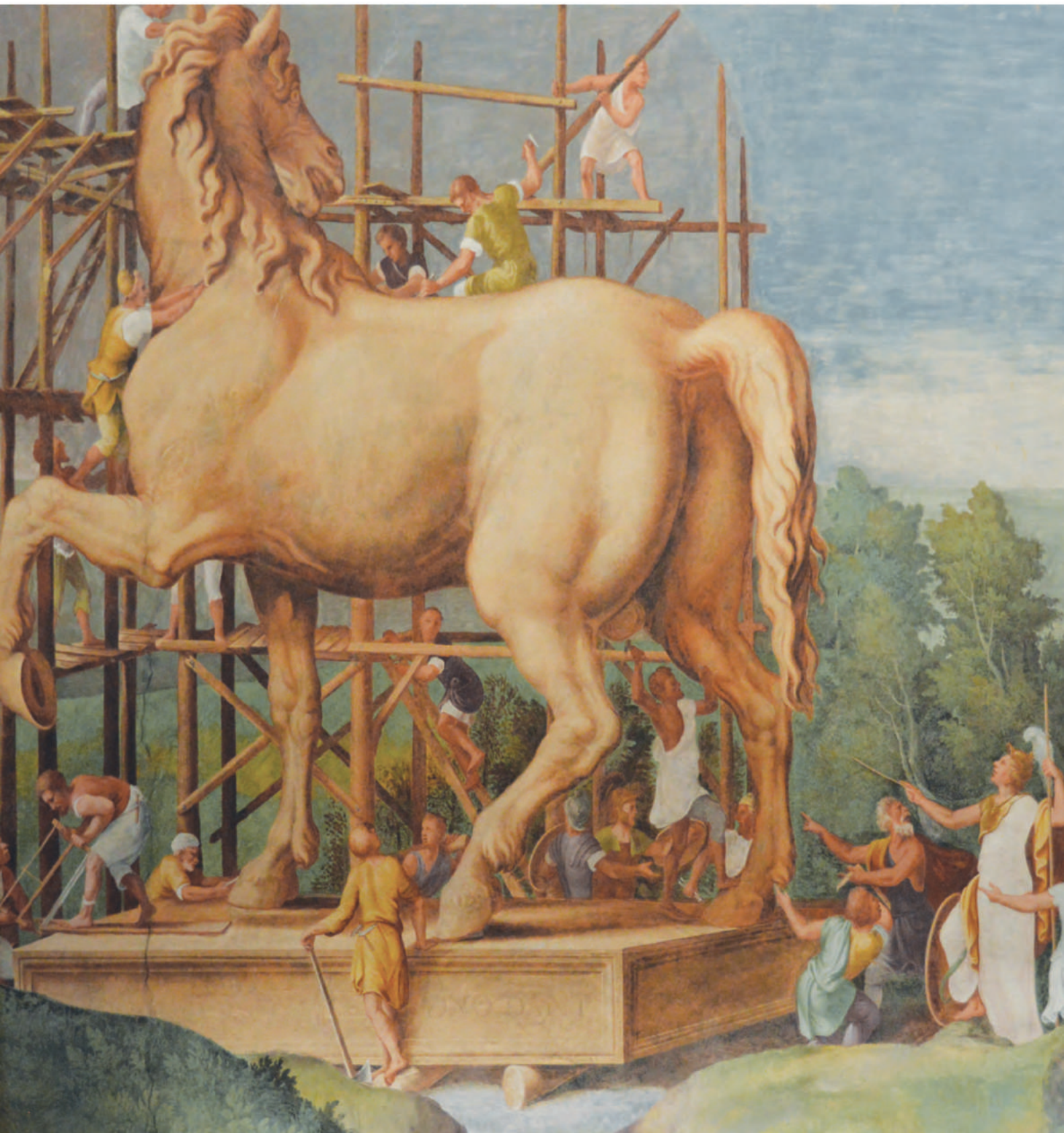
ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
COMPLESSO MUSEALE PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

GIULIO ROMANO

Pittore, architetto, artista universale

Atti del convegno internazionale a cura di

Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi, Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli
Atti 2019 - 2020

Convegno internazionale

GIULIO ROMANO
Pittore, architetto, artista universale
Studi e ricerche

Coordinamento scientifico
Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

Comitato scientifico del convegno
Bruno Adorni, Peter Assmann, Maria Giulia Aurigemma
Paolo Bertelli, Carlo Bianchini, Federico Bucci, Paolo Carpeggiani
Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi, Francesco Moschini
Paolo Portoghesi, Antonio Russo, Michela Zurla

Convegno promosso e organizzato da

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
ROMA

COMPLESSO MUSEALE PALAZZO DUCALE
DI MANTOVA

Patrocinato da

Il convegno è stato organizzato nell'ambito della mostra
"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova
Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova
6 ottobre 2019-6 gennaio 2020
Per il Palazzo Ducale il convegno è stato reso possibile grazie
al contributo della Fondazione Cariverona, Bando Cultura 2019

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

COMPLESSO MUSEALE PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

GIULIO ROMANO
Pittore, architetto, artista universale
Studi e ricerche

Atti del convegno internazionale

a cura di

Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

Mantova, Palazzo Ducale
14-15 ottobre 2019

Roma, Palazzo Carpegna
16-18 ottobre 2019

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli Atti 2019-2020

Numero speciale allegato agli
Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2019-2020

a cura di
Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

Cura editoriale e progetto grafico del volume
Laura Bertolaccini

Traduzioni
Flavia Victoria Hayez, Jim Manning–Press

L'immagine di copertina e quelle che accompagnano l'inizio di ciascun capitolo sono state concesse dal Ministero della Cultura - Palazzo Ducale di Mantova

Le fotografie a pp. 12, 92, 340 sono di Alessio Berzaghi che ringraziamo

La firma sulla quarta di copertina è la rielaborazione di quella che Giulio Romano ha apposto a un mandato di pagamento del 14 marzo 1528 relativo ai lavori per Palazzo Te. Il documento originale è conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova, Autografi, *b. 7, c. 280r, riprodotto su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Mantova*
Si ringrazia l'architetto Gianluca Danzi per la restituzione grafica

In copertina
Giulio Romano e collaboratori, *Il cavallo di Troia*, 1538 circa, particolare
Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

"Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca"
ANVUR: CLASSE A AREA 08

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, cartaceo o digitale, senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore
Gli autori sono a disposizione di eventuali aventi diritto non contattati

Stampato in Italia da Industria Grafica Umbra (Todi) nel mese di giugno 2021

© 2021 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Complesso Museale Palazzo Ducale, Mantova

Tutti i diritti riservati

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-27-4

Indice

7 Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale
Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

IL RUOLO DELL'ARTISTA

13 Giulio Romano as impresario: *disegno*, delegation and dissemination
David Ekserdjian

23 «Tante varie fantasie, che vi s'abbagli l'intelletto»: Giulio Romano a Mantova, secondo Giorgio Vasari
Alessandra Baroni Vannucci

33 Giulio Romano fra letterati, cortigiani e committenza ducale
Daniela Ferrari

43 Qualche appunto per l'edificio centralizzato nel *Ritratto di Giulio Romano* dipinto da Tiziano
Giulio Girondi

51 Supporting Titian's *Emperors*: Giulio Romano's narrative framework in the gabinetto dei Cesari
Frances Coulter

TECNICHE, INTERVENTI, RESTAURI

59 Giulio Romano nella bottega di Raffaello: l'*underdrawing* come traccia per la fortuna del *San Giovannino nel deserto*
Paola Artoni, Miquel Herrero-Cortell, Paolo Bertelli, Marta Raïch

67 «Con ricetti riccamente ornati»: le tecniche artistiche di Giulio Romano nell'appartamento di Troia del Palazzo Ducale di Mantova
Paolo Bertelli, Paola Artoni, Miquel Herrero-Cortell, Marta Raïch, Isidro Puig

75 Gli interventi di restauro alla Rustica e alla Cavallerizza: contributi alla conoscenza delle fabbriche di Giulio Romano attraverso il cantiere
Maria Chiara Ceriotti, Daniela Lattanzi, Antonio Giovanni Mazzeri, Barbara Scala

83 Giulio Romano a Reggio Emilia: la torre di San Prospero, nuovi contributi allo studio dell'edificio dal cantiere di restauro
Giancarlo Grassi

LA FORTUNA DI GIULIO ROMANO FUORI MANTOVA

93 Inediti camini della bottega di Giulio Romano da Corte Susano, Castel d'Ario (Mantova)
Mariagrazia L'Abbate, Filippo Mantovani, Debora Trevisan

101 Forme e funzioni di Palazzo Te. Una rilettura delle carte di Düsseldorf
Carlo Togliani

113 La fortuna di Giulio Romano a Padova: il caso dell'Odeo Cornaro
Giulio Pietrobelli

121 Tracce ed echi di Giulio Romano nel principato vescovile di Trento
Cinzia D'Agostino, Luca Gabrielli

129 Palladio e la lezione di Giulio Romano
Adriano Ghisetti Giavarina

137 Il chiostro grande di San Pietro. Giulio Romano a Reggio Emilia e il non-finito come chiave della riscoperta
Andrea Zamboni

145 La fortuna russa di Giulio Romano
Andrei Bliznukov

153 Palazzo Te. Un punto di vista americano
Ludovica Cappelletti

159 I *Due amanti* di Giulio Romano: (s)fortuna di un quadro tra erotismo e commedia
Barbara Furlotti

STUDI E RICERCHE. NUOVE PROSPETTIVE

167 Romanità di Giulio Romano
Paolo Portoghesi

171 L'irresistibile ma breve successo di Giulio Romano architetto nel periodo mantovano
Bruno Adorni

177 Giulio Romano, Serlio e il rustico
Francesco Paolo Fiore

187 I progetti di Giulio Romano per Palazzo Te. Qualche considerazione sui disegni
Massimo Bulgarelli

195 Parabasi giuliesche
Stefano L'Occaso

DISEGNO, ARCHITETTURA E ORNATO

207 Giulio Romano e la materia del disegno di architettura
Anna Bortolozzi

217 Considerazioni su un progetto di stufa di Giulio Romano
Marisa Tabarrini

227 «Le seste nelle mani». Analisi e ricostruzione del progetto nel *Ritratto di Giulio Romano*
Marco Carpiceci, Fabio Colonnese

237 "Ecclesia Florentinorum". Il progetto per San Giovanni dei Fiorentini, tra Raffaello e Giulio Romano
Luca Guerini

245 Il Palazzo Stati di Giulio Romano: ipotesi sulla fabbrica cinquecentesca alla luce di nuovi documenti
Micaela Antonucci

253 Dal "cantiere della conoscenza" al restauro di Palazzo Stati Cenci Maccarani attraverso inedite acquisizioni
Chiara Frigieri, Oliva Muratore, Daniela Luzi

261 Una "firma" di Giulio Romano: la colonna tortile
Maria Cristina Loi

271 Giulio Romano e Giovanni da Udine: dialoghi fra decorazione plastica e architettura
Federico Bulfone Gransinigh

DISEGNO, PITTURA E SCULTURA

279 Le tecniche pittoriche di Giulio Romano a confronto con i procedimenti esecutivi della bottega di Raffaello
Paolo Bensi

285 Vivere l'Antico. Una rilettura, attraverso i disegni, di Giulio Romano artista e collezionista
Antonella Chiodo

295 Un'ipotesi per Giulio Romano e la porta laterale del duomo di Milano
Mauro Pavesi

303 Giulio Romano contro Michelangelo: ricezione, emulazione e parodia della *Battaglia di Cascina* nelle sale di Palazzo Te
Giuseppe Peterlini

311 Gli affreschi della loggia Stati Mattei sul Palatino: i cartoni preparatori e i disegni attribuiti a Giulio Romano
Flavia Cortilli

319 Giulio Romano e lo stucco: disegno, progetto, esecuzione, nel segno dell'Antico e di Raffaello
Serena Quagliaroli

327 Raffaello e Giulio Romano: illustri *exempla* per Vincenzo Tamagni nella Roma di Leone X e Clemente VII
Rossana Castrovinci

333 *Polifemo* di Giulio Romano a Villa Madama: il disegno al Musée du Louvre e la sua interpretazione iconografica
Maria Fukada

LA LEZIONE DI GIULIO: ALLIEVI E SEGUACI

341 Giulio dopo Giulio a Roma tra persistenze raffaellesche, michelangiolismi e ideologie imperiali: Lorenzetto e Casa Crivelli
Adriano Amendola

349 «Dopo, fatte alcune cose in Santa Margherita, dipinse molte facciate di palazzi di chiaroscuro con buon disegno». Giulio Campi e il disegno di architettura: l'eredità di Giulio Romano
Antonio Russo

357 *Falsa deceperit uva*. Un disegno di Giovan Battista Bertani per la camera di Bacco nella Rustica di Palazzo Ducale a Mantova
Luisa Berretti

365 Uno scultore eretico al servizio di un vescovo santo e pio: Giovan Battista Scultori e l'altare degli angeli per la cappella grande del duomo di Verona
Maria Teresa Franco

373 Riflessioni sulla prospettiva tra Giulio Romano e Cristoforo Sorte
Stefano Marconi

381 La diffusione del linguaggio architettonico di Giulio Romano a Brescia tra XVI e inizio XVII secolo. Per un primo bilancio
Irene Giustina, Cristiano Guarneri, Elisa Sala

389 English Texts

Giulio Romano
Pittore, architetto, artista universale

Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

Fedele al motto *Homines dum docent discunt*, Giulio Romano attraversò l'arte della prima metà del Cinquecento insegnando a schiere di artisti e con essi continuamente confrontandosi, memore del discepolato compiuto con Raffaello, a Roma, nel secondo decennio del secolo.
Ci si può domandare se e in quale misura sia veramente esistita una sua scuola, o quanto i suoi allievi siano semplicemente rimasti ligi, per il tempo necessario, a un formulario, a una grammatica impostata dal maestro, ma è indubbio che questi abbia ispirato innumerevoli artisti: a Mantova e in tutta l'Italia settentrionale, ma anche all'estero, e ben oltre i confini cronologici della sua tutto sommato breve vita.
Si può dire con altrettanta sicurezza che egli abbia avuto interesse per qualsiasi aspetto della produzione artistica dei suoi anni, occupandosi di architettura, scultura, pittura, di stucchi e di marmi, di arazzi e di oreficerie, di incisioni e di urbanistica, in ordine rigorosamente misto. E che egli si sia confrontato con alta consapevolezza con gli "stili" regionali e locali che si andavano imponendo nell'immaginario e nella letteratura, con problemi iconografici e formali, di costruzione prospettica, di quadratura in nuce, di efficienza operativa e di dispute dottrinarie (anche se, in verità, in quest'ultimo abbinamento, sembra prevalere di netto un approccio pragmatico).
A fronte della possibilità di analizzare e studiare l'artista da molteplici punti di vista, pur avendo come riferimento primo il suo rapporto privilegiato con l'arte del disegno, sapevamo che l'occasione della mostra tenutasi in Palazzo Ducale a Mantova avrebbe certamente suggerito ancora tanti altri spunti e tante vie di ricerca e che ulteriori motivi di riflessione sarebbero giunti dalla contemporanea iniziativa allestita a Palazzo Te. E dunque, nonostante un convegno incentrato sull'artista risalisse a pochi anni prima (fu pubblicato nel 2014), ci è parso che fosse non solo opportuno, ma anzi doveroso, data la natura e gli obiettivi dei due istituti qui gemellati, lanciare una sfida agli studiosi, che hanno prontamente e numerosi accolto la *call to arts*. Così numerosi che il convegno, organizzato a mostra aperta – e sembra un secolo fa, stante quanto nella primavera di quest'anno ha sconvolto la nostra quotidianità –, ha accolto oltre cinquanta interventi. Richiamando la celebre mostra del 1989 che, per la prima volta, ha sollecitato un approfondito lavoro di indagine su numerosi aspetti dell'attività di Giulio Romano, aprendo campi di studio sino ad allora non praticati, era nostra intenzione cogliere i nuovi eventi espositivi come ulteriori catalizzatori di ricerche. D'altra parte gli ultimi anni hanno rivelato un crescente interesse attorno all'artista e al suo ruolo nello sviluppo delle arti del Cinquecento, non solo a Roma e a Mantova, città nelle quali si svolse principalmente la sua carriera, ma in tutta la penisola italiana e anche al di fuori dei suoi confini. Frutto di queste attenzioni è stata una serie di pubblicazioni di diversa natura e taglio scientifico, ma tutte concordi nel sottolineare la centralità dell'operato del Pippi e dei suoi insegnamenti.
Il programma del convegno è stato strutturato per sessioni tematiche che si sono succedute durante le giornate mantovane e romane, e che hanno visto avvicendarsi tanti studiosi con argomenti direttamente legati all'artista o con qualche divagazione: variazioni sul tema che, lungi dal condurci fuori dal seminato, ci permettono bensì di apprezzare la quantità di spunti che l'arte di Giulio Romano ha potuto generare nel XVI secolo. L'anacoluto, in senso cronologico, rispetto alle celebrazioni previste in questo anno, 2020, per Raffaello, che fu maestro e irrinunciabile termine di paragone per l'opera di Giulio, e la volontà di evitare accavallamenti con gli studi che necessariamente scaturiranno nelle celebrazioni dell'Urbinate, oltre a quanto anticipato – ovvero la volontà di presentare in stampa gli esiti delle dense giornate di confronto tenutesi tra il 14 e il 18 ottobre 2019, *dum recens est* (come avrebbe detto Ballione) – ci hanno convinti a programmare l'uscita del volume in poco più di un anno: tempi inconsueti per iniziative di questo tipo, di questo impegno, di questa mole. Dunque, il primo ringraziamento da parte nostra va ai relatori che generosamente hanno offerto il loro sapere e che speriamo siano soddisfatti, come lo siamo noi, di questo volume.
Rispetto alla sequenza degli interventi, poche sono state le (dolorose) rinunce, mentre è stato possibile accogliere un intervento originariamente pianificato ma poi annullato per difficoltà di carattere logistico. I problemi sollevati e le soluzioni proposte dagli scritti qui presentati sono stati anche oggetto di fruttuoso dibattito, al quale hanno preso parte altri insigni studiosi non anche relatori, ma in veste di moderatori, ai quali va la nostra gratitudine: Barbara Agosti, Maria Giulia Aurigemma, Carlo Bianchini, Arnold Nesselrath, Luciano Patetta, Alessandro Zuccari.
Il convegno ha raccolto per macrotemi interventi di studiosi di varie generazioni, chiamati a confronto su temi e

metodi rilevanti per lo studio delle arti e dell'architettura del Rinascimento.
I contributi si snodano tra l'analisi delle fonti, letterarie e archivistiche, l'analisi delle tecniche esecutive e, quindi, dei problemi conservativi legati alla produzione di Giulio o almeno a lui connessa, e le questioni attributive; affrontano i suoi progetti architettonici, attraverso lo studio della produzione grafica o del costruito; analizzano la fortuna delle sue invenzioni e il rapporto con tanti artisti a lui contemporanei – Girolamo da Carpi, Andrea Palladio, Giovan Battista Scultori, Sebastiano Serlio, giusto per citarne alcuni –, nei confronti dei quali il nostro è principalmente in posizione di credito; approfondiscono tematiche legate alla committenze e alle relazioni con il contesto socioculturale.
Singoli problemi della produzione dell'artista sono analizzati: dall'uso del rustico alle colonne tortili, che vengono spesso considerati una sorta di firma dell'artista, alle calcolate asimmetrie e irregolarità che nelle sue architetture costituiscono preziosi correttivi ottici, alle aperture verso il mondo del teatro, in un cosciente e ammiccante coinvolgimento del pubblico.
Dell'artista sono indagati dipinti, sculture, architetture, ma il basso continuo è in qualche modo il disegno, che nel caso di Giulio è il fuoco con cui le idee si forgiano e vengono veicolate. Attraverso il disegno si instaura il dialogo con allievi e seguaci, tramite una circolazione di soluzioni e spunti.
L'opera del maestro è attraversata in tutta la sua carriera, scomposta e ricomposta nelle due tappe, romana e mantovana, del convegno. Al primo periodo nell'Urbe, sotto Raffaello o nella sua immediata scia, si riferisce un affondo iconografico sul *Polifemo* dipinto a Villa Madama, in relazione a un disegno parigino che permette di approfondire alcuni dettagli oggi non più leggibili nell'originale e di formulare un'ipotesi sull'interpretazione della scena raffigurata e del suo rapporto con le fonti letterarie antiche.
Caso di studio del rapporto tra Giulio e Raffaello è la decorazione della loggia Stati Mattei sul Palatino, i cui resti si trovano oggi all'Ermitage di San Pietroburgo. Si tratta di un ciclo di affreschi con scene ispirate alle *Metamorfosi* di Ovidio e derivate dalle invenzioni di analogo soggetto di mano del Sanzio per la stufetta del Cardinal Bibbiena che vennero tradotte in pittura dai suoi allievi. Gli affreschi dell'Ermitage rivelano lo stretto rapporto tra maestro e bottega in relazione alla circolazione di modelli grafici quali disegni e stampe come veicoli di motivi e idee compositive.
Allo stesso modo anche il campo delle tecniche pittoriche permette di approfondire il legame tra l'Urbinate e il Pippi, con un'indagine che fa tesoro degli studi nei cantieri romani del primo e si estende fino agli anni di Giulio a Mantova. La linea di continuità tra maestro e allievo non si esaurisce con le questioni tecniche ma si estende all'organizzazione della bottega e all'adozione di un vero e proprio *modus operandi*.
L'eco dell'opera di Giulio raggiunse anche artisti che ebbero una loro formazione autonoma, come nel caso di Vincenzo Tamagni, pittore originario di San Gimignano che rivela di subire l'influenza non solo del Sanzio ma anche del suo allievo prediletto. Rimandano a Giulio sia una serie di dipinti di piccolo formato, sia un più ampio ciclo decorativo come la sala dell'Asino d'Oro nella Rocca Rossi di San Secondo Parmense, con chiare derivazioni dalle decorazioni del mantovano Palazzo Te.
Rimanda ugualmente agli anni romani il focus sulla collezione di antichità che Giulio acquisì, insieme a Giovan Francesco Penni, dagli eredi Ciampolini nel 1520 e che portò a Mantova pochi anni dopo. L'Antico fu fonte inesauribile di ispirazione per l'artista, in un paragone che non scade mai nella sterile ripresa di un repertorio figurativo ma funge da continua fonte di riflessione e spunto.
Tocca invece il rapporto tra Giulio Romano e Michelangelo – ipotizzato però nella declinazione di amore e odio – l'analisi delle desunzioni dalla celebre composizione della *Battaglia di Cascina* all'interno dell'apparato decorativo di Palazzo Te, secondo una ricostruzione in cui appaiono determinanti le predilezioni o le antipatie del duca Federico II Gonzaga.
In alcuni casi, le stesse opere sono oggetto di letture diverse, com'è normale che sia in un confronto critico aperto e consapevole. È il caso del tizianesco *Ritratto di Giulio Romano* oggi esposto a Palazzo Te, oggetto di duplice lettura: una delle ipotesi avanzate propone che la pianta raffigurata in mano all'artista sia un padiglione da giardino con corte loggiata e aperta al centro, una sorta di ninfeo; una seconda ipotesi, sulla scia di precedenti interpretazioni, considera invece il disegno un edificio ecclesiastico e restituisce con rigore analitico e geometrico le matrici alla base della complessa pianta.
Un ritratto dell'artista emerge anche dall'analisi delle fonti. Sia che si tratti delle *Vite* di Giorgio Vasari, analizzate specialmente in relazione alla costituzione di un metodo di lavoro che dalla bottega di Raffaello s'era imposto in quella di Giulio, per diventare un modello operativo riconosciuto dallo stesso Vasari e da questi adottato e ampiamente impiegato. Sia che si tratti di fonti archivistiche coeve, come quelle che raccontano l'attenzione della famiglia Capilupi verso l'artista e un attrito tra Ippolito Calandra e Giulio, che ci dimostra come qualche incrinatura e qualche voce dissenziente fossero possibili pur nella solida corte gonzaghesca e nonostante l'assoluto prestigio del maestro.
Strettamente all'opera di Giulio si riferiscono le indagini materiche e scientifiche, applicate su casi diversi: su un *San Giovanni Battista nel deserto*, su tavola, che viene presentato come possibile opera del maestro romano; sugli affreschi che la sua bottega dipinse, alla fine degli anni Trenta, nell'appartamento di Troia, facendo largo uso delle possibili tecniche di riporto; su una serie di dipinti su tavola, a tema orfico, strettamente legati a invenzioni dell'artista ma evidentemente realizzati dalla sua bottega (non sappiamo con quanta indipendenza rispetto a un'eventuale commissione al maestro); sulle murature e le finiture del cortile della Cavallerizza, che rimane un rebus al quale i dati qui offerti e il restauro in corso potranno fornire importanti elementi di riflessione. Rimaniamo in Palazzo Ducale anche con un approfondimento sul camerino dei Cesari, che passa in rassegna le fonti e le derivazioni, in un momento in cui il repertorio classico viene impiegato parallelamente alla costante ricreazione dell'Antico.
Numerosi interventi si appuntano sulla sua influenza, sulla straordinaria diffusione delle sue invenzioni. Provando a tracciare un giro di compasso nelle aree di quasi immediata vicinanza con il ducato gonzaghesco, troviamo spunti sulla ricezione delle idee di Giulio tanto a Ferrara, per esempio nell'opera di Girolamo da Carpi, dalla quale la critica ha già tratto utili considerazioni, quanto in Veneto e in Trentino. Qui, per esempio, sono rilevanti le derivazioni da invenzioni di Palazzo Te colte a Trento, nel Castello del Buonconsiglio, e in Palazzo Marchetti ad Arco, tanto da un punto di vista architettonico quanto pittorico, in un contesto di collegamenti familiari e amicali tra i committenti e i signori di Mantova. Numerose inoltre le "interferenze" venete, che si vanno a sommare o che precisano lo stato delle conoscenze, anche di recente arricchite da novità sull'opera di Dionisio Brevi, famoso solo come autore di un furto di disegni appartenuti a Giulio Romano. Emergono precisazioni sull'attività di Giovan Battista Scultori nella Verona di Matteo Giberti, concretizzatasi nel rinnovamento dell'area presbiteriale del duomo cittadino. Le fonti danno conto del diretto intervento dello Scultori, che si propone di riconoscere in alcune parti dell'arredo ancora *in situ* e che segna la misura della diffusione del linguaggio giuliesco nel cantiere veronese, dove anche nella decorazione ad affresco si fece ricorso a modelli grafici dell'artista romano.
Sempre nel Veneto il cantiere padovano dell'Odeo Cornaro dimostra immediata conoscenza delle infinite soluzioni decorative di Palazzo Te, rivelando altresì l'importanza che alcune scelte artistiche assunsero per determinati committenti e come queste stesse scelte siano in grado di diventare emblematiche di un preciso modello mecenatesco.
Anche il duomo di Milano fu interessato dall'opera di Giulio, chiamato direttamente a progettare la decorazione di un portale, del quale si propone di cogliere riflessi e ombre in un rilievo marmoreo ora nella chiesa di Santa Maria in Camposanto, in una collocazione eccezionalmente defilata nel pieno centro di Milano. Il rapporto del maestro con la scultura fu mediato dall'attività grafica che si rivela strumento versatile di creazione artistica ed efficace veicolo di diffusione di invenzioni.
Alla plastica giuliesca e in particolare allo stucco all'antica – un'arte che prese eccezionale impulso sotto la sua guida, trovandosi uniti con assoluta coerenza, forme, obiettivi e tecnica – sono dedicati altri contributi, che ne ripercorrono la rinascita a Mantova, dai primi tentativi del Leonbruno, attraverso le sperimentazioni raffaellesche trapiantate in val Padana, e ne analizzano la fortuna, attraverso un caso minore ma pure emblematico: quello di una piccola corte a Susano di Castel d'Ario. Anche in questo caso le scelte artistiche assumono un significato più ampio in relazione alle scelte della committenza, una corte che si ispirò al modello dei Gonzaga di Mantova facendo propri motivi figurativi ideati dal loro artista prediletto.
Vi è dunque un filone di lettura di questi contributi in ordine geografico, o comunque di irraggiamento geografico delle invenzioni di Giulio, ma anche diacronico, ossia attraverso il tempo, poiché l'insegnamento del maestro rimase più che mai valido nella Mantova di metà Cinquecento, maturando con le capricciose e complesse invenzioni di Giovan Battista Bertani, del quale si analizza la produzione grafica in merito alla camera di Bacco in Palazzo Ducale.
La fortuna di Giulio è letta non solo nelle immediate conseguenze sulla produzione artistica cinquecentesca, privilegiando l'area padana, ma anche per quel che riguarda la moderna ricezione della sua arte, in Italia e nel resto d'Europa, negli Stati Uniti e in Russia; ed è interessante notare come nel Novecento e specie dalla fine degli anni Cinquanta le posizioni degli studiosi dei due grandi Stati siano state diametralmente opposte, quasi in una sorta di guerra fredda nella critica delle arti.
Ripercorrendo i temi affrontati, incontriamo alcuni approfondimenti sull'attività romana di Giulio nel campo dell'architettura. Nel caso di palazzo Stati, l'opera viene analizzata sia dal punto di vista materico, grazie al recente restauro, che ha consentito una più puntuale datazione delle fasi costruttive della facciata; sia dal punto di vista archivistico, permettendo di evidenziare i passaggi di proprietà succedutesi nel tempo e le campagne di trasformazione dell'edificio, quelle realizzate e i propositi rimasti sulla carta. Di certo interesse è l'ipotesi avanzata del possibile terzo livello del cortile aperto a loggia architravata sui due lati in asse con l'ingresso. Restando in ambito architettonico e romano, una nuova trattazione riguarda l'enigmatico disegno di progetto per una stufa, qui messo in relazione con il giardino di Villa Turini (Lante) al Gianicolo sulla base di un puntuale incrocio di dati documentari, relativi alla committenza, e orografici. Il foglio conservato a Siena restituisce una chiara adozione della lezione del maestro all'allievo per la corretta rappresentazione ortogonale della pianta e dell'alzato del luogo di delizia, con la licenza della leggera prospettiva per meglio comprendere lo sviluppo del prospetto dell'edificio, chiaramente ritagliato su un piano in pendio, che si colloca bene nell'area scoscesa del Gianicolo.
Giulio architetto a Roma è anche l'oggetto della restituzione del progetto, in collaborazione con Raffaello, della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, di cui rimane un disegno di copia. Attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie della rappresentazione tridimensionale l'autore ha restituito in modo efficace lo sviluppo spaziale dell'edificio ecclesiastico, ipotizzato al limite del Tevere e rivolto verso il tridente di Ponte. Partendo dagli studi di Manfredo Tafuri, in *Ricerca del Rinascimento*, il passo ulteriore è stato permesso dalle nuove acquisizioni grafiche che danno la possibilità di "entrare" nello spazio progettato e definire i singoli particolari degli elementi previsti sulle superfici pa-

rietali, dall'ordine dorico alle chiare citazioni del Pantheon nella parte della copertura della volta emisferica.
Questi due ultimi contributi si confrontano con il disegno di architettura, tema di primaria importanza nell'ambito del convegno, sia in relazione alla produzione grafica di figura e di ornato che di architettura; a quest'ultima produzione è riferito l'approfondimento sulla materia del disegno, nel particolare su un gruppo di fogli conservati al Nationalmuseum di Stoccolma e all'Albertina di Vienna; lo studio ha permesso di analizzare le caratteristiche del supporto cartaceo usato da Giulio, e questo tipo di indagine ha a sua volta permesso di mettere in relazione i disegni presi in esame, informando su possibili connessioni tra gli stessi, sia formali che cronologiche.
L'uso della maniera rustica e delle colonne tortili, cui Giulio ricorre spesso, evocando le immagini assorbite nella Roma dei suoi giovani anni, e da subito restituite in pittura, è stato affrontato in diversi interventi. Paolo Portoghesi ricorda il portale rustico nella *Lapidazione di santo Stefano* di Genova, che appare già definito con linee chiare, quanto sofferte, nel cartone preparatorio dei Musei Vaticani: un portale architravato non archivoltato come quello di Donato Bramante per la Porta Iulia, quindi più drammaticamente in bilico dal punto di vista statico, come se in nuce l'artista preannunci le bugne cadenti mantovane e quanto ne derivò. La maniera rustica avrà tutta la fortuna che meritava per mezzo della diffusione prodotta dalle tavole di Sebastiano Serlio, che omaggia l'artista romano citandolo nel dettato del suo IV Libro e in quello *Extraordinario,* qui da Francesco Paolo Fiore sistematizzata in merito alle origini e agli sviluppi. D'altra parte, come scrive Bruno Adorni, anche Tiziano omaggia in tal senso Giulio, quando per la propria sepoltura prevede una pietà inserita in una nicchia con calotta d'oro e conclusa da robuste quanto precarie bugne rustiche che scardinano il timpano superiore, in una efficace sintesi tra Roma e Venezia.
Sulla colonna tortile lo studio qui presentato propone, risalendo alle origini dell'interesse di Giulio per questo tema, la discussione su due disegni in cui la colonna è presentata in diverse declinazioni. Colonna tortile che è raffigurata nella volta della camera al piano terreno della Rustica, dove Cristoforo Sorte tradusse in pittura le riflessioni giuliesche sul tema della rappresentazione prospettica creando un effetto di straordinario illusionismo spaziale.
L'attenzione verso Giulio architetto è espressa anche per le opere mantovane e, in generale, dell'Italia settentrionale. A tal proposito l'opera più compiuta in tal senso è Palazzo Te, analizzata nel merito dei possibili effetti prospettici previsti, come parrebbe dai disegni di Jacopo Strada per la loggia di Davide e per il cortile della dimora, a dimostrazione di quanto la sua iniziale formazione di pittore abbia direzionato la sua attività architettonica e lo abbia proiettato verso una visione dello spazio "dinamica" e attiva. Palazzo Te è anche oggetto di una indagine sulle originarie funzioni previste dall'architetto, quale esito della conoscenza della casa degli antichi, anche grazie alle descrizioni filologiche di Alberti e di altri umanisti del Quattrocento.
Giulio architetto fuori Mantova è l'oggetto dello studio della torre di San Prospero a Reggio Emilia, in occasione di una meritoria azione di restauro in atto. L'analisi ravvicinata della torre campanaria e lo studio dei materiali di cui è costituita, per mezzo delle più aggiornate tecniche di laboratorio, hanno avuto come esito la preservazione del manufatto e la comprensione dello svolgimento del cantiere di uno degli edifici più enigmatici dell'architetto, per via della forma a "torre dei venti" e per l'uso sapiente degli ordini architettonici piegati sugli angoli dell'ottagono. Rimanendo a Reggio Emilia si è voluto dare spazio anche all'intervento di rifunzionalizzazione e di riqualificazione del chiostro grande dei Benedettini, opera ormai inserita nel catalogo dell'artista romano.
A seguire, un preciso resoconto puntualizza l'attività di Giulio a Vicenza, dove l'architetto si confrontò con un ambito urbano fortemente caratterizzato, sebbene non abbiamo modo di sapere come avesse previsto la soluzione di "incamiciamento" dell'edificio medievale della piazza, poi universalmente noto come Basilica Palladiana. Si puntualizza, con nuove ragioni, anche la questione annosa dell'attribuzione di palazzo Thiene, propendendo per Palladio che guarda a Giulio, e non a un autografo di Giulio stesso. Efficace è anche il confronto tra la carriera del Pippi e quella del collega degli anni romani, Giovanni da Udine, maestro indiscusso degli stucchi all'antica, ma qui messo al paragone con il nostro sul campo dell'architettura e della autorappresentatività nella realizzazione delle propria casa; nell'attività di architetto Giovanni sconta la dipendenza da un committente pubblico e non dal signore di una delle corti più raffinate del Rinascimento, e questo limite si riverbera nelle caratteristiche "modeste", seppur onorevoli, della propria casa in rispetto alla dimora giuliesca mantovana.
Alla "fortuna" vera e propria di Giulio sono dedicati altri tre contributi, relativi anche questi all'arte del costruire; nel particolare a "Giulio dopo Giulio a Roma" è dedicato lo studio su Casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi, che fa luce sul ruolo di certo primario nella corte papale del committente Gian Pietro Crivelli nei primi decenni del Cinquecento, e propone, a seguito di una attenta comprensione degli aspetti relazionali e familiari e di una puntuale analisi stilistica, l'ipotesi attributiva del disegno del palazzetto a Lorenzetto, cognato di Giulio. Tra i "seguaci" della prima ora mantovana ci fu certamente Giulio Campi, alla cui produzione di disegni architettonici per facciate di palazzi, attività già ricordata da Vasari, è dedicato un ulteriore approfondimento, in cui si prova a ricostruire l'attività d'architetto dell'artista cremonese, caratterizzata dall'evidente influsso giuliesco, della cui opera rivoluzionaria attuata a Mantova Campi dovette essere "rapito" immediatamente, pur conservando una sua identità chiara e definita.
L'influenza architettonica di Giulio è, infine, indagata nell'area bresciana, dove la presenza di famiglie e maestranze direttamente legate alla corte e ai cantieri mantovani ha dato esito ad alcune evidenze in tal senso, sebbene sempre in forma espressiva ridotta rispetto alla forza formale dell'artista romano, e, non di rado, malgrado la vicinanza geografica e culturale alla città dei Gonzaga, per mezzo della mediazione "normalizzata" della lezione del maestro trasmessa dal trattato di Serlio: fortuna e "sfortuna" dell'opera del Pippi.
Occorre procedere per proposte e per tentativi: lo scopo di queste pagine è offrire una messe di ipotesi e opinioni che potranno raggiungere un pubblico più ampio di quello, pur folto, che ha presenziato alle giornate del convegno.
L'ampiezza dei temi trattati lungi dal generare una visione frammentaria e parziale dell'artista vuole, al contrario, invitare a trovare dei *fils rouges*, delle chiavi interpretative che aiutino a far luce sulla complessità di questo protagonista dell'arte del Cinquecento. Uno di questi elementi può essere individuato nella centralità del disegno, che emerge tanto nella fase ideativa e progettuale quanto in quella successiva legata alla circolazione di idee e modelli. Il disegno fu d'altronde una delle maggiori virtù dell'artista, che in quel mezzo si espresse con estrema prestezza e varietà, con straordinaria ricchezza di idee. Il ruolo del disegno nell'opera di Giulio fu determinante e – come è stato anche già notato – non a caso già le fonti coeve indugiano su questo aspetto: come Nino Sernini in una lettera del 2 febbraio 1539 a Ferrante Gonzaga, definì Giulio «divino in disegni»; ma la grande abilità di Giulio come instancabile inventore è sottolineata in un atto del 1542, che riguarda la ricostruzione della basilica polironiana, dove il nostro è detto «*vir peritissimus et probatissimus non tantum in picturis et architecturis quantum in designando et in simili arte nulli secundus*». La rapidità e la varietà dell'invenzione grafica, che sottende a qualsiasi altra creazione, rende preziosi i suoi fogli già per i contemporanei. La velocità nel disegnare fece esclamare al cardinale Ercole Gonzaga, in una lettera inviata da Roma, il 17 gennaio 1537, a Giovanni Giacomo Calandra: «Non ho mai ringraciato messer Giulio Romano delli dessegni li quali mi mandò a questi dì, per el sempre si spaccia tanto in fretta che non ci è quasi tempo di scrivere». Il disegno va a sostituire la scrittura, è mezzo espressivo nobile ed efficace; ma anche con una funzione pratica e con un valore, per l'idea che testimonia, che lo rende prezioso e quindi anche oggetto di attenzioni illecite. Sono ben noti i casi di Aurelio da Crema e di Dionisio Brevi, i quali rubarono fogli del maestro, e almeno del secondo caso emergono ora comprove, circa il riutilizzo di queste invenzioni, come dimostrato dal reimpiego di un disegno raffigurante la *Resurrezione* per una pala del pittore veronese posta nel duomo di Cologna Veneta.
In qualche misura, la difficile e travagliata accoglienza dei *Due amanti* di San Pietroburgo, condannati dalla morale ottocentesca e oggi, invece, considerati uno dei capolavori dell'Ermitage, esemplifica quanto sia mutato l'apprezzamento dell'artista e quanto lo studio della sua opera possa essere terreno fertile: utile per riflettere ancora una volta su quanto radicalmente siano cambiate anche la ricezione e la valutazione del cosiddetto Manierismo, di cui Giulio Romano, artista universale, fu indubbiamente uno dei protagonisti.

Il convegno e gli atti non avrebbero preso forma senza l'aiuto e il contributo di tanti colleghi e amici, che ci è gradito ringraziare: Ylenia Apollonio, Isabella Fiorentino, Francesca Gandolfi, Mari Hirose, Elena Montanari, Veronica Raffanini, Magda Romano, Alessandro Sartori, tutto il personale di Palazzo Ducale di Mantova e dell'Accademia Nazionale di San Luca e, in particolare, Laura Bertolaccini per il lavoro di redazione del presente volume.
Un sentito ringraziamento va infine a Emanuela Daffra e a Francesco Cellini per aver portato avanti il progetto della pubblicazione nonostante le difficoltà del momento.

Giulio Romano e collaboratori, *Il cavallo di Troia*, 1538 circa, particolare. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

David Ekserdjian

Giulio Romano as impresario: *disegno*, delegation and dissemination

Giulio Romano was indisputably one of the most prolific of all Renaissance artists[1]. His early years with Raphael taught him all about delegation and dissemination through *disegno*. In Rome, Raphael could not possibly keep up with all the demands he received for works. Instead, he dealt with the problem in two principal ways. The first was to collaborate on major commissions, making drawings for them, but also sharing their execution. The second was by issuing prints of new inventions, and of rejected first ideas for altarpieces and frescoes[2]. At the same time – as noted by Vasari – he was extraordinarily generous with his drawings («Dicesi che ogni pittore che conosciuto l'avesse, ed anche chi non lo avesse conosciuto, se lo avessi richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo»)[3].

Here I will argue that Giulio was a remarkable impresario and went even further in this direction than his master, in essence by creating inventions for independent painters in other cities, as well as for members of his Mantuan *équipe*[4]. In some instances, there is documentary evidence that these inventions were always intended for artists with whom he had no direct links. As will be discussed more fully in due course, in the case of Michelangelo Anselmi Giulio explicitly stated he did not know either him or his work[5]. In others, the possibility is at the very least worth entertaining.

To return to Raphael, not all the frescoes in the later Stanze are entirely autograph[6]. Conversely, in the case of the frescoes at the Villa Farnesina and in the Vatican Logge, the issue is more whether he was even involved with their invention, far less execution, but in both contexts drawings connected with all three projects are now agreed to be by him[7].

When it came to altarpieces and smaller religious paintings, drawings from Raphael's hand were employed to produce wholly non-autograph works, such as the *Deesis* in Parma and the *Rest on the Flight into Egypt* in Vienna[8]. In his final years, Raphael sent works all over Italy: by the late 1520s, paintings by him and his *bottega* graced Parma, Piacenza, Genoa, Meldola, Bologna, Verona, Venice, Naples, and Palermo, while still others had reached Fontainebleau[9].

The engravings after designs by Raphael made under his control represent an extraordinarily influential body of work. Some – such as the *Massacre of the Innocents* and the *Judgement of Paris* – are original conceptions that were always planned as prints[10]. They thus follow the example of Mantegna and Antonio Pollaiuolo, whose engravings were likewise not based on paintings[11].

At the same time, Raphael was not averse to recycling first ideas he had ultimately surpassed. Marcantonio's *Parnassus* and *Saint Cecilia* both reproduce preliminary designs for the related fresco and altarpiece, and he was also perfectly content to have prints issued which are exact replicas of finished works, such as the *Spasimo di Sicilia*[12]. Raphael exchanged gifts of works of art with Dürer, and drew inspiration from them[13].

Giulio certainly studied his master's paintings and drawings with considerable attention, and two of his early Madonnas are explicitly based on prototypes by Raphael. Thus, Giulio's *Munro of Novar Madonna* could hardly be more closely

modelled on Raphael's *Madonna della Rosa*, while his *Virgin and Child* at Apsley House is inconceivable without the example of the *Madonna della Sedia*[14]. He must also have understood the potential power of the print medium at an early age, not just by noting derivations from prints after Raphael, but more tellingly by finding his own inventions being copied almost instantly in Pellegrino da Modena's frescoes at Trevignano, which are currently dated around 1520[15]. No fewer than four prints of *Apostles*, which were engraved by both Marcantonio and Marco Dente, are to be found in the scene of the *Funeral of the Virgin*, while the pair of seated prophets flanking the apse copy – in reverse – Agostino Veneziano's *Saints Matthew* and *Mark* in the series of *Evangelists*, which are dated 1518[16]. It is worth adding that whereas Giulio's authorship of the lost models for the *Evangelists* is generally accepted, some scholars attribute the extant drawings for the *Apostles* to Raphael himself[17]. Oddly, Vasari claims that Giulio did not allow any of his inventions to be engraved until after Raphael's death, but in fact all but incontrovertible evidence suggests otherwise[18].

In the case of a number of paintings by Raffaellino del Colle for Borgo Sansepolcro, there is no doubt of their dependence on models by both Raphael and Giulio, whose close associate he had been in Rome[19]. The earliest of these works would appear to be his *Resurrection of Christ*, which was contracted for in August 1522, assessed in April 1525, and subsequently crowned by a lunette representing *God the Father*[20]. In it, the majority of the soldiers may be traced back to Raphael, and derive from his fresco of the *Expulsion of Heliodorus* and from highly finished drawings for his never-executed altarpiece of the *Resurrection* for Agostino Chigi[21]. The responsibility for the conception of Christ is less certain: an identically posed figure appears in a *Noli me tangere* altarpiece now in the Prado and usually attributed to Giulio and Penni, but it is of course possible that the invention was Raphael's[22]. The same may go for a twisting male nude, who is the protagonist in a drawing of the *Raising of Lazarus* by Polidoro da Caravaggio in Hamburg, but also appears in the *Bathers* roundel in the camera dei Venti at Palazzo Te[23].

In any event, a subsequent altarpiece by Raffaellino, another *Resurrection*, is clearly based upon a drawing by Giulio in the Louvre[24]. Giulio entrusted all his unfinished works and other workshop materials to Raffaellino on his move to Mantua in 1524, so it must presumably have belonged to him, but need not have been made expressly for him[25]. In the same way, Raffaellino used another drawing by his mentor, now in the Morgan Library, a *God the Father* in a lunette, which may well originally have been intended for an unexecuted project by Giulio[26].

In the case of a painting of the *Miraculous Draught of Fishes* in Apsley House, recently convincingly attributed to Girolamo da Cotignola by Andrei Bliznukov, a connection with Raphael's corresponding tapestry cartoon has been noted[27]. However, it is not recognised there – but has been pointed out elsewhere – that the work in question is actually an exact replica of a first idea for the *Miraculous Draught*, now in the Albertina in Vienna, a sheet most recently given to Raphael but in my judgement by Giulio[28].

1. Pietro da Bagnara, *Virgin and Child with Saints*, 1530-1535. Asti, Santa Maria Nuova.

Pagina a fronte

2. Giulio Romano, *Fugger Altarpiece*, detail, 1521-1522. Roma, Santa Maria dell'Anima.

Another design by Giulio, which was copied early, is generally thought to date from his beginnings in Rome. This is the *Holy Family with Saint Anne*, now in Chatsworth, which inspired two paintings by Vincenzo Catena, who died in 1531[29]. In theory, Catena might have known Giulio's drawing at second hand, but in fact it is tempting to suppose he owned it. The reason is that the Madonna and Child group, but not what might be regarded as the most compelling element of the composition, namely the walking frame, are repeated in a painting, in all probability of the early 1530s, by Lorenzo Lotto, who was one of Catena's executors[30]. The world of Raphael and Giulio may seem far removed from Cinquecento Venice, but there are other borrowings that suggest a willingness to take advantage of such models[31].

Paintings by Giulio executed in Rome or elements from them were also copied and adapted at an early date. In the case of his *Virgin and Child* in the Uffizi, both Leonardo Grazia and Luca Antonio Busati clearly knew it, and produced their own versions[32]. In the same vein, a panel by Cola dell'Amatrice is his faithful response to Giulio's *Spinola Holy Family* in the Getty[33]. Even more intriguingly, the background architecture in an altarpiece by Pietro da Bagnara in Santa Maria Nuova, Asti, (fig. 1) meticulously replicates that of Giulio's *Fugger Altarpiece* in Santa Maria dell'Anima in Rome (fig. 2), and even includes the old woman and the hen and chicks who accompany her, presumably on the basis of a now lost drawing[34]. The fact that visual ideas circulated in the form of drawings – whether originals or copies – is tellingly attested by Vasari, who reports that he sent Giulio «tre carte de' sette peccati mortali ritratti dal detto Giudizio di Michelagnolo»[35].

When Giulio moved to Mantua in 1524, he was required to invent in two and three dimensions and on a variety of scales – decorative frescoes and stuccoes in Palazzo Te and the Palazzo Ducale, but also silver vessels for the ducal table and indeed often ambitious sculptural commissions. Unsurprisingly, he delegated a considerable amount of the execution of these various fresco cycles and the other tasks to specialist craftsmen[36].

In the context of the Palazzo Ducale, his delegation to pupils was commented upon at an early date, with Alessandro Lamo writing in 1584 that Bernardino Campi was sent by his father to lodge with Ippolito Costa in Mantua, «nel tempo appu[n]to, che Giulio Romano sopra i cartoni de suoi disegni faceua depignere da Rinaldo Mantouano, e Fermo Guisoni nel Castello di Mantoua l'historie Troiane»[37].

More generally, his inventions had to be followed exactly, which necessitated meticulously finished drawings.

Unsurprisingly, a number of these compositions enjoyed notable afterlives, almost certainly via the drawings. Thus, Giulio Campi's monochrome frescoed roundel of *David and Bathsheba* in San Sigismondo, Cremona, only differs in

a few minor details from the octagonal fresco of the same subject at Palazzo Te[38]. In much the same vein, Bernardino Campi executed a fresco of the *Fall of Icarus* at Sabbioneta that relates to a celebrated Giulio drawing now in the Louvre which belonged to Vasari, and to the canvas ceiling decoration of the sala dei Cavalli in the Palazzo Ducale for which it is a preparatory study[39]. However, it is unclear how Bernardino could have had access to Vasari's drawing, so it is tempting to wonder if he knew a closely related version of it or simply looked at the canvas. Most strikingly of all, there exist at least four variations on the theme of the *Chariots of the Sun and Moon* based upon Giulio's design for the ceiling of the camera del Sole in Palazzo Te[40]. The first is a horizontal drawing by Vasari for a fresco in the Palazzo Vecchio in Florence, preserved in the form of a workshop copy in the Albertina, which limits itself to the chariot of the Sun, retains the pose of Apollo, but modifies the horses to fit the space[41]. The second is a fresco by Domenico Brusasorci on a ceiling in Palazzo Chiericati in Vicenza, the third is another fresco, close in style to Bernardino Campi, at Sabbioneta, and the fourth is a canvas now in the Palazzina di Marfisa at Ferrara[42].

3. Girolamo da Carpi, *Adoration of the Magi*, 1535-1540. Private collection.

No less striking, however, is how few easel paintings Giulio produced, even allowing for works lost over time[43]. Instead, he made highly finished drawings and then delegated their execution to members of his circle. Two cases in point are the *Madonna and Saints* altarpieces for Santo Stefano in Mantua and the parish church in Gonzaga, respectively by Fermo Ghisoni and Rinaldo Mantovano, for which there exist drawings by Giulio in the Louvre[44]. Another would appear to be the altarpiece of the *Entombment* sometimes attributed to Fermo Ghisoni in the church of Sant'Egidio in Mantua, which is clearly based upon designs by Giulio known in a variety of forms[45].

Giulio had little or no time for such works, so it is worth asking what the purpose of other highly finished drawings by him may have been. It is generally assumed that all such drawings by renaissance artists are for otherwise unrecorded and abortive projects, or just conceivably that they are what have come to be known as presentation drawings[46]. There is no evidence to prove that Giulio actually made such presentation drawings, but he may well have done so, and – most unusually for a sixteenth-century Italian drawing – his *Resurrection* in Berlin is signed "IVL. ROM"[47]. However, it is tempting to wonder if many of these sheets by Giulio were not always intended for other artists, especially when their subject-matter is unusual. In a number of cases, this either was or must have been the case.

The earliest such collaboration was in connection with the apse fresco by Francesco Torbido for Verona Cathedral, which is signed and dated 1534[48]. In this instance, Vasari was aware of Giulio's involvement[49], and a number of extant drawings attest to it, including a fine study in the Teylers Museum in Haarlem for the Virgin in the *Assumption*[50].

4. After Giulio Romano, *Adoration of the Magi*, c. 1530-1535. Private collection.

Giulio then helped Garofalo with a drawing or drawings for his *Apotheosis of Hercules* in the Liechtenstein Collection, which was presumably not ordered before Ercole II d'Este succeeded to the duchy of Ferrara on Alfonso I's death in 1534[51]. There exist two roughly half-size drawn versions of the Giuliesque prototype, in the Uffizi and the Louvre, but also an only very recently associated autograph pen study in Washington connected with the river god in the foreground, probably originally for the camera di Psiche in Palazzo Te[52]. It was not the only work Giulio designed for Ercole: he also sent to Ferrara four tapestry cartoons for a *Gigantomachia* in 1537-1538 and others for a series of tapestries representing Hercules in 1541-1542[53]. Moreover, the river gods at the base of the *Hercules* were copied in a painting in Aix-en-Provence by Girolamo da Carpi[54]. As will be explored below, this was not the only occasion when Girolamo drew inspiration from a design by Giulio.

On 14 March 1540, Giulio wrote a letter to the authorities at Santa Maria della Steccata in Parma in connection with the church's apse, promising to make a drawing in coloured washes of the *Coronation of the Virgin*, and further to produce a cartoon of the three principal figures of sufficient size to allow another painter to execute the design[55]. How faithfully Michelangelo Anselmi followed any template provided is hard to judge, but there are distinctly Giuliesque types in his fresco. The idea of making a coloured drawing was comparatively unusual, but far from unique[56]. Even more interesting, however, is the implication in Giulio's letter that his "cartone" of the three principal figures – unlike the one he furnished for Torbido in Verona – need not be to scale[57].

If Giulio was not previously acquainted with Anselmi, he is even less likely to have known Domenico de Siccis. Yet the entirely obscure Domenico's *Jonah and the Whale* in San Sigismondo at Cremona of c. 1537-1540 is indisputably based upon a drawing by Giulio in the Hermitage[58]. It was suggested by Frederick Hartt that this sheet and two others might be related to the decoration of a "giesia del Crucifisso", to which Giulio makes reference in a letter of 23 October 1536 to Federigo Gonzaga[59]. As Hartt himself conceded, this church may never even have been built, but what is certain is that Giulio's *Jonah* drawing is conceived of as being cropped and framed in precisely the same manner as Domenico's fresco. Artists in Cremona were demonstrably interested in the work of both Raphael and Giulio around this time, but as a rule the borrowings appear to be from finished works as opposed to preparatory drawings[60].

As stated above, Girolamo da Carpi's *River God and Goddess* is not the only instance of his reliance on a prototype by Giulio, and a considerable number have already been proposed[61]. Furthermore, in the case of an *Adoration of the Magi* by Girolamo in a private collection (fig. 3), the dependence is absolute[62]. In this instance, two drawings of all but identical dimensions, neither of which can be autograph, record Giulio's invention (fig. 4), while three more record its left half. The first two – respectively in a private collection and in the Louvre – are squared and are not absolutely identical, while the three others (one in reverse), all of them likewise in the Louvre, are not squared and correspond to the complete design in

the Louvre. Between them they reveal the fact that Girolamo must actually have had access to a drawing that combined features of both variants, since it is only in the sheet in a private collection that the first Magus is African and beardless rather than Caucasian and bearded, that a camel is included instead of what appears to be a canopied bed, and that the receptacles for the gifts are wicker baskets as opposed to more solid containers, all as in the painting, but conversely it is only in the four others that the ox is shown stretching its head upwards to feed on hay in a raised manger, again as in the painting[63]. Unsurprisingly, they are all restricted to the figure group in the bottom half of the composition: the painting exhibits only minimal differences from them, and is basically on the same scale. This connection makes it tempting to wonder whether another composition of the *Adoration of the Magi* by Girolamo, known in more than one autograph version, might not likewise be based upon a prototype by Giulio, which – if so – is now lost[64].

Girolamo's study of Giulio's *Nativity with Saints Longinus and Andrew* in the Louvre is evident by virtue of the repetition – in reverse – of the pose of Longinus for the centurion in his *Crucifixion*, but other works may be suspected on purely stylistic grounds of depending upon models by Giulio[65]. One such is Girolamo's *Virgin and Child with the Instruments of the Passion*, although no related drawings of such a composition appear to exist[66].

In another instance, the imitation could not be closer, but the attribution is less certain. The work is double-sided and on copper, with the *Agony in the Garden* on one side and the *Crucifixion* on the other[67]. The source for the *Agony* is a drawing by Giulio in the Victoria and Albert Museum[68]. Intriguingly, the Virgin in the *Crucifixion* is likewise derived – in reverse – from an earlier prototype, but in this case it is a drawing by the young Michelangelo that was later copied by Francesco Salviati and Giulio Clovio[69].

Moreover, the same Virgin also appears in another *Crucifixion* by the same artist, again on one side of a double-sided painting, this time on slate, combined with a *Christ Nailed to the Cross*[70]. Both paintings have been attributed to Giovan Battista Cremonini (Cento *c.* 1550-Bologna 1610), an artist about whom little is known. His only secure work is a signed and dated *Road to Calvary* of 1598 in the Pinacoteca Nazionale in Bologna, but there seems no reason to doubt the ascription to him of an altarpiece of the *Deposition* in the Pinacoteca Civica in Cento, which is said to be by him in all the early sources[71].

At a later point in the sixteenth century, inventions by Giulio were to impress two major Venetian painters. As is well known, Titian's *Flaying of Marsyas* in Kroměříž is directly based upon Giulio's treatment of the subject[72]. What is more, Beverly Louise Brown has recently explored various connections between Veronese and Giulio[73].

In Vasari's *Vita* of Marcantonio Raimondi, he stresses the charitable function of prints, specifically in connection with Giulio's prints of *Apostles*: «Marcantonio intanto, seguitando d'intagliare, fece in alcune carte i dodici Apostoli, piccoli in diverse maniere, e molti Santi e Sante, acciò i poveri pittori che non hanno molto disegno, se ne potessero ne' loro bisogni servire»[74]. This was indeed part of their value, but another benefit of comparable acts of generosity – whether in the form of prints or drawings – was in disseminating the visual ideas of their creators.

Note

1 *Giulio Romano*, exhibition catalogue (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te and Museo del Palazzo Ducale, 1 September-12 November 1989), Milano 1989, is the standard work on the artist, but see now also *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, exhibition catalogue (Mantua, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 October 2019-6 January 2020), eds. L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, and *Giulio Romano. Arte e desiderio*, exhibition catalogue (Mantua, Palazzo Te, 6 October 2019-6 January 2020), eds. B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, exh. cat., Milano 2019, and – in connection with the argument of the present piece – above all S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019. For Giulio's presumptive date of birth and date of death, see *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 599 and 601.

2 D. Ekserdjian, *Establishing a Norm for the High Renaissance: Raphael and the Dissemination of a Style*, in *Modello, regola, ordine: Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, eds. H. Miesse and G. Valenti, Rennes 2018, pp. 217-235.

3 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, p. 212.

4 J. Cox-Rearick, *Giulio Romano: Master Designer*, in *Giulio Romano: Master Designer*, exhibition catalogue (New York, Berta and Karl Leubsdorf Art Gallery and Hunter College, 16 September-27 November 1999), ed. J. Cox-Rearick, Seattle 1999, pp. 13-27, is fully aware of this, and on p. 26 tellingly quotes Vasari's observation that «disegnava tanto Giulio e per fuori e per Mantova, che è cosa da non credere» (Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 76). What is new here are many of the examples.

5 E. Fadda, *Michelangelo Anselmi alla Steccata: 1521-1554*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, ed. B. Adorni, Milano 2008, pp. 197-214: 201, for Giulio's letter to the authorities at Santa Maria della Steccata in Parma, where he contrasts his ignorance of Michelangelo Anselmi – who was the executant of the fresco based on his drawing - with the patrons' familiarity with him: «conoscevano Michelangelo et havevano vedute l'opre sue prima di me che mai viddi lui ne le sue opre».

6 J. Shearman, *The Organization of Raphael's Workshop*, in "Museum Studies", X, 1983, pp. 41-57: 45-47.

7 E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983, nos. 497-509, for drawings associated with the stanza dell'Incendio, nos. 539-67, for drawings associated with the Villa Farnesina, nos. 582-84, for drawings associated with the Vatican Logge, and nos. 585-602, for drawings associated with the sala di Costantino. Some drawings in each group do indeed appear to the present writer to be by Raphael.

8 See respectively K. Oberhuber, *Raphael: The Paintings*, München-London-New York 1999, p. 245, fig. 228, and Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello*, cit., no. 618, for the drawings, and D. Ekserdjian, *Correggio*, New Haven-London 1997, p. 78, fig. 72, and J. Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of his Paintings. II: The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Landshut 2005, pp. 275-277, no. A16, for the paintings.

9 See respectively Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 78, fig. 72, and Meyer zur Capellen, *Raphael*, cit., pp. 107-16, no. 53, pp. 230-235, no. A3, pp. 247-251, no. A8, pp. 124-132, no. 55, pp. 183-189, no. 64, pp. 271-274, no. A15, pp. 117-223, no. 54, and pp. 150-157, no. 59.

10 I.H. Shoemaker, E. Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, exhibition catalogue (Lawrence, Spencer Museum of Art and University of Kansas; Chapell Hill, Ackland Art Museum and University of North Carolina, 1981), Lawrence 1981, pp. 96-99, no. 21, and pp. 146-147, no. 43.

11 *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, exhibition catalogue (Washington, National Gallery of Art, 1973), eds. J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973, pp. 178-193, nos. 72-76, and pp. 66-80, no. 13.

12 Shoemaker, Broun, *Marcantonio Raimondi*, cit., pp. 155-157, nos. 48a and 48b, pp. 112-114, no. 28, and pp. 200-201, no. 69.

13 R. Quednau, *Raphael und "alcune stampe di maniera todesca"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLVI, 1983, pp. 129-175.

14 Compare Meyer zur Capellen, *Raphael*, cit., pp. 178-182, no. 63, and *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 38 (illustrated), and Meyer zur Capellen, *Raphael*, cit., pp. 137-143, no. 57, and P. Young, P. Joannides, *Giulio Romano's Madonna at Apsley House*, in "Burlington Magazine", CXXXVII, 1112, November 1995, pp. 728-736.

15 L. Wolk-Simon, *Pellegrino da Modena*, in *Late Raphael*, proceedings of the International Symposium/Actas del Congreso Internacional (Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012), ed. M. Falomir, Madrid 2013, pp. 106-115, and especially p. 110, but see also B. Davidson, *Pellegrino da Modena*, in "Burlington Magazine", CXII, 803, November 1970, pp. 78-86: 85, where it is stated that the work «is dated 1517 on a *cartello* at the right of the fresco».

16 Wolk-Simon, *Pellegrino*, cit., p. 110, fig. 5, for the frescoes, and K. Oberhuber and A. Gnann, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, exhibition catalogue (Mantua, Palazzo Te and Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1999), ed. K. Oberhuber, pp. 84-85, nos. 24 and 25, for the various prints.

17 Ivi, pp. 78-81, nos. 15-20.

18 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 13, and *Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition*, exhibition catalogue (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1989-1990), Wien 1989, pp. 56-57, nos. II/6 and II/5, L. Angelucci, R. Serra, *Giulio Romano*, Paris 2012 (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins), p. 65, no. 1 (entry by R. Serra), for a print by Agostino Veneziano dated 1516 and two preparatory drawings for it by Giulio Romano, and *Giulio Romano: arte e desiderio*, cit., pp. 114-19, nos. 3-6, for four prints after designs by Giulio for Cardinal Bibbiena's bathroom, one of which is dated 1516.

19 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 63.

20 D. Franklin, *Raffaellino del Colle: Painting and Patronage in Sansepolcro in the First Half of the Sixteenth-Century*, in "Studi di Storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 145-170: 146-147.

21 Ivi, p. 160, figs. 1a and 1b, for the altarpiece, Oberhuber, *Raphael*, cit., p. 116, fig. 105, for the fresco, and Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello: i disegni*, cit., nos. 477 and 481, for the drawings.

22 Franklin, *Raffaellino*, cit., p. 161, fig. 2, for the Prado copy, and A. Vannugli, *Un'altra "lettera rubata". La decorazione della Cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero "Noli me Tangere" di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, in "Storia dell'Arte", 111, 2005, pp. 59-96, for the original.

23 P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio: L'opera completa*, Napoli 2001, p. 103, fig. 100, and p. 467, no. D1, and U. Bazzotti, *Palazzo Te a Mantova*, Modena 2012, p. 202. See also D. Ekserdjian, *Footprints in the snow: Renaissance borrowings and their "missing" sources*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums in Wien", XI, 2009, pp. 42-55: 47.

24 Franklin, *Raffaellino*, cit., pp. 162-163, figs. 3 and 4, for the second altarpiece by Raffaellino and the drawing by Giulio. Interestingly, although neither the semi-circular flight of steps nor the discarded slab in the drawing are used in this work, they do both take a bow in another, now fragmentary *Resurrection* by Raffaellino, for which, see ivi, p. 164, fig. 5.

25 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, ed. D. Ferrari, 2 vols., Roma 1992, I, p. 59.

26 Franklin, *Raffaellino*, cit., p. 148, and p. 165, figs. 7 and 8. See also L. Wolk-Simon, *A New Drawing by Raffaellino del Colle and an Old Attribution Reconsidered*, in "Master Drawings", XXIX, 1991, 3, pp. 301-306, where both drawings are given to Raffaellino.

27 A. Bliznukov, *Per Girolamo Marchesi: dagli esordi al soggiorno bolognese*, in "Proporzioni", VI, 2006, pp. 52-68: 61, and fig. 105.

28 *Raffael*, exhibition catalogue (Vienna, Albertina, 29 September 2017-7 January 2018), ed. A. Gnann, Wien-München 2017, pp. 310-12, no. 110 (as Raphael). For the connection, see: P. Ervas, *Girolamo da Treviso*, Saonara (Padova) 2014, p. 95, n. 22; and, L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 23 nota 36.

29 M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 vols., London 1994, II (*Roman and Neapolitan Schools*), pp. 94-95, no. 206 (90), and G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh 1954, pp. 56-58, nos. 32 and 33, and plates 26B and 27, for the paintings.

30 P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven-London 1997, pp. 131-32, fig. 133.

31 A sheet in the Ashmolean Museum, Oxford (Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello: i disegni*, cit., no. 439) is the source for a *Holy Family* variously given to Bonifazio de' Pitati and Giovanni and Bernardino da Asola (U. Ruggeri, *Nuovi dipinti veneziani del Cinquecento*, in "Arte Documento", IV, 1990, p. 90). See also P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988, pp. 246-247, no. 85, for Palma Vecchio's *Bathing Nymphs* in Vienna, which quotes an invention of Giulio's, in all probability via a print (*Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., p. 119).

32 *Late Raphael*, exhibition catalogue (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 June-16 September 2012; Paris, Musée du Louvre, 8 October 2012-14 January 2013), eds. T. Henry and P. Joannides, Madrid 2012, pp. 310-312, no. 85, for the *Madonna*, and *L'età di Savonarola. Fra Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, exhibition catalogue (Pistoia, Palazzo Comunale, 24 April-31 July 1996), eds. C. d'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Firenze 1996, p. 100, fig. 81, and A. Tempestini, *I fratelli Busati e il Maestro dell' "Incredulità di San Tommaso"*, in "Studi di Storia dell'Arte", 4, 1993, pp. 27-6: 37, 67, fig. 59, for the derivations.

33 *Late Raphael*, cit., pp. 248-251, no. 67, and R. Cannatà, A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze 1991, p. 36, and p. 108, no. 25. See also ivi, p. 27, for his *Virgin and Child with Saints* in Ascoli, where Cola's Saint Andrew quotes the figure of Jonah from Raphael's frescoes in Santa Maria della Pace, Rome (*Late Raphael*, cit., p. 42, fig. 22).

34 Ivi, p. 82, fig. 49, for the *Fugger Altarpiece*, and N. Gabrielli, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino 1976, p. 10, illustrated, and R. Battaglia, *Per un profilo di Pietro da Bagnara*, in "Bollettino dei Musei Civici Padovani", 79, 1990, pp. 255-280. See also P. Tosini, *La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati: un'aggiunta per Niccolò Trometta e un'ipotesi per il "pittore di Filippo Guastavillani"*, in "Prospettiva", 157-158, 2015, pp. 132-141, and especially p. 134, fig. 3, for a copy of the entire altarpiece by Trometta in Frascati.

35 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 79.

36 *Daniel Katz: A Celebration of Fifty Years Immersed in Art*, London 2019, pp. 120-125, no. 22, for an anonymous bronze *Apollo* and the related preliminary drawing by Giulio.

37 A. Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura dove si ragiona della vita, et opere…fatte dall'eccellentissimo pittore cremonese M. Bernardino Campo*, Cremona 1584, p. 29, as noted in G. Rebecchini, *Qualche precisazione e un punto fermo per Ippolito Costa (1506-1561)*, in "Prospettiva", 128, 2007, pp. 58-79, especially p. 58. See also J. Biscontin, *Antique Candelabra in Frescoes by Bernardino Gatti and a Drawing by Giulio Romano*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LVII, 1994, pp. 264-269, and *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 451, for a print of *Saint George and the Dragon* by Giulio Bonasone after Giulio Romano, and Gatti's related altarpiece in Frassine. For Bernardino Gatti, see S. L'Occaso, *Bernardino Gatti, il Sojaro, in Santa Maria di Campagna a Piacenza*, in *"Forza, terribilità e rilievo": il Pordenone a Piacenza e dintorni*, atti del convegno (Piacenza, Palazzo Farnese, 23-24 maggio 2019), a cura di A. Coccioli Mastroviti e C. Furlan, Piacenza 2020, pp. 81-97.

38 As noted in L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 186. See also M.L. Ferrari, *Il Tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e Arte*, Milano 1974, p. 81, fig. 80, and Bazzotti, *Palazzo Te*, cit., p. 66. See also *Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano*, exhibition catalogue (San Benedetto Po, Refettorio e Basilica Polironiana, 14 September 2019-6 January 2020), eds. P. Bertelli and P. Artoni, Mantova 2019, pp. 130-131, no. 13 (entry by P. Bertelli), for precisely such a drawing.

39 G. Sartori, M. Luzzara, A. Sarzi Madidini, *Sabbioneta e il suo territorio. Guida per il visitatore*, Viadana 2013, p. 40, for the fresco, and S. Pierguidi, *Caduta di Icaro e Caduta di Fetonte: Giulio Romano e Vasari tra Mantova e Venezia nel 1541-1542*, in "Iconographica", XIII, 2014, pp. 134-142: 135, fig. 2, for the drawing.

40 Bazzotti, *Palazzo Te*, cit., pp. 46-47, for the fresco.

41 F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-74)*, Roma 2015, pp. 366-367, no. 216.2.

42 *Pinacoteca di Vicenza*, ed. A. Ballarin, Vicenza 1982, pp. 19-21; Sartori, Luzzara, Sarzi Madidini, *Sabbioneta*, cit., p. 44, fig. 15, and *Vespasiano Gonzaga. Nonsolosabbioneta*, proceedings of the study day (Sabbioneta, 16 May 2015), Sabbioneta 2016, p. 44, fig. 15; and L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 169.

43 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols. in one, New York 1981, I, pp. 274-280, for a list of lost paintings.

44 *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 447-449, for both the drawings and the paintings, and Angelucci and Serra, *Giulio Romano*, pp. 75-76, nos. 34 and 35, for reproductions of the drawings in colour.

45 *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, ed. S. Marinelli, Cinisello Balsamo 1998, p. 34, *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 450, P. Della Pergola, *Galleria Borghese. Dipinti*, Roma 1955, no. 147, J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, 2 vols., London 1983, I, p. 225, no. 364, and II, plate 354.

46 M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London, pp. 105-118, Chapter X, *The Making of Presents*, for an exemplary consideration of this type of drawing.

47 *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 432-433, and P. Dreyer, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano 1979, no. 21, illustrated in colour.

48 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, pp. 203-208, and II, figs. 425-33 and 539, and L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 78-81.

49 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 77 («volle Gian Mattteo Giberti, vescovo di quella città, che la tribuna del duomo di Verona, come s'è detto altrove, fusse tutta dipinta dal Moro Veronese [i.e. Torbido], con i disegni di Giulio»), and L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 79, for the possible patronage of Ludovico Canossa.

50 Hartt, *Giulio Romano*, cit., II, fig. 539. It is worth noting that Giulio was not above repeating this *Virgin* – or just conceivably deriving her general pose from an earlier invention – as is evident from a comparison between the Haarlem drawing and one in the British Museum probably representing *Saint Margaret*, for which, see P. Pouncey, J.A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle*, 2 vols., London 1962, I, p. 63, no. 82, and II, plate 75. For another such self-borrowing, compare the pose of the nude youth in the foreground of the *Division of the Promised Land* in the Vatican Logge (N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, 2nd ed., Roma 1986, plate XLIa) with that of his adult female counterpart in the *Marriage Feast of Cupid and Psyche* in the sala di Psiche in Palazzo Te (Hartt, *Giulio Romano*, cit., II, fig. 255).

51 *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, exhibition catalogue (Ferrara, Castello Estense, 5 April-6 July 2008), eds. T. Kustodieva and M. Lucco, Milano 2008, p. 111, plate 50, and p. 170, no. 50 (entry by M. Danieli), for the painting, with generic references to the influence of Giulio. See also Ekserdjian, *Footprints in the snow*, cit., p. 45, for the assertion that Garofalo's painting «is actually based upon an invention of Giulio Romano's» and Idem, *Garofalo e le sue fonti*, in "Museoinvita. Musei di Arte Antica del Comune di Ferrara. Notizie e approfondimenti", 9-10, 2019, fig. 13, see: *https://www.museoinvita.it/ekserdjian-garofalo/*.

