, seminascosto nell'oscurità, un santo vescovo; ma soprattutto la tavola della Galleria Estense porta una datazione al 1525 circa²³. Al dipinto modenese si connettono altre cinque opere:

1. la tavola di 44,5 × 38,5 cm, segnalata nella Fototeca di Federico Zeri ora a Bologna (scheda 42390) come replica del dipinto modenese²⁴;
2. la tavola di 56 × 44 cm passata in asta Pandolfini, a Firenze, il 17 novembre 2015, lotto 28, come «Scuola lombarda»;
3. un dipinto presso la Galleria Bisi di Lonato del Garda;

4. la tavola, 37 x 30 cm, messa in vendita da Oger Blanchet, a Parigi, il 14 dicembre 2022 (lotto 190), come opera di scuola bergamasca (fig. 16);
5. la tavola, di 23,0 x 17,5 cm, concentrata sui volti dei due protagonisti e con un taglio più stretto, passata in asta Capitolium, Brescia, 16 aprile 2025, lotto 46.

La tavola già Oger Blanchet reca in basso a destra una preziosa data, 1532, che costituisce chiaramente un *ante quem* per quell'invenzione. Difatti, se la *Madonna Heim* fosse del 1540, dovremmo immaginarla una più tarda rielaborazione di un modello non più tardo del 1532 che ha fruttato il dipinto modenese e l'altra tavola, che presenta effettivamente una forte componente bresciana. Dunque, la cronologia dell'invenzione e ancor più l'autografia del foglio vanno riesaminate.

5. Appunti sulla «Santa Caterina»

Per festeggiare il matrimonio con Margherita Paleologa e accogliere degnamente la sposa, che avrebbe garantito a Federico II Gonzaga l'acquisizione del Monferrato, fu promossa una fervida campagna decorativa che interessò l'area del Castello di San Giorgio. I lavori, supervisionati da Giulio Romano, riguardarono sia la costruzione di nuovi ambienti che il rinnovamento di spazi già esistenti. All'epoca del matrimonio era già stata eretta la cosiddetta Palazzina della Paleologa, un edificio a ridosso del castello pensato come residenza esclusiva di Margherita: la prima costruzione all'interno del palazzo interamente dedicata a una figura femminile. Per l'occasione furono selezionati alcuni dei dipinti più significativi delle collezioni gonzaghesche, opere che dovevano abbellire le stanze approntate per i festeggiamenti e, allo stesso tempo, presentare alla nuova arrivata e al suo seguito l'altissimo interesse della casata nei confronti delle arti e la capacità di impiegarle a fini rappresentativi e autocelebrativi. L'operazione è di per sé di notevole interesse, perché sembra unire caratteristiche tipiche dell'allestimento effimero con una sorta di previsione di allestimento museale.

Tra gli ambienti "arredati" spiccava un «camarino dove alogiarà la ill.ma S.ra Duchessa», che suscitò particolare attenzione. Qui Ippolito Calandra, incaricato da Federico II della supervisione delle operazioni, propose al Gonzaga di esporre sei quadri tra cui «quello Christo ch'è in scurto» di Andrea Mantegna, «quello santo Hieronymo de messer Titiano», «quello che fece messer Iulio di la Santa Caterina», «quello di Leonardo Vinci che donò il conte Nicola». Si tratta di una selezione che raccoglie antichi maestri e nuove glorie – due generazioni a confronto – e maestri locali e non: due artisti a lungo residenti a Mantova e al servizio dei Gonzaga e due artisti con i quali i Gonzaga intrattengono rapporti di committenza. Il *Cristo morto* di Mantegna, oggi presso la Pinacoteca di Brera, a Milano, fu acquistato da Sigismondo Gonzaga dopo la



17. *Giulio Romano*, Matrimonio mistico di santa Caterina. Torino, Biblioteca Reale.



18. *Da Giulio Romano*, Matrimonio mistico di santa Caterina. Mantova, collezione privata.

morte dell'artista nel 1506 e testimonia la lunga attività del pittore per la casata. Il quadro di Leonardo, forse da identificare con la *Scapigliata* del Complesso monumentale della Pilotta, a Parma, entrò in possesso del conte Nicola Maffei, il quale ne fece dono a Federico II. È invece frutto della committenza di quest'ultimo il dipinto di Tiziano, oggi al Louvre. A cosa si riferisce, invece, la «Santa Caterina» di *messer Iulio*?

Purtroppo non è chiaro se si alluda a una figura stante e isolata della santa, che trova riscontro solo in un foglio dell'Albertina di Vienna (inv. 314), che però sembra nascere per una statua²⁵, piuttosto che a una scena del *Matrimonio mistico* o del *Martirio* della santa. Del *Martirio* conosciamo l'invenzione tramandata dalla stampa forse di Diana Scultrori²⁶, mentre del *Matrimonio mistico* conosciamo almeno due versioni. La prima versione è quella testimoniata da un disegno oggi nella Biblioteca Reale di Torino (inv. B. 185 - Cart. 12/29 - 15784), che aggiunge in secondo piano i santi Girolamo e Francesco, ma che sembra spettare a un periodo posteriore al 1531 (fig. 17). Segnalo un'interessante derivazione da questo disegno in un dipinto passato in asta a Praga, Fine Antiques, alcuni anni fa (26 gennaio 2021, lotto 3) e quindi giunto in collezione privata mantovana. Il dipinto, ambientato in un bel paesaggio tra rovine e alla presenza di due angeli adoranti, era attribuito alla bottega di Antonio Allegri o a Francesco Maria Rondani (fig. 18).

La seconda versione del *Matrimonio mistico di santa Caterina* si lega a una xilografia di Nicolò Boldrini e conta diversi pezzi, tra disegni, copie e derivazioni²⁷. Ritenevo che la composizione originale fosse un dipinto che nel 1969 era a Firenze presso Gian Carlo Baroni e che recentemente è riemerso, con un'attribuzione allo stesso Giulio proposta da Joannides²⁸. Lo stesso studioso riconosceva la possibilità che il quadro Baroni fosse una seconda versione del medesimo soggetto di Giulio, l'altra ambientata in un interno, ma ora che il quadro Baroni è apparso sul mercato (Dorotheum, Vienna, 22 ottobre 2024, lotto 21), con delle buone immagini disponibili, temo che non lo si possa ritenerne autografo di Giulio: di incerta tenuta qualitativa, va meglio riferito alla bottega. La fortuna della composizione è attestata, inoltre, da varie copie recentemente passate in asta: una presso Minerva, Roma, 27 novembre 2018, lotto 69, e l'altra presso Tajan, Parigi, 4 aprile 2019, lotto 46. Infine, una interessante copia seicentesca (già attribuita a Calvaert) mi è stata mostrata a Piacenza da Loris Zanrei.

6. A proposito di un'incisione di Giulio Bonasone

In passato riscontravo la relazione tra un disegno attribuito a Girolamo da Treviso, la *Madonna che lava i piedi di Gesù Bambino*, della National Gallery of Scotland di Edimburgo (inv. 799), e una stampa degli anni Cinquanta di Giulio Bonasone, seppure l'identità si fermi al gruppo centrale, della Madonna con il Bambino²⁹. L'incisione di Bonasone è ritenuta su modello di Giulio Romano, ma ciò che riconduce a una matrice giuliesca non è tanto il gruppo centrale, quanto le figure laterali e in specie sant'Anna. La stessa identica composizione della stampa la troviamo però in due dipinti su tavola. Il primo si conserva presso il Čiurlionis Museum a Kaunas, in Lituania (inv. Mt-1578), misura 36,2 × 42 cm e proviene dalla collezione del barone Leo von der Ropp e prima ancora, secondo tradizione, dalla collezione Giustiniani di Roma (fig. 19)³⁰. La seconda tavola, di dimensioni lievemente più grandi (41 × 60,5 cm) è passata in asta presso Pandolfini, a Firenze, l'8 marzo 2023, lotto 83, come «Scuola emiliana» del XVI secolo. Entrambe le pitture sono al rovescio della stampa: dunque, che questa derivi da una delle due composizioni? Non c'è alcun dubbio che quella di più alta qualità è quella lituana ed essa vanta inoltre una provenienza storica importante; la tavola dell'asta fiorentina è invece solo una copia dal dipinto del Čiurlionis Museum, ma utile ad attestarne una fortuna già in antico. L'elegante posa del Bambino e lo stile del dipinto lituano suggeriscono la coesistenza di elementi emiliani e forse persino parmigianineschi con l'arte di Giulio Romano.



19. Pittore emiliano (?), *Madonna che lava il Bambino*. Kaunas, Čiurlionis Museum.

II. GIOVANNI BATTISTA BERTANI

Il processo creativo di Giulio Romano fu ereditato, assieme alla carica e alle responsabilità, da Giovanni Battista Bertani, un artista il cui corpus grafico è in continua crescita. Presento qui solamente tre suoi fogli, due dei quali transitati sul mercato antiquario, che permettono di ampliare il catalogo dei disegni del maestro e di approfondire alcuni aspetti dell'iter compositivo³¹.

Un disegno raffigurante *Giove e Callisto* di Bertani è passato in asta, come «École Italienne du xvième siècle. Entourage de Giulio Romano», presso Phidias, a Parigi, il 4 giugno 2024, lotto 120 (fig. 20). In seguito, il foglio è riapparso presso il Cabinet De Bayser con il corretto riferimento attributivo. In occasione della prima asta avevo individuato (cercando quindi di partecipare all'asta per Palazzo Ducale) il foglio, come preparatorio – ma poi mai posto in opera – per la camera di Giove in Rustica, con una conseguente datazione al 1560 circa.



20. Giovanni Battista Bertani, Giove e Callisto. Già Parigi, mercato antiquario.

Un secondo disegno, davvero splendido, è passato in asta il 28 marzo 2025, lotto 4, presso Ader (Parigi), con un riferimento impreciso («Attribué à Lelio Orsi») (fig. 21). Si tratta di un prezioso disegno inedito di Bertani, preparatorio per una delle ante dell'organo di Santa Barbara e, come tale, databile intorno al 1565, quando il prezioso strumento musicale fu commissionato a Graziadio Antegnati (fig. 22). Riconosciuto indipendentemente da Fulvio Rinaldi, il disegno è stato acquistato dal Fine Arts Museum di San Francisco (inv. 2025.42).

L'ultimo disegno di Bertani che segnalo si conserva a Parigi, città che fa da *fil-rouge* di questo breve paragrafo, e precisamente presso l'Istituto di Beaux-Arts, dove è giunto nel 1925 come dono di Jean Masson (inv. Mas. 2771)³². Il disegno (fig. 23), identificato come una *Raccolta di frutti*, raffigura in realtà la *Raccolta della manna* ed è preparatorio per uno degli arazzi delle *Storie di Mosè* del Duomo di Milano, oggi conservati nel Museo del Tesoro del Duomo. La *Raccolta della manna* è uno dei tessuti che andarono perduti, ma che conosciamo tramite una stampa e a quel prezioso arazzo, donato al cardinale Carlo Borromeo, era stato già legato uno schizzo preparatorio, a penna, conservato a Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 673/1973; fig. 24)³³. La sequenza è chiara: il foglio svedese è un primo schizzo per la composizione, poi studiata nel detta-



21. Giovanni Battista Bertani, Vergine annunziata. S. Francisco, Fine Arts Museum.



22. Mantova, Santa Barbara. L'organo Antegnati ad ante aperte.



23. Giovanni Battista Bertani, Raccolta della manna. Parigi, Beaux-Arts.



24. Giovanni Battista Bertani, Raccolta della manna. Stoccolma, Nationalmuseum.

glio nel disegno quadrettato francese, che mostra la scena nella sua redazione definitiva, quella poi tessuta da Nicolas Karcher.

Ho raccolto qui annotazioni sparse, appunti la cui frammentarietà è insita in un lavoro di avvicinamento a una revisione organica del catalogo dei disegni di Giulio Romano, che rimane certamente uno dei miei obiettivi personali.

ABSTRACT

Stefano L'Occaso deals with hitherto unpublished, unnoticed or wrongly attributed drawings by Giulio Romano or his close entourage or with published drawings whose destination is here unveiled. The sheets dealt with belong to European public collections or have passed through the art market; together with a few proposals about tapestries and paintings, they analyze Giulio's large oeuvre. The paper also includes a few unpublished graphic works by Giovanni Battista Bertani, Giulio's heir at the Gonzaga court.

NOTE

1. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, introduzione di A. Belluzzi, Roma 1992, II, pp. 920-921 e 943; A. BELLUZZI, *Documenti polironiani. L'apparato decorativo di San Benedetto in Polirone nei regesti del Fiandrini*, in *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, a cura di P. Piva e M.R. Simonelli, Bologna 2001, pp. 133-151: 140-141.
2. S. L'Occaso, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 240.
3. Ringrazio Nicolas Schwed, al quale spetta la restituzione del disegno a Giulio Romano, per l'autorizzazione alla sua pubblicazione. La figura femminile con la testa tra le nuvole è secondo Cesare Ripa (*Iconologia*) raffigurazione della Bellezza, della quale non è possibile per «mortal lingua» discutere; ma la Bellezza è accompagnata da altri attributi (giglio e sfera) ed è nuda, mentre sia nel disegno che con assoluta chiarezza nel dipinto, si tratta di un'allegoria cristiana.
4. L'opera e la sua iconografia sono discusse in ultimo da P. BERTELLI, *Girolamo Bonsignori a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano*, a cura di P. Bertelli, in collaborazione con P. Artoni, catalogo della mostra (San Benedetto Po, refettorio monastico, 14 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), Mantova 2019, pp. 41-46: 46. L'attribuzione a Girolamo Bonsignori era stata proposta da R. BERZAGHI, *Committenze del Cinquecento: la pittura*, in *I secoli di Polirone*, catalogo della mostra (San Benedetto Po), a cura di P. Piva, Quistello 1981, I, pp. 293-335: 296. Nonostante egli riscontrasse

«poche analogie» tra il dipinto e l'opera di Girolamo, trovando semmai affinità con i dipinti di Francesco Bonsignori, escludeva quest'ultima ipotesi poiché Francesco non è documentato in relazione al Polirone. Che l'opera debba stare nel catalogo di Girolamo è forse questione su cui tornare a riflettere.

5. H. HAUG, *Questa scarpa serve p(er) bocale. Giulio Romanos Zeichnungen von Goldschmiedearbeiten als Möglichkeit, Vorlage und Sammlungsobjekt, in Jenseits des disegno. Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 3-5 marzo 2016), a cura di D. Bohde e A. Nova, Petersberg 2018, pp. 333-349: 340-341. Il disegno è precedentemente pubblicato da C. VAN DE VELDE, *Catalogus van de Tekeningen: Stedelijke Musea Brugge, Steinmetzkabinet*, Brugge 1984, p. 200, come «Omgeving van Giulio Romano», ossia «Dintorni di Giulio Romano». Ringrazio per le informazioni sul foglio e per l'immagine Evelien de Wilde e An Vergruggen.
6. M. ZLATOHLÁVEK, in Z. KAZLEPKA, M. ZLATOHLÁVEK, *Magie kresby. Italská kresba vrcholné Renesance a Manýrismu v českých a moravských veřejných sbírkách / The Magic of Drawings. Italian Drawing of the High Renaissance and Mannerism from Bohemian and Moravian Public Collections*, Olomouc 2023, p. 118 n. 55 e p. 284.
7. S. L'OCCASO, *C'era una volta la Palazzina della Paleologa*, in *In ricordo di Renato Berzagli*, atti della giornata di studio (19 febbraio 2022), a cura del Museo di Palazzo Ducale, Mantova 2023, pp. 125-137: 127-128.
8. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 90.
9. S. L'OCCASO, *Museo di palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 36-38 e 182-183.
10. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 97.
11. Ringrazio Daniel Marcus e Madeleine Ward-Schultz per informazioni sul disegno e per l'immagine qui pubblicata. Il foglio 1934.028 è una interessante copia neoclassica da una delle lunette della Camera di Psiche di Palazzo Te.
12. Cfr. <https://benjaminperonnet.com/wp-content/uploads/2023/03/CatalogueSalon2022.pdf>, cat. 1. Il disegno era stato venduto con la corretta attribuzione da Sotheby's, Londra, 8 luglio 2015, lotto 47.
13. Cfr. <https://micheledanieli.wordpress.com/2022/04/30/scovare-giulio-romano/>.
14. A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo encyclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983, p. 116.
15. Il disegno era già transitato in asta Sotheby's, 26 giugno 2007, lotto 14. Nuovamente presentato da Il Ponte il 31 ottobre 2025, lotto 603, è giunto in una collezione privata mantovana.
16. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 216.
17. *Ibid.*, pp. 215-216.
18. S. L'OCCASO, *On Some Drawings by Giulio Romano from His Mantuan Period*, «Journal of Humanities and Social Sciences», 4 (2021), 2, pp. 278-283: 279.
19. J.-J. GIFFREY, *Destruction de les plus belles tentures du Mobilier de la Couronne en 1797, «Mémoires de la société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France»*, XIV (1887 [1888]), pp. 265-298: 275.

20. *Cfr.* <https://teylers.adlibhosting.com/ais6/Details/museum/1611> (consultato il 29 giugno 2024).
21. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 72.
22. A. OTTANI CAVINA, con la collaborazione di A. Scarlini, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, II, p. 914 n. B2.7. Il disegno reca l'annotazione di Giani: «Giulio Romano 19 Roma».
23. S. L'OCCASO, *Su alcuni disegni di Giulio Romano e del suo ambito*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti della giornata di studi (Mantova, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016, pp. 205-242: 210-211 nota 29.
24. *Cfr.* <https://catalogo.fondazionezeleri.unibo.it/scheda/opera/51713/Bonvicino%20Alessandro%20%28Moretto%20Moretto%20da%20Brescia%29%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20santo%20vescovo> (consultato il 29 giugno 2024).
25. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 334.
26. Analizzando la composizione, assegnavo la stampa a Giorgio Ghisi, sulla scorta di precedente bibliografia: L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 160. Un'altra composizione della stessa iconografia, oltre quelle citate, un bel disegno che mi mostrò alcuni anni fa Alessia Alberti e che si conserva al Castello Sforzesco di Milano e il dipinto in asta a Roma, da Bertolami, il 20 febbraio 2025, lotto 174, come opera di artista veneto del Seicento.
27. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 61.
28. P. JOANNIDES, *A Marriage of St. Catherine by Giulio Romano*, «Paragone», LXI (2015), 781, pp. 13-17.
29. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 23 nota 36.
30. Desidero ringraziare Osvaldas Daugelis per le preziose informazioni sull'opera.
31. Il più recente intervento sulla grafica di Bertani, con una valutazione circa la sua prima attività e sulla cronologia della sua opera, è in S. L'OCCASO, *Giovan Battista Scultori, «più eccellente che nessuno altro». Un versatile protagonista del Cinquecento*, in *Giovanni Battista Scultori incisore del Cinquecento. «Intagliator di stampe e scultore eccellente»*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 20 aprile - 21 luglio 2024), a cura di S. L'Occaso, Milano 2024, pp. 26-77: 68-74. Alcune novità su Bertani disegnatore emergeranno anche nel catalogo, in corso di stampa, del Kupferstich-Kabinett di Dresda.
32. Le informazioni sulla provenienza del disegno, di 283 x 315 mm, così come la foto che pubblico, le devo alla cortesia di Hélène Gasnault, la quale era autonomamente giunta all'attribuzione a Bertani del foglio, schedato come di ambito di Giulio Romano.
33. R. BERZAGHI, *Disegni di Giovan Battista Bertani. Quattro inediti e un primo catalogo*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 133-156 e 370-371: 152. Il foglio svedese misura 288 x 312 mm ed è, quindi, di dimensioni quasi identiche a quello francese.



i. Giulio Romano (bottega), Mercurio, Vulcano e due personaggi, penna, inchiostro bruno e acquarello bruno, 180 x 228 mm. Collezione privata.

GUIDO CUCCHIARA

GIULIO ROMANO E FRANCESCO PRIMATICCIO UN PONTE TRA MANTOVA E FONTAINEBLEAU

Questo studio riguarda due opere grafiche riferibili alle decorazioni create a Palazzo Te sotto la regia artistica di Giulio Romano che raccontano una storia in parte ancora sconosciuta. Tutto nasce dal ritrovamento in Francia di un raffinato disegno riconoscibile come modello per un lacunare della volta a botte della Camera degli Stucchi. Indizi significativi e concordanti suggeriscono che questo disegno sia la copia di un originale giuliesco perduto, eseguita da Primaticcio e da lui portata in Francia. La rivotazione dei più importanti disegni riferibili alla medesima volta porta alla luce il disegno per un altro lacunare che sicuri riscontri stilistici permettono di attribuire al Bologna. Entrambi rappresentano ritrovamenti di grande interesse in quanto sino a oggi nessun disegno attribuibile a Primaticcio collegato ai lavori di Palazzo Te è mai stato scoperto.