52 A. Bliznukov, *Giulio Romano "invenit"*, *Garofalo e Girolamo da Carpi "pinxerunt"*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, eds. D. Ferrari and S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 87-93, and especially fig. 3, for the damaged but possibly autograph Uffizi drawing (42,8 x 49 cm). The Louvre drawing, which is extensively discussed on the website of the Département des Arts Graphiques, is also in poor state (inv. 3489-recto, brown pen and wash with white heightening on prepared light-brown paper, 41.7 x 50.9 cm). See also *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 146, for a detail of the river god in the sala di Psiche, a work which was nearing completion in the summer of 1528, and *Giulio Romano: Master Designer*, cit., pp. 82-83, no. 19 (entry by C. Begley), for the drawing.

53 N. Forti Grazzini, *Gli arazzi di Ferrara nei secoli XV e XVI*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, exhibition catalogue (Ferrara, Castello Estense, 14 March-13 June 2004), ed. J. Bentini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 196-201, especially p. 199.

54 Bliznukov, *Giulio Romano*, cit., p. 91, and fig. 5.

55 Fadda, *Michelangelo Anselmi*, cit., p. 199, «un desegno colorito con acquerelle in carta, de la instoria de la Incoronazione de la Gloriosissima Vergine Maria bene ornato et richissimo de angelij et altri santi [...] et etiam sia tenuto a refare ditto disegno in un cartone tanto grande quanto fara bisogno a metterlo in opra a un altro depintor [...] Ma che ditto cartone sia obligato a finire

sol le tre principal figure, cioè Yeshu X'to et la sua santissima Madre et lo increato et omnipotente Dio». It seems clear from this that the patrons' original intention was that God the Father was to be included in the composition, and in the event his absence was one of the things they objected to in the finished work, as also emerges from the subsequent correspondence (ivi, p. 201).

56 T. McGrath, *Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artists in Renaissance Italy*, in "Art Bulletin", LXXXII, 2000, pp. 298-308, especially pp. 298-299.

57 Fadda, *Michelangelo Anselmi*, cit., for the whole episode.

58 Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo*, cit., p. 67, for the date, and p. 45, fig. 37, for the fresco, p. 68, and L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 185-86, for the connection. For the drawing, see *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 432-433, and *Master Drawings from the Hermitage and Pushkin Museums*, exhibition catalogue (New York, Pierpont Morgan Library, 25 September 1998-10 January 1999), New York 1998, pp. 16-17, no. 8.

59 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, pp. 273-274.

60 M. Tanzi, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in "Prospettiva", 134-135, 2009, pp. 25-51, for a number of Raphaelesque echoes, and Note 37 above, for Giulio Campi's *David and Bathsheba* and its source in Giulio Romano's fresco of the same subject. For two later and equally unobserved echoes of this work, respectively by Lucas de Heere and – in reverse – by Rubens, see A.W. Vliegenthart, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Rhede 1981, p. 75, and M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989, pp. 160-161, no. 70.

61 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 163-167, for an exemplary overview.

62 Christie's, London, 30 November 1979, lot 20, oil on panel, 48.5 x 40 cm. With Piero Corsini 1988. Present whereabouts unknown.

63 The drawing in a private collection is pen and brown ink with wash and white heightening (oxidised) on light-brown prepared paper, squared in pencil and red chalk, 27 x 34,5 cm. The four Louvre drawings are inv. 4272, pen and brown wash over black chalk on grey paper, 27,1 x 36,1 cm, inv. 3604, pen and brown ink with wash and white heightening, 25,6 x 19 cm, inv. 3605, pen and brown ink with wash and white heightening over black chalk underdrawing on brown prepared paper, 26,3 x 27,8 cm, and inv. no. 3606, red chalk, 22,7 x 19 cm (in reverse). See also A. Pattanaro, *«Seguitando le pedate di Maestro Biagio». Riflessione e nuove proposte per Girolamo da Carpi disegnatore*, in *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, ed. V. Romani, Padova 2010, pp. 85-135: 121-122, and figs. 45-46, for a copy of a lost drawing by Giulio for the Girolamo da Carpi *Adoration*, which represents the *Virgin and Child, Saint Joseph, and the kneeling Magus*, where the only difference of note is the fact that the Magus is bearded and white as opposed to beardless and black, and see A. Giovannini, P. Golinelli, P. Piva, *L'abbazia di San Benedetto Po. Storie di acque, di pietre, di uomini*, Verona 1997, p. 146 and fig. p. 147, for a frescoed tondo in the Infermeria at San Benedetto Po, which features the same Virgin and Child with the three Magi (as was kindly pointed out to me by Stefano L'Occaso).

64 F. Russell, *A late work by Girolamo da Carpi*, in "Burlington Magazine", CXXV, 963, June 1983, p. 359.

65 A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi*, Ferrara 1977, pp. 87-88, no. 89, and L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 162, for a copy of the altarpiece there attributed to Girolamo.

66 Mezzetti, *Girolamo da Ferrara*, cit., pp. 103-104, no. 146, and see also *Garofalo*, cit., p. 110, plate 49, and pp. 169-170, no. 49 (entry by M. Danieli), for a *Holy Family* by Garofalo with an identical Christ Child (in reverse).

67 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 70-71, for the connection and the illustration of the drawing and the painting, which he attributes to an anonymous pupil of Giulio, and whose location he gives as "Asta Bonhams". In 2011, I independently made the same connection when I visited the Sterling and Francine Clark Art Institute, where the painting now is.

68 P. Ward-Jackson, *Victoria and Albert Museum Catalogues: Italian Drawings*, 2 vols., London 1979-1980, I, pp. 75-76, no. 90, plate XII and fig. 31.

69 J.L. Baroni, *A Masterpiece Rediscovered/Un Capolavoro ritrovato*, exhibition catalogue (Florence, Palazzo Corsini, 2001), Firenze 2001, and especially figs 7 and 8 for the copies.

70 LACMA, oil on slate, 48,5 x 37 cm.

71 *Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo Generale, 2. Da Raffaello ai Carracci*, eds. J. Bentini *et al.*, Venezia 2006, pp. 203-205, no. 144 (entry by O. Orsi), and *La Pinacoteca Civica di Cento. Catalogo Generale*, ed. J. Bentini, Bologna 1987, pp. 153-155, no. 157.

72 *Tiziano*, exhibition catalogue (Rome, Scuderie del Quirinale, 5 March-19 June 2013), ed. G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2013, pp. 266-271, no. 40 (catalogue entry by L. Attardi), with earlier literature.

73 B.L. Brown, *The View from Behind: Veronese, Giulio Romano and the Rape of Europa*, in "Artibus et Historiae", XXXVII, 74, 2016, pp. 207-222.

74 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 12.

Alessandra Baroni Vannucci

«Tante varie fantasie, che vi s'abbagli l'intelletto»: Giulio Romano a Mantova, secondo Giorgio Vasari

Il presente contributo propone una riflessione sulla profonda traccia che l'arte di Giulio Romano per Federico II Gonzaga a Mantova, in particolare il grandioso ciclo di Palazzo Te, lasciò in Giorgio Vasari e nella sua opera. L'aretino conobbe e frequentò il grande artista al quale, nelle *Vite*, riserva parole di profonda stima e affetto. L'analisi dell'ecfrasi vasariana per l'impresa di Palazzo Te suggerisce anche che Giorgio dovette rimanere molto impressionato non solo dai dettagli delle straordinarie invenzioni del "capricciosissimo" ingegno di Giulio, ma anche dalla complessa struttura sia progettuale che pratica dell'impresa artistica. Lo scambio tra il maestro e gli aiuti, tra disegno, architettura e colore, sembra aver fornito a Vasari un modello diretto molto consistente per l'organizzazione della "bottega" una volta divenuto l'artista di corte di Cosimo I de' Medici a Firenze. Verranno quindi offerti alla riflessione alcuni spunti nei quali la simmetria tra i due artisti appare particolarmente significativa, soprattutto in relazione all'opera di Giorgio Vasari a partire dal quinto decennio del Cinquecento. Una devozione dimostrata anche dal celebrato studio con la *Caduta di Icaro e Dedalo*, il noto disegno di Giulio del Louvre – dato perduto da Otto Kurtz e anche da Licia Collobi Ragghianti e felicemente riconosciuto da Catherine Monbeig Goguel nel 1979[1] – che l'aretino aveva nella sua collezione e dal quale trasse in più occasioni ispirazione[2].

«Quivi [a Mantova] dimorando, non dopo molto tempo, diede principio alla fabbrica et al bel palazzo del T. fuor della porta di San Sebastiano, la qual opera per non esservi pietre vive, fecie di mattoni e di pietre cotte lavorate, con colonne, base capitegli, cornici, porte e finestre, con bellissime proporzioni e stravagante maniera di adornamenti di volte, spartimenti con ricetti, sale camere et anticamere divinissime. Le quali non abitazioni di Mantova, ma di Roma paiono, con bellissima forma di grandezza. E fece dentro a questo edifizio, in luogo di piazza, un cortile scoperto, nel quale sboccano in croce quattro entrate. La principale delle quali trafora e passa in una grandissima loggia e sbocca nel giardino, l'altre due vanno a diversi appartamenti, che son quattro [...]»[3].

L'approccio alla conoscenza di Giulio Romano, il più "valente" discepolo di Raffaello che Vasari, nell'edizione Giuntina del 1568, giudicò «il più fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abondante et universale» e perfetto «nell'imitazione» ma anche «nell'invenzione, disegno e colorito» del maestro[4], avvenne, prima ancora che per diretto contatto, attraverso la mediazione di Pietro Aretino. Il ben più anziano conterraneo del Vasari, collega e sodale (addirittura "pittore" come si definiva nei suoi primi anni trascorsi a Perugia), dopo un lungo peregrinare tra Toscana, Umbria e Roma, poi a Mantova e infine a Venezia, tra il 1537 e il 1542 aveva già cominciato la pubblicazione del suo carteggio con gli artisti tra i quali fu anche, come noto, Giulio Romano «gloria de i begli spirti»[5]. Aretino era stato amico precoce del Pippi il quale fu, potremmo dire, suo "complice" in una delle imprese più scandalose del Rinascimento, e forse di tutta l'arte dell'età moderna, ovvero i famosi *Modi*[6]. Messe al bando e pubblicamente condannate, anche da Vasari – che lo fece nella *Vita* di Marcantonio aggiunta alle *Vite* solo nell'edizione 1568 – le famose sedici stampe erotiche dei *Modi* su disegno di Giulio Romano eseguite nel 1524 da Marcantonio Raimondi, fornirono il motivo per corredare le

già licenziose immagini di altrettanti licenziosissimi sonetti a firma di Pietro Aretino. L'opera valse una fama immensa ad Aretino rendendogli però l'ambiente romano presto ostile. Dal 1525 al 1527, anno nel quale si trasferì a Venezia, Aretino fu dunque a Mantova, dove visse accanto al suo idolo, il capitano Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere – padre del futuro Cosimo I granduca di Toscana – e dove anche Giulio Romano era giunto al termine del 1524, per mettersi al servizio di Federico II Gonzaga[7].

L'ammirazione e l'amicizia di vecchia data con Aretino e la dipendenza da questi per una parte delle informazioni sugli artisti nella stesura della prima edizione delle *Vite*, giunte a Vasari anche da altri fidati corrispondenti, tra i quali si annoverava anche Paolo Giovio, grande ammiratore di Giulio Romano[8], non prepararono l'impressione formidabile che Giorgio Vasari ricevette nel visitare di persona le opere di Giulio, in particolare e soprattutto Palazzo Te, nella tappa mantovana compiuta verso la fine del 1541 nel corso del suo viaggio verso Venezia. Come già commentato da Giovanni Agosti[9], e più recentemente da Barbara Agosti nel suo fondamentale libro sui luoghi e tempi delle *Vite* di Vasari[10], fu lo stesso Giorgio a ricordare per primo questo breve passaggio a Mantova nella *Vita* giuntina del Pippi. Una rapida sosta, durata soltanto quattro giorni, ma a tal punto intensa da imprimere nell'ancor giovane e ambiziosissimo Giorgio un'impronta indelebile. Da più punti di vista, come vedremo, ma primo fra tutti dovette colpirlo, crediamo, l'intesa profonda tra Giulio e il suo signore, Federico II Gonzaga, del quale l'artista aveva perfettamente compreso e assecondato la natura brillante e focosa facendosene interprete e operando un completo rinnovamento della città secondo l'immagine del suo protettore tanto nei palazzi privati che negli edifici pubblici e religiosi. In questa occasione è immaginabile che Vasari abbia anche notato la distanza siderale tra la stella splendente del Pippi a Mantova e ciò che lui stesso aveva invece vissuto solo pochi anni prima a Firenze in occasione degli apparati trionfali per l'entrata di Carlo V nel 1536[11], che furono soprattutto occasione di lustro per Agnolo Bronzino e non certo per Giorgio la cui posizione alla corte fiorentina all'ombra di Alessandro de' Medici, poi assassinato l'anno successivo, era stata abbastanza marginale e ben lungi da quella che sarebbe diventata due decenni dopo[12].

Interessante è notare alcune significative differenze tra le due redazioni della *Vita* di Giulio Romano, edite da Vasari rispettivamente nel 1550 (Torrentino) e nel 1568 (Giunti): ridondante e agiografico il profilo del Pippi nella torrentiniana, con tanto di confronto con Apelle e Vitruvio che sarebbero stati certamente «vinti» – dice Vasari – «dalla maniera di lui» se mai fossero esistiti nell'età di Giulio[13], più semplice e umano il ritratto dell'artista nell'edizione del 1568, nel quale Vasari descrive l'artista come: «dolcissimo nella conversazione, gioviale, affabile, gratioso e tutto pieno d'ottimi costumi»[14]. Nella seconda edizione Vasari tende a far meglio spiccare il primato di Giulio tra gli allievi di Raffaello (si veda ad esempio il ridimensionamento di Giovanni da Udine nella loggia di Villa Madama, definito con l'aggettivo "mirabile" nella torrentinana – termine poi cancellato nella giuntina – e al ruolo avuto insieme a Giovan Francesco Penni, "Giovanfrancesco Fiorentino") nel gestire il lascito delle opere incompiute del maestro, soprattutto di quelle commissionate dal secondo papa Medici, Clemente VII. La descrizione della sala di Costantino trova qui infatti maggior dovizia di particolari rispetto all'edizione del 1550, a tutto beneficio anche della visione toscano-centrica, o meglio ancora mediceo-centrica che caratterizza la struttura teorica delle *Vite* del 1568. Assai più pragmatico vi appare qui l'approccio di Giulio alla realizzazione di Palazzo Te. Nell'edizione giuntina delle *Vite* Vasari inizia infatti il racconto da ben più lontano, con la descrizione della calda accoglienza e dell'immediata simpatia con cui il marchese Federico II Gonzaga ricevette il Pippi, al quale donò vesti preziose realizzate da vecchie «canne di velluto e raso», affinché, raccomandato sia da papa Clemente VII che da Baldassarre Castiglione, l'artista lo scortasse al cospetto dell'imperatore come suo protetto[15]. Ma è soprattutto alla costruzione e alla decorazione di Palazzo Te che Vasari dedica lunghi paragrafi inediti rispetto alla precedente edizione della *Vita* del Pippi: «[...] e dopo [Federico], intendendo che non aveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri, glie lo donò; e montato che Giulio vi fu sopra se n'andarono fuori della Porta di San Bastiano, lontano un tiro di balestra, dove sua Eccellenza aveva un luogo e certe stalle, chiamato il T. in mezzo a una prateria, dove teneva la razza de' suoi cavalli e cavalle: e quivi arrivati, disse il marchese che arebbe voluto, senza guastare la muraglia vecchia, accomodare un poco di luogo dove poteva andare, e ridurvisi talvolta a desinare o a cena per ispasso. Giulio udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera; e servendosi delle mura vecchie, fece in una parte maggiore la prima sala, che si vede oggi all'entrare, col seguito delle camere che la mettono in mezzo: e perché il luogo non ha pietre vive né commodi di cave da poter far conci e pietre intagliate, come si usa nelle muraglie da chi può farlo, si servì di mattoni e pietre cotte, lavorandole poi di stucco; e di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte finestre e altri lavori, con bellissime proporzioni, e con nuova stravagante maniera gli adornamenti delle volte, con spartimenti dentro bellissimi, e con ricetti riccamente ornati: il che fu cagione che da un basso principio si risolvesse il marchese a far poi tutto quello edifizio a guisa d'un gran palazzo. Perché Giulio, fatto un bellissimo modello, tutto, fuori e dentro nel cortile, d'opera rustica, piacque tanto a quel signore, che ordinata buona provisione di danari, e da Giulio condotti molti maestri, fu condotta l'opera con brevità al suo fine»[16]. Nella *Vita* di Giulio del 1568, diversamente dall'edizione precedente, si sente chiaramente che Vasari doveva aver visto con i propri occhi e camminato con le proprie gambe nei luoghi da lui descritti. Per quanto riguarda Palazzo Te è tangibile il suo stupore per un così armonioso insieme di architettura, stucchi e dipinti. Vasari nota e apprezza la grande "varietà" degli ornamenti ma anche l'artificio geometrico con cui Giulio organizza gli "spartimenti" dei soffitti, plasmando di volta in volta il resto dello spazio architettonico, oppure annullandolo, con la sola forza della pittura. Rimane incantato dalla naturalezza dei cavalli e dei cani della sala che da essi prende il nome raffigurati «nel vero, così bene, che paiono vivi» all'interno di un loggiato sospeso nella campagna[17]. Ammira l'accostamento tra l'accento archeologico degli stucchi ispirati alla colonna Traiana «le tante, varie fantasie, che vi s'abbaglia l'intelletto», intendendo qualcosa che non si era mai visto prima, qualcosa di talmente inedito e potente da stordire non solo i sensi ma anche la ragione[18]. Espressione massima dell'artificio "capricciosissimo ed ingegnoso" di Giulio fu poi, per Vasari, la camera dei Giganti: «Per mostrare quanto valeva [...] disegnò di fare una stanza la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gli uomini che dovevano vederla. Fatto dunque fondare quel cantone, che era in luogo paludoso con fondamenti alti e doppi, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciocché i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessin reggere la volta [...] avendo quella camera cantoni, vi fecie per lo girare di quella a' suoi luoghi murare le porte, le finestre, ed il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte che pareva proprio pendessero in sur un lato, e rovinassero veramente: e murata questa stanza così stranamente si mise a dipignere in quella la più capricciosa invenzione che si potesse trovar, cioè Giove che fulmina i giganti [...]»[19]. Non meno impressionato rimase Vasari dal gran numero di maestranze che lavoravano all'impresa, organizzate e "ordinate"[20] dallo stesso Giulio, che inclusero colleghi di straordinarie capacità, come Francesco Primaticcio, ma anche aiuti di diverso livello qualitativo, come i fedelissimi Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, Giulio da Benedetto da Pescia – tutti citati da Vasari – ai quali il maestro affidò disegni e cartoni per la realizzazione pittorica che, tuttavia, non fu giudicata da lui all'altezza del maestro[21].

La complessità di questo e dei tanti cantieri di cui Giulio Romano fu responsabile, come anche della stessa sala di Troia in Palazzo Ducale, soprattutto dal punto di vista delle diverse maestranze è del resto ben testimoniata dall'esistenza delle registrazioni contabili pubblicate, insieme ad altre fonti archivistiche, da Daniela

1. Giorgio Vasari, *Convito di Ester e Assuero*, 1548. Arezzo, Museo Nazionale d'arte medievale e moderna.

Ferrari nel 1992[22]. Dunque, oltre alla varietà e allo stile grandioso dei soggetti mitologici e letterari dipinti sulle pareti da Giulio e dai suoi "creati" utilizzando diverse tecniche artistiche – anche queste meticolosamente annotate da Vasari nella biografia del Pippi come il "colore su calcina", il "colore a olio", i "tocchi d'oro", lo "stucco" – a colpire l'attenzione di Giorgio Vasari furono anche l'organizzazione della bottega e, all'interno di essa, l'utilizzo dei disegni come strumento principe di comunicazione e delega tra aiuti e maestro cui spettava comunque la pennellata finale[23].

Quando e per quale motivo, avendo visitato Mantova nel 1541, il Vasari abbia cambiato il testo solo nell'edizione del 1568 non è dato di sapere con sicurezza. È però un fatto abbastanza noto[24], che nella più tarda delle due edizioni Vasari abbia alquanto modificato non solo questa di Giulio ma anche altre biografie di artisti, come quelle di Mantegna e di Leonardo, allo scopo di mitigare le critiche che la prima versione delle *Vite* doveva forse aver suscitato, ma anche di aggiornare, per quanto possibile, le antiche informazioni con dati più recenti e verificati sul posto. Tuttavia, per quanto riguarda il nuovo profilo di Giulio Romano, è molto probabile che vi sia stata anche una ragione più personale, in un certo senso più autobiografica, legata alla mutata posizione di Giorgio Vasari rispetto alla corte fiorentina del duca Cosimo di Giovanni de' Medici. Dal 1555 Giorgio Vasari aveva infatti raggiunto l'obiettivo perseguito da una vita: avere un ruolo da protagonista di primo piano nella Firenze medicea e assumere la guida della vasta ristrutturazione, sia artistica che architettonica, di molti luoghi simbolo della città, intrapresa secondo il volere di Cosimo de' Medici dopo il definitivo annienta-

2. Giulio Romano e collaboratori, *Banchetto di Amore e Psiche*, 1526-1528. Mantova Palazzo Te, camera di Psiche.

3. Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi e Marco Marchetti da Faenza, *Offerta a Saturno*, 1555-1557. Firenze, Palazzo Vecchio, sala degli Elementi.

mento della minaccia franco-senese nella celebre battaglia di Pozzo della Chiana (1554) che aveva segnato la riunificazione della Toscana sotto il suo dominio. La trasformazione dell'arnolfiano Palazzo Vecchio, già emblema della Firenze repubblicana, quale nuova dimora della rappresentanza ducale medicea del figlio del capitano Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere, fu la grandiosa impresa a cui Giorgio Vasari poté finalmente dedicarsi quale incontrastato regista e lo fece tenendo ben presente ciò che Giulio aveva compiuto a Mantova anni prima. È bene precisare, che già prima del 1555, nel decennio successivo alla visita dell'aretino a Mantova nel 1541, gli effetti del cantiere di Palazzo Te nell'opera di Giorgio si erano fatti sentire. Se già Barbara Agosti sottolineava l'influenza di Palazzo Te nelle scenografie per l'apparato dei Sempiterni a Venezia per la rappresentazione dell'intermezzo della Talanta (1542), nel soffitto di Palazzo

4. Giulio Romano e collaboratori, *Soffitto della camera dei Venti*, 1527-1528. Mantova, Palazzo Te, camera dei Venti.

Pagina a fronte

5. Giorgio Vasari, *Studio per il soffitto con Saturno e le dodici ore*, 1555-1558. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 7 Orn.

6. Giulio Romano e collaboratori, *Volta della Sala degli Imperatori*, particolare,1530-1531. Mantova, Palazzo Te, camera degli Imperatori.

Corner Spinelli di Venezia, negli affreschi del convento benedettino di Monteoliveto Maggiore a Napoli e ad Arezzo[25], nella grande pala con il *Convito di Ester e Assuero* (fig. 1) per Giovanni Benedetto da Mantova, abate del convento dell'ordine benedettino cassinese delle Sante Flora e Lucilla, non si può negare che anche in altre opere Vasari ricordasse bene ciò che aveva visto fare a Giulio a Mantova, soprattutto per quanto riguarda la progettualità e l'organizzazione degli aiuti. Ne offre un primo, cruciale, esempio l'impresa della sala della Cancelleria a Roma, eseguita per il cardinal Alessandro Farnese (1546) – ottenuta grazie all'intercessione di Paolo Giovio – le cui grandi pareti, dedicate alla gloria politica, culturale e morale del cardinale, rappresentano rispettivamente *La Pace di Nizza*, *Papa Paolo III sovrintende alla costruzione di San Pietro* e *La remunerazione della Virtù*. Le scene sono incastonate in un impianto architettonico *picto* molto complesso, concepito come una serie di loggiati balconati collegati l'uno all'altro e inframezzati da medaglioni e nicchie con raffigurazioni allegoriche e finti rilievi dal gusto antiquario. In questo cantiere, uno dei più importanti per la carriera di Giorgio Vasari fino a quel momento, egli sperimentò per la prima volta cosa significasse coordinare una struttura organizzativa complessa nella quale lui ebbe sì l'incarico dell'invenzione e del progetto dell'intera decorazione, ma senza riuscire davvero ad avere il pieno controllo sull'esecuzione pittorica che, per la fretta di giungere presto a compimento, fu da lui affidata a giovani e poco esperti "garzoni", molti dei quali improvvisati aiuti di cui rimane poca o nessuna traccia[26]. Una disorganizzazione "aziendale", ma soprattutto un risultato pittorico deludente che portò Vasari a rivedere il modello raffaellesco, e forse anche giuliesco, della "bottega", e a trovare approcci alternativi per interagire con i collaboratori mantenendo la piena supervisione della realizzazione finale[27].
Come noto, la ristrutturazione dei quartieri ducali di Palazzo Vecchio fu condotta da Vasari in contemporanea su più piani e in più tempi[28]. Dal 1555 al 1562 interessò il quartiere degli Elementi, «all'ultimo cielo del palazzo dove in pittura oggi abitano le origine delli Dei celesti», in simmetrica correlazione tematica al piano di sotto, dominato dal grande quartiere di Leone X, comprendente le sei sale dedicate agli «Dei terrestri della illustrissima casa de' Medici», ovvero Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico, Leone X, Clemente VII, Giovanni dalle Bande Nere e Cosimo I[29]. È facile cogliere l'influenza dal Giulio Romano di Palazzo Te

nella decorazione a tutto campo della grande sala degli Elementi, dove già Paola Barocchi ravvisava il ricordo delle «divinità contorte» della camera dei Giganti[30]; è soprattutto la grande cura nel posizionare i gruppi delle figure al centro di profonde vedute paesistiche, nei principali riquadri delle pareti che, a mio avviso, trova una forte suggestione soprattutto dalla camera di Psiche di Palazzo Te. Si veda in particolare a questo riguardo il confronto tra il *Banchetto di Amore e Psiche* del Te (fig. 2) e *L'offerta a Saturno* di Palazzo Vecchio (fig. 3), dove lo sguardo del visitatore è catturato dal centro della scena dominato dai nudi mitologici delle divinità e delle allegorie, ma anche spinto a girare intorno a essa e ad apprezzare l'arioso paesaggio. Nei soffitti, sono la varietà delle strutture architettoniche e pittoriche e l'alternanza dei ricchi cassettonati, intagliati o a stucco, a scandire il ritmo della decorazione. Un'esplicita citazione dai lacunari della volta della camera dei Venti mantovana (fig. 4) è offerta, a mio avviso, nel più antico e discusso studio per il soffitto del terrazzo di Saturno (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 7 Orn) (fig. 5), giocato sulla ripetizione della forma ottagonale, ben diverso da quello che vediamo oggi *in situ*[31]. Per la sala di Cosimo il Vecchio fu già lo stesso Vasari a sottolineare, per bocca del principe Francesco de' Medici, e usando quasi lo stesso lessico già impiegato per la descrizione degli ornamenti di Palazzo Te, il carattere antico e prezioso «di queste volte così riccamente messe d'oro, e lavorate di stucchi con tante belle bizzarrie di figure, cornici ed altre grottesche di rilievo» e ritratti con «abiti da centinaia di anni in dietro»[32]. Forse non è casuale un certo nesso tra questo soffitto e quello della camera degli Imperatori in Palazzo Te (fig. 6) per la simmetria geometrica degli "spartimenti", tutti diversi e intervallati da fini cornici a stucco – affidate all'invenzione di Bartolomeo Ammannati – che Vasari aveva preventivamente ponderato fin nel più piccolo dettaglio in alcuni celebri disegni a penna e inchiostro acquerellato che ancora ci rimangono[33]. Come nel foglio del Louvre inv. 2176[34], a esempio, che mostra il progetto dell'intero soffitto della sala di Cosimo il Vecchio, già in gran parte corrispondente alla realizzazione finale, o in quello per la sala di Lorenzo il Magnifico (New York, Morgan Library, inv. 1967.25)[35], di Leone X (Louvre, inv. 2175)[36], di Giovanni dalle Bande Nere (Louvre, inv. 2172) o di Cosimo I (Louvre, inv. 2174)[37]. Questi veri e propri progetti grafici, derivati dal programma iconografico suggerito in gran parte da Cosimo Bartoli e approvato dal Duca[38], furono preceduti, e molte volte anche seguiti, da numerosi schizzi in cui il soggetto per il singolo dipinto trovava una variante o un maggior equilibrio compositivo. Tale prassi ebbe come scopo principale quello di facilitare, ma anche tenere d'occhio,

il compito delle maestranze pittoriche, ovvero dei collaboratori, alcuni dei quali scelti con cura da Vasari stesso, come Cristofano Gherardi e Marco Marchetti da Faenza, altri imposti dai tempi stretti e, forse, dal caso, come il fiammingo Johannes Stradanus, meglio conosciuto a Firenze come Giovanni Stradano[39]. Essi, come si desume anche dalla fitta documentazione archivistica pubblicata a cominciare da Cecchi e da molti altri – incluso chi scrive – furono responsabili della messa in opera del piano vasariano in tutte queste sale, proseguita a ritmo abbastanza sostenuto nel giro dei sei anni successivi, ma sempre lasciando a Giorgio la possibilità, e il tempo, di dare l'ultima pennellata[40].

Questa, potremmo dire, concludendo, fu la principale lezione impartita da Giulio Romano a Vasari, al quale aveva (forse involontariamente) mostrato come la grandezza di un vasto impianto decorativo e pittorico, specchio dell'immagine del suo signore e committente, non potesse prescindere da un ferreo controllo delle maestranze e dalla forte personalizzazione di uno stile omogeneo, riconducibile all'artista titolare. La pratica del disegno, che Vasari aveva esercitato sin dalla più tenera età copiando dalle opere di pittori antichi e contemporanei insieme all'amato amico Francesco Salviati, lo aveva indotto non solo ad affinare la conoscenza di tutte le tecniche grafiche, favorendo nell'aretino la nascita dell'interesse collezionistico per le opere su carta (disegni e anche stampe)[41], ma, al tempo stesso, anche a mettere a punto una nuova metodologia di lavoro e di comunicazione con la "bottega", attraverso la preparazione e circolazione dei disegni.

Note

1 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3499, cfr. C. Monbeig Goguel, *Giulio Romano e Giorgio Vasari. Le dessin de "La chute d'Icare" retrouvé*, in "La Revue du Louvre et des musées de France", XXIX, 1979, pp. 273-276. Si veda inoltre, per la bibliografia precedente anche R. Serra, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 166-167, cat. 60.

2 L'opera fu d'ispirazione ad esempio per la *Lotta tra Fortuna, Virtù e Vizio* della casa aretina di Giorgio Vasari dipinta nel 1542 circa, poco dopo il suo ritorno da Venezia, cfr. A. Del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, Arezzo 1927, p. 40; inoltre L. Reed, *Pay homage to Giulio Romano: Giorgio Vasari's "Virtue, Fortune and Vice"*, in *Giorgio Vasari pittore e il disegno*, atti del colloquio internazionale di studi (Arezzo, Fraternita dei Laici, 28-29 gennaio 2011), a cura di A. Baroni [Vannucci], in "Annali Aretini", XX, 2012, pp. 99-102; L. De Girolamo Cheney, *Giorgio Vasari's planetary ceiling. A neoplatonic voyage*, in *Artistic responses to travel in the Western tradition*, a cura di S.J. Lippert, London-New York, 2018, pp. 156-169.

3 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 65, 67, ed. 1550.

4 Cfr. Ivi, pp. 55-56.

5 Cfr. P. Aretino, *Del libro primo delle lettere di M. Pietro Aretino*, ed. appresso Matteo il Maestro, Parigi, 1609, p. 114. Per una disanima puntuale relativa all'edizione dei sei libri di lettere vivo l'Aretino, tra il 1525 e il 1557, rimando anche per la bibliografia, al recente saggio di Paolo Procaccioli (P. Procaccioli, *Arte, artisti e doni*, in *«Inchiostro per colore». Arte e Artisti in Pietro Aretino*, a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Roma 2019, pp. 255-274).

6 Si vedano sul tema i testi di Danilo Romani, Enrico Parlato e Giorgio Marini in *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 27 novembre 2019-1 marzo 2020), a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Firenze 2019, pp. 83-85, cat. 2.18-2.19; inoltre, sul ruolo del Baviera nell'impresa incisoria degli *Amori*, si veda A. Baroni Vannucci, *Graveur versus peintre-graveur. Riflessioni sulla grafica nella biografia vasariana di Marcantonio (1568) alla luce della letteratura critica e storiografica successiva*, in *Vasari als paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven*, atti del convegno (Firenze, 14-16 febbraio 2014) a cura di F. Jonietz e A. Nova, Venezia 2016, pp. 225-234, in part. p. 227.

7 Cfr. *Con nuova e stravagante*, cit., si veda in particolare la biografia-regesto a cura di M. Zurla, pp. 15-17.

8 Cfr. B. Agosti, *Scenari artistici romani negli scritti di Pietro Aretino*, in *«Inchiostro per colore»*, cit., pp. 33-42.

9 G. Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in "Prospettiva", 91-92, 1998 (1999), pp. 171-185.

10 B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016, pp. 48-49.

11 Una frustrazione perfettamente colta e argomentata anche da Barbara Agosti che chiama "gelo" il disinteresse del duca Cosimo de' Medici nei confronti di Giorgio, nonostante l'assiduità di questi con il defunto Alessandro, cfr. Ivi, pp. 24-26. Per quanto riguarda le difficoltà oggettive di essere tenuto in degna considerazione da parte dei colleghi cfr. anche il commento alle lettere indirizzate a Raffaellino del Colle, cfr. A. Cecchi, *Giorgio Vasari l'uomo e l'artista*, in *Giorgio Vasari disegnatore e pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi con A. Baroni e L. Fornasari, Milano 2011, pp. 13-22: 20.

12 Sull'ambiente di corte fiorentino al tempo dell'apparato per l'entrata trionfale dell'imperatore Carlo V cfr. R. Bartoli, *Dentro la corte (1537-1560): artisti e letterati*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, Firenze 2011, pp. 47-55.

13 «Né con più grazia mai geometra toccò compasso di lui. Tal che se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbono vinti dalla maniera di lui che fu sempre anticamente moderna e modernamente antica» cfr. Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 55, ed. 1550.

14 Ivi, p. 56.

15 Ivi, p. 65.

16 Ivi, pp. 65-66.

17 Ivi, p. 66.

18 Ivi, pp. 68-69.

19 Ivi, pp. 69-70.

20 Il riferimento è al significato di questo termine che indica letteralmente 'su ordine di', intendendo che fu lo stesso maestro a selezionarle e sceglierle per le loro caratteristiche professionali e tecniche.

21 Sulla necessità di sovrintendere sempre sul lavoro degli aiuti, Vasari menziona proprio l'esempio di Mantova e degli esecutori di Giulio nelle opere pittoriche che «non hanno recato molto onore a Giulio Romano», si veda ivi, pp. 154-155 (biografia di Perino del Vaga).

22 Cfr. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992. Sulla complessa decorazione di Palazzo Te si vedano inoltre A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998; *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014.

23 Del resto numerosi erano anche gli studi di Raffaello che Giulio Romano aveva riportato da Roma, molti dei quali finirono poi, come noto, nelle mani di Jacopo Strada, cfr. D.J. Jansen, *Jacopo Strada antiquario mantovano e la fortuna di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 361-374.

24 Agosti, *Giorgio Vasari*, cit., p. 50.

25 Ivi, pp. 48-59.

26 È lo stesso Vasari a ricordare il suo "errore" nella biografia dell'edizione giuntina: alcuni aiuti aretini furono Battista Flori, Giovanni Paolo da Borgo Sansepolcro e Salvatore Foschi, a cui si aggiunsero il bolognese Giovan Battista Ramenghi, detto Bagnacavallo e i due giovani spagnoli Gaspar Becerra e Roviale Spagnolo, cfr. Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 388. Inoltre cfr. A. Baroni [Vannucci], *A new drawing by Vasari for the Sala dei Cento Giorni in the Palazzo della Cancelleria*, in "Master Drawings", L, 2012, 4, pp. 495-506.

27 Diceva infatti ancora il Vasari di Giulio, a proposito dei dipinti della camera di Psiche al Te: «ben è vero che l'opera fu poi quasi tutta ritocca da Giulio, onde è come se fusse tutta stata fatta da lui. Il qual modo che egli imparò da Raffaello suo precettore [...] e se bene alcuni si persuadono essere da più di chi gli fa operare, conoscono questi cotali, mancata la guida loro, prima che siano al fine, o mancando loro il disegno e l'ordine d'operare che per aver perduta la guida si trovano come ciechi in un mare d'infiniti errori», cfr. Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 68.

28 L'intervento complessivo, come noto, durò oltre la morte di Giorgio Vasari. La parte più tarda del progetto si concentrò soprattutto sulla ristrutturazione del salone dei Cinquecento per il quale Vasari aveva avuto la collaborazione di Vincenzo Borghini per il programma iconografico e per l'esecuzione degli "Accademici" da lui trattati in un capitolo a parte nelle *Vite* del 1568, cfr., anche per la bibliografia precedente, A. Baroni [Vannucci],*Vasari e gli Accademici del Disegno,* in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 169-192; Eadem, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor*, Roma 1997, in particolare, pp. 23-50; Eadem, *A Flemish artist at the Medici court in Florence in the second half of the sixteenth century*, in *Stradanus 1523-1605. Court artist of the Medici,* a cura di A. Baroni [Vannucci], M. Sellink, Turnhout 2012, pp. 59-107.

29 Vasari stesso enfatizzava il parallelismo nei suoi *Ragionamenti*, cfr. G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni di Gaetano Milanesi*, ed. Firenze 1906, VII, p. 85 (*Giornata seconda, ragionamento primo*). Sulla cronologia su base documentaria si veda A. Cecchi, in E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 63-182.

30 P. Barocchi, *Vasari pittore*, Milano 1964, p. 41.

31 L'attribuzione a Stradano, già proposta da Barocchi-Bianchini-Forlani-Fossi e accettata dubitativamente da chi scrive nel 1997 (cfr. anche per la bibliografia precedente Baroni Vannucci, *Jan van der Straet*, cit., p. 35, ill. 11), non pare oggi più sostenibile rispetto ad una autografia vasariana,

peraltro già avanzata da Cecchi (cfr. A. Cecchi, in Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio*, cit., pp. 108-109. L'originale struttura del terrazzo di Saturno fu modificata dopo un incendio nel XVII secolo.

32 Vasari, *Le opere*, cit., VIII, p. 86.

33 La cui identificazione si deve soprattutto a Catherine Monbeig Goguel, cfr. C. Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens. Vasari et son temps: maîtres toscans nés après 1500, mors avant 1600*, Paris 1972.

34 Cfr. Ivi, n. 209.

35 F. Stampfle, *A ceiling design by Vasari*, in "Master Drawings", VI, 1968, 3, pp. 266-270.

36 Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens*, cit., n. 211.

37 Ivi, rispettivamente nn. 208 e 210.

38 Su Vincenzo Borghini e i suoi compiti in seno alla corte medicea e alla neonata Accademia delle Arti del Disegno, si veda, R. Scorza, *Il ruolo di Vincenzo Borghini*, in *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, 2 voll., Firenze 2015, I, pp. 37-51.

39 Cfr. note 28 e 31.

40 Nonostante l'impronta vasariana generalizzata, gli aiuti trovarono comunque modo di distinguersi nelle parti secondarie. Sul vasto *corpus* di disegni si veda anche *Michelangelo, Vasari, and their Contemporaries. Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library, 25 gennaio-20 aprile 2008), a cura di A. Petrioli Tofani, con il contributo di R. Eitel Porter, New York 2008.

41 Ad esempio la celebre *Caduta di Icaro*, di cui l'aretino venne in possesso e oggi al Louvre; numerosi i disegni che Giulio aveva riportato da Roma e dalla bottega di Raffaello, passati poi, come noto, nelle mani di Jacopo Strada (sul ruolo dello Strada nella propagazione dei disegni e delle invenzioni giuliesche si veda D.J. Jansen, *«Et anchora mi truova di molte belle cose». L'uso dei disegni giulieschi raccolti da Jacopo Strada*, in *Giulio Romano e l'arte*, cit., pp. 155-172). Per quanto riguarda invece la differenza tra il collezionismo di Vasari e quello, molto più mirato, di Vincenzo Borghini cfr. R. Scorza, *Vincenzo Borghini's collection of pantings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXVI, 2003, pp. 63-122; Idem, *Vincenzo Borghini collezionista di disegni*, in *Giorgio Vasari pittore*, cit., pp. 25-49. Infine sul disperso Libro de' Disegni di Giorgio Vasari si vedano: L. Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974; *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1985), a cura di A. Morrogh, Firenze 1985; C. Monbeig Goguel, *Vasari's attitude toward collecting*, in *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean court*, a cura di P. Jacks, Cambridge 1998, pp. 111-136; P. Bjurström, *Italian drawings from the collection of Giorgio Vasari*, Stokholm 2002; A. Forlani Tempesti, *Giorgio Vasari e il Libro de' Disegni: museo cartaceo o galleria portatile*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze 2012, pp. 35-49; B.W. Meijer, *A proposito del "Libro de' disegni" vasariano, del Sustris padre e figlio e del Vasari stesso*, in *Giorgio Vasari pittore*, cit., pp. 103-116; A. Morrogh, *Niccolò Gaddi and Giorgio Vasari*, intervento alla conferenza *A Demand for Drawings: Five Centuries of Collecting*, New York, The Frick Collection and The Morgan Library, The Drawing Institute at the Morgan Library 4-5 marzo 2016, *https://www.frick.org/interact/miniseries/drawings/andrew_morrogh_niccolo_gaddi_giorgio_vasari*. L. Moretti, S. Roberts, *From the Vite or the Ritratti? Previously Unknown Portaits from Vasari's "Libro de' Disegni"*, in "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", 21, 2018, 1, pp. 105-136. Un progetto informatico intrapreso dall'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze con la collaborazione di chi scrive per la costruzione di una banca dati sulla dispersa collezione vasariana sulla base di analisi scientifiche è tutt'ora *in fieri*.

Daniela Ferrari

Giulio Romano fra letterati, cortigiani e committenza ducale

Federico II Gonzaga in occasione delle nozze con Margherita Paleologo, celebrate nel 1531, progetta la realizzazione di una nuova ala residenziale aulica consistente nella palazzina, detta appunto "della Paleologa", edificata sulle strutture murarie di un rivellino quadrangolare posto davanti al castello, e ristrutturando alcuni appartamenti nel castello stesso[1]. Intorno alla fine del mese di settembre 1531 il duca si reca a Casale Monferrato per condurre la sposa a Mantova; a corte fervono i lavori, sotto la sapiente regia di Giulio Romano, iniziati nella primavera dello stesso anno. Il cantiere è nel pieno dell'attività, sotto la scadenza incombente di tempi strettissimi, aggravati da piogge incessanti. In assenza del suo principale committente, Giulio deve confrontarsi con numerosi interlocutori: segretari, cortigiani e funzionari, in un clima di generale concitazione, tutti si sentono autorizzati a interferire nel proseguimento dei lavori. Tra gli altri interventi, l'artista decora la sala delle Armi in castello – la sala più importante del doppio appartamento che il duca fa sistemare in questa occasione – così chiamata per la presenza di emblemi araldici; egli vi dipinge una serie di ben dodici stemmi, tre su ogni lato: quello dell'imperatore e del re dei romani (il futuro Ferdinando I d'Asburgo), del re di Francia, dei duchi di Milano, Ferrara e Urbino; quello di Federico II e Margherita Paleologo legati insieme – per sancire l'unione matrimoniale –, collocato tra gli stemmi della famiglia Paleologo e uno stemma di Isabella d'Este, e infine quello del cardinale Ercole Gonzaga, collocato tra gli stemmi dei fratelli, lo stesso Federico II e Ferrante Gonzaga[2]. La famiglia Gonzaga, grazie all'ampliamento dei propri domini e al prestigio raggiunto in virtù di questo matrimonio, viene così a essere idealmente rappresentata al centro delle massime potenze statuali, rappresentate dalle decorazioni araldiche che ornavano le pareti secondo una disposizione rispecchiante una sorta di ordine gerarchico.

Federico II non esita tuttavia a manifestare tutto il suo disappunto imponendo a Giulio Romano di rifare immediatamente le decorazioni, e in un modo che ne muta profondamente il significato simbolico; egli non vuole «altre arme che quelle di casa nostra» e indica puntualmente quali siano e in quale sequenza debbano essere disposti i nuovi stemmi, che sono soltanto quattro: quello del padre, della madre, il proprio e infine quello della moglie, ciascuno posto al centro di una parete e completato da un'impresa gonzaghesca su ogni lato[3]. In questo modo Federico enfatizza, attraverso il ciclo araldico, la posizione raggiunta dal proprio casato – imparentato con una delle più antiche famiglie europee grazie al suo matrimonio – tenendolo tuttavia ben distinto all'interno del panorama degli altri potentati italiani ed europei, rappresentati simbolicamente dalle «arme de tanti diversi signori».

La sala delle Armi rappresenta l'affermazione iconografica della celebrazione genealogica; il duca preferisce adottare una linea di prudente opportunità politica, rimanendo almeno apparentemente al di fuori del gioco degli schieramenti e delle alleanze, tanto repentini quanto imprevedibili nell'Italia di allora, all'interno dei quali avrebbe potuto muoversi mettendo in campo la strategia delle condotte militari, insieme a un paziente lavoro di tessitura diplomatica, per riposizionare il piccolo stato gonzaghesco nel nuovo scenario geopolitico dominato da Carlo V[4].

Giulio Romano si giustifica per avere dipinto le arme secondo le indicazioni del

"cavaliere"[5]. Chi era il personaggio, finora ignoto, ma tanto familiare da poter essere definito semplicemente "cavaliere", che aveva ispirato il ciclo decorativo senza l'assenso di Federico II?
Me lo ero già chiesta, sottolineando come i documenti riferiti a tale episodio, benché noti e pubblicati da tempo, non fossero stati oggetto di ulteriori indagini[6]. La risposta più plausibile è che si tratti di un episodio minore, inserito in un intervento di ristrutturazione che non prevede una vera e propria campagna decorativa, come invece accadrà dopo il 1536, quando Federico II con il riconoscimento dell'investitura del Monferrato sarà entrato in pieno possesso del marchesato dei Paleologo e vorrà dimostrarlo in modo tangibile, anche attraverso la realizzazione di un meditato programma iconografico che trova forma nell'appartamento di Troia, realizzato in Corte Nuova tra il 1536 e il 1539. Molto poco è rimasto, infatti, nell'area del castello di questo intervento realizzato nel 1531; la sala delle Armi, inoltre, è stata nuovamente oggetto di interventi in occasione delle nozze di Francesco III con Caterina d'Asburgo, nipote dell'imperatore, celebrate nel 1549, con la realizzazione di nuovi arredi pittorici che sono andati a soppiantare quelli precedenti[7]. Dunque si tratta di un episodio di breve durata, probabilmente per questo motivo passato inosservato, ma non meno interessante, sia per le implicazioni di natura ideologica, sia perché mette in luce i rapporti tra l'artista, il duca e la vita di corte.
Poiché è assodata la prassi secondo la quale i committenti nel loro serrato dibattito con gli artisti erano soliti coinvolgere consulenti eruditi, in un primo tempo pensavo di poter identificare il "cavaliere" con Paride Ceresara (1466-1532), l'aristocratico mantovano colto ed eclettico, rappresentante della più alta e raffinata cultura cortigiana tra Quattro e Cinquecento, la cui figura, e soprattutto la cui produzione poetica, hanno ritrovato una giusta collocazione nel panorama della fitta schiera di letterati e poeti vissuti a cavallo del secolo[8].
Indirizzato alla carriera militare dal padre, ma poco incline al mestiere delle armi, Paride – che nella corrispondenza si firma "eques"[9] – aveva preferito dedicarsi allo studio delle lettere e delle scienze[10] e può essere considerato il consulente iconografico dei Gonzaga per eccellenza; grazie alla sua approfondita conoscenza delle fonti letterarie, aveva rivestito un ruolo centrale come inventore dei cicli pittorici di Palazzo Te[11]; aveva inoltre ispirato uno dei celebri dipinti dello studiolo di Isabella d'Este, *Battaglia di Castità contro Lascivia* del Perugino, riferito a Pallade e Diana che combattono virilmente contro Venere e Amore[12]. Al Ceresara si deve inoltre la realizzazione nel 1516 dell'impresa del "boschetto" (o della "boscaya"), riferita all'amore che legava il giovane principe, allora sedicenne, a Isabella Boschetti, impresa tuttavia ideata dallo stesso Federico Gonzaga[13]. Paride Ceresara non avrebbe, dunque, preso iniziative prescindendo dalla volontà del suo signore, o le avrebbe prima proposte o discusse.
Ancora, escludevo Mario Equicola – perché morto nel 1525 –, uno dei protagonisti della scena letteraria mantovana che nei primi decenni del Cinquecento intrattiene rapporti duraturi con la corte, la cui consulenza si esplica soprattutto nella composizione di epigrafi e iscrizioni[14]. Parimenti a questa altezza cronologica non è possibile prendere in considerazione Giovanni Benedetto Lampridio, che pure instaura una vera e propria collaborazione con Giulio Romano per quanto riguarda la realizzazione del programma iconografico dell'appartamento di Troia[15], poiché Lampridio arriva a corte soltanto nel 1536, come precettore di Francesco Gonzaga, primogenito di Federico II.
Una più attenta lettura dei documenti già noti, insieme a nuovi riscontri, fanno propendere per l'identificazione del "cavaliere" con Ippolito Calandra, personaggio appartenente a quella galassia di figure che hanno partecipato alla creazione della Mantova rinascimentale – cortigiani, agenti, diplomatici, intellettuali, eruditi – la cui fisionomia, ancora in secondo piano nel panorama della monumentale bibliografia gonzaghesca, stenta a farsi riconoscere.
Esponente di una famiglia di funzionari da lunga tradizione al servizio dei Gonzaga, che si tramandano di padre in figlio cariche e uffici[16], Ippolito Calandra è figlio di Federico, soprintendente della fonderia marchionale e castellano, che muore nel 1530 lasciando eredi cinque figli: il nostro Ippolito, Sabino, Endimio – che subirà un processo per eresia – Silvio e Isabella[17]. Le sue vicende sono meno note rispetto a quelle del più celebre zio paterno Giovanni Giacomo (1478-1543), anch'egli castellano, segretario e soprintendente della cancelleria marchionale, nonché uomo dottissimo e letterato, amico di Baldassarre Castiglione[18].
Pur non avendo informazioni precise sul suo *cursus honorum*, possiamo presumere che anche Ippolito potesse contare su una solida preparazione, oltre a essere versato nelle belle lettere; alcune sue missive furono infatti pubblicate nel corso dell'Ottocento nelle raccolte di autori quali Luigi Pungileoni e Giovanni Gaye[19]. La tradizione letteraria e colta, così come la fedeltà ai Gonzaga, sono prerogative di famiglia, testimoniate in un decreto del 1513 con il quale il marchese Francesco Gonzaga dona alcuni beni a Ippolito Calandra e ai suoi fratelli Silvio, Endimio e Sabino. Il marchese desidera attestare e rafforzare i rapporti di reciproca fiducia e fedeltà, in memoria dei lunghi servigi prestati a corte da Silvestro e da suo figlio Federico, entrambi "castellani fidissimi"; nel contempo egli desidera agevolare gli studi dei quattro fratelli, figli di Federico, rimasti orfani in giovane età, affinché possano seguire le orme paterne continuando a servire la casa Gonzaga[20]. Secondo Carlo D'Arco, Ippolito Calandra, nel 1506, «molto amato dal marchese Federico Gonzaga, fu da lui intitolato cavaliere e suo cameriere segreto»[21]. Se il carteggio testimonia come il duca Federico II si rivolga a lui in più occasioni, proprio nel 1531, con il titolo di «magnifice eques carissime noster»[22], consentendoci di identificarlo con la figura del "cavaliere" che aveva ispirato le decorazioni araldiche della sala delle Armi, per quanto riguarda la nomina di "cameriere segreto", finora non sono emerse ulteriori prove documentarie[23]. Egli svolge tuttavia esattamente tale mansione, facendo parte di quella schiera di cortigiani e gentiluomini coinvolti nel gioco di autorappresentazione della corte, che si sentono tanto più premiati quanto più il loro lavoro li avvicini al signore: godendo del privilegio di accostarsi alla sua persona raggiungono uno dei livelli più elevati nella scala dei valori sociali della vita di corte: esistere in quanto cortigiano diventa un traguardo fine a se stesso[24].
La corrispondenza di Ippolito a noi pervenuta è datata a partire dal 1516, quando egli è di ritorno dalla Francia per avere accompagnato lungo una parte del tragitto[25] il giovane Federico diretto alla corte di Francesco I. Il fedele cortigiano espleta i propri compiti nel fitto intreccio della vita di corte e li declina nelle forme più svariate, esprimendo una gamma di elementi che vanno dai dati informativi dell'agire politico alla comunicazione intellettuale, alla sensibilità emozionale. Ippolito Calandra informa il principe dei fatti di politica, interna ed estera, riassumendo i dispacci che arrivano in cancelleria, soprattutto da Roma e da Venezia; lo rassicura sullo stato di salute dei suoi cavalli; procura e invia libri, soprattutto poemi cavallereschi, a cominciare dall'*Orlando Furioso*[26], ma anche oggetti di uso comune, come guanti di varie fogge, unguenti, profumi[27].
La sua corrispondenza diventa cartina di tornasole della vita di corte; egli ha a che fare soprattutto con una moltitudine di artigiani: mercanti che forniscono broccati e damaschi, "spadari" che rifiniscono armi bianche e coltelli, orafi cui vengono commissionati gioielli e suppellettili preziose, sarti che confezionano abiti, giubbe e mantelli, "pennacchieri" che procurano penne da cappello, "varotari" da cui acquista pelli di zibellino per foderare casacche "all'ongaresca"[28].
Nel 1531 Ippolito è costantemente presente sul cantiere diretto da Giulio Romano, lamentando con il duca la lentezza con cui procedono i lavori in quei febbrili giorni che attendono il rientro a Mantova del duca insieme a Margherita Paleologo[29]. Subito dopo la partenza di Federico per Casale, egli sottolinea la desolazione del cane prediletto del duca, che se ne sta mogio e inappetente nella sua camera: «Altro non ho che scrivere a vostra signoria, salvo che me ritrovo solo e che tuto hozi sono stato senza compagnia, che pur mi pare stranio. Tibris è qui in la mia camara in castello, molto male contento, et non ha voluto anchora magnare, che li pare stranio de la partita de vostra signoria, che pare habia intelecto»[30]. Tibris,

1. Tiziano, *Ritratto di Federico II Gonzaga*, particolare, 1529 circa. Madrid, Museo del Prado.

2. Giulio Romano, *Un cane a pelo lungo*, 1530 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3573.

ovvero Tevere, così Federico II aveva chiamato il suo maltese, presumibilmente in ricordo degli anni trascorsi a Roma, insieme al quale si fa ritrarre nel dipinto di Tiziano databile proprio intorno a questi anni (fig. 1)[31]. E potremmo chiederci se sia lo stesso al quale Giulio Romano ha dedicato il bassorilievo in stucco che ne raffigura il sepolcro, collocato tra le rappresentazioni murali delle favole di Esopo nel delizioso giardino segreto della Grotta di Palazzo Te[32]; quasi certamente, infine, è riconducibile a Tibris il disegno dell'artista qui riprodotto (fig. 2), databile al 1530 circa[33].

Ai primi di ottobre Ippolito Calandra, avendo saputo che è stato invitato a Mantova il duca di Milano, è particolarmente preoccupato per organizzare una degna accoglienza[34] e probabilmente la notizia gli offre il destro per suggerire la decorazione della sala delle Armi ponendovi anche lo stemma degli ospiti illustri, assenti o presenti, quali appunto il duca di Milano. Rimasto vedovo di Eugenia Serra, morta appena sedicenne, per onorarne la memoria nel 1528, Ippolito fece costruire un elegante sepolcro, nella cattedrale di Mantova, che accolse insieme le spoglie del figlioletto Federico, anch'egli prematuramente scomparso, come testimonia l'iscrizione posta sulla lapide ornata con gli stemmi delle due famiglie Calandra e Serra[35].

Talvolta l'impulso verso la pratica del collezionismo da parte dei Gonzaga, principali committenti, contagia i loro agenti; intellettuali e cortigiani gravitando nell'orbita della corte conoscono e frequentano gli artisti, ne diventano amici e possono a loro volta diventarne committenti. È il caso dei Capilupi, una tra le famiglie mantovane più in vista per ruolo politico, prerogative economiche e cultura, le cui generazioni, che si sono susseguite in un arco cronologico esteso dal Medioevo ai giorni nostri, hanno espresso figure di segretari di stato, politici, militari, prelati di elevata statura e, soprattutto, letterati di vaglia[36]. Il periodo di massimo splendore è raggiunto dai Capilupi tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento, un secolo di successo crescente per la famiglia, che vede riverberarsi su larga scala gli effetti positivi della politica e del lavoro svolto dalle precedenti generazioni; è in questo periodo che alcuni di loro si trasferiscono a Roma fornendo ai Gonzaga una efficiente base diplomatica. In particolare Ippolito Capilupi (1511-1580), cresciuto a corte come paggio della marchesa Isabella d'Este, è compagno di studi di Ercole Gonzaga, con il quale condivide l'educazione umanistica e l'insegnamento di Pietro Pomponazzo. Il cardinale Ercole Gonzaga, diventato suo protettore, nel 1544 lo nomina agente mantovano

3. Giulio Romano, *Testa di lupo raffigurante lo stemma araldico della famiglia Capilupi*, 1524-1546. Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie, inv. D.1638.

4. Protome di lupo, I secolo d.C. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 124756 (su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Museo Nazionale Romano).

presso il pontefice; a Roma Ippolito trova il terreno congeniale alle sue doti di prelato amante del fasto, estimatore delle arti e delle lettere – per tradizione familiare, per educazione e per consuetudine cortigiana – tanto che acquista un palazzo in Campo Marzio, nell'attuale via dei Prefetti, che verrà ristrutturato nella seconda metà del secolo[37]. Le sue qualità di acuto osservatore della situazione politica romana e internazionale sono testimoniate nell'abbondante scambio epistolare con la marchesa Isabella d'Este, con la duchessa Margherita Paleologo e con Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, del quale è informatore accorto, ma soprattutto con il cardinale Ercole. Il carteggio con quest'ultimo, in particolare, di carattere privato e di non facile approccio – perché in buona parte cifrato, quando non corroso dall'inchiostro – potrebbe contribuire a definire meglio i contorni della figura del cardinale Ercole Gonzaga, oggetto di contributi che ne hanno chiarito il peso politico e istituzionale nell'Italia del Cinquecento, collocandolo al centro di una potentissima rete filoimperiale sullo sfondo della lotta tra Carlo V e Paolo III Farnese, all'interno della quale Mantova diventa asilo per chi fugge da Roma in odore di eresia, e fulcro delle relazioni tra i principi italiani e la corte imperiale[38].

Con la morte di Federico II (1540), il cardinale Ercole regge il ducato, formalmente insieme al fratello Ferrante e alla cognata Margherita Paleologo, ma nella sostanza dei fatti è lui il nuovo signore che diventa anche il principale committente di Giulio Romano. Numerose testimonianze provano i suoi contatti diretti con l'artista, ma vari sono anche gli indizi riferiti alle relazioni della famiglia Capilupi con lo stesso Giulio, come il portale monumentale che ancora oggi si può ammirare all'ingresso della residenza avita, ritenuto giuliesco, benché finora senza riscontri documentari[39].

Di notevole interesse è un disegno conservato nelle collezioni del Musée des Beaux-Arts di Besançon, attribuito a Giulio Romano da una didascalia di epoca imprecisata, oggetto di una recente catalogazione secondo la quale rappresenterebbe la testa di una martora[40], e sarebbe uno studio preparatorio per un accessorio vestimentario di lusso molto in voga durante il Rinascimento, il cosiddetto "sghiratto", una pelliccia-gioiello, in genere di zibellino (ma anche poteva essere di martora, o di ermellino), portata sulla spalla o sul braccio, con il capo dell'animale trasformato in monile di raffinata fattura, realizzato in oro, smalti, o cristallo di rocca, ornato da perle o pietre preziose.

La veemenza dell'espressione del nostro disegno (fig. 3), particolarmente aggressiva ed enfatizzata dai denti digrignati e dalla tensione dei muscoli

sopraccigliari, suggerisce tuttavia la testa di un lupo, come già Hartt aveva sostenuto nel 1958, attribuendolo alla polena di una nave; la testa è infatti simile alle protomi di lupo di straordinaria forza, realizzate in bronzo e risalenti al primo secolo d.C. (fig. 4), che decoravano le testate di travi lignee di navi, modelli cui Giulio Romano potrebbe essersi ispirato, a conferma del suo gusto antiquario. Il confronto con alcune raffigurazioni dello stemma Capilupi è del resto inequivocabile: elemento dirimente sono le tre ballette poste a decorazione del collo dell'animale puntualmente ricorrenti nelle immagini araldiche[41] (fig. 5).
L'esponente della famiglia Capilupi che maggiormente poteva avere dimestichezza con l'artista è Ippolito, il quale vantava relazioni con numerosi letterati e artisti che affollavano la curia pontificia, da Paolo Giovio ad Annibal Caro, da Giovanni Della Casa, a Michelangelo Buonarroti[42]. Nel 1561 egli ottiene dal pontefice la nomina a nunzio presso la Repubblica di Venezia dove frequenta letterati e artisti (Tiziano gli fa omaggio di un ritratto di Giulia Gonzaga). Dopo la morte del cardinale Ercole, il duca Guglielmo Gonzaga lo incarica a più riprese dell'acquisto in Roma di varie antichità; Ippolito è sepolto a Roma, nella chiesa di Aracoeli, di fianco al Campidoglio.
La sua familiarità con Giulio Romano è testimoniata nel 1545 da un episodio riferito a un donativo da presentare al cardinale Maffeo de' Maffei, come segno di riconoscenza poiché il prelato aveva sostenuto le posizioni del cardinale Ercole Gonzaga nei confronti di papa Paolo III, in merito all'abbazia di Lucedio: «Messer Uberto e io habbiamo discorso insieme sopra il presente che si potrebbe fare al Maffeo, et havendo considerata la professione sua, concorriamo nel parer di vostra signoria illustrissima che non se gli debbano donare né calze di seta, né simili cose, ma ci par ben che ella gli potrebbe far fare qualche bella tazza d'argento, havendo costì messer Giulio che in ciò la può servire eccellentemente»[43].
"Messer Giulio"non poteva essere altri che Giulio Romano, citato con il solo nome di battesimo in virtù delle relazioni di amicizia e stima che legavano i due prelati e l'artista. Se ci sia stato o meno un seguito a questo episodio non è dato sapere, o almeno le fonti finora tacciono al riguardo. Sappiamo che la feconda produzione di Giulio Romano riguarda non soltanto la pittura e l'architettura, ma anche le arti minori. Benché non siano pervenuti oggetti da lui progettati, numerosi sono i disegni che riguardano oggetti e suppellettili di uso comune pensati in modo funzionale, ma caratterizzati da quelle forme "vaghe e bizzarre", in cui trionfano il gusto e la raffinatezza, magistralmente espresse soprattutto in dettagli che ne diventano la cifra distintiva[44].
Nel maggio 1546 Ercole Gonzaga cerca di ottenere in prestito dal cardinale Reginald Pole un dipinto di Michelangelo dal quale far trarre una copia a Giulio Romano; ci informa Ippolito Capilupi: «Monsignor Polo ha per notitia ch'ella desidera un Christo di mano di Michelangelo et hamme imposto che io intenda secretamente la verità di cotal suo desiderio. Perché, essendo in effetto egli ne ha uno di mano propria del detto, che volontieri gliela manderebbe, ma è in forma di Pietà, pure se gli vede tutto il corpo; dice che questo non sarebbe un privarsene, percioché dalla marchesa di Pescara [Vittoria Colonna] ne può avere un altro. Vostra signoria illustrissima me ne scriva»[45]. La risposta del cardinale Ercole non si fa attendere: «Quando mi possiate far avere quell'immagine di Christo del reverendissimo Polo, per quest'effetto solo, ch'io lo possa far copiar da messer Giulio Romano, nostro qui, et rimandarglielo, mi sarà carissimo haverlo»[46].
Quasi certamente si tratta del noto disegno, oggi conservato presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, rimasto in proprietà del pittore Fermo Ghisoni da Caravaggio dal quale l'artista aveva tratto una *Pietà* per Margherita Paleologo, oggi perduta[47]. Il pittore venne pagato l'anno seguente per la fattura di tre dipinti a olio: oltre al «Cristo morto nelle braza de la Madona», egli aveva dipinto «doii crucifissi in croze [...] ritratti dal divino Michello Angiello»[48].
Nuovi riscontri documentari mettono in relazione Ippolito Capilupi e Raffaello Pippi, figlio di Giulio Romano, a proposito di alcuni disegni, tra i quali proprio un crocifisso tratto da Michelangelo. Il 6 agosto 1549 – Giulio è morto da quasi tre anni – il prelato chiede conferma al cardinale Ercole Gonzaga circa la ricezione di due disegni inviati da Roma[49]. Dalla lettera accompagnatoria del 3 agosto possiamo meglio contestualizzare l'episodio: «Mando dui canóni a vostra signoria illustrissima, ne l'uno de' quali è il dissegno che ha fatto il figliuolo di messer Giulio Romano di quel crucifisso di Michelangelo che essa desiderava d'havere, nel altro vano non so che altri disegni che egli manda a sua madre, alla quale vostra signoria illustrissima li farà havere»[50]. Si tratta quindi non di due disegni, bensì di due rotoli, e il termine "canóni" ci dice che i fogli dovevano essere di dimensioni ragguardevoli, o comunque non tanto piccoli, dovendo viaggiare arrotolati in un tubo, il primo dei quali conteneva un disegno di mano di Raffello Pippi[51] riproducente un crocifisso di Michelangelo, mentre il secondo rotolo conteneva altri disegni, non meglio specificati, da recapitare a Elena Guazzo, vedova di Giulio.
Dunque il cardinale Ercole cercava di procurarsi altri disegni di un crocifisso di Michelangelo – suo artista di riferimento – con l'intermediazione di Ippolito Capilupi. Resta da chiarire la presenza a Roma del figlio di Giulio Romano: come spesso accade i documenti, anziché dare risposte, pongono nuove domande e sollecitano ulteriori ricerche.
L'affondo in questi episodi permette di riconsiderare come il carteggio diplomatico diventi cartina di tornasole che fa emergere un mosaico di personaggi minori, grazie ai quali si assottiglia il confine che separa mecenati e artisti dal resto della corte. Tali considerazioni impongono una rivalutazione dei rapporti gerarchici intercorrenti tra committenti e cortigiani e invitano a studiare con maggiore attenzione la galassia di figure gravitanti intorno ai Gonzaga ridistribuendone competenze e responsabilità.

5. Stemma gentilizio Capilupi con testa di lupo decorata da tre ballette, 1770. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 3704, *Libro d'oro dell'Araldica*, volume conservato a parte, particolare.

Note

1 A. Belluzzi, *La palazzina di Margherita Paleologa nel castello di Mantova*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 177-226; R. Berzaghi, *Giulio Romano e il Palazzo Ducale*, in "*Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 57-67.

2 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2516, cc. 96r-97v, lettera 20 ottobre 1531, cfr. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. 457-458, con bibliografia precedente.

3 Il duca manifesta la sua disapprovazione e impartisce nuove disposizioni inviando due lettere, di tenore pressoché identico, a Ippolito Calandra il 23 ottobre e a Giulio Romano il 24 ottobre 1531, Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2934, copialettere 304a, c. 23r-v, trascritte in *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 459-460.

4 C. Mozzarelli, *Mantova e i Gonzaga dal 1382 al 1707*, Torino 1987.

5 Cfr. Mantova, Archivio di Stato, *Autografi*, b. 7, c. 230r., trascritta in *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 463-464, con bibliografia precedente.

6 D. Ferrari, *Giulio Romano artista e cortigiano nell'età di Federico II*, in *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550. The Court of the Gonzaga in the age of Mantegna*, atti del convegno (Londra, 6-8 marzo 1992; Mantova, 28 marzo 1992), a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 369-382.

7 M. Ragozzino, *Le imprese decorative di Federico II*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 158 e ss.

8 A. Comboni, *Paride Ceresara, mantovano*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo*

nell'Italia settentrionale, atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Firenze 1989, pp. 263-291; Paride Ceresara, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. Comboni, Firenze 2004.

9 Per esempio in una lettera indirizzata a Mario Equicola, nel giugno 1525 (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 2506, c. 405).

10 Cfr. C. d'Arco, *Documenti patrii raccolti da Carlo D'Arco*, *Annotazioni genealogiche di famiglie mantovane...*, manoscritto, Archivio di Stato di Mantova, III, p. 203.

11 A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), p. 119.

12 Cfr. A. Comboni, *Un'elegia di Pietro Valeriano e due dipinti per Isabella d'Este Gonzaga*, in *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, Trento 2016, pp. 63-75: 71.

13 Cfr. P. Porçal, *Due lettere sulle imprese di casa Gonzaga. Contributo alla prassi pre-accademica delle prime imprese italiane*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XL, 1996 (1997), pp. 232-235: 233, citato da A. Comboni, *"Vui, che ogni dì haveti ad fare nove inventione". Paride Ceresara e i Gonzaga tra programmi iconografici, imprese e rime*, in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, a cura di S. Albonico, S. Romano, Roma 2016, pp. 445-462: 458-459, nota 44.

14 Sulla figura di Equicola rimando a S. Kolsky, *Mario Equicola, the real Courtier*, Ginevra 1991 e a P. Cherchi, *Equicola, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Roma 1993, *sub voce*.

15 J. Koering, *"Intrecciamento". Benedetto Lampridio, Giulio Romano et la poétique de la salle de Troie*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXXV, 2012, 3, pp. 335-350, con bibliografia precedente.

16 La famiglia è presente a Mantova già alla fine del XII-inizio del XIII secolo e fino al 1630, quando si estingue per la peste. Nella seconda metà del Quattrocento Giacomo Calandra, erede dei beni paterni, esercita la farmacia, suo figlio Silvestro si dedica invece al mestiere delle armi e nel 1491 il marchese Gonzaga lo nomina castellano di Mantova; inviato gonzaghesco nel ducato di Urbino all'epoca in cui Cesare Borgia combatteva contro Giovanni Sforza signore di Pesaro, Silvestro lascia spianata la via della corte ai figli Giovanni Giacomo e Federico (cfr. D'Arco, *Annotazioni genealogiche*, cit., II, pp. 273-281).

17 *Ibidem*. I nomi dei primi tre figli sono citati da Carlo d'Arco, quelli di Silvio e Isabella, così come la carica di castellano del padre Federico, si evincono dai documenti. Per il processo a Endimio Calandra cfr. S. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano 1991. Nel 1532, in occasione della seconda visita a Mantova di Carlo V, Giovanni Giacomo Calandra entra in conflitto con Giulio Romano a proposito dell'allestimento della "Calandria" (cfr. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2517, cc. 63r-66r, trascritta in *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 524-526, ma in quella sede erroneamente attribuita a Ippolito, anziché a lui).

18 Giovanni Giacomo Calandra è inoltre ricordato in un epigramma di Battista Fiera; è noto per i suoi contatti con Bandello, Mario Equicola, Niccolò d'Arco ed è citato dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso* (canto 42, strofa 85), insieme a Gian Giacomo Bardellone, cfr. C. d'Arco, *Notizie delle accademie, dei giornali e delle tipografie che furono in Mantova e di circa mille scrittori mantovani*, manoscritto, Archivio di Stato di Mantova, II, pp. 185-186 e R. Zapperi, *Calandra, Giovanni Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, *sub voce*.

19 Così secondo D'Arco, *Annotazioni genealogiche*, cit., II, p. 276.

20 «[...] volentes eos aliquo pio munere prosequi, quo libentius avita et paterna vestigia sequantur in nobis et successoribus nostris fidelieter serviendo et quo facilius bonis litteris imbui et optimis moribus institui possint, ex certa nostri scientia, motuque proprio [...] damus et titulo donationis inter vivos que revocari nequeat, tradimus [...]» (Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, *Decreti*, libro 34, c. 17v-18r, 5 novembre 1513).

21 Cfr. D'Arco, *Notizie delle accademie*, cit., II, p. 189; a quella data Federico aveva 6 anni. La notizia è riportata dallo stesso d'Arco nel manoscritto dedicato alle famiglie illustri mantovane: «si rileva essere stato molto amato da Federico Gonzaga che lo disse cavaliere e cameriere segreto fino dall'anno 1506», D'Arco, *Annotazioni genealogiche*, cit., II, p. 276.

22 Cfr. lettere del 14 e del 17 ottobre 1531 (Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, *Copialettere*, b. 2934, libro 304a, c. 13r-v e c. 17r-v, in *Repertorio di fonti*, cit., I, p. 446 e p. 455). Il titolo di "eques" compare inoltre sulla lapide sepolcrale dedicata alla moglie di Ippolito, Eugenia Serra, cfr. infra, nota 34.

23 Esito negativo ha avuto lo spoglio degli indici dei Decreti e dei libri dei Mandati e delle Patenti conservati nell'Archivio Gonzaga; nel cospicuo carteggio indirizzato a Federico Gonzaga egli si firma "servitor fidelissimus" e "schiavo".

24 N. Elias, *La società di Corte*, Bologna 1980, p. 125.

25 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2494, 1516 aprile 22, Ippolito descrive il viaggio di ritorno per la via di Genova. Sul soggiorno in Francia di Federico Gonzaga rimando a R. Tamalio, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, Paris 1994, e a F. Mattei, *Architettura e committenza intorno ai Gonzaga 1510-1560. Modelli, strategie, intermediari*, Roma 2019, pp. 43-65.

26 Ippolito scrive il 7 maggio 1516 a Federico, che si trovava a Lione, informandolo che il giorno precedente Ludovico Ariosto era stato a Mantova e aveva portato copie dell'*Orlando Furioso*, una per Francesco Gonzaga e una per Isabella d'Este; gli chiede se ne desideri una copia che potrà acquistare e far rilegare prima di spedirgliela (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 2494, c. 240); la lettera è nota a partire dalla prima metà del Novecento, cfr. N.I. Barbieri, *Federico II Gonzaga tra letteratura, arte e astrologia*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti del convegno (Mantova, Archivio di Stato, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016, pp. 49-64: 53, con bibliografia precedente.

27 Ippolito invia a Federico alcune paia di «guanti doppi, onti», preparati dalla madre Isabella d'Este (Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2496, 1517 gennaio 1, c. 23).

28 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2519, c. 23r-v, 1 settembre 1533.

29 «Quello che me pare a me seria di bisogno che vostra excellentia facesse scrivere una gagliarda littera a messer Iulio Romano circa a questo et comandarli ch'el pilia delli homini assai, dipintori, muratori e marengoni, perché vi ne sono molti pochi...», lettera datata 3 ottobre 1531, Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2516, c. 69r-v, *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 429-430, con bibliografia precedente.

30 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2516, c. 67r.

31 T. Nichols, *Titian and the End of the Venetian Renaissance*, London 2013, p. 91, tav. 70, data l'opera al 1529.

32 Cfr. R. Signorini, *Le favole di Esopo nel "giardino secreto" della villa del Te*, in "Quaderni di Palazzo Te", 8, 1988, pp. 21-36: 23, e Idem, *L'appartamento della grotta nella villa del Te*, Mantova 2013. L'autore ipotizza che potrebbe trattarsi della cagnetta Viola, morta di parto nel 1526, per la quale Federico aveva commissionato una lapide commemorativa a Giulio Romano; un disegno preparatorio del bassorilievo presente a Palazzo Te – pubblicato dallo stesso Signorini, rispettivamente a p. 23 e a p. 33 dei lavori sopra citati – è conservato a New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1458-143-14.

33 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3573. Devo la segnalazione a Stefano L'Occaso, che ringrazio.

34 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 2516, 9 ottobre 1531, c. 83r.

35 D'Arco, *Notizie delle accademie*, cit., II, p. 189 riporta il testo della lapide: «HEU PIETAS EUGENIAE SERRAE UXORI OBSEQUENTISSIMAE SEXTUM ET DECIMUN AN(NUM) VIXIT AGENTI FEDERICOQUE FILIO QUINQUAGESIMUM TANTUM DIEM NATO. HIPPOLYTUS CALANDRA EQUES UTRIUSQUE TAM ACERBO FATO DESOLATISSIMUS COMUNEM TUMULUM CURAVIT. ANNO CHRISTI MDXXVIII. FEDERICUS GONZAGA MARCHIO MANT(UAE) V AD DULCISSIMI ALUMNI SORTEM INFELICISSIMAM COLLACHRYMAVIT». La data di morte di Ippolito Calandra finora non è nota; esito negativo ha dato lo spoglio dei Necrologi dell'Archivio Gonzaga, n. 5, dal 1533 al 1536 (mancano gli anni dal gennaio 1537 al 1543); la sua corrispondenza cessa nel 1534.

36 Cfr. *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato (secoli XI-XX)*, a cura di D. Ferrari, Mantova 2018.

37 F. Mattei, *I Capilupi e l'architettura*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 85-116; Eadem, *Architettura e committenza*, cit., pp. 135-142.

38 Cfr. E. Bonora, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino 2014, in particolare il cap. VIII, in buona parte basato sul carteggio cifrato scambiato tra il cardinale Ercole Gonzaga e Benedetto Accolti, cardinale di Ravenna, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze.

39 Cfr. B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 85. La famiglia Capilupi possedeva inoltre tra i dipinti, elencati negli inventari sei e settecenteschi, una *Madonna* di Giulio Romano, giunta non per committenza diretta, bensì attraverso il cardinale Scipione Gonzaga, cfr. S. L'Occaso, *Committenza e collezionismo della famiglia Capilupi*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 219-255: 229.

40 L. Angelucci, in *Dessiner une Renaissance. Dessins italiens de Besançon (XVe-XVIe siècles)*, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, 16 novembre 2018-18 febbraio 2019), Cinisello Balsamo 2018, pp. 86-87, cat. 15. Il disegno del museo di Besançon è riconosciuto come riferibile allo stemma araldico Capilupi da L'Occaso, *Committenza e collezionismo*, cit., p. 229.

41 Cfr. l'immagine cinquecentesca dello stemma Capilupi conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek, Alte Hofbibliothek, Monaco di Baviera pubblicata in D. Ferrari, *L'archivio Capilupi eredi di Mantova*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 299-323: 300; o quella posta sulla lapide sepolcrale di Ippolito Capilupi, o ancora quella dipinta nel settecentesco *Libro d'oro dell'Araldica* (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 3704; cfr. fig. 5).

42 Il nodo di relazioni del presule mantovano con Michelangelo, e anche con Antonio da Sangallo il Giovane, è corroborato da ulteriori testimonianze: il 17 settembre 1544 Ippolito Capilupi scrive al cardinale Ercole Gonzaga circa il pagamento di una tassa riguardante una chiavica passante nel giardino del palazzo dello stesso Ercole, a Roma, nel quale erano coinvolti i due grandi architetti: «Era stato prima disegnato che la chiavica passasse sotto la volta che congiunge il palagio col giardino, ma poi Michelangelo et Sangallo hanno considerato che sia meglio conducerla sotto il giardino, per allontanarsi più da fondamenti del palagio – appresso li quali è necessario di conducerla se si conduce sotto la volta – il che dicono che sarebbe forse cagione di fare ruinare la casa; il conducerla sotto il giardino non sarà di danno al giardino, perché fatta che sia non apparirà segnale alcuno

di chiavica e non si havrà dubio alcuno che per ciò i fondamenti patiscano». Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Capilupi di Mantova*, b. 33. L'episodio è riconducibile all'ambito degli interventi architettonici promossi da papa Paolo III, cfr. Mattei, *I Capilupi e l'architettura*, cit., pp. 94-96.

43 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Capilupi di Mantova*, b. 34, lettera del 6 maggio 1545; vedi anche lettera del 2 maggio.

44 Sugli argenti di Giulio Romano cfr. U. Bazzotti, *Disegni per argenterie*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 454-457; G. Rebecchini, *Giulio Romano e la produzione di argenti per Ercole e Ferrante Gonzaga*, in "Prospettiva", 146, 2012, pp. 32-43.

45 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 1915, c. 587r, 12 maggio 1546, in Ferrari, *Giulio Romano artista,* cit., pp. 369-370, nota 3.

46 Parma, Biblioteca Palatina, *Manoscritti Affò*, b. 1207, c. 194v, la lettera, conosciuta nella trascrizione settecentesca di Ireneo Affò, è datata 21 maggio 1546 ed è citata da C.M. Brown, *Painting in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangelo's Vittoria Colonna drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto,* in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale e Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 205-226: 221, nota 2 e da R. Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisoni e un disegno inedito di Michelangelo*, in "Civiltà mantovana", ser. 3, XXXVIII, 115, 2003, pp. 42-52: 52, nota 15.

47 Cfr. i due saggi citati alla nota precedente, in entrambi i quali è pubblicato il disegno, rispettivamente a p. 204 e a p. 47.

48 Il mandato di pagamento porta la data del 30 aprile 1547 (*Repertorio di fonti*, cit., II, p. 1176).

49 Mattei, *I Capilupi e l'architettura*, cit., p. 96.

50 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Capilupi di Mantova*, b. 35, lettera 3 agosto 1549.

51 A oggi non sono note opere di Raffaello Pippi, tuttavia gli Uffizi conservano due disegni (inv. 80949 e 80950) firmati "Raffaello da Mantova", cfr. S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 103, nota 40.

Giulio Girondi

Qualche appunto per l'edificio centralizzato nel *Ritratto di Giulio Romano* dipinto da Tiziano

In queste poche pagine vorrei proporre alcune riflessioni in merito al disegno di architettura che Giulio Romano esibisce orgogliosamente in mano nel ritratto che per lui dipinse Tiziano, oggi conservato a Palazzo Te e del quale Ugo Bazzotti ha recentemente approfondito i caratteri compositivi, ricostruito le vicende collezionistiche e proposto una datazione successiva al 1541[1] (fig. 1). Il disegno in questione raffigura una planimetria di un edificio a pianta centrale che, come già notato da Manfredo Tafuri, "rinvia" agli schemi centralizzati del *Codice Chlumczansky* di Praga[2], ripresi in parte anche nell'*Album mantovano* di Maarten van Heemskerck[3]. Inoltre, anche se i fogli praghesi rappresentano sia chiese che padiglioni per ville, il nostro disegno è stato pressoché unanimemente associato dalla critica a un'architettura sacra, per la quale non sono mancate proposte di associazione a progetti e cantieri giulieschi: ad esempio, John Shearman ha suggerito una destinazione per la chiesa di Santa Croce in Corte Vecchia[4], pensando alla "giesia del Crocefisso" – di cui lo stesso Giulio parla in una lettera a Federico II Gonzaga del 28 ottobre 1536, però forse solo riferendosi agli ornati pittorici[5] – ma che potrebbe non essere la chiesa di corte, quanto quella precedente all'attuale San Maurizio, come ritenuto da Paolo Carpeggiani[6], o un'altra architettura non ancora identificata e forse mai effettivamente innalzata, come più recentemente scritto da Stefano L'Occaso[7]; Lynda Fairbairn[8] e Vladimír Juřen[9] hanno poi pensato alla cappella del Sacramento nel duomo di Mantova, che nel XVI secolo effettivamente era a impianto circolare, ma con caratteristiche spaziali assai differenti[10]; infine, Manfredo Tafuri ha riportato un'idea di Drozda, suggerita da Howard Burns, per la ricostruzione della rotonda di San Lorenzo in piazza Erbe[11]. Tuttavia, nessuna delle proposte citate appare convincente: la presenza di una partitura architettonica lungo il perimetro esterno suggerisce un edificio completamente isolato, scartando l'ipotesi di organismi agganciati ad altre fabbriche come la chiesa di corte o una cappella del duomo; ma anche il raffronto con la rotonda di San Lorenzo pare funzionare solo in virtù di un medesimo impianto circolare, con il risultato che alla chiesetta mantovana si potrebbe allora sostituire un qualsiasi tempio rotondo.

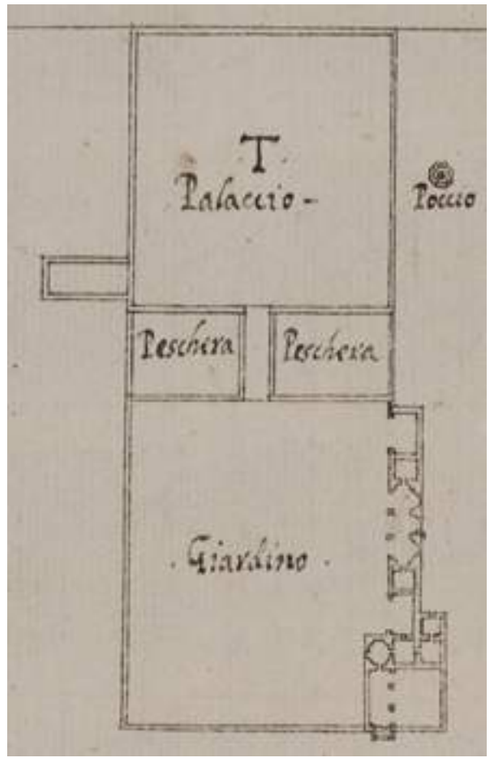
1. Tiziano, *Ritratto di Giulio Romano,* 1540-1545? Mantova, Palazzo Te.

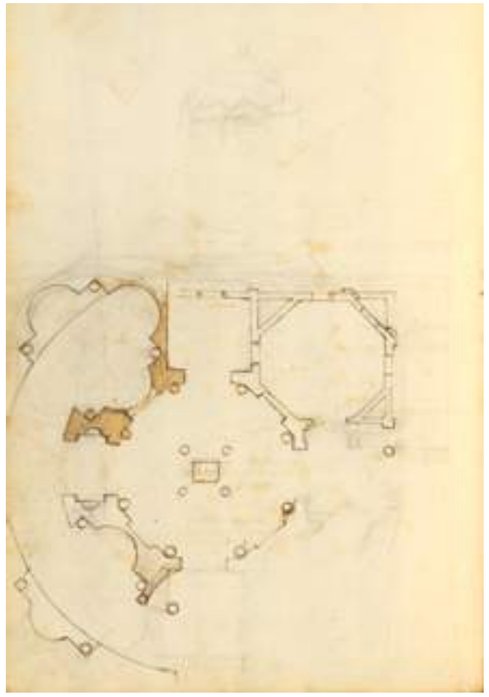
Se, come si è appena visto, allo stato attuale degli studi non abbiamo elementi concreti per collegare il disegno nel ritratto di Tiziano a questa o a quella chiesa giuliesca, anche se la destinazione sacra resta possibile, mi pare legittimo nutrire qualche dubbio e aprire così all'eventualità che Giulio qui non abbia raffigurato la planimetria di un tempio rotondo. Infatti, l'idea di un invaso principale a cui sono accostati altri spazi minori ritorna più volte nell'architettura per ville del Cinquecento: si pensi, ad esempio, alle piante centralizzate di Palladio o, ritornando all'avvio del secolo, al ninfeo di Genazzano (probabilmente ideato da Bramante) la cui impostazione planimetrica – con uno spazio centrale quadrato su cui si aprono, così come pure nel nostro disegno, vani secondari mediante diaframmi – aveva più di un'assonanza con il perduto

padiglione che chiudeva a nord il giardino di Palazzo Te – del quale fortunatamente resta una planimetria rilevata da Bernardino Facciotto intorno al 1580[12] (fig. 2). Vale poi la pena di ricordare come questo scomparso padiglione di Palazzo Te non fosse costituito da spazi chiusi, ma da giardini "segreti" con una loggia «non finita ne anche involtata» – come descritto da Jacopo Strada[13] – così come pure il ninfeo di Genazzano, almeno nella suggestiva ipotesi di Marina Döring, non prevedesse coperture, dando vita a una sorta di "rovina artificiale"[14]: sono del parere che questi confronti rafforzino l'ambiguità dell'architettura nel ritratto di Giulio Romano, offrendo la possibilità di leggere l'invaso centrale come un cortiletto circondato da un bel sistema di logge, così come avverrà alcuni decenni dopo nel cortile ottagonale dietro al Belvedere vaticano.

Se questa proposta è al momento poco più che una suggestione, rimane il fatto che in tal modo Giulio si sarebbe tolto l'impiccio di un faticoso raccordo tra le coperture. A proposito sembra opportuno ricordare il f. 62v del *Codice Chlumczansky*, sicuramente pensato per un tempio, come suggerito da quello che parrebbe un altare con ciborio al centro della composizione: nell'ampio margine superiore del foglio – al di sopra della pianta delineata con precisione e con due varianti per gli invasi minori – Giulio Romano schizza velocemente lo sviluppo tridimensionale dell'edificio, dovendosi ingegnare non poco per far tornare i conti (fig. 3). Tuttavia, la sfida non è impossibile, perché l'aula centrale è a pianta ottagonale, quindi ancora raccordabile con lo sviluppo circolare che circoscrive gli spazi secondari.

Nel disegno nel ritratto di Tiziano, invece, la configurazione planimetrica è assai differente per la presenza di un invaso centrale quadrato, rendendo le assonanze con le spazialità del *Codice Chlumczansky* valide solo a un confronto superficiale. A dire il vero, non mi sono noti altri edifici o progetti di età rinascimentale che affrontino il tema dello spazio centralizzato con queste modalità: sembra quasi che Giulio abbia voluto stravolgere un certo approccio "tradizionale", che a Mantova trovò certamente uno dei suoi climax nel cerchio inscritto nel quadrato del cortile della casa di Andrea Mantegna; qui Giulio Romano fa esattamente il contrario, inserendo un quadrato in un'architettura circolare. Se immaginiamo di visualizzare questa configurazione nello spazio a tre dimensioni, ci accorgiamo che raccordare le coperture sarebbe ancora più complicato rispetto alla già difficile situazione del f. 62v del *Codice Chlumczansky*. Invero, avremmo un cono (a chiudere gli invasi minori) dal quale fuoriuscirebbe un parallelepipedo a base quadrata (fig. 4). Infatti, nell'ipotesi che lo spazio centrale prevedesse una copertura, ritengo poco probabile che Giulio possa avere pensato a una cupola circolare su pennacchi, mentre il confronto – che si vedrà meglio più avanti – con cantieri e disegni del Pippi suggerisce una volta crociata a base quadrata, che all'esterno avrebbe potuto generare una lanterna non dissimile da quella del santuario della Beata Vergine della Comuna a Ostiglia, un'architettura di gusto giuliesco probabilmente da riferirsi a Battista Covo[15]. Di conseguenza, lo sviluppo tridimensionale del nostro disegno avrebbe portato a una compenetrazione tra un parallelepipedo e un cono, con la poco felice e "oscillante" linea di intersezione tra questi solidi a definire il raccordo tra le coperture, ovviamente a meno di non pensare a un improbabile terrazzamento.





Pagina a fronte

2. Bernardino Facciotto, *Planimetria di Palazzo Te*, 1580 circa. Torino, Archivio di Stato, *Sezione corte, Carte topografiche e disegni*, serie V, Mantova 6, mazzo 2.

3. Giulio Romano, *Progetto per una chiesa (Codice Chlumczansky)*, XVI secolo. Praga, Knihovna Národního Muzea, ms. XVII A6, f. 62v.

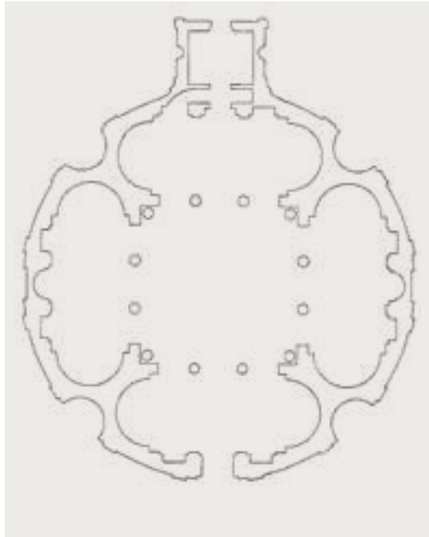
In questa pagina, sopra

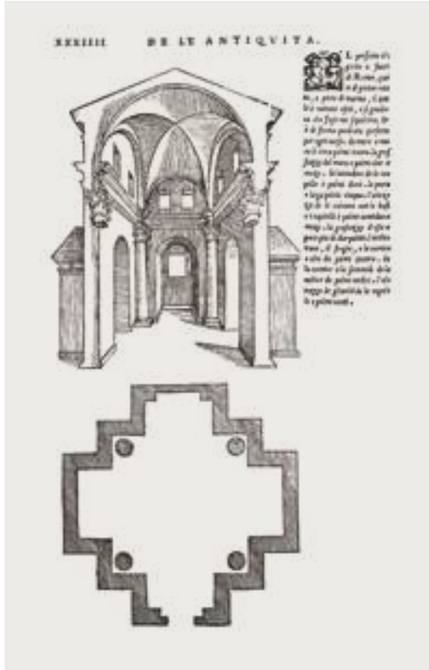
4. Schizzo con restituzione di prospetto e sezione dell'edificio del *Ritratto di Giulio Romano* nell'ipotesi che si tratti di un tempio centralizzato. Si noti la difficile compenetrazione (parallelepipedo/cono) che si sarebbe generata tra il tiburio (a base quadrata) e la copertura degli invasi minori (a base circolare).

A destra, dall'alto

5. Bruno Adorni, ridisegno dell'architettura centralizzata nel *Ritratto di Giulio Romano* di Tiziano. Da B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 114.

6. Sebastiano Serlio, *Pianta e spaccato prospettico di un tempietto*. Da S. Serlio, *Terzo libro*, Francesco Marcolino, Venezia 1540, p. XXXIII.





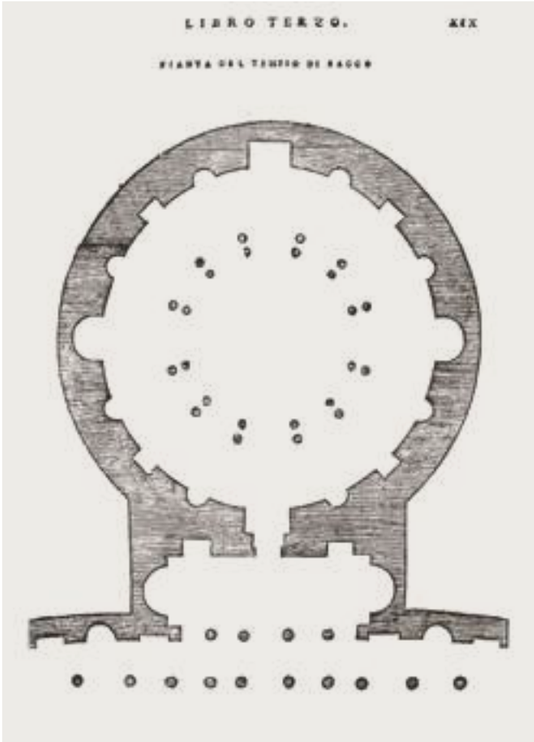
Vale poi la pena di ritornare a parlare del *Codice Chlumczansky* perché, come già notato da Tafuri prima e da Bruno Adorni poi[16], il f. 96 mostra quella che, pur con qualche dubbio, si ritiene una villa, con una pianta pressoché identica a quella del già citato f. 62v: un invaso ottagonale – credo un cortile – attorno a cui troviamo, lungo gli assi ortogonali, quattro spazi quadrati e, sulle diagonali, altrettanti vani ottagonali, secondo la variante che, nel predetto f. 62v, osserviamo in alto a destra. È quindi interessante, come già riconosciuto da Adorni, questa «sorta d'intercambiabilità tipologica», con soluzioni spaziali che, al bisogno, possono essere impiegate per luoghi sacri o padiglioni profani, secondo un costume che, a Mantova, proseguirà almeno fino al XVII secolo[17].

Dopo queste considerazioni, sarei del parere di ritenere superfluo l'interrogarsi sulla destinazione – sacra o meno – della pianta centralizzata che compare nel ritratto di Tiziano, così come non mi pare di primaria importanza un qualsivoglia tentativo di identificazione della fabbrica a cui questo progetto sarebbe stato destinato; anzi, mi resta il dubbio che, in realtà, non sia mai esistita alcuna destinazione finale, rendendo questa architettura centralizzata una sorta di "modello ideale", un po' come fosse l'illustrazione di un trattato. Del resto, che questo ritratto si debba leggere come un "manifesto" degli ideali formali del Pippi appare pleonastico, anche considerando lo sguardo di compiaciuta soddisfazione dell'artista e il legittimo sospetto che la pianta, tratteggiata con riga e compasso senza seguire la lieve prospettiva del dipinto, sia stata realizzata non tanto da Tiziano quanto da Giulio stesso.

Vale quindi la pena guardare con attenzione i caratteri formali e lessicali di questa architettura. Come detto in precedenza, vi troviamo un invaso centrale quadrato, chiuso da tutti i lati da diaframmi colonnati aperti su spazi allungati; di questi, solo uno ha un ingresso dall'esterno, rompendo così la simmetria centrale della

composizione e suggerendo un asse di attraversamento, al termine del quale troviamo, alle spalle di un secondo spazio minore, una scaletta e un piccolo vano quadrato che, nell'ipotesi che si tratti di una chiesa rotonda, potrebbe essere una scarsella. Tuttavia, la presenza di un ingresso proprio lungo l'asse principale rappresenta un ulteriore problema per la destinazione sacra di questa architettura, mentre – pensando a un edificio profano – non ci sarebbero eccessivi dubbi a leggere tale piccolo ambiente come un vano di servizio con un ingresso secondario.

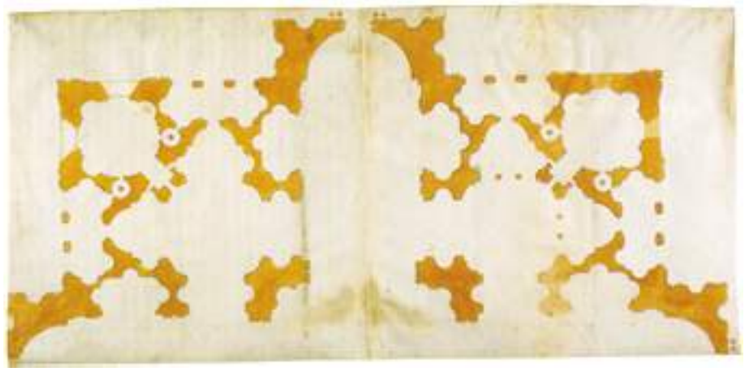
Della scelta dell'invaso centrale quadrato e delle sue conseguenze sulla morfologia complessiva dell'edificio si è già parlato; sussiste però almeno un altro motivo di interesse per questo spazio al centro della composizione, ossia la presenza di colonne libere agli angoli. Queste – non individuate a suo tempo da Manfredo Tafuri[18], il quale probabilmente poté esaminare il ritratto tizianesco solo in fotografia, ma presenti nel ridisegno proposto da Bruno Adorni (fig. 5) – rimandano con precisione al modello tipologico dei sacelli romani e tardoantichi, del tipo di quello ritratto, in anni verosimilmente non lontani, da Sebastiano Serlio nel *Terzo libro* (p. XXXIII; qui fig. 6); qui troviamo un vano quadrato con colonne angolari libere e una volta a crociera, secondo la medesima impostazione che Giulio impiegò nella cappella funeraria di Baldassarre Castiglione alle Grazie (iniziata nel 1531 e non ancora conclusa nel 1534)[19] o – con maggiore raffinatezza, accostando anche due sezioni di pilastri – nel presbiterio della chiesa di Santa Maria a San Benedetto Po e nella cappella della Residenz di Landshut, ammesso che questa sia autografa[20].



7. Sebastiano Serlio, *Pianta del tempio di Bacco*. Da S. Serlio, *Terzo libro*, Francesco Marcolino, Venezia 1540, p. XIX.

Come detto, il quadrato centrale è racchiuso da quattro invasi oblunghi, anch'essi di un qualche interesse. Per prima cosa, essi si affacciano sullo spazio quadro attraverso una loggia a trifori, secondo una soluzione che può ricordare un disegno di Giulio agli Uffizi (inv. 309), accostato da Frederick Hartt alla navata del Polirone[21]. Qui abbiamo un ambiente quadrato, con colonne libere agli angoli e coperto da una volta a crociera, aperto all'esterno da una sorta di loggia a serliana (attenzione però che le campate laterali sono chiuse con nicchie e specchiature). Per analogia, si potrebbe pensare che anche i trifori del ritratto tizianesco possano essere serliane, così come serliane compaiono pure nei già citati diaframmi del ninfeo di Genazzano. Tuttavia, nel nostro ritratto gli intercolumni sono tutti uguali, mentre di norma le serliane (non solo quelle di Giulio) prevedono un interasse maggiore per il fornice centrale. Ovviamente esistono eccezioni, anche antiche, come nel caso delle serliane continue nel canopo di Villa Adriana a Tivoli, i cui scavi furono però completati solo nel Novecento. Di conseguenza, i trifori del ritratto di Tiziano avrebbero anche potuto prevedere una trabeazione continua, secondo una soluzione usata da Giulio nella loggetta del giardino segreto di Palazzo Te e che, come in quel caso, sarebbero stati felicemente accostati a volte a botte, secondo una soluzione non lontana da quella che compare nello sfondo architettonico della giuliesca *Pala Fugger*, dove però compare una volta anulare e al posto di colonne abbiamo il tema dell'intersezione degli ordini.

Nell'architettura delineata da Giulio Romano, gli invasi minori mostrano, lungo il lato maggiore rivolto all'esterno, una coppia di paraste (a specchiare le colonne del diaframma sul lato opposto) che danno vita a tre campate: le laterali con nicchie piatte e la mediana con nicchie absidate o (lungo l'asse dell'ingresso) porte. Invece, nei lati brevi, gli invasi minori sono chiusi da ampie absidi, secondo uno schema che Giulio impiegò sia nella loggia dei Marmi nell'appartamento di Troia, sia nel vestibolo dell'abbazia polironiana a San Benedetto Po e che trova un riferimento ancora a Genazzano, nonché in una delle testate minori della loggia di Villa Madama a Roma, oltre che in tanti edifici del mondo romano e tardo antico, come – uno per tutti – il Mausoleo di Costanza, che compare pure nel *Terzo libro* di Serlio sotto le mentite spoglie del Tempio di Bacco (p. XVII-XX; qui fig. 7), in cui troviamo un invaso centralizzato accostato a un elemento loggiato biabsidato. Questo riferimento è particolarmente importante perché Giulio potrebbe aver conosciuto direttamente tale edificio romano, come pare testimoniare la volta di uno dei camerini della Paleologa dove, come notato da Stefano L'Occaso, i racemi affrescati con piccoli animali su fondo bianco richiamano proprio i mosaici paleocristiani del tipo di quelli presenti nel Mausoleo di Costanza[22].

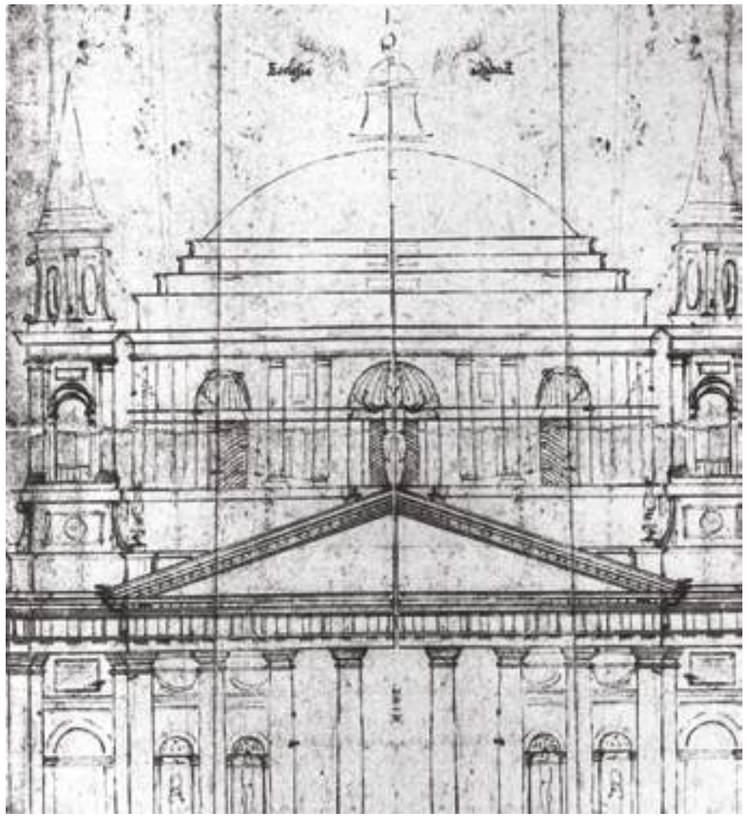


8. Donato Bramante, *Progetto per il nuovo San Pietro a Roma* (*Piano di pergamena*), inizio XVI secolo. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1A.

Tuttavia, in questa architettura, così come in altri esempi romani o tardoantichi a me noti, troviamo una sola loggia, sempre in corrispondenza dell'accesso principale, mentre nell'edificio centralizzato di Giulio Romano gli invasi minori sono quattro[23]. In ogni caso, è anche bene ricordare come gli studi quattro e cinquecenteschi di edifici antichi e tardoantichi centralizzati (tombe, tempietti o *martyria*) siano numerosi, come pure le reinterpretazioni progettuali, tra le quali vale la pena menzionare alcune proposte per il San Giovanni dei Fiorentini a Roma, come quelle elaborate da Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane – entrambe agli Uffizi (inv. 505Ar e inv. 129Ar) – che mostrano anche tangenze con la nostra architettura giuliesca[24]. Tuttavia, come già detto, in nessuno di questi casi – così come in altri progetti dell'avvio del XVI secolo a me noti – abbiamo uno spazio centrale quadrato. Per avere qualcosa di simile dobbiamo guardare agli invasi minori del progetto di Bramante per il nuovo San Pietro, così come trasmessoci nel cosiddetto *Piano di pergamena* degli Uffizi (inv. 1A; qui fig. 8). Infatti, pure qui abbiamo uno spazio quadrato diviso da diaframmi colonnati da invasi minori, sempre caratterizzati da absidi nei lati brevi.

Giulio potrebbe essersi ispirato a questo o a qualche altro progetto per San Pietro, una fabbrica che egli doveva conoscere bene dato che quando ancora si trovava a Roma il suo maestro Raffaello ne fu a capo dopo la scomparsa di Bramante. A proposito, ringrazio Marco Carpiceci e Fabio Colonnese per avermi segnalato un disegno di Baldassarre Peruzzi oggi agli Uffizi (inv. 19Ar; fig. 3 nel loro saggio in questo volume) – da mettere in relazione con il nuovo San Pietro, anche se, come indicato da Arnaldo Bruschi, si tratta di «uno studio "teorico" forse per l'incompiuto trattato»[25] – in cui troviamo, in uno degli invasi angolari a lato della cupola, uno spazio quadrato con colonne libere attorno a cui sono articolati, separati da diaframmi, spazi minori colonnati biabsidati, un po' come accade nel disegno nel ritratto di Tiziano.

L'accostamento tra il progetto di Giulio Romano e le varie proposte sorte sul tema del nuovo San Pietro potrebbe giustificare una certa attenzione che, proprio negli invasi minori, Giulio sembra dimostrare per lo "spazio scavato" tipico



9. Giulio Romano (?), *Progetto per San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, fotomontaggio di Manfredo Tafuri (dal disegno a Monaco di Baviera, Stadtmuseum, inv. 36/1928b). Da M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 15-64: 45.

di Bramante. Una caratteristica che troviamo anche nella connotazione esterna dell'architettura del Pippi, il quale risolve gli smussi angolari a collegamento tra i quattro invasi minori inserendo altrettanti nicchioni. L'esterno così risultante, caratterizzato da un sistema di paraste e di nicchie, probabilmente non si sarebbe dovuto allontanare dal progetto raffaellesco per San Giovanni dei Fiorentini oggi allo Stadtmuseum di Monaco di Baviera (inv. 36/1928b) che Manfredo Tafuri riferisce al giovane Giulio[26] (fig. 9). In quest'ultimo disegno notiamo come l'inserimento dei nicchioni determini, all'esterno del tamburo, una partitura architettonica caratterizzata dalla travata ritmica e dall'intersezione di due ordini: uno maggiore a reggere la trabeazione subito sotto la cupola e uno minore a sostenere gli archi generati dai suddetti nicchioni. Come detto poco sopra, sono del parere che pure l'esterno dell'architettura centralizzata che compare nel *Ritratto di Giulio Romano* avrebbe dovuto mostrare una connotazione simile, anche se vale la pena notare come un'osservazione accurata della pianta giuliesca riveli una maggiore complessità della variazione del ritmo della partitura di paraste rispetto al progetto per il San Giovanni dei Fiorentini. Infatti, mentre in quest'ultimo caso troviamo una rigida alternanza tra gli interassi – ossia il tipico ripetersi A-B della travata ritmica di impostazione bramantesca (del tipo di quella del cortile del Belvedere o della più antica navata albertiana del Sant'Andrea) – nella pianta centralizzata nel ritratto abbiamo un meno scontato (partendo dall'ingresso e procedendo in senso antiorario per i primi 45 gradi) A-B-B-B-A, con le campate minori lungo gli assi principali (quello con l'ingresso e quello ad esso ortogonale) e le nicchie posizionate nella campata mediana delle B, rompendo così la monotonia di una successione di tre interassi altrimenti identici.

L'idea di far corrispondere, secondo un asse obliquo, un nicchione a uno spazio absidato trova un altro riferimento, così come notato da Tafuri, nella brunelleschiana rotonda di Santa Maria degli Angeli[27] – un'architettura rilevata anche da Giuliano da Sangallo nel suo "libro" della Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. Vat. Lat. Barb. 4424, f. 15v) – secondo una soluzione che, pur con declinazioni differenti, fu impiegata anche per raccordare i cortili del piano terra nella perduta casa romana di Raffaello, così come tramandataci nella planimetria di Francesco di Bartolomeo da Sangallo agli Uffizi (inv. 310A).

Vi è però una differenza sostanziale tra l'architettura di Giulio e quella bramantesca del *Piano di pergamena*. Nel progetto per il nuovo San Pietro, infatti, gli spazi centrali, circondati da invasi separati da diaframmi colonnati, sono sì quadrati, ma con i caratteristici pilastroni svasati, tipici di Bramante e poi adottati da tanti altri protagonisti del Cinquecento, come anche da Raffaello per esempio nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Invece, Giulio Romano si discosta dal modello bramantesco e sceglie, come abbiamo visto prima, la soluzione all'"antica" della colonna libera, secondo uno schema compositivo che negli anni di Giulio può trovare un parallelo – come giustamente indicato da Adorni[28] – nella cappella Ghisilardi a Bologna di Baldassarre Peruzzi, ma che annovera pure esempi quattrocenteschi, come il San Bernardino a Urbino di Francesco di Giorgio Martini e, per restare a Mantova, la ridefinizione operata da Luca Fancelli del presbiterio cupolato del San Francesco, purtroppo perduto in seguito ai bombardamenti alleati della Seconda guerra mondiale.

In generale Giulio, al contrario di ciò che farà più tardi Vignola, cerca di evitare gli smussi angolari e gli spazi scavati di ispirazione bramantesca, preferendo, come si è già detto, soluzioni filologicamente più aderenti agli *exempla* antichi. In questo senso, l'esempio più eloquente è certamente la ridefinizione del duomo di Mantova, avviata per il cardinale Ercole Gonzaga in seguito all'incendio del 1545, riprendendo con cura il modello del vecchio San Pietro costantiniano e forse, come proposto da Adorni, anche il San Giovanni in Laterano per un mai realizzato deambulatorio[29].
È vero che già negli anni '30 Giulio riprende esempi antichi e tardoantichi – lo abbiamo visto nella cappella Castiglione – ma la maggiore attenzione per la scatola architettonica, che nella nostra pianta centralizzata non è più solo un involucro atto ad accogliere decorazioni, come sono invece molti degli interni giulieschi degli anni '20 e '30, sembrerebbe allineare il nostro invaso al Giulio "sacro" del quinto decennio del XVI secolo; quindi, al Giulio del duomo – fabbrica in cui, come sottolineato da L'Occaso, non vi sono affreschi, ma le uniche pitture sono quelle dell'arredo mobile[30] –, rafforzando la "datazione tarda" suggerita da Ugo Bazzotti per il ritratto di Tiziano.

Note

1 U. BAZZOTTI, *Vicende del ritratto di Giulio Romano*, in *Il ritratto di Giulio Romano dipinto da Tiziano*, a cura di U. Bazzotti, Mantova 2019, pp. 15-79. Nel volume è presente anche un mio contributo (pp. 81-99) che questo nuovo testo riprende e amplia in alcuni passaggi. Un sentito ringraziamento a Maria Cristina Loi, Antonio Russo e Stefano L'Occaso per i proficui scambi di idee seguiti alla giornata mantovana del convegno i cui atti sono raccolti in questa pubblicazione.

2 M. TAFURI, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 535, ripreso da B. ADORNI, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 113. Sul codice, in ultimo, L. GIACOMINI, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 196, cat. 86.

3 J. SHEARMAN, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, in "The Burlington Magazine", CVII, 745, 1965, pp. 172-177.

4 Ivi, pp. 174-175.

5 F. HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, pp. 273-274 collega a questo cantiere tre disegni; cfr. anche C. PERINA, *Pittura*, in E. MARANI, C. PERINA, *Mantova. Le arti*, III.2, Mantova

1961, pp. 475-576. Si veda anche *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. 693-694.

6 P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova. «…una nuova stravagante maniera»*, Mantova 1987, p. 40, riprendendo la localizzazione proposta da E. Marani, *Architettura*, in Marani, Perina, *Mantova*, cit., pp. 3-238: 230, nota 95.

7 S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 66.

8 L. Fairbairn, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di D. Chambers, J. Martineau, London 1981, pp. 185-186.

9 V. Juřen, *Le codex Clumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe siècle*, in "Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires", LXVIII, 1986, pp. 105-205: 122.

10 P. Piva, *L'"altro Giulio Romano". Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello 1988, p. 164 che illustra pure una planimetria del 1693.

11 Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., p. 535.

12 Si conserva un ricordo della pianta in una delle planimetrie redatte intorno al 1580 da Bernardino Facciotto (Torino, Archivio di Stato, *Carte topografiche e disegni*, serie V, Mantova 6, c. 3) individuate da P. Carpeggiani, *Bernardino Facciotto. Progetti cinquecenteschi per Mantova e il Palazzo Ducale*, Vignate 1994, p. XLIV.

13 J. Strada, *Ordine come vanno li disegni del palazzo del Ti fuori di Mantua*, Vienna, Nationalbibliothek, ms. 9039, c. 155v.

14 M. Döring, *La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano ovvero Il "tempio in rovina" di Bramante a Genazzano*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 343-406. Su Genazzano cfr. almeno C.L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239.

15 C. Togliani, *Il santuario della Beata Vergine della Comuna a Ostiglia: sei secoli di cantiere*, in "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 9, 2001, pp. 90-106.

16 Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., p. 535; Adorni, *Giulio Romano*, cit., p. 114.

17 A proposito, non si può tacere della medesima impostazione planivolumetrica di due cantieri seguiti da Antonio Maria Viani, ossia la grotta del Te e la chiesa conventuale di Susano: G. Girondi, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova 2013, p. 76.

18 Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., p. 535.

19 U. Bazzotti, A. Belluzzi, *Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie*, in *Convegno di Studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita*, atti del convegno (Mantova, 7-8 ottobre 1978), Mantova 1980, pp. 117-136.

20 Il confronto è di Adorni, *Giulio Romano*, cit., p. 114.

21 Hartt, *Giulio Romano*, cit., II, figg. 502-503.

22 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 91. Come suggeritomi da Ugo Bazzotti, vale la pena di ricordare anche il Tempio di Minerva Medica (che compare pure nel trattato di Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, IV, pp. 39-40), che con il disegno nel ritratto di Tiziano ha qualche affinità tipologica per la comune impostazione di invasi minori attorno a uno spazio centrale.

23 Per dovere di cronaca segnalo come l'unico edificio di mia conoscenza con quattro spazi minori (triabsidati) articolati attorno a un'aula quadrata (con colonne libere agli angoli) sia la chiesa bizantina di Sant'Andrea a Peristerai (C. Mango, *Architettura Bizantina*, Milano 1977, fig. 167): un edificio però lontano dall'Italia e pressoché certamente ignoto all'allievo di Raffaello. Tuttavia questa, che è sicuramente una felice coincidenza, va comunque nella direzione di una qualche riflessione di Giulio sull'architettura tardoantica.

24 Per una prima disamina cfr. F.P. Fiore, *Roma, le diverse maniere*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 142-146.

25 A. Bruschi, *Le idee di Baldassarre Peruzzi per il nuovo San Pietro*, in *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, p. 233.

26 M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 15-64: 45.

27 Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., p. 535.

28 Adorni, *Giulio Romano*, cit., p. 114.

29 Ivi, p. 147.

30 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 150.

Frances Coulter

Supporting Titian's *Emperors*: Giulio Romano's narrative framework in the gabinetto dei Cesari

Between 1536 and 1538, Giulio Romano designed an elaborate suite of stucco reliefs, statuettes, and painted narrative *favole* for the gabinetto dei Cesari in the Ducal Palace, Mantua. These were designed to frame Titian's, now lost, series of eleven Roman emperors – these being the dominant and most celebrated element of the room. Recent appraisals of the gabinetto, my own included, have inevitably focused on the quality of the many painted, printed and drawn copies after Titian's works and what these might reveal about the originals and their source material[1]. However, the complex ensemble of which they were a part also warrants fresh attention. It is generally accepted that the room prompted the viewer to observe symbolic parallels between the Gonzaga dynasty and those of Imperial Rome, and that Giulio's *favole* acted as exemplars of the virtues and vices of the historical figures represented[2]. But this essay will reappraise some of Giulio's *stucchi* and paintings in order to reveal and re-interpret overlooked details which place an emphasis on the importance of lineage, dynasty and destiny and their relevance to the power structures of the Gonzaga family. A re-examination of drawings after the scheme by Ippolito Andreasi (c.1540-1608) is particularly important in furthering our knowledge of Giulio's original source material. Scholars generally acknowledge Titian's reliance on "medals and ancient marbles" for his historical Caesar portraits – most probably among those owned by the Gonzaga and from more readily accessible Venetian collections[3]. But what inspired Giulio's attendant painted and stucco designs?

The painted favole*, equestrian portraits,* stucchi *and roundels: some new observations*

In its current state, the gabinetto retains remnants of a ceiling fresco and the stucco framework created to house Titian's eleven *Caesars* on the walls' upper registers. Although the latter remains more or less intact, all but one of the eight statuettes that were on display have disappeared[4]. Many of the original elements of the friezes across the lower register have been lost. Although dispersed, three (out of a possible eleven) painted *favole* survive from the lower registers, as do six (out of twelve) depictions of emperors on horseback (although their original wooden framework has been lost)[5]. These painted elements also repay scrutiny when compared with some of Giulio's preparatory drawings, but particularly so with reference to a set of drawings by Ippolito Andreasi, completed between 1567-1568. The latter provide a highly detailed record of the scheme's original appearance for three of the walls in the room and also illustrate a painting on the fourth wall which includes a second door[6]. In seeking to retrieve the original appearance of the complex décor, it is argued that the wall friezes, rather than constituting generically pleasing classical scenes, involved considerable planning in conception and iconography. What follows are some selective observations and discoveries designed to showcase continuing research into Giulio's programme within the context of its sources and intentions.

Using Andreasi's drawings only, fig.1 shows the present writer's composite reconstruction of the east wall of the room, where the cycle's chronological sequencing begins[7]. At the upper left, Titian's *Julius Caesar* is surrounded by four

stucco plaques and two statuettes identified as Paris and Venus. The latter draw attention to the Judgement of Paris and to the line of descent between the goddess Venus and Julius Caesar. Below each of Titian's *Caesars*, Giulio carefully arranged a corresponding *favola* flanked by equestrian depictions of the emperors. In this case, those pertaining to Julius Caesar are lost, but from Andreasi's drawings we can discern that the *favola* depicted in considerable detail is an episode taken directly from Suetonius involving Caesar's encounter with a statue of Alexander the Great at the Temple of Hercules[8]. This has multivalent relevance: Caesar revered Alexander who, in turn, worshipped Hercules; but the Gonzaga's most powerful political ally, the Emperor Charles V, also adopted the Twin Columns of Hercules as part of his personal Hapsburg emblem, and Hercules features in many decorative cycles throughout Mantua (see also below). To the right of this panel is Giulio's equestrian portrait of a wreathed emperor on horseback with right arm raised, looking to his left, with cloak billowing behind him (fig. 2). It has hitherto gone unnoticed that the rider's mount has been depicted with polydactyl front hooves in a manner directly dependent on an anecdote in Suetonius: «[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 beast»[9].

1. Ippolito Andreasi (after Titian and Giulio Romano), author's reconstruction of east wall of the gabinetto dei Cesari, 1567-1568. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10877, 10878, 10882, 10884, 10887, 10888, 10912, 10933. © Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

2. Ippolito Andreasi (after Giulio Romano), *Julius Caesar on horseback*, detail of the east wall of the gabinetto dei Cesari, 1567-1568. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10877. © Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

The story also recalls Alexandrine mythology, the Macedonian general's bespoke relationship with his own horse, Bucephalus, and role as an inspiration to Caesar[10]. Although depicted only with cloven front hooves, this detail serves to unambiguously identify the mounted figure as Caesar, giving us a new indication of Giulio's attention to his scholarly source material. The variety in these equestrian portraits, 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 detail[11]. Supporting the theme of lineage and continuity, within this section (see fig. 1) Julius Caesar, on horseback, is clearly looking towards his successor, Augustus, who returns his gaze. Whilst Titian has provided an overpowering physical impression of the emperors, Giulio has created overt visual links leading the viewer from one to the next.

A study of the painted roundels and Andreasi's record of their inscriptions across the lower register of both the east and west walls provides a clear genealogy for several of the emperors and, as suggeted by Mary Beard, securely identifies a fresh source for their iconography. Positioned above and below the equestrian portraits, it is possible to identify Julius Caesar's father, mother, and wife. Surrounding Augustus are his wife and daughter on the left and Tiberius's father and mother on the right. Rather than depending on miscellaneous Roman coins in the possession of either Giulio or the Gonzaga, the medallion portraying Tiberius's mother ties the artist to one particular printed source – Andrea Fulvio's *Illustrium Imagines*, first published in 1517 in Rome[12]. Not only does the head on the Andreasi drawing resemble Fulvio's (as do all the other named roundels) but the

3. LIVIA DRVSI, MATER TIBERII IVNIOR IS, from Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*, Roma 1517.

4. Ippolito Andreasi (after Giulio Romano), LIVILLA DRVSI.TIBER II.F. VXOR, detail of the east wall of the gabinetto dei Cesari, 1567-1568. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10877. © Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

artist also preserved Fulvio's typographical error: Fulvio's text across the top tells us that this is a medal of Tiberius's mother "LIVIA DRVSI, MATER TIBERII IVNIORIS" (fig. 3). The script surrounding the medallion, however, reads "LIVILLA DRVSI.TIBERII. F. VXOR [...]", that is, the wife of Tiberius's son Drusus (fig. 4). It seems clear that the plan was to include Tiberius' mother and not his daughter-in-law but Fulvio's error was not corrected by his illustrator.

As with that pertaining to Julius Caesar, the painted *favola* under Titian's *Tiberius* on the south wall, *The Reluctance of Tiberius*, has been lost, although its preparatory drawing in the Louvre has survived (fig. 5). Andreasi's depiction of this scene (fig. 6) suggests Giulio made considerable changes, including replacing Tiberus's crown with a laurel wreath, while modifying the background to include an entrance porch and boundary walls seen beyond an archway supported by ionic columns which have had their discordant arrangement deliberately corrected[13]. Although the episode is reported in both Suetonius and Tacitus, the modifications better evoke a palace setting specified only by the latter, thus: «Haterius [...] went into the palace to apologize, and, as Tiberius walked by, groveled at his feet»[14].

Interpreting the stucchi

Turning to the stucco plaques across the east and west walls, there are sixteen of these and a further eight cartouches on the north and south walls. All of the figures here are presented on a ground line, as if derived from an antique coin or intaglio. The interiors of the Gonzaga residences in Mantua offer multiple examples of this type of stucco work, many designed by Giulio himself, wherein he displays his infinite capacity for reinventing the antique. A comparison with the ceiling décor of the camera de Sole e della Luna in the Palazzo Te reveals that Giulio has repurposed several of its stucco designs[15]. For example, we see modified versions of Victories, an emperor on horseback, and several of the imperial eagles reappearing here. Whilst this suggests a generic element to some of these plaques, others on the east and west walls have clearly been carefully selected, designed, and deliberately positioned within the framework to emphasize a particular meaning. For example, Andreasi's drawing of the plaque below the statuette of Venus, to the right of Titian's portrait of Julius Caesar, includes the comet which reportedly provided confirmation of Caesar's divinity and political apotheosis (fig. 1)[16]. This detail has been lost from the plaque which survives on the wall. The plaque above Venus shows a Roman soldier, possibly Mars, looking down at the spoils of war leaning up against a palm tree – an accepted emblem of triumph[17]. The corresponding plaque above the statuette of Juno shows Victory lowering a torch to the spoils against the palm tree. Accordingly, these two plaques may refer to the Julian military campaigns and the subsequent *pax romana* of his successor, Augustus. It has been overlooked that the plaque above the athlete to the left of

5. Giulio Romano, *The Reluctance of Tiberius*, c.1536. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3548.

6. Ippolito Andreasi (after Giulio Romano), *The Reluctance of Tiberius*, detail, 1567-1568. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10874.
© Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

Nero on the west wall, (fig. 7) represents the three sisters of Caligula, derived from an image that appeared on many Roman coins known as the three-sisters sestertius. Agrippina, Livilla and Drusilla have been personified as Securitas, Concordia and Fortuna accordingly. The plaque's position here seems appropriate given that Agrippina was sister to Caligula, wife to Claudius and mother to Nero[18]. The plaque to the right of Nero shows a two wheeled carriage pulled by mules – a *carpentum* – as also represented on ancient coins. Mentioned several times by Suetonius, the *carpentum* carried images of important imperial women, even after death, at public occasions thus ensuring their presence. Both can be interpreted, within the scheme of the room, as stressing the importance of familial continuity in the exercise of military and political power.

Two of the plaques on the west wall show episodes from the story of Apollo and Marsyas. On the bottom left Marsyas has been strung up and is being flayed whilst Apollo, holding his lyre, watches from the side. The plaque on the top right corner of this wall, above the statuette of Hercules, shows Marsyas sitting on a rock, whilst Olympus appeals to Apollo standing on the right. Andreasi's corresponding drawings include the details of Marsyas's pipes hanging from the tree but, once again, these appear to have been lost from the *in situ* plaques, otherwise frustrating their iconographic identity[19]. Just as it inspired other decorative schemes, it is now possible to connect this second plaque to an antique gem, *The Seal of Nero* (fig. 8). This gem was much coveted and highly sought after by elite collectors of the period: it passed from the collection of Cardinal Ludovico Trevisan (1402-1465) to Pietro Barbo (1417-1471, by then Pope Paul II) who had some bronze casts executed in his Palazzo Venezia foundry in 1457. The gem was finally acquired by Lorenzo de' Medici in 1487[20]. The placement of a plaque featuring Apollo next to Nero is appropriate as, according to Suetonius, the emperor liked to present himself as Apollo, commissioning «statues representing him in the guise of a lyre-player; and he had a coin too struck with the same device»[21]. The gem inspired many artists from the mid fifteenth century onwards, including Botticelli and Raphael[22]. Giulio used this depiction of Apollo previously on the ceiling of the camera del Sole e della Luna, but did not include Marsyas. The intention behind its positioning on the west wall is not entirely clear, but it could suggest the dangers of challenging the gods; the presence of Olympus in the second plaque, however, implies the possibility of clemency.

7. Ippolito Andreasi (after Titian and Giulio Romano), author's reconstruction of west wall of the gabinetto dei Cesari, 1567-1568. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10881, 10883, 10885, 10886, 10910, 10911, 10931, 10940.
© Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

8. Carnelian, *The Seal of Nero*, reign of August (27 BC-14 AD). Naples, National Archaeological Museum.

Out of the eight statuettes in this room that Andreasi has represented, only one has been positively located to date, although its iconography remains obscure[23]. Standing in the niche between Nero and Galba, this male figure is the only statue on this wall not raised on a plinth. In fact, the variety of plinths associated with the other figures, and the lack of any immediately obvious unifying type, has led some scholars to believe these were pre-existing statuettes randomly selected from the Gonzaga collection[24]. However, the inclusion of Hercules at the end of this wall seems potentially multi-layered in its motivation. As previously mentioned, Hercules featured in many decorative cycles throughout Federico's Mantuan palaces, including the depiction of his labours in Giulio's decoration of the Palazzo Te or as the centrepiece of the ceiling in the camera dello Zodiaco in the Castello di San Giorgio. This latter complex scheme, which predates Giulio's arrival in Mantua in 1524, charts the horoscope of Federico, and places him in a central position in the guise of a bearded Hercules wearing an oak-leaf wreath[25]. In representing himself as Hercules, Federico Gonzaga was claiming the status of a demigod, and one who was possibly held in high regard by the city[26]. Hercules had already made an appearance in the gabinetto in the *favola* related to Julius Caesar (fig. 1). If we accept that this niche statuette does allude to Federico then it seems he has seamlessly catapulted himself into the realms of the gods and ancient heroes, once again stressing the importance of lineage within the scheme.

Benedetto Lampridio's possible role as advisor

It is clear from even this brief survey that Giulio availed of multiple sources to furnish his narrative with appropriately informed detail. Suetonius's *Twelve Caesars* was obviously an essential point of reference, as might be expected. But Giulio's very close reading of the text now seems clear, as does his reliance on other sources, particularly Fulvio's *Illustrium Imagines* and Tacitus's *Annals*. The complexity of Giulio's narrative framework suggests not only that the artist and his viewers had a broad and deep understanding of classical sources but it also raises the possibility that Giulio benefited from a consultant/advisor. It has been established that the scholar Benedetto Lampridio (1478-1540) fulfilled this role for the adjacent sala di Troia but to date he has not been connected to the designs of the gabinetto[27]. Lampridio arrived in Mantua early in 1536 as tutor to Federico II's son Francesco (1533-1550). By January 1537, Lampridio reports that his pupil was making great progress and that he had had him read «ditti de philosophi et imperatori»[28]. As would be expected, an inventory of the contents of Lampridio's library reveal that it contained «le vitte de imperatori» and «Ausonio in libro Suetonius»[29]. In June of 1538, Giulio wrote to Federico that he awaited further designs and instructions from Lampridio for the sala di Troia. In September of the same year Federico wrote to his ambassador in Venice, Benedetto Agnello, that he was missing only Titian's paintings to complete the scheme in the gabinetto – in other words the decorative programme for the gabinetto was, by this date, complete[30]. It seems entirely possible that given Lampridio's involvement with the adjacent sala di Troia, that he was well placed to advise Giulio on the choice and details of the *favole* and other framing elements. It is tempting to consider that he also had the interests of his young pupil in mind if advising Giulio on the lives of the Caesars.

Conclusion

The choice of which scenes to include as *favole* was certainly judiciously handled favouring, on the whole, positive anecdotes for each emperor, rather than any of the less savoury stories of which Suetonius has an abundance. Similarly, with some of the stucco plaques that have been discussed, a close reading of the sources would question Agrippina's presence in any form here. Various elements highlight either omens of future greatness (Omen of the Greatness of Augustus and The Imperial Destiny of Claudius) or the importance of familial transfer of power (The Joint Triumph of Vespasian and Titus) and contain intimate details emphasising these omens and portents (Caesar's horse and comet, for example). In fact, they are presented as signs from the gods condoning this transfer of power and legitimising the continuation of dynastic rule. Beyond providing a series of exempla, the complex iconographic programme embedded into this scheme served to emphasise that Federico Gonzaga's right to rule over Mantua and its territories (which now included the newly acquired Monferrato) was as secure, legitimate and preordained as the rule of the ancient emperors. The abundance of relevant details pertinent to this theme also reflects a knowledge that extends beyond classical sources deliberately linking the viewer directly to the wealth and significance of Gonzaga collections.

Note

Many thanks to Dr Peter Assmann for his invitation to participate in the conference on Giulio Romano, pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche. which took place in the Ducal Palace, Mantua, October 2019, and to Stefano L'Occaso for his assistance. Thanks also to the Kunstpalast Museum in Düsseldorf for all their help and permissions.

1 The present article reflects my on-going doctoral research into the composition of the gabinetto dei Cesari at University College Dublin under the supervision of Dr Philip Cottrell. See also F. Coulter, *Drawing Titian's Caesars*, in "The Burlington Magazine", CLXI, 1396, 2019, pp. 562-572.

2 See E. Verheyen, *Correggio's Amori di Giove*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 160-192; J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1983, p. 126; D. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un Rapporto di committenza*, Roma 1998, pp. 150-166; L. Zeitz, *Tizian, Teurer Freund: Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg 2000, pp. 59-103; J. Koering, *Le Prince et ses modeles: le Gabinetto dei Cesari au Palais Ducal de Mantoue*, in *Le Miroir et l'espace du Prince dans l'Art italien de la Renaissance*, ed. P. Morel, Tours 2012, pp. 165-194; R. Berzaghi, *Nota per il gabinetto dei Cesari di palazzo Ducale*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, proceedings of the conference (Mantua, Archivio di Stato, 15 November 2014), ed. F. Mattei, Roma 2016, pp. 243-258; F. Coulter, *Titian's Roman Emperors for the Gabinetto dei Cesari, Mantua: A New Reconstruction and Critical Review,* unpublished, MA Dissertation, University College Dublin, 2016.

3 M. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, p. 195; the Grimani collection of marbles in Venice was readily available to Titian as a source.

4 The stucco framework was restored in 2002: *http://lnx.societapalazzoducalemantova.it/2010/it/archivio/restauri.html.*

5 The surviving *favole* are: *The Imperial Destiny of Claudius*; *Nero Plays Music While Rome Burns* (both Hampton Court, Royal Collection Trust); *The Joint Triumph of Vespasian and Titus* (Paris, Louvre Museum). The six equestrian emperors survive at the Musée des Beaux-Arts, Marseille; Trafalgar Galleries, London; Christ Church Picture Gallery, Oxford; Royal Collection Trust, Hampton Court.

6 A comparison between Andreasi and Bernardino Campi's (1522-1591) drawings of Titian's lost *Caesars* of 1561 corroborates their reliable response to the original scheme, Coulter, *Titian's Roman Emperors*, cit., p. 68.

7 Andreasi's drawings of the stucco niches and emperors were at some point separated from the lower friezes. This composition reunites the different elements. Berzaghi in his recent reconstruction, see note 2, uses photomontage which more accurately depicts the niche dimensions in the room.

8 Suetonius, *The Twelve Caesars*, translated by R. Graves, London 2007, p. 3, Divus Julius, verses 6, 7.

9 «Utebatur autem equo insigni, pedibus prope humanis et in modum digitorum ungulis fissis, quem natum apud se, cum haruspices imperium orbis terrae significare domino pronuntiassent, magna cura aluit nec patientem sessoris alterius primus ascendit». *http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/home.html.* Suetonius, *The Twelve Caesars*, cit., p. 29, Divus Julius, verse 61.

10 P. Cartledge, *Alexander the Great*, London 2005, p. 206.

11 Berzaghi, *Nota per il gabinetto,* cit., p. 246.

12 Fulvio's relevance was first suggested to me by Mary Beard, to whom I am deeply indebted. See M. Beard, *Twelve Caesars,* Princeton, NJ, forthcoming 2021. See also Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines,* Roma 1517, reprinted as part of *The Printed Sources of Western Art,* 9, Portland 1972. Fulvio's was the first publication of this type giving brief biographies of the emperors and other famous characters from antiquity along with "numismatic" illustrations, supposedly copied from original coins. It seems unlikely that Livilla, wife of Drusus, would have been included in this ancestral line-up as she was jettisoned from the imperial family for several misdemeanors.

13 Frederick Hartt originally suggested that these incorrectly orientated ionic capitals where symbolic of the discordant nature of Tiberius himself, F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols., New York 1958, I, p. 172; "*Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, exhibition catalogue (Mantua, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 October 2019-6 January 2020), eds. L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 171, no. 64 (entry by R. Berzaghi), Musée de Louvre inv. 3548).

14 Suetonius makes no mention of a palace, *The Twelve Caesars,* cit., p. 120, Tiberius, verse 27; Tacitus, *The Annals of Imperial Rome*, translated by Michael Grant, London 1996, p. 41.

15 F. Vinti, *Giulio Romano, pittore e l'antico*, Firenze 1995, pp. 79-120.

16 Suetonius tells us that «on the first day of the games given by his successor Augustus in honour of this apotheosis, a comet appeared about an hour before sunset and shone for seven days running. This was held to be Caesar's soul, elevated to heaven». Suetonius, *The Twelve Caesars,* cit., p. 42, Divus Julius, verse 88.

17 L. Bonoldi, *Isabella d'Este. La Signora del Rinascimento,* Rimini 2015, p. 61.

18 J. Ginsburg, *Representing Agrippina*, Oxford 2005, pp. 62-64.

19 Andreasi also appears to have given Marsyas a set of asses ears which do not appear on the plaque itself, confusing the two Apollo musical contest stories.

20 P.P. Bober, R. Rubenstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources,* London 1991, p. 72; H. Rambach, *Apollo and Marsyas on engraved gems and medals*, in "Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte", 61, 2011, pp. 131-157: 138. The gem passed from the de' Medici to the Farnese and is currently in the Museo Archeologico, Naples**.** B. Furlotti, G. Rebecchini, *The Art of Mantua. Power and Patronage in the Renaissance*, Firenze 2008, p. 118: the Apollo and Marsyas scene appears in the fresco décor of the sala dello Zodiaco in Palazzo d'Arco, Mantua, created before 1535.

21 Suetonius, *The Twelve Caesars*, cit., p. 221, Nero, verse 25. «Item statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam nummum percussit».

22 Botticelli painted his sitter wearing a cameo of *The Seal of Nero* in *Portrait of a Lady (Simonetta Vespucci)*, Frankfurt, Stadel Museum, c. 1480; Raphael's Apollo statue in *The School of Athens*, 1512, closely resembles the gem, Vinti, *Giulio Romano,* cit., p. 34.

23 Vienna, Kunstichstoriches Museum, inv. 6023. Permalink (zitierbarer Link) zu dieser Seite: *www.khm.at/de/object/ad15f7372b/.*

24 Zeitz, *Tizian, Teurer Freund,* cit., pp. 66-67.

25 K. Lippincott, R. Signorini, *The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzaga*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIV, 1991, pp. 244-247; J. Koering, *La ville par le detail: la sala di Manto au palais ducal de Mantoue*, in "Revue de l'art", 163, 2009, 1, pp. 35-44.

26 The accepted foundation myth of Mantua lies with Manto (daughter of Tirésias) and her son Ocnus, as described by Virgil in *The Aeneid,* book 10 line 199. However, with regard to the camera dello Zodiaco, Koering does suggest that Hercules' appearance here, following Servius's comments on Virgil's *Aeneid,* might in this instance be alluding to a less established Mantuan foundation myth, that is, that Hercules (the son of Jupiter) was the father of Manto after whom the city was named. J. Koering, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVIe siècle*, Arles 2013, p. 257.

27 B. Talvacchia, *Homer, Greek Heroes and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LI, 1988, pp. 235-242.

28 In a letter to his friend Vettori, *http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-benedetto-lampridio_(Dizionario-Biografico)/.*

29 G. Rebecchini, *Le biblioteche di Battista Fiera e Giovan Benedetto Lampridio,* in "Civiltà mantovana", ser. 3, XLVII, 134, 2012, pp. 109-136: 130, 133; Ausonius, short verses and quatrains based on Suteonius's writings of the Caesars: *Ausonius*, with an english translation by H.G. Evelyn White, 2 voll., London 1919, pp. 330-347 (*https://archive.org/details/ausoniusvolume0000auso/page/n387*).

30 Talvacchia, *Homer, Greek Heroes,* cit., p. 240; Bodart, *Tiziano e Federico,* cit., pp. 155, 322.

Giulio Romano e collaboratori, *Allegorie della Fama*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Paola Artoni
Miquel Herrero-Cortell
Paolo Bertelli
Marta Raïch

Giulio Romano nella bottega di Raffaello: l'*underdrawing* come traccia per la fortuna del *San Giovannino nel deserto*

Grazie a una testimonianza vasariana riportata nella *Vita* di Raffaello, è ben nota la memoria di un *San Giovannino nel deserto* eseguito dall'Urbinate: «Fece al cardinale Colonna un San Giovanni in tela, il quale portandogli per la bellezza sua grandissimo amore, e trovandosi da una infirmità percosso, gli fu domandato in dono da messer Iacopo da Carpi medico, che lo guarì, e per averne egli voglia, a se medesimo lo tolse, parendogli aver seco obligo infinito: et ora si trova in Fiorenza nelle mani di Francesco Benintendi».[1] Da questo passo si desumono varie informazioni: anzitutto il nome del committente: Pompeo Colonna, nato nel 1479 e scomparso nel 1532. Si attestano altri due passaggi di proprietà: in data non precisata al celebre medico Iacopo da Carpi, noto con lo pseudonimo Berengario da Carpi[2], e, in seguito, a Francesco Benintendi[3]. Questo terzo proprietario deve essere entrato in possesso del dipinto prima del 1550, in quanto viene citato già nella prima edizione delle *Vite* vasariane. Si conoscono inoltre la collocazione fiorentina, nonché il supporto del dipinto, su tela. Quanto alla cronologia d'esecuzione il termine *post quem* è da fissare al 1517, anno in cui Colonna diventa cardinale sotto papa Leone X, e non si può estendere oltre la scomparsa di Raffaello (1520).

San Giovannino nel deserto *tra disegni e versioni dipinte*

Il soggetto descritto da Vasari è stato giustamente messo in relazione con due disegni e una incisione, ovvero lo *Studio per san Giovanni*, assegnato ora alla mano di Raffaello e ora a quella del suo allievo Giulio Romano (conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi)[4], il conseguente *Studio dal san Giovanni nel deserto* attribuito a Giovan Francesco Penni (proprietà della Scottish National Gallery di Edimburgo)[5] e la xilografia di Ugo da Carpi[6]. Quanto al dipinto citato da Vasari è stato essenzialmente identificato con la tela conservata agli Uffizi[7] che riprende la gestualità del giovinetto tracciato nei disegni appena menzionati. Nel 1589 la tela, probabilmente acquistata o donata dai Benintendi, entra nella collezione del granduca[8]. L'acquisizione da parte dei Medici può essere avvenuta già nel 1568, in concomitanza con il battesimo di Eleonora de' Medici, quando il dipinto viene esposto nel battistero di Firenze, così come ricorda Vasari in una lettera al tesoriere papale Guglielmo Sangalletti: «[…] perché sono antiche e molto scure le figure del tabernacolo della detta tribuna grande [del Battistero], si sono coperte con tre panni d'arazzo tutti d'oro e di seta […]. E sopra quello di questi panni, che è nel mezzo, è in un bellissimo quadro di mano del eccellentissimo Raffaello da Urbino un S. Giovanni Battista poco men grande del naturale»[9].
Nonostante questa tracciabilità evidente negli inventari, più di un dubbio è stato sollevato sulla piena assegnazione alla mano dell'Urbinate e attualmente il dipinto è esposto agli Uffizi con la dicitura "Raffaello e bottega". Le perplessità alle quali si fa cenno si riferiscono a un dibattito storico-artistico, tanto datato quanto sviluppato, al quale si intende partecipare spostando l'attenzione su una questione di metodo sino a ora non sufficientemente indagata in quanto "invisibile" agli occhi. Tenendo come punto cardine il dipinto degli Uffizi, e ben inteso che già in passato sono state catalogate numerose versioni pittoriche raffiguranti *San Giovannino nel deserto*, si attesta la fortuna di un soggetto che è andata ben oltre l'omaggio

dei fiorentini al loro patrono. Lo *status quaestionis* sulle attribuzioni di tali versioni è stato sino a ora, come detto, affrontato dal punto di vista delle vicende storiche e collezionistiche, oltre che stilistiche. La complessità di queste valutazioni dovrebbe essere riletta in una chiave più ampia relativamente alla metodologia e alle prospettive degli studi su Raffaello e sulla sua bottega. Tra tutte le piste possibili, il contributo proposto in questa sede intende porre l'accento sull'aspetto materiale e procedimentale, in un'ottica poco esplorata quanto foriera di riflessioni più ampie. Dal confronto sinottico, a partire dalla tela degli Uffizi, prendendo in esame solamente le versioni note che presentano le stesse misure, si precisa che il *San Giovannino nel deserto* fiorentino è su tela e, da una osservazione a luce radente, pare di potere escludere che si tratti di un trasporto da tavola (fig. 1). Tra gli esemplari qui presi in esame è l'unico su tale supporto, se si esclude quello della Galleria Borghese. A una osservazione ravvicinata, a luce visibile, si può notare come il cartiglio del dipinto degli Uffizi sia stato inizialmente concepito con uno sviluppo maggiore in lunghezza rispetto alla versione finale (fig. 2) ed è questa l'unica volta in cui si ha avuto modo di osservare questa variazione *in itinere*.

Il confronto degli underdrawing *e una inedita tavola*

A Roma sono conservate almeno tre versioni di *San Giovannino nel deserto*, di misure coerenti, riconducibili alle collezioni di altrettanti cardinali. Due di queste sono state di recente presentate affiancate nel corso della mostra *Leonardo a Roma* allestita a Villa Farnesina, ovvero la sopra menzionata tela della Galleria Borghese, dal 1613 citata negli inventari del cardinale Scipione Borghese, dapprima indicata come opera di Raffaello e dal 1790 assegnata a Giulio Romano[10], e la tavola della Galleria Spada[11]. Quest'ultima era appartenuta dapprima al cardinale Girolamo Veralli (1447-1555), poi al nipote cardinale Fabrizio Veralli, in seguito a Maria Veralli. La nobildonna, nipote del cardinale Fabrizio, nel 1624 eredita la collezione dello zio e la porta in dote agli Spada nel 1636 in occasione del suo matrimonio con il marchese Orazio. Il dipinto, presente negli inventari secenteschi degli Spada, nel 1759 è descritto come "copia di Raffaele", ma già in un fidecommesso del 1816 viene indicato di mano di Giulio Romano. A queste due versioni, si aggiunge la tavola del Quirinale[12], acquistata da papa Clemente XII (1652-1740) dal Collegio dei Minoriti, già legato del cardinale Caraffa (1517-1561).

Anche il *San Giovannino* della Pinacoteca Nazionale di Bologna è su tavola e ha misure coincidenti con il nucleo che qui si sta agglutinando[13]. A una prima osservazione presenta una pellicola pittorica sottile e in alcune zone dell'incarnato, in particolare del volto, già a luce visibile sono ben leggibili le tracce del disegno soggiacente, percepibili come linee sottili e discontinue. Tale dettaglio è divenuto il viatico per questa disamina a proposito dell'*underdrawing* e ha portato la ricerca nella direzione della diagnostica non invasiva. Il dipinto bolognese, a differenza degli esemplari sino a ora citati, è stato infatti oggetto di riflettografie (IRR), eseguite con sensore InGaAs[14], e i risultati emersi presentano tutte le caratteristiche che connotano l'impiego di un ricalco da cartone, utilizzato per definire i lineamenti del volto nonché i tracciati essenziali delle braccia, del torso e delle gambe (fig. 3). A questo punto è stato possibile confrontare i risultati con un altro esemplare di *San Giovannino*, ovvero la tavola conservata nelle collezioni del Principe di Liechtenstein, Vaduz-Vienna, presente nelle collezioni dei principi sin dal Settecento con una attribuzione a Giulio Romano già testimoniata negli inventari a partire dal 1767[15]. Il dipinto, dalla notevole qualità pittorica, è stato anch'esso sottoposto a indagini riflettografiche col medesimo sensore (InGaAs) nel 2011 (fig. 4) e da queste analisi emerge senza ombra di dubbio la testimonianza dell'impiego di un ricalco con le caratteristiche sovrapponibili alla versione di Bologna. Viene infine proposta in questa sede una versione sino a ora inedita del *San Gio-*

1-2. Raffaello e bottega, *San Giovannino nel deserto*, post 1517 - ante 1520. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Dettaglio a luce radente del volto e del cartiglio. Su concessione delle Gallerie degli Uffizi di Firenze, Gabinetto Fotografico.