1. Un disegno dalla bottega di Giulio Romano riscoperto

È recentemente venuto alla luce un disegno riferibile alla decorazione della volta della Camera degli Stucchi di Palazzo Te (fig. 1). Il tempo e l'incuria lo hanno notevolmente danneggiato, ma quel che ne è sopravvissuto è ancora molto bello. Il foglio originale è incollato su un controfoglio più recente che rende impossibile l'ispezione a occhio nudo del verso. Al centro si vede il dio Mercurio, il cui volto è abraso ma ancora riconoscibile dal berretto e dal caduceo. Sulla destra appare un personaggio che tiene in mano un libro e una sfera armillare, probabilmente un indovino, e sulla sinistra altre due figure, una seduta su uno sgabello l'altra in piedi con un martello sulla spalla, riconoscibile come il dio Vulcano. Il disegno, benché mancante della parte inferiore, corrisponde esattamente allo stucco che nella volta a botte occupa il 23° lacunare secondo la numerazione Verheyen (fig. 2).



2. Mercurio, Vulcano e due personaggi, stucco. Mantova, Palazzo Te, Camera degli Stucchi, volta, lacunare 23.

3. Mercurio, Vulcano e due personaggi, particolare dello sfondo architettonico in fig. 1.



In questo disegno si percepisce immediatamente la mano di un abile disegnatore che traccia la composizione con segni di penna liberi e decisi, dosando sapientemente un tratteggio fine e un leggero acquerello per definire la profondità. La raffinata composizione dello sfondo architettonico, che lo stuccatore ha chiaramente semplificato nell'esecuzione, ma che è ancora visibile con qualche difficoltà nel disegno (fig. 3), non fa che aumentarne il fascino.

Per quanto ho potuto verificare, questo disegno, conservato da qualche parte in Francia e apparso sul mercato antiquario nel 2014, è inedito e tutti i dati sensibili sulla sua provenienza sono irrecuperabili. È un disegno che ci riporta al palazzo che Federico II Gonzaga (1500-1540) iniziò come marchese intorno al 1525 e terminò come duca circa un decennio dopo. Un edificio la cui funzione cambiò con lo svolgersi degli eventi, da villa di campagna, piacevole rifugio dove trovare “onesto riposo”, a palazzo monumentale destinato a ostentare la potenza della dinastia Gonzaga. Nella sala del palazzo detta Camera degli Stucchi, una testimonianza di tale destino, i protagonisti sono da sempre gli stucchi delle pareti raffiguranti l'esercito romano in marcia.

Le venticinque scene mitologiche e pagane che decorano il soffitto sono sempre passate in secondo piano. Anche Egon Verheyen¹, lo storico dell'arte tedesco che ci ha lasciato uno studio formidabile su Palazzo Te e che si è spinto più lontano di chiunque nell'interpretazione simbolica del suo apparato decorativo, osservava che esse sono un insieme che nessuno schema intellettuale sembra collegare, confermando indirettamente la “marginalità” di questa decorazione. Una marginalità che deriva più dalla sua collocazione nell'ambiente che dalla sua qualità, come dimostrano le invenzioni di Giulio Romano sopravvissute. Tutti i venticinque lacunari, così come numerati da Verheyen, sono elencati nel prospetto seguente.

- Camera degli Stucchi: lacunari della volta, numerazione di Verheyen
1. La fucina di Vulcano
 2. Diana che allatta con una vecchia e un'ancella
 3. Donna addormentata con Genio soffiante
 4. L'educazione di Cupido
 5. Venere su un carro guidato da Mercurio
 6. Diana che allatta e figura femminile (o *Caritas Romana*)
 7. Donna che allatta e Divinità Fluviale (o *L'età dell'oro*)
 8. Ninfà accompagnata da due putti
 9. Due guerrieri in combattimento
 10. Venere e Adone con Imene e Pan
 11. Cerere con tre mietitori (o *Persefone e Dioniso*)
 12. Donna in trono, cavallo, ariete e leone
 13. Le Tre Parche
 14. Scena di battesimo
 15. Il cammino
 16. Nettuno a cavallo di un ippocampo
 17. Soldato accompagnato da due donne
 18. Bacco con putti che mietono
 19. Giove con Giustizia e Prudenza
 20. Ercole e la Fortuna (o *Sileno*)
 21. Apollo incorona un personaggio
 22. Donna con cerbaitto e ninfa
 23. Mercurio, Vulcano e due personaggi
 24. Vecchio uomo sulla riva e tre figure su una barca (o *L'imbarco*)
 25. Crono con i suoi tre figli

Molti stucchi hanno subito nel corso del tempo danni e mutilazioni e permangono dubbi sull'interpretazione di diverse scene, come ha ben sottolineato il grande storico dell'arte Ernst Gombrich² in una successiva recensione dell'opera di Verheyen. Purtroppo proprio per la Camera degli Stucchi i documenti che si riferiscono ai lavori e ai relativi pagamenti per gli anni 1529-31 sono perduti, per cui la volta di quella camera conserva ancora molti segreti. È noto che la straordinaria varietà delle decorazioni di Palazzo Te e il successo

contemporaneo e postumo delle invenzioni di Giulio rendono arduo un censimento e una classificazione esaustivi del *corpus* grafico legato anche a un solo ambiente del Palazzo. I problemi non nascono dalla scarsità ma dalla sovrabbondanza di opere grafiche e dalle oscillazioni inquiete delle loro attribuzioni. Dobbiamo ricordare quanto scrisse Frederick Hartt³ nelle sue esaustive ricerche sul *corpus* grafico di Giulio Romano: «Il seguente elenco [meno di 400 voci] include tutti i disegni che ritengo siano di mano di Giulio Romano. Sono una minima frazione delle migliaia di fogli che ho esaminato nelle collezioni europee [...] la maggior parte di attribuzione insostenibile». Modelli autografi e fogli strumentali della bottega, talvolta ritoccati da Giulio, furono conservati insieme nel cantiere, senza contare le copie anonime la cui motivazione è ormai in gran parte perduta. Non è facile ricostruire la sorte di questo patrimonio grafico dopo la morte di Giulio. È possibile che una parte dei disegni sia rimasta privata e un'altra sia divenuta di fatto proprietà dei Gonzaga. I primi furono ereditati dal figlio Raffaello che nel 1555 li vendette all'antiquario Jacopo Strada⁴. Questi disegni andarono con lui a Vienna quando entrò al servizio degli Asburgo e in Baviera quando si trasferì alla corte del duca Alberto V, per essere poi dispersi. I secondi rimasero a lungo negli archivi mantovani; furono visti da molti artisti, tra cui Armenini e Rubens, che ne ritoccarono diversi prima che fossero portati anch'essi all'estero.

2. *I disegni degli stucchi della volta*

Una ricerca sicuramente perfettibile ha consentito di individuare venti disegni riferibili a quindici lacunari. Si deve sottolineare che tra questi è stato incluso il disegno recentemente riscoperto ma è stato omesso l'ampio progetto di documentazione grafica commissionato da Jacopo Strada intorno al 1570 a Ippolito Andreasi, comprendente un disegno dell'intera volta a botte, poiché poco pertinente al presente studio. Per lo stesso motivo si sono ignorate le copie ben riconoscibili dei disegni di lacunari che erano in possesso di Strada alla sua morte, pubblicate da Dirk Jensen⁵. Nelle tabelle seguenti sono riportati i venti disegni con i riferimenti alle ultime ubicazioni note. Tra questi solo sei sono attualmente attribuiti a Giulio Romano. Si tratta dei modelli per i lacunari 6, 7, 9, 12, 21, 25. Un settimo, modello per il lacunare 11, è dubbio⁶ (*tabella 1*).

Non si può sottacere che Hartt, il quale conosceva la collezione Ellesmere, include nel suo inventario dei disegni di Giulio solo i modelli per i lacunari 6 e 9. Ma Hartt scrive nel 1958, quando solo alcuni disegni di Giulio della collezione Ellesmere erano stati pubblicati, nel 1954, da Tomory⁷ e molti altri sarebbero comparsi in asta a Londra presso Sotheby's solamente il 5 dicembre 1972.

tabella 1: disegni di Giulio Romano

lac.	descrizione	ubicazione
6	Diana che allatta e figura femminile	Museo Chantilly (inv. DE73)
7	Donna che allatta e divinità fluviale	Chicago, collezione privata
9	Due guerrieri in combattimento	Budapest, Museo delle Belle Arti (inv. 2124)
12	Donna in trono, cavallo, ariete e leone	Bologna, collezione privata
21	Apollo incorona un personaggio	New York, collezione privata
25	Crono e i suoi tre figli	Louvre (inv. 3623)
11	Cerere con tre mietitori	Louvre (inv. 3504)

I restanti tredici, realizzati da artisti diversi e per scopi diversi e non più conoscibili, sono stati assemblati in base a caratteristiche stilistiche soggettivamente valutate e sono suddivisi tra le *tabelle 2 e 4*.

tabella 2: disegni di altri artisti

artista	lac.	descrizione	ubicazione	figura
A	4	L'educazione di Cupido	Louvre (inv. 3656)	<i>fig. 4</i>
	6	Diana che allatta e figura femminile	Louvre (inv. 3643)	
	10	Venere e Adone con Imene e Pan	Louvre (inv. 3659)	
B	3	Donna addormentata con genio soffiante	Louvre (inv. 3698)	
	10	Venere e Adone con Imene e Pan	Louvre (inv. 3485)	<i>fig. 6</i>
	12	Donna in trono, cavallo, ariete e leone	Louvre (inv. 3704)	
C	3	Donna addormentata con genio soffiante	Louvre (inv. 18857)	
	20	Ercole e la Fortuna	Louvre (inv. 18856)	
	13	Le re Parche	Louvre (inv. 18855)	<i>fig. 7</i>
	7	Donna che allatta e divinità fluviale	Albertina (inv. 42069)	<i>fig. 8</i>

Tre disegni sono attribuibili all'artista A. A è stilisticamente vicino ai modi di Giulio, usando immagini quasi "plastiche" rese con intense acquerellature. Anche i dettagli dei drappeggi sono ben imitati. Questi disegni provengono dalla famosa collezione Jabach entrata al Louvre nel 1671. Jabach acquisì un'ampia selezione di disegni appartenuti a Carlo I Stuart, provenienti dalle collezioni dei duchi di Mantova acquistate dal re nel 1628 tramite Nicholas Lanier e Daniel Nys, suoi agenti in Italia. È interessante notare che l'*Educazione di Cupido* (*fig. 4*) combina due diverse invenzioni di Giulio: quella destra coincidente con lo stucco del lacunare 4 e quella sinistra corrispondente a un altro stucco, posto



4. Giulio Romano (copia da),
Educazione di Cupido e Giuditta
con la testa di Oloferne, penna,
inchiostro bruno e acquerello bruno,
rialzati di bianca, 200 × 283 mm.
Parigi, Museo del Louvre,
inv. 3656.



a fronte, a destra, iscrizioni latine sparse sul foglio di fig. 8: «Autumnus» (troncato) in alto; «anfora...» a destra; «Aquarius signum...» sotto; «... Ovidio Metamorfo... / lazio in initio» inquadrato a sinistra; e altre.

5. Primaticcio (?), Giuditta con la testa di Oloferne, stucco. Mantova, Palazzo Te, Camera delle Aquile.



6. Giulio Romano (copia da), Venere e Adone con Imene e Pan, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, 159 × 230 mm. Parigi, Museo del Louvre, inv. 3485.

7. Giulio Romano (copia da),
Le tre Parche, penna e inchiostro
bruno, 156 × 109 mm. Parigi,
Museo del Louvre, inv. 1885.

8. Giulio Romano (copia da),
Donna che allatta e divinità fluviale,
penna e inchiostro bruno, 205 × 206 mm.
Vienna, Albertina, inv. 42069.



nell'angolo nord-occidentale della Camera delle Aquile, una *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 5). Se si trattasse di una copia fedele, sarebbe un'opera insolita per le abitudini di Giulio, recante due composizioni impiegate in due decorazioni distinte ed appartenenti a locali diversi.

Tre disegni sono attribuibili all'artista B. B è un artista raffinato, che modella le figure usando morbidi contorni acquerellati. Questi disegni hanno due provenienze distinte. Il primo e il secondo provengono dalla collezione di Ercole III d'Este, requisita a Modena dal governo rivoluzionario francese nel 1796. Il terzo è transitato nella collezione privata di Nicholas Lanier, agente di Carlo I, come dimostra la sua marca nell'angolo inferiore destro, per entrare poi nella collezione Saint Morys e finire al museo del Louvre in seguito alla requisizione dei «Beni degli Emigrati» nel 1793.

Quattro disegni sono raggruppabili in capo all'artista C e rappresentano il caso più singolare. C definisce le figure con contorni sottili e marcati a inchiostrò bruno, aggiungendo un'ombra di acquerello. Si tratta di un gruppo di copie tratte da invenzioni di Giulio la cui coerenza è accresciuta dalla particolarità di recare annotazioni manoscritte che illustrano i soggetti del disegno. Due di questi fogli includono anche un cartiglio che inizia sempre con la parola *Vide* (Louvre 18856 e Louvre 18857). A essi si può aggiungere un disegno dell'Albertina stilisticamente affine e anch'esso costellato di annotazioni manoscritte. Per i fogli conservati al Louvre l'attribuzione oscilla tra scuola italiana, francese e tedesca, con una datazione al XVI secolo. Per il foglio dell'Albertina abbiamo una datazione assai più tarda. Il loro codice stilistico differisce da tutti gli altri disegni qui considerati e sembrano essere preparazioni per incisioni perdute o mai realizzate. Questa ipotesi trova parziale conferma in due incisioni: una del mantovano Giorgio Ghisi⁸ e una del veneziano Battista Franco⁹. La prima raffigura *Le tre Parche*, la seconda *Donna che allatta e divinità fluviale*, entrambe perfettamente corrispondenti ai disegni 7 e 8.

È infine importante notare che tre dei disegni non autografi indicati nella *tabella 2* replicano disegni preesistenti di Giulio (*tabella 3*):

- *Diana che allatta e figura femminile* (lacunare 6)
- *Donna che allatta e divinità fluviale* (lacunare 7)
- *Donna in trono, cavallo, ariete e leone* (lacunare 12).

tabella 3

lac.	Giulio Romano (autografo)	artista A (copia)	artista C (copia)	artista B (copia)
6	Chantilly DE73	Louvre 3643		
7	Ellesmere lotto 40, asta 5 dicembre 1972		Albertina 42069	
12	Ellesmere lotto 39, asta 5 dicembre 1972			Louvre 3704

Poiché i disegni appartengono rispettivamente agli artisti A, C e B, possiamo ragionevolmente supporre che quegli artisti abbiano realizzato copie più o meno fedeli dai disegni di Giulio. I corrispondenti lacunari sono collocati nella volta senza alcuna correlazione spaziale significativa, supportando l'assoluta casualità della redazione di queste copie.

Ai disegni degli artisti A, B e C si devono aggiungere due disegni che emergono per la loro qualità (*tabella 4*) e che, sebbene riferibili alla decorazione della volta della Camera degli Stucchi di Palazzo Te, mostrano caratteristiche che si possono ritrovare in opere appartenenti alla Reggia di Fontainebleau: *La fucina di Vulcano* e il riscoperto *Mercurio, Vulcano e due personaggi*.

tabella 4: i disegni “speciali”

lac.	descrizione	ubicazione	figura
1	<i>La fucina di Vulcano</i>	collezione privata (ex Ellesmere)	<i>fig. 9</i>
23	<i>Mercurio, Vulcano e due personaggi</i>	collezione privata	<i>fig. 1</i>

Del primo si conosce un'altra versione di qualità assai modesta conservata a Besançon (inv. DI639) di cui si tratterà in seguito

3. La fucina di Vulcano: *un disegno borderline*

Il disegno Ellesmere è comparso da Sotheby's in occasione dell'asta londinese della collezione Thomas Lawrence (1769-1830) tenuta a Londra il 5 dicembre 1972. La vendita includeva 80 disegni attribuiti a Giulio Romano e alla sua scuola, di cui quattro riferibili alla volta della Camera degli Stucchi:

- *Apollo incorona un personaggio* (lotto 38)
- *Donna in trono, cavallo, ariete e leone* (lotto 39)
- *Donna che allatta e divinità fluviale* (lotto 40)
- *La fucina di Vulcano* (lotto 41)

I primi tre considerati autografi, il quarto descritto come: «A studio copy after one of the square compartments on the ceiling of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Te».

Se il disegno *La fucina di Vulcano* è copia di un originale di Giulio, dobbiamo registrare come questo copista, nel riprodurre l'invenzione di Giulio, usi una cifra stilistica decisamente inconsueta. Il foglio infatti è popolato da fisionomie che ritornano in diversi disegni creati da Primaticcio a Fontainebleau. Il giovane aggrappato alla spalla di Vulcano, con la sua grazia quasi femminea, è molto vicino alle Dee e alle Muse disegnate per la Galleria Bassa di Fontaine-



9. Primaticcio (qui attribuito), *La fucina di Vulcano*, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, 225 × 255 mm. Già Collezione Ellesmere.

bleau, come la Pallade (fig. 10). La figura di Vulcano e il personaggio dietro al braccio sinistro del dio sono vicini alla figura di Perillo e ai personaggi che nel *Supplizio di Perillo* (fig. 11) spingono Perillo nel toro di bronzo. Questi indizi stilistici suggeriscono di vedere in Primaticcio l'autore di questo disegno che diviene allora opera emblematica del passaggio dall'espressionismo di Giulio alla morbida eleganza del suo allievo.



10. Primaticcio, Pallade (particolare),
penna, inchiestro bruno e acquarello
beige, rialzi di bianca, 192 × 166 mm.
Parigi, Museo del Louvre, inv. 8562.



11. Primaticcio, Supplizio di Perillo
con il toro di rame (particolare),
matita rossa, 213 × 295 mm. Haarlem,
Teylers Museum, inv. K III 008.

Si può allora avanzare una nuova ipotesi. Sappiamo che, mentre Giovanni Battista Mantovano e Francesco Primaticcio lavoravano alla Camera degli Stucchi nel 1529-1530, ebbe luogo la visita a Mantova del nuovo imperatore Carlo v (aprile 1530). Con Giulio impegnato a tempo pieno nelle celebrazioni, per inventare e gestire tutte le decorazioni effimere, avrebbe potuto divenire accettabile che, per non rallentare i lavori a Palazzo Te, alcune invenzioni per dettagli decorativi minori fossero delegate ad artisti sufficientemente qualificati come Francesco Primaticcio. Quando si svolgono questi avvenimenti Primaticcio ha già almeno due o tre anni di esperienza nel cantiere di Palazzo Te e a Vasari, che lo incontra a Bologna nel 1563 e ne riferisce nella seconda edizione delle *Vite*, Primaticcio rievoca della sua esperienza mantovana con Giulio solo la Camera degli Stucchi, dove evidentemente ritiene di aver vissuto il momento più importante del suo lavoro mantovano.

Oggi si ritiene probabile la sua partecipazione in diversi altri lavori a Palazzo Te, tra cui lo stucco di *Mercurio davanti a Giove e putti nel fogliame* eseguito per la Camera delle Aquile, e lo stucco di *Marte* nella Camera del Sole e della Luna¹⁰, tuttavia nessuna traccia di disegni di Primaticcio che possano essere collocati temporalmente durante la sua attività a Palazzo Te era mai venuta alla luce.

Sia o non sia il foglio della *Fucina di Vulcano* la prima evidenza, il flusso artistico tra Mantova e Fontainebleau è innegabile e Primaticcio è il perno intorno a cui si è sviluppato l'intero processo.



12. Giovan Francesco Penni e Giulio Romano, Battesimo di Costantino, affresco.
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala di Costantino.

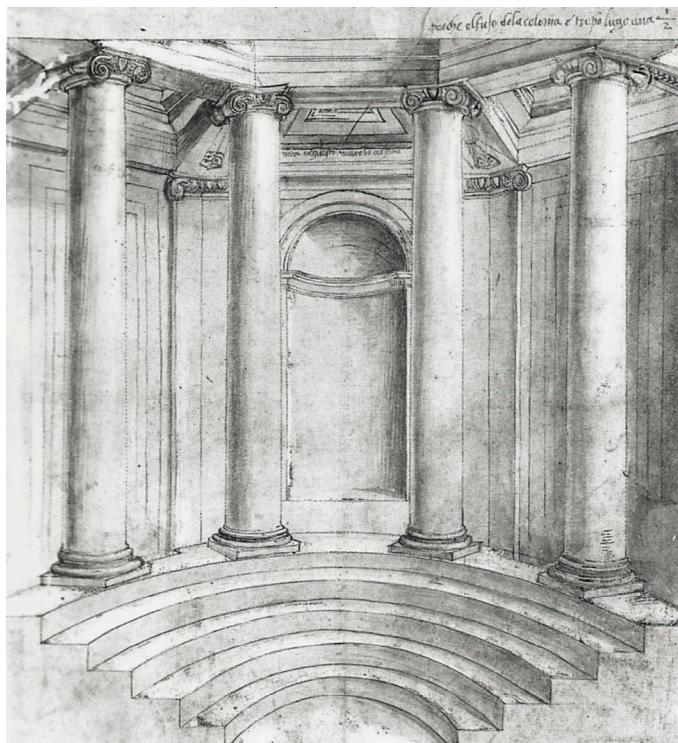
4. Mercurio, Vulcano e due personaggi: *un enigma nello stile di Giulio*

A differenza del precedente questo disegno appare molto più nello stile di Giulio Romano, qualunque cosa ciò possa significare, e l'indizio più convincente di uno stretto legame con la sua arte è nascosto nello sfondo del disegno. Esso riprende indiscutibilmente il motivo architettonico del Battistero Lateranense, benché visibile con difficoltà per il degrado del foglio (fig. 3).