Pagina a fronte, in alto, da sinistra

3. Bottega di Raffaello, *San Giovannino nel deserto*, 1520 circa. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Riflettografia. Su concessione del MiBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna (divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

4. Giulio Romano, *San Giovannino Battista nel deserto*, 1520 circa. Vaduz-Vienna, Liechtenstein, The Princely Collections. Riflettografia. © NTK 2012 Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. M. Schreiner.

In basso, da sinistra

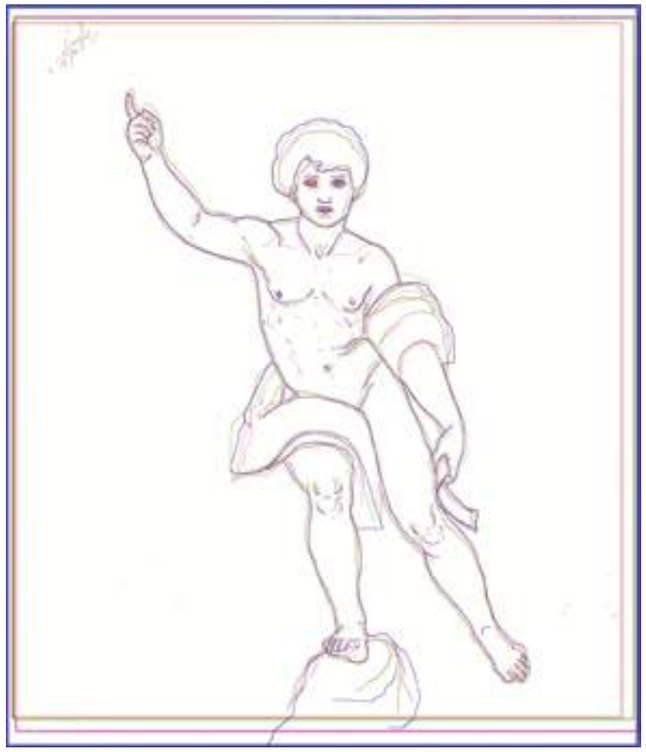
5. Giulio Romano da un disegno di Raffaello, *San Giovannino nel deserto*, 1520 circa. Collezione privata. Fotografia Centro Laniac, Università di Verona / Caem, Università di Lleida.

6. Giulio Romano da un disegno di Raffaello, *San Giovannino nel deserto*, 1520 circa. Collezione privata. Riflettografia Centro Laniac, Università di Verona / Caem, Università di Lleida.

vannino, presente in una collezione privata (fig. 5), che diventa particolarmente interessante per i raffronti sino a qui presentati[16]. L'alta qualità pittorica la avvicina *in primis* alle versioni della Galleria Borghese e di Vienna. Esaminata dal punto di vista diagnostico con telecamera agli infrarossi (sensore InGaAs) e con metodologia multi-band[17], questa tavola presenta un *underdrawing* che, ancora una volta, testimonia l'utilizzo di un ricalco al pari dei precedenti (fig. 6). Alla luce di questi esami è stato elaborato un rilievo grafico (fig. 7) che evidenzia tali sovrapposizioni per quanto riguarda il disegno soggiacente e che, ancora di più, palesa l'immediata coincidenza del ricalco, laddove le lievi discrepanze sono dovute allo slittamento del foglio utilizzato per il trasferimento del modello.

La tecnica del ricalco e le consuetudini della bottega romana di Raffaello per la diffusione di un modello

Come è noto, negli ultimi anni di attività Raffaello è nel cuore della vita culturale dell'*élite* romana e l'Urbinate si divide tra i compiti istituzionali quale conservatore delle antichità della città, l'organizzazione dei cantieri delle Logge e le committenze che, inevitabilmente, devono avere coinvolto in prima persona i suoi collaboratori in diversi incarichi (come ribadito già da Vasari). Va da sé che le opere dell'ultimo periodo presentano un aspetto più semplificato sul quale si affrontano due percorsi critici. Da un lato gli studi di, tra gli altri, Konrad Oberhuber, John Shearman, Christoph Luitpold Frommel e Achim Gnann, che sostengono che il maestro si sia occupato non solamente del disegno del soggetto e della composizione corrispondente all'opera eseguita nella sua bottega ma abbia anche supervisionato ciascun dipinto e ogni commissione. Al contrario studiosi come Tom Henry, Paul Joannides e Claudio Strinati concedono una maggiore autonomia ai discepoli di Raffaello che, identificati come una scuola di artisti con interessi comuni, avevano più libertà creativa di quello che si è ipotizzato e partecipavano al processo di invenzione e del disegno, del trasferimento grafico e della pittura. Nel 1999, in occasione della riedizione della monografia del 1982, Oberhuber ha revisionato il *corpus* pittorico dell'ultima stagione di Raffaello, spingendosi ad attribuire al maestro la maggior parte dei dipinti che, tradizionalmente, erano oggetto di dibattito. I curatori della mostra *Late Raphael*, Henry e Joannides, nel 2012 hanno dato la loro risposta a distanza, sostenendo che nessuna delle opere realizzate tra 1515 e 1520 può essere assegnata del tutto a Raffaello. Di altro avviso è Sylvia Ferino-Pagden la quale, anche recentemente, ha aderito alla prima corrente di pensiero[18] (ma in alcuni aspetti la sua posizione si colloca a metà strada, e sarebbe auspicabile una valutazione non tanto generica quanto volta a indagare caso per caso). Sulla bottega di Raffaello è tornata la stessa studiosa in occasione della mostra su Giulio Romano *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova* allestita nel Palazzo Ducale di Mantova nel 2019 a proposito della necessità di rivedere in maniera critica il «rimprovero ingiustificato di Vasari, il quale nella seconda edizione delle *Vite* sostiene che la partecipazione dei "garzoni" avrebbe costituito "un passo indietro" nel processo creativo del grande artista» poiché «lo stesso Vasari aveva postulato che nei disegni preparatori "l'invenzione" era da ritenersi sola responsabilità del maestro» e che gli allievi potessero mettere mano solamente a partire dalla realizzazione del cartone e del suo trasferimento[19]. Del resto, la stessa Ferino-Pagden aveva in precedenza specificato che possiamo attenderci degli esiti sostanziali e dirimenti dall'analisi di *imaging* e dalla diagnostica, ovvero da un approccio che possa aiutare nella comprensione della tecniche pittoriche di Raffaello[20]. Con tale premessa va riconsiderato anche il già citato disegno conservato agli Uffizi assegnato da Henry e Ferino-Padgen a Raffaello, e da Joannides dato a Giulio Romano[21]. Nonostante le evidenti problematiche conservative (che compromettono la leggibilità del volto del *San Giovannino*), si comprende l'alta qualità del disegno, la capacità di rendere con grazia il movimento di torsione che per Joannides è ascrivibile a Giulio Romano, mentre le evidenze sull'attività grafica di Pippi messe in risalto dalla già citata mostra mantovana del 2019, rinforzano l'attribuzione di



7. Sovrapposizione dell'*underdrawing* delle versioni di *San Giovannino nel deserto*: in fucsia Pinacoteca di Bologna, in giallo Liechtenstein Museum e in verde collezione privata. Elaborazione grafica di Miquel Herrero-Cortell, Università Politecnica di Valencia.

Ferino-Pagden (già espressa nel 1989) e di Henry. Il disegno degli Uffizi non è infatti compatibile con la produzione di Giulio non ancora ventenne e presenta un tratto diverso rispetto ai disegni noti di Pippi. Si osserva inoltre che sia i sopracitati disegni di Penni e sia la xilografia di Ugo da Carpi riprendono il disegno degli Uffizi e non il cartone.

A proposito del cartone va detto che l'utilizzo di tale tipologia di trasporto del disegno è accertata nell'ultima fase della vita di Raffaello, con una modalità che va dal semplice tracciato di una linea di contorno sino alla definizione di un modello a chiaroscuro[22]. Nei casi di studio che si illustrano in questa sede l'*underdrawing* si presenta come una linea grigia scura, con uno spessore tra i 350 e gli 800 µm, che documenta l'impiego di uno stilo metallico dalla punta abbastanza affilata, passato su un cartone che sul retro presentava polvere di carbone[23]. Alcuni di questi segni sono osservabili a luce radente sulla superficie pittorica e talvolta sono ripassati (nel *San Giovannino* di collezione privata, ad esempio, si vedono nella struttura delle costole), talvolta con delle varianti che probabilmente non erano presenti nel cartone, secondo una caratteristica che si ritrova, tra l'altro, ne *La Perla* del Museo del Prado[24]. E ancora nel *San Giovannino* di collezione privata si osservano delle riprese del disegno tramite segni tracciati con pietra nera, utilizzati in particolare per le ciocche dei capelli, mentre il paesaggio è definito da un disegno a mano libera, sicuro e veloce.

Una caratteristica comune di tutti gli esemplari esaminati è una proporzione delle gambe che non risulta invece nel disegno degli Uffizi. Un'alterazione anatomica già notata da Henry e Joannides[25] che parrebbe escludere la partecipazione di Raffaello al cartone in favore dei suoi discepoli, Giulio Romano *in primis*. Tali evidenze fanno propendere per l'interpretazione di Joannides e Henry che assegnano la gran parte della responsabilità delle opere dell'ultimo periodo ai collaboratori dell'Urbinate, mentre per la Ferino-Pagden queste caratteristiche non sono un indice significativo a tal punto da togliere la composizione alla mano di Raffaello[26]. Da parte nostra ci si trova dinnanzi a una delle cifre caratteristiche dei disegni del Pippi e l'ipotesi che sia lui l'esecutore del cartone potrebbe essere verosimile, senza che questo escluda la presenza costante di Raffaello come supervisore (con un ruolo più volte ribadito negli studi di Ana González Mozo)[27].

In conclusione: se il disegno soggiacente degli esemplari qui presentati collima e testimonia l'attività dei collaboratori di Raffaello nell'*atelier* romano, dal punto di vista delle stesure pittoriche e dell'apparenza formale, si registrano delle varianti. Nel caso delle versioni di Vienna e della collezione privata, il *ductus* risulta ascrivibile a Giulio Romano, così come pare suggerire l'accostamento del viso di *San Giovannino* della seconda tavola messo a paragone con i volti dei *Due amanti* del Pippi conservati all'Ermitage, in una stringente somiglianza tra la definizione delle palpebre, i riccioli delle chiome dei due innamorati e quelli del santo, come pure tra le labbra socchiuse, nella sensualità espressa dai primi e nella forza della *vox clamantis in deserto* del secondo (fig. 8). Appare infatti convincente l'ipotesi dell'assegnazione da parte di Raffaello di questo incarico a Giulio Romano, dal cartone all'esecuzione finale. Il maestro sarebbe infatti intervenuto nella realizzazione del modello iniziale, al massimo nel prototipo degli Uffizi, mentre le

Pagina a fronte

8. Confronto tra i volti del *San Giovannino* di collezione privata (in alto) e dei *Due amanti* dell'Ermitage di San Pietroburgo.

altre versioni sarebbero rimaste sotto il controllo del Pippi, ovviamente visionate e approvate da Raffaello prima della loro uscita dalla bottega. E per questo non deve stupire che ad altra mano, ovvero ad altri collaboratori di Raffaello, spetti l'esecuzione pittorica delle versioni della Pinacoteca di Bologna, della Galleria Spada, e del Quirinale.

Come in un *atelier* d'alta moda i *San Giovannini nel deserto* vengono presentati ai committenti con il marchio di fabbrica dello "stilista" Raffaello il quale, a sua volta, consegna al suo "direttore creativo" Giulio Romano il disegno dal quale trarre il modello. Ai colleghi di quest'ultimo spetta l'esecuzione pittorica di alcune tavole mentre in alcuni casi, qui presentati, i dipinti sono conclusi dallo stesso Giulio. Sono per il giovane Pippi le prove generali di organizzazione di una bottega che, di lì a breve, riproporrà con "nuova e stravagante maniera" alla corte dei Gonzaga.

Note

1 Il presente saggio è espressione di una condivisione di studio e di ricerca condotta congiuntamente dagli autori. A mero scopo curriculare si specifica che il primo paragrafo è di Paolo Bertelli, il secondo è di Paola Artoni e il terzo di Miquel Herrero-Cortell. A Marta Raïch si deve la cura del corredo iconografico e la revisione della diagnostica per immagine. Il passo è in G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, p. 202.

2 Jacopo da Carpi, nato a Carpi nel 1460 e scomparso a Ferrara nel 1530, fu un'autorità nel campo della medicina del tempo: si veda *Berengario da Carpi. Il medico del Rinascimento*, catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 14 settembre-16 dicembre 2018), a cura di M. Rossi e T. Previdi, Carpi 2018.

3 In T. Rosselli del Turco Sassatelli, *San Giovanni nel deserto di Raffaello Sanzio*, Firenze 1925, pp. 49-50 si ipotizza che si tratti di un membro di una famiglia dei Benintendi del Ceraiolo e Fallimmagini, specializzati nel realizzare gli ex voto che venivano esposti nelle chiese fiorentine, in particolare nella Santissima Annunziata.

4 Tracciato a stilo, gessetto rosso e lumeggiato su tracciato a stilo, 319×251 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 545E. Per questo: T. Henry, P. Joannides, *Saint John in the Wilderness*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry e P. Joannides, Madrid 2012, pp. 124-128.

5 Penna e inchiostro con lumeggiature su impostazione a gessetto nero, 275×171 mm, Edimburgo, Scottish National Gallery, inv. D5363.

6 Ugo da Carpi, *San Giovanni nel deserto*, 1517-18 circa, xilografia, Budapest, Museum of Fine Arts. Si veda *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, settembre-novembre 2009), a cura di M. Rossi, Carpi 2009, pp. 124-125.

7 *San Giovannino nel deserto*, tela, 165×147 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1446. Si rimanda a Henry, Joannides, *Saint John*, cit., pp. 124-128, con ampia bibliografia precedente.

8 *Inventario della Tribuna degli Uffizi*, 1589, fol. 28, in J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003, II, p. 1362.

9 Lettera del 28 febbraio 1568, in Shearman, *Raphael in Early Modern*, cit., II, p. 1196.

10 *San Giovannino nel deserto*, tela, 172×153 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 420. Si veda da ultimo M. Forcellino, in *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), a cura di R. Antonelli e A. Forcellino, Roma 2019, pp. 361-364, cat. 5.4, con bibliografia precedente.

11 *San Giovannino nel deserto*, tela, 166×131 cm, Roma, Galleria Spada (in deposito esterno presso Santa Sede, Ambasciata d'Italia), inv. 115. Per le vicende storico-critiche si veda A. Capriotti, in *Leonardo a Roma*, cit., pp. 365-367, cat. 5.5, con bibliografia precedente.

12 *San Giovannino nel deserto*, tavola, 165×149 cm, Roma, Quirinale. Cfr. Rosselli del Turco Sassatelli, *San Giovanni nel deserto*, cit., p. 37: «Copia su tavola, molto oscura e di disegno crudo. Il papa Clemente XII la comprò per 4000 scudi dal Collegio dei Minoriti, al quale l'aveva legata il Cardinale Caraffa». Si ringrazia per l'aiuto il giornalista Luciano Ghelfi.

13 *San Giovannino nel deserto*, tavola, 168×150,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 548.

14 Lo studio è stato eseguito da Diego Cauzzi, che si ringrazia, al tempo in servizio presso il centro ricerche scientifiche della Soprintendenza BSAE di Bologna, utilizzando uno scanner con rivelatore InGaAs dell'INO, nel contesto di una collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure.

15 *San Giovannino Battista nel deserto*, tavola, 177,8×154 cm, Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 22. Per questo: J. Kräftner, A. Stockhammer, *Liechtenstein Mu-*

seum Wien. Le collezioni, München, 2004, p. 132, cat. IV.11; IDEM, *Die Schätze der Liechtenstein. Paläste, Gemälde, Skulpturen*, Wien 2013, p. 317. In ROSSELLI DEL TURCO SASSATELLI, *San Giovanni nel deserto*, cit., p. 39 si annota una diversa antica attribuzione: «Giov. Campori, a pag. 401, nella nota che rileva dallo Spaccini (5 dicembre 1621), dice: "Un San Giovanni Battista nel Deserto, opera assai bella di Guido Reni, ora nella Galleria di Lichtenstein (*sic*) in Vienna"».

16 *San Giovannino nel deserto*, tavola, 171,3×153 cm, collezione privata. Inedito.

17 Il dipinto è stato esaminato nel 2012, in occasione del restauro, da Claudio Falcucci di MIDA tramite fluorescenza indotta UV, riflettografia IR mediante sensore InGaAs, radiografia, XRF e microprelievi; nel 2019 da Paola Artoni (Centro Laniac, Dipartimento Culture e Civiltà, Università di Verona), in collaborazione con Miquel Herrero (Università Politecnica di Valencia) e Marta Raïch (Caem, Università di Lleida), mediante fotografia a luce visibile in alta definizione, IR, IRFC, e telecamera agli infrarossi Osiris di Opus Instruments con sensore InGaAs.

18 S. FERINO-PAGDEN, *Late Raphael: Madrid and Paris*, in "The Burlington Magazine", CLIV, 1316, November 2012, pp. 811-813; EADEM, *Problems of methods and perspectives in the studies on Raphael*, in *Raphael in Rome. Style, technique, conservation*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano 2018, pp. 19-27.

19 S. FERINO-PAGDEN, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 39-51: 41, 50 nota 18.

20 Si veda Ferino-Pagden *Problems of methods,* cit., p. 23.

21 HENRY, JOANNIDES, *Saint John*, cit., p. 128.

22 Nello specifico: A. GONZÁLEZ MOZO, *Raphael's Paintings Technique in Rome*, in *Late Raphael*, cit., pp. 319-349: 323-326. Sull'*underdrawing* di Raffaello si veda R. BELLUCCI, C. FROSININI, *Raffaello: una tipologia specifica di underdrawing per i ritratti? Il caso de La Muta di Urbino*, in *Raffaello, La Muta. Indagini e restauro*, a cura di M. Ciatti e M.R. Valazzi, Firenze 2015, pp. 45-50: 45 dove si specifica che «il disegno sembra troppo libero, con tratti sottili che si riprendono e tornano su sé stessi, per poter essere letto come un segno da ricalco» e pertanto si ipotizza l'uso della penna. Certamente molto differente è la documentazione della *Madonna dell'Impannata*, della *Madonna del Divino Amore* e della *Madonna della Gatta*. La prima è stata studiata in M. CIATTI *et al.*, *Il restauro della Madonna dell'Impannata di Raffaello delle Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti*, in "OPD Restauro", 29, 2017, pp. 48-90, la seconda e la terza in A. CERASUOLO, *Esperimenti di Raffaello intorno a un'invenzione leonardesca: dalla Madonna del Divino Amore alla Madonna della gatta*, in *Raphael in Rome*, cit., pp. 64-77.

23 Di grande utilità sono i recenti studi critici dedicati in generale alle fonti che attestano l'impiego della tecnica del ricalco e l'utilizzo della carta lucida, a partire da Cennino Cennini, Raffaello Borghini e lo stesso Leonardo. Per questi si vedano: A. CERASUOLO, *Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiego del lucido: ipotesi per la bottega dei Bassano*, in *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*, atti del convegno (Bassano del Grappa, Museo Civico e Padova, Università degli studi, 30 marzo-2 aprile 2011), curatela scientifica di G. Ericani, curatela redazionale di C. Caramanna, F. Millozzi, Bassano del Grappa 2013, pp. 786-801; M.C. GALASSI, *Visual evidence for the use of carta lucida in the Italian Renaissance workshop*, in *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, London 2013, pp. 130-137; A. CERASUOLO, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014, p. 39; C. FROSININI, *Carte lucide nella trattatistica d'arte e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali),* in *Carte lucide e Carte trasparenti nella pratica artistica tra Otto e Novecento: uso conservazione restauro*, atti del convegno (Tortona, 3-4 ottobre 2014), a cura di A. Scotti, Pavia 2016, pp. 14-28; M. HERRERO-CORTELL, *Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica*, in "Revista de Humanidades", 35, 2018, pp. 81-106: 93; M. HERRERO-CORTELL, I. PUIG, *Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la Edad Moderna: algunos casos prácticos*, in "Revista de História da Arte", 7 , 2019, pp. 8-18.

24 GONZÁLEZ MOZO, *Raphael's Paintings*, cit., p. 323.

25 HENRY, JOANNIDES, *Saint John*, cit., p. 128.

26 FERINO-PAGDEN, *Problems of methods,* cit., pp. 22-24.

27 GONZÁLEZ MOZO, *Raphael's Paintings*, cit., p. 320.

Paolo Bertelli
Paola Artoni
Miquel Herrero-Cortell
Marta Raïch
Isidro Puig

«Con ricetti riccamente ornati»: le tecniche artistiche di Giulio Romano nell'appartamento di Troia del Palazzo Ducale di Mantova

Collocato nella Corte Nuova del Palazzo Ducale di Mantova, l'appartamento di Troia, oggetto di questo studio[1], è un magnifico esempio di committenza del duca Federico II Gonzaga. Tra il 1536 e il 1539 gli spazi della reggia si animano con il cantiere condotto da Giulio e popolato dai sui fidati collaboratori, tra gli altri: Luca da Faenza, Fermo Ghisoni, Rinaldo Mantovano, Anselmo Guazzi e lo stuccatore Andrea del Gonfo. In particolare nella sala di Troia l'esecuzione delle "fazade" sono, rispettivamente, di Rinaldo Mantovano (la parete settentrionale) e di Luca da Faenza (la parete meridionale); al secondo spetta anche una delle "testade" (*Aiace Oileo fulminato da Atena sullo scoglio*) mentre l'altra (*Achille che indossa le armi*) è di Fermo Ghisoni. Lo stesso Ghisoni lavora alla volta con Luca da Faenza mentre di Rinaldo sarebbero le tre divinità dipinte al centro[2].

Progetto diagnostico e metodologia

La campagna diagnostica è stata condotta nella primavera 2019 da una *équipe* di studio internazionale e ha avuto un triplice obiettivo. Anzitutto era necessario monitorare lo stato conservativo dei dipinti murali, procedere con l'osservazione diretta e ravvicinata e la documentazione, zona per zona, di ipotetiche alterazioni, al fine di prevedere eventuali future patologie. In secondo luogo si intendeva approfondire la comprensione dei procedimenti impiegati e delle modalità di lavoro utilizzate negli ambienti dell'appartamento e come terza istanza si voleva porre l'accento sui materiali presenti, in un concreto collegamento tra la prima e la seconda premessa. Dal punto di vista metodologico, questo studio ha visto la scelta di tecniche diagnostiche ristrette alle immagini ottiche, alla fotografia tecnica (ovvero luce visibile VIS, luce radente, infrarossi IR, infrarosso falso colore IRFC, fluorescenza agli ultravioletti UVF), oltre all'osservazione tramite microscopia superficiale e allo studio dei pigmenti tramite XRF. Si tratta di tecniche assolutamente non invasive che, tuttavia, permettono di raccogliere moltissime informazioni senza neppure sfiorare la pellicola pittorica. I risultati delle analisi eseguite costituiscono un insieme di immagini così ampio e articolato che non è possibile elencare nei dettagli in questa sede. Al contrario, si propone una lettura trasversale di queste risultanze che si ritiene possa essere affrontata con profitto anche da coloro che si occupano di storia dell'arte *tout court*. E per tali ragioni ci si sofferma, sinteticamente, su alcune tecniche pittoriche eseguite con diversi scopi negli ambienti dell'appartamento di Troia.

Sui passi di Raffaello

La realizzazione dell'appartamento si inserisce in un contesto nel quale la moda "alla romana" di affrescare o decorare le stanze dei palazzi con un forte senso di spazialità ha raggiunto il culmine. D'altro canto non si può certamente trascurare l'importanza del contributo di Raffaello quale innovatore e ideatore degli apparati pittorici, a esempio della loggia della Farnesina e delle Logge Vaticane[3], ovvero di colui che da quel momento sarà sempre il punto di riferimento per questi tipi di progetti caratterizzati da decorazioni che combinano cicli figurativi ispirati all'antico, con tematiche mitologiche e storie dell'antichità classica, con

altrettanti motivi ornamentali (quali candelabre, grottesche, elementi vegetali…). Come spesso accade, anche nel caso delle Logge raffaellesche non vengono necessariamente rispettati i canoni esecutivi e le tecniche pittoriche vedono la convivenza della pittura a calce, quindi non soltanto ad affresco, con le stesure a secco[4]. Anche se verso la metà del Cinquecento voci come quella di Vasari rivendicano la purezza dell'esecuzione di ogni tecnica e innalzano gerarchicamente l'affresco al di sopra di tutte le altre, il fatto che nell'appartamento di Troia vi sia la regia di Giulio Romano, e non di altri, ovviamente rinforza tantissimo tali scelte poiché, come è noto, egli stesso era stato tra i principali protagonisti nei cantieri delle Logge e questa sua formazione comporta un necessario confronto con le pitture raffaellesche.

Come premessa va detto che, usualmente, la scelta delle tecniche murali può essere condizionata da diversi fattori. In primo luogo dall'iconografia e dai contenuti, in secondo luogo dalla ricchezza cromatica della tavolozza che si intende esprimere, in terzo luogo dalle difficoltà della struttura muraria sulla quale si andrà a operare (si pensi, ad esempio, ai soffitti con le coperture a volta). E anche se l'affresco è ritenuto la tecnica suprema[5], molto spesso viene riservato allo sviluppo dei cicli figurativi in cui l'*inventio* della composizione concorre con una gamma cromatica limitata. Va detto che la complessità compositiva talvolta viene in soccorso sopperendo alla povertà della varietà cromatica, del resto l'affresco è per definizione la pittura che richiede maggiore attenzione alle reazioni di ciascuno dei materiali nonché velocità esecutiva, mentre altri soggetti d'importanza minore, oppure i formati più piccoli, sono molto più adatti all'esecuzione mediante tecniche a secco che, al contrario, permettono una ricchezza cromatica diversa e variegata rispetto a quella dell'affresco. Eppure, nonostante queste ultime siano in grado di offrire una scelta di cromie e di effetti molto più vasta, nella letteratura artistica i trattatisti spesso le ritengono inferiori al confronto del *sempiternus* affresco. Va da sé che nei brani pittorici nei quali le figure sono predominanti rispetto agli altri motivi ornamentali, le prime risultano, nella maggior parte dei casi, realizzate ad affresco.

1-2. Giulio Romano e collaboratori, dettaglio a luce radente de *Il rapimento di Elena*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia.

Al di là della tavolozza e dell'aspetto della pittura, le questioni che riguardano la tecnica sono in realtà relative al legante perché quest'ultimo è il fattore condizionante del procedimento. In questo contesto sarebbero utili alcuni microprelievi di pellicola pittorica, destinati allo studio delle stratigrafie da analizzare poi tramite SEM, EdXR o con tecniche quali la cromatografia. Tali metodiche tuttavia esulano dall'approccio diagnostico non invasivo e, non essendo previste dallo studio del quale si dà conto, ci privano di una informazione sostanziale per affrontare in modo olistico e integrale l'aspetto esecutivo e procedimentale. Quando invece è stato possibile confrontarsi con altre analisi eseguite in precedenza alla nostra campagna diagnostica tale apporto è stato fondamentale e risolutivo, come è accaduto nel caso che si presenta a breve delle *Vittorie alate*.

La sala di Troia come parnaso dell'affresco

Dalla semplice osservazione della sala di Troia, iniziata nel 1538 e conclusa l'anno seguente, con la messa in scena della vittoria dei greci sui troiani quale omaggio alla duchessa Margherita Paleologo, si comprende un'importante omogeneità dell'esecuzione pittorica. La scelta cromatica è particolarmente ridotta: le varietà delle ocre, le terre verdi, il morellone, le terre rosse, alcuni grigi, il bianco di calce e alcuni passaggi in giallo e in verde. Dal punto di vista della composizione si ricorda un aspetto che la recente mostra *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova* ha posto in evidenza, ovvero il senso strumentale dei disegni giulieschi e la loro particolare modalità di creare il dialogo tra le figure e lo spazio. Questi infatti sono pensati non solamente come appunti delle idee dell'artista o come strumento ausiliare del pittore, ma anche (o invece) come elementi che dovevano essere in seguito sviluppati dalla bottega, aggiungendo quindi un carattere didattico non osservato in precedenza nel caso dei disegni di Raffaello[6]. L'uso dell'inchiostro acquerellato, delle ombreggiature e delle lumeggiature, è sostanzialmente applicato allo studio individuale di ciascuna figura. Il pittore infatti lavora alla singola composizione, aggiungendo via via le figure e gli altri elementi, preferendo questa modalità rispetto a una visione generale che avrebbe potuto, ad esempio, considerare un'illuminazione coerente per tutta la scena. In sostanza Giulio Romano ragiona per gruppi di figure. D'altro canto l'uso di tecniche di trasporto del disegno, ad esempio mediante la quadrettatura, è una consuetudine che ricrea nella bottega del Pippi le modalità di quella di Raffaello, con l'apporto del maestro e il contributo degli allievi secondo una prassi che diventerà fondamentale e permetterà di lavorare simultaneamente in progetti diversificati e ampi. Ed è per questo che le evidenze dei processi meccanici hanno una particolare importanza nei disegni monocromi di Giulio Romano. Nella bottega del Pippi alcuni disegni del maestro vengono consegnati agli allievi affinché procedano con il trasporto per farli diventare dei cartoni[7]. Il segno di questi doveva essere sostanzialmente lineare, anche se in alcuni casi gli aspetti volumetrici e la collocazione del chiaroscuro vengono evidenziati specificatamente, come si riesce a comprendere osservando le tracce degli elementi che definiscono le zone di massima luce rispetto alle aree che prevedono i mezzitoni e le ombre (basti pensare, a titolo d'esempio, ai tre frammenti del cartone per la pala della cappella Boschetti in Sant'Andrea). In generale, tuttavia, i cartoni non erano altro che elementi ausiliari da eseguire in breve tempo, ovvero una trasposizione in scala dei disegni, tracciati con una linea pura, a differenza di quanto accadeva nel caso dei cartoni usati per gli arazzi che, al contrario, necessitavano di un'ampia gamma di informazioni cromatiche.

Nella sala di Troia le evidenze di trasporto da cartone a muro sono presenti ovunque. Si trovano continuamente delle incisioni di profili che attestano l'uso di una punta di ferro passata su un cartone, una incisione indiretta che rende il segno morbido. La luce radente ha permesso di documentare con chiarezza queste linee che definiscono i contorni delle figure (figg. 1, 2) e anche di osservare i limiti delle giornate[8]. Anche se queste ultime non possono essere strettamente intese come un lavoro completamente compiuto, è pur vero che la stesura dell'intonaco fu realizzata per aree che coincidono con le singole figure o con i gruppi di figure. Il dipinto fu eseguito esattamente con l'*iter* che ci si aspetta dalla tecnica ad affresco: i colori sciolti in acqua rapidamente, integrati nella stesura dell'intonaco, quest'ultimo non troppo morbido ma ancora fresco. Come si è già accennato la stesura pittorica ha previsto l'uso dei pigmenti che, nella maggior parte dei casi, sono terre, così come molto probabilmente è avvenuto per gli incarnati e tutte le campiture dei rossi, delle ocre, dei bruni, che venivano rapidamente eseguiti aggiungendo una concentrazione maggiore di pigmento, laddove si pretendeva un'intensità cromatica maggiore, oppure insistendo su quelle parti con successive applicazioni del pigmento in una fase in cui la malta era ancora fresca e quindi non era ancora avvenuta la carbonatazione. Nel momento in cui la pittura era sostanzialmente asciutta vi potevano essere delle successive riprese. Se per le

3. Giulio Romano e collaboratori, dettaglio con Atena nella scena de *Il cavallo di Troia*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia.

4. Giulio Romano e collaboratori, dettaglio a luce radente de *Il giudizio di Paride*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia.

5. Giulio Romano e collaboratori, dettaglio a luce radente de *Il sogno di Ecuba*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia.

Pagina a fronte

6. Giulio Romano e collaboratori, *Grisaille*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia.

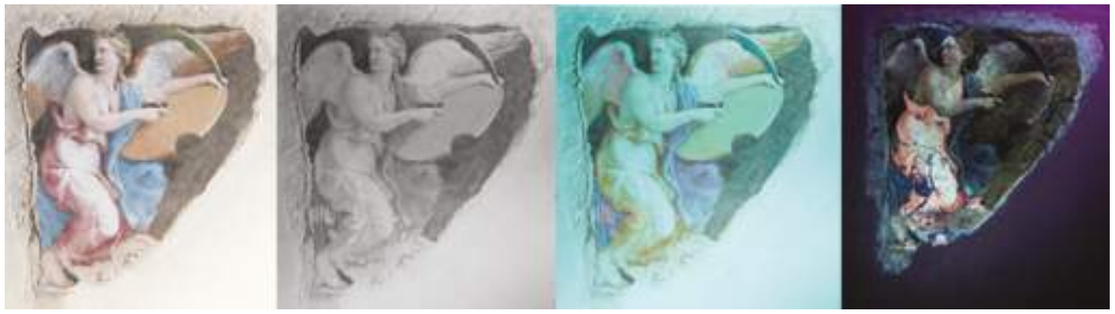
zone chiare era sufficiente aggiungere carbonato di calcio, alcune volte in latte di calce, per le parti che dovevano risultare più scure si prevedeva la loro esecuzione quando ormai la carbonatazione era già compiuta, secondo la consueta tendenza a imbiancare o a schiarire i colori applicati con le tecniche a calce. Purtroppo non si è al momento in grado di affermare con certezza in quale proporzione la pellicola pittorica sia stata stesa con tecniche a secco, anche se si suppone che si trattasse di passaggi minori, e neppure vi sono delle informazioni concrete sul legante (o i leganti) utilizzati per queste stesure, anche se verosimilmente possono esservi delle vicinanze con l'esecuzione delle pareti della camera di Psiche di Palazzo Te[9]. Nelle zone chiare dove non si vede la *texture* dell'intonaco, ad esempio, si osserva una pellicola pittorica spessa che lascia traccia di ogni stesura delle pennellate corpose e questo accade anche con certi passaggi verdi e, in particolare, nelle zone dipinte in blu. In alcuni casi delle campiture sono rimaste bianche, lasciando a vista le tracce incise del cartone ma, se si osserva con attenzione, si può notare come, ad esempio, il peplo di Minerva (Atena) nella scena del cavallo di Troia sia stato lasciato completamente bianco senza neppure definire le ombreggiature dei panneggi (fig. 3). Senza dubbio questa non può essere considerata una scelta estetica, forse qui era previsto un colore che non fu poi effettivamente steso oppure, a nostro parere, in questa zona era stato applicato un colorante organico che con il tempo è scomparso[10].

La sala di Troia: le modifiche in corso d'opera

Le riprese a luce radente hanno messo in evidenza anche alcune importanti fasi del processo tecnico in divenire. Ad esempio nella scena del *Giudizio di Paride*, è emersa con chiarezza un'importante modifica in corso d'opera che ha interessato la figura dello stesso Paride e il tracciato della vegetazione e della sua mandria, inizialmente previsti più a destra rispetto alla versione finale (fig. 4). Un'altra significativa variazione ha interessato Ecuba che, incinta di Paride, sogna una fiaccola simbolo della guerra. Il tracciato dell'incisione del disegno era inizialmente impostato in modo che la fiaccola risultasse con evidenza un parto della regina. Un dettaglio che in fase esecutiva viene edulcorato, togliendo il riferimento così esplicito e lasciando la fiaccola parzialmente celata dalle gambe di Ecuba (fig. 5).

La sala di Troia e le decorazioni a grisaille

Di particolare interesse sono le *grisaille*, documentate di mano di Anselmo Guazzi, che imitano il bronzo e che fanno da cornice alle porte e alle finestre (fig. 6). Le raffigurazioni sono in sintonia con il tema della sala e presentano motivi bellici ispirati all'Antico: sono panoplie, lance, scudi, elmi, stendardi e mascheroni che vanno a formare delle simmetrie che, nella modalità di realizzazione, rievocano altri ornamenti presenti in tutto il ciclo (ad esempio quelli della barca utilizzata per il rapimento di Elena, le modanature del letto di Ecuba, gli spallacci dei guerrieri, le decorazioni degli elmi). Se stilisticamente tali decorazioni hanno un chiaro retrogusto romano che ricorda gli elementi usati negli archi trionfali nelle colonne e nei monumenti commemorativi delle campagne belliche, molto in voga nella Roma dei primi anni del Cinquecento, dal punto di vista tecnico si è in presenza di una pittura molto semplice, con una tavolozza ridotta a quattro colori, di cui due sono i protagonisti: la terra rossa e l'ocra gialla costituiscono, di fatto, la base pittorica, con aggiunte di nero carbone per le ombre e in bianco per le lumeggiature. Questo genere di pittura è diretto erede della *grisaille* del secolo preceden-



7. Giulio Romano, *Vittoria alata*, 1536-1537. Mantova, Palazzo Ducale, camera delle Teste. Analisi multiband (VIS, IR, IRFC, UVF).

te, andava molto di moda nel secondo quarto del XV secolo, infatti autori come Vasari ne parlano a proposito di una pittura che imita l'aspetto del bronzo[11]. Da quanto appare dall'esecuzione anche questi dipinti sono ad affresco: si osservano i profili incisi del riporto da cartone e con la visione in microscopia si percepisce l'uso delle terre rosse e ocra e un'importante percentuale di particelle di carbone. Si tratta, tutto sommato, di una tecnica ad effetto che imita i rilievi di bronzo in una sintesi di chiaroscuro dove, necessariamente, alle zone in luce e a quelle in ombra è affidato il compito di definire i volumi degli oggetti rappresentati.

Per un raffronto e una ipotesi: le "Vittorie alate" nella camera delle Teste

Nella camera delle Teste, ovvero nella stanza adiacente alla sala di Troia, si trovano due *Vittorie alate* che dovevano ornare i lati di un camino ormai scomparso ma le cui tracce sono ancora parzialmente visibili al di sotto della cornice in stucco che segue tutto il perimetro della stanza. Queste due figure hanno un'evidente qualità tecnica, molto superiore a quelle del ciclo omerico appena descritto. Ovviamente si tratta di una rappresentazione realizzata in un formato minore, dove i dettagli e i particolari vengono trattati con una speciale attenzione e delicatezza. Le parti in ombra e quelle in luce restituiscono un insieme più moderato nei contrasti cromatici e, ad esempio, l'incidenza dei chiaroscuri sugli incarnati è molto più raffinata. Anche la tavolozza è molto differente e questo è un segno inequivocabile dell'uso dei leganti diversi dalla calce. Le due *nike* alate esprimono, al tempo stesso, umanità e realismo: una sorta di dolcezza che si spiega con l'uso degli sfumati, della morbidezza cromatica e delle abbondantissime sfumature cromatiche che fanno diventare ogni elemento un vero studio sulla luce. Le analisi multiband eseguite in occasione del presente studio (fig. 7), ragionate con i dati delle analisi microstratigrafiche, eseguite in precedenza nel corso di un intervento di conservazione, hanno permesso un confronto di risultati tra la tecnica delle analisi di immagini e quella della caratterizzazione fisico chimica[12]. Su una imprimitura oleosa a base di biacca, carbonato di calcio, ocra gialla e nero carbone, lo strato pittorico è costituito da azzurrite di qualità mescolata a biacca per il manto della *Vittoria* di sinistra mentre il peplo rosato della stessa è stato panneggiato con una lacca carminio, molto probabilmente di robbia, miscelata a biacca e, in entrambi i casi, è attestato il legante oleoso. Questa soluzione tecnica, abbinata all'alta qualità pittorica, fa propendere non tanto per una esecuzione della bottega di Giulio ma quanto per una autografia dello stesso maestro[13].

Postilla per la loggia dei Marmi

Accanto alla sala di Troia si trova la loggia dei Marmi, ultima ad essere conclusa sotto la direzione di Giulio Romano, tra il 1538 e il 1539 (poi raddoppiata da Giovan Battista Bertani intorno al 1572)[14], totalmente decorata con motivi a candelabre, elementi geometrici e, soprattutto, fantasie vegetali e floreali, girali e grottesche[15], combinati con tondi con figure di putti danzanti. La tavolozza è molto simile nelle tonalità a quella usata nella precedente sala di Troia, anche se

Pagina a fronte

8. Giulio Romano e collaboratori, *Decorazione a finto marmo*, 1538-1539. Mantova, Palazzo Ducale, loggia dei Marmi. Dettaglio in UVF.

Tutte le fotografie pubblicate in questo saggio sono state eseguite da Centro Laniac, Dipartimento Culture e Civiltà, Università di Verona; Caem, Università di Lleida; Università Politecnica di Valencia / Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova.

qui si osservano delle sfumature che attestano l'impiego delle tecniche a secco. A differenza di quanto accadeva per il ciclo omerico, in questa loggia i motivi vegetali e floreali sono stati trasportati da cartone mediante lo spolvero, lasciando in evidenza in alcuni passaggi le sequenze dei puntini lasciati a vista. Per quanto riguarda la tecnica di esecuzione, è verosimile che alcuni passaggi siano stati realizzati con l'intonaco ancora fresco, nonostante effettivamente i passaggi a secco siano qui molto più evidenti. Sono da assegnare a esecuzioni successive le simulazioni delle *crustae* marmoreee, soprattutto negli zoccoli sotto le finestre, così come alcuni putti e figure alate presenti nelle lunette, laddove si evidenzia una minore qualità. Mediante le riprese agli ultravioletti è stato inoltre possibile leggere con chiarezza le tracce dei restauri precedenti nonché le firme lasciate da alcuni ospiti di un tempo (fig. 8), come un tatuaggio sulla pelle della pittura segnata dal passaggio dei secoli.

Note

1 Il gruppo di lavoro, coordinato da Paolo Bertelli del Comitato scientifico Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova e con il supporto della funzionaria restauratrice Daniela Marzia Mazzaglia del Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova, era composto da Paola Artoni del Centro Laniac, Dipartimento Culture e Civiltà, Università di Verona, Miquel Herrero-Cortell, Università Politecnica di Valencia, Marta Raïch, Caem, Università di Lleida e da Isidro Puig Università Politecnica di Valencia. Le analisi si sono svolte con il contributo della Società per il Palazzo Ducale che si ringrazia per questa opportunità. Il testo che qui si presenta è frutto di una condivisione degli autori. A mero scopo curriculare si specifica che a Bertelli spettano l'introduzione storica e il paragrafo dedicato alla tecnica dell'affresco nella Sala di Troia; ad Artoni i paragrafi dedicati al seguito di Raffaello e alle modifiche in itinere; ad Herrero-Cortell i paragrafi dedicati alle *Vittorie alate* e alla Loggia dei Marmi; a Puig quelli sul progetto diagnostico e sulle *grisaille*. La rielaborazione delle immagini scientifiche si deve a Marta Raïch.

2 Si vedano R. BERZAGHI, *Giulio Romano e il Palazzo Ducale*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 57-67; P. BERTELLI, R. BERZAGHI, *Arredi pittorici per il Palazzo Ducale: "non abitazioni di uomini, ma case degli Dei"*, ivi, pp. 69-75, con bibliografia precedente. Per l'*équipe* giuliesca si veda il recente studio di S. L'OCCASO, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 211-225 (Rinaldo Mantovano); 227-249 (Guazzi); 255-263 (Fermo Ghisoni); 271-275 (Luca da Faenza), con bibliografia precedente.

3 Per le stanze vaticane L. MORA, P. MORA, P. PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999, pp. 146-147; per la pittura murale di Raffaello e la sua bottega: P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le Pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze 1990, pp. 73-101: 88.

4 Per la tecnica delle Logge si veda almeno B. MAROCCHINI, F. PIACENTINI, *L'organizzazione del cantiere della loggia di Amore e Psiche*, in *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di R. Varoli-Piazza, Cinisello Balsamo 2002, pp. 71-97.

5 Ciò accade già dai tempi di Cennino Cennini e prosegue almeno fino agli scritti di padre Pozzo, del resto nel corso del Cinquecento la tecnica ad affresco diviene la più importante e assume una posizione di rilievo che nessuna altra tecnica pittorica avrebbe più raggiunto (per questo almeno: BENSI, *La pellicola pittorica*, cit.).

6 Su queste tematiche si rimanda a S. FERINO-PAGDEN, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in *Con nuova e stravagante,* cit., pp. 39-51.

7 La costruzione dei cartoni mediante le carte incollate avviene secondo un processo attestato da trattatisti, tra i quali Vasari e Borghini. Cfr. G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, I, p. 119: «Questi cartoni si fanno così: impastansi i fogli con colla di farina e acqua cotta al fuoco (fogli dico, che siano squadrati), e si tirano al muro con l'incollarli attorno due dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca; e così molli si tirano, acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze»; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 140: «i quali [cartoni] si fanno di fogli squadrati, e attaccati insieme con pasta fatta di farina, e acqua cotta al fuoco, e così bagnati si tirano, acciò vengano a distendere tutte le grinze».

8 Il metodo del trasporto da cartone tramite incisione indiretta è perfettamente descritto nell'introduzione alle tre arti nelle *Vite* di Vasari nel capitolo XVI *Degli schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospettive; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono*.

9 Per le pareti di quest'ultima (e non per la volta, che invece è stata eseguita a olio) si veda D.

Luzi, E. Mancinelli, R. Pennino, *Sala di Psiche: relazione di restauro*, in *L'Istituto Centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, pp. 87-89; cfr. anche F. Talarico, G. Vigliano, *Contributo alla conoscenza della tecnica di esecuzione ed allo stato di conservazione dei dipinti murali della Sala di Psiche*, ivi, pp. 75-84. A questi si aggiungano G. Basile, *Il restauro della volta della Sala di Psiche*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 8, 1988, pp. 49-67; Idem, *Decorazione pittorica di Palazzo Te: gli aspetti metodologici, i risultati, i problemi*, in *L'Istituto Centrale*, cit., pp. 69-74; P. Artoni, G. Marocchi, *I recuperati ambienti di Palazzo Te in Mantova. Tracce per una storia dei restauri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara 2009, pp. 141-187; P. Artoni, *Contributo per una storia del restauro a Mantova: Dante Berzuini (1866-1935) a Palazzo Te*, in "Postumia", 21/3, 2010, pp. 145-171.

10 Molto spesso si sottovaluta il ruolo dei coloranti organici nella pittura murale poiché si tende a considerare l'affresco come un'esecuzione unitaria. Invece, da quanto appare dalle analisi chimiche, la realtà sembra essere ben diversa: sin dai tempi di Cennino Cennini la considerazione della pittura a secco sul muro è sempre stata importante per gli artisti e senza creare una contrapposizione con l'affresco, al contrario di quanto accade nella seconda metà del Cinquecento quando il giudizio ortodosso della trattatistica disprezza l'uso di tali sostanze per la pittura murale. Sui leganti organici e altre materie coloranti trovate in pittura murale si vedano, tra gli altri, L. Tintori, *Tempera colors in mural paintings of Italian Renaissance*, in *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North*, Michigan 1987, pp. 67-74; Bensi, *La pellicola pittorica*, cit.; G. Botticelli, *Continuità e innovazione nella tecnica dell'affresco a Firenze*, in *Michelangelo*, atti del convegno (Roma, marzo 1990), 3 voll., Novara 1994, III, pp. 121-124; L. Tintori, *Il legante organico nell'affresco*, Prato 1995; M. Renzoni, *Sull'uso della tempera nella tecnica ad affresco*, in "Kermes", 30, 1997, pp. 2-10.

11 Si veda nell'introduzione alle tre arti nelle *Vite* di Vasari il capitolo XXV *Del dipignere nelle mura di chiaro e scuro di varie terrette, e come si contrafanno le cose di bronzo*.

12 Mantova, Archivio Complesso Museale Palazzo Ducale, *Vittoria con scudo. Analisi microstratigrafica. Relazione scientifica*, a cura di P. Cornale, Centro Ricerche sul dipinto, C.S.G. Palladio, Vicenza 2018. Si è trattato dell'esame di due campioni sul manto azzurro e sulla veste rosata della *Vittoria* di sinistra, fotografati al microscopio ottico, con le sezioni microstratigrafiche fotografate ed esaminate al microscopio ottico, poi sottoposte ad analisi all'ESEM/EDX e a microspettrofotometria FTIR. Si ringrazia il restauratore Pierangelo Peviani per la consueta disponibilità.

13 La proposta attributiva, che qui si avalla anche attraverso le evidenze materiche, è già stata sostenuta in diverse occasioni. Per questo si vedano i recentissimi contributi di L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 124 e Berzaghi, *Giulio Romano e il Palazzo*, cit., p. 63.

14 Per questo basti: C. Togliani, *Giulio Romano, la Rustica e le camere di Federico "in castello": appunti di cantiere*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti del convegno (Mantova, Archivio di Stato, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016, pp. 109-141: 116.

15 Per la tecnica delle grottesche nell'appartamento di Troia si veda A. Morari, *La tecnica giuliesca delle grottesche nell'ambiente di Palazzo Ducale di Mantova*, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 251-255.

Maria Chiara Ceriotti
Daniela Lattanzi
Antonio Giovanni Mazzeri
Barbara Scala

Gli interventi di restauro alla Rustica e alla Cavallerizza: contributi alla conoscenza delle fabbriche di Giulio Romano attraverso il cantiere

Il Palazzo Ducale di Mantova è stato individuato con decreto ministeriale 23 dicembre 2014[1] tra i musei nazionali dotati di autonomia speciale. Ciò ha avviato un processo di riorganizzazione delle funzioni museali e la gestione degli interventi sul patrimonio con nuove forme di finanziamento: i Fondi di sviluppo e coesione 2014-2020 hanno promosso la conservazione e la valorizzazione del complesso attraverso il reciproco rafforzamento di queste due istanze. In tale ambito si collocano due cantieri di restauro ancora in corso che forniscono ulteriori elementi di conoscenza sull'opera di Giulio Romano: la Rustica e il cortile della Cavallerizza.

Giulio Romano e la Rustica di Palazzo Ducale

Definire la consistenza dell'attività di Giulio Romano all'interno della Rustica e del cortile della Cavallerizza è assai complesso, data la mancanza di disegni progettuali; i pochi accenni contenuti nei documenti di archivio non sono esaustivi per interpretarne l'estensione e individuare con precisione le parti giuliesche.

Durante i recenti cantieri di restauro sono state effettuate indagini diagnostiche a più riprese anche con l'obiettivo di confrontare e integrare i dati storici[2] con il riscontro materiale. I risultati hanno colmato alcuni dubbi e, in particolare, le lacune riguardanti le vicende costruttive, i materiali impiegati, le tecniche costruttive e le finiture architettoniche e decorative poste in opera nella fabbrica.

Si accenna alla costruzione della Rustica in documenti d'archivio risalenti al periodo compreso tra marzo del 1538 e la fine del 1539. Sono trattate questioni organizzative del cantiere, dal reperimento dei materiali, alla carenza di maestranze, alle difficoltà per il tempo avverso. Sporadici sono gli accenni alle forme architettoniche e ai caratteri stilistici. Interessante è il riferimento alla costruzione di due corridori che avrebbero collegato la "fabrica nova" alla loggia dell'appartamento di Troia, sulla parte opposta del "giardino grande", oggi il cortile della Cavallerizza. A questo riguardo Giulio riferisce al duca in una lettera del 17 aprile 1539: «feci el disegno del compartito secondo l'animo de vostra excellentia con il corridore verso messer Grossino e con la comodità de un altro corritore discoperto sopra alla grossezza della muraglia verso il lago»[3].

Pochi giorni dopo, Giulio invia a Federico II «il desegno de la delliberatione de la fabrica di s[otto] et un altro disegno de la servitù di sopra secondo il parere m[io]»[4]. Il motivo principale della discussione che coinvolgerà per diversi mesi Giulio, Federico II, Aurelio Recordati, funzionario di rango al servizio del duca, Grossino, dignitario di corte, e messer Marcello, riguardava le opere necessarie per eliminare l'umidità dall'edificio, fondato su un terreno prossimo alle acque del lago. Giulio scrive: «Ma prima che la fabrica sia alta vostra excellentia harrà tempo a co[nsi]derarla et in esso disegno ho notato con certe crocette dov[e va] interrito, del che mi ha avisato messer Marcello in un desegno [quale] ho nel propio luoco mostrato a messer fattore e tanto si farrà q[uanto] serrà dato aviso. Ma bene è 'l vero ch'io son de contrario pa[rere], parendomi più comveniente interrire le loggie per respetto se si volessi fare quelli ruscelli e fontane quali serria difficile [a] correre sopra le volte perché stravinaria et pioveria sotto et di sopra non poterria correre». Giulio insiste con il duca il 30 aprile: «mi ha scritto messer Marcello

ch'io debbia conferire con messer Aurelio, il tutto havemo fatto et desputato in sul luoco e oltra ciò havemo conferiti con molti de iuditio, de li quali parte son inclinati al parere de esso messer Aurelio et parte ne la mia openione, in modo che ognuno è remasto in la sua openione. La oppenione de messer Aurelio è che se interrisca maximamente le camere et poi farli doi sellegate, una sopra l'altra de giaroni in calzina et poi di sopra de' quadri al modo che vostra excellentia fece fare et provò in le camere de Marmirolo, a le quale sellegate sole andarà tanta spesa come in le volte, senza lo interrire, che serà spesa intollerabile. El parer mio si è che si facciano tutte in volta»[5]. Questi scritti restituiscono uno spaccato della vita del cantiere che coinvolge il duca fin nelle scelte operative.

Durante il recente cantiere di restauro della Rustica, le operazioni di rimozione delle pavimentazioni sia al piano terra sia al piano primo, necessarie per attuare gli interventi di miglioramento strutturale e impiantistici, sono state accompagnate da indagini conoscitive sulle volte, anche al fine di individuare le tecniche costruttive utilizzate e meglio interpretare i documenti d'archivio. Se l'esistenza di locali voltati sotto il portico della Rustica era nota, il ritrovamento di ambienti voltati sotto i locali del piano terreno rappresenta una inedita conferma del successo della proposta di Giulio Romano contro le ipotesi di Recordati. Nei locali interrati singolari appaiono i pennacchi angolari, atipici e incongrui nella realizzazione di volte a botte, ma qui realizzati con impeccabile maestria costruttiva per rinforzare i punti di maggior scarico delle strutture soprastanti. Altrettanto significativi sono i dati acquisiti dalla conoscenza diretta della fabbrica sia negli aspetti geometrico architettonici sia in quelli fisico materici. I rilievi laserscanner[6], gli esiti del cantiere pilota e delle indagini diagnostiche delle facciate del cortile dalla Cavallerizza, offrono nuovi elementi per una lettura critica della fabbrica.

Il prospetto verso la Mostra del fabbricato della Rustica presenta caratteristiche geometriche peculiari che il rilievo ha misurato con precisione. Emerge l'assenza di un modulo geometrico ricorrente: a fronte della partizione architettonica del prospetto, il riscontro metrico denuncia significativi scarti del passo delle campate, non riconducibili ad una semplice approssimazione costruttiva legata alle presumibili preesistenze edilizie. Traspare una ricercata antimodularità che, insieme a altre stravaganze quale il senso di rotazione alternato delle colonne tortili al piano superiore, confermano l'ossimoro evidenziato da Tafuri di un'architettura instabile, una tettonica allo stato di incipiente rovina che infonde l'intera costruzione[7]. Concorrono in tal senso gli scarti generati dai conci irregolarmente slittati, compressi o estrusi da una apparente forza che investe l'edificio, come pure, in forma più sottile, le correzioni geometriche delle metope a compensare nel fregio l'irregolarità dei moduli architettonici. Se per la facciata della palazzina della Rustica, il pensiero architettonico nasceva da un dialogo di contrapposizione con il fronte che lo stesso architetto aveva realizzato per la loggia dei Mesi, dialogo in cui i binomi architettura/natura e regola/eccezione assurgevano a principio generativo, gli stessi caratteri contraddittori non compaiono nelle altre facciate del cortile, dove la ripetizione degli elementi linguistici della sintassi giuliesca viene ridefinita senza anomalie o accenni ruinistici. Analogamente, nella costruzione giuliesca, le corrispondenze tra spazi interni e prospetto sono negate, dissimulando, dietro il ritmo *non-ordinato* del modulo di facciata, un'organizzazione delle stanze indipendente, una scansione autonoma dall'immagine esterna anche con setti portanti in corrispondenza delle false finestre.

Altrettanto significativi e ricchi di informazioni sono i risultati sulla materia che Giulio Romano sceglie per dare forma alla facciata, dove l'utilizzo dell'intonaco lavorato, spesso steso sopra il paramento in mattoni appositamente modellato, declina in tutte le gradazioni l'idea di superficie rustica, intesa come contaminazione tra natura e opera umana.

Tali informazioni si integrano con la necessaria disanima degli interventi sulla Rustica e sulla Cavallerizza, realizzati a partire dalle trasformazioni del Palazzo conseguenti all'annessione di Mantova allo Stato italiano nel 1866 e alla definitiva destinazione museale del complesso nel 1887[8].

I restauri dell'ultimo secolo

Lo stato conservativo della Rustica e della Cavallerizza è documentato negli appunti di Achille Patricolo, conservatore del Palazzo, che ne descrive la situazione problematica[9]. Dai carteggi emerge, ad esempio, come la cornice di coronamento esterna della galleria della Mostra fosse parzialmente caduta a seguito delle abbondanti infiltrazioni dal tetto. Nella riparazione Patricolo si avvalse dei frammenti conservati e presenti nei depositi, assemblandoli con cemento. Nonostante l'attenzione dimostrata nella gestione del Palazzo, nel 1908 Patricolo non riuscì a impedire l'uso del cortile della Mostra come campo da tennis.

Tra le numerose perizie presenti nell'archivio della Soprintendenza di Brescia, alcune documentano la disponibilità di fondi per lavori di restauro del cortile della Cavallerizza che, seppure approvati, si attuarono solo parzialmente a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Tra il 1936 al 1939 Alfredo Barbacci, nuovo responsabile del Palazzo, offre un utile bilancio sullo stato conservativo del cortile della Cavallerizza, ribadendo il perdurare di usi impropri, in particolare, la presenza di orti che col loro apporto di umidità e sali avevano contribuito a compromettere la plasticità del bugnato, i cui colori erano diventati pressoché illeggibili.

Nel 1936 Barbacci realizza un cantiere di lavori sul lato della Rustica. Dalla relazione emerge come gli ornati plastici fossero ancora presenti ma distaccati dal supporto murario[10]. La sua scelta operativa fu quella di consolidarli mediante iniezioni di "malta liquida", mentre gli intonaci e i bugnati mancanti furono reintegrati e antichizzati ad imitazione degli originali "con la tecnica antica". Solo per le colonne tortili Barbacci propose un approccio non imitativo. La decorazione dei torciglioni, in origine simulante tralci di vite, non fu reintegrata e la superficie fu lasciata liscia. L'intervento interessò anche la galleria dei Mesi, dove furono ricostruiti i basamenti delle semicolonne centrali e i piedistalli dei davanzali delle finestre centrali, mentre furono eliminati i gradini posti in corrispondenza delle portefinestre, di cui erano già state ripristinate le ringhiere in ferro.

L'ultimo atto di questo cantiere riguardò il fronte verso il lago del Corridore. Tra il 1937 e il 1938 le tamponature delle aperture verso il lago del piano terreno furono demolite e ricollocate le inferriate; le bugne «si rifecero con esattezza», così come gli intonaci persi al primo e secondo ordine. I colori furono ripresi coerentemente con le cromie originarie, riproponendo i gialli, rossi e grigi conservati all'interno delle connessure del bugnato e desaturandoli.

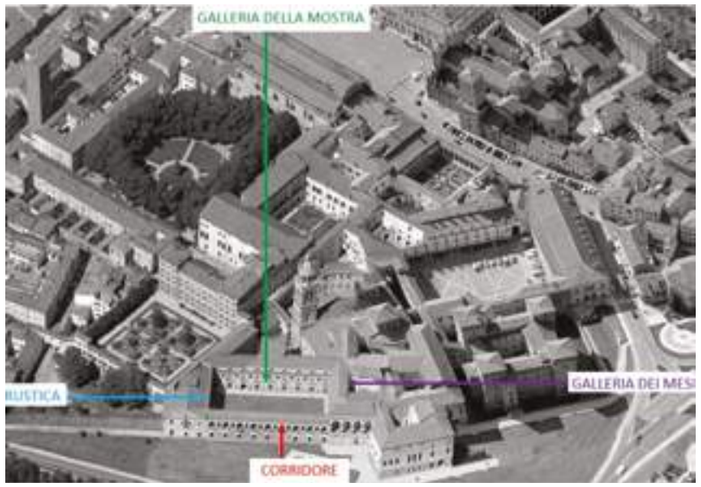
Negli anni Ottanta del Novecento la Soprintendenza di Brescia promosse nuovi interventi sulle superfici esterne. Le perizie conservate in archivio non sempre permettono di individuare esattamente l'area di intervento; laddove sono accompagnate da elaborati grafici, questi sono generici e non risulta chiaro se le lavorazioni descritte siano state eseguite in modo uniforme o siano state adattate in funzione delle variazioni delle superfici e delle integrazioni eseguite nel tempo.

Nel 1994 con la guida di Ruggero Boschi, Soprintendente per i beni ambientali e architettonici per le provincie di Brescia, Cremona e Mantova, si registra una sostanziale svolta nella gestione degli interventi. In primo luogo, tra gli atti della perizia risalente a quel periodo, è presente un documento attestante l'esecuzione di indagini chimico fisiche atte a caratterizzare i materiali, a individuare le tecniche di esecuzione, i fattori di degrado e le cause delle problematiche conservative. Il progetto prevedeva puliture a umido con pasta AB-57, aeroabrasivi localizzati, l'uso di consolidanti per gli intonaci, quali il «Primal AC-33 diluito in acqua demineralizzata», e la «ricostruzione dei bugnati [...] tramite impasto di calce, inerti e pigmento, la malta come colorazione sarà ottenuta leggermente sottotono [...] e trattamento protettivo finale tramite idrorepellente»[11].

Il cantiere pilota nel cortile della Cavallerizza

Il cantiere pilota effettuato nel cortile della Cavallerizza tra giugno e luglio 2019 ha consentito di approfondire la conoscenza dei materiali e delle tecniche impiegate nelle finiture del cortile attraverso l'esecuzione di sondaggi stratigrafici, l'os-

servazione diretta e riscontri diagnostici[12]. Buona parte del lavoro è stato orientato a individuare le cromie originarie delle finiture architettoniche, anche attraverso il confronto con i dati provenienti da altri interventi eseguiti su monumenti di Giulio Pippi, o a lui attribuiti, a Mantova.
L'attività si è svolta su quattro porzioni del cortile, in modo da intercettare la maggiore parte delle soluzioni decorative eseguite sulle facciate. In particolare, il cantiere pilota ha riguardato l'angolo tra la facciata della Rustica e il Corridore, quello tra la galleria dei Mesi e la Mostra, le campate adiacenti il cartiglio centrale del fronte della galleria dei Mesi e la loggia di Eleonora.
Sui prospetti della Rustica e del Corridore rilevante è stato il rinvenimento di intonaci colorati in pasta o lavorati a rustico e dipinti. Si tratta di finiture omogenee, seppure presumibilmente riferibili a due diversi momenti: quello propriamente giuliesco e il completamento di Bertani[13].
All'imposta dell'archivolto della finestra sinistra dell'ordine superiore del prospetto della Rustica, la bugna, la cui morfologia è realizzata attraverso la struttura muraria in laterizio con apparecchiatura e lavorazione a scalpello che ne definisce l'aggetto, presenta la finitura più antica costituita da malta lavorata e colorata nell'impasto di grigio (fig. 2). Le analisi su campioni simili ne individuano i materiali costituenti: legante carbonatico di calce magnesiaca composta da calcite e dolomite, aggregato silicatico e pigmento nero organico.
Sempre per quanto riguarda le bugne del prospetto della Rustica, un secondo lacerto di finitura originaria è stato rinvenuto in adiacenza alla colonna tortile della prima campata verso il lago. Qui è presente un arriccio in calce e sabbia di circa 5-6 mm di spessore, malta di finitura in calce e sabbia lavorata a rustico, tracce di scialbo a calce di colore giallo pallido (fig. 3); un'analoga finitura è stata rilevata sulla bugna quadrata sopra il marcapiano (fig. 4). Ampliando il sondaggio sulla colonna tortile, sotto un primo strato di malta verosimilmente cementizia di spessore variabile dai 2-3 ai 7-8 mm, è presente un sottile impasto bianco, molto liscio e simile alla originaria decorazione in stucco a rilievo a motivi vegetali della medesima colonna (fig. 5). Tale similitudine si può estendere, più in generale, alla finitura in stucco delle colonne tortili del Corridore e della galleria della Mostra, laddove abbiano conservato le finiture originali costituite da una superficie liscia di stucco



1. Il cortile della Cavallerizza in Palazzo Ducale, Mantova.

In basso

2. Rustica: bugna a sinistra della finestra, all'imposta dell'architrave. Struttura muraria in laterizio con apparecchiatura che definisce l'aggetto della bugna; intonaco di finitura e lavorazione di due tipologie: a) malta lavorata colorata di grigio nell'impasto (per 20 cm di larghezza da sinistra). Campioni simili, alla base della colonna tortile sinistra, sono costituiti da legante carbonatico (calce magnesiaca: calcite e dolomite) e aggregato silicatico, pigmentati da nero organico; b) malta di calce e sabbia non pigmentata (a destra). Quest'ultima è una stesura successiva alla prima; tracce di scialbo a calce di colore giallo pallido presente su entrambi gli intonaci di finitura; la malta della copertina della bugna è in calce e sabbia con inclusi di granulometria medio-fine, senza soluzione di continuità rispetto alle due malte sottostanti.

3. Rustica: bugna a sinistra della colonna tortile destra della campata indagata. Struttura muraria in laterizio con apparecchiatura che definisce l'aggetto della bugna; arriccio in calce e sabbia di circa 5-6 mm di spessore; malta di finitura lavorata in calce e sabbia; tracce di scialbo a calce di colore giallo pallido; sottile strato di malta in calce e sabbia; allargando il sondaggio sulla colonna, sotto uno strato di malta forse cementizia di spessore variabile dai 2-3 ai 7-8 mm, è presente un sottile impasto bianco, molto liscio simile alla finitura originaria degli elementi in stucco.

4. Rustica: bugna quadrata centrale sopra il marcapiano della campata indagata. Dopo il risciacquo con acqua e tensioattivo, si evidenziano due tipologie di malta: malta lavorata di finitura in calce e sabbia – verosimilmente la stesura originaria – con tracce di scialbo giallo chiaro (in basso a destra); malta lavorata – successiva alla prima – il cui effetto a bugnato è caratterizzato da forature realizzate con l'impiego di uno strumento a 7 punte (a sinistra); tinta, forse a calce, nocciola chiaro su entrambe le stesure.

5. Rustica: colonna tortile destra della campata indagata con decorazioni a stucco in rilievo. Arriccio in calce e sabbia in corrispondenza della porzione di stucco residua senza finitura; decorazione a stucco in rilievo senza finitura; sottile rasatura in malta che ricopre tutta la colonna.

con una leggera colorazione superficiale rosa-lilla, variante al giallo pallido. Si tratta di una sfumatura pittorica data sulle superfici concave delle scanalature per accentuare il chiaroscuro del modellato.
Questa colorazione violacea è stata ottenuta con un leggero scialbo a calce, assai simile a quello dei dentelli del cornicione del Corridore e della Mostra. Le analisi hanno individuato la presenza di uno stucco bianco composto da carbonato di calcio debolmente magnesiaco con poche impurezze quarzoso-silicatiche e pochi grani di ocre/terre che hanno determinato la cromia della pellicola pittorica in superficie.
La bugna in chiave dell'archivolto del fornice inferiore della prima campata a lago della Rustica presenta una struttura muraria in aggetto, realizzata con mattoni lavorati in modo da rendere l'effetto fortemente sbozzato. La malta di arriccio in calce e sabbia, con aggregato piuttosto fine, presenta tracce di finitura rossa che nella sezione stratigrafica al microscopio ottico è stata identificata come tinteggiatura ottenuta con ocre/terre rosse in legante carbonatico gessoso (fig. 6).
Sulle bugne delle arcate superiori del Corridore ritorna la tecnica dell'intonaco lavorato e colorato in pasta, steso alternando i colori grigio e giallo. Sull'arriccio in calce e sabbia di 7-8 mm di spessore è posata una malta grigia di spessore 3-5 mm, composta da legante silicatico carbonatico, aggregato silicatico e colore in pasta dato da granuli neri di ferro-titaniti con impurezza di terre ocra e rosse; oppure, in alternanza, una malta gialla di spessore 2-3 mm, di composizione simile ma col colore in pasta dato da ossidi di ferro finissimi.
Un raffronto assai significativo circa le malte colorate in pasta è quello tra le bugne grigie del Corridore e quelle, a loro volta grigie, del registro superiore della facciata delle Pescherie di Levante, edificio mantovano attribuito a Giulio Romano. In entrambe si riscontra un arriccio in calce e sabbia su cui è steso un intonaco di spessore cospicuo.
Le analisi chimiche che hanno interessato gli intonaci grigi colorati in pasta del Corridore e delle Pescherie di Levante hanno individuato come colorante utilizzato il nero di natura organica (fig. 7). Le malte gialle colorate in pasta di entrambi gli edifici presentano similitudini sotto il profilo cromatico e dei materiali costituenti la finitura, ma non per quanto riguarda la tecnica esecutiva: se, da un lato, le ocre gialle pigmentano ambedue gli impasti di finitura, dall'altro la stratigrafia, gli spessori e la lavorazione delle bugne gialle del Corridore sono del tutto simili a quelli delle bugne grigie del medesimo prospetto, mentre le bugne gialle pre-

sentano una struttura in laterizi liscia su cui è steso un arriccio in calce e sabbia liscio, sul quale vi è uno strato di malta gialla colorata in pasta di stesura granulosa, simile allo strollato. Sulle bugne mosse delle Pescherie, con la struttura muraria a determinare la sbozzatura, lo strato di finitura è liscio e segue l'andamento dei laterizi, più spesso nei sottosquadri dove è steso su una malta grigia in calce e sabbia che sembra essere la stessa che lega i mattoni, più sottile sugli aggetti, dove è realizzato direttamente sull'arriccio con tecnica analoga a quella riscontrata sulle bugne mosse rosse poste in chiave delle arcate inferiori della Rustica e del Corridore (figg. 6-7).
Analogamente alla facciata della Rustica, la bugna in chiave e quelle all'imposta dell'arcata inferiore del Corridore sono di colore rosso. La sequenza stratigrafica rinvenuta presenta un arriccio grossolano e lavorato di colore grigio con legante carbonatico e aggregato silicatico; superiormente, una finitura rosso intenso, di spessore finissimo, ottenuta da un impasto di grani rossi di ocra/terra rossa legati con carbonato di calcio con poco magnesio e gesso. Nella facciata dei Mesi su un primo strato di finto bugnato dipinto a fresco[14] sono state stese malte di calce e sabbia lavorate a formare le bugne e poi dipinte a finto marmo con una bicromia giallo-rossa, riferibile all'intervento di secondo Cinquecento. Tale finitura si ritrova anche in bugne all'angolo tra il Corridore e la Rustica, frutto probabilmente di un intervento di restauro coevo alla ridecorazione della facciata dei Mesi.
Altre finiture rinvenute col cantiere pilota nel cortile della Cavallerizza trovano rimandi con quanto rilevato durante i lavori di restauro di Palazzo Te, realizzati nel 1989[15]; in particolare, l'analogia è tra le bugne in malta rossa colorata in pasta del Corridore e del Te. Qui, su alcune bugne della facciata occidentale, individuate come originali, sono stati rinvenuti due strati di intonaco: una malta costituita da un impasto di calce con carica di sabbie di natura carbonatica e quarzoso silicatica stesa sui laterizi; un secondo strato di malta dello spessore di 1,5 mm, di colore rosa aranciato, la cui colorazione è stata ottenuta da calce carbonatata colorata in massa da ossidi di ferro. I due strati non presentano tra loro soluzione di continuità, pertanto sono stati classificati come un arriccio e un intonachino colorato in pasta eseguiti l'uno di seguito all'altro.
Le metope del Corridore sono decorate a rilievo, alternativamente da un rosone costituito da una rosetta centrale con quindici petali inscritti in un cerchio, da sa-

6. Rustica: bugna in chiave dell'archivolto del fornice inferiore. La pulitura con trattamento biocida ha reso leggibile la seguente stratigrafia: struttura muraria in aggetto, realizzata con mattoni lavorati in modo da rendere l'effetto fortemente sbozzato della bugna; malta di arriccio in calce e sabbia, con inclusi piuttosto fini ad eccezione di qualcuno di media grandezza; tracce di finitura rossa adesa alla malta di supporto che le analisi (sezione stratigrafica al microscopio ottico) hanno identificato come una tinteggiatura ottenuta con ocre/terre rosse in legante carbonatico gessoso; tracce di scialbo giallo sopra la tinta rossa.