Questa ambientazione compare nella decorazione ad affresco della Sala di Costantino, commissionata da papa Leone X nel 1517 come celebrazione del trionfo del cristianesimo sul paganesimo e del primato della Chiesa Romana. Sanzio, preso da tanti impegni, aveva avuto appena il tempo di disegnare i cartoni prima di morire improvvisamente il 6 aprile 1520. L'opera (fig. 12) fu terminata nel 1524 dai suoi due allievi più qualificati: Giovan Francesco Penni e Giulio Romano. A Penni è attribuita l'esecuzione delle figure, a Giulio lo sfondo architettonico che ambienta la scena nel Battistero Lateranense, ambientazione troppo particolare per comparire nel nostro disegno per una mera coincidenza.

Può sembrare difficile giustificare la presenza di questo disegno in un angolo della Francia, ma i disegni di Giulio erano tanto ricercati quanto accessibili, come dimostrano i furti compiuti dai suoi assistenti Dionisio Brevi e Aurelio Buso in quegli anni (1530-31)¹¹. È stata ipotizzata l'attribuzione di questo disegno al mantovano Giovan Battista Bertani che alla morte di Giulio divenne

13. Giulio Romano (bottega), Studio architettonico per il Battesimo di Costantino, *inchiostro bruno e acquerello bruno, gessetti rossi e neri, rialzi di biacca su carta incisa per il trasferimento*, 314 × 274 mm. Da Giulio Romano. Master Designer, catalogo della mostra (New York 1999), Seattle 1999.



prefetto delle fabbriche di Mantova; ma Bertani, che non ha mai lavorato a Palazzo Te, non aveva motivo di copiare o disegnare un lacunare della volta della Camera degli Stucchi, e ancor meno vi era motivo per il suo disegno di perdere in Francia. Primaticcio invece, trasferitosi in Francia nel 1531, portò con sé disegni provenienti da Palazzo Te per avere modelli per le decorazioni di Fontainebleau. Nota è la composizione di *Venere e Adone con Imene e Pan* riutilizzata per decorare un camino nella Camera della Regina. È ragionevole supporre che i disegni esportati si riferissero alle sale di Palazzo Te dove aveva lavorato come stuccatore, e poiché il 23° lacunare della volta della Camera degli Stucchi per la sua raffinata qualità secondo Ugo Bazzotti¹² era stato lavorato da Primaticcio, molto probabilmente egli disponeva del modello da portare con sé.

Nel catalogo della mostra «Giulio Romano. Master Designer» è mostrato uno studio per lo sfondo architettonico del medesimo affresco (fig. 13) che Richard Aste¹³ ritiene improbabile essere di mano di Giulio, ma sicuramente nato nella sua bottega e forse rimasto nella sua memoria.

Ma osserviamo più da vicino il nostro disegno. Se la qualità, come confermato dallo stesso Belluzzi, è così elevata da impedirci di relegarlo nel novero delle semplici copie anonime, tre possibili autori si propongono come prima

scelta: Giulio stesso, Giovan Battista Ghisi (anche noto come Giovan Battista Mantovano) e Francesco Primaticcio, ovvero l'autore dei modelli consegnati agli stuccatori e i due artisti che eseguirono materialmente i bassorilievi della Camera degli Stucchi e che avevano a disposizione gli originali copiabili per successivi impieghi.

Indubbiamente la vivacità, l'audacia e quella tipica intensità espressiva che esibiscono i modelli autografi di Giulio qui sembrano attenuate, come pure quelle ombreggiature, ottenute con una stesura di acquerello, usate per aiutare gli stuccatori nel passaggio dalla bi- alla tridimensionalità. Nel disegno per *Mercurio, Vulcano e due personaggi* sono i sottili contorni delle figure a imporsi.

Le opere su carta di Mantovano riferibili a decorazioni di Palazzo Te sono incisioni, realizzate probabilmente sui suoi stessi disegni in quanto nessun *inventor* è citato nelle stampe. Nessun suo disegno però è stato rinvenuto, probabilmente perché i fogli usati per la produzione delle incisioni rimanevano quasi sempre in condizioni tali da non giustificare la loro conservazione.

Un insieme di indizi conduce invece a Francesco Primaticcio, che verosimilmente copia un originale di Giulio perduto. Elementi caratteristici, che si ritroveranno anche molti anni dopo nel repertorio di disegni associato alle opere di Primaticcio a Fontainebleau, sono già presenti nelle fisionomie facciali del dio Vulcano e del personaggio seduto nell'angolo in basso a sinistra nel nostro disegno. Riportiamo di seguito due esempi che ben illustrano questo fatto:

- *Centauro che rapisce una fanciulla dei Lapiti*, progetto per una festa carnevalesca (1542) (fig. 14)
- *Hera visita il Sonno*, progetto per un dipinto perduto per la Porte Dorée (1541-44) (fig. 15).

Indizi, evidentemente, ma così notevoli e concordanti da non poter essere sottovalutati o ignorati.

5. Breve storia dei due disegni eccezionali

Può essere utile a questo punto aprire una piccola finestra sulla storia dei disegni di Primaticcio. Con il testamento redatto a Parigi il 15 maggio 1570 Primaticcio lasciava tutti i suoi disegni a Ruggero de' Ruggeri, il suo prezioso collaboratore a Fontainebleau, che morirà nel 1596. Bernadette Py¹⁴ fornisce un lungo e documentato resoconto dei passaggi dei disegni nelle diverse collezioni europee, ma credo si tratti essenzialmente di quelli originati dal cantiere di Fontainebleau. Molto probabilmente i disegni nati nel cantiere di Palazzo Te, ammesso e non concesso che fossero ancora nelle mani del Bologna, non erano riconoscibili come tali dai primi collezionisti francesi. Per *Mercurio, Vulcano e due personaggi* è ragionevole supporre che abbia seguito Primaticcio



14. (metà a sinistra) Primaticcio, Centauro che rapisce una fanciulla dei Lapiti (*particolare*), matita rossa, 218 × 278 mm. Los Angeles, Getty Museum, inv. 89 GB 66. Raffrontato con particolare, ruotato specularmente, della fig. 1.

15. (metà a destra) Primaticcio, Hera visita il Sonno (*particolare*), penna e inchiostro bruno, sanguigna, rialzi di biacca, 220 × 330 mm. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 695E. Raffrontato con particolare della fig. 1.



in Francia, dove è rimasto sino alla sua “riscoperta”. Per *La fucina di Vulcano*, che attualmente reca la marca della collezione di Francis Egerton (1800-1857) primo Conte di Ellesmere (Lugt 2710b), la storia è più interessante.

I disegni di Giulio Romano nella collezione Ellesmere provenivano dalla collezione di Sir Thomas Lawrence (1769-1830). Undici disegni autografi o della sua scuola (nn. 92-102) sono stati pubblicati nel 1954 dal Leicester Mu-



16. (a destra) La fucina di Vulcano, *stucco*. Mantova, Palazzo Te, Camera degli Stucchi, volta, lacunare 1. Raffrontato con fig. 9.

seum in un libretto a cura di P.A. Tomory intitolato *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*¹⁵. Non vi era compreso o citato *La fucina di Vulcano*, disegno che viene pubblicato solo in occasione della vendita della collezione di Sir Lawrence curata da Sotheby's a Londra nel 1972, dove è presentato come «a studio copy». Del disegno *La fucina di Vulcano* come già detto si conoscono due versioni: quella appartenuta alla Collezione Ellesmere e quella conservata al Museo delle Belle Arti di Besançon, di qualità assai inferiore.

Negli anni '40 del Cinquecento esisteva presso il Castello di Fontainebleau un laboratorio per incisioni e acqueforti, dove Léon Davent, incisore francese della metà del XVI secolo strettamente legato alla Scuola di Fontainebleau, era uno dei principali artisti. Un incisore che gli storici dell'arte hanno creduto di riconoscere in molti artisti e in molte nazionalità prima che Catherine Grodecki¹⁶ accertasse definitivamente la sua identità. Lo scopo di quel laboratorio era documentare e diffondere attraverso la stampa il nuovo stile che si stava forgiando a Fontainebleau, incidendo al bulino o all'acquaforte i soggetti principali sia dei dipinti che degli elaborati stucchi ornamentali. E proprio una incisione di Léon Davent, databile agli anni venti del Cinquecento e in cui il soggetto è in controparte ci aiuta a comprendere la ragion d'essere della modesta copia di Besançon.

Riassumendo:

1. Il disegno Ellesmere è ben riprodotto nello stucco (fig. 16), confermando che Primaticcio è verosimilmente l'autore di entrambi.

17. *Anonimo*, *La fucina di Vulcano*, penna, inchiostro e acquerello bruno, 21 x 18 cm.
Besançon, Museo delle Belle Arti, inv. DI639.



18. *Léon Davent*,
Mercurio insegnà le Arti, incisione.



2. L'anonimo disegno di Besançon (fig. 17) corrisponde in controparte all'incisione di Léon Davent (fig. 18), di cui è certamente il modello. Poiché esso copia il disegno di Primaticcio, è ragionevole supporre che entrambi i disegni si trovassero a Fontainebleau.

Considerando l'insieme dei fatti esaminati e dei dati raccolti si possono avanzare le seguenti conclusioni.

Mercurio, Vulcano e due personaggi. Questo notevole disegno, nel quale le ricerche hanno rivelato una serie di elementi che inequivocabilmente conducono a Giulio e una serie di raffronti fisiognomici che altrettanto inequivocabilmente conducono a Primaticcio, può essere considerato la copia fedele di un originale giuliesco perduto eseguita da Primaticcio. Sembra anche ragionevole supporre che sia stato Primaticcio a portare quel disegno in Francia, in quanto:

1. è stato scoperto in una casa privata in Francia da un commerciante di antichità;
 2. le sue terribili condizioni devono essere dovute a un lungo abbandono in Francia;
 3. il suo soggetto ci riporta a Mantova, a cui in origine apparteneva.
- Chi se non Primaticcio avrebbe potuto portare a Fontainebleau questo disegno?

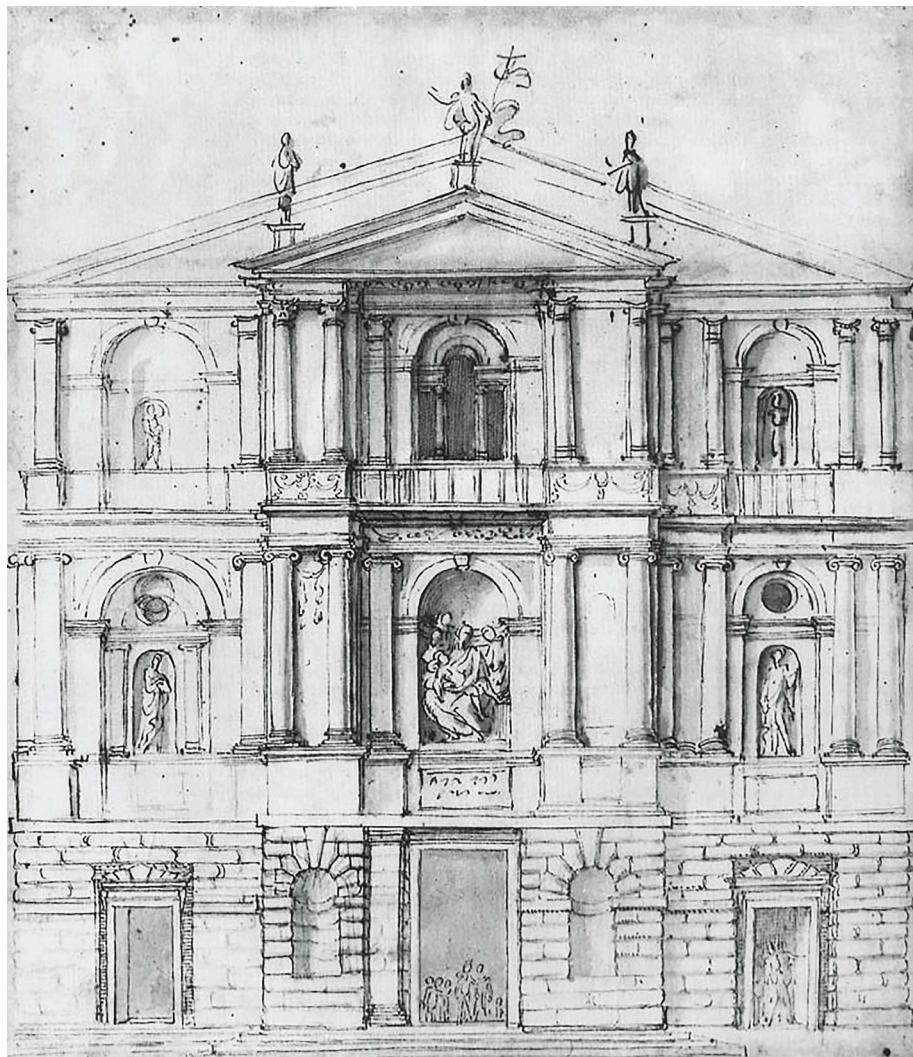
La fucina di Vulcano. Questo disegno è stilisticamente assegnabile al Bologna e verosimilmente creato per il suddetto lacunare nell'ambito dei lavori eseguiti nel Palazzo Te durante l'affiancamento a Giulio Romano tra il 1526 ed il 1530. Tale assunto propone una scoperta di ancor maggiore interesse in quanto sino a oggi nessun disegno di Primaticcio collegato ai suoi lavori mantovani è mai stato ritrovato.

ABSTRACT

The history of art has a long tradition of errors and rediscoveries. This study reconsiders two graphic works, related to the decorations created at Palazzo Te under the artistic direction of Giulio Romano, to tell a new story. It all began with the discovery in France of a refined drawing recognizable as a model for a coffered ceiling in the barrel vault of the Camera degli Stucchi. Significant and consistent evidence suggests that this drawing is a copy of a lost Giulio Romano original, executed by Primaticcio and brought by him to France. Reexamination of the most important drawings related to the same vault unearths the design for another coffered ceiling, which reliable stylistic evidence allows us to attribute to Bologna. Both are discoveries of great interest, as to date no drawing attributable to Primaticcio connected to the works at Palazzo Te has ever been discovered.

NOTE

1. E. VERHEYEN, *The Palazzo Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore-London, J. Hopkins University Press, 1977, pp. 123-124.
2. E. GOMBRICH, *Review of E. Verheyen, The Palazzo Te in Mantua, Images of Love and Politics*, «Burlington Magazine», 122 (1980).
3. F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958, p. 285.
4. D. JANSEN, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Boston-Leiden, Brill, 2019, II, p. 666.
5. *Ibid.*, cap. 13.
6. A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, F.C. Panini, 1998, II, p. 436, fig. 820.
7. P.A. TOMORY, *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, Leicester, Leicester Museum Art Gallery, 1954.
8. *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, a cura di S. Massari, Roma, Palombi, 1993, p. 174.
9. *Ibid.*, p. 192.
10. *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 2004-2005), a cura di D. Cordellier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 68-72.
11. S. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio, 2019, p. 20.
12. U. BAZZOTTI, *Primaticcio a Palazzo Te a Mantova*, in *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, cit., p. 71.
13. *Giulio Romano. Master Designer: An Exhibition of Drawings in Celebration of the Five Hundredth Anniversary of his Birth*, catalogo della mostra (New York, Leubsdorf Gallery, Hunter College, City University of New York, 1999), a cura di J. Cox-Rearick, Seattle, University of Washington Press, 1999, pp. 40-41.
14. *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, cit., pp. 54-58
15. TOMORY, *The Ellesmere Collection*, cit.
16. C. GRODECKI, *Le graveur Lyon Davent, illustrateur de Nicolas De Nicolay*, «Bibliotheque d'Humanisme et de Renaissance», XXXVI (1974), 2, pp. 347-351.



1. Gerolamo Genga, foglio con due varianti di progetto per la facciata del duomo di Mantova, 1547-48 ca. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, Bibiena-Sammlungsband 1, n. 6, inv. 4922.

CARLO TOGLIANI

Romanus moriens secum tres Iulius arteis abstulit?

IN MORTE DI GIULIO
LE MAESTRANZE DOPO IL MAESTRO
NEL CANTIERE DEL DUOMO DI MANTOVA

Alla direzione del cantiere del duomo

Dopo l'incendio del 1 aprile 1545, il cardinale Ercole Gonzaga volle rinnovare il duomo di Mantova, oscuro e poco spazioso, per ingrandirlo e cancellarne l'aspetto medievale. Incaricato Giulio Romano di valutare la spesa con l'aiuto dell'architetto Battista Covo¹, i pagamenti attestano la firma del «soprastante alla fabrica»² Cesare Pedemonte, pittore attivo nel 1535 alla corte di Giulio Cesare Gonzaga di Novellara³ e, meno di un ventennio dopo (col fratello Pompeo), impegnato nel cantiere della basilica palatina di Santa Barbara⁴. A partire dal 1 agosto 1545 fu retribuito anche Covo⁵, collaboratore del Pippi nei cantieri del Te, del castello di San Giorgio⁶, della chiesa della Steccata a Parma, nell'abbazia di Polirone⁷ e nel palazzo vescovile di Mantova⁸. Il 1 novembre 1546, dopo soli 15 giorni di infermità⁹, Giulio moriva «de febra», lasciando costernato il cardinale. Costui scriveva a Ferrante Gonzaga una toccante lettera¹⁰, ma, a dispetto del proposito di seppellire con quel «raro huomo» e «bello ingegno» lo «appetito del fabbricare», il cantiere del duomo proseguì sotto Covo. Purtroppo, per uno strano scherzo del destino, o forse per essere stato a contatto col maestro malato, anch'egli moriva una quindicina di giorni dopo, il 17 novembre 1546¹¹.

Morto il maestro, si costruisce un modello

Fra l'incendio e l'inizio formale dei lavori non trascorsero che una decina di giorni. Per quanto rapido potesse essere il modus operandi del Pippi, è lecito supporre che qualche idea di rifacimento già circolasse e che fossero stati approntati gli strumenti necessari ad avviarla¹². Di certo, il 13 aprile 1545, data di inizio dei registri di pagamento, dovevano essere stati definiti numero,

dimensioni e caratteristiche delle colonne monolitiche, grandi novità dell'azione progettuale giuliesca. Morti in rapida sequenza i due superiori alla fabbrica, Cesare Pedemonte fu impegnato col fratello Pompeo a predisporre il modello ligneo¹³, traduzione tridimensionale dell'idea del maestro, non ancora definita in tutte le sue parti.

Fra i giorni 8 e 13 agosto 1547, Andrea marangone (quasi certamente il da Porto, attivo anche come muratore¹⁴ e attestato col nome di Andrea «Pariso»¹⁵) vi lavorava, poi affiancato da una squadra di artefici¹⁶, composta da Antonio Bozardo tornitore¹⁷, Anselmo intagliatore, dal marangone Lorenzo (forse il «di Thomasi»)¹⁸, da Federico¹⁹ e Domenico²⁰, quest'ultimo identificabile col falegname che, il 14 settembre 1545, era stato pagato «in appontelar l'arco dove è messa la seconda colonna»²¹ della navata maggiore.

La *maquette* era realistica e dettagliata: Antonio Bozardo «bersano» (cioè bresciano) era pagato per aver tornito le colonne²² e venivano coinvolti intagliatori di fama, come i cugini Anteo²³ ed Ercole²⁴ Mola (il primo figlio di Paolo, il secondo del fratello Antonio²⁵, autore del capitello corinzio per le colonne). Una nota menziona «Pompeo depintor che aiuta a designiar»²⁶, vale a dire il Pedemonte²⁷, «che à designa' piani»²⁸, cioè i fogli con piante, sezioni e dettagli costruttivi.

Nel settembre 1547²⁹ si aggiungevano «Battista intaliator» (il «Batistino») con «el messer prete spagnol» (pure intagliatore)³⁰, vale a dire l'artefice delle foglie dei capitelli. Il gruppo prevedeva anche Paolo marangone³¹ (forse il Mola, che fece testamento nel 1548)³², mentre dal 17 al 22 ottobre erano retribuiti «Marcho Antonio marangon» («tornitor»)³³ e «Rinaldo depintor»³⁴. Costui era il più apprezzato allievo di Giulio, quel Rinaldo Mantovano già protagonista degli apparati decorativi del Te e dell'Appartamento di Troia. Fra 2 e 7 gennaio 1548 i pagamenti riguardavano appunto «maestro Rinaldo pictor che instucò el modelo»³⁵ per incrementarne il realismo. La maquette era addirittura completa di balaustri, eseguiti da «Giovan tornitor»³⁶.