7. Prospetto delle Pescherie di Levante: bugna grigia colorata in pasta su arriccio in calce e sabbia (a sinistra); bugna mossa gialla con finitura colorata in pasta su arriccio in calce e sabbia (a destra).

lamandre e da imprese. I rilievi delle metope sono realizzati in stucco armato con chiodi e presentano il fondo dipinto a finti marmi, viola e giallo-arancio alternati; i fondi sono caratterizzati cromaticamente da una pittura a calce stesa su un intonachino avorio lisciato, simile a quello degli stucchi. Notevole è l'analogia tra il fondo della metopa del Corridore raffigurante l'impresa del "boschetto" – iconografia riferibile alla figura di Federico II Gonzaga che ricorre anche nei fregi della Rustica e della Mostra – dipinta a finto marmo viola con alcuni fondi degli stucchi del cortile dell'appartamento segreto di Palazzo Te.
Nel 1989, nel cortile d'Onore del Te è stato indagato, nel 1989, sia l'intonachino delle metope, che è risultato essere un sottile strato di finitura a calce e polvere di calcare micronizzato, sia l'intonaco di finitura in corrispondenza dei portali, costituiti invece da una malta composta da calce idrata e da un aggregato costituito da frammenti di calcare micritico finemente macinato e da cristalli di calcite, probabilmente ricavati da marmi o calcari finemente macinati[16]. Le metope sono di colore avorio, quello del calcare con cui è costituito l'intonachino, mentre il portale, data la presenza di cristalli di calcite, è di colore bianco, dato che evidenzia la presenza di una policromia materica volta a simulare l'impiego di materiali pregiati diversi, atteggiamento riscontrabile sia al Te che alla Cavallerizza.
Un ulteriore confronto tra le fabbriche mantovane di Giulio Romano può estendersi alla facciata della Loggia d'onore e delle sottostanti Peschiere di Palazzo Te, grazie ai dati raccolti durante i lavori di restauro del 2017[17]. Nel corso di questi lavori sono state individuate modifiche costruttive importanti sulle bugne, le cui dimensioni sono state regolarizzate secondo criteri neoclassici distanti dal carattere giuliesco. L'osservazione macroscopica dei lacerti originari individua intonaci molto sottili in calce e sabbia, dato rilevabile in quasi tutti i manufatti indagati con alcune importanti eccezioni, dipinti e non colorati in pasta. Dal punto di vista cromatico ricorrono rossi più o meno accesi, gialli, grigi e anche verdi chiari, le cui modalità di stesura rimandano a quanto riscontrato sulle facciate del cortile della Cavallerizza nel corso del cantiere pilota. Soltanto alcune bugne, piatte nell'esecuzione originale, presentano malte analoghe a quelle individuate nelle stratigrafie eseguite nel 1989 sulle bugne della facciata occidentale, ovvero un arriccio in calce e sabbia sul quale è stesa una malta di colore rosa intenso colorata in pasta.
A Palazzo Te i frammenti originari più estesi si trovavano nei sottosquadri tra una bugna e l'altra con un'alternanza di tinte simile a quella individuata tra le bugne del corridore o della Mostra; nei sottosquadri, ovviamente piatti, si osservano due stesure di tinta di cromie differenti, così come nel cortile della Cavallerizza è apprezzabile l'alternanza di gialli, grigi e rossi.

Note

1 Decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo 23 dicembre 2014, recante *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*; definisce il funzionamento degli istituti e musei di rilevante interesse nazionale istituiti con Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri n. 171 del 29 agosto 2014.

2 C. Togliani, *Giulio Pippi 'Romano' e la Rustica in Castello. Appunti di cantiere*, in *La Sala delle Quattro Colonne nella Rustica di Palazzo Ducale. Rebuilding Mantua 2013,* Mantova 2014, pp. 14-38; L. Valli, *Oltre i limiti. La Cavallerizza della Corte Nuova nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *E quando il sole cade, la città s'accende,* catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 24 giugno-18 settembre 2016), Milano 2016, pp. 13-46; *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992; *Federico II Gonzaga e le arti*, atti del convegno (Mantova, Archivio di Stato, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016.

3 Mantova, Archivio di Stato, *Autografi*, busta 7, carta 259, recto-verso, Giulio Romano a Federico II Gonzaga, duca di Mantova, 1539, 17 aprile, in *Repertorio di fonti,* cit., II, p. 806

4 Mantova, Archivio di Stato, *Autografi*, busta 7, carta 26 1, recto-verso, Giulio Romano a Federico II Gonzaga, duca di Mantova, 1539, 23 aprile, *Repertorio di fonti,* cit., II, p. 810.

5 Mantova, Archivio di Stato, *Autografi*, busta 7, carta 263, recto-verso, Giulio Romano a Federico II Gonzaga, duca di Mantova 1539, 30 aprile, *Repertorio di fonti,* cit., II, p. 813.

6 I rilievi sono stati eseguiti dal laboratorio HE.SU.TECH del Polo di Mantova del Politecnico di Milano. Dai dati acquisiti – oltre ai tradizionali disegni bidimensionali, come piante, prospetti e sezioni alla scala architettonica 1:50 – sono state elaborate le ortofoto per favorire non solo la lettura geometrica della fabbrica, ma anche la mappatura dei materiali e delle forme di degrado. Lo stesso database 3D, costituito da milioni di punti nello spazio, è stato utilizzato anche per la strutturazione di una serie di modelli BIM (grafici e informativi) il cui grado di approfondimento varia a seconda dell'obiettivo cui gli stessi devono rispondere; A. Adami *et al.*, *Conoscenza e gestione del patrimonio costruito storico. Le nuove frontiere del BIM*, in *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, contaminazioni, ibridazioni*, atti del XXXIII convegno internazionale Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 27-30 giugno 2017), Venezia 2017, pp. 255-265.

7 M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 15-63.

8 L. Valli, *Palazzo Ducale di Mantova. La metamorfosi architettonica del Palazzo in Museo (1887-1938)*, tesi di dottorato in Conservazione dei beni architettonici, Politecnico di Milano, marzo 2015.

9 C. Cottafavi, *Cronaca delle Belle Arti R. Palazzo Ducale di Mantova. Appartamento dell'Estivale*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", ser. 2, VI, 1926, III, pp. 136-142 e Idem, *Cronaca delle Belle Arti R. Palazzo Ducale di Mantova. Loggia dei Frutti*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", ser. 2, VI, 1927, IX, pp. 421-428; Idem, *Palazzo Ducale di Mantova. La Galleria dei Marmi e la Loggia di Eleonora Medici*, in "Bollettino d'Arte", ser. 3, XXVII, 1933, III, pp. 134-141.

10 A. Barbacci, *Il Cortile della Cavallerizza nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Palladio", III, 1939, 2, pp. 63-76.

11 R. Boschi, L. Sala, *Provincia di Mantova*, in "Bollettino d'arte", ser. IV, 122, 1998, pp. 88-89.

12 I lavori sono stati realizzati dal Consorzio Arkè (restauratore direttore tecnico dott.ssa Maria Chiara Ceriotti, restauratori collaboratori Gabriella Dal Monte e Carlotta Specchierla) e finanziati e diretti dal Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo (stazione appaltante Palazzo Ducale di Mantova, responsabile unico del procedimento arch. Antonio Mazzeri; progettista e direttore dei lavori arch. Daniela Lattanzi; supporto esterno: arch. Barbara Scala, Politecnico di Milano, Polo di Mantova). Le indagini sono state affidate al Centro conservazione e restauro La Venaria Reale.

13 C. Cottafavi, *Ricerche e Documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal secolo XIII al secolo XIX*, in, "Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova", n.s., XXV, 1939, pp. 171-182.

14 Allo stato delle attuali conoscenze non è possibile riferire con certezza l'intonaco dipinto alla finitura della facciata di epoca giuliesca quanto, piuttosto, alla sovrapposizione di secondo Cinquecento.

15 P. Baldi, *Il restauro architettonico dei prospetti del cortile d'Onore di palazzo Te*, in *L'Istituto Centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, pp. 19-36.

16 P. Bianchetti, M. Laurenzi Tabasso, *Osservazioni mineralogiche petrografiche,* in *L'Istituto Centrale*, cit., pp. 62-63.

17 Il restauro è stato realizzato dal Settore Lavori Pubblici del Comune di Mantova. Precedentemente furono eseguiti due lavori di restauro: il primo dell'architetto Paolo Pozzo che nel 1778 ottenne l'approvazione per la demolizione della loggia e l'edificazione del timpano; il secondo, nel 1989. Da una lettera del 1778 emerge che Pozzo stava lavorando allo scavo delle due peschiere e alle pile del ponte, intervento che, giocoforza, avrà interessato anche le superfici e le bugne (Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, b. 115, fascicolo "Relazioni diverse per i giardini e Palazzo del Te dal 1806 al 1809" citata da Baldi, *Il restauro architettonico*, cit.).

Giancarlo Grassi

Giulio Romano a Reggio Emilia: la torre di San Prospero, nuovi contributi allo studio dell'edificio dal cantiere di restauro

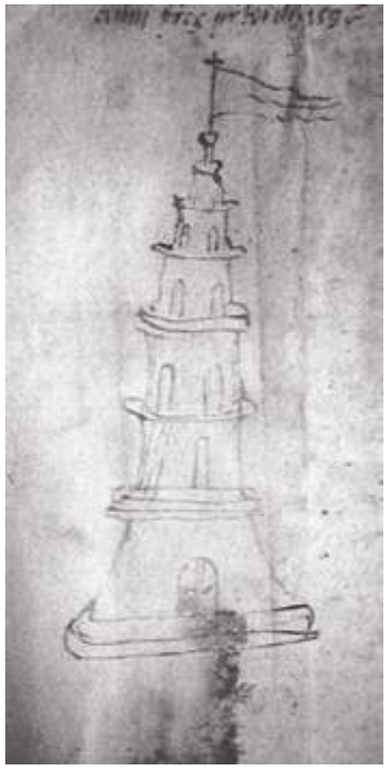
Sulla torre campanaria di San Prospero di Reggio Emilia è in corso un intervento di conservazione che, come di solito avviene in questi casi, è stato anche l'occasione per esaminare in modo molto approfondito la materia dell'edificio, traendone informazioni che sono utili non solo per il restauro[1], ma anche per approfondire la lettura stilistica dell'opera, in modo particolare in questo caso, dove è fortemente influenzata da uno stato di incompiutezza strettamente correlato ad un livello di conservazione fortemente compromesso. Si vedrà che una delle ragioni che determinano questa combinazione fra non finito e degrado materico è certamente dovuta a difficoltà costruttive legate forse a scelte troppo ambiziose da parte dei fabbricieri di San Prospero. Quasi certamente, uno dei principali ostacoli alla realizzazione è stato quello del reperimento dei materiali, o meglio di materiali di qualità. Tuttavia, dai documenti traspare una generale difficoltà di tutto il processo costruttivo, a partire dalla traduzione in architettura di un disegno che non conosciamo ma che, si intuisce, parlava una lingua ancora non pienamente comprensibile ai maestri costruttori locali.

Il successo di Giulio Romano in tutta l'alta Italia a partire dalla metà degli anni Trenta del Cinquecento, dopo il consolidarsi della sua carriera mantovana, riguarda certamente anche Reggio Emilia, come dimostrato ormai qualche anno fa dagli studi di Bruno Adorni suffragati dai ritrovamenti documentari di Elio Monducci e in parte anche dalle ricerche di chi scrive[2].

1. La basilica di San Prospero a Reggio Emilia con la torre campanaria ottagonale.

Il contributo progettuale di Giulio, accertato per la torre campanaria di San Prospero, è stato dimostrato per via stilistica in maniera molto convincente per il chiostro grande dei benedettini dei Santi Pietro e Prospero e rimane un'ipotesi molto suggestiva per la complessa vicenda della facciata della cattedrale[3]. Tuttavia, l'unico documento certo che collega Reggio Emilia con Giulio Romano riguarda proprio la torre e risale al 21 novembre del 1538, quando il fabbriciere Paolo Guidetti e i maestri responsabili della parte in muratura e del rivestimento lapideo Cristoforo Ricci detto Rossino e Alberto Pacchioni si recano a Mantova per «consiglio della torre da messer Julio Romano»[4]. Questo depone a favore di un contributo progettuale che si è sempre manifestato "a distanza", del resto Giulio era troppo impegnato a Mantova, e sebbene questo documento sia noto almeno dal 1914[5], gli studiosi, fino agli ultimi vent'anni, hanno sempre conservato una certa riluttanza nell'attribuire pienamente a Giulio la paternità dell'edificio, proprio per questo carattere non finito che lo fa percepire quasi come un edificio medievale e per la difficoltà oggettiva di leggerne l'architettura di cui si sono perse parti davvero ingenti (fig. 1).

La torre è a pianta ottagonale, forma non comunissima, ma nemmeno del tutto insolita nel Cinquecento, la cui scelta probabilmente mette insieme sia riferimenti locali che suggestioni all'antica. Fra i riferimenti locali certamente la torre a ottagono



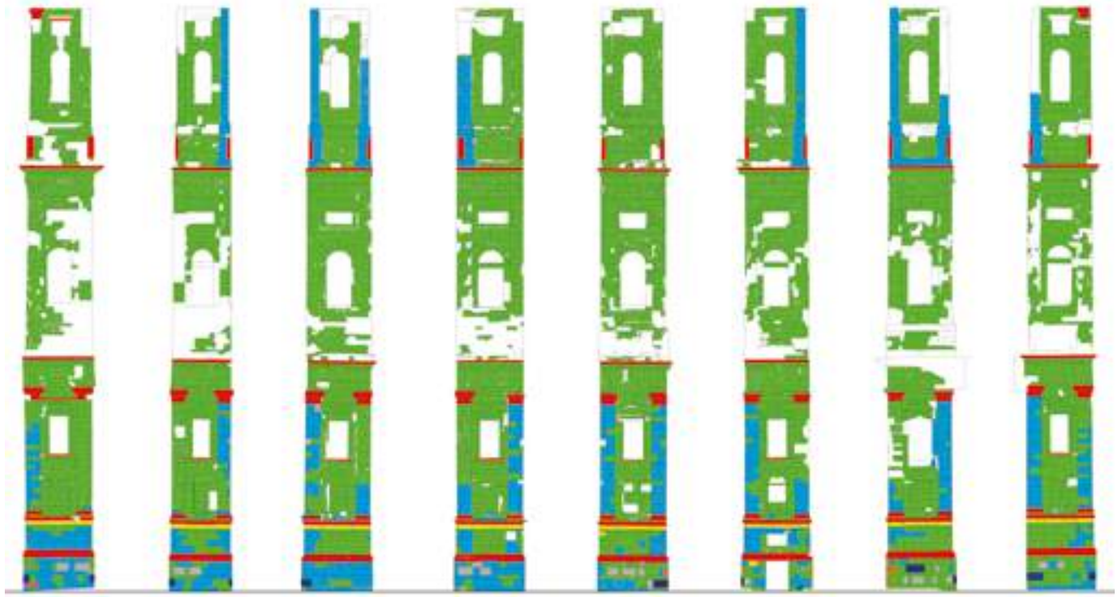
2. C. Cesariano, *La Torre dei Venti*, da *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece...*, Como 1521.

3. B. Arlotti, *Schizzo della torre di San Prospero*, 1537. Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Carte private Arlotti.*

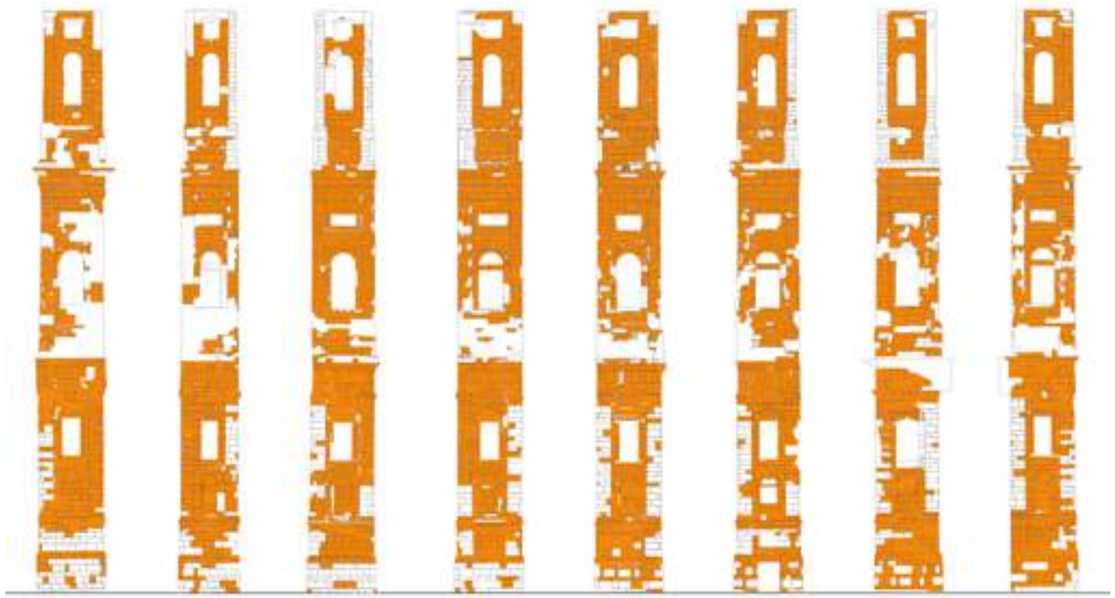
irregolare che si erge sulla facciata della cattedrale, di origine alto medievale, ipotesi rafforzata dal fatto che ancora nel 1535 a pochissimi mesi dall'inizio degli scavi delle fondazioni i fabbricieri sono indecisi se costruire una torre sulla crociera della chiesa da poco terminata oppure se optare, come sarà, per una torre isolata. Fra i riferimenti all'antica, il rimando più calzante è quello alla vitruviana torre dei venti, la cui iconografia era principalmente nota dall'incisione del trattato di Cesare Cesariano (fig. 2), con l'alto stilobate e la sovrapposizione degli ordini, che trova più di un riscontro con l'impostazione generale della torre reggiana. La xilografia di Cesariano sembra infine rivelare qualche assonanza con l'unico disegno a noi noto, cioè il modestissimo schizzo che il notaio reggiano Bonfrancesco Arlotti traccia sul suo diario nel 1537, quando le murature della torre iniziavano a spuntare fuori terra (fig. 3)[6].
La sostanziale mancanza di notizie sulle fasi progettuali della torre è almeno in parte compensata da quelle sulle fasi costruttive dell'edificio. Ci sono pervenute, infatti, tutte le scritture contabili e anche una interessante corrispondenza relativa all'acquisto delle pietre, per le quali, dopo la morte di Giulio, ci si orienta sulla bottega veronese di Paolo Sanmicheli[7]. Purtroppo, non è emerso finora alcun disegno che potrebbe rivelarci l'idea per la conclusione della parte sommitale.
L'intervento di restauro, attualmente in corso sulla torre di San Prospero, ha permesso di approfondire in modo esaustivo alcuni aspetti legati alla materia dell'edificio, alle sue condizioni di conservazione e a interventi di restauro/sostituzione che hanno progressivamente alterato la percezione dell'edificio e del suo linguaggio architettonico.
Il punto di partenza è stato la redazione di un nuovo rilievo dell'edificio, effettuato con laser scanner coadiuvato dalle sequenze fotografiche scattate da un drone

che ha permesso una restituzione molto precisa delle singole facce dell'ottagono, condizione indispensabile per una corretta mappatura delle superfici (fig. 4).
Una prima parte dell'indagine ha riguardato le analisi morfologiche sulle pietre e la mappatura litologica del paramento lapideo, che si presenta come un mosaico di diverse pietre. Sono state individuate otto tipologie di rocce diverse, riassunte in tavole tematiche, di seguito elencate in ordine di abbondanza: arenaria di Monte Cassio, arenaria di Ranzano, rosso ammonitico, arenaria di Pantano e, in quantità nettamente inferiore, pietra di Aurisina, trachite, breccia appenninica, pietra serena (fig. 5).
Le tipologie più abbondanti sono le arenarie di provenienza locale, cavate sulle prime pendici dell'Appennino, che sono state largamente utilizzate per la costruzione della torre in quanto erano reperibili molto più facilmente. Sono presenti in due facies litologiche diverse, l'arenaria di Pantano estratta probabilmente nella zona di Baiso e Canossa, e l'arenaria di Monte Cassio, molto più abbondante, cavata probabilmente nella zona di Montalto (Vezzano), com'è stato possibile verificare anche attraverso alcuni sopralluoghi in loco. La corrispondenza è puntuale con i luoghi che troviamo indicati dalle scritture contabili dal cantiere cinquecentesco. Si tratta tuttavia di arenarie molto simili, caratterizzate da un'estrema fragilità, che nella pratica costruttiva locale sono presenti, ma quasi mai sono utilizzate per l'esecuzione di paramenti lapidei in estensione, mentre se ne trova un utilizzo per elementi isolati, cantonali, cornici di finestre, capitelli. Il materiale è inoltre caratterizzato da un'estrema varietà qualitativa e di colore fra una vena e l'altra, con cromie che vanno dal grigio scuro al giallo, anche per effetto dell'alterazione degli strati esterni, quindi non garantisce una sufficiente omogeneità a livello costruttivo e cromatico.
L'altra roccia presente con una certa abbondanza è il marmo rosso o bianco ammonitico di Verona, che era appunto reperito a Verona, o a Mantova da diversi fornitori, fra i quali il primo è il mantovano Giovannino Fontanella, maestro che interviene in molte fabbriche di Giulio e che dal 1546 è sostituito da Paolo Sanmicheli, che offre la collaborazione di Michele per la torre[8]. In generale,

4. Ortofotopiani delle otto facce della torre (prima del restauro).



5. Prospetti delle otto facce della torre con indicazione delle tipologie lapidee [verde: Arenaria di Monte Cassio; azzurro: Arenaria di Ranzano; giallo: Arenaria di Pantano; rosso: Marmo Ammonitico; arancione: Pietra di Aurisina; grigio: Breccia; blu: Trachite].



6. Prospetti delle otto facce della torre con, in arancione, le parti della costruzione originale.

stupisce la differenza tra l'enorme sforzo, anche economico, fatto dai fabbricieri per approvvigionarsi di marmo e delle maestranze necessarie a lavorarlo, rispetto alla quantità effettivamente posta in opera, che appare piuttosto modesta e, dopo il cornicione dell'ordine dorico completato nel 1546, risulta presente solo per pochissimi elementi come i capitelli dell'ordine corinzio. Le pietre infatti venivano per lo più acquistate a Verona e portate per via fluviale attraverso il delta dell'Adige e lungo il Po, da dove sbarcavano a Guastalla e proseguivano verso Reggio su carri trainati da buoi, seguendo un percorso estremamente difficoltoso[9].

Questa penuria di materiale, soprattutto in blocchi di dimensioni importanti, ha condizionato anche la qualità delle lavorazioni, ad esempio alcuni dei capitelli dell'ordine dorico che sono realizzati assemblando piccoli pezzi di marmo, anche di colori diversi (non a caso posati nei punti meno visibili), oppure la presenza di parti in arenaria nell'abaco di uno di questi capitelli, che ha condotto a un evidente degrado differenziato. Questo accostamento forzato di materiali non omogenei produceva un risultato che consente di ipotizzare un utilizzo di velature di colore per poterlo uniformare e renderlo esteticamente più accettabile, sebbene la perdita di materiale sulla superficie lapidea non consenta di rilevarne tracce.

Torniamo alla mappatura delle pietre per evidenziare come ci sia anche uno sporadico utilizzo di elementi di recupero, di origine probabilmente romana, come l'impiego di pietra Aurisina e trachite, evidentemente provenienti da pezzi di reimpiego. La quantità maggiore di altre pietre va però riferita alle sostituzioni di materiale degradato che si sono verificate in modo particolare nella prima metà del Novecento, ma che erano già iniziate molto tempo prima, specie con la sostituzione dei conci con muratura in mattoni, cosa che ha riguardato in modo particolare la parte bassa dell'ordine ionico che oggi risulta praticamente illeggibile.

Buona parte dei rifacimenti in pietra è stata effettuata con l'utilizzo di un'arenaria più grigia, l'arenaria di Ranzano, anche questa proveniente da cave del medio Appennino, che nelle intenzioni dei restauratori doveva forse garantire una maggiore resistenza, ma che risulta anch'essa già pesantemente intaccata da fenomeni di degrado. Questo ci introduce ad uno dei temi più importanti, cioè alla valutazione di quanto materiale originale sia effettivamente rimasto sulla torre. I dati rilevati sono stati inseriti in una mappa che ci dà un'immagine molto precisa e ci rivela ampie sostituzioni in pietra e almeno altrettante lacune risarcite in laterizio, soprattutto nell'ordine ionico, che era realizzato interamente in arenaria, ma che riguarda una parte ancora non preponderante del paramento lapideo (fig. 6). Ciò che tuttavia rende molto difficoltosa la lettura stilistica dell'edificio è il degrado diffuso ed estremamente avanzato a cui è soggetta questa arenaria, anch'esso riassunto in varie tavole tematiche.

Se si osservano i conci in arenaria si rileva una casistica molto ampia delle tipologie di degrado.

Alcune, le più gravi, sono da imputarsi ad un errato taglio e posa in opera dei conci, in cui il piano di sedimentazione della pietra è stato posto in opera parallelo alla muratura e quindi si sfoglia, mentre le pietre il cui piano di sedimentazione è posto in opera ortogonalmente alla muratura, sembrano resistere meglio dando luogo ad una disgregazione certamente diffusa, ma con una polverizzazione del materiale che si stacca in frammenti molto più piccoli anziché in scaglie. Ci sono poi altri casi in cui la struttura particolare della pietra dà luogo a circonvoluzioni particolarmente complesse che producono fenomeni di degrado estremamente differenziato[10].

In generale le parti in marmo di Verona hanno resistito molto meglio dell'arenaria, anche se soffrono della caratteristica disgregazione granulare, favorita dalle inclusioni di fossili tipiche di questo materiale. La differenza con le parti in arenaria è evidente nei casi di pezzi (cornici, modanature ecc.) composti dai due diversi materiali, dove le parti in arenaria spesso risultano quasi cancellate rispetto alle adiacenti parti in marmo di Verona.

Un altro tema che ha influito particolarmente sulla lettura dell'edificio è quello delle sostituzioni, dove ampie porzioni di pietra che, evidentemente, con i mezzi dell'epoca non era possibile mettere in sicurezza, sono state sostituite da parti in muratura eseguite spesso in modo approssimativo. È il caso, per esempio, del basamento dell'ordine ionico sostituito quasi interamente da una muratura in mattoni inclinata per raccordare l'imposta del basamento alle lesene.

In modo analogo le lesene del corinzio, già soggette a crolli in epoca antica[11], sono state ripristinate in muratura, ma probabilmente in tempi diversi, o comunque con difficoltà, dando luogo a ricostruzioni sia in arenaria che in mattoni, eseguite in modi molto difformi: in alcuni casi senza ricreare la lesena, oppure lasciando una muratura del tutto incoerente sulla quale erano forse ammorsate le parti cadute.
Sono complessivamente poche le parti in muratura che sono state ricostruite con una certa attenzione finalizzata ad adattarle al rivestimento lapideo, in rari casi si trovano parti di muratura incise ad imitare i circostanti conci in arenaria. In diversi punti delle riparazioni in laterizio si trovano tuttavia tracce di un intonachino a cocciopesto, ad indicare che queste parti venivano probabilmente protette da uno strato di malta e da una possibile velatura di colore destinata ad uniformare la riparazione con il circostante rivestimento in arenaria.
Una prima indagine sulle unità stratigrafiche murarie[12], ancora in corso di aggiornamento, ha permesso di identificare due tipi di paramento murario in laterizio, uno riconducibile alle riparazioni, l'altro riscontrabile nelle finestre dell'ordine ionico che risultano tamponate in modo alternato e nelle finestre dell'ordine dorico. Tale tamponamento è realizzato con mattoni di dimensioni maggiori, con una maggior cura nella lisciatura del paramento e nell'esecuzione dei giunti, e sostiene una sorta di finto architrave in conci di pietra posto all'imposta dell'arco di chiusura della finestra ionica. Proprio questo particolare fa pensare che tali finestre dovessero essere chiuse fin dall'esecuzione della torre, ma che il tamponamento sia stato realizzato in laterizio anziché in pietra. Anche su questa parte si trovano le tracce di un sottile strato d'intonaco.
Le foto d'epoca mostrano un largo impiego di graffe in ferro per sostenere i conci pericolanti, le cui tracce di ruggine si trovano ancora oggi sui conci, così come in qualche punto affiorano anche elementi in ferro destinati a sostenere i blocchi nel paramento originale.
Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, con un restauro diretto dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici di Bologna si è provveduto a mettere in sicurezza i conci mediante perforazioni e inserimento di barre in inox. Oggi le stuccature di queste perforazioni (sono migliaia) eseguite con una malta additivata con resina si sono alterate cromaticamente dando luogo a quell'effetto puntinato che vediamo nelle immagini. L'operazione certamente oggi sarebbe molto discutibile ma ha sortito un effetto importante e non derogabile che è quello di evitare il distacco di interi conci, con i conseguenti problemi di sicurezza. In alcuni casi, per la verità non frequentissimi, le perforazioni hanno anche innescato fratture o aggravato fratture già esistenti. Questo intervento ovviamente non ha bloccato il degrado superficiale dei conci in arenaria, che è continuato in modo inesorabile. L'intervento di restauro aveva comportato anche la stesura di un prodotto consolidante che non è stato possibile identificare, in quanto ormai perduto su tutte le superfici. Negli ultimi trent'anni la perdita di materiale è stata talmente ingente da permettere, in alcuni casi, l'affioramento dei perni in inox, cioè con un assottigliamento dello spessore dei conci di oltre un centimetro.

Pagina a fronte
7. Ordine ionico, fregio pulvinato della trabeazione.
8. Capitello ionico.

In questa pagina
9. Capitello corinzio.

Una compiuta valutazione delle operazioni di restauro (realizzate quasi per metà) sarà possibile a fine lavori, i primi risultati, ottenuti attraverso un approfondito lavoro di analisi e sperimentazioni in laboratorio e in situ per la scelta dei prodotti consolidanti, sembrano essere abbastanza confortanti, ma necessiteranno senza dubbio di un costante monitoraggio e di un approfondito piano di manutenzione.
Oltre ad aver evidenziato una più precisa conoscenza dei materiali, delle fasi costruttive e della loro interazione con il degrado del rivestimento lapideo, il cantiere di restauro ha permesso di affinare la lettura stilistica di alcuni particolari che, visti da vicino, rendono più chiara l'analisi del linguaggio della torre e per così dire la "firma" di Giulio Romano sull'edificio.
Dalle pietre quasi completamente consumate emergono a tratti alcuni particolari che restituiscono il "tono" estremamente colto dell'impaginazione architettonica delle facce dell'ottagono. Salendo lungo i ponteggi si incontra la bellissima (e ormai quasi perduta) greca doppia che orna il basamento della torre, un particolare decisamente all'antica che trova precisi riscontri nel linguaggio giuliesco (Palazzo Te, esterno, prospetto occidentale). Poco al di sopra, nella complessa impaginazione dell'ordine dorico gigante, si trovano le nicchie a valva di conchiglia che vengono scolpite direttamente in cava in un pezzo unico e portate poi alla torre[13]. Le conchiglie presentano i bordi ingrossati, quasi rigonfi e ripiegati su se stessi, persino più accentuati di quelle giuliesche del nicchione di Villa Madama e della sala dei Cavalli. Proprio questo particolare presenta, fra le varie conchiglie, una grande varietà di soluzioni realizzative: in un caso i bordi sono curiosamente inflessi verso l'esterno, mentre nella nicchia posta al di sopra dell'entrata della torre, la sommità della conchiglia si trasforma in una testa di leone.
All'imposta delle nicchie corre una fascia ornata con un fregio undato (cane corrente), altro particolare preso dall'antico, a cui Giulio fa un ampio ricorso, ad esempio nelle decorazioni dell'appartamento di Troia, dettaglio forse mai utilizzato a Reggio Emilia prima di quella data (verosimilmente intorno al 1541).
Interessanti sono anche i particolari dall'ordine ionico, di cui, purtroppo, non è più possibile leggere il basamento. Fra questi il fregio pulvinato della trabeazione (fig. 7) di cui è possibile apprezzare tutto lo sviluppo della cornice. Lo stesso fregio pulvinato è ripreso con coerenza alla base dell'arco delle finestre ioniche. Più incerta sembra invece la lavorazione dell'unico capitello ionico rimasto (fig. 8). Nonostante l'echino ad ovoli, la lavorazione inizia a farsi meno accurata, forse perché, salendo di quota, la cura dei particolari decorativi che sarebbero stati

invisibili dal basso viene a mancare, ma più probabilmente perché alla metà degli anni Cinquanta, tutta l'organizzazione della fabbrica, ormai a quasi dieci anni dalla morte di Giulio Romano e venti dall'inizio dei lavori, sconta un decadimento nella fiducia di completare l'opera. Negli stessi anni viene a mancare anche il Rossino e i disegni delle sagome per le parti lapidee sono eseguiti saltuariamente da Prospero Clemente e da Alberto Pacchioni.
Per il completamento dell'ordine ionico si farà un ampio ricorso all'arenaria e così anche per il corinzio, dove rimane un unico capitello superstite, si tratta di un corinzio ben eseguito, sebbene realizzato assemblando almeno cinque pezzi distinti di marmo, alcuni diversi anche nel colore (fig. 9).
Ormai ci troviamo alla soglia del 1570 e la fabbrica, ammesso avesse conservato il disegno originale, di cui per altro non abbiamo notizia, o un modello, non disponeva più delle risorse necessarie per proseguire e, quasi contemporaneamente alla facciata della cattedrale, viene lasciata nell'attuale stato di non finito e mai più ripresa. Il tetto viene accomodato con un'ingegnosa soluzione di compluvi a spicchi, ancora oggi efficiente, che permette di scaricare le acque attraverso le finestrelle sopra alla cella campanaria. La torre resta dunque incompiuta, con il profilo mozzato che caratterizza da secoli lo skyline della città, a testimoniare di un'impresa costruttiva che appare contraddistinta da una grande voglia di sperimentare, tanto nella scelta del progettista come dei materiali e delle tecniche costruttive. Va probabilmente ricercata in questo azzardo, la causa principale dell'abbandono della fabbrica, che sconta irrimediabilmente la lontananza del progettista e l'impreparazione delle maestranze locali, oltre alle difficoltà logistiche della ricerca dei materiali. Forse se si fosse seguita la via maestra del laterizio e dello stucco, riservando al marmo pochi elementi scultorei, come è stato fatto per il chiostro grande dei benedettini e come diventerà consuetudine per le fabbriche reggiane del Sei e Settecento, il risultato avrebbe potuto essere ben più eclatante e giungere fino a noi in condizioni più integre e più leggibili.

Note

1 L'intervento di restauro della torre è progettato e diretto da Mauro Severi e Giancarlo Grassi - Severi Architetti Associati di Reggio Emilia con la collaborazione di: S. Lugli, G. Tirelli (Unimore, dip. Geologia) per le indagini litologiche, di M. Laurenzi Tabasso e del CNR di Milano ICVBC, A. Sansonetti, S. Vettori, R. Manganelli del Fa per le indagini chimico fisiche sui materiali.

2 Si fa riferimento in particolare a *San Prospero: la torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, a cura di E. Monducci, Milano 2006; G. Grassi, *Il cantiere cinquecentesco della torre di San Prospero: influenze ed apporti esterni maturati sulla via dei marmi*, in "Bollettino Storico Reggiano", XXXI, 97, 1998, pp. 121-144; B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 117-120.

3 B. Adorni, *La nuova abbazia benedettina dei Santi Pietro e Prospero dentro la città*, in *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'abbazia di San Prospero extra moenia ai chiostri e alla chiesa di San Pietro*, a cura di B. Adorni, E. Monducci, 2 voll., Reggio Emilia 2002, I, pp. 13-43: 30-33; G. Grassi, *Un disegno inedito per la facciata della Cattedrale di Reggio Emilia*, in *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte*, atti della giornata di studi (Novellara, Teatro della Rocca, 19-20 novembre 2011), Rimini 2012, pp. 56-65.

4 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, II, p. 791.

5 G. Saccani, *La Basilica di San Prospero in Reggio, in occasione del IV centenario della fondazione. Studi e ricerche,* Reggio Emilia 1914.

6 Per quanto riguarda i riferimenti architettonici della torre, in modo particolare riguardo alla forma ottagonale, si fa riferimento all'esaustiva analisi effettuata da B. Adorni, *Giulio Romano e la torre di San Prospero a Reggio Emilia*, in *San Prospero: la torre*, cit., pp. 13-46: 15-32.

7 Un'ampia trascrizione dei documenti contabili è riportata in E. Monducci, *La fabbrica della torre: documenti e regesti (1526-1984)*, in *San Prospero: la torre*, cit., pp. 77-159. Sull'utilizzo nei cantieri reggiani di San Prospero e della cattedrale di maestranze veronesi (in particolare della bottega sanmicheliana) si vedano G. Zavatta, *La facciata del duomo di Reggio Emilia e Bernardino Brugnoli. Presenze sanmicheliane e postsanmicheliane a Reggio nella seconda metà del XVI secolo*, in "Taccuini d'Arte", 2, 2007, pp. 65-85; P. Brugnoli, *I Franceschini e i da Bissone, lapicidi e murari attivi nel cantiere della cattedrale di Reggio Emilia*, ivi, pp. 87-93; Idem, *Il lapicida mantovano Silvestro de Bernardis collaboratore della bottega sanmicheliana*, in *Le memorie dell'arte. Scritti in ricordo di Elio Monducci*, Rimini 2015, pp. 87-92.

8 Il cambio dei fornitori di marmo avviene proprio poco prima della morte di Giulio Romano e segna un momento di crisi nella gestione del cantiere che è arrivato al cornicione dell'ordine dorico. Subentrano numerosi problemi legati alla misurazione e realizzazione delle pietre e alla loro spedizione, probabilmente anche collegati all'interpretazione dei disegni in possesso del Rossino, per la quale il Sanmicheli, come si apprende da una lettera di quell'anno, vorrebbe avvalersi della collaborazione del cugino Michele. Si vedano in proposito Grassi, *Il cantiere cinquecentesco*, cit. e Monducci, *La fabbrica della torre*, cit., pp. 127-142. Sul lapicida mantovano Giovannino/Zanino Fontanella, che risulta attivo nel 1535 per due camini alla Rocca di Novellara: S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, *ad indicem*.

9 La mancanza di un naviglio che collegasse la città al Po, come avveniva invece per Modena e Bologna, è uno dei principali limiti ad un utilizzo estensivo del marmo di Verona nelle fabbriche reggiane di età medievale e moderna. L'impiego di quantità ingenti di marmo di Carrara era del resto impossibilitato dagli Appennini le cui vie di comunicazione erano impraticabili con carichi molto pesanti.

10 Per la classificazione del degrado si è fatto riferimento a ICOMOS-ISCS, *Illustrated glossary on stone deterioration patterns. XV. Monuments and sites*, Champigny-sur-Marne 2008.

11 La sommità della torre fu più volte colpita da fulmini con crolli diffusi di parti in pietra, nel 1612 e nel 1631. La notizia è riportata dall'erudito D. Manzini, *Storia dell'insigne basilica di San Prospero in Reggio nell'Emilia*, Reggio Emilia 1883, p. 29. Fra le parti crollate secondo il Manzini vi erano anche i capitelli dell'ordine corinzio.

12 L'indagine, ancora in corso, è curata dalla società Leonardo srl di Bologna che si occupa dei lavori di restauro dei paramenti lapidei.

13 Le conchiglie, contrariamente a molti altri elementi lapidei della torre, sono scolpite in un unico pezzo di arenaria scelta nella facies più resistente. Questa scelta, oltre alla collocazione riparata, ha permesso una buona conservazione delle parti scolpite, ma l'utilizzo di pezzi più grandi le ha esposte a importanti fratture parallele alla facciata della torre, innescate in corrispondenza di venature della pietra.

Giulio Romano e collaboratori, *Il giudizio di Paride*, 1538 circa, particolare. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Mariagrazia L'Abbate
Filippo Mantovani
Debora Trevisan

Inediti camini della bottega di Giulio Romano da Corte Susano, Castel d'Ario (Mantova)

Il presente contributo, supportato da fonti archivistiche inedite, intende analizzare da un punto di vista storico artistico e architettonico due camini e alcuni lacerti di decorazione pittorica conservati all'interno di Corte Susano, di cui è proposto un breve inquadramento. I confronti individuati e i documenti reperiti consentono di datare questi manufatti entro la prima metà del Cinquecento, e di attribuire, almeno i camini, alla bottega di Giulio Romano.

Inquadramento dell'impianto architettonico di Corte Susano

Corte Susano, ubicata nel Comune di Castel d'Ario, si caratterizza per essere stata una proprietà dei Gonzaga di Novellara sino al 1787. Recenti studi hanno ricostruito i passaggi di proprietà della Corte di cui in questa sede si citano soltanto i principali, rimandando alla bibliografia di riferimento[1].

Nella prima metà del Cinquecento la Corte di Susano è assegnata a Giovanni Lodovico Gonzaga e nel 1548 diviene proprietà del figlio Cesare Gonzaga. È a entrambi che si deve con ogni probabilità la committenza della costruzione dell'attuale palazzo dominicale, realizzato entro la metà del Cinquecento.

Alberto Faliva attribuisce il progetto all'architetto cremonese Giuseppe Dattaro (1540-1619)[2], impegnato nel Mantovano anche in altri edifici gonzagheschi; Lisa Valli, in un suo recente studio, confuta questa attribuzione senza però avanzare alcun altro nome[3].

È possibile ipotizzare come termine entro cui la fabbrica deve ritenersi conclusa il 1550, data di stampa dell'epillio dal titolo *Aelii Iulii Crotti Cremonensis Susanum antiquis vatibus comparandum et cum omni diligentia excussum* scritto dall'umanista cremonese. Si tratta di una descrizione esametrica, a carattere epico, della villa posseduta da Cesare Gonzaga, in cui, cantando le sue gesta ma senza entrare in dettagli descrittivi puntuali, si esalta la magnificenza della Corte di Susano. Questo dato permette di ipotizzare che a quella data la costruzione fosse terminata se viene così ampiamente apprezzata. Resta non noto il nome del progettista anche se è certamente da confutare la proposta di Faliva per i dati anagrafici del Dattaro.

Paolo Emilio Gonzaga, figlio di Cesare Gonzaga e committente del convento domenicano e della chiesa dedicata alla Vergine Assunta, realizzati in prossimità della corte tra il 1614 e il 1618[4] su progetto di Antonio Maria Viani, nel suo testamento del 1619 descrive i «beni stabili nel loco di Susano»[5]. Si apprende che la Corte presenta un certo grado di complessità funzionale: una parte degli edifici sono adibiti alla residenza del signore e alla produzione agricola e una parte destinati alla chiesa e all'annesso convento. La casa padronale presenta sei stanze al piano terreno di cui una destinata a cucina e un andito di accesso che porta nel giardino. Al primo piano, raggiungibile mediante una scala, sono presenti sei camere, tre camerini e un «granaio dove si buratta». Nel testamento è menzionata anche la presenza di un grande giardino che si trova oltre il canale Molinella raggiungibile direttamente dal palazzo tramite un ponte posto in asse con il salone centrale della residenza[6].

Una mappa edita[7], databile entro il 1687, anno di morte di Alfonso Moscatelli Battaglia[8], architetto e ingegnere che l'ha redatta, restituisce una visione della corte in cui si notano parte delle strutture descritte da Paolo Emilio Gonzaga: il palazzo padronale con l'adiacente fabbricato, il cui impianto sembra essere invariato;

1. Alfonso Moscatelli Battaglia, *Mappa con Corte Susano*, particolare, entro il 1687. Mantova, Archivio del Consorzio di Bonifica Territori del Mincio.

2. *La Corte di Susano*, seconda metà del Settecento. Mantova, Archivio di Stato, inv. 48, n. 28 "Corte di Susano", rotolo.

una annessa barchessa, non più presente; la proprietà cinta da un muro con due accessi porticati, oggi non più presenti (fig. 1). Si conserva il fossato. Da osservare l'attenzione posta nella rappresentazione dei dettagli: nel palazzo padronale sono segnate cinque finestre al piano primo e quattro al piano terra, un portone arcuato, ancora mantenuti.
L'assetto della corte descritto nella mappa di Moscatelli Battaglia è ripreso inoltre in alcune mappe inedite della seconda metà del Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Mantova (fig. 2).
Da evidenziare come sia ancora conservato il ponte che collega la casa padronale al giardino e sia ben tracciata e ancora presente l'aia davanti alla barchessa. Rispetto alla mappa firmata da Moscatelli Battaglia, sono stati aggiunti dei corpi di fabbrica al lato sinistro del palazzo dominicale. Un sopralluogo avvenuto nel 1820 in occasione della riconsegna del latifondo da parte dell'affittale descrive l'area come molto alberata, sono presenti «piantagioni a ogni fosso, cavedagna e riva d'acqua»[9]. Francesco V d'Austria-Este (Modena, 1 luglio 1819-Vienna, 20 novembre 1875) si farà promotore negli anni Sessanta dell'Ottocento di una radicale trasformazione della tenuta che viene ad assumere l'attuale assetto. Si devono infatti a lui la costruzione del granaio, della barchessa e della stalla che si trovano ai lati del palazzo dominicale. Questo sarà a sua volta oggetto di un importante restauro del tetto

3. Corte di Susano, lacerti di festoni con medaglia, 1540-1550.

4. Corte di Susano, dettaglio del soffitto ligneo decorato, 1540-1550.

e degli spazi interni che saranno anche in parte ridecorati. Una banderuola con le iniziali FV (Francesco V) posta sulla sommità della casa padronale e una targa marmorea con la data 1866 posta sulla facciata della nuova stalla ricordano questi importanti interventi.

Camini e apparato decorativo cinquecentesco di Corte Susano

Lo stato attuale di Corte Susano ricalca in parte la descrizione fornitaci da Paolo Emilio Gonzaga, conservando alcuni degli elementi cinquecenteschi: permangono il palazzo padronale con l'impianto distributivo interno, porzioni di decorazione pittorica, tre camini al piano terra, l'ingresso alla scala che porta al primo piano e una chiostrina a lato del palazzo.
Nella prima stanza a destra dell'androne, sulla parete a est, si trovano lacerti di pittura murale, in gran parte occultati da una recente tinteggiatura ma che probabilmente rivestono l'intera superficie.
Si tratta di festoni con frutta e fiori che corrono sotto a un tendaggio fermato ritmicamente da nodi con cartigli svolazzanti e che sono sorretti da elementi metallici dorati con anello e giglio a cui è fissato, mediante un sottile nastro, uno specchio o medaglione. Quest'ultimo elemento, semplificato, è una citazione puntuale delle grottesche del camerino a crociera della volta in Palazzo Te[10]. La decorazione a festoni, assai semplificata, rimanda alle decorazioni della chiesa di San Benedetto in Polirone (MN), invenzione di Giulio Romano, la cui esecuzione è stata appaltata ad Anselmo Guazzi. Infine la composizione dei festoni con cartigli svolazzanti e specchio o medaglione (fig. 3) trova un rimando puntuale nella decorazione della loggia dell'appartamento del giardino segreto, parete est, a Palazzo Te[11].
Festoni rettilinei decorano anche il soffitto ligneo scandito da bassi cassettoni decorati da una cornice di perle al cui centro sono inserite composizioni di foglie fissate da borchie (fig. 4).
I camini ancora oggi conservati sono posti uno nella stanza a sinistra dell'androne principale e uno nella stanza a destra dove si trovano anche i frammenti di pittura sin qui descritti. Un terzo camino molto ampio, sporgente verso l'esterno e con

cappa piramidale, purtroppo ricostruita di recente e di cui pertanto non ci occuperemo, è collocato in un ambiente sul retro dell'edificio, lungo la parete ovest, in quella che doveva essere la cucina del palazzo[12].
Il camino nella sala a destra dell'androne rientra nella tipologia che Scamozzi definisce, qualche decennio più tardi, "a mezzo padiglione"[13] (fig. 5); posizionato al centro della parete, tra due aperture, mostra un impianto apparentemente più semplice rispetto al camino analizzato di seguito.
Dal punto di vista materico al momento non è possibile avanzare considerazioni perché, in un recente intervento, il manufatto è stato coperto da una tinteggiatura con *texture* molto densa. L'estrema semplicità della mostra, in muratura, rispetto alla cappa lascia ipotizzare che questa sia un adattamento successivo conseguente all'asportazione della mostra originale.
Per quanto riguarda la sintassi compositiva e il lessico decorativo, la mostra molto lineare è composta da due piedritti rettilinei sormontati da due mensole e un architrave rettilineo. Su questo poggia una mensola con profilo a fascia e quindi la cappa, unico elemento che conferisce monumentalità al camino per la sua articolazione volumetrica e la decorazione superficiale. Alla base della cappa vi è un plinto liscio sormontato da una modanatura a doppio cordone e segue una partizione con profilo a gola diritta, decorata in angolo da cornucopie con frutti[14] che ne seguono l'andamento; la superficie del campo centrale è embricata[15]. Superiormente è disposto un festone rettilineo coperto da un viluppo vegetale e bende, segue un elemento strigilato con profilo a scozia e foglie in angolo, quindi un tondino a perle e astragali, una fascia liscia e chiude la sequenza una modanatura a gola rovescia con decorazione a foglie d'acanto, a raccordare il camino con il muro.
Il camino nella sala a sinistra dell'androne è più imponente e articolato sia per l'impianto compositivo sia per le componenti decorative (fig. 6) e presenta forti analogie con il camino della casa di Giulio Romano a Mantova.
In linea con quanto riscontrato negli esempi di Palazzo Te, questo camino presenta il tema dei contrasti materici e cromatici: la mostra è infatti realizzata in marmo rosso di Verona in riscontro alla cappa riccamente decorata in stucco.
Circa la sintassi compositiva e il lessico dell'ornato, la mostra è costituita da due modiglioni a volute accoppiate, terminanti con zampe leonine. Sul prospetto due scanalature verticali si sviluppano con continuità. Sui modiglioni si imposta una trabeazione non completa ovvero che propone una variazione rispetto alla canonica sequenza architrave-fregio-cornice che in numerosi camini costituisce invece la demarcazione tra il focolare e la cappa teorizzata da Serlio[16]. Quindi direttamente sui modiglioni vi è un architrave, decorato con una fascia centrale, e su questo una cornice architravata. Da qui si sviluppa la cappa decorata in stucco bianco. Procedendo dal basso verso l'alto la cappa prende avvio con una modanatura a cordone, quindi un plinto decorato con disegni fitomorfi semplificati e una fascia con profilo a scozia, ornata in angolo con quattro cartigli mentre il campo frontale riporta dei festoni di racemi vegetali e bende, appoggiati sul dorso di un'aquila ad ali spiegate posta al centro. Procedendo, un motivo a foglia d'acqua connette la base della cappa con la parte alta attraverso il sopracamino che propone una complessa sequenza di profili curvilinei associati a decorazioni vegetali. Questo elemento si compone di due porzioni, una inferiore e una superiore, definite rispettivamente da un profilo a gola rovescia e a gola diritta, affrontate rispetto all'asse orizzontale costituito da un festone rettilineo coperto da un viluppo vegetale e bende. Da questo si sviluppano, verso l'alto e verso il basso, due file di foglie d'acanto che sono ornamento di congiunzione tra l'elemento centrale e i due campi speculari. La porzione in basso ha il campo centrale ornato con motivo loricato e palmette angolari. Sia dal punto di vista morfologico sia decorativo questo elemento risulta evocativo di un altro riferimento della classicità, in diversi casi richiamato dalla produzione giuliesca: il sarcofago attico[17]. In particolare l'allusione risulta evidente rispetto alla tipologia di coperchio con superficie loricata o embricata e acroteri angolari a palmetta[18]. La porzione superiore del sopracamino ha sempre una decorazione angolare a foglie ma in questo caso d'acanto e il campo centrale è ornato da festoni e un mascherone di fantesca al centro. Una fascia liscia chiude la cappa e introduce la ricca cornice in stucco che ospita un dipinto con l'episodio di Muzio Scevola[19]. La cornice si estende fino al solaio ligneo e conclude lo sviluppo in elevato del camino. A tenere insieme tutti gli elementi vi è un drappo, sempre in stucco, che completa il campo murario dedicato al camino tra le due aperture. Anch'esso perfettamente simmetrico, è costituito da due nodi, uno per parte, poco più in basso della metà del dipinto da cui i lembi del tessuto scivolano in modo molto naturale fino alla base della cappa.
Sono numerosi i temi di confronto con il camino della casa di Giulio Romano a Mantova, sia nella riproposizione dei contrasti materici e cromatici sia, e soprattutto, sotto il profilo compositivo e delle scelte decorative: la mostra con piedritti curvilinei, sormontata dalla cappa costituita da un alto fregio liscio, raccordato alla cornice superiore da una modanatura con profilo a ovolo; quindi la partizione a profilo curvilineo a gola rovescia embricata sormontata da un rilievo figurato che conclude la sequenza, raggiungendo il soffitto ligneo.

Pagina a fronte

5. Corte di Susano, camino nella stanza a destra dell'androne d'ingresso, 1540-1550.

6. Corte di Susano, camino nella stanza a sinistra dell'androne d'ingresso, 1540-1550.

Attribuzione dei camini alla bottega di Giulio Romano

Nella produzione rinascimentale di camini, quella attribuita alla scuola di Giulio Romano si distingue in quanto, svincolata dal riscontro del testo Vitruviano e dalle evidenze archeologiche, propone soluzioni originali, riuscendo a svilupparsi in modo più libero attraverso la sintesi di elementi architettonici, scultorei e pittorici che costituiscono un progetto di arte totale in sé e rispetto allo spazio. La scuola giuliesca si discosta dal modello quattrocentesco per studiare varianti e nuove interpretazioni del tema compositivo costituito da due mensoloni allungati che inquadrano il focolare sviluppato in larghezza a sostegno di una trabeazione, rivisitata nella sequenza dei suoi elementi, sulla quale si imposta la cappa. Questa poi è monumentalizzata attraverso complesse articolazioni volumetriche e decorazioni plastiche su cui il riverbero della luce crea vibranti effetti chiaroscurali. Accanto ai virtuosismi nella composizione delle partizioni degli ordini classici, il camino giuliesco sperimenta nuove e diverse soluzioni soprattutto mediante variazioni della cappa: si va dagli esempi di Palazzo Te, dove si predilige l'uso della cappa dalla volumetria più contratta, al camino della casa di Giulio Romano, variante eccezionale dove la cappa si prolunga fino al soffitto[20]. Nei casi oggetto di questo contributo si tratta di manufatti che, in modo differente, sviluppano temi, caratteri e particolari che trovano riscontro nella produzione giuliesca.
Dal punto di vista lessicale e sintattico degli elementi compositivi, si rilevano punti di continuità con le opere di Giulio Romano come l'attitudine, fondata su una profonda conoscenza della classicità, a mescolare diverse "maniere", a studiare variazioni rispetto alla sequenza canonica degli elementi degli ordini architettonici, a generare nuove combinazioni in cui però risulta comunque chiara la consapevolezza della funzione sia degli elementi strutturali sia di quelli ornamentali, come le modanature[21]. Infatti gli elementi strutturali dell'ordine sono spesso disposti in posizioni e sequenze inedite ma comunque combinati in modo coerente con modanature principali e subordinate, caratterizzate da un particolare profilo associato a vari motivi decorativi. La sintassi dei camini di Susano risulta nel complesso più eccentrica e talvolta chiassosa rispetto ai modelli progettati da Giulio Romano ma un riscontro interessante con questi lo si ritrova nella corrispondenza dell'accostamento di profili e motivi ornamentali in determinate partizioni. È come se si riprendessero delle sequenze ricorrenti nei progetti di Giulio, le si combinasse assieme e a queste si aggiungessero elementi ulteriori che conferiscono un aspetto decorativo a tratti esagerato.
Questo metodo di lavoro, adottato in entrambi i camini in esame, risulta evidente

7. Confronto tra il drappo posto alle spalle del camino di Susano e quello inserito nel *Monumento a un cane* disegnato da Giulio Romano nel 1526.

in particolare nella cappa del secondo manufatto. La sua prima porzione scandita da cordone, plinto e profilo a scozia con quattro cartigli d'angolo ripropone la sequenza che Giulio Romano adotta nel camino della camera di Amore e Psiche di Palazzo Te[22]. La soluzione adottata nella Corte di Susano richiama anche il successivo progetto conservato al Louvre (inv. 3576) per il monumento di Francesco II Gonzaga[23]. Nel camino di Susano rispetto a quello del Te le superfici sono arricchite di elementi decorativi. Se infatti nella camera di Amore e Psiche la decorazione si concentra nel solo plinto con racemi vegetali, a Susano interessa anche la porzione con profilo a scozia dove nel campo centrale è inserita un'aquila ad ali spiegate rivolta frontalmente che sorregge due festoni con nastri svolazzanti, evidentemente mutuata dalla decorazione del fregio della cornice presente nella camera delle Aquile di Palazzo Te[24].
Sulla prima successione di profili è montata una seconda serie di elementi composta da una modanatura ad ovolo e da un elemento loricato con profilo a gola rovescia con spigoli rivestiti da foglie di palma. Il riferimento lo si ritrova di nuovo nella camera delle Aquile, nella sequenza adottata da Giulio nella cappa del camino[25]. Inoltre, il festone rettilineo che separa questa seconda serie di elementi dalla gola diritta posta sopra richiama la nappa del camino della sala dei Cavalli sempre al Te e, da ultimo, la conclusione con la cornice che inquadra il dipinto dedicato a Muzio Scevola è mutuata, come già accennato, dal progetto che Giulio Romano elabora per il camino della propria casa[26].
La tecnica del rimontaggio di brani compositivi giulieschi è confermata anche dal drappo in stucco posto alle spalle della cappa. Tale soluzione mai adottata da Giulio Romano nei camini ha però precisi riferimenti in altre opere dell'artista[27] tra le quali primi fra tutti gli affreschi della sala di Costantino a Roma dove i papi raffigurati in trono sono coronati da un baldacchino con tenda aperta. Il motivo iconografico del drappo di Susano richiama inoltre più puntualmente il progetto del *Monumento a un cane* datato 1526[28] e poi realizzato a stucco in una delle lunette dell'appartamento del giardino segreto (fig. 7). La plastica articolazione dei nodi, il panneggio del drappo e i nastri svolazzati realizzati nella cappa del camino sono con ogni evidenza ripresi dal disegno di Giulio.
Dai temi sin qui proposti emerge che chi ha concepito e realizzato i camini di Susano ha una certa padronanza delle soluzioni formali giuliesche e delle molteplici varianti ideate dall'artista nei diversi contesti tra cui certamente anche quello della sua casa, conclusa per il nucleo più antico, entro il 1541[29].
Alcuni brani decorativi, ancora una volta nel secondo camino di Susano, come la treccia con fiore nella cornice che inquadra la scena di Muzio Scevola e il fregio con elementi fitomorfi semplificati del plinto alla base della cappa, consentono di proporre un'attribuzione dell'opera. Queste decorazioni citano infatti puntualmente gli stucchi realizzati a Palazzo Te in corrispondenza delle cornici della loggia di Davide e dell'appartamento del giardino segreto e a Palazzo Ducale nell'appartamento di Troia. In particolare il rilievo geometrico del fregio fitomorfo con palme presente a Susano è stato realizzato con il medesimo stampo[30] impiegato

8. Confronto tra i fregi fitomorfi della cappa del secondo camino di Susano (in alto) e quelli realizzati nel camerino dei Cesari in Palazzo Ducale (in basso) e confronto tra la cornice della tabella con Muzio Scevola di Susano (in alto) e le cornici della camera delle Teste e della loggia dei Marmi in Palazzo Ducale (in basso).

dallo "stucarolo" mantovano Andrea Conti nelle cornici del camerino dei Cesari in Palazzo Ducale, tra il 1536 e il 1540[31] (fig. 8).
Questa particolare circostanza permette di avanzare l'ipotesi che possa essere stato proprio Andrea Conti, magari con l'aiuto del fratello Biagio, a realizzare e probabilmente anche a progettare i camini di Susano tra il 1540 e il 1550, data entro cui si presume, in base allo scritto di Elio Crotti, che la corte di Susano sia completata. Andrea Conti fa parte della bottega di Giulio Romano ed è impegnato in tutti i suoi principali cantieri[32]. Definito maestro nel 1528[33], protagonista nei più importanti bassorilievi realizzati in Palazzo Te[34], nell'appartamento di Troia in Palazzo Ducale e nel cantiere del duomo, ha una buona pratica del lessico giuliesco anche per quanto riguarda i camini che a Susano riprende negli elementi formali senza riuscire a raggiugere però la medesima sintesi espressiva[35].

Conclusioni

Corte Susano, con il palazzo cinquecentesco e la vicina chiesa con convento d'inizio Seicento, oltre a essere un importante centro di produzione agricola, dai dati parziali sin qui emersi, si configura come una piccola corte rinascimentale che, ispirandosi a quella ben più importante dei Gonzaga di Mantova e impiegandone le stesse maestranze, si qualifica come luogo di produzione culturale in linea con le tendenze più aggiornate maturate nella città, che ulteriori studi potranno meglio approfondire e inquadrare.

Note

1 G. MANTOVANI, *Il Castello di Castel d'Ario*, Mantova 2012, pp. 43-44; L. VALLI, *Il giardino di Paolo Camillo ed Ersilia Gonzaga del palazzo della Corte di Susano*, in *I giardini dei Gonzaga. Un Atlante per la storia del territorio,* a cura di P.E. Falini, C. Bonora Previdi, M. Brignani, Spoleto 2018, pp. 210-211.

2 A. FALIVA, *Francesco e Giuseppe Dattaro: la Palazzina del Bosco e altre scoperte*, Cremona 2003, p. 139.

3 VALLI, *Il giardino*, cit., p. 196.

4 R. BERZAGHI, *La chiesa di Santa Maria e il convento di Susano*, in "Quaderni di San Lorenzo", 5, 2007, pp. 45-61.

5 VALLI, *Il giardino*, cit., p. 211.

6 *Ibidem*.

7 MANTOVANI, *Il castello*, cit., p. 185.

8 L. e P. CODDÈ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani*, Mantova 1837, pp. 115-116.

9 Modena, Archivio di Stato, inv. 33 "Archivio Cybo-Gonzaga Malspina", b. 240, 25 novembre 1820.

10 A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, II (*Atlante*), p. 507, fig. 943.

11 Ivi, p. 652, fig. 1168.

12 A. Belluzzi, *I camini nell'arte di Giulio Romano*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 147-156: 147.

13 *Ibidem*.

14 La cornucopia è arricchita con sepali e racemi vegetali e trova confronti nell'argenteria e nell'oreficeria di produzione giuliesca.

15 Si rilevano similitudini particolari con la cappa dell'altro camino della Corte di Susano, quella del camino della casa di Giulio Romano e quelle dei camini della sala dei Cavalli e della camera di Amore e Psiche di Palazzo Te. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 193, fig. 381; p. 281, fig. 511.

16 Ivi, p. 152; M. Medolago, *Camini rinascimentali nel Canton Ticino*, tesi di laurea, Università di Bonn, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2013-2014, pp. 4-11.

17 Giulio Romano sottopone la volumetria della cappa a continue trasformazioni e sperimentazioni. Dal tradizionale andamento a padiglione, passa a motivi curvilinei, paragonabili al caso in esame. A questi sviluppi volumetrici sono associate spesso decorazioni simili che riprendono le palmette angolari e superficie loricata o embricata o strigilata, citando il tema classico del sarcofago. Nei disegni di studi per camini, Praga, Strahovská Knihovna, *Codice Strahov*, 3/3, 4/4, 29/38 la cappa risulta sempre più contratta nel suo sviluppo verticale rispetto al camino di Susano. B. Bukovinská, E. Fučiková, L. Konečný, *Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXX, 287, 1984, pp. 61-186.

18 Belluzzi, *I camini*, cit., p. 150.

19 Tra i teorici rinascimentali Lomazzo ha trattato l'iconografia adatta a completare l'apparato decorativo dei camini. Medolago, *Camini rinascimentali*, cit., p. 6.

20 Serlio ha assimilato questa tipologia a un modello utilizzato in area francese.

21 G. Rocco, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi. I. Il Dorico,* Napoli 1994, pp. 21-28.

22 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 281, fig. 511.

23 A. Belluzzi, *Il progetto per il monumento a Franccesco II Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 558-560. Vedi anche L. Angelucci, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 156, cat. 50.

24 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 334, fig. 613.

25 Ivi, p. 339, fig. 618.

26 Un ulteriore richiamo all'opera di Giulio Romano si trova anche nella scena dipinta di Muzio Scevola che è stata di recente purtroppo pesantemente ritoccata. Alla destra dell'immagine, infatti, la figura rialzata sopra un piedistallo decorato con rilievi a stucco, posizionata davanti al suonatore di tromba, rimanda nel movimento della gamba e delle braccia al rilievo d'imperatore adorato dalla folla posto a conclusione del camino della casa di Giulio e concepito attorno al 1540. F.P. Fiore, *Statua di imperatore adorata dalla folla*, in *Giulio Romano*, cit., p. 483.

27 B. Talvacchia, *Tarquinia e Lucrezia*, ivi, p. 285; R. Berzaghi, *Il monumento funebre di Sigismondo Gonzaga*, ivi, p. 567.

28 K. Oberhuber, *Monumento a un cane*, ivi, p. 363.

29 B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 58-59; L.O. Tamassia, *Giulio Romano "mantovano" nei documenti dell'Archivio di Stato*, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 235-241: 236.

30 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 192-193.

31 Ivi, p. 202.

32 Ivi, p. 39; S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi,* Mantova 2019, pp. 331-334.

33 Ivi, p. 224, nota 127.

34 Ivi, p. 205.

35 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. 252-253. Nel 1528 Andrea Conti su incarico di Giulio Romano è impegnato nella realizzazione di un camino posto in una stanza non definita di Palazzo Te nell'ala rivolta verso la città.

Carlo Togliani

Forme e funzioni di Palazzo Te. Una rilettura delle carte di Düsseldorf

«il Cortile sarà la parte principale» (L.B. Alberti, 1550-1565)

La villa suburbana del Te costituisce la magistrale riflessione di Giulio Pippi sul tema della *domus* e della villa romana. Unica nel suo genere, avviata dopo l'interruzione dei lavori alla raffaellesca Villa Madama, essa si articola attorno al grande cortile (a Mantova quadrato, a Roma ideato prima in forma rettangolare e poi circolare) descritto da Giorgio Vasari[1]: «**è** questo edifizio quadro et ha nel mezzo un *cortile* scoperto a uso di prato, o vero *piazza*, nella quale sboccano in croce quattro *entrate*. La prima delle quali in prima vista trafora, o vero passa, in una grandissima loggia che sbocca per un'altra nel giardino, e due altre vanno a diversi [quattro[2]] appartamenti»[3].

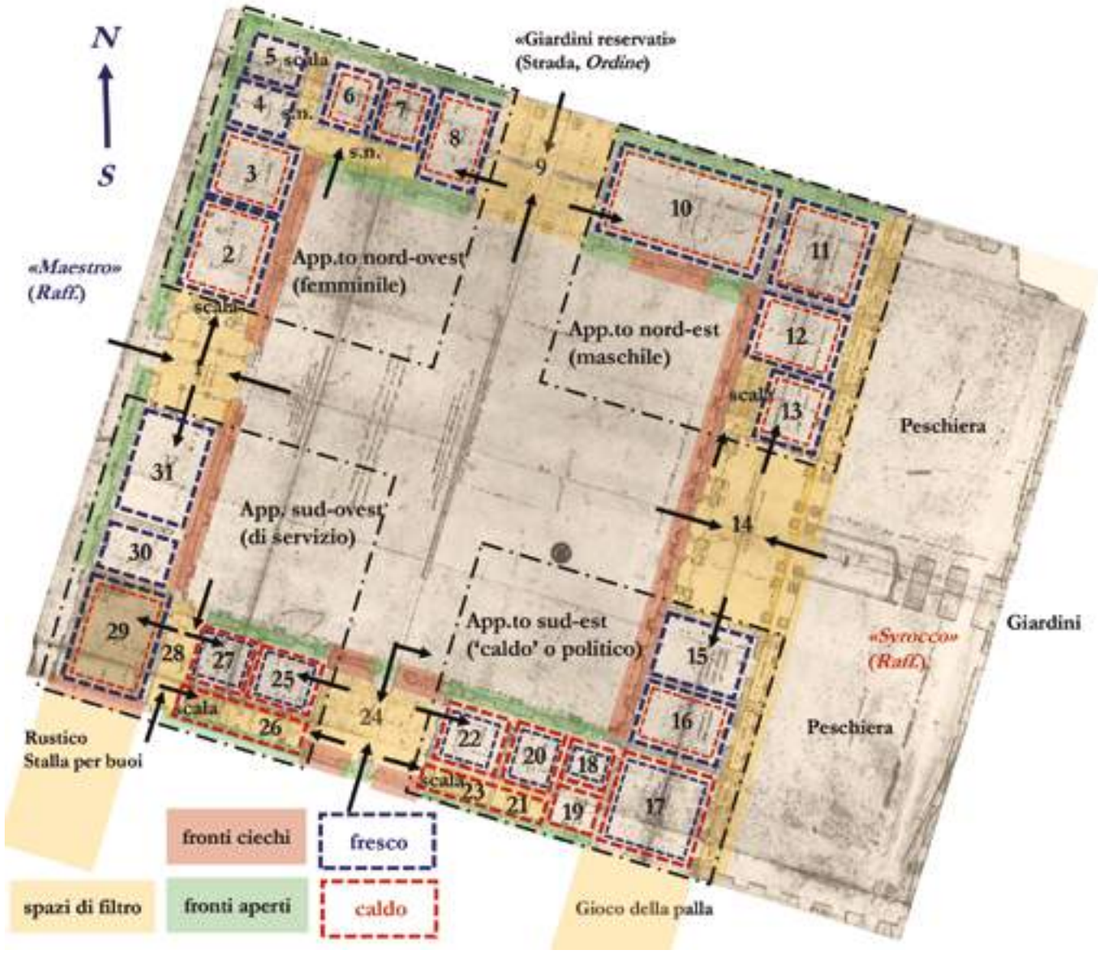
La descrizione dell'impianto pare mutuata dalla lettura *De la Villa de Padroni, et de le persone nobili, et di tutte le parti sue, et del luogo loro commodo* (Lib. V, Cap. XVII) del *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti: «la principal parte di tutte è quella, la quale, o *Cavedio*, o *Atrio* che tu ti dica, noi lo chiameremo il *Cortile* con le *Loggie*. Doppo il quale, sono le *Sale*, et di più a dentro le *Camere*, et finalmente l'*Anticamere*, l'altre *stanze* mediante le loro cose si conoscono».

Semplificando e attualizzando l'assetto dell'abitazione romana, Alberti riteneva il cortile lo spazio principale per la distribuzione e l'illuminazione degli ambienti: «il *cortile* sarà la parte principale, sopra la quale corrisponderanno tutte l'altre membra minori, come se fussi un pubblico *mercato de la Casa*, del qual cortile non solamente si caverà commodità de la entrata, ma de lumi ancora commodissimamente»[4].

L'interpretazione albertiana del cavedio-atrio-cortile è tratta dalle non sempre chiare disposizioni vitruviane, ben parafrasate nel Lib. VI, Cap. III (*De i Cavedi delle case*) da Daniele Barbaro nella traduzione in volgare del *De Architectura* stampata nel 1556 e riedita nel 1567: «Cominciando adunque a trattar delle case, egli [Vitruvio] principia da quelle parti, che prima vengono all'aspetto nostro [...]. Quello adunque, che prima ne viene allo aspetto, è il piovere de i colmi, o tetti, cioè quella parte di dove piove; et quella dove piove Impluvio, et Compluvio nominata [...]. *Cavedia*[5] chiama egli questi luoghi, perché veramente sono come cavi di case. *Aulas* i Greci sogliono nominare questi luoghi circondati da muri, et scoperti nel mezo, noi *Cortili*, o *Corti* chiamiamo, entrate, et *cortili*, quelli, che sono scoperti, *entrate* quelli, che sono coperti. Il *cortile* adunque è una parte delle principali, nella quale (come dice l'Alberto [sic per Alberti]) come in un *Foro commune* concorrono tutti gli altri membri minori, et come nella città il *Foro*, et le parti congiunte al *Foro*: sono quelle, che prima si riguardano, così nella casa, che è come una picciola città, si dà prima d'occhio al cortile, al quale si dà luogo ampio, et aperto, et pronto ad ogni cosa»[6].

L'identità vitruviana fra *cavedio/cortile* e porzione scoperta dell'*atrio* (*compluvium* e *impluvium*) è ribadita da Barbaro. Nel Lib. VI, Cap. IV (*De gli Atrii, alle* [sic] *Tablini*) egli prosegue la descrizione dell'atrio, primo grande ambiente dopo l'accesso alla casa; coperto (escluso il *compluvium*) e con in fregio all'ingresso il *tablinum*, l'archivio-studio del padrone, cioè la galleria "de' maggiori" (per dirla con Niccolò Tommaseo), il passaggio al vero cortile o al giardino (*viridarium*) porticato (*peristilium*)[7].

È dunque possibile riscontrare corrispondenze fra le soluzioni di Giulio al Te



e le prescrizioni di Alberti e Vitruvio; il Pippi possedeva la prima edizione del *De Re Aedificatoria*, edita in lingua latina nel 1485 e quasi certamente conosceva l'imprescindibile opera vitruviana[8].

«Case di villa per i padroni... una per la state, et l'altra per l'inverno» (L.B. Alberti, 1550-1565)

Superato il *vestibulum* o *atrium* coperto (tetrastilo, indicato nella planimetria di Düsseldorf[9] come «la intrata principale dinanzi»[10] e nell'*Ordine* scritto da Jacopo Strada come «*loggia bellissima* lavorata di compartimenti di stucchо»[11]), si accedeva agli ambienti dominicali attraversando il grande cortile-*cavedium* e le *logge* affacciate su di esso. Un percorso diverso da quello orario descritto nell'*Ordine*, quest'ultimo curiosamente identico a quello del visitatore contemporaneo.
Le *logge*, filtri fra esterno e interno e fra appartamenti, costituivano, con gli accessi alle ali ovest e sud[12], gli ingressi principali ai quattro corpi dell'edificio. Concordemente con Alberti, il primo ambiente dopo la loggia era costituito dalla *sala* rettangolare, ossia, secondo Tommaseo, dalla «stanza principale, la maggior della

Pagina a fronte

1. Palazzo Te ha una giacitura NO-SE e rivolge a sud e ad est un numero ridotto di aperture e, prevalentemente, gli *ambienti di filtro* (scale, anditi, riposti, stanzino e cucina) o i *locali caldi*.
Nel corpo settentrionale, quello estivo, sono rivolti a sud l'*Andito* per le camere dell'*Appartamento femminile*, la testata del *Salotto* e metà della *Loggia delle Muse* (l'altra è rivolta a nord e ai *giardini "riservati"*), mentre la *Sala dei Cavalli* apre a sud solo due finestre (la campata centrale è occupata da un grande camino).
Il corpo centrale è schemato verso "*Syrocco*" dalle *loggette* su due livelli e affacciato sulle *peschiere* e sul *giardino*.
Nel corpo meridionale (parzialmente schermato dal *Gioco della palla* e dal *Rustico* e dalla *Stalla*) sono esposti a sud, *scale*, *riposti*, *stanzino*, *andito* e le *pertinenze del bagno*.
Il corpo occidentale, verso "*Maestro*", è occupato dalla cucina, dai tinelli e dagli ambienti di servizio.

La rielaborazione grafica del disegno di Düsseldorf riporta la sequenza numerica registrata da J. Strada nell'*Ordine* e le denominazioni adottate nella planimetria cinquecentesca.