Il progetto (poi semplificato) di Genga per la facciata

I Pedemonte riuscirono dunque, coi piani lasciati dal maestro, a definire il modello della chiesa, ma non della facciata, evidentemente mai disegnata dal Pippi. Il cardinale l'affidò allora all'urbinate Gerolamo Genga, che «fece [...] un [secondo] modello [...] in tal maniera, che si può dire che avanzasse tutte l'architetture del suo tempo»³⁷. La sua presenza a Mantova nel 1548 già era nota grazie alla lettera di accompagnamento del cardinale Ercole³⁸, ma Genga è inoltre menzionato in alcune carte (dal 12 dicembre 1547 al 18 febbraio 1548) in relazione a Cesare Pedemonte, responsabile «per el [suo] viver»³⁹.



2. Jacopo Tintoretto, Incoronazione a marchese di Gianfrancesco Gonzaga, 1579-80.
Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, inv. 7303.

Il 4 febbraio 1551 «maestro Antonio Maria Venecian talia preda» dichiarava di aver iniziato «un capitelo de marmor de queli che vano sopra ali coloni tondi del fenestron ch'è sopra la porta granda de la giesia»⁴⁰. L'annotazione costituisce (con leggero scarto su quanto riportato da Carlo d'Arco)⁴¹ il primo accenno alla moderna serliana che sostituì il rosone tardogotico in facciata.

Due articolati progetti di Genga per la facciata (probabilmente ammirati da Vasari nel 1566) sono stati identificati⁴² nel foglio conservato a Monaco di Baviera⁴³ (fig. 1), già ritenuto copia da Galeazzo Alessi⁴⁴, poi di Simone Moschino per la cattedrale di Firenze⁴⁵, quindi ricondotto al Pippi e al duomo di Reggio Emilia⁴⁶.

Partito Genga (morirà nel luglio 1551)⁴⁷, il progetto della facciata fu semplificato sotto Giovan Battista Bertani⁴⁸: eliminati i decori tardogotici delle finestre, i pinnacoli e la ghimberga (sostituita da un poggio sopra il protiro tardogotico), egli introdusse nuove aperture sulle campate estreme, applicando quattro alte lesene trabeate e un paramento in vera pietra (o dipinto come tale) a incorniciare la serliana genghiana. Il rinnovato assetto è riprodotto nella tela ritraente la *Incoronazione a marchese di Gianfrancesco Gonzaga* dipinta da Jacopo Tintoretto nel 1579-80⁴⁹ (fig. 2) e nel disegno preparatorio di Lorenzo Costa per il *Giuramento di Luigi Gonzaga* oggi al British Museum di Londra⁵⁰. Quanto realizzato in quegli anni è stato però cancellato da Nicolò Baschiera nel xviii secolo, mentre

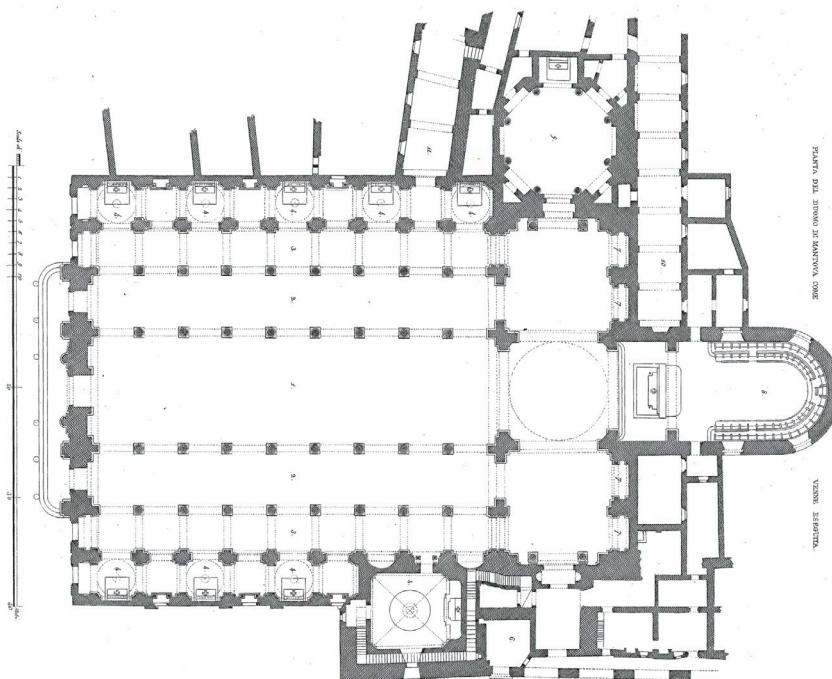
il disegno di Pompeo Pedemonte per la facciata di una chiesa non andrebbe riferito al duomo di Mantova⁵¹, bensì a quello di Guastalla⁵². Il nome dello scultore Antonio Maria «veneziano», che lavorò alla serliana, ritorna nel registro di *Spesa della fabrica del Domo di Mantova dell'Anni 1552-1553* accanto ai nomi di Andrea Fornico (o «Forlano», con bottega a Mantova), di Federico Bianchi⁵³ (che lavorò al portale)⁵⁴ e di «Bernardino venetiano». Quest'ultimo (forse il Bonvicini)⁵⁵ non andrebbe confuso col più famoso «Bernardino di Nani»⁵⁶. In alcune note risalenti all'autunno 1553⁵⁷ compaiono anche i nomi di «Martino Millaneso tagliapietra», Bernardino di Bissone⁵⁸ e Sebastiano Fontanella, con quest'ultimo (figlio di Giovanni⁵⁹ e fratello dello scultore Giulio⁶⁰, entrambi impegnati nel cantiere del duomo) attivo anni dopo nella basilica palatina di Santa Barbara⁶¹.

La prefettura del Bertani

Nonostante il coinvolgimento per i piani e il modello, Pompeo Pedemonte non ottenne l'incarico di architetto della fabbrica; ciò alimentò per certo la frustrazione professionale da lui dichiarata a fine carriera⁶².

È opinione comune che nel 1549 sia infatti subentrato nella direzione dei lavori il pittore Bertani⁶³, già attivo sotto il Pippi nel cantiere della palazzina della Paleologa (1531). La supervisione sulla cattedrale precederebbe la nomina a prefetto delle fabbriche ducali, sancita il 14 maggio 1549⁶⁴. Le precedenti apparizioni in cantiere sono attestate da una nota del dicembre 1547⁶⁵ (poco dopo la morte del maestro) e da una «Memoria»⁶⁶, riguardante l'esecuzione di «leoncin⁶⁷ per i lacunarij», sottoscritta l'anno prima, nel breve intervallo compreso fra le morti di Pippi e di Covo⁶⁸, quando Bertani era ancora in una posizione subordinata. Un altro documento (oltre alla nomina del 1549), in cui Giovan Battista («superior delle fabbriche del signor Duca») è associato al duomo, risale invece al gennaio 1553⁶⁹.

Vasari gli ha attribuito l'ideazione e il coordinamento del ciclo decorativo⁷⁰, evidentemente non ancora pensato dal Pippi; ciò parrebbe confermato dagli studi più recenti⁷¹. Egli avrebbe fornito a Ghisoni i disegni per le tele di *Santa Lucia* e *San Giovanni Evangelista*⁷² e quelli per *Sant'Agata*, eseguita da Ippolito Costa, e *Santa Speciosa* di più dibattuta attribuzione⁷³. Il suo nome è stato messo in relazione anche con le sculture che ornano il registro alto della navata centrale⁷⁴. Sono stati infatti ascritti prima all'invenzione di Giulio Romano⁷⁵ e poi di Bertani, i *Profeti* e le *Sibille*, i due grandi angeli dell'arco trionfale e le tre statue a stucco fra le cappelle di sinistra⁷⁶. Sono invece ricondotte ai restauri sovrintesi da Paolo Pozzo, a cavaliere dell'ottavo decennio del XVIII secolo, le statue di *Mosè* e di *Aronne*, poste in controfacciata, e il fregio dorato della trabeazione principale con gli angeli recanti gli strumenti della *Passione*⁷⁷.



3. Giovanni Battista Vergani, *pianta del duomo di Mantova. Da Carlo d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantova, Negretti, 1842.*

Pietre e scalpellini per le navate

Le prime voci del cosiddetto *Libro di Sant'Andrea*⁷⁸ registrano i denari consegnati a «Bernardino tagliapietra a conto delle colonne»⁷⁹. Egli apparteneva forse alla famiglia veronese Bonvicini⁸⁰ e collaborava con Angelo tagliapietra⁸¹, possibile figlio dello scultore Gian Michele Amorosi di Verona⁸². Un «conto» redatto il 14 dicembre 1547 annota le spettanze di Angelo (1136 scudi) per l'esecuzione di 32 colonne. All'ingente somma si aggiungevano 16 scudi per un solo capitello. Lo scultore veniva retribuito anche con «mozenighi dui per colona a mettere in opera», ossia per la sua presenza in cantiere nella delicata fase di erezione dei fusti, ricevendo complessivi 1163 scudi⁸³.

Con contratto stilato il 30 settembre 1545 per la fornitura di 40 pezzi, il prezzo di una colonna era stato pattuito in 35 scudi e ½, per complessivi 1420 scudi⁸⁴. Le colonne tonde, 8 per ciascuno dei 4 filari che definiscono le 5 navate, assommano a 32. Aggiungendo le 8 *columnae quadrangulae*⁸⁵ (per dirla con Leon Battista Alberti), cioè le paraste o pilastri che completano in testata i colonnati, si raggiungono i 40 pezzi prescritti (fig. 3).

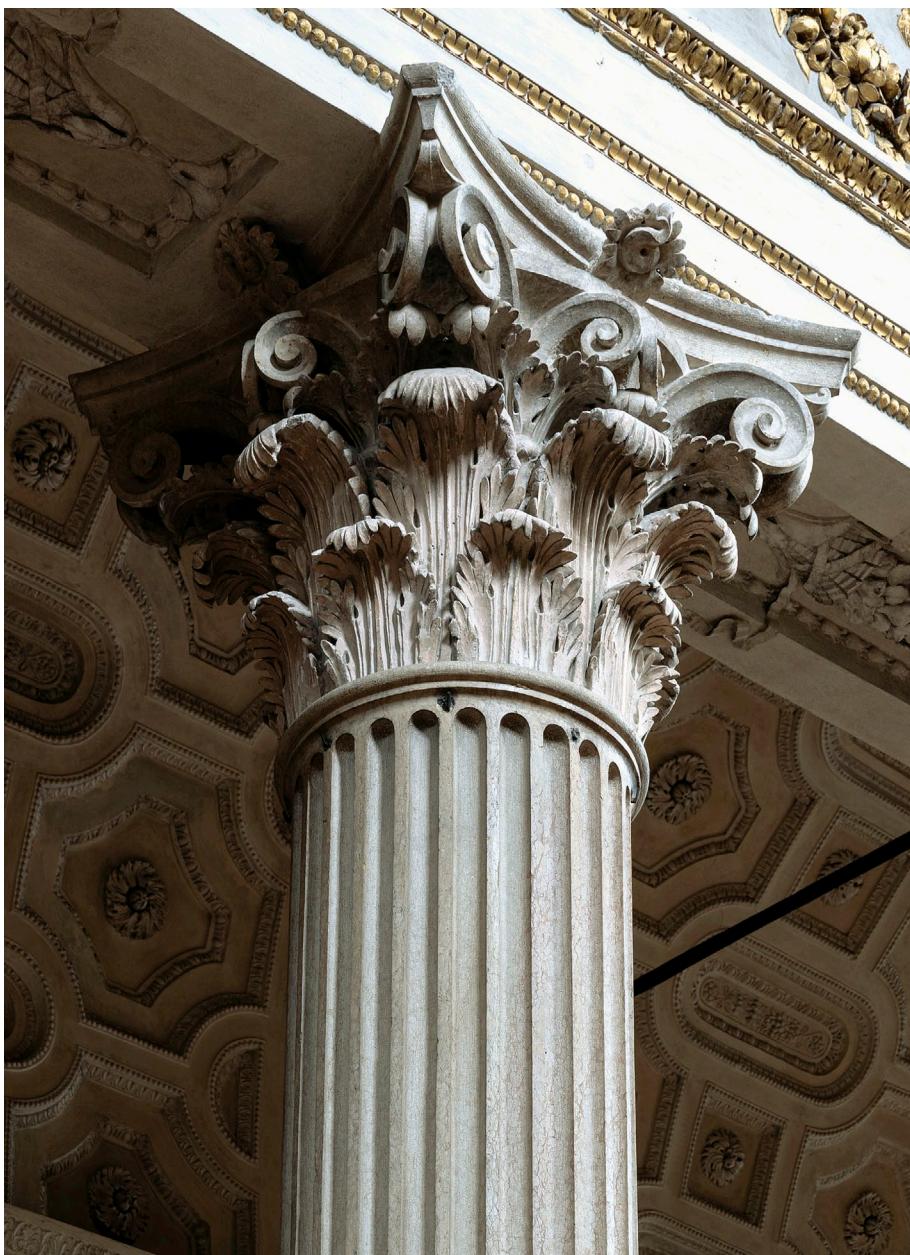
Le pietre erano finite di lavorare a piè d'opera a poca distanza dal cantiere. A tal proposito i marangoni Giovan Maria di Bauli⁸⁶ e Bartolomeo «Bonhom»⁸⁷ avevano partecipato alla costruzione, nel giugno 1545, di una loggia in legname lungo il fianco sinistro della cattedrale. Così facendo, Pippi aveva assecondato una consolidata tradizione medievale. Per non affollare il cantiere, alcune lavorazioni ai capitelli (tondi e quadri) e ai fusti di lesene e paraste (non delle colonne) venivano eseguite in alcune botteghe di scultori locali o trasferitisi a Mantova per l'occasione. Sono registrate «la bottega de' maestro Andrea Forlano» (il citato Fornico, chiamato anche «maestro Andrea *di capitelli*»)⁸⁸ e quelle del detto Bernardino veronese o dei meno noti «Anibale bolognese», «Nicolò Bersano», «Francesco e Iulio». Fra i pagamenti si registrano quelli più consistenti a favore di Giovanni Antonio Bonvicini da Sant'Ambrogio di Valpolicella e dei maestri «Agnol al Palazzo»⁸⁹ (forse il citato Angelo tagliapietra), di Pietro Martire (per alcuni pilastrini e pezzi speciali), di Giovanni Domenico, di un tal Simone (probabilmente il Bellalana)⁹⁰ e di «Pauol Springer»⁹¹. Quest'ultimo, il cui cognome parrebbe d'origine tedesca, è identificabile con lo «Spingheris» citato in un documento del 1554⁹², forse imparentato con Giovan Battista Scultori⁹³.

L'obiettivo di coronare con capitelli (fig. 4) le 32 colonne lapidee tonde venne raggiunto in oltre un anno e mezzo di lavoro, a partire dal «28 mazo» (maggio) 1545⁹⁴. Fra 21 e 26 novembre 1547 era retribuito un tal «maestro Silvestro tagliapietra»⁹⁵, identificabile con chi, nel settembre 1545, aveva rifornito il prete spagnolo di cocciopesto e gesso per fare le foglie ai capitelli⁹⁶.

I maestri dei capitelli e dei dettagli riprodotti a stampo

La particolare tecnica impiegata per il decoro dei capitelli era già stata messa a punto nell'ottobre 1545; essa consisteva (impiegando «gieso et stucho»)⁹⁷ nel rendere solidali alla pietra del corpo tronco conico (scolpito con volute e posato in opera)⁹⁸ gli «ornamenti di terra cotta», cioè le foglie d'acanto eseguite da «don Gosmo di Dalmiani»⁹⁹ (detto anche «don Cosmo»¹⁰⁰ o «prete Spagnollo»¹⁰¹). L'espeditivo di plasmare in terra e a stampo ciò che altrimenti, con maggiori oneri e difficoltà, sarebbe stato affidato allo scalpello dello scultore consentiva un notevole risparmio di tempo e denaro. Finzione e mimetismo erano garantiti dal rivestimento in stucco (per il quale era stato inizialmente incaricato anche Bertani), secondo un *modus operandi* ideato da Pippi, maestro di artificio. Giulio scelse il capitello corinzio per conferire un carattere archeologico al duomo, ispirato al demolito San Pietro costantiniano; per accrescerne la preziosità, aggiunse però le scanalature rudentate ai fusti monolitici.

«Maestro Antonio intagliator» eseguì «el modello del capitello [...] di legname con la sua cimasa»¹⁰². Alla luce del coinvolgimento in cantiere di Anteo,



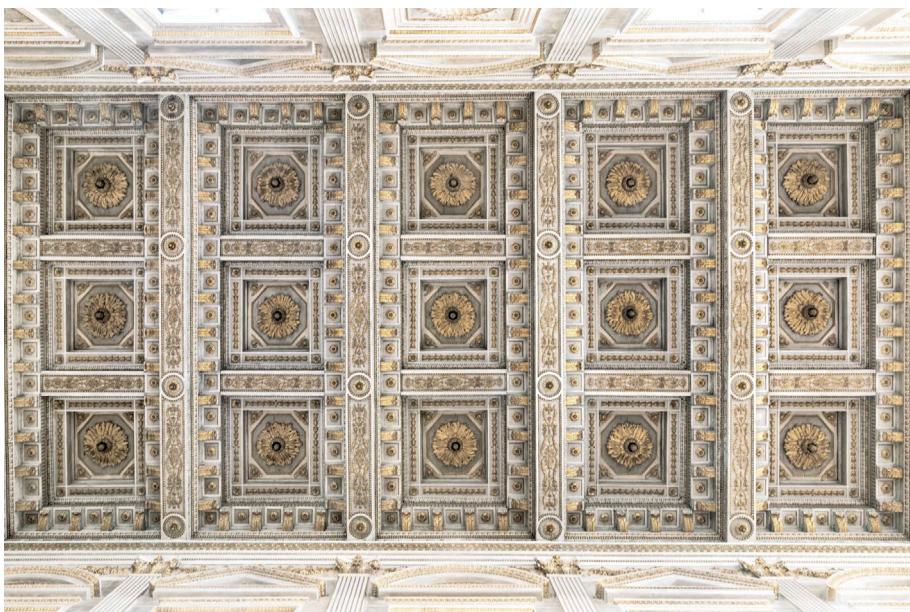
4. Mantova, Duomo, dettaglio del capitello di una colonna.



5. Mantova, Duomo, dettaglio di un cassettoni sulle navate laterali esterne a soffitto piano.

Ercole e Paolo (impegnati nella costruzione della *maquette* della cattedrale), egli potrebbe essere identificato col Mola¹⁰³, noto sin dall'esordio del XVI secolo per intagli e tarsie nei camerini di Isabella d'Este e per gli arredi della cappella nel castello di San Giorgio¹⁰⁴. Antonio aveva già partecipato ad alcuni cantieri giulieschi¹⁰⁵. Definito il prototipo, Dalmiani (o Damiani)¹⁰⁶ poté, con «terra creta [...] far el modello del capitello delle colonne, cioè el fogliame»¹⁰⁷, per ottenerne repliche a stampo.

Dopo essere stato incaricato del rivestimento dei capitelli fra 4 agosto 1546 e 12 giugno 1547, il «prete Spagnol» fornì anche 303 «modioni [...] per li sfondati del portico che lui à fato [...], dandoli la terra, legna da cocerli»¹⁰⁸. Si trattava di «modiglioni» o «mutuli»¹⁰⁹, cioè mensole con fronte decorato a foglia d'acanto e profilo a voluta, realizzati in terracotta e finiti in stucco a finta pietra, disposti entro i cassettoni dei soffitti piani sulle navate laterali esterne¹¹⁰ (fig. 5). Essi andavano sommati alle 288 mensole, poste a decoro degli sfondati del soffitto ligneo sulla navata maggiore¹¹¹; per esso Rinaldo Mantovano aveva fornito il disegno (o il progetto) di un lacunare al fine di valutarne la spesa¹¹².

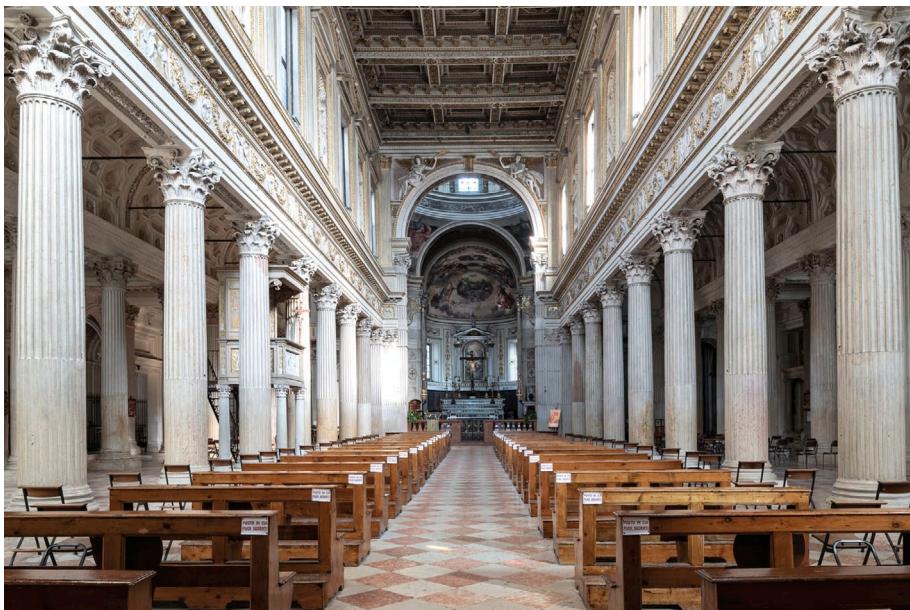


6. Mantova, Duomo, dettaglio del soffitto sulla navata maggiore.

Il soffitto ligneo della navata maggiore

In una nota del 23 ottobre 1546, vivente ancora Giulio, veniva annotato il pagamento del «fornar che ha cotto *ghieso* per far la stampa della *rosa granda*»¹¹³. Da un modello in legno o in terracotta (il cui scultore non è dichiarato) si era dunque ottenuto lo stampo in gesso per produrre in serie i pezzi speciali per il soffitto della navata maggiore (figg. 6-7), da finire poi con stucco e doratura¹¹⁴.

Una carta non datata, conservata fra quelle del 1547, elenca l'anonimo «marengon della soffitta», «Franceso di Bozi [o Bozzo]¹¹⁵ per legni», Antonio Bozardo (che aveva lavorato al modello), un generico «feraro» e lo stuccatore Bernardino¹¹⁶. Venivano ricordati anche il muratore Anselmo («Bonato» o Bonati, quasi certamente retribuito il 24 ottobre 1547 per la posa del soffitto)¹¹⁷, lo scultore Simone (il Bellalana?) e due maestri «pichapreda»: Federico Bianchi e «Zamin» (forse «Zenin», alias Giovannino Fontanella). Le mansioni di quest'ultimo non sono specificate e nemmeno quelle di «Zoan Antonio Montanaro»¹¹⁸ (probabilmente il Bonvicini). Come detto, Rinaldo Mantovano disegnò il prototipo dei 27 cassettoni. Una carta senza data certifica invece il pagamento di «Antonio Trantino [e non Frantino]¹¹⁹ pittor qual lavora in la sophita»¹²⁰. Il



7. Mantova, Duomo, navata maggiore.

24 ottobre 1547 è documentato anche «Agustino de' Conti¹²¹», che ha lavorato in far la sofita ciouè a dorarla», coadiuvato dai doratori «Baptista» ed «Enea»¹²². Altri lavoratori erano invece retribuiti il 1 aprile 1553 «per haver tirato li *rosoni* grandi doratij dalla soffitta»¹²³.

Gli stuccatori

Fra 19 e 24 settembre 1547 i maestri stuccatori impegnati nelle cappelle erano indaffarati anche nella finitura dei «capiteli de stucho in giesa» e più precisamente «fa[ceva]no li folie»¹²⁴. Lavoravano cioè per dissimulare le parti in terracotta e renderle solidali ai corpi di pietra. Le carte ricordano maestro Andrea Conti, documentato dal 1531 per generiche fatture nelle fabbriche ducali¹²⁵. Nel 1532 egli aveva lavorato in Palazzo Te, nell'Appartamento Segreto e alla Loggia di Davide, dov'era ancora impegnato due anni dopo. In quello stesso periodo aveva realizzato i rilievi della volta ottagonale del camerino delle Otto Facce e di quelli a Crociera e di Venere. Spettano alla sua mano anche 52 metope del cortile principale della villa¹²⁶. Fra 1540 e 1542 era stato attivo anche a Milano nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, mentre resta in dubbio la sua presenza nella Stadtresidenz di Landshut in Baviera¹²⁷.

Alla finitura dei capitelli del duomo avevano partecipato anche i maestri Giulio¹²⁸ (il Fontanella), Benedetto («dito *Pretino*»¹²⁹, cioè il mantovano Bertoldi, già attivo nel castello del Buonconsiglio¹³⁰ per conto del cardinale Bernardo Cles¹³¹) e Bartolomeo (probabilmente un altro Bertoldi)¹³².

Le carte d'archivio non offrono dettagli sulle cappelle, ricavate entro i fianchi degli ambiti tardogotici. Il 27 agosto 1547 era in corso la loro decorazione a stucco eseguita da Andrea Conti e Giulio Fontanella¹³³. Insieme a loro anche i Bertoldi (Benedetto *Pretino*¹³⁴ e Bartolomeo), retribuiti già da luglio¹³⁵. Andrea, Benedetto e Bartolomeo furono inoltre pagati per opere condotte fra 10 e 15 ottobre¹³⁶, ma dopo la terza settimana del mese e sino a dicembre non vennero più finanziati lavori a stucco. Fra 5 e 10 dicembre 1547, Benedetto aveva stuccato i piedritti delle prime due cappelle in controfacciata, le uniche con finestre su piazza San Pietro. In una nota senza data compare, cancellato, il nome di «Croteo pittor stocharolo delle capelle»¹³⁷; ciò consente di ricondurre parte della decorazione a lui, probabilmente imparentato con gli altri due Conti: Agostino, che aveva lavorato al soffitto ligneo, e Andrea¹³⁸.

Le carte non confermano però la presenza di Giovambattista Mantovano, cioè dello Scultori, che ebbe stretti contatti con Ercole Gonzaga fra 1549 e 1554¹³⁹. Alla sua mano Cadioli ha attribuito le statue esistenti «in ciascun spazio intermedio alle laterali cappelle», specificando che le tre a sinistra (raffiguranti *Sant'Andrea*, *Santa Apollonia* e *Santa Caterina*)¹⁴⁰ erano state «ristorate», mentre quelle a destra erano state rinnovate «totalmente per mano di moderno artefice»¹⁴¹.

I mastri muratori

Non sappiamo se la *maquette* già prevedesse cupola e tiburio. Di certo, col Pippi ci si concentrò sulla definizione di presbiterio, coro (forse localizzato, come a Polirone, nella campata cupolata) e sul «*pileon grande*», identificabile con uno dei quattro appoggi della cupola¹⁴². Nelle opere murarie furono impegnati i muratori Alessio¹⁴³ (Alessi), Andrea da Porto (indicato anche come marangone)¹⁴⁴ e Antonio Maruardo¹⁴⁵, longevo e attivo collaboratore di Giulio nei cantieri ducali (mai esplicitamente al Te) sin dalla fine del 1531 e del 1533¹⁴⁶. Egli era stato impegnato soprattutto nella giuliesca villa di Marmirolo nel biennio 1532-1533¹⁴⁷. Occorre poi ricordare Simone Tambello da Rodigo, al servizio ducale¹⁴⁸ sin dal 1531 per la costruzione dell'approdo della Palata¹⁴⁹, della stalla della duchessa¹⁵⁰ e nel 1536 dei piloni sotto la sala dell'Appartamento di Troia¹⁵¹. Restano senza precisa identificazione i maestri muratori Donato e Lorenzo.

Nel 1545 maestro Bernardino Giberto rompeva un arco romanico «per metter la prima colonna»¹⁵² in testa alla navata maggiore, a destra di chi guarda l'altare. Le opere iniziarono dal presbiterio per procedere verso la controfacciata

(fig. 5). Ciò richiese «instrumenti di travi da attacar le taglie et altre cose», macchine simili al *trispastos* greco-romano descritto da Vitruvio o alla gru (una sorta di *polypastos*) illustrata da Alberti, autori entrambi noti al Pippi. Un mangano, o ruota, serviva a sollevare i monoliti¹⁵³. Giberto godeva della piena fiducia del Gonzaga e di Giulio¹⁵⁴, venendo perciò impiegato nell'operazione edilizia più delicata, la sostituzione degli appoggi. Interrotti i lavori, sarà responsabile, sotto Cesare Pedemonte, della costruzione del transetto sinistro della basilica concattedrale di Sant'Andrea; la firma «Bernardino Giberto» (accanto alla data 1550) campeggia infatti in un cassettoncino del vestibolo laterale della concattedrale¹⁵⁵.

Nell'autunno 1545 collaborava alla costruzione delle nuove fondamenta del duomo il mastro muratore Bartolomeo¹⁵⁶, che potrebbe coincidere col carpentiere Bartolomeo Bonomi¹⁵⁷.

Nella primavera del 1553 fu eretta la grande «Parciaia sopra il muro che traversa la chiesa», cioè il diaframma ligneo che servì a separare il cantiere di cupola e transetto, entrambi attribuiti a Bertani, ma forse già previsti e impostati per connettere le navate giuliesche al coro e al presbiterio iniziati nel 1545.

Erano passati sette anni dalla morte del Pippi e i suoi allievi avevano ampiamente dimostrato di saper condurre il cantiere, smentendo, o attenuando, la mesta previsione incisa sulla lapide del maestro:

ROMANUS MORIENS SECUM TRES IULIUS ARTEIS ABSTULIT.

ABSTRACT

After the fire of 1 April 1545, cardinal Ercole Gonzaga decided to renovate the medieval cathedral of Mantua. He commissioned Giulio Romano and his équipe to achieve the project. The architect had very little time to prepare an incomplete project and to organize the construction site, that went smoothly even after his sudden death. This was due to the work of artists and workers who were accustomed to the organizational and executive methods of the master.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
CC	Capitolo Cattedrale
BAV	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

1. 1545, 15 aprile, ASMN, AG, Copialettere, b. 2941, lib. 331, Francesco III Gonzaga, duca di Mantova, ai podestà, commissari, vicari dello stato, da Mantova, cc. 69r-70r; trascritto in C. d'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, Eredi Negretti, 1859, II, pp. 129-130; P. PIVA, *L'altro Giulio Romano: il Duomo di Mantova, la Chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello, Ceschi, 1988, p. 140; *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1992 («Fonti», 14), II, pp. 1027-1029; P. CARPEGGIANI, *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento*, Milano, Guerini, 1992, pp. 51-52 e parzialmente in B. ADORNI, *Giulio Romano architetto: gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 143. Quanto proposto in questo saggio è sintesi critica tratta da C. TOGLIANI, «*Un bello grande et honorevol Duomo*». *Il cantiere della Cattedrale di Mantova da Giulio Romano a «Giovan Battista Britani»*, in *La chiesa cattolica di S. Pietro Apostolo in Mantova*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2022 («Quaderni di San Lorenzo», 20), pp. 85-173.
2. 1545, 13 aprile, ASDMN, CC, Masseria, n. 2987 bis, Libro Sant'Andrea, cc. 1r, 54v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1037-1038, 1046-1047); cfr. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, cit., pp. 144-158.
3. E. MONDUCCI, *Regesti e documenti*, in *Lelio Orsi*, a cura di E. Monducci e M. Pirondini, Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, p. 266.
4. Cfr. T. GOZZI, *La basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, «Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova», XLII (1974), pp. 3-91.
5. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1048, 1095, 1108, 1119.
6. Anche negli appartamenti di Troia e della Rustica.
7. C. TELLINI PERINA, s.v. «Covo, Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma, Treccani, 1984.
8. 1540, 1 dicembre e agosto-dicembre, ASDMN, MV, EU 4, b. 21, nn. 140r-v, 172r-176v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 874-875, 910).
9. 1546, 1 novembre, ASMN, AG, b. 3081, c. 863v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1167-1168).
10. 1546, 7 novembre, BAV, Codice Vaticano Latino 5793, c. 183r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1168-1169).
11. E. MARANI, C. PERINA, *Mantova. Le Arti*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, III; E. MARANI, *Architettura*, 1965, pp. 3-287, 74; TELLINI PERINA, s.v. «Covo, Battista», cit.
12. Ne è convinto CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 52.
13. MARANI, *Architettura*, cit., p. 74; GOZZI, *La basilica palatina*, cit., pp. 44-45 n. 73; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 52; P. CARPEGGIANI, *Un architetto in penombra: Pompeo Pedemonte (1515-1592). Catalogo dei disegni*, in *Storia dell'architettura e dintorni dal Cinquecento al Novecento*, a cura di P. Carpeggiani, Milano, Politecnico-unicopli, 2002, pp. 7-79, 8; S. L'OCASO, s.v. «Pedemonte, Pompeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma, Treccani, 2015; ID., *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio, 2019, p. 299.
14. È documentato, fra 1528 e 1533, in numerosi cantieri e soprattutto a Palazzo Te.
15. Cfr. nota 14.

16. Il modello venne conservato in una camera costruita appositamente.
17. Il doc., intitolato «Opri fatti al modello cominciato alli 27 d'agosto 1547 la prima paga», menziona, oltre al Bozardo, tutti i nomi dei maestri lavoratori del legno (ASDMn, CC, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 286r). L'anno successivo, il 1548, Bozardo sarà al servizio di Camillo Castiglioni (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 339), ma nel 1553 lavorerà al soffitto del duomo («Spesa della fabrica», ASDMn, CC, n. 430, 1545/54, c. 7r).
18. Nel 1531 aveva lavorato «in Castello» (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, p. 451).
19. In una nota viene fatta distinzione fra «Federico marengon» e l'omonimo Federico «tornidor», al quale un recente appunto a matita ha aggiunto «Confortin» («Opri fatti al modello cominciato alli 27 d'agosto 1547 la prima paga», ASDMn, CC, Rendiconti, b. 3, fasc. II/1547, c. 286r). «Federico Confortin che intalia» ritorna nei pagamenti del 5 settembre 1547, anche qui distinto da «Federigo marangon» (*ibid.*, c. 625v).
20. *Ibid.*, c. 21r. Come Lorenzo «di Tomasi», egli aveva lavorato nel 1531 «in Castello» (cfr. nota 18).
21. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1094.
22. ASDMn, CC, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, cc. 21r, 288r.
23. «Abitò in Mantova nella casa già posseduta dal padre e dallo zio sita in contrada *monticellorum alborum*, non lasciò dopo sé che una figlia nominata al 1570 *D. Pantasilea uxor Pauli de Ferrarys*» (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, pp. 274-275); L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 321, 338.
24. «Nel testamento del primicerio Galeazzo Gonzaga, scritto al 1566, si legge: *teste D. Hercule filio quondam D. Pauli Mola*. Ercole lasciato erede dei suoi beni il proprio figlio Giulio Cesare, questi si ritirò a vivere *in loco Guasti* presso Goito dove fece acquisto di terre» (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, pp. 274-275).
25. L'albero genealogico dei Mola è pubblicato in d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, pp. 274-275. La bottega di Paolo e Antonio era in contrada Monticelli Bianchi e passò in eredità ad Anteo.
26. ASDMn, CC, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 22r.
27. Pedemonte fu pagato più volte fra 12 settembre e 28 dicembre 1547 (*ibid.*, cc. 23r-25r, 26r, 28r, 43r, 44r, 49r, 50r, 51r, 52r, 53r, 57r, 624r) e anche nel 1548, (*ivi*, fasc. III/1548, cc. 32r, 33r).
28. 1547, 12-17 dicembre, *ivi*, fasc. II/1547, c. 54r.
29. 1547, 19-24 settembre e 26 settembre - 1 ottobre, *ibid.*, cc. 24r, 25r.
30. Pagato fra 19 settembre e 28 dicembre 1547, *ibid.*, cc. 24r, 25r, 43r, 44r, 49r, 50r, 51r, 52r, 53r, 54r, 55r, 57r e ancora nel 1548, cfr. *ivi*, fasc. III/1548, cc. 32r, 33r.
31. Stipendiato ancora fra 3 e 8 ottobre, *ivi*, fasc. II/1547, c. 26r.
32. R. SIGNORINI, *Enigmi teologici. Le porte del pronao della basilica polironiana (1547)*, San Benedetto Po, Parrocchia di San Benedetto Abate, 2009, pp. 18-19; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 338. Va quindi rettificata l'affermazione di d'Arco: «Paolo [...] al 1542, quando fu ascritto al *paratico dei falegnami*, s'intitola *intersiatore* ed al 1545 [sic] si nota la *morte magistri Pauli intersiatoris filii quondam Vincentii de Mola*» (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, pp. 274-275).

33. 1547, 7-12 novembre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 49r. Nel 1531 era impegnato nei lavori «in Castello» (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, p. 451).
34. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 28r. Rinaldo figura anche nella lista dei pagamenti del periodo 5-10 dicembre 1547 (*ibid.*, c. 53r).
35. *Ivi*, fasc. III/1548, c. 32r.
36. 1547, 21-26 novembre, *ivi*, fasc. II/1547, c. 1151r. Le uniche balaustre esistenti oggi in chiesa sono quelle di recinto alla cappella maggiore, datate però all'anno 1600.
37. G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Torriana, Orsa Maggiore, 1991, p. 1037; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., pp. 53-55; M.L. CANNARSA, *L'opera incompiuta: il San Giovanni Battista a Pesaro di Girolamo Genga*, «Annali di architettura», 15 (2003 [2004]), pp. 107-136, 132 n. 58.
38. Archivio di Stato di Firenze, Ducato di Urbino, cl. 1, div. G, filza 265, c. 237 (cfr. G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 143; CANNARSA, *L'opera incompiuta*, cit., pp. 112, 132 n. 64).
39. 1547, 28 dicembre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. 1547, c. 57r; cfr. *ibid.*, cc. 34, 39, 54, 55 (PIVA, *L'altro Giulio Romano*, cit., pp. 93, 98 n. 73).
40. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. 1551, c. 157r; cfr. MARANI, *Architettura*, cit., pp. 213, 233 n. 131; PIVA, *L'altro Giulio Romano*, cit., p. 93.
41. Non prima di 1549-50 (C. d'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, f.lli Negretti, 1842, p. XLIX; ID., *Delle arti*, cit., II, p. 92).
42. Anche mediante la verifica delle compatibilità dimensionali con la facciata tardogotica dell'epoca.
43. Staatliche Graphische Sammlung, inv. 4922, Bibiena-Sammlungsband 1, n. 6.
44. J. ACKERMAN, *Vignoliana*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, a cura di L. Freeman Sandle, New York, New York University - J.J. Augustin, 1964, pp. 1-24, fig. 18.
45. A. MORROGH, *Scheda 238*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H.A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 576-577.
46. B. ADORNI, *Giulio Romano e la torre di San Prospero a Reggio Emilia*, in *San Prospero: la torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, a cura di E. Monducci, Reggio Emilia - Milano, Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia Pietro Manodori - Motta, 2006, pp. 23-25; ADORNI, *Giulio Romano architetto*, cit., p. 148 n. 26.
47. M. GRASSO, s.v. «Genga, Gerolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2000, LIII, p. 53.
48. CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 54. Andrebbe rivista l'affermazione di d'Arco che ritenne la facciata costruita su progetto del Genga (d'ARCO, *Istoria della vita*, cit., p. XLIX; ID., *Delle arti*, cit., II, p. 92).
49. Per una sintesi delle diverse interpretazioni cfr. A. PINELLI, O. ROSSI PINELLI, *Genga architetto: aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 241-44; PIVA, *L'altro Giulio Romano*, cit., pp. 93-95; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 54.
50. Pubblicato in C. TELLINI PERINA, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-86)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 109-127: 116.

51. Come invece ipotizzato da A. SCOTTI, *Un'aggiunta a Pompeo Pedemonte*, «Il Disegno di Architettura», VI (1996), 13 (aprile), p. 68.
52. CARPEGGIANI, *Un architetto in penombra*, cit., pp. 50, 67-69.
53. «*Magister D. Federicus fil. quon. Cristophori Bianchi*» (che fece testamento nel 1524), «lapicida de Mantua, al 1571 rimase vedovo di Cassandra Bonafini». Suo fratello fu il pittore Giovan Battista (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, p. 259).
54. Già attivo in cantiere nel 1547, ma più frequentemente e col figlio dopo la metà del secolo. Piva riporta che il portale fu «piccato» (scolpito) dallo scultore Federico Bianchi e ornato da Roberto Pinto nel 1561 (PIVA, *L'altro Giulio Romano*, cit., p. 95). Si accenna alla costruzione della nuova scalinata di ingresso nel 1593 in I. DONESMONDI, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, II Mantova, Osanna, 1616, p. 308 e in F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, III, Mantova, CITEM, 1955, p. 107.
55. Cfr. qui al capitolo «Pietre e scalpellini per le navate».
56. Cfr. M. DONISI, *Marmi e lapicidi da Sant'Ambrogio di Valpolicella alla Cattedrale di Mantova, in Argille ghiaie pietre calci. Materiali da costruzione nella storia del territorio mantovano*, a cura di G. Scudo e L. Roncai, Mantova, Tre Lune, 2002, pp. 63-69: 69; i due scultori sono distintamente menzionati in «Spesa della fabrica», ASDMn, CC, n. 430, 1545/54, cc. 5r-v, 13v, 19v, 20r-v, 21r-v, 22v, 23r, 25r.
57. «Spesa della fabrica», *ivi*, cc. 15v, 17r-v, 18r-v, 19v, 20r-v, 21r-v.
58. Forse già impiegato nella Stadtresidenz di Landshut (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 201-202).
59. d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, p. 138. Nel 1537 il Fontanella era stato coinvolto nella realizzazione del tabernacolo della chiesa mantovana di Sant'Agostino, su commissione di Polissena Boschetti Gonzaga (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 328). Nel 1539 aveva forse lavorato per i camini della Palazzina Rustica progettata da Giulio Romano (*ibid.*, p. 140), quindi nel 1540 nella Stadtresidenz di Landshut (R. SARZI, *Neue Forschungen zur Baugeschichte der Landshuter Stadtresidenz*, «Sonderdruck aus Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern», 110-111 (Landshut 1984-85 [1988]), pp. 121-163: 136; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 201, 329). Lavorò con Bernardino Germani al monumento funebre di Guglielmo di Momfort nella chiesa mantovana di San Domenico (*ibid.*, pp. 307-308, 328).
60. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 329.
61. Segnalato ancora «al 1577 *Sebastianus lapicida fil. quondam Magistris Joannis Fontanellae lapicidae*» (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, p. 138; A. BERTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Bortolotti, 1890, p. 76), nel 1578, realizzerà la tomba di Gioacchino Boldrini e, nel 1580, alcune colonne a San Benedetto in Polirone (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 329).
62. Cfr. CARPEGGIANI, *Un architetto in penombra*, cit., p. 8.
63. GOZZI, *La basilica palatina*, cit., 44-45 n. 73; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 53.
64. Il decreto è trascritto in d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, pp. 132-133 e CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., pp. 53, 107-108.
65. 1547, 5-10 dicembre, ASDMn, CC, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 53r.