[1]	*La intrata*
[2]	*Salotto*
[3]	*Camerone*
[4-7]	*Camera*
[s.n.]	*Andito*
[8]	*Salotto*
[9]	*Logia*
[10]	*Salla de' Cavalli*
[11]	*Camera della Pissicha*
[12]	*Camera de' Pianeti*
[13]	*Camera del Aquile*
[14]	*Logia*
[15]	*Camera de' Trionfi*
[16]	*Camera delli Inperadori*
[17]	*Camerone... de' Giganti*
[18, 20, 21]	*Camera*
[19]	*Camera de la volta... a otto facce*
[21]	*Stanzino*
[23]	*Riposto*
[24]	*Vestibolo*
[25, 27]	*Camera*
[26]	*Riposto*
[28]	*Andito*
[29]	*Cucina*
[30]	*Tinelo*
[31]	*Tinelo Publicho*

casa, e la più comune, dove per lo più s'apparecchiano le mense, si fanno feste da ballo»[13]. Da essa[14] si accedeva di prassi all'infilata di ambienti, a dimensione decrescente, costituiti da cameroni e camere (in genere quadrati), le ultime con funzioni di anticamera e di «stanza fatta principalmente per dormirvi; dal latino aureo *camera*, "edifizio a volta"»[15], secondo il modello del *cubiculum* romano.
Dalla *loggia delle Muse* (nel corpo nord) si entrava nella maggiore "Salla de' Cavalli" (a est) e nel "Salotto" (ad ovest, oggi *camera* [sic] *del Sole e della Luna*) che introducevano rispettivamente agli appartamenti maschile e femminile. Dalla più tarda *loggia di Davide*, nel corpo est, si accedeva invece alla "Camera del Aquile" (la più piccola dell'appartamento di Federico II Gonzaga) e alla "Camera de' trionfi delli imperatori" (attuale *camera degli Stucchi*) nel più caldo e raccolto appartamento *dei Giganti*.
Nel *De Re Aedificatoria* le *sale* di villa erano distinte in estive, invernali e per le mezze stagioni, per godere dell'edificio tutto il tempo dell'anno[16]. Concorrevano a ciò diversi fattori: la dimensione e la disposizione dei locali, il numero delle aperture, la presenza o meno di camini[17], ma innanzitutto l'orientamento e l'esposizione ai venti e al sole, secondo le specifiche della "aria" e del "paese": «Le case di Villa per i Padroni, sono alcuni, che credono che ne' bisogni una per la State, et l'altra per l'Inverno; et le deffiniscono in questa maniera, che le *Camere* per la *state* vogliono che sieno volte a levante d'*inverno*, et le *Sale* volte a occidente equinotiale; et le *Camere* per lo *Inverno* vogliono volte a mezo giorno, et le *Sale* a levante d'*inverno*, i *luoghi da passeggiare*, volti a mezo dì [*sic*] ne lo Equinottio»[18].
Il che può essere parafrasato nei seguenti termini: per un uso anche invernale le camere estive (canonicamente esposte a nord) dovevano essere rivolte a est, mentre le sale (più grandi e prevalentemente diurne) a ovest. Le camere e le sale strettamente invernali andavano invece rivolte a sud e a est, mentre i luoghi di passeggio a sud.

«A che parte del cielo ogni maniera di edifitio deve guardare acciò sia utile, et sana» (Vitruvio 1556-1567)

Nel Lib. VI, Cap. VII del *De Architectura* anche Vitruvio dava analoghe indicazioni su dove disporre e come orientare ogni ambiente della casa: «I *Triclini del verno* [ossia le *sale da pranzo invernali*], et i luoghi de i *Bagni* riguardino [...] dove il Sole trammonta il verno [vale a dire a sud-ovest], perché bisogna usare il lume della sera, et anche [...] perché il Sole cadendo [...] et rimettendo il calore nel tempo vespertino intepedisce più la regione d'intorno.
I *Cubiculi* [le *camere per dormire*], et le *Librerie* [ossia i luoghi di lettura e di lavoro, cioè gli *studioli* o *camerini*] deono esser poste all'Oriente, perché l'uso vuole il lume mattutino, et ancho i libri non si guastano nelle librerie, perché in quelle, che sono verso il Meriggio, overo a Ponente le carte sono guaste da i tarli [...] perché i venti humidi [...] per la muffa corrompono i volumi.
I *Triclini di primavera et d'autunno* si drizzano all'Oriente, perché l'impeto del Sole opposto andando di lungo verso l'Occidente fa quelle stanze di lumi circondate più temperate in quel tempo, che si sogliono adoperare.
Ma quelli [*Triclini*] della *state* devono guardare al Settentrione, perché quella parte [...] sempre è fresca, et nell'uso porge sanità, et piacere.
Et così que' luoghi, dove si hanno a salvare *scritture*, et *tavole*, o *pitture*, detti *Pinacothechi* [equivalenti alle moderne *gallerie*] [...] bisogna che riguardino al Settentrione, acciò che i colori di quelli per la fermezza, et egualità de lumi siano nelle opere impermutabili»[19].
Barbaro chiosava sinteticamente le circostanziate indicazioni vitruviane, quasi ammettendo la difficoltà di rispettare prescrizioni tanto puntuali:.«Havevano gli antichi molta avvertenza al Decoro [...]. Similmente alla distributione, che serve all'uso [...]. Gli antichi mangiavano secondo le stagioni in diverse stanze, nella State in luoghi volti al Settentrione, et che havevano acque, et verdure: il Verno havevano il fuoco, la facciata più calda, imparando da gli uccelli, che secondo le stagioni vanno mutando il luogo»[20].

«che a syrocco non vengano finestra né habitatione alcune se non quelle che ànno *di bisogno del caldo» (Raffaello Sanzio, 1519)*

«La Villa è posta a mezzo la costa di Monte Mario [...]. Ma per porre la villa a venti più sani ho volta la sua lunghezza per diretta linea a *syrocco* [sud-est] et a maestro [nord-ovest], con questa advertentia che a syrocco non vengano finestra né habitatione alcune se non quelle che ànno [*sic*] di bisogno del caldo [...]. Et perché questo tene del *syrocco* è mezodì, vi è la *cucina* e la *dispensa* e 'l *tinello pubblico*. Et poi vi è una *cantina* cavata nel monte la quale serve a questi tali lochi publici, ma li suoi lumi sono volti a tramontana: loco freschissimo, come V.S. po' comprendere»[21].

In queste poche righe il Sanzio (confermando di conoscere Vitruvio[22]) descriveva a Baldassarre Castiglione l'orientamento dell'erigenda Villa Madama, al cui cantiere prese parte il Pippi[23].

Se a Roma la fondazione fu vincolata dall'accidentata orografia del luogo, nella pianeggiante isola del Te lo fu dai corpi di fabbrica preesistenti[24]. Le palazzine nord e sud, parallele fra loro, con asse longitudinale orientato da sud-est a nord-ovest furono inglobate nel nuovo organismo; l'orientamento, pur con lo scarto di qualche grado, rispetta però le indicazioni di Sanzio.

La villa medicea fu concepita interpretando le indicazioni di Alberti e Vitruvio, prevedendo la sequenza di *vestibolo*, *atrio/androne*, *cortile* e, tutt'attorno ad esso, la distribuzione degli ambienti secondo gli orientamenti più favorevoli: «Da questo *vestibulo* s'entra nel *atrio fatto alla greca* come quello che thoschani chiamano *andrione*, per mezzo del quale l'homo se conduce in un *cortile* tondo, il quale heraculo lascia per non confondere, et torno a dire la parte et habitatione del primo cortile. Et perché questo tene del syrocco è mezodì, vi è la *cucina* e la *dispensa* e 'l *tinello pubblico*. Et poi vi è una *cantina* cavata nel monte la quale serve a questi tali lochi publici, ma li suoi lumi sono volti a tramontana: loco freschissimo, come V.S. po' comprendere».

È confermata la disposizione della *cucina* nella parte più calda della casa («in luogo caldissimo sia posta»[25]), con, a breve distanza, *dispensa* e *cantina*[26] (in luogo fresco, possibilmente volte a nord) e *tinello* (mai menzionato da Vitruvio e Alberti), ossia la «stanza dove mangiano in comune i servitori delle case signorili»[27].

Il riferimento allo «*atrio* fatto alla greca» (che i «thoscani chiamano *andrione*») identifica in Vitruvio il riferimento dell'Urbinate, laddove il primo scrive: «Perché i Greci non usano gli *Atrij* nelle entrate [...] ma entrando dalla porta fanno gli *Anditi* non molto larghi [...] da poi è lo ingresso nel *Peristilio*»[28].

Raffaello non pare puntualizzare la differenza vitruviana fra *androne* e *andito*, considerandoli impropriamente sinonimi, anticipando così quanto verrà ufficializzato nella lingua italiana da Tommaseo[29]. Secondo Vitruvio l'androne non era un ambiente di passaggio, ma l'antica sala da pranzo maschile, interdetta alle donne[30], a ribadire la necessità, di una suddivisione fra spazi maschili e femminili.

L'urbinate continuava la descrizione tratteggiando anche il quartiere termale (previsto in forme e dimensioni maggiori rispetto a quello perduto del Te), disposto verso sud-ovest[31] (come per Vitruvio[32]) e composto da spogliatoi, "stufa calda" e secca, locali e bagni caldo (*calidarium*), tiepido (*tepidarium*) e freddo (*frigidarium*).

A sud-est, simmetricamente al di là dell'asse longitudinale di vestibolo e andito, rivolto al tiepido sole della stagione fredda, era l'appartamento invernale con la sala cupolata, mentre le stanze estive erano oltre il cortile, volte a nord-est, schermate dalla monumentale loggia a triforio per non essere battute dal sole.

«Il Marito, et la Moglie debbono havere una camera per uno*» (L.B. Alberti, 1550/65)*

Occorreva quindi considerare la distinzione tra camere femminili e maschili. Dopo Vitruvio, con le descrizioni per la casa greca di *andronitide* e *androne* (peristilio e stanza dove mangiare, entrambe per uomini) e *gineconiti* (stanze delle donne) e per la romana di *oecus* (per conviti e le feste, ma anche per il lavoro femminile[33]; la *sala* o *salotto* di Barbaro), ne aveva scritto anche Alberti: «Appresso di Emilio Probo Historico, io mi ricordo haver letto, che appresso de Greci le Moglie non comparivano a Tavola, se non ne conviti de parenti. Et che le *stanze dove stavano le Donne*, erano certi luoghi, dove non andava mai nessuno, salvo i parenti stretti [...]. Il *Marito*, et la *Moglie* debbono havere *una camera per uno*, non solamente perché la Moglie nel partorire, o alquanto indisposta, non dia molestia al Marito, ma accioche ancora la state possa dormire qual si sia di loro, senza essere offeso da l'altro, ciascuna camera harà la sua porta principale; et oltra questa vi sarà un uscio, che andrà da l'una camera a l'altra, acciò possino andare a trovare l'un l'altro, senza testimonij»[34].

Anche Barbaro ribadiva che «*i Greci* [...] *facevano le stanze delle donne belle, et separate da quelle de gli huomini*»[35].

L'appartamento nord-ovest (femminile?) di Palazzo Te

Nel cosiddetto inventario Stivini, compilato nel 1540 alla morte di Federico, non emergono rigide distinzioni funzionali[36]. La divisione (almeno teorica) fra appartamento padronale maschile e femminile (questo completato intorno al 1527-1528, prima del matrimonio con Margherita Paleologo del 1531) è suggerita da una serie di indizi. La planimetria di Düsseldorf e l'*Ordine* scritto da Strada tacciono sulla differenza di genere, ma apparato decorativo, distribuzione e dimensioni contenute, suggerirebbero per quello nord-ovest un uso non spiccatamente maschile, per quanto nel 1540 vi alloggiasse il principe Francesco Gonzaga ancora bambino. Nessun tema guerresco, ma solo ornamenti di carattere mitologico, moraleggiante e amoroso. L'accesso principale era dalla loggia delle Muse, per metà rivolta a sud come prescritto da Alberti[37]. Qui si ritrova la possibile chiave di lettura: la celebrazione delle muse negli stucchi della volta, della poesia e delle arti nelle celebri lunette[38], ma soprattutto il misterioso e indissolubile legame d'amore fra uomo e donna. Partendo dagli indecifrabili geroglifici del soffitto, dagli oggetti simbolici d'uso comune ma di criptico significato, passando per gli amorini che avvingono le quattro aquile gonzaghesche (idealmente fuggite dallo scudo araldico), si giunge, sulla parete nord, alla rappresentazione di due episodi della favola di Orfeo ed Euridice (dalle *Metamorfosi* di Ovidio[39]). La campata occidentale è infatti fregiata con l'Olimpo gonzaghesco a sfondo della *Fuga di Euridice inseguita dal pastore Aristeo* (episodio citato anche da Virgilio ne *Le Georgiche*, IV, 457-459), con la fanciulla che pare cercare rifugio proprio nell'appartamento nord-ovest, sotto la lunetta dedicata all'allegoria del monte Elicona, attorno alla cui sorgente si riunivano le Muse *Aganippidi*. Il primo ambiente che accoglie chi entra, l'odierna camera del Sole e della Luna, è il "Salotto" registrato sulla planimetria di Düsseldorf in cui «tutto il volto è lavorato con un compartimento fatto a mandole con entro figurine di stuccho, la maggior parte ritratte dalle medalie. Nel mezzo vi è uno spatio [...] dove in scurcio vi è il Sole e la Luna che caminano»[40], vale a dire con la femminea, umbratile e notturna Luna, inseguita dal mascolino, splendente e diurno Sole. Un'allusione d'amore che domina un raccolto salotto, equivalente dello *oecus*, la stanza dei conviti e delle feste, ma anche del lavoro femminile[41]. Provvisto di un camino (oggi non più esistente) sulla parete est nel disegno di Düsseldorf (ancora nel rilievo di Giambattista Marconi del 1774[42]), possiede le caratteristiche del triclinio estivo vitruviano a nord e del salotto di concezione serliana: una «stanza non grande dove si mangi o si stia a far chichessia, fuori che a dormire»[43]. L'ingresso (oggi tamponato), disegnato nella planimetria cinquecentesca in testa all'"Andito" affacciato a sud (sul cortile), è assente nella pianta di Marconi e in quella ottocentesca incisa da Pietro Biaggi[44], mentre compare nella *Pianta del piano terreno e dei mezzanini di Palazzo Te* di Temistocle Carnevali redatta nel 1874[45].

Si doveva dunque accedere (almeno nelle previsioni) mediante due porte agli angoli, una dall'andito e l'altra dalla "Camera" contigua (l'odierna *camera delle Imprese*) descritta da Strada come decorata da «un fresio con puttini belissimo, et altre belle inventioni». Munita di camino, corrisponde perfettamente al concetto

di anticamera (definita appunto "camino" da Barbaro[46]), confortevole d'estate grazie alla finestra affacciata a nord e all'andito (filtro verso sud), ma anche nelle stagioni fresche e fredda (per le piccole dimensioni e il riscaldamento). Le imprese moraleggianti descrivono le virtù e le passioni gonzaghesche (il *monte Olimpo* e il *Ramarro*), non senza un'allusione all'amante Isabella Boschetti (il *Boschetto*)[47]. Nella planimetria cinquecentesca, oltre alle due porte di infilata verso nord, ve ne è una terza (oggi tamponata, l'unica ad essere raffigurata da Marconi nel 1774, non da Biaggi e Carnevali un secolo dopo). Tre accessi avrebbero escluso la riservatezza necessaria a una camera da letto, garantita invece nella successiva più piccola e raccolta "Camera", che Strada menziona per le «Pitture con historie d'intorno di fabule d'Ovidio»[48]. Secondo la suggestiva ipotesi di Egon Verheyen (non suffragata da evidenze documentarie o decorative[49]) essa era riservata alla Boschetti. L'ipotesi che possa trattarsi di un *cubiculum* femminile trova conforto nel fregio, con scene moraleggianti (invito a prudenza e modestia) alternate ad altre bacchiche e amorose[50], tutte tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Come per la precedente camera, il comfort in tutte le stagioni era garantito dalle piccole dimensioni e dal camino (col freddo) e dall'esposizione a nord con schermo verso sud costituito dall'andito (col caldo). Quest'ultimo, grazie alla finestra a sud-ovest e alle cinque porte (una sul cortile), fungeva da intercapedine isolante d'estate, passaggio fra salotto e camere con massima garanzia per la *privacy* degli ospiti, breve e mite "luogo da passeggiare" (per dirla con Alberti) d'inverno. Gli ingressi secondari dal cortile (previsto già nella pianta di Düsseldorf) e dalla manica occidentale rispondeno ai criteri albertiani di riservatezza per l'incontro fra amanti. Che fosse percorso anche dalla servitù lo attesta la scala (in testata al secondo "Andito" ortogonale al primo) di accesso al mezzanino, necessario agli ingombranti guardaroba femminili e ad altri servizi. La manica occidentale, non di stretta rappresentanza, era costituita da due camere all'angolo nord-ovest, con una finestra rivolta a "Maestro" e una a tramontana, senza camini e quindi prettamente estive[51], seguite da un "Camerone" e da un grande "Salotto" con affaccio a nord-est, ciechi verso "Syrocco", entrambi con camino e destinati ad un uso diurno (confortevoli d'estate, ma riscaldabili nella stagione fresca e fredda), descritti tanto sobriamente da Strada («non vi sono pitture, ma *solum* volte grezze»[52]), da anticipare Tommaseo quando descrive il "Camerone" come «*Camera grande*, per lo più senza molti ornamenti, che allora sarebbe Sala, Salone, Aula»[53].

L'appartamento sud-est (maschile) di Palazzo Te

Dalla loggia delle Muse si accede anche all'appartamento maschile riservato a Federico II. L'affresco nella campata destra della testata nord riporta Orfeo, affranto per la perdita di Euridice (*Orfeo tra gli animali che suona la lira*). L'ingresso è sormontato dalla lunetta con l'*Allegoria delle arti mantovane* delle quali il Gonzaga era protettore e promotore. L'invito è dunque quello di entrare nella "Sala de' Cavalli", descritta da Strada come «un gran *Salone* d'hogni intorno dipinto con un compartimento di colonne quadre corintie»[54]. Dimensioni e magniloquenza dell'ornato pittorico[55] ben si confacevano al marchese. I cavalli da guerra, corsa e cerimonia, rappresentavano poi la passione tutta maschile del principe[56].
Prerogative e caratteristiche peculiari per l'uso delle sale nei diversi periodi dell'anno sono spiegate da Alberti: «Le *sale* per la *State* vorrebbono acque, et verzure di giardini, quelle per lo *Inverno* vorrebbero esser calde, et havere il cammino. L'una et l'altra vogliono esser grandi, allegre et dilicate»[57].
La sala (ammirata dall'imperatore Carlo V nella primavera del 1530[58]) era arredata molto sobriamente per consentire danze, spettacoli, banchetti, cerimonie[59]. Nel 1540 conteneva **«otto pezzi de** spalera de coramo rosso cum coloni de oro [...] due tavole et otto banche»; la contigua "Camera della Pissicha" (o «*Cameron quadro* dove è la fabula de Psiche»[60]) «quattro petii de *spalera* de coramo rosso cum coloni dorati», «una tavola quadra di noce», tre «scrane» e «vinti due banzole»[61] (panche di forma circolare con spalliera e piedi), l'arredo di una camera da pranzo. Difatti, nel 1530, Carlo V «magnò nel *Camerone grande* a man sinistra dov'è quella finestra che guarda sopra il giardino»[62], godendo di panorama e frescura sul giardino, a "Tramontana"[63], come prescritto da Vitruvio per i «Triclini della State» e da Alberti per le stanze estive. Vi mangiò anche la sera[64]. Il dipinto del banchetto per le nozze di Amore e Psiche (dall'*Asino d'oro* di Apuleio)[65] conferma l'originaria funzione; le storie erotiche alle pareti costituivano l'asse portante dell'*otium post labores* celebrato nel fregio perimetrale. La volta, ammirata da Vasari, suscitava stupore e curiosità nell'imperatore[66] con il giocoso disordine degli episodi[67].
Carlo V ebbe parole di sincera ammirazione anche per la contigua "Camara delli Venti" dove si intrattenne a dialogare per un'ora con il Cardinale Cibo[68]. Il fatto che nella cronaca del 1530 si accenni all'alloggio che qui aveva il marchese (nel 1540 vi troneggiava «una letera di noce cum colone [...] una trabacha di cendal turchino et negro»[69]) lascia presumere che il Gonzaga vi dormisse e che il "Camerone" di Amore e Psiche fungesse quindi, col suo grande camino, anche da monumentale anticamera. La decorazione è personalissima, legata all'oroscopo di Federico II. A vegliare sul sonno del principe stava un ideale cielo stellato, costituito dai dodici segni dello Zodiaco, dalle dodici divinità dell'Olimpo e dai dodici mesi dell'anno. L'esposizione a est, al sorgere del sole, risponde alla prescrizione vitruviana per i *cubicula* o camere per la notte. Il disegno della parete sud, eseguito da Ippolito Andreasi per Strada[70], mostra, a destra del camino, una porta (oggi tamponata) registrata nella planimetria di Düsseldorf (e ancora nelle successive piante del palazzo almeno sino al 1874) come uno dei due accessi alla scala in due rami (l'altro ingresso era previsto dalla loggia di Davide) per raggiungere il mezzanino. La scala fu modificata in corso d'opera e figura nell'attuale sviluppo già nel rilievo di Marconi del 1774 che annota un secondo ingresso, non dalla loggia di Davide, bensì dal cortile mediante una porta di servizio oggi assente (come nel disegno di Düsseldorf, ma registrata in quello di Carnevali) che, attraverso un passetto, consentiva di raggiungere la scala e, in forma riservata, la camera dei Venti. Anch'essa potrebbe essere frutto di un ripensamento del progetto iniziale e risponderebbe alle prescrizioni albertiane per il citato secondo accesso alle camere da letto. In anni successivi alla campagna di rilievo voluta da Strada, scala e passetto divennero raggiungibili anche dalla camera delle Aquile mediante l'ancor oggi esistente porta ricavata nell'angolo sud-ovest, non prevista nella planimetria cinquecentesca, non annotata dall'Andreasi[71], registrata nel 1774, ma stranamente non nelle piante successive.
Il fatto poi che la celebre iscrizione *Distat enim quae sydera te excipiant* (dalla *Satyra VII* di Giovenale) non sia incisa sul prezioso portale lapideo di ingresso, bensì su quello di uscita parrebbe alludere al passaggio dalla dimensione notturna della camera dei Pianeti a quella diurna della "Camera del Aquile". Qui, sotto al dipinto con *La caduta di Fetonte* (monito alla prudenza ispirato dalle *Metamorfosi* di Ovidio[72]), vigilato dalle quattro aquile in stucco, incoraggiato a grandi imprese da panoplie, trofei, cammei con figurazioni eroiche, ammonito da audaci avventure amorose[73], Federico avrebbe potuto leggere, procedere all'azione di governo ed evadere le mansioni di corrispondenza pubblica e privata stando al prezioso tavolo di diaspro ammirato da Carlo V nel 1530[74]. Le tre "teste" marmoree femminili più del resto destarono invece l'attenzione di Strada[75]. L'ambiente è il più piccolo dell'appartamento; nell'inventario del 1540 è detto "Camerino" e vi è registrata una «lettéra cum quatro colone di noce»[76], ma non più il prezioso tavolo lapideo. Considerando la diretta contiguità con la plausibile camera da letto *dei Pianeti e dei Venti*, l'esposizione a sud-est e la definizione che Vitruvio dà della «Libreria», allora la *camera delle Aquile* ben si sarebbe prestata a conservare carte e libri «perché l'uso vuole il lume mattutino»[77]. Potrebbe dunque essere stata lo studiolo, comodo dopo il risveglio, caldo d'inverno e nelle mezze stagioni grazie alle ridotte dimensioni, al camino, all'esposizione a "Syrocco" e ai tiepidi raggi del sole basso sull'orizzonte; fresco d'estate poiché affacciato sulla peschiera e sul giardino, schermato dall'alto solleone estivo mediante la loggetta (in origine su due livelli), come prescritto da Alberti per le logge meridionali.

L'intercapedine, costituita da scala e passetto, avrebbe protetto il camerino dai rigori di "Maestro", mentre la porta di accesso alla *loggia di Davide* avrebbe permesso il ricircolo d'aria nella stagione calda e la diretta comunicazione con il *tablinum* vitruviano, in fregio all'ingresso, a cerniera fra l'atrio/cavedio e il *peristilium/viridarium*. Secondo il commento scritto da Barbaro alla traduzione di Vitruvio «*ne i* Tablini *si ponevano le statue*» e «*gli armarii*»[78], trattandosi, nella casa romana, di una sorta di sala/studio/archivio destinata al padrone di casa, con possibilità di aprirsi tramite porte scorrevoli, e assimilabile ad una galleria (secondo Palladio, II, 6) ove porre «le imagini de' maggiori»[79]. Non è forse un caso che la "bella logia" indicata nella planimetria di Düsseldorf[80] (collegata al possibile studiolo) dovesse essere ornata con le *Storie di Davide* (dipinte) e i busti (ispirati da Paolo Giovio e affidati ad Alfonso Lombardi, detto il Cittadella) dei condottieri celebri[81] («quelli che sono stati famosi in la militia»[82]). Il tema militare, nelle decorazioni eseguite o anche solo progettate, anticipava la dimensione più encomiastica e politica del palazzo-villa.

L'appartamento "caldo" (politico) sud-est

Tutti gli ambienti del corpo est hanno il fronte a "Maestro" cieco (a difesa dai venti freddi e umidi invernali), il che, insieme all'esposizione delle finestre verso "Syrocco" (schermate dalla "loggieta"[83]), li rende adatti all'uso nelle stagioni fresche (primavera e autunno) e in quella fredda. L'assenza di una grande sala equivarrebbe ad un maggior comfort nei periodi meno caldi dell'anno, pur conservando gli ambienti (percorsi da Carlo V, non ancora finiti, nel 1532) una funzione encomiastica e di alta rappresentanza.
Dalla loggia di Davide si entra nella "camera de' Trionfi delli inperatori" (oggi *degli Stucchi*), descritta da Strada come «una *gran camera* in volta a botte, tutta lavorata di stucchi»[84]. Si dovrebbe ipotizzare per essa un uso diurno come per la successiva "camera delli inperatori"[85]; entrambe rispetterebbero la prescrizione vitruviana di esporre ad est i triclini primaverili e autunnali, qui rispettivamente identificabili col primo (non riscaldato, accessibile da loggia e giardino) e col secondo, provvisto (almeno nel progetto) di un camino, probabilmente mai realizzato[86]. Il cuore dell'appartamento era però costituito dal successivo "Camerone [...] de' Giganti", posto all'angolo sud-est, protetto dalle «Scuderie» (n. 43 nella pianta del 1774) e dal demolito corpo di fabbrica della «Racchetta» (n. 40 nel 1774), riscaldato dal perduto camino descritto da Vasari[87].
Strada non dà ragguagli circa la funzione dell'ambiente[88], che, in ragione della posizione (peraltro simmetrica alla *camera di Amore Psiche*), potrebbe essere considerato (in accordo con Vitruvio) il «*Triclinio del verno dove il sole tramonta*». Mostrato incompleto a Carlo V, esso esibisce, come i salotti precedenti, ornamenti allegorici di soggetto storico-mitologico, celebranti, in duplice lettura, le virtù militari dell'imperatore e del Gonzaga. Scuderia e gioco della palla isolavano la stanza dai rigori dell'inverno e dal sole estivo, rendendola di fatto confortevole in tutte le stagioni.
È proprio l'indicazione di Strada circa la destinazione degli ambienti successivi («*questi camarini* sono fatti per ritirarsi»[89]) a far ritenere le stanze medie e piccole dell'appartamento come il quartiere notturno o più privato. L'appartenenza al corpo sud indurrebbe poi a considerarle, per dirla con Alberti, le «Camere per lo inverno [...] volte a mezo giorno»[90], anche in ragione della ridotta cubatura (al di sopra è il mezzanino[91]) e in analogia con Villa Madama. Vi si poteva accedere direttamente dal "Vestibolo" in mezzeria al corpo sud, definito da Strada «Loggia de la medema grandezza de [quel]la di rincontro[92], ma non [...] finita né anche involtata»[93].
«*Pitture di* varii groteschi con figure et historiette di stucchi messi a oro con animali rari, uccelli e simili belle galanterie, molto vaghi a vedere» (ossia temi che nulla hanno di aulico, ma piuttosto di scherzoso ed erotico) costituiscono (secondo l'*Ordine* di Strada) i soggetti dei decori della piccola "Camera" (attuale camerino a crociera[94]), della contigua "Camera dela volta a otto facce" (oggi camerino delle grottesche[95]) e dello "Stanzino" (camerino di Venere[96]). Nella planimetria di Düsseldorf quest'ultimo ha una lunghezza maggiore dell'attuale, pari all'adiacente camera dei Candelabri, e nessun accesso alla "schalla di legnio" (contigua alla camera delle Cariatidi) che doveva addurre al mezzanino; il vano scala con il "riposto" erano accessibili dal predetto vestibolo/loggia incompiuto. In corso d'opera la distribuzione dovette mutare: lo "stanzino" fu ridotto e trasformato in camerino (ancor oggi fregiato, nel tondo della volta a padiglione, con la *Toeletta di Venere con Amore*), una minuscola anticamera o vestibolo di accesso alla contratta scala per il mezzanino dove si dice fossero il perduto bagno riscaldato[97] e il guardaroba. Se il primo è effettivamente esistito, esso fu previsto verso sud-ovest, in accordo a Vitruvio (i «Bagni riguardino quella parte dove il sole trammonta il verno»[98]) e al progetto di Villa Madama.
La scala fu collegata al camerino di Venere tramite un sottoscala (cfr. pianta del 1774 che registra destinazioni d'uso modificate), divenendo un passetto di servizio per superare, senza entrarvi, l'attuale camera dei Candelabri. Essa poteva fungere da camera da letto, con panoplie e temi iconografici mitologici, compresa fra due anticamere: il camerino a crociera e la camera delle Cariatidi.
I "*camarini* [...] fatti per ritirarsi" furono decorati nel 1533-1534, mentre lavori alla camera dei Candelabri sono documentati già nel 1527[99]. Nel 1530 la camera come il bagno dovevano essere agibili[100]. L'assetto del prospetto meridionale del palazzo-villa (privo di ornato architettonico) e la mancata ortogonalità fra pareti interne ed esterne (registrata anche nel rilievo di Düsseldorf) suggeriscono che qui i muri d'ambito e le divisorie erano forse preesistenti.
Strada descrive le camere dei Candelabri e delle Cariatidi (esposte a nord, ma nel disegno di Düsseldorf provviste di camini esistenti nel 1774) come due «*camere*, nelli frisi vi sono varie historie colorate e di stucchi, con groteschi, ornate parte di stuchi e parte dipinti»[101]. La seconda e più ampia è stata (più delle altre) alterata nelle decorazioni, costituite in origine da un fregio con virtuose scene allegoriche all'antica (vittorie, *pietas*, *spes*, *pax augustea*)[102].

L'appartamento di servizio sud-ovest

Nel prospetto di Andreasi un triforio, analogo alla corrispondente loggia delle Muse, si apre sul cortile, sostituendosi al singolo accesso che, nella pianta cinquecentesca, corrisponde a una seconda porta verso la corte sud. Marconi rileva, accanto al singolo accesso verso nord, una coppia di finestre (le attuali) e altre tre verso sud, che Biaggi e Carnevali danno invece per tamponate come oggi.
Il vestibolo/loggia serviva a separare dal precedente l'appartamento che Strada dice riservato al personale di servizio: «Non sono queste camere dipinte perché servivano per la famiglia et uffitiali»[103].
In realtà l'unico decorato è il primo dei due ambienti (entrambi provvisti di camino nella pianta di Düsseldorf), quello oggi detto camera delle Vittorie, al quale si sarebbe lavorato già nel 1528[104]. Le due stanze posseggono un'unica finestra a nord e sono schermate verso sud mediante stretti ambienti aventi funzione di intercapedine (indicati nel disegno cinquecentesco come piccola "schala" del mezzanino, "riposto" quadrato e rettangolare, tutti accessibili dal vestibolo/loggia) per isolarle nel periodo estivo. Le pareti che definiscono i locali sono ortogonali ai muri d'ambito, indice forse di un'edificazione *ex novo* con Giulio. Un "Andito" passante (ancor oggi esistente a collegare cortile e corte sud, un filtro contro rumori e odori) divideva le camere dalla "Cucina", posta nell'angolo sud-ovest dove oggi sono i servizi igienici. In origine essa era costituita da un unico grande ambiente dotato di due forni circolari, di un "pozo" quadrato, di un ampio e profondo "camino" (che occupava quasi interamente la testata sud) e di un curioso "stanzino da pasticci"[105]. Comunicava verso nord, *en enfilade*, con due tinelli, il più ampio dei quali definito "publicho"; in essi ufficiali e servitori potevano consumare i pasti[106]. Nel 1774 sono annotati, adiacenti alla cucina, alcuni locali identificati da Marconi come una «casetta rustica» e una «stalla per buoi».
A tal proposito va annotato come, secondo Vitruvio, «nel cortile la cucina in

luogo caldissimo sia posta, et habbia congiunte le stalle de i buoi, le presepi [le mangiatoie] de i quali riguardino verso il fuoco»[107].
Difficile dire se si tratti solo di una coincidenza o, al contrario, dell'ennesimo riscontro fra teoria antica e pratica giuliesca.

Note

L'autore (Politecnico di Milano-DAStU) ringrazia gli organizzatori per l'invito alle giornate di studio e i curatori degli atti per la solerte e preziosa collaborazione.

1 Il cortile del Te non risponderebbe né all'atrio, né al peristilio, né al cuore della villa albertiana, pur avendo una funzione distributiva con le logge in A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), pp. 48, 51.

2 Gli appartamenti sono "quattro" nell'edizione vasariana delle *Vite* del 1550.

3 Cfr. G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 55-82, 66.

4 L.B. Alberti, *L'Architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli ...*, Venezia 1565 (1ª ed. Firenze 1550), Lib. V, Cap. XVII, pp. 152-153.

5 *Compluvium* e *impluvium* sono propri dell'*atrium* della casa romana.

6 M. Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri dell'Architettura tradotti da M. Vitruvio, tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro...*, Venezia 1567 (1ª ed. Venezia, 1556), Lib. VI, Cap. III, pp. 282-288, 283.

7 Ivi, Lib. VI, Cap. III, pp. 288-289.

8 Cfr. C. Togliani, *Giulio Romano: il racconto di carta. Libri e autografi*, Mantova 2019, pp. 56-57.

9 D.J. Jansen, *Urbanissime Strada. Jacopo Strada and Cultural patronage at the Imperial Court*, Maastricht 2015, pp. 473-474, 537-541.

10 D'ora in poi, in assenza di specifica, i virgolettati degli ambienti si intendono riferiti alla pianta cinquecentesca del Te.

11 J. Strada, *Ordine come vanno li dissegni del Palazzo del Ti*, ms., Vienna, Österreischische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 9039, foll. 57-58, 154-155, pubblicato da Stefano Davari (S. Davari, *Descrizione del Palazzo Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga*, in "L'Arte", II, 1899, pp. 248-253, 392-400: 252; Idem, *Descrizione dello storico Palazzo del Te*, Mantova 1904).

12 Nella pianta di Düsseldorf "vestibolo", mentre in Strada, *Ordine*, cit., "loggia" al n. 24, p. 56.

13 N. Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1861-1879, edizione *on line*, *ad vocem* (*www.tommaseobellini.it*).

14 «Sala dunque è Stanza grande, non Camera; grande in proporzione delle altre; Sala d'ingresso, ma poi nella Casa possono essere altre Sale» (*Ibidem*).

15 *Ibidem*.

16 Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. V, Cap. XVII, p. 154.

17 Ivi, Lib. V, Cap. XVII, pp. 153-155.

18 Ivi, Lib. V, Cap. XVII, p. 152.

19 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. VII, p. 295.

20 *Ibidem*.

21 *Ante* 1 marzo 1519, Firenze, Archivio di Stato, *Archivio Mediceo*, filza 94, n. 162, cc. 294-299, Raffaello Sanzio a Baldassarre Castiglioni; cfr. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, 2 voll., New Haven-London 2003, I, doc. 1519/14.

22 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. I, Cap. VI, pp. 54-64.

23 Cfr. Vasari in Togliani, *Giulio Romano*, cit., p. 18.

24 Cfr. U. Bazzotti, *«Un luogo e certe stalle»: sull'isola del Te prima di Giulio Romano*, in "Civiltà mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 144-161.

25 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. IX, p. 297.

26 Ivi, Lib. VI, Cap. IX, pp. 297, 299. Cfr. C. Togliani, *A servizio della tavola. Cucine, dispense, cantine gonzaghesche dall'archivio al palazzo*, in *La cultura alimentare a Mantova fra Cinquecento e Seicento*, a cura di A. Canova e D. Sogliani, Roma 2018, pp. 67-94.

27 Tommaseo, *Dizionario*, cit., *on line*.

28 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. X, p. 300.

29 «Andito. *Tragetto* stretto e lungo che unisce le stanze disgiunte, o stretto e breve corritojo fra due muraglie a uso di passare [...]. Ingresso, entrata, vestibolo [...]. Per *Androne*, cioè *Andito* lungo a terreno per lo quale dall'uscio da via s'arriva a' cortili delle case» (Tommaseo, *Dizionario*, cit., *on line*).

30 «[...] i Greci chiamano *Androne* le stanze, dove mangiano gli huomini: perché ivi non stanno le donne» (Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. X, p. 300).

31 *Ante* 1 marzo 1519, Firenze, Archivio di Stato, *Archivio Mediceo*, filza 94, n. 162, cc. 294-299, Raffaello Sanzio a Baldassarre Castiglioni.

32 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. V, Cap. X, pp. 262-265.

33 Ivi, Lib. VI, Cap. X, pp. 292-293, 300-301.

34 Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. V, Cap. XVII, pp. 155-156.

35 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. X, p. 301.

36 A. Belluzzi, K. Forster, *Palazzo Te*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 317-332: 328.

37 «[...] e gli antichi credettero che fusse bene por le loggie volte a mezzo dì: perciochè andando la State il Sole più alto, non vi entrano i raggi suoi, dove l'Inverno v'entrano» (Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. V, Cap. XVII, p. 153). La *loggia delle Muse* è suddivisa con affaccio a nord-est (un tempo sui perduti «giardini reservati», Strada, *Ordine*, cit., pp. 58-59), più adatto ad un uso estivo, e un affaccio a sud-ovest, più in linea con la disposizione albertiana.

38 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 360-365.

39 Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 84-86.

40 Strada, *Ordine*, cit., p. 13 (n. 8).

41 Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. VI, Cap. X, pp. 292-293, 300-301.

42 In Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 234.

43 Tommaseo, *Dizionario*, cit., *on line.*

44 G. Arcari, A. Mortari, *Tre editori per un'opera incompiuta. Nota sull'illustrazione del Te nell'Ottocento*, in *Incisioni di Pietro Biaggi*, a cura di G.M. Erbesato e P. Giovetti, Mantova 1993, pp. 17-31; Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 249.

45 In Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 255.

46 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. X, p. 301.

47 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 352-355.

48 Strada, *Ordine*, cit., p. 13.

49 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 68-69; B. Furlotti, *Eros e immagini alla corte di Federico II Gonzaga*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 44-55: 48-49.

50 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 345-352.

51 Nella pianta di Düsseldorf le porte di accesso alle due camere in angolo affacciano sull'andito della scala per il mezzanino; in quella di Marconi è anche la porta oggi esistente nel muro che le divide; a partire da quella di Biaggi è registrata quella che, in infilata, connette al camerone.

52 Strada, *Ordine*, cit., p. 10.

53 Tommaseo, *Dizionario*, cit., *on line.*

54 Strada, *Ordine, cit.,* p. 14.

55 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 365-371.

56 Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 92-93.

57 Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. V, Cap. XVII, p. 154.

58 G. Romano, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia...*, Milano 1892, p. 262.

59 Ivi, pp. 265-267; Belluzzi, *Palazzo Te,* cit., I (*Testi*), p. 51.

60 Strada, *Ordine*, cit., p. 14.

61 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, II, p. 857.

62 Romano, *Cronaca*, cit., p. 262; Belluzzi, *Palazzo Te,* cit., I (*Testi*), p. 51.

63 «Nelle stanze per la state se le finestre si porranno verso tramontana, elleno debbono farsi per ogni verso grandi [...]. Finalmente havendo a pigliare lumi da qual si voglia luogo, et bisogna pigliarsi in modo che e' si vegga libaramente il Cielo. E tutti quei vani che si lasciano per ricevere i lumi, non è lecito in modo alcuno di lasciarli bassi» (Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. I, Cap. XII, pp. 30-33).

64 Romano, *Cronaca*, cit., pp. 265-266.

65 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 118, 122-123, 371-390; Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 99-101.

66 Romano, *Cronaca*, cit., p. 262.

67 R. Signorini, *Il Palazzo del Te e la Camera di Psiche*, Mantova 2001, pp. 93-133.

68 Romano, *Cronaca*, cit., pp. 266-267. Nella pianta di Düsseldorf è detta "Camera de' Pianeti"; Strada, *Ordine*, cit., p. 24. Ritenuta una stanza di sosta (Belluzzi, *Palazzo Te,* cit., I [*Testi*], p. 51 e

pp. 118,-119, 390-405) o di passaggio in una lettura ribaltata dell'appartamento (C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134: 131). Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 108-109.

69 Con «[...] sette petii de spalera de coramo bertino cum coloni e frisi indorati» (*Repertorio di fonti*, cit., II, p. 857).

70 Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA(FP) 10893.

71 Ivi, inv. KA(FP) 10906.

72 Confusa da Vasari con *La caduta di Icaro* (cfr. Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 114-115), descritta correttamente in Strada, *Ordine*, cit., p. 31.

73 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 405-417.

74 Romano, *Cronaca*, cit., p. 262.

75 Strada, *Ordine*, cit., p. 31.

76 E «sei pecii de spalera de coramo inarzentati» (Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I [*Testi*], pp. 405, 407).

77 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. VII, p. 295.

78 Ivi, Lib. VI, Cap. IV, pp. 288-292, 291, 292.

79 Tommaseo, *Dizionario*, cit., *on line*.

80 «Una gran loggia di meravigliosa bellezza» (Strada, *Ordine*, cit., p. 41).

81 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 417-421.

82 Cfr. Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 120-122.

83 Strada, *Ordine*, cit., p. 41.

84 Ivi, p. 46. Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 422-439.

85 Strada, *Ordine*, cit., p. 49; Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 439-446.

86 Oggi assente, come nei disegni di Marconi, Biaggi e Carnevali.

87 Cfr. Togliani, *Giulio Romano*, cit., pp. 23-24, 205-206. Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 446-456.

88 «Un *gran camarone* tutta una volta senza veruna cornice e ornamento» (Strada, *Ordine*, cit., pp. 50, 53).

89 Ivi, p. 54.

90 Alberti, *L'Architettura*, cit., Lib. V, Cap. XVII, p. 152.

91 I corpi sud e ovest dispongono, per tutta l'estensione, di mezzanino.

92 Quella *delle Muse*.

93 Strada, *Ordine*, cit., p. 56.

94 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 456.

95 Ivi, I (*Testi*), pp. 456-457.

96 Ivi, I (*Testi*), pp. 457-458.

97 L'accesso alla scala è oggi tamponato. L'esistenza del bagno è supposta già da Davari in Strada, *Ordine*, cit., p. 55. Non è stata trovata traccia di caldaie e forni. K.W. Forster, *The Palazzo del Te*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXX, 1971, pp. 267-293, 288-290; Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 51, 52.

98 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. VII, p. 295.

99 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 458-460.

100 Vi si sarebbe rinfrescato Carlo V (Romano, *Cronaca*, cit., pp. 262-263).

101 Strada, *Ordine*, cit., p. 56.

102 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 460-465.

103 Strada, *Ordine*, cit., p. 57.

104 Cfr. Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 52, 465-467.

105 Togliani, *A servizio della tavola*, cit., p. 76.

106 Romano, *Cronaca*, cit., p. 263.

107 Vitruvio Pollio, *I Dieci Libri*, cit., Lib. VI, Cap. IX, p. 297.

Giulio Pietrobelli

La fortuna di Giulio Romano a Padova: il caso dell'Odeo Cornaro

La fortuna delle invenzioni di Giulio Romano nel nord Italia è un tema ampiamente indagato dagli studi, anche per l'ambito geografico veneto[1]. Nella città di Padova, in particolare, i riferimenti all'arte del Pippi sono manifesti nelle decorazioni a stucco e affresco della Loggia e dell'Odeo Cornaro, edifici fatti costruire uno accanto all'altro dal mecenate Alvise Cornaro nella prima metà del Cinquecento. I contributi critici degli anni Sessanta del secolo scorso e quelli contenuti nel catalogo della mostra *Alvise Cornaro e il suo tempo* (1980) hanno gettato le basi per la comprensione moderna degli apparati decorativi[2], mentre gli interventi degli ultimi decenni hanno potuto affinare ulteriormente l'indagine sul complesso[3]. È, inoltre, in corso di pubblicazione un volume sulla corte Cornaro curato da Stefano Zaggia che apre a nuovi ambiti di ricerca[4].

Gli stuccatori all'opera sono il padovano Tiziano Minio, collaboratore di Jacopo Sansovino, e forse Ottaviano e Provolo, figli del veronese Giovanni Maria Falconetto, l'architetto della Loggia che abitava con il mecenate[5]. Per quanto riguarda la parte ad affresco si ricordano i nomi dell'olandese Lambert Sustris e del padovano Gualtiero dall'Arzere, ma si avvertono le mani di altre personalità non ancora identificate con sicurezza[6].

La Loggia è datata 1524, mentre l'Odeo ha una cronologia assicurata dalla lettura stilistica mancando degli appigli documentari sicuri. L'unica fonte letteraria che attesta lo svolgersi di lavori è quella di Sebastiano Serlio che, nelle sue *Regole generali di architetura* del 1537, menziona accanto alla Loggia del Cornaro l'«inditio di quello c'ha da reuscir la sua casa in Padoa»[7]. La critica riferisce questo assunto al cantiere dell'Odeo *in fieri*[8].

I debiti che le decorazioni dell'Odeo hanno con quelle dei cantieri mantovani sono noti da tempo: Wolfgang Wolters ha segnalato la riproposizione dello schema geometrico della camera dei Cesari di Palazzo Te nella sala degli Stemmi a Padova, mentre Elisabetta Saccomani ha collegato i perduti paesaggi della residenza di Marmirolo con quelli di Sustris della sala Ottagonale[9].

Era necessario indagare, tuttavia, gli altri dettagli dell'Odeo assimilati dal repertorio del Pippi per trarre nuovi assunti.

Altri partimenti da soffitto, infatti, trovano dei paralleli pertinenti con il mondo mantovano: lo schema in stucco della sala di Muzio Scevola condensa le precedenti imprese della volta della cappella dell'Arca nella basilica di Sant'Antonio, ideata da Falconetto e portata a termine nel gennaio del 1534, e quella del camerino di Venere di Palazzo Te. Così, le lanterne angolari della sala Pompeiana sono debitrici di quelle della volta del vestibolo dell'appartamento del giardino segreto in Palazzo Te[10] (figg. 1-2). Le decorazioni dei due ambienti mantovani appena citati sono state realizzate nel 1534[11], pertanto fissano un prezioso *post quem* per quelle dell'Odeo.

Le ornamentazioni dell'andito sinistro e di quello d'ingresso presentano dei riferimenti alla parete della loggia dell'appartamento

1. Girolamo da Pontremoli, *Grottesche*, 1534. Mantova, Palazzo Te, vestibolo dell'appartamento del giardino segreto. Fotografia Comune di Mantova, Settore Cultura, Turismo e Promozione della città.

2. Pittore padovano, *Grottesche*, 1536-1537 circa. Padova, Odeo Cornaro, sala Pompeiana.

del giardino segreto: le coppie di tigri e grifoni e la misteriosa scena di decapitazione[12] (figg. 3-4). Come suggeritomi in sede di convegno da Stefano L'Occaso, che ringrazio, quest'ultima invenzione è illustrata in un disegno di Giulio al Louvre (RF 512*r*), esposto alla mostra *Giulio Romano. Arte e desiderio*[13]. La prova grafica, che tramanda una parte della scena affrescata, può essere considerata una fase preparatoria poiché mostra soltanto la metà sinistra della composizione finale. La scena dell'Odeo, che recepisce tutti i particolari presenti sulla parete, deve essere tratta o da un disegno più finito del Pippi o direttamente dall'affresco. La riproposizione di questo soggetto sulla volta padovana non sembra avere un significato puntuale, ma fungere da mero riempimento all'antica, poiché anche le altre scenette vicine provengono da un repertorio eterogeneo: un sarcofago con le storie di Medea, un antico rilievo veronese e alcune composizioni di carattere bacchico assemblate con libertà secondo il *modus operandi* di Falconetto che al momento della morte (gennaio 1535) lasciò in casa Cornaro un interessante *corpus* di disegni[14]. Parlare delle connessioni tra Mantova e Padova significa anche affrontare la complessa trama della diffusione dell'Antico da Roma al nord della penisola. Un sarcofago bacchico presente nel Cinquecento nella capitale, oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ebbe singolare fortuna nell'Urbe, a Mantova e a Padova, sia nella sua forma completa, sia nella selezione della sola *Satiressa* scolpita sulla sinistra della lastra. Il rilievo fu reiterato nelle Logge Vaticane, in una stampa di Marcantonio Raimondi, nella camera delle Aquile di Palazzo Te, in un paio di bronzetti di Giammaria Mosca e sulla volta della sala Ottagonale di Padova[15] (fig. 5). Nell'Odeo, la composizione, acquisita nella sua interezza, è riferibile al repertorio archeologizzante di Falconetto ed è caratterizzata dalla censura delle parti licenziose dell'esemplare antico, così come avviene nella stampa raimondina. Si può, quindi, pensare che tra i fogli di Falconetto lasciati in casa Cornaro ci fosse la stampa oppure un disegno del sarcofago già epurato dai dettagli osé[16].

Più complesso è il caso del *Pastore che munge una capra*, soggetto che si ritrova in un bronzetto di Andrea Briosco detto il Riccio, nel mese *Aprile* dipinto da Falconetto in Palazzo d'Arco a Mantova, in un disegno della cerchia di Giulio Romano e in uno stucco di Palazzo Ducale[17]. Per concludere la casistica, senza esaurirla, delle citazioni che seguono la direttrice Mantova-Padova, si può entrare nel camerino di Apollo e Bacco dell'Odeo. Tra gli affreschi della piccola stanza, oltre ai noti riferimenti all'*Apollo* della *Scuola di Atene* di Raffaello e agli *Andrii* di Tiziano, compare un'invenzione dipinta in precedenza nella camera di Psiche: la scena di *Pasifae che entra nella vacca costruita da Dedalo* (figg. 6-7). Il monocromo padovano, oggi mutilo, venne scelto con un intento simbolico atto a evocare l'origine solare della figura femminile, in relazione al dio Apollo dipintole accanto[18]. La concezione spaziale della stanza, che finge un padiglione da giardino, è composta da una sequenza di statue e rilievi in finto marmo dipinti sulle pareti e da una copertura a botte con un pergolato vitineo (figg. 8-9). Tale struttura illusionistica, purtroppo danneggiata dagli scialbi dei secoli passati, ammicca a tipologie ideate da Giulio poi esperite in diversi cantieri: sullo sfondo dell'episodio di *Marte che insegue Adone* nella camera di Psiche, sul soffitto della Paleologa[19] e nella sala della Vigna della Villa

Pagina a fronte

3. Pittore padovano, *Scena di decapitazione*, 1535 circa. Padova, Odeo Cornaro, andito sinistro.

4. Giulio Romano e collaboratori, *Scena di decapitazione*, 1529-1531 circa, Mantova, Palazzo Te, loggia dell'appartamento del giardino segreto.

In questa pagina, in alto

5. Gualtiero dall'Arzere, *Fregio bacchico*, 1539-1540 circa. Padova, Odeo Cornaro, sala Ottagonale.

In basso a destra

6. Giulio Romano e collaboratori, *Pasifae*, 1527-1528. Mantova, Palazzo Te, camera di Psiche.

In basso a sinistra

7. Pittore padovano, *Pasifae*, 1536-1537 circa. Padova, Odeo Cornaro, camerino di Apollo e Bacco.

di Belriguardo con le sue superbe file di erme monocrome sovrastate dai graticci di lussureggianti foglie di vite[20].
Il repertorio giuliesco è recepito in modo così puntuale nell'Odeo da lasciare stupefatti. Le evidenti consonanze tra le decorazioni di Palazzo Te e quelle dell'edificio padovano non vanno spiegate solo attraverso la precoce presenza di Falconetto in Palazzo d'Arco (circa 1510)[21], ma sulla base di rapporti purtroppo mal documentati tra i due mecenati stessi, Federico II e Alvise Cornaro. Si può pensare che il Cornaro sia stato ospite dei Gonzaga in più occasioni, non soltanto in viaggi effettuati in tarda età (1555) «in Vitenza [*sic*], Verona, Mantova e Ferrara», che documentano un'abitudine agli spostamenti di cui oggi poco si conosce[22]. Infatti, già nel 1532 il Ruzante, commediografo e attore che viveva con Alvise, recitò una commedia a Ferrara[23]. I motivi che spinsero il Cornaro fuori dal Veneto potevano essere di varia natura, come l'interesse per l'idraulica, ma anche per scopi squisitamente "culturali", cioè per «vedere belli palazzi fati da novo e belissimi giardini»[24]. Il mecenate, elogiato dai contemporanei per essere un «architetto da sé grande»[25] e «gran fabricatore»[26], si rivolse con ogni probabilità alle terre mantovane per studiare le fabbriche di Giulio Romano. Del resto, erano gli stessi artisti locali a muoversi in direzione di Mantova per visitare i cantieri del Pippi, divenuti un vero polo di attrazione per coloro che volevano aggiornare il proprio linguaggio. Risale, infatti, al febbraio del 1535 l'accordo stretto tra Giulio e alcuni «maestri» provenienti da Padova: «Sua excellentia [Federico II] dice che non sa anchora l'accordo ch'abbia fatto messer Iulio Romano con quelli maestri venuti da Padoa, però che vorria ch'el venesse a parlare seco»[27].
Dal momento che Giulio si trovava a Ferrara per valutare il restauro delle sale bruciate del castello e per effettuare un sopralluogo alla Villa di Belriguardo[28], il duca chiese che lo raggiungesse per dargli spiegazione di questi artisti giunti a Mantova di cui evidentemente non era stato informato. Una serie di considerazioni spinge a credere che questi maestri vadano identificati in alcuni di quelli attivi nel cantiere cornariano[29]. Infatti, ai primi di gennaio, cioè appena un mese prima del loro arrivo in città, a Padova Falconetto era morto. Alvise, quindi, aveva bisogno che le sue maestranze venissero formate per mandare avanti i lavori dell'Odeo, non disponendo più del fidato capocantiere. La presenza delle maestranze padovane a Mantova si può spiegare in una duplice ottica: un accordo di lavoro affinché imparassero le tecniche decorative del grande maestro o forse la necessità che aiutassero il Pippi nella conclusione dei suoi numerosi cantieri. Bisogna ricordare, infatti, che dal Veneto erano già giunti altri artisti a lavorare nei palazzi giulieschi, cioè tre veronesi: Giovan Battista Scultori de' Spinchieris, Gasparo da Verona e Dionigio Brevio[30]. Giova ricordare anche il comasco Niccolò da Corte, presente a Padova nel 1524, e identificato da Yasmine Helfer nello stuccatore Niccolò da Milano citato nei documenti di Palazzo Te[31].
Gli artisti padovani, una volta ritornati in patria riproposero nell'Odeo le recentissime decorazioni di Palazzo Te risalenti ai primi anni Trenta, i citati casi del camerino di Venere e del vestibolo (1534), ma anche la serie di stampe di *Vasi all'antica*, incisa a Mantova da Agostino Musi detto Veneziano nel 1530 e nel 1531[32]. Pur non avendo ancora rintracciato nel *corpus* grafico del Pippi gli specifici disegni preparatori a tali incisioni, bisogna rilevare che le stampe guardano sia ai repertori antichi di Roma (un'incisione illustra il vaso colossale oggi alle Terme di Diocleziano[33]), sia alle invenzioni di Giulio, *in primis* la credenza affrescata nella camera di Psiche[34]. Se i maestri padovani di ritorno da Mantova portarono con loro stampe e disegni poi utilizzati per decorare l'Odeo, lo stesso Agostino Veneziano potrebbe aver svolto un ruolo di primo piano negli scambi di modelli tra le due città. Egli, infatti, nel 1528 collaborò a Venezia con Sebastiano Serlio, amico del Cornaro, per una serie incisoria di elementi architettonici[35], per poi traferirsi a Mantova pochi anni dopo[36]. La sua figura sembra essere stata fondamentale per il rinnovamento in chiave postraffaellesca delle grottesche di Amico Aspertini prima modellate in stucco nella cappella dell'Arca e poi dipinte negli affreschi della sala Ottagonale dell'Odeo[37]. Si consideri anche che Serlio nel 1537

8-9. Padova, Odeo Cornaro, camerino di Apollo e Bacco, visione d'insieme e dettaglio della decorazione della volta.

conosceva già Palazzo Te, da lui definito «essempio veramente di architettura e di pittura a nostri tempi»[38].
Va, forse, contestualizzato in questo momento, tra il 1535 e il 1540, il dono della statua di *Mercurio* che Alvise regalò a Federico II; un ringraziamento per l'ospitalità accordata durante un suo viaggio a Mantova oppure per aver accolto i maestri padovani nei suoi cantieri. Ecco le parole di Vasari: «Al medesimo [Alvise Cornaro] [Jacopo Colonna] fece un altro Mercurio di pietra, il quale fu poi donato al duca Federigo di Mantova»[39]. Il dono va datato entro il 1540, anno di morte di Federico e dello scultore.
Il bagaglio tecnico che i padovani appresero nella città dei Gonzaga non venne, però, acquisito in modo assoluto e acritico ma si mantennero dei caratteri di individualità. Come ha rilevato il restauro, la tecnica di realizzazione del partimento plastico della sala degli Stemmi differisce da quella impiegata dalle maestranze giuliesche nella camera dei Cesari[40]; ciò è segno di due diverse tradizioni locali – quella mantovana della bottega di Giulio e quella padovana avviata da Falconetto e influenzata da Sansovino – che conservarono delle proprie specificità[41].
Rimane, infine, da ricordare il soggiorno dello stesso Giulio Romano in terra veneta, alla Villa dei Vescovi a Luvigliano, poco lontano da Padova. La riedificazione in forme rinascimentali della villa fu supervisionata dal vescovo Francesco Pisani e da Alvise Cornaro, amministratore della mensa vescovile dal 1529[42]. Non è, quindi, un caso se gli architetti e gli artisti all'opera furono gli stessi della corte Cornaro: Giovanni Maria Falconetto, Andrea da Valle, Lambert Sustris, Gualtiero dall'Arzere, Tiziano Minio[43]. Com'è noto da due lettere dell'estate del 1542, il Pisani chiedeva che Giulio scegliesse i temi da affrescare («acciò che dia ordine alla dipintura che vorrà si facci»)[44] e che revisionasse quanto fino ad allora realizzato[45]. Al Pippi si attribuiscono la modifica degli interni, con il tamponamento di alcune arcate, e il bugnato del basamento esterno[46]. Gli affreschi dipinti da Sustris nel 1542-1543, non a caso, manifestano l'influsso della sua sensibilità di olandese e del bagaglio raffaellesco appreso a Roma, ma anche dei repertori delle fabbriche dei Gonzaga[47]. La chiamata del Pippi in un cantiere a tutti gli effetti 'cornariano', oltre a enfatizzare la connessione tra il mondo di Alvise e quello mantovano, permette di capire il ruolo di Giulio come artista-guida del gusto in Veneto prima dell'ascesa del genio di Andrea Palladio.
Il ruolo chiave nella vicenda della fortuna di Giulio nell'Odeo va senza dubbio assegnato allo stesso mecenate Cornaro che si avvicinò precocemente alle novità artistiche del centro Italia. La Loggia (1524) di Falconetto è la primizia più signi-

ficativa dell'influsso raffaellesco in Veneto e non è subordinata alle opere mantovane del Pippi, essendo coeva all'arrivo dell'allievo di Raffaello alla corte dei Gonzaga (ottobre 1524)[48]. La dirompente parabola di Giulio, però, lo imporrà come modello indiscusso, e geograficamente più vicino, per quanti in terra veneta vorranno guardare a Roma. Alvise, appassionato di architettura, fece decorare le sue residenze con gli innovativi stimoli culturali mantovani e, stando alle parole dell'editore Francesco Marcolini, divenne egli stesso il punto di riferimento per i privati che volevano costruire e decorare degli edifici: «E se un gentil'huomo o altro privato vol sapere come si fabrica nela Cità, venghi a casa Cornara in Padova, dove vedrà come si dee fare, non pur una loggia superba, ma il resto de l'altre suntuosissime et accommodate fabriche»[49].
L'elogio di Marcolini riflette le convinzioni del Cornaro che nel suo *Trattato di architettura* dichiarò di non voler teorizzare, come facevano i contemporanei, grandiosi complessi architettonici come teatri o templi, ma di rivolgersi alle abitazioni dei privati: «Essendo le belle e commode fabriche et edificii le principali parti della città […] ma sopra tutto li belli e commodi allogiamenti, case e stanzie delli cittadini, perché queste sono di numero infinito e quelle che fan le cità, che senza esse non sariano le città; né essendo di questo stato dalli architetti scritto se non poco, di queste adunque io ne scriverò per insegnar alli cittadini e non ali architetti. […] Perché io tratto di stanzie da cittadini e non da prìncipi»[50].
Il programma controcorrente del mecenate, venato di falsa modestia, è contraddetto dalle sue stesse architetture che riproducono in piccolo formato le ricche stanze dei principi Gonzaga. Inoltre, la casa di Giovanni Cornaro-Piscopia, che abitava al Santo vicino al genero Alvise, venne definita «regia»[51] da Aretino che vi aveva potuto soggiornare.
Alvise Cornaro, dunque, che non aveva ottenuto dalla Serenissima il riconoscimento ufficiale della propria nobiltà, poteva riscattarsi agli occhi dell'*élite* cittadina con un'attività di autopromozione artistico-culturale di alto livello. Poteva, cioè, vantare il suo lignaggio aristocratico abitando in stanze «suntuosissime», alla stregua di un principe, come se la sua casa fosse una piccola Roma trapiantata in terra veneta o, è il caso di dirlo, una piccola Mantova.

Note

1 Per il tema della fortuna di Giulio si consideri il recentissimo: S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, in part. pp. 153-206 (per l'area veneta: pp. 174-183).

2 W. Wolters, *Tiziano Minio als Stukkator im "Odeo Cornaro" zu Padua*, in "Pantheon", XXI, 1963, pp. 20-28, 222-230; G. Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LVII, 1968, 1, pp. 17-67; *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova 1980.

3 V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano Dentro 1993, *passim*; A.M. Spiazzi, *La decorazione della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, atti del IV convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova, 18-20 maggio 1995), a cura di F. Crispo, Padova 1997, pp. 211-232; E. Saccomani, *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, tomo secondo, a cura di M. Lucco, Milano 1998, in part. pp. 555, 571-573; G. Beltramini, *Padova. "El presente domicilio de Pallade" (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 414-433; *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio in Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2000), a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005, pp. 270-275, catt. 46-46d; D. Bartoletti, G. Colalucci, A. Spiazzi, *La decorazione e il restauro della Loggia e dell'Odéo Cornaro a Padova, in Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 2011, pp. 86-111; G. Pietrobelli, *Le "suntuosissime et accommodate fabriche" di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XLI, 2017, pp. 44-83; L. Siracusano, *Agostino Zoppo*, Trento 2017 (2018), *passim* ma in part. pp. 62-64, figg. 68-72.

4 *Alvise Cornaro e Giovanmaria Falconetto: la Loggia e l'Odeo Cornaro. Ipotesi d'indagine e sintesi conoscitive*, a cura di S. Zaggia, in corso di pubblicazione.

5 Per Minio: L. Siracusano, *"Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà". Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, in "Nuovi Studi", XVI, 17, 2011, pp. 79-97. Per Falconetto: P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle Vite di Giorgio Vasari*, Milano 2012, in part. pp. 132-142; 180-184; 280-289.

6 Per Sustris: Mancini, *Lambert Sustris*, cit.; Per Gualtiero: V. Mancini, *Schede di pittura padovana del Cinquecento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti", CLV, 1996-1997, pp. 185-231, in part. pp. 208-230.

7 S. Serlio, *Regole generali di architetura*, in Venetia, per Francesco Marcolini da Forlì, 1537, p. III.

8 Beltramini, *Padova,* cit., in part. p. 417.

9 Wolters, *Tiziano Minio*, cit., p. 26; E. Saccomani, *Il ciclo pittorico della Villa: una decorazione "all'antica"*, in *Villa dei Vescovi*, a cura di L. Borromeo Dina, Vicenza 2012, pp. 62-82, in part. pp. 63-65.

10 Pietrobelli, *Le suntuosissime*, cit., pp. 53, 77 nota 127.

11 A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), pp. 457, 471.

12 Pietrobelli, *Le suntuosissime*, cit., pp. 49-50.

13 G. Rebecchini, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 142-143, cat. 15.

14 Per le scenette dell'Odeo: Schweikhart, *Studien zum Werk*, cit., pp. 39-47, 50; Pietrobelli, *Le suntuosissime*, cit., pp. 49-50. Per l'inventario dei disegni di Falconetto: R. Bartalini, A. Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012, pp. 161-163, doc. 77.

15 B. Furlotti, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., pp. 148-149, cat. 18. Per le Logge: N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, pp. 213-214. Per la camera delle Aquile: Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 171; II (*Atlante*), p. 365. Per i bronzetti: M. De Vincenti, *Giammaria Mosca detto il Padovano*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile-15 luglio 2001), a cura di M. De Vincenti, con la collaborazione di E. Gastaldi, Padova-Milano 2001, pp. 222, 226-227, 229, 236-237. Per l'Odeo: G. Schweikhart, in *Alvise Cornaro*, cit., pp. 196, 200, catt. 2, 9.

16 G. Pietrobelli, *Grottesche in stucco e in pittura: dalla Cappella dell'Arca all'Odeo Cornaro*, in *Alvise Cornaro e Giovanmaria Falconetto*, cit., in corso di pubblicazione.

17 Si vedano le schede di D. Zikos e di G. Marini, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Trentino, 5 luglio-2 novembre 2008), a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008, pp. 304-307, catt. 31-32. Si veda inoltre P. Lüdemann, *I «saccheri» del Lautrec. Doni "diplomatici" tra Venezia, Mantova e Milano e qualche osservazione su Andrea Briosco, detto il Riccio, e Giovanni Maria Falconetto*, in "Civiltà Mantovana", XLVII, 2012, 133, pp. 55-84.

18 Per il camerino padovano: Pietrobelli, *Le suntuosissime*, cit., pp. 71-72.

19 Per la Paleologa: A. Belluzzi, *Palazzo Ducale*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 385-387; B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 40-43.

20 Adorni, *Giulio Romano*, cit., p. 160; A. Pattanaro, *I pittori di Ercole II a Belriguardo: modelli giulieschi e tradizione vitruviana*, in "Prospettiva", 141-142, 2011, pp. 100-123.

21 Anche se la maggior parte degli studiosi concordano in una datazione del ciclo al 1518-1520 circa, la cronologia per motivi stilistici è da riportare al 1510 circa, come proposto da: A. Moneti, *Giovanmaria Falconetto, il cortile Cornaro e gli scavi all'Odeon di Villa Adriana*, in *Angelo Beolco*, cit., pp. 111 e 131 nota 27.

22 Per la citazione: E. Lippi, *Cornariana. Studi su Alvise Cornaro*, Padova 1983, p. 192.

23 P. Sambin, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*, restauri di archivio rivisti e aggiornati da F. Piovan, Padova 2002, pp. 218, 223.

24 Lippi, *Cornariana*, cit., p. 192.

25 Serlio, *Regole generali*, cit., p. III.

26 O. Lando, *Sette libri de cathaloghi a' varie cose appartenenti*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552, p. 255.

27 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, p. 646.

28 Ivi, cit., I, pp. 644-645.

29 L'indagine sull'eventuale viaggio mantovano di Minio è in fase di ricerca da parte dello scrivente.

30 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 193-194, 202. Per il reperimento del cognome di Giovanni Battista: G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, in "Prospettiva", 108, 2002, pp. 65-79: 73. Per Brevio e Verona: S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nel Museo di Castelvecchio di Verona (dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo). Note e divagazioni*, in "Civiltà Mantovana", LV, 149, 2020, pp. 146-155: 146-148.

31 Per l'attività a Padova: A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, 2 voll., University Park, Pa. 1998, I, pp. 29-31; 206-207 doc. VI. Per

le diverse proposte di identificazione di Niccolò da Milano si vedano almeno: Y. Helfer, *Guglielmo della Porta: dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, in "Prospettiva", 132, 2008, pp. 61-77: 75-76 nota 18; A. Giannotti, *Alfonso Lombardi e Francesco da Milano: le sculture della controfacciata di San Petronio a Bologna*, in "Paragone", LXVI, 123-124 (787-789), 2015, pp. 3-20: 17, nota 31; L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 340. L'identificazione con Niccolò da Corte è stata ribadita convincentemente anche da M. Campigli, *Sulle tracce di Niccolò da Corte. Prima di Genova*, in *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze, modelli. Il centro e il nord Italia*, convegno internazionale di studi (Roma, Chiesa Nuova, Refettorio Borrominiano, 23-24 maggio 2019), a cura di A. Giannotti, P. Tosini, in corso di pubblicazione.

32 Pietrobelli, *Le suntuosissime*, cit., pp. 54, 58.

33 *The Illustrated Bratsch. 27. Formerly volume 14 (Part. 2). The Works of Marcantonio Raimondi and his School*, a cura di K. Oberhuber, New York 1978, p. 225, n. 542-I (388).

34 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 255 fig. 472.

35 M. Beltramini, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 247, 274-275, cat. 4.31-4.33.

36 Per la biografia di Agostino: D. Minonzio, *De Musi, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 685-688; M. Zurla, *"Bacio fiorentino inventor": la produzione incisoria di Bandinelli tra il 1515 e il 1525*, in "Commentari d'arte", XVI, 46-47, 2010, pp. 48-73.

37 Per tale questione: Pietrobelli, *Grottesche in stucco e in pittura*, cit.

38 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 211.

39 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, VI, p. 189.

40 M. Berti, *Architettura e tecnologia nella corte Cornaro*, in *Ruzante. Tempi di casa Cornaro*, giornate del Ruzante (Padova, Sala della Granguardia, 13-20 maggio 1995), a cura di G. Calendoli, M. Berti, [Padova 1995], pp. 36-38.

41 Per la genesi della tecnica dello stucco a Padova, secondo Vasari introdotta da Falconetto, si veda: Pietrobelli, *Grottesche in stucco e in pittura*, cit.

42 A. Nante, *Villa dei Vescovi: committenti, abitanti e inquilini*, in *Villa dei Vescovi*, cit., pp. 21-27: 22-23.

43 Gualtiero e da Valle sono menzionati nei documenti (E. Rigoni, *L'architetto Andrea Moroni*, Padova 1939, p. 40). L'intervento di Sustris è stato riconosciuto da A. Ballarin (*Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, in "Arte veneta", 20, 1966, pp. 244-249). Per l'attività di Minio: Siracusano, *Agostino Zoppo*, cit., pp. 65-66.

44 *Repertorio di fonti*, cit., II, pp. 964-965; 970 (per la citazione).

45 G. Beltramini, *Villa dei Vescovi: l'architettura*, in *Villa dei Vescovi*, cit., pp. 38-53.

46 Ivi, p. 46.

47 Saccomani, *Il ciclo pittorico della Villa*, cit., pp. 62-82.

48 Per l'arrivo di Giulio a Mantova: *Repertorio di fonti*, cit., I, p. 69.

49 Dedica in: S. Serlio, *Regole generali di architettura*, in Venetia, impresso per Francesco Marcolini al segno de la Verità, 1544.

50 P. Cataneo, G. Barozzi da Vignola, *Trattati. Con l'aggiunta degli scritti di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari,* a cura di E. Bassi *et al.*, Milano 1985, p. 101.

51 P. Aretino, *Il terzo libro de le lettere di messer Pietro Aretino*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1546, c. 302*r*.

Cinzia D'Agostino
Luca Gabrielli

Tracce ed echi di Giulio Romano nel principato vescovile di Trento

Per quanto è noto dai documenti, Trento non fece parte dei percorsi di Giulio Romano. La città doveva essergli nota come una delle mete di quei «pictori e doratori» mantovani che nell'autunno 1531 avevano inopinatamente lasciato sguarniti i cantieri gonzagheschi del Castello di San Giorgio[1]; o al più come tappa sulla via per la Baviera, se si accoglie l'ipotesi di un viaggio di Giulio a Landshut per il progetto della residenza di Ludwig X di Wittelsbach. Eppure, sia il principe vescovo di Trento e cardinale Bernardo Cles, figura di rango della diplomazia dell'imperatore Carlo V d'Asburgo e del fratello Ferdinando, sia la sua cerchia si dimostrarono assai sensibili alle suggestioni dell'opera di Giulio.

In rapporti di cordiale corrispondenza con Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este prima e con Federico II poi, il Cles si affidò a maestri mantovani – *in primis* Battista Covo, uno fra i principali assistenti di Giulio – per progettare e costruire accanto al Castello del Buonconsiglio il cosiddetto "Magno Palazzo"[2], una fabbrica moderna e dotata di originali soluzioni architettoniche[3] e decorative[4].