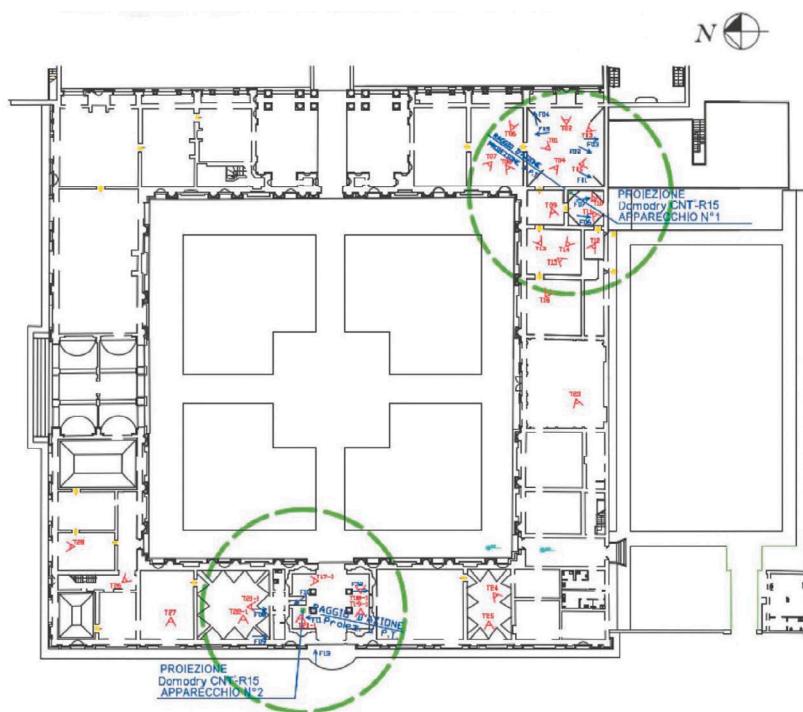
66. *Cfr. Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1168.
67. Forse i motivi vegetali circolari inscritti negli ottagoni dei lacunari nei soffitti o nelle volte a botte. Gli furono commissionate anche le rose (presenti sia sul soffitto ligneo che sulle volte) e la finitura a stucco di parte dei capitelli della navata principale.
68. CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., pp. 106-107.
69. «Spesa della fabrica», ASDMn, CC, n. 430, 1545/54, c. 6r; *cfr. Piva, L'altro Giulio*, cit., p. 95.
70. VASARI, *Le vite*, cit., p. 1086.
71. C. TELLINI PERINA, «*Bertanus invenit*: considerazioni su alcuni aspetti della cultura figurativa del Cinquecento a Mantova», *«Antichità Viva»*, 4 (1974), pp. 17-29; R. BERZAGHI, *Dopo Giulio Romano*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1989, p. 36; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 56.
72. Il «*San Giovanni Evangelista* [...] fu però studiato in un disegno autografo (e comunque non di Bertani) conservato al Louvre (inv. 35351)» (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 151).
73. *Ibid.*
74. CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 56.
75. MARANI, *Architettura*, cit., III, p. 292.
76. F. PENSA, *Classicismo a Mantova: i rilievi in stucco del duomo*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XX (1985), 7, pp. 49-70 e Id., *Classicismo a Mantova: tre statue in stucco del duomo*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XX (1985), 10, pp. 95-106; CARPEGGIANI, *Il libro di pietra*, cit., p. 56; R. BRUNELLI, *Il Duomo racconta: santi e briganti nella cattedrale di Mantova*, Mantova, Tre Lune, 2001, pp. 73, 74-75, 112-114, 148-149, 216; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 333-334. *Profeti e Sibille* sono stati attribuiti, senza la conferma delle carte d'archivio, a Giambattista Mantovano (G. CADOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova*, Mantova, Pazzoni, 1763, p. 10) e a Francesco Primaticcio (G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova*, Mantova, Agazzi, 1818, p. 4). Entrambi furono impegnati nel cantiere di Palazzo Te. Il secondo, partito da Mantova alla volta della Francia nel 1531, compì successivi passaggi a Roma (fra 1544 e 1546) e a Bologna (nel 1556, 1557 e 1563) (V. ROMANI, s.v. «Primaticcio, Francesco (detto il Bologna)», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Treccani, 2016).
77. BRUNELLI, *Il Duomo racconta*, cit., pp. 97, 113-115. Le due statue «sono pregiato lavoro di Vittorio Bernero torinese professore di plastica» (SUSANI, *Nuovo prospetto*, cit., pp. 4-5).
78. La sua prima trascrizione si deve a PIVA, *L'altro Giulio*, cit., pp. 144-158.
79. 1545, 13 aprile, ASDMn, CC, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, cc. 1r, 3v, 79r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1037-1038, 1050); DONISI, *Marmi e lapicidi*, cit., p. 68.
80. A Mantova, nella prima metà del XVI secolo, era attivo lo scultore Bernardino di Vincenzo Bonvicini (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 326); nella vicenda del duomo furono effettivamente coinvolti i fratelli Giovanni Antonio e Bartolomeo Bonvicini da Verona. Forse i tre erano imparentati.

81. ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, cc. 51v-52r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1044-1046); cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 86).
82. Che fece testamento nel 1515 e lavorava per la famiglia Boldrini nel 1518 (cfr. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 326).
83. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 10r; PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 84.
84. ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, c. 52r; *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1045.
85. È stato altre volte ipotizzato che si trattasse di 8 colonne tonde, 4 destinate alle cantorie e 4 al progetto mai eseguito per l'ampliamento del coro (PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 84), o, in alternativa, a un mai realizzato doppio deambulatorio (ADORNI, *Giulio Romano architetto*, cit., pp. 147-149).
86. Il 14 marzo 1545 Giulio Romano aveva sottoscritto l'ordine di pagamento a favore di Bauli per aver riparato i ponti «di San Zorzo et quel del Castello et dalla banda della Predella et della Pisterla, di San Sebastiano» per facilitare i trasporti in città (ASMN, Documenti Patrii Carlo D'Arco, b. 45, c. 667r-v; *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1026).
87. Nel 1531, sotto la guida del Pippi, aveva lavorato alla palazzina Paleologa (1531, dopo il 14 ottobre, ASMN, Autografi, b. 7, c. 336r; *Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, p. 451). Nel 1542 era stato impegnato nei lavori del palazzo di Ercole Gonzaga a Quingentole (6 maggio - 21 dicembre) e nelle riparazioni alla chiesa di Felonica (12 settembre - 10 novembre), entrambi in ASDMn, Amministrazione, Libro *Marte*, 1542, cc. 86v-87r e 88v-89r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 988, 990-991).
88. Per la consistente fornitura di 11 capitelli delle colonne (1546, 23 ottobre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. 1, c. 289r-v; cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1163-1164).
89. Secondo Piva era mantovano (PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93).
90. Cfr. nota 131; una delle figure più interessanti nella Mantova del primo Cinquecento; non era nota la sua partecipazione al cantiere del duomo. Era stato probabilmente a Trento nel 1531-32, in relazione con lo Scultori nel 1533, nelle città di Salò, Cremona e Verona nel 1539-40, a Modena nel 1541. Nel 1549 realizzerà il sepolcro del vescovo Giorgio Andreasi, originariamente nella chiesa mantovana del Carmine, ora in Sant'Andrea (cfr. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 311-312).
91. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. 1, cc. 2-5 (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1131).
92. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 315-316.
93. Anch'egli probabilmente *Spingheris* (cfr. G. REBECHINI, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*, I: *Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, «Prospettiva», 108 (2002), pp. 72-73).
94. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93 lo riconduce erroneamente al 28 marzo.
95. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 51r.
96. Nel 1529 fa la sua comparsa a Mantova lo scultore Silvestro di Bartolomeo «de Bernardo ex Voltolina», attivo nel 1549 a Reggio Emilia. Farà testamento nel 1552 (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 328).
97. 1546, 4 agosto-1547, 12 giugno (ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. 1, c. 88r-v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1177).

98. L. VOLPI GHIRARDINI, *La realizzazione del disegno giuliesco per le navate del Duomo di Mantova*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Milano, Electa, 2014, pp. 83-90: 88.
99. ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, cc. 59v, 6or (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1049).
100. «Spesa della fabrica», ASDMn, cc, n. 430, 1545/54, c. 26r.
101. 1546, 23 ottobre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. I, c. 289r-v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1163-1164).
102. «per vigor d'una bolleta signata [...] sotto dì 9 di giugno 1545», vivente Giulio (ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, c. 84v; *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1069); cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 86 e VOLPI GHIRARDINI, *La realizzazione*, cit., p. 87.
103. Se lo chiede anche L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 338. Antonio, nato intorno al 1464, aveva lavorato col fratello Paolo fra Venezia (ai Santi Giovanni e Paolo e nella sagrestia di San Marco) e Mantova (nello studiolo di Margherita Cantelmi e alle spalliere del Camerino dei Falconi di Federico II Gonzaga). Antonio fece testamento il 27 novembre 1546 (*ibid.*).
104. G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino, ERI, 1969, pp. 112-114.
105. Figlio del defunto Vincenzo, fu testimone alla stesura del testamento di Baldassarre Castiglione il 16 settembre 1523. Il 31 agosto 1528 veniva pagato per le porte eseguite nella Villa del Te, poi per non specificati lavori nelle «fabbriche» del duca, soprattutto nel 1531 (cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, pp. 291, 352-353, 355, 360, 362, 364, 367, 382, 389, 391, 394, 398, 400, 405, 423, 467, 472, 479, 481-483, 486-488). Una nota del 14 ottobre 1531 circostanza lavori «in Castello», probabilmente nella nuova Palazzina della Paleologa (cfr. *ibid.*, p. 39). Il 22 febbraio 1532 veniva pagato col fratello Paolo per un intaglio eseguito su commissione del Pippi; seguivano per tutto il 1533 retribuzioni per lavori nelle fabbriche ducali (cfr. *ibid.*, pp. 496-497, 530, 532-535, 537, 539, 543-545, 547, 551-554, 560, 612).
106. *Ivi*, II, pp. 1049, 1099-1100.
107. ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, c. 86r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1074); cfr. VOLPI GHIRARDINI, *La realizzazione*, cit., p. 87.
108. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. I, c. 88r-v (Ferrari, ed. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1177).
109. F. CHERUBINI, *Vocabolario Mantovano-Italiano*, Milano, G.B. Bianchi e C., 1827, s.v.
110. Il numero delle mensole in opera è 504 (28 per singolo cassettoncino), il che significa che la fornitura era parziale.
111. Ciascuna delle 9 campate contiene 32 mensole.
112. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 147r; cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93.
113. 1546, 23 ottobre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. I, c. 289r-v (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1163-1164).
114. «la soffitta [...] è tutta lavorata a rabbesi, e rosoni messi ad oro» (CADIOLI, *Descrizione*, cit., p. 10).

115. ASDMn, cc, n. 430, 1545/54, c. 5r.
116. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 147r.
117. *Ivi*, fasc. 1550, c. 68r.
118. *Ivi*, fasc. II/1547, c. 147r.
119. Come è riportato in PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93.
120. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 72r.
121. Figlio del pittore Sebastiano (d'ARCO, *Delle arti*, cit., II, p. 92 n. 3), nel 1549 lavorerà alle stanze di Ercole Gonzaga nel Vescovado (P. PIVA, *Un intervento inedito dell'équipe giuliesca: le stanze di Ercole Gonzaga in Vescovato*, «Quaderni di Palazzo Te», 2 (1985), pp. 2-17, 13; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 230); nel 1554 verrà impegnato a Novellara (MONDUCCI, *Regesti*, cit., p. 270); nel 1563 farà testamento (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 333).
122. [1547], 24 ottobre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II, c. 184r; cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93.
123. «Spesa della fabrica», ASDMn, cc, n. 430, 1545/54, c. 7r; cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 93.
124. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II, c. 24r.
125. Cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, pp. 381-382.
126. Pagamenti del 10 luglio 1532, del 19 e 23 gennaio, 17 aprile, 15 settembre 1534 (*ibid.*, pp. 510, 615-616, 617, 624-625, 636-637).
127. Dopo i lavori nel duomo di Mantova tornerà in Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano nel 1553-55 (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 332, 334). Sui contatti fra il Pippi, Cristoforo Lombardo e Andrea Conti cfr. ADORNI, *Giulio Romano architetto*, cit., pp. 145-46 n. 14.
128. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 21r; cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 90.
129. [1547], 24 ottobre, ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, c. 184r.
130. Sul *magno palazzo* cfr. L. GABRIELLI, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura e arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2004).
131. Lavorò insieme ad Andrea «stuchiero de' Pezi», Biagio dei Conti, Giovanni Battista Veronese (ossia lo Scultori) e Simone Bellalana alla Camera terrena del Torrione da Basso (cfr. C. STROCCHI, *Gli 'stucharoli mantovani' nel Magno Palazzo al Castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Passaggi a nord-est*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli e A. Spiriti, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici di Trento, 2011, pp. 65-85; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 331-332); aveva assunto prima qualche importanza anche nel cantiere di Palazzo Te (es. alcune metope del cortile; *ibid.*, cit., pp. 331-333).
132. Bartolomeo e Benedetto sono identificati come un'unica persona in STROCCHI, *Gli 'stucharoli'*, cit., pp. 65-85, ma ben distinti nelle carte mantovane dove lavorano in coppia. I Bertoldi furono impegnati anche nell'*Italienische Bau* di Landshut (cfr. *Die Landshuter Stadtresidenz: Architektur und Ausstattung*, a cura di I. Lauterbach, K. Endemann e C.L. Frommel, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1998, p. 207).
133. ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. II/1547, cc. 21r, 22r, 23r.
134. [1547], 24 ottobre, *ibid.*, c. 184r.

135. Erano pagati già per lavori condotti fra 18 e 23 luglio, 25 e 30 luglio, 1 e 6 agosto 1547, *ibid.*, cc. 100r, 155r, 156r.
136. 1547, 10-15 ottobre, *ibid.*, c. 624r.
137. *Ibid.*, c. 147v.
138. Il 7 agosto 1544 Croteo di Sebastiano Conti era stato testimone alla stesura di un atto notarile riguardante Girolama Pippi, figlia di Giulio, rogato in casa dell'artista. Nel 1548 Croteo dipingerà per i Castiglioni due stanze a Casatico e nel 1562 lavorerà alla doratura dei soffitti del palazzo ducale di Sabbioneta. Era ancora vivo nel 1565 (L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 231, 332).
139. C.M. BROWN, *Il «Reverendissimo Cardinale, mio Signore, el quale venendo spesso a vedermi disignar»*. *Giovan Battista Scultori and Cardinale Ercole Gonzaga*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXVII (1992), 4, pp. 25-29; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., p. 316.
140. Cfr. F. PENSA, *Classicismo a Mantova: tre statue in stucco del duomo*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XX (1985), 10, pp. 95-106; BRUNELLI, *Il Duomo racconta*, cit., pp. 74-75, 216; L'OCCASO, *Giulio Romano «universale»*, cit., pp. 333-334.
141. CADOLI, *Descrizione*, cit., pp. 10-11.
142. Il coro dietro l'altare verrà allungato a fine '500. In una data imprecisa Annibale bolognese scolpì parte dei capitelli per i «*pilastroni grandi*» (ASDMn, cc, Rendiconti, b. 31, fasc. III/1548, c. 138r).
143. Aveva lavorato sotto Giulio e Covo nel nuovo Vescovado di Mantova (cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 874-875, 910, 1051-52).
144. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 82; cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1055-1056, 1057.
145. Cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, p. 1057.
146. *Ivi*, I, pp. 481-482, 545, 547, 551, 555, 561, 581, 583, 584, 586, 589, 590, 613.
147. *Ibid.*, pp. 489, 553, 567, 569, 573, 577, 579, 593, 595, 596, 599, 601, 602, 603, 604, 608, 609.
148. *Ibid.*, p. 480.
149. *Ibid.*, p. 467.
150. *Ibid.*, pp. 471-472.
151. *Ibid.*, pp. 693-94; cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 82.
152. 1545, 31 agosto, ASDMn, cc, Masseria, n. 2987 bis, Libro *Sant'Andrea*, c. 90r (*Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1089-1090). Cfr. PIVA, *L'altro Giulio*, cit., p. 86.
153. Cfr. VOLPI GHIRARDINI, *La realizzazione*, cit., p. 85.
154. Aveva lavorato in numerosi cantieri (le fabbriche di «Castello» e Palazzo Te), soprattutto nell'anno 1531 (cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., I, pp. 370, 375, 408, 409, 413-416, 418-419, 422, 424, 428, 437, 466, 472, 478).
155. Cfr. B. ADORNI, *Giulio Romano e Santi'Andrea a Mantova (1530c-1550c.)*, in *Un palazzo in forma di parole: scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, Milano, Franco Angeli, 2016, p. 43.
156. Un secondo pagamento per «el fondamento grande» risale al 2 novembre 1545 (cfr. *Giulio Romano. Repertorio*, cit., II, pp. 1100, 1108-1109).
157. Per il Pippi aveva lavorato nel 1531 alla Paleologa, nel 1542 nella chiesa di Felonica e nel palazzo di Ercole Gonzaga a Quingentole (cfr. *ivi*, I, p. 451, II, pp. 988, 990-991).



Mantova, Palazzo Te, schema planimetrico dei dispositivi CNT installati.
Zone d'intervento: Sala dei Giganti e area dell'ingresso.

AMERIGO BERTO

Umidità di risalita negli edifici storici

IL ROCAMBOLESCO SALVATAGGIO
DEGLI AFFRESCHI DI GIULIO ROMANO
NELLA SALA DEI GIGANTI DI PALAZZO TE

1. *Il caso Palazzo Te*¹

A fronte di una grave problematica qual è quella dell'umidità ascendente che da epoca storica affligge l'edificio, nel corso di vari anni a Palazzo Te erano stati sperimentati diversi sistemi alternativi (impianto a elettroosmosi in una zona, apparecchio elettrofisico di vecchia generazione in un'altra zona ecc.) che non avevano dato risultati apprezzabili o, comunque, definitivi. L'Amministrazione di Palazzo Te aveva dunque richiesto di valutare la fattibilità di un intervento di sostituzione dei precedenti sistemi mediante applicazione del sistema elettrofisico a *neutralizzazione di carica*, da installarsi inizialmente a livello sperimentale in sole due zone: la Camera dei Giganti e la zona ingresso.

Le indagini diagnostiche propedeutiche all'intervento, svolte nel 2009 nell'edificio, avevano in effetti evidenziato – anche nelle zone già interessate dai precedenti sistemi di deumidificazione – la presenza di una forte aggressione da parte dell'acqua di risalita capillare sull'opera muraria, costituita da muratura tradizionale di mattoni legata con malta di calce. Il fenomeno interessava sia le pareti perimetrali che quelle divisorie che presentavano un avanzato stato di degrado delle superfici a vista, testimoniato da diffuse esfoliazioni delle pitture ed efflorescenze saline, per un'altezza da pavimento variabile da 1 a 1,5 metri circa a seconda delle zone.

L'origine dei fenomeni di risalita capillare sopra descritti era riconducibile alla natura del terreno (antica zona paludosa e lacustre) su cui insiste l'edificio, in relazione alle caratteristiche costruttive e all'età dell'edificio stesso; difatti l'abbondante presenza d'acqua nel sottosuolo, a breve profondità dal piano di campagna, favorisce un richiamo e un ristagno d'acqua nella zona su cui insistono le fondazioni, da cui appunto si innescava la risalita capillare secondo un ciclo continuo e ininterrotto.

A fronte del quadro diagnostico sopra descritto, nel 2010 è stato quindi installato e attivato un nuovo impianto basato sulla neutralizzazione di carica per la deumidificazione delle murature, composto da 2 apparecchi modello LS-R15 a copertura rispettivamente della Camera dei Giganti e della zona ingresso. Ma dirò più approfonditamente nel capitolo 4.

2. Le parole dell'ideatore della tecnologia a neutralizzazione di carica²

Così ha scritto di recente l'ingegnere Michele Rossetto:

Negli ultimi 15 anni, la ricerca nel settore della conservazione del patrimonio costruito ha portato a diverse innovazioni per affrontare le patologie legate all'umidità nelle murature. Tra queste innovazioni, emerge la *tecnologia a neutralizzazione di carica* come una delle soluzioni più efficaci e interessanti.

E ancora:

Questa tecnologia segna un importante passo in avanti nella risoluzione di questa patologia, soprattutto per la conservazione del patrimonio culturale costruito. In pratica, utilizzando un piccolo campo elettrico, è possibile neutralizzare il doppio strato di Helmholtz tipico dell'acqua presente nelle murature, responsabile dell'umidità ascensionale e del trasporto dei sali solubili attraverso i pori dei materiali. La tecnologia a neutralizzazione di carica interrompe così in modo efficace il fenomeno della risalita capillare, proteggendo le strutture nel lungo termine.

3. La parola agli specialisti

Per la piena comprensione scientifica di ciò che sta alla base degli argomenti che nel seguito espongo, vi è la necessità di essere in possesso di un ampio bagaglio di leggi fisiche poste alla base del fenomeno *umidità capillare* e dei principi di funzionamento della tecnologia in parola. Per tutto ciò mi scuso sin da ora ma, comunque, cercherò di contenermi, anzi eviterò di parlare di legge di Jurin, del doppio strato di Helmholtz, di eletrocapillarità, così come tralascerò di introdurre altri argomenti noti solo agli addetti ai lavori.

Quanto segue fa puntuale riferimento a *Il metodo CNT*, lavoro dei ricercatori Veronica Vitiello e Roberto Castelluccio³, e alle *Linee guida per il professionista*, edite da Leonardo Solution⁴. Ho avuto modo di partecipare a un convegno UNESCO (Ragusa, 5-6 ottobre 2012) nel corso del quale è stato trattato in modo ampio l'argomento di protezione delle murature. Molto importante è il convegno «Tecnologie per il recupero del costruito», svoltosi sull'argomento a Matera il 4-5 aprile 2019, di cui sono reperibili gli atti.

Il funzionamento della tecnologia a neutralizzazione di carica si fonda sull'assunto che il movimento dell'acqua all'interno delle murature sia causato da debolissime forze attrattive di natura elettrostatica che le pareti dei pori capillari dei materiali lapidei esercitano sul dipolo d'acqua; pertanto, attraverso l'introduzione di campi elettromagnetici generati da dispositivi appositamente implementati, la tecnologia mira a neutralizzare – dal punto di vista del comportamento elettrico – le molecole del fluido, annullando la forza di attrazione con i conci murari e quindi arrestando la risalita. L'acqua contenuta in eccesso viene poi smaltita per naturale evaporazione completando il risanamento della muratura.

Nel caso “speciale” della Sala dei Giganti, la tecnologia è stata implementata collocando *in situ* un sistema integrato di sensori atti a monitorare, in tempo reale e durante tutto il periodo di asciugatura, sia le variazioni dei valori esterni di temperatura e umidità ambientale (con sonde Ur-T), sia le variazioni del contenuto di acqua interno allo spessore murario (con sonde sperimentali non invasive).

Questo tipo di metodo mostra un eccezionale grado di innovazione rispetto a quelli tradizionali: infatti la tecnologia a neutralizzazione di carica agisce direttamente sull'origine del fenomeno della risalita indipendentemente dalle caratteristiche del materiale e della tecnica costruttiva con cui sono realizzate le murature, concentrando la propria azione sulla “neutralizzazione” della molecola d'acqua. Come sopra accennato, questa imposizione inverte il tradizionale approccio al problema teorico del risanamento delle murature umide, spostando l'attenzione esclusivamente sul comportamento dell'acqua, aprendo una nuova stagione di ricerca e evidenziando una grande potenzialità di sviluppo e implementazione strumentale, metodologica e applicativa.

Il funzionamento dei dispositivi a tecnologia a neutralizzazione di carica, generando deboli campi elettromagnetici – totalmente innocui – capaci di agire sulle murature entro un raggio di azione sferico che può raggiungere i 15 metri, connota il carattere minimamente invasivo dell'intervento e la sua particolare idoneità a essere applicato nell'ambito dei beni culturali.

IL METODO CNT: MODELLO TEORICO

Il metodo CNT (acronimo di «Charge Neutralization Technology») è stato ideato per superare e migliorare l'efficacia dei vari sistemi elettrofisici “a inversione di polarità” già in uso e presenti sul mercato. A livello industriale, la tecnologia proprietaria che caratterizza il metodo a neutralizzazione di carica è nata nel 2009, dopo una fase di ricerca e sviluppo intrapresa sulla scorta di importanti scoperte scientifiche in campo nano-tecnologico risalenti ai primi anni 2000. Tali scoperte avevano di fatto rilevato, nell'ambito della microfluidodinamica, l'esistenza di particolari fenomeni fisici sfruttando i quali

risulta possibile – tramite l'applicazione di un debole campo elettrico esterno opportunamente orientato – indurre variazioni nella distribuzione delle cariche elettriche all'interfaccia tra la parete interna di un micro-capillare (nanotubo) in silicio e il liquido conduttore (soluzione acquosa salina) in esso contenuto.

Il modello sperimentale del “nanotubo in silicio riempito con una soluzione acquosa salina” utilizzato per interpretare i suddetti fenomeni si è riconosciuto essere sostanzialmente applicabile anche al fenomeno naturale della risalita dal terreno di acqua carica di sali all'interno della struttura capillare dei materiali di natura silicica costituenti le comuni murature: da qui, l'idea di sfruttare tale modello per realizzare un dispositivo in grado di prevenire alla radice l'innesto della risalita capillare nelle murature stesse.

Questo importante effetto viene attivato dal dispositivo a neutralizzazione di carica, che nella sua struttura essenziale è costituito da un induttore pilotato da un generatore a bassa frequenza. La particolare forma d'onda generata dal dispositivo così composto ha la capacità di neutralizzare le cariche elettriche all'interno delle molecole d'acqua, siano esse di polarità positiva che negativa.

La bassa frequenza di oscillazione del generatore – dai 40 ai 60 Hz – consente al campo magnetico generato dall'induttore di attraversare le pareti murarie senza subire da queste alcun effetto schermo e raggiungere le sezioni di assorbimento, rendendo efficace la sua azione direttamente sulle molecole d'acqua, neutralizzandole (cioè rendendole neutre dal punto di vista del comportamento elettrico) e impedendo in questo modo la risalita capillare. Il campo magnetico emesso è comunque molto basso e assolutamente non percepibile o dannoso per il corpo umano o per gli animali, oltre a essere totalmente privo di interferenze rispetto a qualsiasi apparecchiatura domestica o industriale come radio, televisione, telefoni, antifurti, strumenti di laboratorio o apparati biomedicali come pacemaker o altro. A titolo esemplificativo, l'intensità dell'emissione del dispositivo a neutralizzazione di carica risulta inferiore al campo magnetico prodotto da un alimentatore di batterie per telefoni cellulari.

Il dispositivo è munito di un controllo dell'emissione per garantire sempre la massima efficacia dell'azione di neutralizzazione: a tal fine, un sistema automatico rileva il feedback del segnale emesso e lo mantiene costante nel tempo, dando un allarme in caso di anomalia. Un ulteriore accorgimento, necessario nel caso di installazioni di più unità a neutralizzazione di carica nel medesimo edificio, è la sincronizzazione automatica della forma d'onda emessa, in modo da evitare depotenziamenti o perdite di efficacia del sistema che potrebbero invece verificarsi, in caso di apparecchi contigui agenti in opposizione di fase, nelle zone di intersezione dei rispettivi campi d'azione.

Ciò che più differenzia la tecnologia a neutralizzazione di carica da qualsiasi altro sistema di tipo elettrico o elettromagnetico è il suo originale principio

di funzionamento: anziché introdurre un campo elettrico opposto a quello naturale e tarato sui valori della polarità della muratura, variabili all'interno della stessa muratura e nel tempo, la tecnologia a neutralizzazione di carica neutralizza – in corrispondenza delle sezioni di contatto muratura/terreno – la tendenza delle molecole d'acqua a polarizzarsi, facendo in modo che rimangano globalmente neutre (ovvero non polarizzate) come normalmente sono in assenza di campi elettrici esterni. Di conseguenza, con i dispositivi a neutralizzazione di carica in funzione, l'acqua non è più attratta per differenza di carica all'interno dei capillari della muratura e la risalita viene dunque interrotta alla radice.

L'acqua in eccesso presente nella muratura, non essendo più alimentata dalla risalita, tende a smaltirsi spontaneamente per naturale evaporazione e, una volta terminato il processo di asciugatura, la tecnologia a neutralizzazione di carica continua a esplicare l'azione di prevenzione anti-risalita garantendo il mantenimento permanente dello stato di equilibrio al valore di contenuto umido fisiologico del materiale costituente la muratura. In tal modo la tecnologia a neutralizzazione di carica è riuscita a superare il problema della scarsa efficacia e/o instabilità di risultato che spesso inficia i sistemi a inversione di polarità i quali invece, essendo tarati sul comportamento elettrico della muratura – e non dell'acqua – possono essere disturbati dalla disuniformità e/o variabilità dei relativi valori di riferimento nel tempo e nello spazio.

La tecnologia a neutralizzazione di carica rappresenta oggi l'unica tecnologia che agisce sulla causa della risalita capillare e garantisce il mantenimento della condizione di equilibrio in qualsiasi tipo di muratura, come dimostrano gli eccellenti risultati forniti dagli oltre 4000 impianti installati dal 2009.

LA CNT NEI BENI CULTURALI

La tecnologia a neutralizzazione di carica trova una preferenziale applicazione nell'ambito degli interventi di restauro di beni culturali con particolare riferimento agli ambienti che ospitano superfici decorate di elevato pregio, in corrispondenza delle quali non è praticabile alcun intervento tradizionale.

L'emissione di un campo elettromagnetico, che utilizza l'aria per la trasmissione dell'onda, efficace a disturbare il comportamento elettrico dell'acqua, esclude ogni interazione con le murature e rende compatibile la tecnologia con la presenza di affreschi, decorazioni, rivestimenti e superfici di pregio. Inoltre, la possibilità di integrare lo strumento con un insieme di sensori in grado di rilevare, anche da remoto, le condizioni termo-igrometriche ambientali, consente di poter effettuare un continuo monitoraggio delle condizioni di evaporazione e, dove necessario, di regolare l'azione di asciugatura.

4. Il salvataggio degli affreschi di Palazzo Te

Quanto nel presente capitolo fa riferimento alla installazione, nel 2010, di un sistema di deumidificazione delle murature, costituito da apposita strumentazione che sfrutta le leggi elettrofisiche a mezzo dell'innovativa tecnologia a neutralizzazione di carica e il permanente monitoraggio dell'umidità, così come illustrato nei paragrafi precedenti.

I PRIMI ANNI 2000

A fronte della constatazione, da parte della Direzione del Palazzo Te, che la fabbrica realizzata da Giulio Romano nei primi decenni del XVI secolo dopo circa cinque secoli mostrava di essere afflitta da risalita capillare di umidità proveniente dal piede delle murature, unita alla drammatica constatazione che gli affreschi iniziarono a sfarinare, ben si è compreso che detta risalita capillare non costituiva solo un problema estetico, ma rappresentava una patologia cronica che comprometteva la durabilità e la salubrità degli apparati decorativi di Palazzo Te, e forse anche l'integrità statica delle murature.

Accadeva che, agli inizi degli anni 2000, tante erano le proposte (spesso originate più da propositi commerciali che dalla disponibilità di definitive soluzioni tecniche) accompagnate dalla promessa di eliminare il problema dell'umidità, ma la maggior parte di queste si concentrava solo sugli effetti del degrado e non sulla causa, questa essenzialmente costituita dal contatto tra il terreno e la muratura stessa.

Dopo una ricerca di mercato, il Museo Civico di Palazzo Te in data 7 aprile 2003 ha installato un apparecchio che sfrutta la tecnologia a inversione di carica, che ha inizialmente mostrato di essere efficace ma che, nel volgere di pochi anni, ha indotto il direttore a interrompere la sperimentazione col fornitore della strumentazione scrivendogli – con la garbatezza che lo contraddistingue – che l'umidità non si è abbassata a livelli accettabili, dichiarando pertanto di essere intenzionato a «sperimentare differenti soluzioni».

LA SVOLTA DEL 2010

Nel 2010 Palazzo Te adotta quindi una diversa tecnologia (solo apparentemente identica o molto similare alla precedente), migrando da un sistema teso a invertire la carica elettrica delle murature a uno che sfrutta la tecnologia a neutralizzazione di carica (come spiegata nel precedente capitolo 3).

Si è quindi passati dall'agire sulla muratura, inducendo l'inversione della sua carica così da “respingere” l'acqua in risalita capillare, a un sistema che agisce esclusivamente sulla molecola d'acqua assoggettata al campo elettrico naturale, disturbando il comportamento e rendendola neutra rispetto all'attrazione elettrostatica che subisce da parte della muratura³.

LA VERIFICA CONCLUSIVA DEL 2012

L'installazione di 2 apparecchi, di cui uno posto in un ambiente attiguo alla Sala dei Giganti, data al 13 gennaio 2010, e a essa sono seguiti i controlli:

- il 1°, del 4 ottobre 2010
- il 2°, del 27 settembre 2011
- il 3° e conclusivo, del 19 gennaio 2012

Già agli inizi di gennaio 2012 e in previsione di condurre un ultimo controllo, dato che si presumeva potesse essere quello «conclusivo», ovvero quello i cui risultati sarebbero stati in grado di «decretare» la prosciugatura dei muri, la Direzione di Palazzo Te ha sentito l'esigenza di munirsi di una «competenza tecnica» che sedesse a un «tavolo tecnico» al quale rimettere la decisione sull'acconsentire o meno la permanenza in sito delle attrezzature a neutralizzazione di carica. Il tavolo è stato programmato per il successivo 3 febbraio 2012, incontro questo nel corso del quale – presso la Sala Polivalente di Palazzo Te – sarebbero stati mostrati e illustrati i risultati del monitoraggio periodico eseguito con continuità nell'arco temporale dei due anni intercorrenti tra il gennaio 2010 e il gennaio 2012.

Chiarisco che il coinvolgimento, ovvero la scelta della Direzione di Palazzo Te ricaduta sulla mia persona, era da ricondurre al fatto che io ero stato chiamato – dallo Stato italiano, proprietario – a conservare la Rotonda di San Lorenzo nella mia veste di presidente dell'Associazione per i Monumenti Domenicani a cui era stata affidata, ma soprattutto in quanto era noto che in quel periodo l'Associazione era fortemente impegnata a mettere in atto un progetto di restauro e di risanamento del tempio romanico.

Una gran messe di risultati è consultabile nell'elaborato «Rilievo n° 3» edito dall'installatore⁵ in data 9 febbraio 2012, risultati che hanno attestato la prosciugatura delle murature.

L'ULTERIORE VERIFICA «A LUNGO TERMINE» DEL 22 OTTOBRE 2024

Già dopo due anni dall'installazione e dalla verifica termografica di collaudo finale – effettuata nel gennaio 2012 – si sono evidenziate la sostanziale regressione e la scomparsa della preesistente umidità di risalita capillare. L'ulteriore verifica termografica a lungo termine, effettuata nel marzo 2019 a distanza di oltre 9 anni dall'installazione, ha confermato il mantenimento dell'eccellente risultato – ovvero del completo asciugamento delle murature – già raggiunto in precedenza. A titolo esemplificativo si riportano le schede termografiche relative al presente caso di studio, prodotte a seguito degli ulteriori rilievi del 22 ottobre 2024, riferiti al programma definito «Verifica a lungo termine».

DOCUMENTAZIONE TECNICA

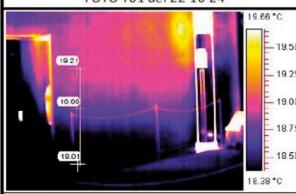
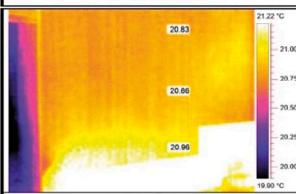
SCHEDA DI RAPPORTO TERMOGRAMMI IR

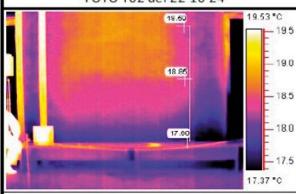
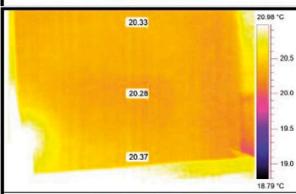
Committente:	Museo Civico di Palazzo Te - Mantova				
Lavoro:	Palazzo Te – Sala dei Giganti				
	Rilievo del 22/10/2024 (Verifica a lungo termine)				
	Installazione del 13/01/2010				
Parametri ambientali:	Interno		Esterno		
	UR:	42,0 %	UR:	76,3 %	
	T air:	18,3 °C	T air:	7,2 °C	
	T dew:	5,0 °C	T dew:	3,3 °C	
	U.sp.:	5,33 g/kg	U.sp.:	4,81 g/kg	
Verifica a lungo termine del 22/10/2024					
	Interno		Esterno		
	UR:	66,8 %	UR:	72,1 %	
	T air:	20,8 °C	T air:	22,7 °C	
	T dew:	14,2 °C	T dew:	16,9 °C	
	U.sp.:	10,14 g/kg	U.sp.:	12,31 g/kg	
Modello Termocamera	Testo 890-2 kit	Risoluzione	640x480 pixel con Super Resolution 1280x960	Sensibilità	0,04°C
Esecutore:	Geom. Marco Vaghì Operatore termografico abilitato al livello UNI EN ISO 9712 CICPND N°28136/PND/C				

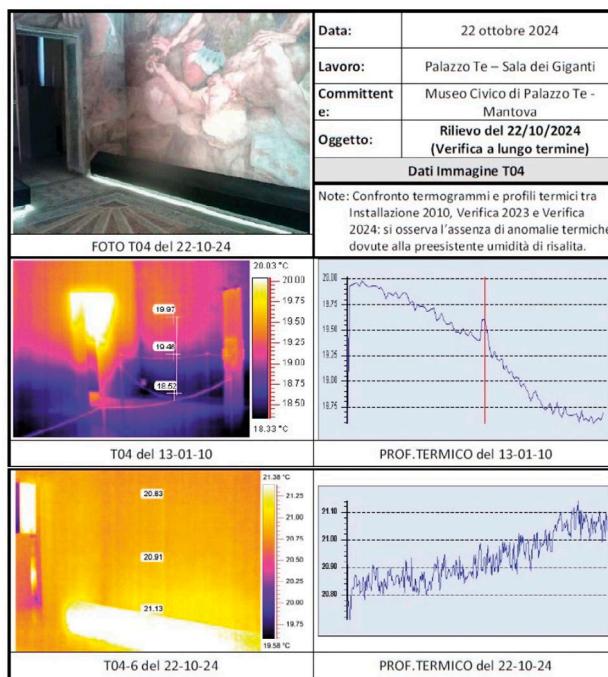
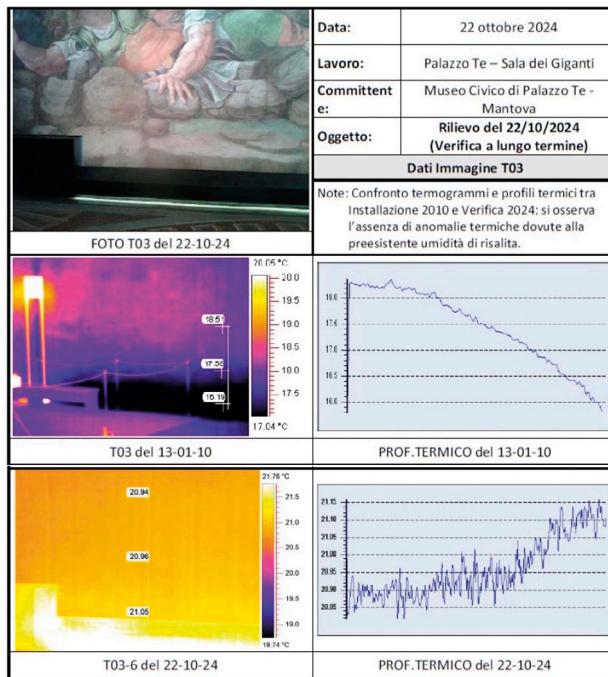
<u>LEGENDA SCHEDE TERMOGRAFICHE</u>	
1. Immagine fotografica	
2. Termogramma - Installazione	3. Profilo termico - Installazione
6. Termogramma - Verifica a lungo termine del 22-10-24	7. Profilo termico - Verifica a lungo termine del 22-10-24

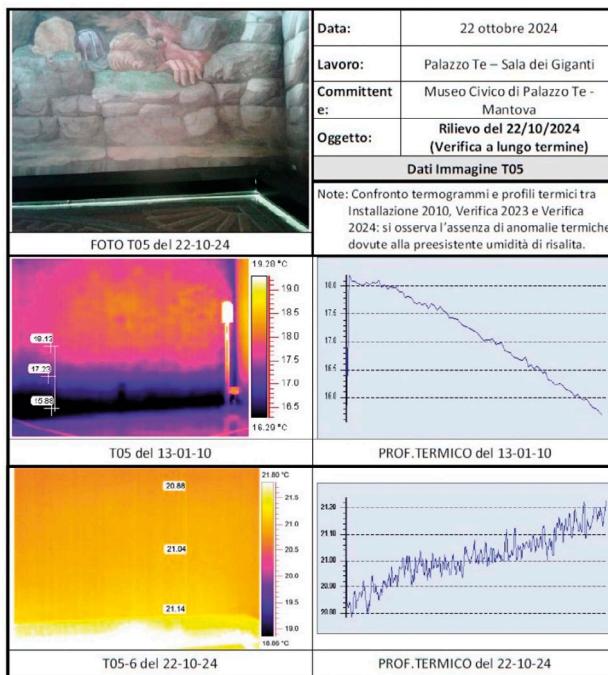
Planimetria intervento:

PIANO TERRA

	Data: 22 ottobre 2024 Lavoro: Palazzo Te – Sala dei Giganti Committent e: Museo Civico di Palazzo Te - Mantova Oggetto: Rilievo del 22/10/2024 (Verifica a lungo termine)
Dati Immagine T01	
	Note: Confronto termogrammi e profili termici tra Installazione 2010 e Verifica 2024: si osserva l'assenza di anomalie termiche dovute alla preesistente umidità di risalita.
T01 del 13-01-10	PROF.TERMICO del 13-01-10
	PROF.TERMICO del 22-10-24
T01-6 del 22-10-24	

	Data: 22 ottobre 2024 Lavoro: Palazzo Te – Sala dei Giganti Committent e: Museo Civico di Palazzo Te - Mantova Oggetto: Rilievo del 22/10/2024 (Verifica a lungo termine)
Dati Immagine T02	
	Note: Confronto termogrammi e profili termici tra Installazione 2010, Verifica 2023 e Verifica 2024: si osserva l'assenza di anomalie termiche dovute alla preesistente umidità di risalita.
T02 del 13-01-10	PROF.TERMICO del 13-01-10
	PROF.TERMICO del 22-10-24
T02-6 del 22-10-24	





Ringraziamento e conclusioni

Com'è noto, per un manufatto edilizio la presenza anomala di umidità nelle murature è causa di patologie assai diversificate, che vanno dal degrado di tipo chimico (corrosione, idrolisi, idratazione e ossidazione ecc.) al degrado di tipo fisico (tensionamento meccanico esterno, dilatazione termica, gelo, cristallizzazione dei sali ecc.), al bio-deterioramento (formazione e sviluppo di organismi vegetali, muffe ecc.), a variazioni significative delle condizioni termoigrometriche degli ambienti interni (con conseguente decadimento del livello di benessere e insorgenza di rischi per la salute).