Se già in un documento progettuale del 1527 si allude alla volontà di eseguire stucchi «ala italiana»[5], riflesso dei modi decorativi appena importati da Giulio a Mantova, tra il 1531 e il 1532 diverse stanze del palazzo videro all'opera stuccatori mantovani (fig. 1), in più casi sottratti temporaneamente ai cantieri del Pippi[6]. Gli agenti del Cles condussero una vera e propria trattativa epistolare per avere accesso a questa maestranza numericamente esigua quanto ambita, valendosi di un intermediario mantovano designato nei carteggi come «el conte Nicola»[7]. Questi, identificato per consuetudine in Nicolò d'Arco[8], mantovano d'adozione del quale ci occuperemo ancora nel seguito, va ora correttamente riconosciuto

1. Maestranze mantovane, decorazione a stucco, 1532. Trento, Castello del Buonconsiglio, camera del *Torion da basso*.

– sulla scorta di una lettera inedita del Cles ai suoi fiduciari[9] – nel conte Nicola Maffei[10]: personaggio di spicco dell'*entourage* gonzaghesco, raffinato collezionista d'antichità, committente del Correggio e di Tiziano, e soprattutto in stretti rapporti con Giulio per la conduzione delle fabbriche ducali. Peraltro lo stesso Maffei poteva ben conoscere il Cles per avere svolto ripetute missioni diplomatiche presso Carlo V[11] e non da ultimo per aver risieduto a Trento durante le ambascerie del 1522 e del 1530.

Anche alla luce di questa privilegiata attenzione del cardinale e dei suoi intendenti verso le fabbriche mantovane, andranno riconsiderati i rinvii a Giulio offerti da alcuni elementi architettonici della dimora clesiana, databili fra il 1528 e il 1530: in particolare da due portali, che per il loro inedito lessico moderno si palesano quali inserti eruditi all'interno dell'altrimenti sobria architettura del palazzo.

Dall'antico castello dei principi vescovi, un portale ionico (fig. 2) immette su un cavalcavia colonnato a collegamento con il palazzo, oggi intercluso fra alte muraglie, ma originariamente aperto a guisa di spettacolare belvedere sulla città. Nelle proporzioni e nei dettagli decorativi, il portale parla la lingua sofisticata – e inedita nel bel mezzo delle Alpi – di Roma; lingua non meno eletta di quella scandita pochi anni dopo dall'analoga porta ionica della *Domus Conestabilis* nel Palazzo della Ragione di Vicenza, datata 1536 e annoverata fra le primizie di Andrea Palladio[12]. Il precedente meglio confrontabile al manufatto trentino, per la presenza delle fasce laterali al di sotto delle volute e per il rapporto fra volute, fregio pulvinato e timpano, pare essere comunque il portale del giardino di Villa Madama a Roma, ricondotto al tempo romano di Giulio, oppure ad Antonio da Sangallo il Giovane[13]. Romano è anche il motivo del festone di lauro che ne riveste il fregio: attinto al portale delle Terme di Tito e ben diffuso nel Quattrocento, esso conosce nuova fortuna negli anni Trenta del Cinquecento, come attestano i portali di Baldassarre Peruzzi in Palazzo Massimo a Roma[14].

La via per la quale la porta ionica apparve per la prima volta a Trento può essere solo oggetto di speculazione: oltre a Mantova, potrebbe prendersi in esame l'ancor poco sondata pista di Verona, ove i modelli di Giulio entravano nei percorsi di Michele Sanmicheli – a sua volta ben aggiornato sull'opera di Peruzzi – e di Giovan Battista Scultori: figure non troppo remote dal cantiere del Magno Palazzo, se si rammenta che un lapicida «Polo da Verona», con ogni probabilità il costruttore Paolo Sanmicheli cugino di Michele, vi fu coinvolto nel 1527 al fianco dell'ingegnere mantovano Ludovico Zaffran[15], e che lo Scultori avrebbe buone probabilità di coincidere con il "«Zuan Batista maestro di stuchi» attivo al castello di Trento nel 1532[16]. Non andrà esclusa anche l'eventualità che un oggetto di tale compiutezza formale potesse nascere dal suggerimento di un pittore, come mostrano, in ambito emiliano, le eccentriche esperienze del Correggio o di Girolamo Bedoli sul tema delle membrature ioniche[17].

Per il secondo portale qui commentato (fig. 3), che dal Magno Palazzo si affaccia sul giardino, la possibilità di un'imitazione diretta di Giulio Romano o persino di un suggerimento "autografo" di Giulio attraverso un disegno è stata autorevolmente

Pagina a fronte

2. Porta ionica, 1528-1530. Trento, Castello del Buonconsiglio.

3. Giulio Romano (attr.), Porta rustica, 1528-1530. Trento, Castello del Buonconsiglio.

In questa pagina

4. Giulio Romano (attr.), Porta rustica, 1528-1530. Trento, Castello del Buonconsiglio. Dettaglio dell'architrave e del coronamento.

argomentata da Howard Burns[18]. Coerentemente con il carattere di uno spazio deputato allo svago e al piacere, ove il sostenuto decoro degli interni del palazzo si allenta nei toni del bizzarro e della licenza, il portale deforma giocosamente la lingua degli antichi per mezzo del bugnato. Grandi bugne a cuscino invadono infatti ogni membratura, come nel monumentale camino giuliesco della sala dei Cavalli a Palazzo Te, pur conservando un raffinato richiamo aulico nel nastro liscio di contorno dei conci, forse memore dell'*anathyrosis* dell'architettura antica. I conci dell'architrave troncano ad altezze diverse la modanatura del coronamento, intaccando persino il cornicione sommitale e ruotando al contempo verso l'esterno (fig. 4). Conci a diamante fungono da basi dei piedritti e da mensole a sostegno del cornicione: l'arguta invenzione ben si concilia con l'estro bizzarro e ironico con cui Giulio rivisita le forme dell'antico, traendone gli "effetti perversi" descritti da Manfredo Tafuri[19]. Significativamente, quasi a confermare in un tecnicismo la propria peculiarità linguistica, nei documenti della fabbrica clesiana il portale del giardino è designato come «la porta rustica»[20], con un termine non familiare ai soprastanti trentini, che inequivocabilmente punta verso una diversa consapevolezza di forme e significati dell'architettura. Anche l'inconsueta scala emiottagonale che discende al giardino ha un precedente romano, replicando essa l'invenzione bramantesca delle scale agli angoli del cortile superiore del Belvedere, così come ci è documentata da disegni cinquecenteschi[21].

Benché non potesse sperare di ottenere l'opera di Giulio Romano, troppo caro al duca di Mantova perché questi accettasse di privarsene anche per breve tempo, Bernardo Cles riuscì forse a vederne realizzata nel proprio giardino un'invenzione, unica e mai ripetuta uguale a se stessa come sapevano essere le invenzioni di Giulio[22]; e ad entrare così nel ramificato fenomeno della trasmigrazione a nord dei modelli architettonici e decorativi giulieschi, che da Mantova si irradiò in tutta Europa, culminando nell'*Italienischer Bau* di Landshut. Cosicché anche il Magno Palazzo andrà forse ricompreso nella geografia del catalogo di Giulio architetto, oltre che della fortuna di Giulio inventore e decoratore. [L.G.]

Si guardava con attenzione alle novità mantovane anche da Arco, cittadina prossima al confine sudoccidentale del principato vescovile, «bellissimo sito [...] sul lacho di Garda, un paradiso terrestre, fertille di quanto può desiderare la natura, con bellissime forteze»[23]. Già nel Trecento, dall'alto del loro castello arroccato sulla rupe, i conti d'Arco avevano intrecciato relazioni con la signoria gonzaghesca, anche per le cose d'arte[24]; relazioni ancora vive nel Cinquecento, se Federico II Gonzaga era riuscito a valersene per ottenere dalle terre dei d'Arco certe pietre screziate utilizzate per le porte e i camini del Te[25], come pure un prezioso calcare nero fatto cavare e scortato personalmente dallo scultore Alfonso Lombardi[26]. Nello stesso periodo, i d'Arco abbandonavano progressivamente il castello avito a favore di nuove dimore urbane. In una di queste, il cosiddetto Palazzo del Termine, pare aver dimorato il conte Nicolò d'Arco, brillante figura di umanista e poeta alquanto prossima alla corte mantovana per avere sposato una Gonzaga, sia pure del ramo cadetto di Novellara. Il palazzo esibisce verso le strette vie del borgo un volto di composta semplicità, riservando ai fascioni affrescati sommitali e agli ambiti interni l'esibizione di un gusto che riecheggia fatti mantovani: si guardi ai fregi esterni databili agli anni Trenta del Cinquecento, in cui ancora forte è la suggestione della romanità reinventata dal Mantegna, o al portalino scolpito del locale principale al piano terra, memore della preziosa porta dello studiolo di Isabella d'Este; luogo, quest'ultimo, certo familiare a Nicolò, la cui sorella

5. *Battaglia dei centauri e dei lapiti,* 1550 circa. Arco, Palazzo Marchetti.

6. Giulio Romano e collaboratori, *Battaglia dei centauri e dei lapiti,* 1527-1528. Mantova, Palazzo Te, camera delle Aquile.

Pagina a fronte, in alto, da sinistra

7. Portale, 1550 circa. Arco, Palazzo Marchetti.

8. Portale, 1550 circa. Arco, Palazzo Marchetti.

In basso, a sinistra

9. Portale, 1550 circa. Arco, Palazzo Marchetti, giardino.

Dina aveva sposato Paride da Ceresara, estensore del programma iconografico dei celeberrimi dipinti isabelliani. Peraltro Nicolò seguiva con attenzione anche gli sviluppi più recenti delle arti a Mantova, celebrando in versi Giulio Romano come colui che, ridando vita all'arte degli antichi sulle sponde del Mincio, aveva mutato Mantova in una seconda Roma[27]: un giudizio che suona forse scontato al nostro orecchio, ma che al tempo denotava pur sempre una certa lucidità critica da parte del poeta.

All'inizio del sesto decennio del Cinquecento una seconda residenza urbana pertinente all'altra linea dei dinasti arcensi, nota come il Palazzo di San Pietro, riflette ancor meglio del Palazzo del Termine le suggestioni di Mantova *altera Roma*. L'eredità giuliesca vi emerge in tutta la sua forza nell'alto fregio che cinge il salone del primo piano, un monumento figurativo eccezionale per iconografia e modelli di riferimento, per lo più d'area mantovana e veronese[28]. Vi compaiono fra l'altro trasposizioni testuali d'intere scene orchestrate da Giulio al Te: si vedano i riquadri della *Battaglia dei centauri e dei lapiti* e della *Battaglia di animali*, derivati dai dipinti della camera delle Aquile (figg. 5-6); o ancora, nello scomparto del *Carro di Nettuno*, la coppia formata da un tritone e una nereide, tratta da un affresco dell'appartamento del giardino segreto. Anche diverse figure di divinità stanti, interposte alle scene principali, sembrano rinviare a prototipi grafici legati all'ambito giuliesco, e persino le canne palustri che fanno da sfondo ai due riquadri del fregio con creature marine sembrano un'esplicita citazione di un elemento pressoché onnipresente nella produzione mantovana di Giulio. In attesa di uno studio organico e di un auspicabile intervento conservativo, il fregio s'impone come esempio di felice ricomposizione di motivi giulieschi da parte di uno o più artisti che dovevano avere cognizione circostanziata delle cose mantovane; un episodio che, per qualità e dimensioni, richiama la pressoché coeva replica dei fregi della camera delle Aquile nelle grandi tele oggi conservate al Castello di Hellbrunn, a Salisburgo[29].

Anche gli elementi architettonici del palazzo si distinguono per l'esibito aggiornamento stilistico, come pure per i toni monocromatici della pietra grigio-cerulea che ne esaltano le forme raffinate entro i sobri prospetti esterni e negli spazi interni, attraverso le logge e le sale in infilata[30]. A esempio, nei locali del piano terra

un camino dalle ampie volute su zampe ferine ben si collega ai modelli serliani a stampa[31], mentre una bellissima porta ionica con stipiti a fasce, larghe orecchie pareggiate alle volute laterali, e – aspetto questo poco consueto – priva di fregio interpreta un tipo ricorrente nella produzione dei Sangallo[32].

Come già nel palazzo di Bernardo Cles a Trento, i portali esterni si riallacciano in modo più esplicito ai modi di Giulio. Il portale minore (fig. 7), che dà accesso alla loggia settentrionale, esibisce un motivo caro al Pippi come il meandro, disposto a correre sul blocco d'imposta dell'arco e forse ispirato al quasi testuale precedente della facciata principale di Palazzo Te. La porta, attenta nella composizione e curatissima nel modellato, è dominata dal massiccio concio di chiave che spezza bruscamente l'archivolto e pare scivolare verso il basso. Grandi conci rustici a raggiera convivono curiosamente con due triglifi laterali, con un gusto del fuori scala e del contrasto fra superfici lisce e scabre che è ben documentato da alcuni disegni di Giulio[33] e trova un precedente anche nei portali di Jacopo Sansovino nell'atrio di Palazzo Corner a Venezia, peraltro debitori di modelli giulieschi. Per di più i triglifi di Arco si dilatano fino a contenere tre glifi, anziché due secondo norma: un vizio grammaticale non casuale, che enfatizza in modo dirompente il peso di questi elementi assunti a sostegno del cornicione in luogo delle ordinarie volute.

Caratteri ancor più brutali esprime il secondo portale nella facciata sud, datato 1550, nel quale le membrature principali, misuratamente inscritte nel quadrato, sono letteralmente prevaricate dai grandi conci bozzati (fig. 8): in particolare dai tre elementi megalitici in chiave, disposti a ventaglio, che nuovamente insinuano l'inquietante sensazione d'un imminente scivolamento verso il basso, capace di dissolvere da un momento all'altro l'unità strutturale del manufatto. Colpisce la raffinata qualità disegnativa, visibile da dettagli come il blocco d'imposta, la cui faccia sommitale piega per assecondare i conci dell'arco; o ancora il bellissimo concio a volute, dalla preziosa condotta scultorea, che contro ogni logica e con calcolato contrasto affiora dal blocco bugnato. Un artificio che ritorna simile nella copia da un progetto di Giulio, in cui una delicata chiave a volute dialoga con le grandi bozze che la attorniano[34].

Da subito il maestoso manufatto ottenne ampio apprezzamento, tanto da essere replicato l'anno successivo nella villa della ricca famiglia roveretana Del Bene, a

Volargne in val d'Adige, in un rapporto di derivazione diretta solo recentemente riscoperto. Fin dalla fine del XVIII secolo il portale di Volargne ha attirato l'attenzione della critica, oscillando fra le antiche attribuzioni all'ambito di Michele Sanmicheli e i dubbi espressi da chi, d'altra parte, vi ha ravvisato elementi estranei al linguaggio del maestro veronese ed evidenti rimandi ai motivi giulieschi mantovani[35]. Gli studi più recenti hanno giustamente evidenziato la dipendenza dal precedente arcense[36], anche in virtù dei consolidati rapporti tra le due famiglie trentine. Il minimo distacco temporale tra i due manufatti e la presenza di un ulteriore richiamo giuliesco nel coronamento a piramide gradonata del portale veronese suggeriscono l'ipotesi di un modello comune, forse maturato nei contatti tra i d'Arco, la nascente scuola lapicida castionese e l'ambiente mantovano[37]. In ogni caso, per entrambi i portali del Palazzo di San Pietro, prima ancora dei singoli motivi paiono in debito con la lezione di Giulio il gusto per la deformazione ironica, la dissonanza studiata, la licenza erudita.

Pare rinviare al repertorio giuliesco anche il portale in fondo al giardino conchiuso del Palazzo di San Pietro, composto di grandi e scabre bozze lapidee (fig. 9), inserito in una sorta di quinta prospettica apprezzabile dalla corte interna. L'impaginato e l'idea stessa del portale rustico da giardino corrispondono, in modo abbastanza preciso, a due esempi della fase giovanile di Giulio a Roma, di cui si conservano le copie grafiche[38]. Si ripropongono ad Arco, arricchiti dal gioco di contrasti cromatici tra pietre bianche e rosate, la drastica astrazione formale nella definizione delle paraste laterali, l'uso di conci più sottili a marcare l'imposta dell'arco, l'enfatico sporgere del concio di chiave. Elementi, questi ultimi, che ricorrono con poche variazioni anche nella partitura rustica del cortile di Palazzo Thiene a Vicenza – un'architettura dall'attribuzione notoriamente oscillante fra Giulio e Palladio – e che peraltro compongono un linguaggio d'ispirazione giuliesca a questa data in rapida diffusione in ambito veneto; come testimoniano in modo eloquente, per tornare al noto caso di Volargne, la loggia a tre campate e il portale a conci bugnati che prospettano sulla corte interna della villa dei Del Bene. Ma è un ultimo dettaglio a evocare, ancora in modo originale, la Mantova giuliesca: il concio di chiave spezza l'elementare coronamento del portale e ne sospinge verso l'alto un segmento. La sintassi architettonica ispirata all'Antico è da un lato ridotta a forme pure, e dall'altro incrinata nelle sue certezze da un'irrazionale tettonica, che in ultima analisi ne disvela il carattere di divertita messinscena. Così anche la famiglia d'Arco, onorando la *lectio* del grande maestro, pone il proprio palazzo nella geografia della variegata fortuna artistica e architettonica di Giulio Romano. [C.D.]

Note

Si ringraziano per la collaborazione: Peter Assmann, Marina Botteri, Maria Teresa Franco, Stefano L'Occaso, Famiglia Pompeati Marchetti, Antonio Russo.

1 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, p. 447.

2 Sul tema sia ammesso rinviare a L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura e arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento 2004, con riferimenti precedenti.

3 Come il giardino pensile, che anticipa di pochi anni quelli giulieschi della Palazzina della Paleologa e dell'appartamento di Troia: P. Carpeggiani, *Il giardino pensile della Palazzina di Margherita Paleologo*, in *I giardini dei Gonzaga. Un atlante per la storia del territorio*, a cura di P.E. Falini, C. Bonora Previdi, M. Brignani, Spoleto 2018, pp. 274-275. Per il giardino di Trento: L. Camerlengo, *I giardini del Castello del Buonconsiglio*, in *Parchi e giardini storici in Trentino: tra arte, natura e memoria*, 2 voll., Trento 2016, I (*Saggi*), a cura di A. Pasetti Medin, pp. 73-93.

4 V. Farinella, *"Per thodesco da una banda, per talian dal altra". Dosso Dossi e compagni nel Magno Palazzo di Bernardo Cles*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio-2 novembre 2014), a cura di V. Farinella con L. Camerlengo e F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 19-39, con riferimenti precedenti.

5 Gabrielli, *Il Magno Palazzo*, cit., p. 103.

6 Ivi, pp. 169-176; C. Strocchi, *Gli "stucharoli mantovani" nel Magno Palazzo al Castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 2011, pp. 65-85; S. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova 2015, pp. 150-152; S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 171-172, 311-312, 315-316, 325-326, 331-332, 338.

7 Gabrielli, *Il Magno Palazzo*, cit., pp. 170, 387.

8 C. Ausserer, G. Gerola, *I documenti clesiani del Buonconsiglio*, Venezia 1925, p. 21.

9 Bernardo Cles ai luogotenenti del principato, lettera non datata [agosto-settembre 1531], in: Trento, Archivio di Stato, *Archivio principesco-vescovile*, *Corrispondenza clesiana*, mazzo 14, fasc. 3, c. 16v.

10 G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002, pp. 51-94.

11 G. Rebecchini, *Nicola Maffei ambasciatore presso Carlo V nel 1519-1520*, in "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 5, 1999, pp. 99-103.

12 L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1999 (1ª ediz. Milano 1973), p. 445.

13 C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134: 101; Idem, *La porta ionica nel Rinascimento*, in Idem, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 35-87: 54.

14 Ivi, p. 63.

15 Gabrielli, *Il Magno Palazzo*, cit., p. 57; S. Lodi, *Relazioni artistiche fra Verona e Trento tra Quattro e Cinquecento. Riletture e novità*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Trentino, 5 luglio-2 novembre 2008), a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008, pp. 203-210: 213 nota 62. Fino a questo momento il nome di «mistro Ludovico Zaffran inzegnero di Mantua», ingaggiato fra il 1527 e il 1528 per la conduzione tecnica della fabbrica trentina, non ha purtroppo trovato alcuna corrispondenza negli archivi mantovani.

16 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 315-316. Per i pagamenti agli stuccatori nel cantiere trentino: Gabrielli, *Il Magno Palazzo*, cit., pp. 337-372.

17 F. Tonelli, *Il chiostro ionico dei cassinesi di San Pietro a Modena, una proposta per Correggio, una per Girolamo Bedoli e alcuni spunti per Cristoforo Solari*, in *"Su questa pietra…". Nuovi studi e ricerche sull'abbazia benedettina di San Pietro in Modena*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena 2014, pp. 89-105; Idem, *La "Madonna col S. Bruno di Monaco" per la Certosa di Parma e il tema del portale ionico in Girolamo Bedoli*, in "Parma per l'arte", n.s., XV, 2008 (2009), pp. 67-78. Per i possibili contatti del Cles col Correggio: R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e Massimiliano Stampa*, Milano 2005, pp. 158-161.

18 H. Burns, *Introduzione*, in Gabrielli, *Il Magno Palazzo*, cit., pp. 9-10.

19 M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 15-64: 37-41.

20 H. Semper, *Il castello del Buon Consiglio a Trento. Documenti concernenti la fabbrica nel periodo clesiano (1527-1536)*, Trento 1914, pp. 51, 108, 114.

21 C.L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere*, in Idem, *Architettura alla corte papale*, cit., pp. 89-155: 109, 113, 124-125.

22 Come nota P. Assmann, *Giulio Romano, Giulio "mantovano" o "europeo"? Indagando la "nuova e stravagante maniera"*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 19-25: 19.

23 Testimonianza di Giovanni Battista Balduino (1579), in G. Rill, *Storia dei conti d'Arco 1487-1614*, Roma 1982, p. 11.

24 G. degli Avancini, *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio-20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento 2002, pp. 288-321: 313-321.

25 Si vedano le missive di Federico a Gerardo d'Arco fra il 1524 e il 1528 (*Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 61, 168, 209, 257) e a Vinciguerra d'Arco del 1530 (Ivi, p. 337).

26 Ivi, p. 665.

27 «Ad Iulium Romanum. Dum Minti ad ripam veteres, Iuli, advehis artes, altera iam dici Mantua Roma potest»: *I Numeri di Nicolò d'Arco*, a cura di M. Welber, Trento 1996, p. 55; menzioni poetiche di Palazzo Te a pp. 4, 122.

28 M. Botteri Ottaviani, *La cultura figurativa di Riva e Arco fra committenza dinastica e collezionismo romantico*, in *Là dove nasce il Garda*, a cura di A. Gorfer, E. Turri, Verona 1994, pp. 197-211; E. Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino. IV. L'età moderna*, a cura di M. Bellabarba, G. Olmi, Bologna 2002, pp. 727-842: 770; S. Coraiola, *Arco dipinta nel Cinquecento. Palazzo d'Arco-Marchetti e la chiesa di San Rocco a Caneve*, Arco 2019, pp. 67-101.

29 W. Schaber, *Drei Friese nach Giulio Romano im Schloss Hellbrunn bei Salzburg*, in *Giulio*

Romano e l'arte del Cinquecento, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 227-237.

30 La pietra utilizzata negli apparati lapidei del palazzo, un calcare massiccio grigio cenere uniforme, si estraeva dalle cave di Corno di Bò presso Torbole, e localmente anche a Nago. Utilizzato per lo più come pietra di rivestimento e pavimentazione, questo materiale è impiegato nell'Alto Garda anche in uso ornamentale e per bassorilievi: C. D'Agostino, *Atlante dei litotipi*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, 2 voll., Trento 2003, I, pp. 314-335: 319.

31 Si veda ad esempio il camino dorico apparso nelle *Regole generali di architettura* di Sebastiano Serlio (1537).

32 Se ne vedano esempi in Frommel, *La porta ionica*, cit., pp. 56-59, 66-67.

33 In particolare il noto foglio dell'Albertina (AZItalienunb. 1284): L. Giacomini, in *Con nuova e stravagante*, cit., p. 188, cat. 79, con bibliografia precedente.

34 Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 37.

35 I rapporti tra i d'Arco e la famiglia roveretana Del Bene si consolidano per via matrimoniale nel corso del secondo quarto del secolo XVI; il conte Gerardo I ebbe inoltre la sua residenza in Rovereto proprio nel palazzo già posseduto dai Del Bene. Tra Sette e Ottocento le fonti critiche assegnavano al Sanmicheli gli apparati architettonici della villa di Volargne (L. Trezza, verso la fine del XVIII secolo, ne esegue un rilievo e lo cataloga tra le opere del maestro veronese; G.B. Da Persico nel XIX secolo vi intravvede una sorta di anticipazione barocca); altri autori hanno individuato, proprio nel portale, «un'enfatizzazione di temi mantovani». Cfr. G.B. Silvestri, *La Valpolicella nella storia, nell'arte, nella poesia*, Verona 1950, pp. 392-395; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova 1971, p. 157, nota 266; A. Sandrini, *Tra 'segni' arcaici e novità classicistiche: l'aggiornamento architettonico di Villa del Bene nel Cinquecento,* in *La famiglia Del Bene di Verona e Rovereto e la Villa Del Bene di Volargne*, atti della giornata di studio (Rovereto e Volargne, 30 settembre 1995), a cura di G.M. Varanini, Rovereto 1996, p. 237-242; D. Battilotti, *Ville apocrife di Sanmicheli alla luce dei documenti*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, L. Frommel, L. Puppi, Milano 1995, pp. 100-105: 103.

36 G. Conforti, *Villa Del Bene a Volargne: storia e architettura dalle origini al Cinquecento*, in "Annuario storico della Valpolicella", 1997-1998, pp. 155-200: 192; S. Lodi, *Palazzo Del Bene a Rovereto: da residenza patrizia a sede bancaria*, Trento 2013, pp. 47-60; G. Conforti, *Villa Del Bene a Volargne: storia e architettura dalle origini al Cinquecento*, in G. Conforti, L. Embo, F. Roiter, *Centootto ville della Valpolicella. Le dimore nel tempo*, Verona 2016, pp. 24-49. Cfr. anche Coraiola, *Arco dipinta,* cit., pp. 40-42.

37 Nelle corrispondenze del 1528 si citano contatti tra Giulio Romano e lapicidi di Bisagno e Crosano, località nei pressi delle cave di Castione, nel Trentino meridionale (*Repertorio di fonti*, cit., I, p. 257; cfr. anche nota 25). La scuola lapicida castionese troverà il proprio apice artistico in epoca barocca, con la vasta produzione altaristica che accoglie i variegati cromatismi delle pietre naturali estratte in zona (Diego Leoni, *Castiglione*, in *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 303-313). Tuttavia nei primi decenni del Cinquecento i d'Arco, assecondando un gusto in linea con quello del primo Rinascimento, sembrano privilegiare nei propri castelli e palazzi la pietra di colore cinereo estratta sul lago, in una produzione di camini e portali connotata da raffinatezza del disegno e perizia tecnica delle lavorazioni.

38 C.L. Frommel, in *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 298-299.

Adriano Ghisetti Giavarina

Palladio e la lezione di Giulio Romano

Nel commentare le tavole del Tempietto di San Pietro in Montorio contenute nei *Quattro libri* (IV, p. 64) Palladio elenca una serie di architetti seguiti a Bramante (Michelangelo, Iacopo Sansovino, Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, Sanmicheli, Serlio, Vasari, Vignola e Leone Leoni) tra i quali, stranamente, non figurano Raffaello e Giulio Romano[1]; eppure, come dimostrano tanto i suoi disegni che le sue architetture, egli aveva certamente fatto tesoro degli spunti e dei suggerimenti che le opere dei due pittori-architetti avevano realizzato a Roma e a Mantova.

Palazzo Thiene

L'opera di Palladio in cui è più evidente l'influsso di Giulio Romano è senz'altro il Palazzo Thiene di Vicenza, al punto che ormai, talvolta, viene dato per scontato che esso sia esito di un progetto di Giulio Romano portato avanti dall'architetto vicentino specialmente dopo la morte del Pippi. Quest'ultima attribuzione è sostenuta soprattutto sulla base di alcuni elementi: un contratto del 1542 concernente lavori per una casa dei Thiene in contrà Santo Stefano (oggi stradella San Gaetano Thiene) a Vicenza; una voce raccolta da Inigo Jones a Vicenza nel 1614; i caratteri stilistici dell'edificio.

Il contratto del 1542

Del 10 ottobre 1542 è un contratto, firmato in casa di Simone da Porto a Vicenza – nel quale Palladio compare quale teste e ancora con la qualifica di lapicida –, che riguarda i lavori da condurre per una casa dei fratelli Marc'Antonio e Adriano Thiene situata in contrà Santo Stefano. Nella scrittura si parla di muri, cantine e fondamenta, lasciando intendere che si tratti di una nuova costruzione: tuttavia l'accenno a «fenestre et ussi che fusser necessarie a reconzare et refar in questa casa non potendosi acordare»[2] parrebbe alludere a una ristrutturazione, se non a una casa costruita in economia, diversamente dal lussuoso edificio palladiano. Se per alcuni studiosi il contratto sarebbe riferibile a un progetto non realizzato[3], è opinione di altri che tale documento segni invece l'avvio della costruzione di quello che comunemente è noto quale Palazzo Thiene di Palladio e che, almeno nella sua impostazione planimetrica e per il piano terreno, debba invece ritenersi edificato sulla base di un progetto di Giulio Romano.

Altri tre documenti riferibili a lavori nel palazzo vanno dagli inizi del 1544 al gennaio del 1547[4], mentre dell'inizio del 1551 è il momento della morte di Adriano Thiene che, a parere di Bruno Adorni, «potrebbe aver influito sulla distribuzione del palazzo o sul suo completo rifacimento, perché non erano più necessari due appartamenti distinti per i due fratelli»[5]. Certamente il cantiere dovette progredire più rapidamente negli anni Cinquanta del Cinquecento: tra il dicembre 1551 e il gennaio 1553 Alessandro Vittoria eseguiva gli stucchi nelle stanze al piano terreno[6], il 29 maggio 1554 risultava presente nel palazzo Andrea Palladio[7], l'anno dopo vi era presente uno scalpellino[8] e infine la data 1556 fu incisa sulla facciata prospiciente contrà Santo Stefano e la data 1558 nel cortile. Dal punto di vista stilistico, infatti, l'inizio della costruzione del palazzo veniva generalmente posto intorno al 1550[9], proposta che potrebbe trovare un'eventuale conferma, spostan-

do di pochissimo in avanti questa data e ipotizzando la revisione di un primitivo progetto in conseguenza della morte di Adriano Thiene.

Le annotazioni di Inigo Jones

All'origine dell'attribuzione del progetto di Palazzo Thiene a Giulio Romano deve porsi questa annotazione di Inigo Jones tracciata sulla sua copia dei *Quattro libri* (II, p. 14) nel corso del soggiorno vicentino del 1614: «Scamozo and Palmo saith that thes designes wear of Julio Romano and executed by Palladio and so yt seems»[10]. In base ad essa, secondo il parere di Vincenzo Scamozzi e di un certo Palmo (forse il pittore Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane[11]), il progetto del palazzo sarebbe stato di Giulio, mentre Palladio ne sarebbe stato solo l'esecutore; un'opinione che Jones dimostra di condividere, aggiungendo riguardo al palazzo, che così sembrava anche a lui. Tuttavia in un'altra annotazione egli osserva che Scamozzi trae dalle opere di Palladio le regole della sovrapposizione degli ordini e poi lo accusa di non saperle applicare, mostrando così la sua ignoranza e malignità contro lo stesso Palladio (III, p. 34)[12], mentre, nelle annotazioni apposte sulla sua copia dell'*Idea della Architettura Universale*, lo stesso Jones evidenzia il malcostume di Scamozzi di far passare come proprie alcune invenzioni di altri[13]. Ancora nei *Quattro libri* però, commentando la tavola del mausoleo di Romolo (IV, p. 89), Jones annota che il pronao contiguo al quadriportico è un'invenzione usata in parte da Giulio Romano in Palazzo Thiene, che nel *Secondo libro* Palladio presenta come sua opera, accettando di nuovo quanto gli aveva detto Scamozzi, nonostante egli nutrisse per lui «una viva antipatia»[14]. La rivelazione dello stesso Scamozzi sull'autore di Palazzo Thiene, a differenza di altri giudizi negativi nei confronti di Palladio, sembra pertanto essere stata accolta pienamente da Jones benché, vien da supporre, piuttosto a malincuore. Sta però alla critica moderna di giudicare il valore dell'attribuzione a Giulio Romano; e se alcuni studiosi tendono a condividere l'affermazione di Scamozzi, sia pure con diverse sfumature, altri non ne sono altrettanto convinti[15]. Prudentemente James Ackerman giudicava «una prova non decisiva», l'annotazione di Inigo Jones in cui Giulio Romano viene considerato l'autore del Palazzo Thiene, aggiungendo che «Scamozzi deve aver conosciuto la verità; ma nel suo astio contro il maestro, ricordato dallo stesso Jones, potrebbe benissimo averla alterata»[16]. Licisco Magagnato[17] riteneva invece, in base a considerazioni cronologiche e stilistiche, che Palazzo Thiene fosse certamente un'opera di Palladio.

Tra le ipotesi che hanno cercato di conciliare le due contrastanti opinioni sostenute negli studi palladiani è da segnalare quella recentemente fornita da Paolo Carpeggiani, che, rileggendo le note di Jones e basandosi sui termini da lui usati di *designs* ed *executed*, ha suggerito come del palazzo vicentino Giulio Romano potrebbe aver tracciato «alcuni disegni, rapidi schizzi probabilmente», idee poi trasformate «in vero e proprio progetto da Palladio»[18]. Lo stesso studioso sostiene infatti che Inigo Jones, usando quei due termini, avrebbe tenuto conto della differenza che esiste tra la fase preliminare di un progetto, che si concreta in disegno, e il momento in cui il disegno si trasforma «in progetto esecutivo, indispensabile per attivare il cantiere»[19]. Considerazioni indubbiamente interessanti, che però non tengono conto di un'altra distinzione che più in generale si riscontra nelle note di Jones ai *Quattro libri*: quella tra il termine *drawing* e il termine *design*, che nella lingua inglese, come è noto, in campo architettonico distinguono il significato generico di disegno da quello del disegno dettagliato dell'aspetto e del funzionamento di un edificio, quindi del suo progetto esecutivo. E appunto di *designs* in riferimento a Giulio Romano, annota Inigo Jones, gli avrebbero parlato Scamozzi e forse Palma il Giovane.

I caratteri stilistici

Sono interessanti le considerazioni sull'architettura del Palazzo Thiene proposte da Ackerman, per il quale «tenuto conto che Palladio non imitò mai così pedissequamente un altro architetto, e che è difficile trovare tanta vitalità in una copia, si può pensare a un intervento diretto di Giulio Romano sotto forma di schizzi per i prospetti»[20] (fig. 1). In realtà a me pare che sia proprio la vitalità riconosciuta all'assemblaggio di tanti elementi e caratteristiche delle architetture del Pippi, ad allontanare l'idea che Palazzo Thiene sia una sua copia autografa tratta da queste; e dietro la realtà dell'edificio vicentino vedo piuttosto il progetto di un giovane entusiasta e capace, affascinato dalle opere romane e mantovane di Giulio come Palladio, che non degli schizzi ripetitivi di esperienze già fatte da parte di un architetto maturo e dall'inesauribile ed estrosa inventiva come Giulio Romano. Non riesco infatti a immaginare come un professionista al culmine della carriera, con la possibilità di realizzare un palazzo privato di carattere principesco, non trovi altro che riproporre ai suoi committenti temi già svolti altrove, sia pure abilmente rifusi in una nuova veste[21]. Una conferma indiretta a questo concetto mi pare possa trovarsi in un giudizio di Kurt Forster che, a proposito dell'insolita disposizione a intervalli disuguali delle paraste sulle facciate del palazzo di Landshut, osserva: «che tale variante non compaia nell'opera nota di Giulio sta a dimostrare che si tratta di un lavoro originale di cui lui solo fu il creatore, e non una semplice imitazione o una copia tolta da un modello giuliesco»[22].

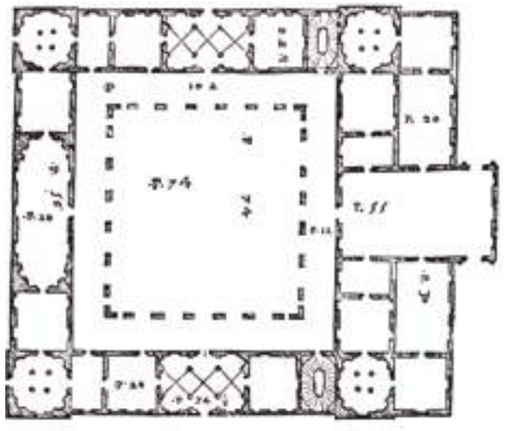
Indubbiamente Palazzo Thiene mostra influssi giulieschi a partire dalla pianta, che nei *Quattro libri* è presentata come pressoché quadrata e con un cortile quadrato (fig. 2), pertanto vicina a quella del Palazzo Te; per passare ai pilastri del cortile, formati da bugne rustiche irregolari ispirate in qualche misura a quelle dei pilastri del cortile della Rustica in Palazzo Ducale; quindi all'atrio, suddiviso in tre campate da quattro colonne libere dal fusto lasciato rustico – o «fasciate dalle pietre rustiche», come scrive Sebastiano Serlio nel *Quarto libro* (c. 133v.) alludendo alle analoghe colonne dell'atrio occidentale di Palazzo Te –; al bugnato in mattoni delle facciate, realizzato con la stessa tecnica di quello del Palazzo Te; alle finestre del piano nobile, che ripetono piuttosto fedelmente il disegno della finestra-balcone della distrutta casa romana di Giulio a Macel de' Corvi. E a questi, che sono i più evidenti, sono stati aggiunti anche altri particolari di carattere compositivo che possono ricordare le opere di Giulio.

Ci sarebbero pertanto non pochi indizi per avvalorare l'attribuzione tramandata da Inigo Jones se non fossero proprio questi a suggerire una maggiore prudenza. Ad esempio, a mio parere, non si deve trascurare la testimonianza di Giorgio Vasari, che ebbe occasione di conoscere personalmente sia Giulio Romano che Palladio, avendo anche modo di accedere, a Mantova, all'archivio personale dei progetti del primo e, più tardi, di poter sfogliare il manoscritto o la bozza dei *Quattro libri* in un incontro con il secondo. Dal momento che il soggiorno mantovano di Vasari si colloca nell'autunno del 1541, un anno prima cioè del contratto per i lavori nel palazzo dei fratelli Thiene, non può essere utile ai fini del presente studio quanto il biografo aretino scrive nella *Vita* di Giulio Romano: cioè che questi, «aperto un grandissimo armario, gli mostrò le piante di tutti gli edifizi che erano stati fatti con suoi disegni ed ordine, non solo in Mantova ed in Roma, ma per tutta la Lombardia»[23], senza alcun accenno a progetti per la terraferma veneziana. Di maggior interesse, pertanto, è quanto Vasari invece scrive a proposito di Palladio, da lui incontrato a Venezia nel maggio del 1566[24], e cioè che «il medesimo ha fatto un palazzo molto bello e grandissimo oltre ogni credere al conte Ottavio de' Vieri[25], con infiniti ricchissimi ornamenti»; e più

Pagina a fronte

1. Vicenza, Palazzo Thiene, 1556. Prospetto su Stradella San Gaetano da Thiene (già Contrà Santo Stefano). Fotografia di Pino Guidolotti da *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, p. 42.

2. Andrea Palladio, Pianta di Palazzo Thiene. Da A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, II, p. 13.



sotto, elencando le ville: «a Quinto, presso a Vicenza, fabricò anco, non ha molto, un altro palagio al conte Marcantonio Tiene, che ha del grande e del magnifico quanto più non saprei dire»[26].
È evidente, pertanto, che Vasari abbia dato per certo che tanto il palazzo che la villa dei Thiene[27] fossero opere di Palladio e che non fosse a conoscenza di un eventuale contributo iniziale di Giulio Romano alla loro progettazione; e verrebbe da aggiungere che ventiquattro anni possono essere tanti, ma che sia un po' strano che nel Veneto, al momento del secondo soggiorno del biografo aretino, nessuno ricordasse che l'illustre architetto al servizio del duca di Mantova avesse fornito idee e progetti per il più grandioso palazzo privato di Vicenza. Per non dire che immaginare che Palladio millantasse di aver progettato tanto il palazzo che la villa di Quinto Vicentino è un'ipotesi stravagante che mal si concilierebbe con i tratti del suo carattere quali ci sono pervenuti dalle fonti e con l'universale stima accordatagli dai suoi contemporanei[28]. E si aggiunga che Palladio, attribuendosi senza fondamento la progettazione del più importante palazzo privato di Vicenza, sottraendola al suo legittimo autore – un artista la cui fama avrebbe raggiunto persino William Shakespeare – si sarebbe facilmente esposto alla smentita di qualche suo contemporaneo, eventualità che avrebbe danneggiato non poco la reputazione di cui giustamente godeva; mentre avrebbe aumentato il suo prestigio poter scrivere che egli si fosse formato come architetto anche al seguito di Giulio Romano sul cantiere del palazzo vicentino. Sembrerebbero pertanto poco attendibili le voci raccolte da Inigo Jones, posteriori di oltre un trentennio alla morte di Palladio e circoscritte a taluni personaggi relativamente autorevoli.
Dell'esito progettuale fornito da Palladio nel Palazzo Thiene si possono percepire tanto il contributo arrecato dagli studi compiuti sui trattati, che quello derivato dalla conoscenza diretta degli edifici antichi e moderni visti e studiati nel corso dei suoi viaggi. Una somma di esperienze comunque diverse da quelle, per noi solo intuibili, che stanno alla base della cultura architettonica di Giulio Romano; e sebbene Vasari attesti che quest'ultimo disponesse di «tutte le piante degli edifizi antichi di Roma, di Napoli, di Pozzuolo, di Campagna, e di tutte l'altre migliori antichità, di che si ha memoria, disegnate parte da lui e parte da altri»[29], la conoscenza di questo ricco patrimonio sembra aver fornito relativamente pochi spunti all'organizzazione degli edifici di Giulio, la cui architettura, come ha osservato Frederick Hartt, può definirsi prevalentemente pittorica[30].
Il grande atrio del palazzo, in cui le colonne dal fusto rustico contribuiscono a sostenere le volte a crociera, ha il respiro tipico delle opere di Palladio: una spazialità decisamente diversa da quella dell'atrio occidentale di Palazzo Te, le cui colonne reggono tanto una volta a botte centrale che le travi di un soffitto piano collegate alle pareti laterali, o da quella della loggia di Davide, affacciata sul giardino dello stesso palazzo mantovano e coperta da una volta a botte. Ma lo stile di Palazzo Thiene, scrive giustamente Christoph Frommel, «rimane strutturalmente e formalmente diverso da quello del tardo Giulio Romano. Il Palladio evita i ritmi complessi ed inquieti, evita i capricci e le asimmetrie di Giulio e torna consciamente alla grandiosità severa del Bramante»[31].
Le facciate a bugne rustiche dell'ordine inferiore del cortile del palazzo vicentino (fig. 3) richiamano l'immagine del cortile della Rustica nel Palazzo Ducale di Mantova; ma, a ben guardare, le proporzioni classiche degli archi e dei pilastri si rifanno direttamente, e con diverso spirito, alla stessa fonte di Giulio, e cioè alle strutture dell'Arena di Verona, che Palladio ingentilisce, prendendo spunto dal Palazzo Caprini di Bramante, con basi, imposte e fascia marcapiano in pietra dal paramento liscio. E un ulteriore spunto da un'opera incompiuta di Bramante a Roma, il Palazzo dei Tribunali, è abilmente sfruttato da Palladio allorché, per dissimulare visivamente l'incontro delle due facciate esterne del palazzo, che non sono ortogonali, pone sull'angolo un corpo in risalto simile a una torre a pianta quadrata[32] (fig. 4).

3. Vicenza, Palazzo Thiene, 1558. Facciate sul cortile dell'edificio palladiano. Fotografia di Pino Guidolotti da *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, p. 43.

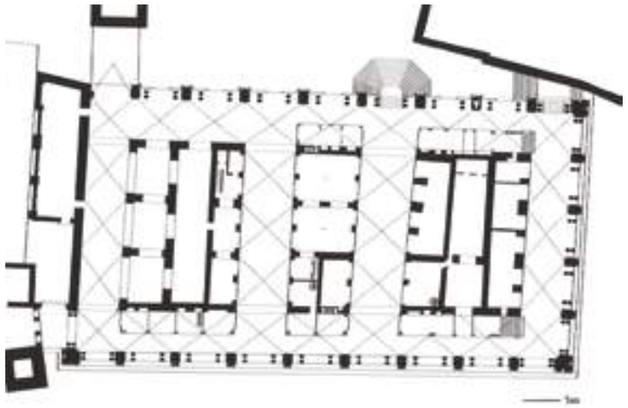
4. Vicenza, Palazzo Thiene, 1558 ? Pianta del pianterreno dell'edificio palladiano. Disegno di Simone Baldassini da *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, p. 40.

La Basilica di Vicenza

Chiamato a Vicenza per esprimere un parere riguardo alle logge del Palazzo della Ragione, che erano parzialmente crollate nel 1496, Giulio Romano ne propose la ricostruzione e il consolidamento conservandone l'aspetto gotico, aggiungendo alla parte tecnica della sua relazione alcuni suggerimenti piuttosto drastici, come cambiare la posizione delle scale di accesso al secondo livello, regolarizzare le vie coperte al disotto della grande sala, pareggiare il livello delle piazze che circondano l'edificio[33]. Provvedimenti, questi ultimi, evidentemente dettati dalla sua esperienza quale Superiore delle strade della città di Mantova[34].
Per scrivere tale relazione, corredandola di alcuni disegni ora perduti, Giulio Romano si era fermato a Vicenza per quindici giorni tra la seconda decade di dicembre 1542 e il 3 gennaio 1543: che per organizzare questa consulenza Palladio abbia accompagnato Valeriano Valle, il personaggio incaricato dal Comune di Vicenza di recarsi a Mantova dopo il 9 dicembre 1542 «pro inveniendo Julium Romanum architectum celebrem»[35] e per condurlo in città, è solo un'ipotesi[36], ma che lo stesso Andrea abbia avuto modo di conoscere e studiare le opere romane e mantovane di Giulio è invece una certezza che emerge dalle caratteristiche di diverse sue architetture.
Una prova è il progetto di Palladio per le nuove logge del Palazzo della Ragione che in virtù di questo intervento sarebbe diventato la Basilica di Vicenza. Il problema delle vie irregolari che separano gli edifici sottostanti la grande sala al piano superiore del palazzo (fig. 5), segnalato nella relazione di Giulio Romano, venne infatti superato da Palladio, in maniera economica e brillante, proprio grazie a uno spunto fornito dall'osservazione dell'intervento di rinnovamento operato da Giulio nell'abbaziale di San Benedetto in Polirone. Al suo interno, ha osservato Manfredo Tafuri, «l'idea base che permette l'omogeneizzazione della navata è l'inserimento di serliane inquadrate da paraste corinzie su piedestallo: in tal modo, vengono ridotte otticamente le disomogeneità metriche imposte dal riuso dei pilastri»[37] della chiesa romanica; che è lo stesso accorgimento usato da Palladio nel porre arcate tutte uguali nei due ordini di logge della Basilica – con l'asse centrale sempre in corrispondenza degli assi delle vie sottostanti la sala – e differenziando in maniera quasi impercettibile, tranne che in prossimità dei cantonali dove la riduzione diventa evidente, l'ampiezza delle aperture architravate[38] (fig. 6).
Negli anni Quaranta del Cinquecento, hanno scritto Howard Burns e Manfredo Tafuri, «Palladio

5. Vicenza, Palazzo della Ragione (poi Basilica Palladiana), 1546-1547. Pianta del pianterreno. Disegno di Simone Baldassini da *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, p. 80.

6. Vicenza, Basilica Palladiana, post 1564. Particolare delle logge a serliane.



saggia le possibilità espressive degli etimi di Giulio all'interno di un'ipotesi rigorista già delineata, per abbandonarne ben presto le suggestioni più esplicite [...] il processo è già compiuto nella Basilica vicentina [...]. Pertanto, è la complessità del Pippi e non le soluzioni di più facile imitazione ad attrarre l'interesse di Palladio»[39]. In altre parole, al di là di citazioni pressoché letterali, il maestro vicentino seppe trarre dallo studio delle architetture di Giulio degli insegnamenti utili alla progettazione, quasi un invito a infrangere le regole puntando a un felice risultato di libertà e di novità pur restando nell'ambito del linguaggio del classicismo di Bramante e Raffaello.

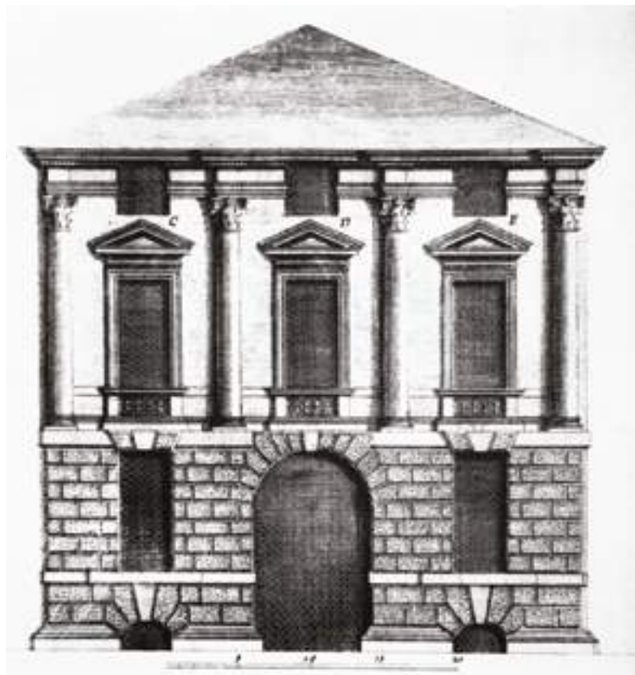
La casa di Bernardo Schio

Tra gli esempi della messa in pratica di questi insegnamenti si potrebbero citare le facciate di Palazzo Valmarana, di Casa Cogollo, della loggia del Capitaniato; forse meno noto è il progetto di Palladio, databile a circa il 1560[40], per il rinnovamento della facciata della casa di Bernardo Schio, concepito per far apparire regolare un impianto di origine tardogotica caratterizzato da asimmetrie.

Nell'affrontare il problema postogli dal committente, Palladio prese spunto dalla facciata che Giulio Romano aveva realizzato per la propria casa di Mantova – perché anche in quel caso si era trattato di far sembrare uguali le luci delle campate, leggermente diverse a causa della posizione dei muri di spina di una casa preesistente[41] – inserendo con le opportune modifiche, le diverse aperture nel nuovo prospetto.

Il suggerimento che egli trasse dall'opera mantovana fu quello di adottare un bugnato rustico basamentale – nel quale le finestre a bocca di lupo rappresentavano una citazione giuliesca – al fine di rendere meno percepibile la posizione leggermente asimmetrica del portale. Al di sopra di questo bugnato pose, ad intervalli regolari, quattro semicolonne fra le quali si aprono tre balconi, facendo così apparire di dimensioni uguali le diverse ampiezze dei tre vani retrostanti. In origine la facciata presentava anche finestre del sottotetto disposte in modo da interrompere, in maniera ancor più decisa che nella facciata di Palazzo Valmarana, la trabeazione dell'ordine corinzio al primo piano: giudicate come una "scandalosa licenza" da Ottavio Bertotti Scamozzi[42], esse furono chiuse nel 1825 con un conseguente quanto arbitrario ripristino dell'intera trabeazione.

La fascia marcadavanzale per le finestre al pianterreno, anch'essa ripresa dalla casa di Giulio, sostituita a quella più prevedibile che avrebbe dovuto trovarsi all'altezza dell'imposta dell'arco del portale; il bugnato, aggettante al di sopra delle finestre delle cantine, che "invade" anche la fascia marcapiano al di sotto dei balconi; le già ricordate finestre del sottotetto sono altrettante soluzioni che,



7. Vicenza, Casa di Bernardo Schio, 1560 circa. Facciata. Fotografia di Marcok.

8. Ottavio Bertotti Scamozzi, Facciata della casa di Bernardo Schio. Da *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1796, T. I, Tav. XLIIII.

nello spirito giuliesco, conferiscono un "vibrato effetto chiaroscurale" ad "una massa di così limitato sviluppo", sì da attribuire forse all'insieme "un'impronta gustosamente caricaturale"[43]; e nel momento in cui rese monumentale la piccola facciata, Palladio ne sdrammatizzò l'accento, riportandola in tal modo al carattere dell'ambiente urbano in cui si trova.

Note

1 A. Bruschi, *Palladio e gli architetti del suo tempo. Qualche brevissima considerazione*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri *et al.*, Venezia 2008, p. 96.

2 G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, p. 213; M. Barausse, *"Il qual circuito di case è posto in fra quatro strade in contrà de Santo Stefano". Le proprietà edilizie dei Thiene attraverso i* libri *dell'estimo*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano 2007, pp. 147-175: 166.

3 Zorzi, *Le opere pubbliche*, cit., pp. 205-206; J.S. Ackerman, *Palladio's Vicenza: a Bird's-eye Plan of* c. *1571*, in *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London-New York 1967, pp. 53-61: 57, nota 18.

4 G. Zaupa, *Andrea Palladio e la sua committenza. Denaro e Architettura nella Vicenza del Cinquecento*, Roma-Reggio Calabria 1990, pp. 111-112.

5 B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 168 (Adorni si attiene a quanto scrive H. Burns, *"Una casa cum stupendo, superbo et honorato modo fabrichata": il "progetto" dei Thiene, il progetto di Giulio Romano, il palazzo di Andrea Palladio*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, cit., pp. 37-102: 60).

6 L. Attardi, *Da Roma a Fontainebleau: Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi scultori*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, cit., pp. 193-207: 205, nota 6.

7 Zorzi, *Le opere pubbliche*, cit., p. 209.

8 Zaupa, *Andrea Palladio*, cit., p. 112.

9 R. Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, p. 165; R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, p. 80.

10 Secondo la trascrizione di B. Allsopp (*Inigo Jones on Palladio*, 2 voll., Oxford 1970, I, p. 22).

11 E se del Negretti si tratta è possibile, come scrive L. Finocchi Ghersi (*Alessandro Vittoria*, Udine 1998, p. 52, nota 13), che egli abbia avuto tale notizia dall'amico Alessandro Vittoria.

12 P. Marini, *Le postille di Inigo Jones a "I Quattro Libri dell'Architettura" di Andrea Palladio*, in E. Riondato *et al.*, *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e il XVI secolo*, Vicenza 1985, pp. 73-102: 89-90.

13 H. Burns, *Inigo Jones and Vincenzo Scamozzi*, in "Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 18-19, 2006-2007 (2007), pp. 215-224: 220.

14 Marini, *Le postille*, cit., p. 81.

15 D. Battilotti, *Aggiornamento del catalogo delle opere*, in L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1999, p. 450 (per una rassegna delle diverse posizioni).

16 J.S. Ackerman, *Palladio*, Torino 1972, pp. 46-47.

17 L. Magagnato, *Palazzo Thiene. Sede della Banca Popolare di Vicenza*, Vicenza 1966, p. 26 e passim.

18 P. Carpeggiani, *Il "grandissimo armario" di Giulio Romano: due casi di studio*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 77-83: 79.

19 *Ibidem*.

20 Ackerman, *Palladio*, cit., p. 46.

21 A. Ghisetti Giavarina, *Palladio architetto a Vicenza*, Pescara 2000, pp. 24-25.

22 K.W. Forster, *Il palazzo di Landshut*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 512.

23 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 79.

24 L. Puppi, *"I Quattro Libri dell'Architettura". Genesi e ambizioni di un trattato incompiuto*, in *Padova e Andrea Palladio. Magnum in parvo. 1508-2008*, a cura di C. Bellinati, Padova 2008, pp. 9-20: 16.

25 Per Thiene, un evidente errore dovuto forse a un appunto frettoloso e impreciso (Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 520).

26 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 196.

27 Nell'economia del presente contributo non è possibile prendere in esame anche la villa di Quinto Vicentino (per la quale rinvio al mio: *Preesistenze e trasformazioni in due ville di Palladio: Villa Godi a Lonedo e Villa Thiene a Quinto Vicentino*, in "Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro", 7, 2003, pp. 229-240; v. inoltre almeno: H. Burns, *Palladio's Designs for Villa Complexes and their Surroundings*, in *Architecture, Jardin, Paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, études réunies par J. Guillaume, Paris 1999, pp. 50-53; P.N. Pagliara, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permettessero di "lasciare da parte […] le superflue spese"*, in *Palladio 1508-2008*, cit., pp. 87-93 (anche per l'importante considerazione, a p. 92, che «a Giulio Romano si può attribuire il ruolo di aver contribuito a trasmettere a Palladio un sistema coerente di accorgimenti costruttivi, già sperimentato a Roma e rispondente alle principali esigenze dei committenti vicentini, nel quale la colonna di mattoni si integra a pieno, rappresentando, anzi, della collaborazione tra i due, un frutto certamente meno visibile rispetto alle riprese giovanili di motivi giulieschi, essendo destinata a sparire sotto il marmorino, ma forse più fecondo»).

28 Vasari (*Le vite*, cit., VI, pp. 195, 198) ad esempio scrive che egli univa «singolare ingegno e giudizio» a «una sì affabile e gentil natura, che lo rende appresso d'ognuno amabilissimo».

29 Ivi, V, p. 79.

30 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, p. 102.

31 C.L. Frommel, *Roma e la formazione architettonica del Palladio*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Milano 1989, pp. 146-165: 154.

32 Ghisetti Giavarina, *Palladio architetto*, cit., pp. 22-23.

33 G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, Venezia 1937, pp. 145-146.

34 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 76; Adorni, *Giulio Romano architetto*, cit., p. 166.

35 Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte*, cit., p. 144, doc. XX.

36 Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 254.

37 M. Tafuri, *La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone*, in *Giulio Romano*, cit., p. 539.

38 Ghisetti Giavarina, *Palladio architetto*, cit., p. 15.

39 H. Burns, M. Tafuri, *Da Serlio all'Escorial*, in *Giulio Romano*, cit., p. 575.

40 Battilotti, *Aggiornamento*, cit., p. 485; v. inoltre: Zorzi, *Le opere pubbliche*, cit., pp. 290-294; Ghisetti Giavarina, *Palladio architetto*, cit., pp. 43-44.

41 Adorni, *Giulio Romano architetto*, cit., p. 60.

42 O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 4 voll., Vicenza 1796, I. p. 117.

43 Pane, *Andrea Palladio*, cit., p. 355.

Andrea Zamboni

Il chiostro grande di San Pietro. Giulio Romano a Reggio Emilia e il non-finito come chiave della riscoperta

Il presente contributo non tratta di scoperte documentali, nuove attribuzioni o interpretazioni, piuttosto intende testimoniare un'esperienza condotta sul campo durante il cantiere del restauro di un'opera straordinaria e sconosciuta ai più. È una condizione inusuale e un priviliegio portare a compimento, in qualità di progettisti e direttori dei lavori, un intervento che racchiuda la sfida del recupero conservativo di un complesso monumentale di tale rilievo assieme alla riscoperta, in un luogo centrale della città, di spazi da lungo tempo inaccessibili al pubblico. La sfida si è innestata sulla particolare natura dell'oggetto del recupero, un antico monastero inutilizzato da secoli in quanto tale, luogo destinato alla fruizione di pochi e circoscritto all'interno dei suoi chiostri chiusi verso lo spazio circostante, un tempo orti e aperta campagna, con l'obiettivo di aprirlo alla città e alla pubblica fruizione. L'intervento ha riguardato il restauro e recupero funzionale dei chiostri benedettini di San Pietro, il più straordinario complesso monumentale della città di Reggio Emilia. Il corpo monumentale si struttura attorno a due chiostri, il più antico dei quali risalente agli anni di fondazione nel secondo decennio del XVI secolo, e testimonia un momento di incredibile vivicità della architettura monastica e benedettina[1]. Vi si riscontra con straordinaria evidenza non solo un cambio di scala tra i due chiostri ma anche il passaggio dall'architettura rinascimentale ed estremamente misurata del chiostro piccolo a quella tardo-rinascimentale e manierista del chiostro grande, il cui cantiere fu avviato nel 1541 e in gran parte completato attorno al 1623. Il complesso è stato oggetto di molteplici vicissitudini che nel corso dei secoli lo hanno trasformato, a partire dall'epoca napoleonica, in tribunale civile, caserma militare, educandato per fanciulle, mentre le aree di pertinenza conservavano il solo ingombro originario con gran parte dei muri che cingevano il monastero e l'antica scuderia. In quanto area militare poi dismessa negli ultimi anni del Novecento, questo luogo ha rappresentato una zona inaccessibile nel cuore della città storica fino al momento della riscoperta per eventi sporadici come il festival Fotografia Europea. Con l'obiettivo di rafforzarne la naturale e strategica vocazione culturale, il recupero del complesso, avviato alla fine del 2017 e completato nel marzo del 2019, è stato portato avanti dal Comune di Reggio Emilia, proprietario dell'immobile, e finanziato con fondi europei tramite il programma regionale POR-FESR Asse 6 "Città attrattive e partecipate" per restituirlo al pubblico come polo culturale di rilievo internazionale.

Il progetto ha coinvolto in un'unica operazione tre interventi strettamente correlati. Il primo ha riguardato il completamento del restauro conservativo del corpo monumentale con l'adeguamento della dotazione funzionale per una fruizione di eccellenza. Il secondo ha riguardato la demolizione dei retrostanti corpi minori, volumi incongrui risalenti alla più recente occupazione militare, e la ricostruzione sullo stesso sedime del nuovo fabbricato dei Laboratori Aperti Urbani, in stretta relazione gestionale con il complesso monumentale e in continuità funzionale con l'adiacente fabbricato dell'antica scuderia, anch'essa restaurata come parte integrante dei Laboratori. Infine il terzo intervento ha coinvolto la riqualificazione degli spazi cortilivi e delle aree retrostanti che insistono tra i fabbricati, anticamente connesse al monastero, scoprendone la funzione di attraversamento

1. Il chiostro grande di San Pietro, XVI secolo. Reggio Emilia. Fotografia di Kai-Uwe Schulte Bunert (2019).

pubblico e di spazio di relazione aperto alla città. L'intervento ha coinvolto infine il restauro delle facciate dell'adiacente ex caserma Taddei che prospettano sulle aree esterne del complesso monastico.
Il recupero del corpo monumentale è stato condotto attraverso il completamento del restauro conservativo del piano seminterrato, rialzato e dei chiostri, con la sola esclusione del primo piano. In questo caso il vincolo posto dalla Soprintendenza non era solo di natura tutelativa ma anche operativa, dal momento che il cantiere ha portato avanti, rispetto al corpo monumentale, quello precedentemente condotto dalla Soprintendenza stessa e interrotto diversi anni prima, ponendo quindi dei limiti, anche tecnici e impiantistici, che hanno condizionato il nostro progetto. Vista la natura e la complessità di questo straordinario edificio, tra progetto e cantiere si è agito con il massimo rigore, tentando di rispondere con coerenza operativa e metodologica, laddove questioni operative hanno contribuito ad affinare scelte metodologiche e viceversa, come accade nei restauri di particolare complessità. Ne è un esempio la modalità d'intervento adottata nel chiostro piccolo, il primo spazio che si scopre accedendo nella parte monumentale, dove ha prevalso la logica del mantenimento delle tracce del tempo, ad esempio nella pavimentazione in cotto, andando ad integrare in modo puntuale con materiali di recupero ritrovati nel seminterrato dell'edificio stesso e lasciando i segni della consunzione. Agli avventori più attenti non sfuggiranno certamente i segni delle tamponature delle arcate realizzate in epoca militare in entrambi i chiostri per massimizzare gli spazi dell'antico monastero, tracce visibili nei segni di ammorsature, di chiavistelli e altre "ferite" volutamente lasciate visibili in filigrana durante il cantiere del restauro. Nel chiostro grande invece, della cui pavimentazione non era rimasta traccia se non in fotografie storiche, si è posato un cotto non trattato di produzione a mano e di foggia antica.
Un tempo la costruzione delle grandi fabbriche durava secoli e andava abitualmente oltre la vita terrena dei loro ideatori e costruttori. Erano in un certo senso entità dinamiche che lasciavano in eredità alle generazioni successive parti anche estese non completate, rispetto alle quali erano tenute a proseguire i lavori adeguandoli alle ulteriori trasformazioni che il complesso richiedeva. Risulterebbe errato immaginare tali fabbriche come entità staticamente congelate in una condizione impropriamente originaria, perché non completate o per il continuo protrarsi nel tempo di azioni di parziale completamento. I chiostri di San Pietro ricalcano la casistica di altri complessi coevi di grandi dimensioni, mostrando

2. Dettaglio della parte basamentale del chiostro grande. Fotografia di Kai-Uwe Schulte Bunert (2019).

segni di trasformazioni stratificate, parti incomplete e altre incompiute da interpretare con attenzione. Metodologicamente si sono mantenute le tracce delle modificazioni che il complesso ha subito nel tempo, conservando in filigrana i segni delle alterazioni e dei cambi di destinazione che il fabbricato ha subito, valorizzando allo stesso tempo il carattere di non-finito che in diverse parti i secoli ci hanno restituito, una condizione diventata il filo conduttore del nostro intervento non solo per la parte monumentale. È con questo spirito di riscoperta e valorizzazione che sono stati affrontati il progetto e il cantiere di restauro dell'intero complesso.
L'aspetto più rilevante e che ha richiesto il massimo rigore filologico è stato l'intervento sul chiostro grande (fig. 1). Assodata tramite autorevoli attribuzioni[2] e pienamente documentata la presenza di Giulio Romano a Reggio Emilia, datata nel lasso di tempo tra il 1538 e il 1542, in concomitanza con l'impegno a fianco dei monaci di San Benedetto in Polirone per la riforma della chiesa abbaziale, resta da comprenderne più a fondo il reale contributo nella città emiliana, che molto probabilmente si spinge fino al 1546. Mentre è documentata la realizzazione su suo disegno del campanile della chiesa di San Prospero[3], pressoché coeva al disegno della Rustica e del Portale della Dogana in Mantova, e solo ipotizzato il contributo del Pippi per il disegno della facciata del duomo reggiano, è altresì sancito dall'Adorni il contributo di Giulio Romano per la realizzazione del chiostro grande del complesso di San Pietro.
La questione che al contrario ancora oggi lascia ampi spazi interpretativi, in merito alle ragioni dell'anomala condizione del chiostro grande, è quella dell'attuale quota ribassata del cortile e l'affiorarvi della parte muraria basamentale, oggetto di un dibattito, in assenza di documenti attendibili, su quale fosse il livello e la natura del pavimento nel progetto originario. Lo stesso Adorni si sofferma in termini di congettura sulla ricostruzione storica della possibile realizzazione di un riempimento di terra probabilmente mai completato o parzialmente iniziato e poi eventualmente rimosso nei secoli successivi[4]. Parrebbe logico che la quota dovesse essere di poco ribassata rispetto al piano di calpestio del loggiato, aspetto evidente osservando le aperture in corrispondenza delle arcate centrali che aggettano nel vuoto o il bugnato sbozzato vistosamente leggibile nella parte basamentale sottostante, dove oltretutto affiora la struttura degli archi di scarico delle volte con geometrie differenti, segno di un cantiere interrotto poi ripreso con il progetto giuliesco. Ma il chiostro grande oggi restituisce in maniera del tutto naturale, senza forzare la lettura storico-critica di un completamento mai eseguito, la straordinaria condizione storicizzata di un non-finito[5] che riconfigura il cortile come un'arena o una cavea idealmente ribassata rispetto al portico del chiostro grande e posta alla stessa quota delle aree cortilive circostanti.
L'aspetto è quello di un'anomalia tipologica unica nel suo genere, che genera uno straordinario colpo d'occhio a chi accede al chiostro grande dalla quota ribassata, permettendo l'utilizzo autonomo del cortile rispetto al portico del chiostro stesso. Tale condizione permette non solo una fruizione diretta dagli spazi esterni, ma anche un utilizzo privilegiato per eventi, situazione che il progetto ha valorizzato ed enfatizzato anche in relazione alla scelta della pavimentazione (fig. 2).
Il chiostro grande ribassato e così pavimentato diventa ancor più chiaramente un interno o una grande sala senza copertura, rimarcando un'intenzione implicita nella natura formale del chiostro come stanza all'aperto. L'immagine dell'incompiuto[6] tramuta e trasmigra verso quella del non-finito[7], ritrovando una propria compiutezza formale.

3. Vista frontale del lato sud del chiostro grande. Fotografia di Kai-Uwe Schulte Bunert (2019).

4. Vista del lato est del chiostro grande con l'apertura verso le aree cortilive. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

5. Il chiostro piccolo di San Pietro, XVI secolo. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

Si è poi scelto marcatamente, per coerenza metodologica rispetto a quanto sopra, di rivelare il non-finito anche nella finitura muraria della parte basamentale affiorante nel chiostro grande, lasciando in filigrana sotto una velatura di ciò che in cantiere con le maestranze abbiamo definito "brodo" – ovvero una miscela attentamente dosata di calce, pozzolana, cocciopesto e pigmento –, tutte le tracce delle trasformazioni stratificatesi. Tra queste rimangono particolarmente evidenti le "cicatrici" degli scaloni esterni (fig. 3), demoliti già nel corso del precedente cantiere condotto dalla Soprintendenza, e realizzati in epoca ottocentesca per accedere al cortile dal loggiato, ovviando alla chiusura dell'ultimo rampante della scala che conduceva al piano seminterrato.
D'altronde i chiostri di San Pietro testimoniano una condizione di non-finito anche in senso planimetrico, poichè evidentemente il complesso era destinato ad un ampliamento verso est, come dimostrano non solo i disegni attribuiti a Giulio Della Torre (1584-1585) e rinvenuti nelle ricerche condotte da Monducci e Adorni[8], ma anche

6. La porta in ottone della sala centrale dell'ala nord con la cornice in stucco e lacerti murari affrescati. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

7. Le porte in ottone brunito, la prima delle quali dà accesso allo scalone rinascimentale. Fotografia di Kai-Uwe Schulte Bunert (2019).