Tra le varie forme di umidità che possono colpire gli edifici in calcestruzzo e/o muratura, quella risalente dal suolo nelle strutture murarie – nota anche come “umidità ascendente” – rappresenta statisticamente il fenomeno più diffuso, anche se non l'unico. In genere si manifesta nelle murature in corrispondenza dei piani terreni o cantinati, finanche ad altezze di alcuni metri oltre il livello del piano di campagna. Questa forma di umidità è dovuta al fenomeno fisico della *capillarità*, ossia la capacità dell'acqua di penetrare dal terreno nelle murature e di risalire verso l'alto – in apparente contrasto con le leggi dell'idrostatica e

della gravità – attraverso i capillari presenti nei materiali costituenti le murature stesse. Il fenomeno trae origine dalla complessa interazione chimica e fisica che si esplica tra le molecole d’acqua presenti nel terreno sottostante e/o adiacente alle murature e i materiali porosi costituenti le murature stesse.

È accaduto quindi che grazie all’incontro tra la perizia del direttore Ugo Bazzotti, sospinto dalla preoccupazione di perdere gli affreschi della Sala dei Giganti (e non solo), e la genialità dell’ingegner Michele Rossetto – ideatore del «Sistema per il controllo e/o la deumidificazione muraria» (come si legge nell’attestato di brevetto⁶ per invenzione industriale) – non è stata vanificata la «instancabile e miracolosa [...] arte di Giulio, innovativa, sorprendente, colta, sbocciata a Mantova [...] erigendosi per secoli a modello di inesauribile creatività», così come ebbe a scrivere la redazione di «Civiltà Mantovana» nell’autunno 2022.

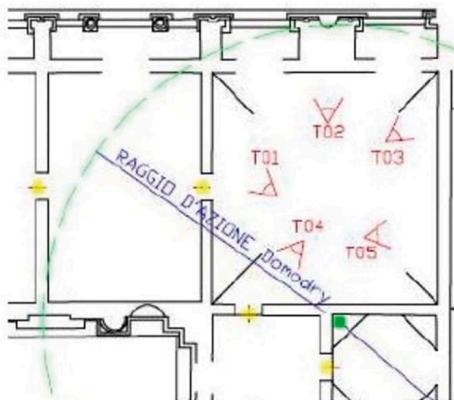
Non vi è dubbio che, da quando l’uomo ha iniziato a costruirsi una casa (o una capanna), si sia dovuto confrontare con svariati problemi, ovvero quelli che oggi usiamo definire “patologie edilizie”; di certo, da quando si è poi iniziato a costruire con muratura o pietrame, la risalita capillare ha afflitto l’uomo.

Visto che siamo a Mantova, e per cambiare tono pur restando in tema, mi immagino:

- che oltre 2000 anni fa Virgilio, abitando tra gli ubertosi campi della sua Andes, costeggiati dal Mincio, risiedesse in una casa “importante” (del resto suo padre aveva sposato la figlia di un certo Magio, ricchissimo), ma probabilmente afflitta da risalita capillare;
- che 1000 anni fa (o poco più) Matilde di Canossa, per la Rotonda di San Lorenzo, abbia avuto la buona idea (si fa per dire) di porre alla base di ognuna delle dieci colonne in mattoni di argilla cotta (ma due sono di reimpiego) un’ampia lastra di marmo dallo spessore generoso, di certo anche con lo scopo di ridurre il fenomeno di risalita capillare, artificio tecnico questo di cui non ha potuto godere la muratura perimetrale in quanto poggiante direttamente sul terreno;
- che esattamente 500 anni fa (o poco più) Giulio Romano, intento a costruire il Palazzo Te, già si preoccupasse e già si lamentasse per gli intonaci che rischiavano di degradarsi a causa della risalita capillare.

PLANIMETRIA INTERVENTO con RIPRESE FOTOGRAFICHE

piano terra



ABSTRACT

Palazzo Te, like almost all historic buildings, suffers from damp rising from the ground, which deteriorates frescoes, plaster, decorative elements and undermines the load-bearing capacity of the walls themselves. This form of humidity is due to the physical phenomenon of capillary action, that is, the power of water to penetrate from the ground into the walls and rise upwards. In 2010 the Management of Palazzo Te decided to equip itself with a CNT (Charge Neutralization Technology) system – for the neutralization of water molecules – in order to get rid of this problem that was affecting the frescoes in the Sala dei Giganti (and not only). Thus in 2009 the first diagnostic investigations were carried out, in October 2010 the system was installed and in January 2012 the drying of the walls in question was certified. Given the importance of the monument, further thermographic surveys were conducted in March 2019 and then again in October 2024, to demonstrate the continuing regression of the phenomenon and the disappearance of the pre-existing damp.

NOTE

1. Liberamente tratto da G. ROCHE, *La Termografia per l'edilizia e l'industria. Manuale operativo per le verifiche termografiche*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2012. L'autore è esperto in diagnostica dei monumenti e docente di Termografia presso l'Agenzia «Casa Clima» di Bolzano.
2. DOMODRY SRL, *Umidità di risalita negli edifici storici: ricerca applicata e monitoraggio in cantiere per la Tecnologia CNT*, «Ingenio», 13 febbraio 2025, pp. n.n., edizione digitale www.ingenio-web.it.
3. V. VITIELLO, R. CASTELLUCCIO, *Il risanamento delle murature affette da umidità da risalita capillare. Il metodo CNT*, Napoli, Luciano, 2019. Gli autori sono ricercatori presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II».
4. *Il sistema elettrofisico Domodry per la deumidificazione e il controllo dell'umidità nelle murature. Linee Guida per il Professionista*, a cura di Gruppo Leonardo Solution e Domodry, Legnano, Domodry, 2012. Vedasi anche *Metodo scientifico ed innovazione tecnologica per la salvaguardia e recupero del patrimonio storico*, atti del convegno (Ragusa 5-6 ottobre 2012), https://www.cnt-apps.com/wp-content/uploads/14_Atti_Convegno_Ragusa.pdf e *Tecnologie per il recupero del costruito*, atti del convegno (Matera 4-5 aprile 2019), Napoli, Luciano, 2020.
5. Si fa riferimento alla relazione: «Palazzo Te. Mantova. Prove in campo per il monitoraggio periodico dell'umidità a seguito dell'installazione di tecnologia elettrofisica per la deumidificazione delle murature», rilievo n. 3 del 19 gennaio 2012, febbraio 2012.
6. La tecnologia Domodry è coperta da brevetto d'invenzione industriale depositato a livello italiano, europeo e statunitense (Dep. UIBM n. MI2008A001522; EPO n. 9167412; US Patent Application n. 13/029,053 - proprietà brevettuale: Leonardo Solutions SRL).

CIVILTÀ MANTOVANA PER GIULIO

... intendendo che Giulio non aveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri, glie lo donò, e montato che Giulio gli fu sopra, se n'andarono fuor della porta di S. 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 tal volta a desinare, o a cena per ispasso. Giulio, udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera.

contributi per i 500 anni dall'arrivo a Mantova di Giulio Romano

GIANCARLO MALACARNE, *Il mito dei cavalli gonzagheschi*, Modena, Il Bulino, 2025, 592 pagine, illustrazioni a colori, ISBN 9788898813490, 100 euro

Dopo trent'anni, torna ad esplorare lo stesso luogo. Giancarlo Malacarne affronta di nuovo «il mito dei cavalli gonzagheschi» con un volume corposo, una confezione fastosa, una documentazione davvero cospicua. Non si tratta però solo di quantità o dimensioni; l'intento dell'autore è di aggiungere qualità, di approfondire questioni, di ampliare gli orizzonti discorsivi. E lo fa ribadendo a più riprese il suo metodo: la ricerca assidua dei documenti porta con sé la necessità di trascriverli e offrirne copia integrale o ampi stralci, così da calare il lettore nel contesto degli eventi con una visione ravvicinata, se non con prove decisive circa la loro veridicità. Ossia, Malacarne rivendica la sua funzione non da storico locale, bensì da cultore di microstoria; ne ha dato d'altronde ampia dimostrazione con gli studi e le pubblicazioni precedenti. La restrizione spaziale del fulcro – il territorio mantovano e la corte dei Gonzaga – non impedisce infatti di allargare lo sguardo altrove, di superare confini geografici anche al di fuori dell'Italia; per quanto riguarda il tempo, quattro secoli di signoria gonzaghesca dilatano il discorso dall'evo medio fino alle soglie dell'evo moderno, oltre a frastagliarsi in mille solchi scanditi da anni, mesi, giorni. Ed è proprio l'attenzione alla quotidianità che caratterizza, come sempre, il lavoro di Malacarne. Del resto, fra le pieghe della storia maiuscola si celano infinite storie minuscole.

Di conseguenza, parlare di cavalli significa descriverne certo le razze, le

provenienze, le qualità, gli scopi; ma non si può trascurare la variegata umanità che con i cavalli deve interagire. Innanzitutto, i «cavalieri» – gli aristocratici che ne comandano l'acquisto, ne dispongono in battaglia o nelle giostre, li impiegano nelle gare ovvero nei palii, li dispensano come doni prestigiosi. Poi, e non secondariamente, tutta la nutrita schiera degli addetti al loro accudimento, fossero semplici famigli o funzionari di rango: gli stallieri e i «cavalcatori», i «cozzoni» (mediatori nella compravendita) e i «barbarescatori» (addestratori), fino ai «marescalchi» (veterinari). Dall'alto al basso, insomma, come si conviene a chi ha in animo di studiare un avvenimento senza isolarlo, senza reciderne le inerenze tentacolari che in orizzontale e in verticale ne costituiscono la valenza storica.

Nella dovizia degli argomenti, ordinati in otto densi capitoli, due meritano una peculiare sottolineatura: quello dedicato alle malattie (e relative cure) dei cavalli; e quello che prende le mosse dal complesso tema del donativo, per sollecitare la tesi che il purosangue inglese discenda in buona misura da esemplari della «Raza nostra de casa» (di casa cioè gonzaghesca). Nel primo caso, passando al vaglio i molti acciacchi cui erano soggetti i cavalli e che preoccupavano servi e padroni, si ricostruisce un mondo di relazioni interpersonali talvolta turbide e rancorose, sia tra pari che nei confronti dell'autorità; si giunge addirittura, nella data fatidica del 1501, a una moria collettiva di cavalli, con rimbalzo di accuse per

il forte sospetto di avvelenamento. Nel secondo caso, attraverso molteplici testimonianze, si dimostra quanto fosse decisivo anche il dono di uno o più cavalli per stabilire il proprio prestigio e insieme ottenere il favore di altri potenti; il *do ut des* in cui compariva l'elemento equino si inseriva (e non in modo marginale) nella fitta rete di rapporti diplomatici che un signore doveva intessere per mantenersi tale. Ciò si potrebbe compendiare con un ironico aforisma di Stanislaw J. Lec: «Il cavallo senza l'ussaro resta sempre cavallo. L'ussaro senza il cavallo è soltanto un uomo».

È doveroso infine un indugio sulla forma. Da un lato, va magnificata la fine veste editoriale predisposta dall'editore (Il Bulino di Modena). Dall'altro, preme osservare che Malacarne, lungi dal mantenersi distante e asettico, scrive palesando la sua passione, cioè non lesinando osservazioni personali e accortezze retoriche (di buona retorica, s'intende); benché non venga mai meno il rigore dello storico, si percepisce che egli ama descrivere e narrare e discorrere. Ciò a beneficio del

GIANCARLO MALACARNE

IL MITO
DEI CAVALLI
GONZAGHESCHI



Il Bulino
edizioni d'arte



fruitore, che può così immergersi in documenti spesso di faticosa lettura trovando, poco prima o poco dopo, il soccorso di una scrittura fluida e coinvolgente.

CLAUDIO FRACCARI

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio F. Coulter, immagine duplicata dal contributo dell'autrice, cui si rimanda per l'autorizzazione.

Pagine 10-23: archivio G. Pasotti, Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, sezione manoscritti, A.I. 9, cc. [1r], 14r, 23r, autorizzazione n. 12/2025 ai sensi del *Regolamento per la riproduzione di immagini beni culturali del Comune di Mantova*, art. 7, comma 1b; l'autore ringrazia la diretrice d.ssa Francesca Ferrari.

Pagina 32: archivio I. Pagliari.

Pagine 60-61: composizione con immagini duplicate dai vari contributi, cui si rimanda per le rispettive autorizzazioni.

Pagine 62-71: archivio F. Coulter; figg. 1-2 e 7 collezione privata, autorizzazione concessa all'autrice; figg. 3-6 © Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), autorizzazione concessa; elaborazioni grafiche a cura dell'autrice.

Pagine 76-94: archivio S. L'Occaso; fig. 1 Parigi, collezione Nicolas Schwed, autorizzazione concessa; fig. 2 Bruges, Groeningemuseum; fig. 3 Mantova, Musei Civici, Palazzo Te; fig. 4 Praga, Museo della Letteratura Ceca; fig. 5 foto di Evelien de Wilde e An Vergruggen; fig. 6 Budapest, Szépművészeti Múzeum; fig. 7 su concessione del Ministero della Cultura - Palazzo Ducale di Mantova, autorizzazione con protocollo 3310 del 7 novembre 2025; fig. 8 Columbus, Columbus Museum of Art, foto di Daniel Marcus e Madeleine Ward-Schultz; fig. 13 Berlino, Kupferstichkabinett; fig. 16 Castiglione delle Stiviere, collezione privata; fig. 17 Torino, Biblioteca Reale; fig. 18 Mantova, collezione privata; fig. 19 Kaunas, Ciurlionis Museum; fig. 21 San Francisco, Fine Arts Museum; fig. 22 Mantova, chiesa di Santa Barbara; fig. 23 Parigi, Beaux-Arts, foto di Hélène Gasnault; fig. 24 Stoccolma, Nationalmuseum; l'autore è informato dell'obbligo di fornire, insieme alle riproduzioni, le relative autorizzazioni a pubblicarle, ove richieste, e dichiara di avere provveduto in tal senso.

Pagine 98-115: archivio G. Cucchiara; figg. 1, 3 e 9 collezioni private (fig. 9 da P.A. TOMORY, *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, Leicester, Leicester Museum Art Gallery, 1954); figg. 2, 5 e 16 © Comune di Mantova, Musei Civici, si ringrazia il Comune di Mantova - Musei Civici e Fondazione Palazzo Te, autorizzazione 119/2025/imm del 25 novembre 2025 (da A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, I, pp. 421 fig. 831 e 422 fig. 838, autorizzazione concessa); figg. 4, 6, 7 e 10 Parigi, Museo del Louvre, ©GrandPalaisRmn (Musée du Louvre), rispettivamente inv. 3656 foto di Gérard Blot, inv. 3483 foto di Thierry Le Mage, inv. 18855 foto di Stéphane Maréchalle, inv. 8562 foto di Michel Urtado; fig. 8 Vienna, Albertina, inv. 42 069, l'autore dichiara la riproduzione da lui fornita pubblicabile in quanto di libera fruizione; fig. 11 Haarlem, Teylers Museum, inv. K III 008, l'autore dichiara la riproduzione da lui fornita pubblicabile in quanto di libera fruizione; fig. 12, Città del Vaticano, Musei Vaticani, l'autore dichiara di aver provveduto; fig. 13 da *Giulio Romano. Master Designer: An Exhibition of Drawings in Celebration of the Five Hundredth Anniversary of his Birth*, catalogo della mostra (New York, Leubsdorf Gallery, Hunter College, City University of New York, 1999), a cura di J. Cox-Rearick, Seattle, University of Washington Press, 1999, pp. 40-41; fig. 14 Los Angeles, Getty Museum, inv. 89 GB 66, l'autore dichiara la riproduzione da lui fornita pubblicabile in quanto di libera fruizione; fig. 15 Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 695E GDSU, su concessione del Ministero della Cultura, divieto di duplicazione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo; fig. 17 © Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie, inv. D 1639, foto di P. Guenat, autorizzazione concessa; fig. 18 <http://rubens.ana.edu.au/new/france/fontainebleau/display00051.html>, l'autore dichiara la riproduzione da lui fornita pubblicabile in quanto di libera fruizione.

Pagine 118-128: archivio C. Togliani; fig. 1 Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, Bibiana-Sammlungsband 1, n. 6, inv. 4922, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica del 28 ottobre 2025; fig. 2 Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, inv. 7303, l'autore dichiara la riproduzione da lui fornita pubblicabile in quanto di libera fruizione; fig. 3 da C. d'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, Negretti, 1842; figg. 4-7 foto di Carlo Togliani, autorizzazione richiesta; l'autore è informato dell'obbligo di fornire, insieme alle riproduzioni, le relative autorizzazioni a pubblicarle, ove richieste.

Pagine 140-153: archivio A. Berto.

Pagina 157: archivio Il Bulino edizioni d'arte.

Gli autori sono informati dell'obbligo di fornire, insieme alle immagini di cui corredano i loro contributi, le autorizzazioni a pubblicare le opere riprodotte, laddove richieste. Sono dunque responsabili di eventuali omissioni e a disposizione degli aventi diritto con i quali non sia stato possibile comunicare, e per eventuali inesattezze.

Il Bulino edizioni d'arte

via B. Cervi 80, 41123 Modena - Italy

IN QUESTO NUMERO

Gli autori

Amerigo Berto, Ludovico Bettoni
Frances Coulter, Guido Cucchiara, Claudio Fraccari
Stefano L'Occaso, Giovanni Pasetti, Carlo Togliani

Gli argomenti

Virgilio nella *Cronica de Mantua* di Bonamente Aliprandi
Don Primo Mazzolari, umile e ribelle

PER GIULIO

contributi per i 500 anni dall'arrivo a Mantova di Giulio Romano

Due tavole riscoperte di Giulio dal Camerino dei Cesari
Giulio e G.B. Bertani: disegni, dipinti, ipotesi, pentimenti
Giulio e Primaticcio: un ponte tra Mantova e Fontainebleau
Le maestranze dopo Giulio nel cantiere del duomo
Il salvataggio degli affreschi di Giulio nella Sala dei Giganti

Libri

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

Tassa pagata - pieghi di libro a tariffa ridotta

Autorizzazione n. 184 del 31/03/92 di Poste Italiane S.p.A.

Direzione Commerciale Imprese - filiale di Modena