8. Porta in ottone dell'accesso alla prima delle sale a nord, sullo sfondo il carter in ottone a mascherare i corpi scaldanti. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

l'odierno stato della grande parete cieca che delimita il corpo monumentale verso le aree cortilive ad est, a tutti gli effetti un fronte privo di decori o elementi di rilievo se non bucature tamponate pronte ad essere riaperte al momento dell'ampliamento a servizio delle future celle. E del resto non si spiega altrimenti la straordinaria dimensione e respiro del chiostro grande rispetto al numero ridotto di locali presenti nelle ali nord e ovest. Questa condizione di non-finito anche in relazione alle aree cortilive ha consentito concettualmente di considerare lo spazio retrostante come autonomo rispetto al corpo monumentale, con il quale pure mantiene, alla quota ribassata del chiostro grande, un rapporto diretto (fig. 4). Tale relazione viene rimarcata dall'unica apertura che, dalla quota del piano rialzato, è stata mantenuta con l'affaccio diretto verso le aree cortilive e l'antica scuderia, consentendo di percepire per intero e da una posizione elevata i muri di cinta che un tempo delimitavano le zone produttive del monastero.
Si è intervenuto anche laddove vi erano elementi funzionali mancanti, attraverso scelte metodologicamente coerenti con il restauro del fabbricato. Lo sforzo maggiore è stato verso la ricerca di un equilibrato rapporto tra i materiali nuovamente inseriti e quelli attentamente restaurati. Scomparsi già dall'epoca del riuso a caserma i portoni originari attorno ai porticati dei chiostri e il portone d'accesso al monastero, si è scelto di rendere chiaramente riconoscibili i nuovi inserimenti con una forte connotazione materico-cromatica. Come i carter che celano i ventilconvettori, sono realizzati in ottone brunito e dialogano a distanza come elementi che ammiccano ai materiali antichi e come tali invecchieranno con l'usura prendendo la patina del tempo. In particolare i nuovi portoni delle sale del chiostro grande dialogano per ricchezza materica coi portali barocchi in stucco arricchiti da elementi plastici che le incorniciano (figg. 6, 7, 8). Dove invece erano state realizzate in epoca ottocentesca semplici aperture di accesso alle sale nord, si è scelto di mantenerle, rendendole internamente impercettibili con porte a filomuro e il proseguimento al neutro delle decorazioni delle sale.
Tra le parti riscoperte, la più importante è stata la riapertura del vano e dell'ultimo rampante della scala seicentesca, rimasti segregati con funzione di deposito dalla parte della sagrestia dell'adiacente chiesa di San Pietro al momento della separazione, in epoca ottocentesca, tra il monastero e la sua chiesa. Questa operazione ha consentito di evitare la realizzazione di nuovi corpi scala esterni, restituendo per intero l'antico scalone e la possibilità di scendere al livello seminterrato, riscoperendovi lo splendido cortiletto prima inaccessibile, posto tra il monastero e la chiesa. Si è inoltre intervenuto sui collegamenti verticali realizzando, in

un vano posto alle spalle dello scalone novecentesco e privo di decori o elementi di pregio, un ascensore che collega tutti i livelli dell'antico monastero a partire dal piano seminterrato. Nuovamente accessibile, questo livello riaperto al pubblico consente di fruire degli spazi che danno accesso diretto al chiostro grande tramite il corridoio ad anello corrispondente al loggiato soprastante. Nei vani riscoperti a lato del corridoio sono stati realizzati il nuovo blocco dei servizi igienici nell'ala ovest e i locali impianti nell'ala nord.
I Laboratori Aperti Urbani alloggiano, nei volumi che emergono dalla grande copertura inclinata verso nord, gli spazi tecnici a servizio anche del corpo monumentale, evitando di portarvi in copertura macchinari incompatibili con la straordinaria architettura dell'antico monastero. Realizzato sul sedime di edifici di servizio di epoca militare già destinati alla demolizione, il nuovo edificio dei Laboratori costituisce la "macchina" gestionale e definisce il completamento e la chiusura a nord del complesso monumentale, rappresentando il limite verso la città novecentesca che si trova alle sue spalle. L'aspetto seriale, la nuda struttura, il ritmo della facciata nella ripetizione degli elementi concorrono a richiamare un dialogo a distanza con l'ordine monumentale dell'edificio antico e la sua parte basamentale non-finita (fig. 9).
Il recupero dell'antica scuderia, posta sul lato terminale verso est delle aree cortilive, è stato condotto con gli stessi criteri adottati per la parte monumentale, in questo caso nei confronti di un edificio di servizio di minore pregio e del tutto privo di apparati decorativi. Anticamente adibito al ricovero dei cavalli del monastero prima e della caserma poi, il fabbricato è stato oggetto di molteplici trasformazioni nei secoli, che solo in parte ne hanno conservato il carattere originario. Rimane ed è stato recuperato lo spazio voltato al pianterreno e si è riscoperta la spazialità unitaria del piano superiore, recuperandone la copertura lignea. Nelle facciate si sono riscoperte le bucature originarie e l'antica tessitura muraria trattata con una velatura a calce che consente di leggere il paramento murario con le sue "cicatrici". L'obiettivo è stato anche quello di ricercare un'equilibrata relazione tra antico e nuovo attraverso un dialogo materico con l'adiacente edificio dei Laboratori. In testa ai due fabbricati, laddove convergono, si è riscoperto l'antico cortiletto posto a lato della scuderia e la parte più antica del muro che originariamente cingeva le aree retrostanti del monastero, oggi fulcro visivo dei portali che definiscono gli spazi interni dei Laboratori.
L'intervento si è completato con il recupero delle aree cortilive, prima del cantiere semplici piazzali asfaltati derivanti dal prolungato utilizzo come spazi esterni della caserma. Con l'obiettivo di recuperarli come elemento di connessione tra i fabbricati restaurati e come luogo pubblico da restituire alla libera fruizione, la definizione dei nuovi spazi si è raggiunta attraverso la riscoperta delle relazioni visive e dei collegamenti tra corpo monumentale, scuderia, nuovo edificio e spazi aperti, ma anche con la piantumazione di grandi alberature, con un nuovo e articolato sistema di illuminazione che contribuisce a valorizzare e definire gli ambiti recuperati e con una nuova pavimentazione in calcestre che rimarca la continuità dello spazio pedonale. Come un suolo naturale da cui emergono gli edifici, questa trova il suo culmine nel chiostro grande a cui si accede direttamente e in continuità con le aree cortilive. Per rimarcare l'aspetto di suolo naturale da cui affiora la parte basamentale del chiostro grande e per rafforzarne il carattere di non-finito,

9. Vista delle aree cortilive, della scuderia e dei Laboratori. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

10. Vista del cortile d'ingresso con la rampa e la seduta in legno. Fotografia di Alessandra Chemollo (2019).

si è lasciato un distacco tra la pavimentazione in calcestre e l'ultimo tratto di muratura grezza, distacco definito da una canalina a sfioro che consente il deflusso dell'acqua piovana in caso di forti acquazzoni, dietro alla quale e fino al muro si è stipata ghiaia di piccola pezzatura.
La pavimentazione in calcestre è il risultato di una miscela di frantumato di cava di marmo botticino con materiale inerte di provenienza locale che dona una colorazione giallo-ocra dall'aspetto più naturale e meglio integrata con le cromie dominanti della parte monumentale. Pur consentendo la carrabilità in via eccezionale per il carico e scarico legati agli eventi che si tengono nel complesso monumentale, gli spazi esterni dei chiostri di San Pietro sono esclusivamente pedonali, con la funzione di sostare e godere della quiete di un luogo centrale privo di elementi di disturbo. La pavimentazione in calcestre prosegue in maniera ininterrotta ricucendo spazi interni ed esterni del complesso, il cui suolo è elemento di continuità che contribuisce a restituire un'unitarietà materica e percettiva anche in relazione ai fabbricati. La stessa impressione di unitarietà è stata ricercata nella scelta dei materiali dell'intervento complessivo, nello studio delle proporzioni tra le parti, nell'equilibrato rapporto tra gli edifici, nel modo in cui dialogano tra di loro e con gli spazi esterni. Il verde nuovamente inserito è unicamente del tipo verticale, anche per consentire la massima flessibilità nell'utilizzo degli spazi pubblici, ed è definito dalle grandi chiome dei platani adulti, che contribuiscono alla nuova percezione degli spazi aperti, e dai rampicanti che, a partire dalle "asole" con ghiaia fine poste sul perimetro dei cortili, salgono sui muri antichi che originariamente cingevano l'antico convento. Recuperati riscoprendone la tessitura muraria antica, protetta con una velatura di grassello di calce, questi ultimi sono valorizzati come una quinta che definisce i bordi dell'intero complesso recuperato.
Originariamente l'ingresso al monastero avveniva dal sagrato dell'adiacente chiesa di San Pietro attraverso il chiostro piccolo, anticamente denominato chiostro della Porta (fig. 5). È in epoca più recente che l'ingresso si è consolidato sul lato opposto, attraverso il cortile d'ingresso dalla via Emilia, dove un tempo si trovavano gli orti e le aree produttive del complesso monastico, confinati entro muri di cinta e accessibili unicamente dall'interno. Confermando l'ingresso consolidato su questo lato, restava la problematica della definizione di una rampa per consentire la più ampia accessibilità all'edificio antico. In ragione di questi aspetti, la nuova rampa che conduce al corpo monumentale si stacca da questo come elemento architettonicamente autonomo, contribuendo piuttosto alla definizione del bordo del cortile di ingresso rispetto al percorso pedonale che se ne distacca e prosegue in direzione nord. Il parapetto in fitti listelli di legno, marcatamente sovradimensionato rispetto alla mera funzione di protezione, richiama costruttivamente la facciata dei Laboratori e risvolta orizzontalmente come seduta sul lato esterno. L'alta spalliera, che prosegue per tutto lo sviluppo della rampa e e anch'essa risvolta verticalmente in corrispondenza dei gradini sul lato opposto, indirizza anche visivamente verso l'ingresso e definisce un gioco percettivo per chi vi si dirige, accompagnando alla quota rialzata del chiostro piccolo che si scorge progressivamente sullo sfondo. Ma l'aspetto di gran lunga più rilevante dell'intervento è stato l'aprire nuovamente l'accesso al complesso monumentale

dai due lati contrapposti, dalla via Emilia (fig. 10) e da via Monte San Michele, consentendo un attraversamento impedito da secoli e aprendo alla città gli antichi spazi riscoperti, oggi liberamenti fruibili.
Condotto sotto la supervisione della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Bologna nella persona dell'architetto Maria Luisa Laddago e dell'architetto Massimo Magnani, responsabile del procedimento per conto del Comune di Reggio Emilia, l'intervento è stato orientato alla ricerca di una relazione equilibrata tra il riscoprire spazi e l'insediarvi usi compatibili, lasciandosi guidare dalla matrice benedettina di questo straordinario complesso, magistralmente espressa da Paolo Rumiz: «Quale equilibrio è possibile tra la necessità di aprirsi al mondo e il fascino concluso del chiostro? Tutta la vita benedettina è segnata da questa dialettica»[9].

Note

1 Per un quadro completo degli studi storici relativi al complesso dei chiostri di San Pietro cfr. E. Monducci, *Il Chiostro piccolo del Monastero di S. Pietro*, in "Bollettino storico reggiano", II, 2, 1969, pp. 16-26; *I Chiostri Benedettini di S. Pietro in Reggio*, a cura di S. Maccarini, U. Nobili, Reggio Emilia 1988; *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'antico monastero di San Prospero al nuovo convento di San Pietro*, a cura di S. Maccarini, U. Nobili, Reggio Emilia 1989; *I Chiostri di San Pietro. Restauri, scoperte e rinvenimenti*, a cura di A. Ranaldi, Ravenna 2012.

2 Cfr. B. Adorni, *Giulio Romano architetto in Emilia*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 345-360, dove, nel capitolo *Giulio Romano a Reggio Emilia* e in particolare nel paragrafo *Il chiostro grande nell'abbazia benedettina dei Santi Pietro e Prospero*, a p. 345 riporta contatti tra i cugini Alberto e Roberto Pacchioni, costruttori del chiostro grande, e Giulio Romano.

3 Cfr. *San Prospero: la torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, a cura di E. Monducci, Milano 2006.

4 Cfr. il contributo di B. Adorni, *La nuova abbazia benedettina dei Santi Pietro e Prospero dentro la città*, in *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'abbazia di San Prospero extra moenia ai chiostri e alla chiesa di San Pietro*, a cura di B. Adorni, E. Monducci, 2 voll., Reggio Emilia 2002, I, pp. 13-43: 35.

5 La stessa facciata del duomo della città di Reggio Emilia, come molte coeve, è un non-finito, in merito alla quale lo stesso Adorni ha espresso congetture sulla possibile attribuzione di un disegno di Giulio Romano, oggi conservato alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (Inv. n. 4922) a una soluzione alternativa per la chiesa reggiana. Cfr. Adorni, *Giulio Romano architetto in Emilia*, cit., nel paragrafo *Progetti per la facciata del duomo di Reggio Emilia*, pp. 350-352.

6 «Se ci guardiamo attorno, la realtà è piena di edifici non finiti, edifici che hanno avuto una vicenda costruttiva in cui [...] si è prodotta una interruzione della fabbrica. Sono, questi, edifici complementari delle rovine, sono la parte superstite di un progetto compiuto. [...] La rovina è ciò che resta di un edificio compiuto, l'edificio non finito è ciò che resta di un progetto compiuto. Mi spingo al punto di pensare che il non finito [...] sia, per sua pur discreta presenza, conditio sine qua non per l'esistenza dell'architettura al suo più alto grado», F. Venezia, *Che cosa è l'architettura*, Milano 2011, pp. 91-92.

7 «Se la compiutezza formale non era indispensabile all'esumazione della forma, quale è il nuovo parametro a cui si commisura il non finito come non incompiuto, ma a sè stesso formalmente sufficiente? [...] L'identità di forma e compiutezza formale [...] ora si è infranta: la superficie non è più il traguardo su cui cristalizza la forma, la forma sta al di là della superficie. È intervenuto un cambiamento radicale [...] Abbiamo detto dal punto di vista fenomenico, perché l'architettura non si invera mediante queste tre dimensioni, ma, nella sua ascesa formale, queste tre dimensioni convoglia in due dimensioni a lei proprie e solo a lei proprie: l'interno e l'esterno. L'architettura non conosce interno senza esterno né esterno senza interno. [...] La forma immanente nel masso è l'internità dell'esterno architettonico che viene ad essere attribuita, soprammessa alle tre consuete dimensioni della scultura: è l'interno come interno d'un esterno che ha generato il non finito, una intuizione architettonica della scultura, con cui viene oltrepassata la compiutezza formale per una forma ancora più alta, al limite dell'irraggiungibile», C. Brandi, *Forma e compiutezza formale in Michelangelo*, in Idem, *Struttura e architettura*, Torino 1967, pp. 210-218.

8 Si veda il disegno *Rilievo del monastero dei Santi Pietro e Prospero con inserimento di una nuova chiesa (1584 o 1585)* riportato a p. 24 del volume *I benedettini a Reggio Emilia*, cit.

9 P. Rumiz, *Il filo infinito. Viaggio alle radici d'Europa*, Milano 2019, p. 35.

Andrei Bliznukov

La fortuna russa di Giulio Romano

Si ripercorre qui per grandi linee il tema della fortuna dell'opera di Giulio Romano in Russia[1]. Il discorso, sul quale mi riservo di ritornare in forma più consistente e in modo più sistematico in altra sede, per via dei limiti di spazio nella sede presente, si articola essenzialmente in tre filoni, presentati qui solo con alcuni casi che mi sento di evidenziare come i più emblematici. Il primo filone riguarda il collezionismo delle opere di Giulio Romano in Russia e il conseguente esercizio della *connoisseurship* da parte dei conoscitori russi quanto di quegli stranieri in visita. Il secondo filone riguarda la presenza di Giulio Romano nella storiografia di lingua russa che parte nell'Ottocento dai cataloghi delle raccolte museali per allargarsi gradualmente a un più vasto ambito di studi sul Rinascimento, mentre in tempi più recenti troviamo, spesso con sorpresa, una timida presenza di Giulio Romano nel *buzz* dei mass media e delle reti sociali, nonché la sua pur flebile visibilità nel discorso curatoriale attuale. Il terzo filone vede l'influsso esercitato da Giulio Romano sugli artisti di area linguistico-culturale russa in diverse epoche e media di espressione creativa.
Il primo contatto documentato tra l'opera di Giulio Romano e la Russia avviene relativamente tardi, alla fine del Settecento, quando nel 1780 a San Pietroburgo arriva forse in assoluto il più celebre dei dipinti da cavalletto del maestro – i *Due amanti*, tuttora all'Ermitage (fig. 5). Facendo qualche passo indietro, si deve notare che sarebbe improbabile, anche se non del tutto impossibile, immaginare Giulio Romano, o qualcuno dei suoi collaboratori, tra la folta schiera degli artisti italiani (prima di tutto architetti) attivi in Russia, allora Principato di Mosca, tra la fine degli anni Settanta del Quattrocento e gli anni Trenta del Cinquecento[2]. Possibile in quanto nonostante le grandi distanze, geografiche e culturali, la Russia ha ospitato e ha dato ampie possibilità di lavoro a numerosi artisti italiani. Poco probabile in virtù della diversità della richiesta dei committenti russi rivolta verso i creativi italiani e il tipo di proposta che Giulio Romano (o un suo allievo) potevano offrire. La situazione ha un che di paradossale nella tempistica, per quanto la coincidenza sia dovuta al puro caso. Infatti, la dottrina ideologica dello stato russo, "Mosca – terza Roma [e la quarta non ci sarà mai]" viene formulata tra il 1523 e il 1524[3], cioè esattamente nello stesso momento in cui Giulio Romano termina i lavori romani e diventa teoricamente disponibile per lasciare la prima Roma per un altro luogo. In effetti sceglierà di stabilirsi a Mantova, nel tentativo di farne un massiccio *restyling*, tanto da farla diventare una nuova Roma. Visto nella prospettiva storico-artistica odierna Giulio sarebbe stato un candidato perfetto per dare alla terza Roma l'aspetto archeologico a imitazione della Roma prima. All'epoca, certamente, la sua arte sarebbe sembrata troppo pagana e perciò inappropriata in quanto troppo lontana dalle realtà estetiche e ideologiche russe del momento. L'idea di rivestimento all'antica del Cremlino di Mosca avrà comunque un seguito e troverà una soluzione più di due secoli dopo, nel secondo Settecento ad opera di Vasily Bazhenov (1738-1799) e Matvey Kazakov (1738-1812): entrambi erano ben consapevoli dell'attività mantovana di Giulio Romano architetto e hanno eseguito interventi, sulla carta e in mattone, con forme e con spirito che rammentano interventi urbanistici realizzati da Giulio Romano a Mantova e nel ducato dei Gonzaga[4]. Fatto sta che in nessuna delle numerose fabbriche costruite sotto

la guida degli architetti italiani in Russia, tra l'ultimo quarto del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, si possono riscontrare influssi tangibili della maniera di Giulio Romano. Persino in quella che potrebbe essere definita come apice della presenza italiana in Russia – la chiesa dell'Ascensione in Kolomenskoye, Mosca (1528-1532) – il linguaggio architettonico e decorativo è severo, disadorno e monumentale e quindi ben lontano da quello che stava offrendo Giulio Romano nei suoi cantieri mantovani[5]. Poco dopo il completamento della chiesa dell'Ascensione cambia bruscamente il clima politico e ideologico diventando molto meno favorevole alla presenza degli architetti italiani, percepiti sempre più come estranei e si potrebbe quasi dire come portatori di influssi ostili in quanto cattolici e, dunque, eretici.
Mancata la possibilità di incontro diretto con l'arte di Giulio Romano nel primo Cinquecento bisognerà attendere prima la svolta radicale in chiave filoeuropeista di tutta la cultura russa durante il regno di Pietro il Grande (1672-1725, al potere dal 1682), la nascita del collezionismo delle opere europee e la fondazione dell'Ermitage nel 1764 da parte di Caterina II (1729-1796, al potere dal 1762).
Ed è proprio l'Ermitage che diventa destinatario della più importante opera di Giulio Romano in Russia, i *Due amanti*, appunto arrivati nel 1780 come sopra accennato[6]. Mentre per quanto concerne l'aspetto relativo alla storia del collezionismo, tale acquisto segna un grande colpo nella formazione del nuovo museo imperiale. Va sottolineato anche che l'opera non arriva in Russia sotto il nome di Raffaello, come ci si sarebbe potuti aspettare, ma con la giusta attribuzione. Il fatto poi che la stessa Caterina II, facendo acquistare negli stessi anni cospicui blocchi di opere grafiche, non entri in possesso che di pochi fogli di Giulio Romano indica forse che l'artista di per sé non rientrava tra le sue preferenze[7]. In quel momento sul mercato parigino si potevano reperire del resto in grande quantità i fogli di Giulio Romano. Mentre i *Due amanti* evidentemente vengono scelti per il soggetto e per il grande impatto visivo, non certo per via della fama del nome dell'autore[8].
L'altro importante ingresso delle opere di Giulio Romano nelle collezioni russe si registra nel 1839, quando l'Ermitage acquisisce il *Ritratto di cortigiana* (fig. 2 saggio Furlotti; nota anche come la *Nuda* o, prevedibilmente, come la *Fornarina*), trasferita nel 1930 al Museo Pushkin di Mosca, dove tuttora si trova. Differentemente dai *Due amanti*, il *Ritratto di cortigiana* entra nel museo come opera di Raffaello, segnando così un arresto nel progresso della capacità di formulare attribuzioni da parte dei curatori ma altresì dimostrando che un Raffaello era in quel momento molto più appetibile di un Giulio Romano a prescindere delle qualità estetiche intrinseche dell'opera. L'opera è stata correttamente riconosciuta come lavoro di Giulio Romano da Giovan Battista Cavalcaselle nel 1891[9].
Un altro episodio di grande rilievo nel panorama del collezionismo russo che coinvolge il nome di Giulio Romano si verifica nel 1861. In quell'anno viene acquistata, insieme con diverse altri oggetti della ben nota collezione romana del marchese Campana, la maggior parte degli affreschi della Villa Stati Mattei sul Palatino[10]. I ben noti affreschi, derivanti dal punto di vista compositivo dalle invenzioni di Raffaello, divulgate in stampe di Marcantonio Raimondi, versano in uno stato di conservazione precario. Nonostante questo, il ciclo è un notevole esempio di pittura decorativa del pieno Rinascimento e, nell'allestimento appositamente creato all'Ermitage, gli fa da contraltare la copia, completa e a grandezza originale, delle Logge di Raffaello, commissionata da Caterina II. Oramai da tempo riferiti all'ambito di Baldassarre Peruzzi, gli affreschi palatini dell'Ermitage sono importanti in questo discorso perché erano ben noti al largo pubblico, e non solamente russo, grazie alle cartoline (fig. 1), prodotte intorno al 1910 dalla Comunità di Sant'Eugenia[11], sulle quali erano riprodotti con indicazione di paternità "Giulio Romano". Sempre grazie all'esistenza nelle collezioni dell'Ermitage della serie degli affreschi palatini si deve la sollecitazione nella storiografia del periodo sovietico di una delle poche voci bibliografiche sul manierismo, altrimenti considerato corrente artistica reazionaria e dunque da condannare[12]. L'ingresso nelle

1. Cartolina edita dalla Comunità di Sant'Eugenia di San Pietroburgo, 1910 circa, con *Venere che si slaccia il sandalo* della bottega di Baldassarre Peruzzi, affresco staccato proveniente da Villa Stati Mattei a Roma, prima metà degli anni Venti del Cinquecento, San Pietroburgo, Ermitage (r. e v.). Archivio dell'autore.

collezioni della serie di strappi della Villa Stati Mattei segna l'ultima accessione di grande rilievo relativa alle opere in qualche maniera collegabili a Giulio Romano. Eccezione fanno acquisizioni di singole stampe dovute agli incisori mantovani che hanno divulgano le invenzioni del maestro a più riprese, nei decenni a seguire l'acquisizione degli affreschi Campana.
Quanto alla storiografia di lingua russa legata alla personalità di Giulio Romano, possiamo dirla divisa in due gruppi. Il primo è costituito dai cataloghi delle raccolte museali che conservano le sue opere, mentre il secondo tratta l'arte del Pippi a prescindere dalla presenza pur notevole dei suoi lavori in Russia. Ed è proprio il secondo gruppo a permettere di trarre le conclusioni riguardo a come sia stata percepita la figura del maestro dal pubblico russo. La prima riflessione organica, originale e a tutto campo che riguarda l'opera di Giulio Romano la troviamo nella monumentale *Storia della pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli* di Alexandre Benois (1870-1960). L'ambizioso progetto non è stato portato a termine a causa della rivoluzione del 1917, delle difficoltà economiche del periodo immediatamente successivo affiancate dal repentino cambio di gusti estetici e, soprattutto, per via dell'emigrazione dell'autore in Francia nel 1926. Per fortuna l'arte del manierismo è rientrata in uno dei comunque numerosi fascicoli dell'opera pubblicati tra il 1912 e il 1917. Grande conoscitore, critico e storico dell'arte, curatore e, soprattutto, artista lui stesso (basta pensare alla sua fruttuosa collaborazione, in quanto scenografo, decoratore e autore di progetti per costumi, con i Balletti Russi di Sergei Diaghilev; suoi, per intenderci sono le decorazioni e i costumi del *Petrushka*, 1911), Benois esprime sempre, dei fenomeni artistici di cui parla, giudizi molto personali, liberi da preconcetti[13]. I passaggi dedicati a Giulio Romano non sono molto lunghi ma gli riconosce una fervida e inesauribile capacità di generare invenzioni artistiche di ogni genere, sempre apprezzate da Benois. Per quanto all'esecuzione, forse troppo spesso Benois valuta severamente il modo, effettivamente certe volte rozzo, in cui gli assistenti del maestro realizzano le sue magnifiche invenzioni[14]. Tale attenzione è indubbiamente frutto dell'abitudine al lavoro a fianco di Diaghilev, esigente in forma maniacale per quanto riguardava la qualità di realizzazione materiale, anche degli elementi più minuscoli degli allestimenti scenici nelle sue meritatamente celebri produzioni teatrali.
Per circa un decennio dopo la rivoluzione del 1917 dominano la scena, sia per quanto alle arti, sia per quanto alla critica e alla storiografia, le correnti avanguardiste, per cui sarebbe stato impossibile interessarsi alle forme artistiche del manierismo, troppo simile, in fondo, al linguaggio visuale parlato dagli artisti e critici membri del gruppo Mondo dell'Arte, come Diaghilev e lo stesso Benois. Quanto verso la fine del terzo decennio si concretizza una svolta verso il realismo socialista nell'arte e verso il classicismo monumentale nell'architettura il manierismo di nuovo si presenta come qualcosa di palesemente estraneo a quello che viene via via a crearsi. Dunque, dalla condanna del manierismo come qualcosa di semplicemente vecchio e obsoleto si passa all'accusa, ben più grave, di formalismo fine a se stesso, staccato dalla realtà.
In tal senso la condanna definitiva all'artista si cristallizza nella fondamentale (per la storiografia in lingua russa) opera che è, in un certo senso, una pietra tombale sull'arte manierista. Si tratta de *Lotta delle correnti nell'arte italiana del XVI secolo* di Boris Vipper (1888-1967), uscita a stampa nel 1956 in una tiratura di 8.000 copie[15]. Eccellente conoscitore dell'arte europea, Vipper è riuscito perfettamente a scrivere quello che oggi si potrebbe definire anacronisticamente un trattato postmodernista. Da una parte si tratta di un testo pieno di condanne esplicite al manierismo e ai suoi singoli rappresentanti in quanto la corrente artistica viene dichiarata come un'espressione visuale della rivincita regressiva, neofeudale della nobiltà decadente, il manierismo viene così stigmatizzato come quanto di più estraneo al lettore sovietico per criterio dell'avversa posizione nello scacchiere della lotta di classe. È molto curioso notare quanto contemporaneamente, ma si direbbe "in negativo", nella storiografia anglosassone avviene una forte rivalutazione del manierismo, con un particolare riguardo a Giulio Romano[16]. Di contro

il lavoro di Vipper incarna un testo ricco di notizie, altrimenti non reperibili per il lettore russo del momento, e di acuta analisi stilistico-formale delle opere completato pure da un buon corredo illustrativo. Perciò un lettore, capace di filtrare bene gli assunti del testo e prodigo nel leggere tra le righe, era in grado di farsi un buon quadro del manierismo italiano in architettura, scultura e pittura. L'interpretazione di Giulio Romano dipende dalla tesi di Benois nel dividere nettamente ideazione ed esecuzione, ma, a differenza del predecessore, Vipper non può non condannare gli eccessi di fantasia e i tratti troppo spinti in direzione della rottura dei canoni classici, anche per quanto riguarda la parte inventiva. Forse non è esagerato dire che il manierismo è rimasto, per ragioni ideologiche, il frutto proibito e dunque desiderato, fino alla fine degli anni Ottanta. Con la sparizione della cortina di ferro e della censura, e la scomparsa dei dogmi estetici imposti dal regime comunista nei paesi del blocco sovietico, la parte proibita dell'arte classica non ha retto la concorrenza con altri, più moderni fenomeni di cultura figurativa. Mentre, per altre vie, lo stesso processo si è verificato ovunque nel mondo. L'apertura in senso globalista e la repentina fine della cultura costruita come canone gerarchico dei valori, sostituita da una cultura vista nel senso antropologico dove qualsiasi espressione vale tanto quanto una qualsiasi altra, hanno portato alla creazione di nuovo quadro di riferimento culturale globale in cui il manierismo, ivi compreso Giulio Romano, è rimasto condannato alla totale scomparsa dal cono di visibilità, in parole povere all'oblio, senza alcuna speranza di riscatto per il futuro.

Quanto al terzo filone del discorso, Giulio Romano e le arti in Russia, esso è fortemente legato ai primi due: con il collezionismo per via delle opere che artisti russi potevano più facilmente conoscere, con il discorso storiografico per via di come gli stessi artisti potevano interpretare le opere del maestro che prendevano quale esempio da emulare o quale modello figurativo con cui entrare in dialogo. Non sorprende quindi il fatto che il grosso della fortuna di Giulio Romano in Russia sia legato alla sua attività di architetto e decoratore e non a quella di pittore. Già a partire dall'ultimo terzo dell'Ottocento è abbastanza frequente trovare desunzioni dal ricco repertorio architettonico del maestro in contesti più disparati. Come esempio tipico si potrebbe citare la Casa dell'Emiro di Bukhara a San Pietroburgo (fig. 2), un condominio di lusso costruito tra il 1913 e il 1914 secondo il progetto di Stepan Kirichinsky (1874-1923), noto rappresentante del gusto eclettico[17].

Molto più particolare è il modo in cui l'opera di Giulio Romano è stata vista e interpretata dopo la rivoluzione d'ottobre e cioè nel clima prima della condanna di tutto quello che era antico, classico, canonico, a favore delle avanguardie, e subito dopo nel clima della condanna del manierismo – in quanto ritenuto individualista e anticlassico – a favore del classicismo pieno, severo e calibrato. Nonostante queste difficoltà ideologiche oggettive troviamo gli influssi del linguaggio architettonico di Giulio Romano nell'opera dei maggiori architetti sovietici, in alcuni dei cantieri identitari dell'architettura della nuova era dell'umanità.

Il Mausoleo di Lenin in piazza Rossa, costruito nel 1930 secondo il progetto di Alexei Schusev (1879-1949), il cosiddetto "terzo Mausoleo", ne è una testimonianza eloquente. Tanti elementi formali non solo del progetto di Schusev, ma anche nei progetti degli altri partecipanti al primo concorso indetto nel 1924, dimostrano la presenza di una riflessione sul monumento a Baldassarre Castiglione (Curtatone, Santa Maria delle Grazie) di Giulio Romano. La soluzione, non unica ma nemmeno molto diffusa nell'arte del Rinascimento, con una piramide a gradoni, la stessa scelta cromatica – rosso e nero – dovuta, ovviamente, a una conoscenza diretta della tomba Castiglione – indicano la direzione estetica di riferimento del monumento moscovita. In più, nel progetto, non vincente, presentato al concorso da Fedor Schechtel (1859-1926) si vede il motivo di una statua di Lenin con il braccio destro alzato in gesto di saluto che riecheggia il motivo di *Cristo risorto* in cima al monumento Castiglione[18]. Senza considerare poi le somiglianze formali con il monumento Castiglione proprie anche della forma del sarcofago[19].

Uno dei più noti architetti sovietici, campione dello stile spesso indicato come

2. Stepan Kirichinsky, Casa dell'Emiro di Bukhara, 1913-1914. San Pietroburgo.

3. Ivan Zholtovsky, Casa Tarasov, 1908-1912. Mosca.

A sinistra, in alto

4. Dmitry Zhukov, *Bocciato*, 1885. Vol'sk, Museo del Territorio.

A sinistra, in basso

5. Giulio Romano, *Due amanti*, 1524 circa. San Pietroburgo, Ermitage.

A destra

6. Fedor Reshetnikov, *Di nuovo un brutto voto*, 1952. Mosca, Galleria Tretiakov.

"Empire Stalin", Ivan Zholtovsky (1867-1959) rimane noto per le sue rievocazioni di Andrea Palladio. La sua celebre costruzione in via Mokhovaia a Mosca, copia ingrandita della Loggia del Capitano a Vicenza, del 1934 è stata da subito definita come «il chiodo nella bara del costruttivismo»[20]. Zholtovsky esordisce prima della rivoluzione con un palese omaggio a Giulio Romano. Negli esterni della sua Casa Tarasov a Mosca, costruita tra il 1908 e il 1912, egli riprende fedelmente anche se con alcune leggere modifiche le facciate del Palazzo Thiene a Vicenza (fig. 3). Mentre negli interni l'architetto crea una sequenza di ambienti che riprendono varie scuole e maniere locali del Rinascimento italiano. In due saloni si rifà ai motivi tratti dal repertorio decorativo di Palazzo Te, riferendosi, in particolare dalla camera di Psiche[21]. La realizzazione degli inserti pittorici in quel contesto spetta a Ignaty Nivinsky (1881-1933) recatosi di persona a Mantova per studiare e copiare gli originali di Giulio[22].

La condanna del manierismo nella storiografia ha fatto sì che il classicismo del regime si sia orientato verso modelli più classici come Palladio o il Quattrocento toscano quando si trattava di modelli italiani perché comunque era sempre preferibile trarre esempi dal neoclassicismo russo. Ciononostante, per singoli motivi decorativi, che non riguardavano impianti urbanistici o composizioni architettoniche dei singoli edifici nell'insieme, il ricorso al repertorio formale di Giulio era piuttosto diffuso in cornicioni, stucchi, portali. Del resto, un giro nella metropolitana di Mosca oppure per i cosiddetti "sette grattacieli di Stalin" non mancherà di rendere conto dell'abbondanza di queste citazioni fin troppo esplicite.

A questo punto potrebbe sorge un'ovvia domanda. Da quante persone queste citazioni potevano essere percepite come tali? La risposta – praticamente da nessuno, a parte i loro stessi creatori e pochissimi loro colleghi. Questi messaggi in codice, di nuovo un episodio di involontario postmodernismo *ante litteram*, erano davanti agli occhi di tutti, ma la chiave di lettura era posseduta solo da pochissimi. Era come parlare in mezzo alla folla una lingua che solo il parlante e un unico interlocutore potevano capire.

Comunque sia, la vita della corrente neorinascimentale dentro all'architettura sovietica s'interrompe bruscamente con la pubblicazione della direttiva *Della rimozione delle superfluità nella progettazione e costruzione* del Comitato Cen-

trale del Partito Comunista e del Consiglio dei Ministri dell'URSS del 1955[23]. Da allora in poi si è passati all'architettura razionalista priva di elementi decorativi con un impiego prevalente di elementi prefabbricati in cemento armato.

Nel campo delle arti figurative le possibilità di dialogare con l'arte di Giulio Romano, per ovvie ragioni di scelta dei soggetti, potevano essere molto più ristrette. Ciononostante esistono alcuni esempi piuttosto astrusi (a quanto mi risulta mai rilevati nella sede critica) del ricorrere ai modelli di Giulio Romano anche nella pittura sovietica. Vediamo come esempio l'opera di uno dei corifei del realismo socialista, tuttora celebre in Russia, *Di nuovo un brutto voto* [*Опять двойка*] di Fedor Reshetnikov (1906-1988), dipinto eseguito nel 1952 e ancora adesso una delle opere più ricercate dai visitatori della Galleria Tretiakov di Mosca (fig. 6)[24]. L'opera raffigura un bambino che, tornato a casa con un brutto voto, viene rimproverato dalla madre. È evidente che la causa dell'accaduto sta nell'eccessiva passione verso il pattinaggio del rimproverato. L'opera ha come modello un dipinto di soggetto analogo, *Bocciato* [*Провалился*] del 1885, di Dmitry Zhukov (1841-1903) che si conserva oggi al Museo del Territorio a Vol'sk (fig. 4). Nel prototipo il legame compositivo con i *Due amanti* (fig. 5) è evidente, per quanto possa sembrare grottesca questa scelta del modello. La porta che si apre e dalla quale si affaccia una donna anziana, il letto che si vede accanto con sopra un massiccio materasso bianco e persino una manica bianca che pende dalla macchina da cucire nel dipinto di Zhukov sono elementi mutuati dall'opera di Giulio. Quando Reshetnikov ha concepito la sua opera egli non solo ha dialogato con l'opera di Zhukov, ha ben capito da dove Zhukov aveva tratto lo spunto compositivo e ha voluto che lo stesso spettatore (quello colto) lo capisse in modo univoco. Per farlo Reshetnikov ha infatti corretto la posizione del cagnolino rispetto al quadro di Zhukov mettendolo nello stesso atteggiamento in cui l'animale figura nel dipinto di Giulio Romano.

Attualmente in Russia, come peraltro ovunque, l'eredità di Giulio Romano è classificata nel quadro generale dei riferimenti culturali in una posizione molto sfavorevole. Essa occupa, insieme con altri seguaci di Raffaello, il secondo gradino dopo il maestro nella hit parade dello stile classico. Quest'ultimo però non è più lo stile con "S" maiuscola come poteva esserlo una volta, bensì uno dei tantissimi stili possibili. Tale posizione – di secondo nella categoria – rende Giulio penalizzato e praticamente invisibile agli occhi della macchina della cultura, che ragiona in termini levistraussiani, non più basati sui rigidi canoni gerarchici.

Forse è stata una mera casualità che proprio in Russia, o meglio all'epoca ancora nell'URSS in via di disfacimento, Giulio Romano trovò, credo per ultima volta, i suoi "quindici minuti di celebrità". Durante il conflitto militare in Abcazia nel 1992-1993 e più precisamente durante l'assedio di Sukhumi nell'autunno 1993 è stato più volte colpito a colpi di artiglieria l'edificio del Palazzo del Governo di Abcazia progettato nel 1932 da Vladimir Schuko (1878-1939) traendo spunto dal Palazzo Te a Mantova ma portato a termine solo parzialmente (fig. 7)[25]. Le drammatiche e crude fotografie dell'assedio e del palazzo bruciato apparse sui quotidiani e nei servizi dei telegiornali hanno diffuso in tutto il mondo le immagini dell'edificio simbolo del conflitto (fig. 8). Si deve presumere che di queste immagini – che tutti hanno guardato – pochissimi abbiano visto che, oltre al brutale conflitto armato, esse riservavano spazio anche alla presenza ideale di uno dei grandi artisti del passato, Giulio Romano, appunto per via dell'edificio palesemente copiato dal Palazzo Te di Mantova.

7. Vladimir Schuko, *Modello per il Palazzo del Governo di Abcazia a Sukhumi*, 1932. Fotografia archivio dell'autore.

8. Malcolm Linton, *Davanti all'edificio del Parlamento a Sukhumi*, 29 settembre 1993. Fotografia Getty Images.

La stessa fortuna – conoscenza visiva dell'immagine affiancata all'ignoranza per il nome del suo artefice – continua nell'epoca dei social. I *Due amanti* e il *Ritratto di cortigiana* sono, all'Ermitage e al Museo Pushkin, nel novero delle opere più richieste per una foto o un selfie tra i visitatori per i quali, molto probabilmente, il nome di Giulio Romano, nel poco frequente caso l'autore dello scatto getti uno sguardo al cartellino, rimane un suono completamente vuoto.

Note

1 Argomento, credo, mai affrontato in sede critica, sia in lingua italiana sia in quella russa.

2 Per un riassunto dello stato degli studi sugli architetti italiani in Russia tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento vedi F. ROSSI, *Il contributo degli architetti italiani alla nuova architettura russa (XV-XVI secolo). Concezioni dell'antico, tradizione moscovita e stilemi rinascimentali*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LX, 2018, 1, pp. 201-219.

3 La prima pubblicazione a stampa degli scritti di monaco Philotheus di Pskov [Филофей] in cui viene elaborato il concetto - *Послание к великому князю Василию, в нем же о исправлении крестного знамения и о содомском блуде*, in "Православный собеседник" [*Epistola al gran principe Basilio, e in cui anche [si tratta] della correzione del modo di farsi il segno della croce e della fornicazione sodomita*, in "Interlocutore ortodosso"], 1861, maggio, pp. 84-96; e Ivi, 1863, marzo, pp. 337-348. Per una pubblicazione critica moderna vedi: Н.В. Синицына, *Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV - XVI вв.)* [N.V. SINITSYNA, *Terza Roma. Le fonti e l'evoluzione della concezione medievale russa (XV – XVI secoli)*], Mosca 1998, appendice 2, pp. 358-363.

4 *Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова* [*Il Gotico dell'Illuminismo. L'anno del giubileo di Vasily Bazhenov*], Mosca 2017.

5 A. BLIZNUKOV, *La chiesa dell'Ascensione in Kolomenskoye*, testo della relazione presentata al dipartimento di Storia dell'arte universale, Facoltà di Storia, Università di Mosca, 1996, inedito.

6 Per essere più precisi, già nel 1772 è stato acquisito per l'Ermitage dalla collezione Crozat di Parigi con l'attribuzione a Giulio Romano il *Bagno delle ninfe* (San Pietroburgo, Ermitage, inv. 2227). Per il dipinto è stato recentemente precisato il percorso collezionistico: prima di approdare nella collezione Crozat, esso si trovava in quella Benoist. Purtroppo l'opera rimane difficile da giudicare per via del precario stato di conservazione, ma ritengo che sia più giusto ritenerla di ambito ferrarese dei Dossi, per il riassunto della questione vedi A. DANINOS, *La collezione d'arte di Antoine Benoist*, in "Prospettiva", 167-168, 2017, pp. 156-175: 161, 166, 167, 173 nota 71.

7 Quanto alle preferenze, parlando in senso più lato della storia del gusto, va precisato che l'arrivo dei *Due amanti* nel 1780 non poteva non esser servito da stimolo per introdurre il nome dell'artista al di là del contesto strettamente museale della collezione imperiale, quindi per farlo approdare nel generale *cultural discourse* del mondo di lingua russa. Probabilmente è stato proprio questo acquisto a far imprimere il nome di Giulio Romano nella memoria di Nikolai Karamzin, autore della *Povera Lisa*, padre del sentimentalismo russo, precursore del romanticismo: oltreché scrittore, storico e poeta, una figura che si potrebbe definire oggi con la parola *tastemaker*. Con ogni probabilità è nelle sue *Lettere di un viaggiatore russo* che il pubblico, non solo quello di intendenti di pittura e dei conoscitori *stricto sensu* ma il lettore russo di media e alta cultura, sente per la prima volta parlare di Giulio Romano, enumerando le sue tra le opere più celebri della Galleria di Dresda. Scritte nel 1789, le lettere relative alla Germania vengono pubblicate per la prima volte tra il 1793 e il 1794. Nella sequenza delle opere, in ordine gerarchico, a Giulio Romano tocca il quarto posto dopo Raffaello, Correggio e Michelangelo: «Я рассматривал со вниманием [...] картины Юлия Романа: Пана, который учит на флейте молодого пастуха; играющую Цецилию, окруженную святыми, и проч» [«ho esaminato con attenzione [...] i quadri di Julij Roman: il Pan che insegna a un giovane pastore a suonare il flauto, Santa Cecilia che suona circondata dai santi e altri»]; nella nota a piè di pagina Karamzin introduce brevemente l'artista: «Юлий Роман, лучший Рафаэлев ученик, имел плодотворное воображение и был весьма искусен в рисовке. Все фигуры его вообще очень хороши. Только жаль, что он следовал антикам более, нежели натуре! Можно сказать, что рисунки его слишком правильны и оттого все его лица слишком единообразны. Тело он писал кирпичного цвета, так, как Микель-Анджело, и краски его вообще темны. Он родился в 1492, а умер в 1546 году» [«Julij Roman, il miglior allievo di Raffaello, ha avuto un'immaginazione fruttifera ed era oltre modo esperto nel disegnare. Tutte le sue figure, in generale, sono molto belle. Peccato solo che egli ha seguito più [i pezzi dell'] antichità che la natura! Si può dire che i suoi disegni sono fatti troppo in ossequio delle regole e per questo i suoi volti sono fatti troppo allo stesso modo. Il corpo lui dipingeva con i toni mattone, così come Michelangelo, e, in generale, i suoi colori sono scuri. Egli è nato nel 1492, e morto nel 1546»], citato da: Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, in IDEM, *Избранные сочинения* [N.M. KARAMZIN, *Lettere di un viaggiatore russo*, in IDEM, *Opere scelte*], 2 voll., 1964, Mosca-Leningrado, I, p. 147, traduzione di chi scrive. L'identificazione del primo dipinto con *Pan e Dafnis* (inv. 104) non suscita perplessità, mentre rimane difficile stabilire cosa è stato mostrato a Karamzin come *Santa Cecilia che suona*. Il fatto che il verbo russo che usa l'autore – *играть* – permette anche la traduzione "giocare", come "spielen" tedesco, potrebbe suggerire la *Sacra Famiglia con i santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova e Cecilia* del Garofalo (inv. 137). È difficile immaginarsi un tale scambio attributivo

ma spiegherebbe la fine della frase "e altri [quadri]" che farebbe riferimento alle numerose opere del Garofalo presenti nella galleria. L'altra possibilità è che si tratti di una stampa di Marcantonio Raimondi dalla *Santa Cecilia* di Raffaello, in questo caso gli "altri quadri" coinciderebbero con le altre stampe di Raimondi dalle opere di Raffaello e dei suoi allievi, tra cui Giulio Romano.

8 Sui passaggi dell'opera tra Sette e Ottocento e sulle sue vicende museografiche in Russia si rimanda ai contributi di Larisa Bedretdinova, Sergej Androsov, Aleksej Nikol'skij, Andrej Cvetkov e Barbara Furlotti in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019.

9 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Raffaello: la sua vita e le sue opere*, 3 voll., Firenze 1884-1891, III, pp. 84-85.

10 Fanno parte del complesso decorativo dodici medaglioni con segni zodiacali di proprietà del Metropolitan Museum of Art di New York, concessi in prestito a lungo termine e pertanto visibili attualmente nella loro collocazione originale.

11 Община святой Евгении, un ente filantropico attivo in Russia dal 1893 al 1918. Una delle fonti di sostentamento delle attività benefiche della comunità è stata l'editoria artistica. In questo campo essa si è avvalsa spesso delle collaborazioni con gli artisti famosi per lo più appartenenti al gruppo Mondo dell'arte.

12 Н. Краснова, *Палатинские фрески школы Рафаэля* [N. Krasnova, *Gli affreschi palatini della scuola di Raffaello*], Leningrado 1961.

13 Con grande anticipo rispetto al resto della critica Benois arriva a rivalutare il Bastianino, vedi A. Bliznukov, *Bastianino e la sua alterna fortuna*, in *Lampi sublimi a Ferrara. Tra Michelangelo e Tiziano: Bastianino e il cantiere di San Paolo*, catalogo della mostra (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 14 dicembre 2014-15 marzo 2015), a cura di A. Stanzani, A. Bliznukov, C. Guerzi, Ferrara 2017, pp. 51-75: 56-58.

14 Per illustrare quello che intendeva Benois è stato molto utile, per esempio, il confronto diretto tra il disegno preparatorio per la *Caduta di Icaro* e la sua modesta realizzazione finale nella camera dei Cavalli del Palazzo Ducale visibile durante la mostra *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*. R. Serra, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 166-167, cat. 60.

15 Titolo in lingua originale: *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века*, Mosca 1956. Molto alta per un libro di storia dell'arte di quella categoria di adesso, è una cifra incredibilmente bassa se confrontata alle tirature dei libri sugli artisti russi e sovietici ben visti dagli ideologi dal regime comunista.

16 Vedi a proposito il saggio di Ludovica Cappelletti in questo volume.

17 В.С. Горюнов, М.П. Тубли, *Архитектура эпохи модерна* [V.S. Gorunov, M.P. Tubli, *L'architettura dell'epoca art nouveau*], San Pietroburgo 1994, p. 339.

18 L'idea della resurrezione fisica dei morti ricorrente nel futurismo russo nasce da quanto ha seminato Nikolai Fedorov (1829-1903) ne *La filosofia dell'opera comune* (1906). Qui si deve vedere la base ideologica anche per la citazione, nella posa di Lenin, della figura di Cristo risorto, per quanto tutto questo possa sembrare astruso al giorno d'oggi. Non lo era evidentemente per nulla agli occhi dei contemporanei. Basta citare a proposito le "officine delle resurrezioni" di cui parla Maiakovsky nel suo *Di questo* (1923). Vedi a proposito G.M. Young, *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford-New York 2012 e in edizione italiana: G.M. Young, *I cosmisti russi. Il futurismo esoterico di Nikolaj Fedorov e dei suoi seguaci*, Roma 2017.

19 Queste innegabili tangenze di carattere formale aprono un campo fertile per le ipotesi interpretative riguardo ai giochi semantici e alle sovrapposizioni di significati tra due monumenti sepolcrali.

20 Д.С. Хмельницкий, *Архитектура Сталина. Психология и стиль* [D.S. Khmelnitsky, *L'architettura di Stalin. Psicologia e stile*], Mosca 2007, pp. 155-159.

21 А.А. Никольский, *Итальянский Ренессанс и монументальная живопись русского неоклассицизма начала XX века (на примере росписей дома Скакового общества и особняка Тарасова в Москве)*, in "Academia. Архитектура и строительство" [A.A. Nikolsky, *Il Rinascimento italiano e la pittura monumentale del neoclassicismo russo dell'inizio del XX secolo (sull'esempio delle decorazioni parietali del Palazzo della Società Ippica e della Casa Tarasov a Mosca)*, in "Academia. Architettura e costruzione"], 4, 2015, pp. 43-52.

22 Ivi, pp. 49 e 51.

23 N. 1871 del 4 novembre 1955. Vedi Д.С. Хмельницкий, *Предисловие*, in Idem, *Архитектура Сталина: Психология и стиль*, [D.S. Khmelnitsky, *Prefazione*, in Idem, *L'architettura di Stalin*, cit.], p. 6.

24 Oggetto di una vastissima bibliografia, il dipinto di Reshetnikov pare pubblicato per la prima volta in К. Бутенко, *Федор Павлович Решетников*, [K. Butenko, *Fedor Pavlovich Reshetnikov*], Mosca 1952, p. 18, ill. 10.

25 С.А. Кауфман, *Владимир Алексеевич Щуко* [S.A. Kaufman, *Vladimir Alekseevich Schuko*], Leningrado 1946, p. 64.

Ludovica Cappelletti

Palazzo Te. Un punto di vista americano

È il 1971 quando, sulle pagine del "Journal of the Society of Architectural Historians", compare l'articolo *The Palazzo del Te*. Due giovani studiosi, Kurt W. Forster e Richard J. Tuttle, si propongono di restituire Palazzo Te alla storia, aprendo così: «A famous work of art has a way of disappearing behind its reputation. [...] The Palazzo del Te is a perfect case in point. Periodically neglected and damaged, and repeatedly adapted to new purposes and restored, the palace has endured a long history of physical transformations which have effectively obscured its original appearance. Yet despite the records of earlier changes, the palace tends to be widely discussed as if it were still very close to an ideal, intended state; and despite a great deal of scholarly attention to Giulio Romano's work, the genesis of the palace's architecture, the rationale of its plan, and the ideological functions of the building and its decorations remain amazingly vague»[1].

Il saggio è il risultato di un'approfondita ricerca svolta tra Mantova e Milano, che accosta all'indagine d'archivio l'esame diretto della fabbrica di Palazzo Te[2]: nel confronto tra le fonti e l'edificio, gli autori identificano gli strumenti necessari per rintracciarne la storia dopo Giulio Romano. Si tratta di un testo imprescindibile per contenuti e metodologia: al centro dello studio è l'architettura letta come susseguirsi di autori e interventi nel tempo. Per capire l'architettura è necessario indagarne la storia, notano gli studiosi, che nel caso di Palazzo Te è «history of a monument»[3].

Monumento. Ernst Gombrich (1909-2001) descrive così Palazzo Te, quando nel 1934 pubblica sulla rivista "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" il saggio *Der Palazzo del Te*, prima parte dell'articolo *Zum Werke Giulio Romanos*. Allievo della scuola viennese, nella propria tesi di laurea, sotto la guida di Julius von Schlosser, Gombrich approfondisce Palazzo Te e gli aspetti psicologici dell'opera di Giulio Romano[4].

Gombrich è il primo studioso a concentrarsi sull'opera architettonica giuliesca[5]. Il suo saggio collega indelebilmente l'artista a Palazzo Te e a dà avvio a una serie di studi che affrontano la storia dell'edificio, trattandone l'architettura, l'apparato pittorico e decorativo, il sistema iconografico e la poetica dell'autore.

Nella seconda metà del Novecento, un contributo specifico su Palazzo Te si sviluppa negli USA e su questo si concentra il presente lavoro.

Il primo autore è Frederick Hartt (1914-1991), che studia all'Institute of Fine Arts della New York University, dove nel 1950 discute la tesi di dottorato dal titolo *Giulio Romano and the Palazzo del Te*[6]. Una ricerca iniziata, però, già nella primavera del 1937, quando Hartt ne presenta i primi risultati nel seminario *Special Problems in the History of Art* tenuto da Erwin Panofsky. Tra 1937 e 1938 è in Europa per studiare i disegni di Giulio Romano; è un periodo di produzione incalzante, il tema è ricco e ancora poco è stato dato alle stampe. Pubblica *Drawings by Giulio Romano in the National Museum in Stockholm* nel 1939 e il saggio *Raphael and Giulio Romano: With Notes on the Raphael School*, apparso su "The Art Bulletin" nel 1944[7].

Il primo testo su Palazzo Te esce solo nel 1950. *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, pubblicato sul "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes",

muove dall'analisi di Gombrich sull'architettura di Palazzo Te, per indagare invece l'iconografia dell'apparato decorativo in relazione al committente: «[...] the content and the sociological basis of the Palazzo del Te, the precise lines which connect the iconography of the decorations with the desires and character of the patron remain still to be drawn. The present essay is an attempt in that direction [...]»[8]. Nello stesso volume in cui Ernst Gombrich pubblica *The Sala dei Venti in the Palazzo del Te*, in cui presenta le possibili fonti letterarie utilizzate dall'inventore per le rappresentazioni della camera[9], Hartt propone di interpretare le rappresentazioni nelle camere di Psiche, dei Venti e dei Giganti, come programma allegorico legato a Federico II Gonzaga. Mitologia, simboli araldici e imprese gonzaghesche compongono un racconto per immagini, che lo studioso americano svolge davanti agli occhi del lettore, per concludere così la propria tesi: «The Palazzo del Te is a monument to the collaboration of an unknown humanist with a great master of fantastic architecture and allegorical decoration, in giving permanent embodiment to the passions of a fiery and self-indulgent prince in terms of his personal and dynastic symbols»[10].

Hartt espone la propria chiave interpretativa con grande chiarezza, sottolinea i punti ancora incerti e delinea ogni stanza con precisione. Il saggio diventerà una delle componenti centrali della monografia in due tomi *Giulio Romano*, pubblicata nel 1958 per la Yale University Press (fig. 1). L'autore dedica nove capitoli alla formazione e all'opera di Giulio Romano tra Mantova e Roma, a cui fanno seguito un regesto di disegni autografi e un apparato di documenti d'archivio in buona parte inediti. Testo e bibliografia mostrano un approfondito lavoro di ricerca delle fonti, mentre un intero tomo è dedicato all'iconografia giuliesca, con un eccezionale apparato di immagini e riproduzioni di disegni[11].

Due capitoli sono dedicati a Palazzo Te. Introdotte brevemente vicende costruttive e committente, Hartt presenta ogni camera discutendone gli artefici, le rappresentazioni mitologiche e il loro valore simbolico: al lettore che si accinga a studiare il volume, sarà così permesso di percorrere a distanza il palazzo di Giulio Romano, attraverso sistematiche scomposizioni per parole e immagini, una parete alla volta. Ma è una narrazione interpretativa, in cui l'autore inserisce approfondimenti critici, si interroga sulle scelte espressive delle rappresentazioni pittoriche e sulla funzione svolta da specifiche iconografie secondo una prospettiva allegorica. Il racconto, preciso ed evocativo, trasporta il lettore nelle atmosfere paradossali del palazzo, fino a restituire in parole l'esperienza peculiare di trovarsi a banchetto nella camera di Psiche[12], o schiacciati sotto i massi che paiono precipitare sui Giganti atterriti, colpiti da Giove: «His thunderbolts are the motive force for the collapse of the fantastic dome, which staggers down upon us with a grind of shattered rocks and a scream of crushed or transfixed giants. The climax is reached when their Baalbek-like hall disintegrates to fill the air with crashing columns and architraves. No means, even acoustic, are spared to increase the shattering effect upon the observer»[13].

La prosa è scorrevole e chiara, ritorna la narrazione ritmata e incalzante del saggio del 1950. Le note al testo sono concise e continuano la descrizione delle stanze con osservazioni talvolta provocatorie: si veda la nota 57 in cui, raccontata la camera dei Giganti, Hartt osserva come nel 1763 il mantovano Giovanni Cadioli, nella *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova*, esprima una particolare predilezione per i Giganti e l'intero Palazzo Te, discussi a lungo, e ignori quasi completamente la camera degli Sposi di Andrea Mantegna, cui, dice Hartt con stupore, dedica solo tre righe[14].

Grazie a una prosa così comprensibile, all'approfondito lavoro sugli autografi di Giulio e all'apparato iconografico, il testo di Hartt contribuisce enormemente alla diffusione di Palazzo Te e della figura del suo artefice. Già Gombrich aveva saputo raccontare Palazzo Te; i saggi di Hartt sembrano tuttavia restituirne un'immagine molto diversa: «The building shows both Giulio's strength and his weakness: the abundance and fertility of his imagination on the one hand, and on the other, his lessening contact with reality»[15]. Hartt avanza ipotesi inedite e anche ardite, si coglie l'approccio internazionale al monumento, uno sguardo attento e inquisitivo, che costruisce di fronte al lettore il palazzo di Giulio Romano in una declinazione specifica: l'esperienza diretta dell'opera, raccontata dallo storico americano con lo stesso stupore provato davanti all'arte cinquecentesca durante il primo viaggio in Italia, nel 1936[16]. Palazzo Te diventa la più grande opera di Giulio Romano: «It is great architecture and needs no apologies»[17].

1. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, frontespizio.

2. Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1977, frontespizio.

Nel 1977 è lo studioso Egon Verheyen (1936-2008) a rivolgersi all'interpretazione delle immagini di Palazzo Te. Nato in Germania, Verheyen si trasferisce poi negli Stati Uniti, dove insegna in università quali Johns Hopkins University e George Mason University.

Il suo contributo allo studio di Palazzo Te si può rintracciare in numerosi saggi, editi nell'arco di più di dieci anni. Nel 1967 pubblica su "The Art Bulletin" i disegni di Palazzo Te realizzati da Ippolito Andreasi per l'antiquario Jacopo Strada nella seconda metà del Cinquecento, che si rivelano uno strumento imprescindibile per la comprensione del progetto di Giulio Romano e dei successivi interventi sulla fabbrica[18]. In questi anni, Verheyen lavora già sull'iconografia delle camere di Psiche e Ovidio[19], anticipando elementi di una ricerca che si conclude solo nel 1977 con il volume *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, pubblicato per The Johns Hopkins University Press (fig. 2)[20].

Il volume include un ricco apparato di illustrazioni, un catalogo ragionato delle sale del palazzo con ipotesi di cronologia e attribuzione delle opere pittoriche, e un inventario dei documenti, in parte inediti.

La tesi interpretativa è però molto diversa dalle precedenti: «For Federigo the construction of the palace was a political affair: it was to become a symbol of the power of the "ideal prince", who would bring the much wanted peace»[21]. Il saggio muove dall'esame delle immagini contenute nel palazzo e della figura di Federico II Gonzaga, per dimostrare come Palazzo Te sia per quest'ultimo uno strumento di propaganda, dove l'apparato decorativo si traduce in rappresentazioni simboliche delle imprese politiche e amorose del duca. Verheyen suggerisce di considerare il palazzo come un'opera d'arte che può essere compresa solo all'interno del contesto locale che la genera, la corte gonzaghesca: «It can be shown that Federigo II Gonzaga was concerned primarily with his desire to have a building which reflected his political status and power and at the same time provided him, as he expressed it in a long inscription in the Sala di Psiche, with a place to relax from the burden of his official duties»[22]. Il Giulio Romano di Verheyen è allora chiamato a progettare affreschi e apparati decorativi capaci di restituire questa doppia natura, «images of love and politics».

Pare allontanarsi ancora il Giulio Romano di Ernst Gombrich; nel contributo americano, Palazzo Te non è più solo il capolavoro giuliesco, ma il prodotto del proprio tempo. Ogni stanza è un racconto simbolico e la fama di Federico II pare definire ogni spazio. Verheyen percorre il palazzo mostrando al lettore le possibili interpretazioni delle illustrazioni, cercando nelle immagini di sventure e trionfi mitologici, la storia di Mantova e dei Gonzaga. In questo esame diventano fondamentali le fonti letterarie da cui deriva il programma decorativo, che Verheyen cita con precisione, mettendo in evidenza, come già aveva fatto Gombrich per la camera dei Venti, lo stretto rapporto tra il racconto grafico, visivo e la narrazione che vi dà corpo. Vediamo così citati, tra gli altri, testi di Ovidio e Plutarco, talvolta riportati per esteso: nella camera degli Imperatori è l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto a raccontare le doti di Federico II come condottiero[23]. Il volume presenta infine un apparato iconografico molto ricco, in cui l'autore include anche tavole comparative e ricostruzioni.

Il testo esplora nuovi aspetti della società e del costume dell'epoca gonzaghesca, ricordando al lettore il ruolo della committenza e del contesto culturale nell'opera d'arte[24].

Al centro delle ricerche di Hartt e Verheyen è l'interpretazione dell'immagine. L'architettura è ancora distante, appare al lettore come a chi si avvicini al palazzo da Mantova, registrata per parti. Per comprenderla è necessario, infine, tornare al

3. Mantova, Palazzo Te, prospetto orientale verso le peschiere. Fotografia di Ludovica Cappelletti, 2018.

1971, al lavoro di minuta scomposizione operato da Kurt W. Forster e Richard J. Tuttle.
Gli autori scelgono di affrontare alcune delle questioni più complesse riguardo all'architettura del palazzo, attraverso l'esame diretto della fabbrica e il confronto continuo con i documenti d'archivio, che li porta a scoprire anche una stanza prima sconosciuta, la stufetta[25].
La composizione delle facciate è un elemento centrale nella tesi dei due giovani autori; viene così esaminato il progetto di Giulio Romano e la sua relazione con le possibili scuderie preesistenti, analizzando il ritmo asimmetrico della facciata settentrionale e la facciata orientale verso il giardino. Qui si inserisce uno degli elementi di maggiore originalità del saggio: l'approccio metodologico trasversale alla vicenda costruttiva del palazzo. Forster e Tuttle esaminano l'architettura di Palazzo Te dopo Giulio Romano, accettandone discontinuità e contraddizioni, facendo riferimento a un *corpus* di documenti inediti, rintracciati tra gli Archivi di Stato di Mantova e Milano. Possono così delineare la vicenda di Palazzo Te dalla metà del Seicento, con la costruzione dell'esedra e delle fruttiere da parte di Nicolò Sebregondi attorno al 1651[26], sino agli interventi eseguiti nel secondo Settecento dalla Regia Accademia Ducale di Pittura, Scultura e Architettura di Mantova. Vengono pubblicati alcuni disegni eseguiti da professori e studenti accademici, tra cui il rilievo della pianta di Palazzo Te, eseguito nel 1774 da Giambattista Marconi su indicazione dell'architetto camerale Paolo Pozzo, e la relazione di progetto redatta da quest'ultimo[27], insieme ad alcuni dei disegni per i pavimenti a terrazzo delle camere nobili e per gli apparati decorativi[28]. Sulla base di questi documenti, il saggio interpreta il significato e l'intenzione degli interventi settecenteschi: Paolo Pozzo e l'Accademia studiano l'architettura di Palazzo Te per desumerne l'ideale disegno di Giulio Romano e riportarne i tratti nel proprio operare. Il progetto settecentesco, riconoscono Forster e Tuttle, dà corpo alla prima immagine di Palazzo Te come monumento, un'idealizzazione del disegno giuliesco che ha saputo "ingannare" a lungo gli storici dell'arte, che nei pavimenti e nei bugnati settecenteschi hanno letto tratti distintivi dello stesso Giulio[29]. Così era stato per Hartt, che parlando dell'effetto travolgente creato da Giulio Romano nella camera dei Giganti, concludeva: «And as a last touch in the organization of this horror chamber, the very floor participates in the cosmic catastrophe»[30]. Hartt restituisce, inconsapevolmente, un'informazione più che accurata: il Settecento ha voluto interpretare, secondo il proprio tempo, le atmosfere e le architetture del progetto cinquecentesco.
Gli autori leggono in questo senso il frontone della facciata orientale, attribuito a Pozzo[31]; ma si spingono oltre, espongono l'opportunità che l'architetto abbia immaginato la facciata secondo un'idea già presente nel progetto di Giulio Romano. Vi leggono un avvicinamento all'architettura veneziana e bizantina, e alcuni aspetti di Villa Lante e Palazzo Maccarani a Roma; in particolare ritrovano al Te l'immagine del Palazzo di Teodorico nei mosaici di Apollinare Nuovo a Ravenna: «a key to the programmatic significance of the entire palace»[32]. Suggeriscono infatti che la preoccupazione di Federico II Gonzaga per la rappresentazione del potere non si esprima solo attraverso i simboli contenuti nell'apparato decorativo all'interno del palazzo, ma anche nell'architettura: ispirandosi all'iconografia del Palazzo di Teodorico, anche Palazzo Te diventa palazzo imperiale, per celebrare a un tempo la figura del committente e il suo ospite, l'imperatore Carlo V, in visita a Mantova nel 1530. L'architettura di Giulio, per Forster e Tuttle, non è solo una struttura capace di contenere simboli, ma architettura simbolica essa stessa. Gli autori sembrano condurre le tesi precedenti oltre al solo sistema decorativo, per studiare Giulio Romano artista di corte, chiamato a tradurre le richieste programmatiche di Federico II non solo nell'arte, ma nella fabbrica stessa.
Il saggio traccia il profilo di un architetto capace di trasformare contingenze preesistenti e irregolarità inevitabili in occasioni espressive[33], attraverso «a contradictory use of architectural norms»[34]. Vediamo come il testo del 1971 introduca un aspetto necessario: Giulio Romano architetto. Dove i contributi di Hartt e Verheyen restituiscono l'immagine critica dell'artista e pittore, Forster e Tuttle guardano all'interpretazione di Ernst Gombrich, per affermare la necessità di approfondire lo studio dell'opera architettonica di Giulio Romano, vista nel proprio tempo e nella corte gonzaghesca. Questo aspetto, esito del punto di vista "americano" su Palazzo Te, sarà poi sviluppato magistralmente nel tema della *varietas* da Manfredo Tafuri con la mostra del 1989, che chiude un secolo di riflessioni su Giulio Romano[35].

Note

Questo saggio prende avvio dal lavoro da me svolto nel Dottorato di Ricerca presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano, con una tesi dal titolo "La costruzione del monumento. Palazzo Te a Mantova", sotto la supervisione della professoressa Maria Cristina Loi, che ringrazio. Ringrazio inoltre Stefano L'Occaso, direttore del Complesso Museale di Palazzo Ducale di Mantova, per gli utili consigli. Infine, ringrazio l'Archivio di Stato di Mantova, l'Archivio di Stato di Milano, l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, e il Warburg Institute di Londra.

1 K.W. Forster, R.J. Tuttle, *The Palazzo del Te*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXX, 1971, 4, pp. 267-293: 267.

2 La bibliografia riguardante Giulio Romano e l'architettura di Palazzo Te è estremamente ampia: di seguito si danno i riferimenti principali, cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche. Su Palazzo Te, si veda E.H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos. I. Der Palazzo del Te*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", VIII, 1934, pp. 79-104; Idem, *Zum Werke Giulio Romanos. II. Versuch einer Deutung*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", IX, 1935, pp. 121-150; F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, pp. 91-160; J. Shearman, *Osservazioni sulla cronologia e l'evoluzione del palazzo del Te*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", IX, 1967, pp. 434-438; Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit.; E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore-London 1977; E.H. Gombrich, *The Palazzo del Tè*, in "The Burlington Magazine", CXXII, 922, 1980, pp. 70-71; Idem, *L'opera di Giulio Romano*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1, 1984, pp. 23-79; *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989; *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991; A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998; M. Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'. Giulio Romano a palazzo Te*, Roma 2019; *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci et al., Milano 2019; S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019.

3 Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., p. 287.

4 Gombrich, *Zum werke Giulio Romanos,* cit.; Idem, *L'opera di Giulio Romano*, cit., p. 23; M. Bulgarelli, *Il Giulio Romano di Ernst Gombrich*, in E. Gombrich, *L'opera di Giulio Romano, il palazzo del Te*, a cura di F. Bucci, M. Bulgarelli, Mantova 2016, pp. 231-248.

5 Pochi studi precedono Gombrich, tra i quali: C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano,* Mantova 1838; S. Davari, *Descrizione del palazzo del Te di Mantova di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga: I* e *II*, in "L'arte", 2, 1899, pp. 248-253, 392-400; P. Carpi, *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga: con nuovi documenti tratti dall'Archivio Gonzaga, 1524-1540*, in "Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana

di Mantova", XI-XIII, 1918-1920, pp. 35-152. Riguardo agli studi sul palazzo, si veda Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 250-253, 266-269; Bulgarelli, *Il Giulio Romano,* cit.

6 Riguardo a Frederick Hartt, si è fatto riferimento alle informazioni disponibili in F. Hartt, *Raphael and Giulio Romano: With Notes on the Raphael School*, in "The Art Bulletin", XXVI, 1944, 2, pp. 67-94; Idem, *Florentine art under fire*, Princeton, NJ 1949, in traduzione Idem, *L'arte fiorentina sotto tiro*, a cura di G. Semeraro, Firenze 2014; Idem, *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIII, 1950, 3-4, pp. 151-188; Idem, *Giulio Romano*, cit., I, pp. XI-XIV.

7 F. Hartt, *Drawings by Giulio Romano in the National Museum in Stockholm*, in "Nationalmusei årsbok", n.s. IX, 1939, pp. 38-65; Idem, *Raphael*, cit.

8 Hartt, *Gonzaga Symbols*, cit., p. 152.

9 E.H. Gombrich, *The Sala dei Venti in the Palazzo del Te*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIII, 1950, 3-4, pp. 189-201.

10 Hartt, *Gonzaga Symbols*, cit., pp. 187-188.

11 Hartt, *Giulio Romano*, cit.

12 Ivi, I, pp. 126-141.

13 Ivi, pp. 154.

14 Ivi, p. 153, nota 57. In generale Cadioli mostra scarsissima conoscenza e sostanziale disinteresse per il Quattrocento: cfr. anche S. L'Occaso, *Pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019, p. 235.

15 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 91.

16 Hartt racconta il viaggio in Italia in un'intervista condotta da Milton e Blanche Brown per gli archivi dell'Institute of Fine Arts, New York University; un estratto è pubblicato in J. Shean, *From the Archives: Frederick Hartt (1914-1991)*, in "Alumni Newsletter Institute of Fine Arts", 45, 2009, pp. 8-10.

17 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 91.

18 E. Verheyen, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568*, in "The Art Bulletin", XLIX, 1967, 1, pp. 62-70; i disegni sono poi discussi nuovamente in Idem, *The Palazzo del Te: In Defense of Jacopo Strada*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXXI, 1972, 2, pp. 133-137. Sui disegni, si veda Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 31-36.

19 E. Verheyen, *Correggio's Amori di Giove*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 160-192: 160; Idem, *Die Sala di Ovidio im Palazzo del Te*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 12, 1969, pp. 161-170; Idem, *Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 14, 1972, pp. 33-68; Idem, *Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te zu Mantua*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI, 1972, 1, pp. 73-114.

20 Verheyen, *The Palazzo del Te*, cit.

21 Ivi, p. 54.

22 Ivi, p. XV.

23 Ivi, p. 65 nota 129.

24 Gombrich, *The Palazzo del Tè*, cit., p. 70. Si veda anche Idem, *Il palazzo del Te, riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1, 1984, pp. 17-79: 17-22.

25 Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., pp. 288-290.

26 Sul dibattito riguardo all'attribuzione dell'esedra a Sebregondi, si veda Verheyen, *The Palazzo del Te: In Defense*, cit., pp. 133-134; Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 58-62.

27 Mantova, Archivio di Stato, *Mappe e disegni di Acque e Risaie*, b. 194, Giambattista Marconi, Pianta del Palazzo Te a Mantova, 1774; Milano, Archivio di Stato, *Fondi Camerali p. a.*, b. 159 ½, 16 settembre 1774, Relazione allegato A, in Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., pp. 291-293. Ulteriori documenti inediti sono citati e in parte trascritti nelle note.

28 Milano, Archivio di Stato, *Miscellanea Mappe e Disegni*, 46C, D, E, F, G, H, pavimenti per le camere nobili; progetti per «li due ingressi dal portico agli appartamenti di Psiche e dei Giganti» e per il «fregio per la camera contigua a quella dei Giganti», Paolo Pozzo; in Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., pp. 284, 286-288.

29 Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., p. 287.

30 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 155.

31 Forster, Tuttle, *The Palazzo del Te*, cit., pp. 277-280.

32 Ivi, p. 275.

33 Ivi, p. 276.

34 Ivi, p. 272.

35 M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 15-63. Sul testo di Tafuri, si veda M. Bulgarelli, *Tafuri e Giulio Romano*, in *Utilità e danno della storia,* a cura di M. Bulgarelli, A. De Rosa, C. Marabello, Milano 2018, pp. 12-34.

Barbara Furlotti

I *Due amanti* di Giulio Romano: (s)fortuna di un quadro tra erotismo e commedia

In una lettera datata 8 settembre 1780, il pittore e mercante d'arte Gavin Hamilton dava conto di un affare da poco concluso tra il collega Thomas Jenkins e Johann Friedrich Reiffenstein, principale referente per gli acquisti d'arte di Caterina II di Russia a Roma[1]. Dei quadri venduti da Jenkins in questa occasione, Hamilton cita solo i *Due amanti* di Giulio Romano (fig. 1), definendoli «I believe, the best of the collection»[2]. Gli esperti consultati nel corso della trattativa avevano confermato l'alta qualità dell'opera, che era stata particolarmente apprezzata anche dal precedente proprietario, il pittore Anton Raphael Mengs, come racconta lo stesso Reiffenstein in una lettera del 6 ottobre 1779[3]. Benché non fosse un ammiratore di Giulio Romano, definito nei suoi scritti un allievo che «volendo imitare il serio, e l'espressivo si fece tetro, e affettato nelle fisionomie» e «d'un gusto naturalmente duro, e freddo, e d'un pennello timido, benché liscio, e finito»[4], Mengs aveva acquistato il dipinto a Madrid, quando ancora faceva parte delle collezioni reali spagnole, lo aveva portato con sé a Roma, e solo poco prima di morire lo aveva ceduto a malincuore a Jenkins, di cui era amico, probabilmente come collaterale di un prestito[5].

La positiva recezione del dipinto da parte degli addetti ai lavori a Roma contrasta con la limitata fortuna – per non dire con la vera e propria sfortuna – che l'opera sembra avere incontrato nei più formali contesti delle corti di Spagna e Russia. Sempre secondo Reiffenstein, Mengs avrebbe infatti acquistato i *Due amanti* dopo che "quelque scrupuleux" consigliere spagnolo aveva definito il dipinto inappropriato, insistendo affinché fosse espunto dal nuovo allestimento delle collezioni di arte antica nel Palazzo Reale di Madrid, di cui proprio Mengs doveva occuparsi

1. Giulio Romano, *Due amanti*, 1524 circa. San Pietroburgo, Ermitage.

in veste di *primer pentor de cámara*. Più complessa è la questione della fortuna del dipinto alla corte di Caterina II. Al loro arrivo a San Pietroburgo nel 1781, la sovrana giudicò la maggior parte dei quadri acquistati da Jenkins delle "vilaines croutes", ordinando che venissero destinati ad altre istituzioni o venduti per finanziare gli ospedali della città[6]. Il fatto che i *Due amanti* non abbiano condiviso questa sorte e siano sempre stati conservati all'Ermitage non significa tuttavia che essi furono accolti positivamente alla corte russa.

Come ha confermato il recente intervento di pulitura, il dipinto risulta essere stato tagliato in tre larghe sezioni, la prima delle quali, corrispondente grosso modo alla metà sinistra dell'opera, è stata ulteriormente suddivisa in cinque riquadri di dimensioni ridotte: le teste dei due amanti; la mano sinistra dell'uomo; la mano destra, il braccio e la mano sinistra, e la zona pubica della donna[7]. Poiché un simile stato frammentario è inconciliabile con l'ammirazione che l'opera aveva suscitato a Roma prima della partenza per la Russia, bisognerà ipotizzare che lo smembramento sia avvenuto dopo l'arrivo del dipinto all'Ermitage, e più precisamente tra il 1781 e il 1834, anno in cui le varie parti furono ricomposte in occasione del trasferimento della pittura dalla tavola originale alla tela, eseguito sotto la direzione di Andrej Mitrochin[8]. Mentre la divisione dell'opera nelle tre sezioni maggiori potrebbe essere spiegata con la necessità di agevolare il delicato trasferimento[9], i cinque riquadri minori sembrano essere il risultato di un compromesso tra la volontà di censurare il soggetto erotico e quella di preservare le parti esteticamente più apprezzabili del dipinto. Le teste dei due amanti, inizialmente comprese in una più ampia sezione che includeva anche parte del tendaggio del baldacchino, sono state ulteriormente inquadrate in un elegante ottagono che poteva essere esposto autonomamente. Una simile soluzione fu adottata in un altro quadro di Giulio Romano il cui soggetto apertamente erotico doveva risultare ugualmente imbarazzante: il cosiddetto *Ritratto di cortigiana*, ora al Puskin Museum di Mosca (fig. 2), fu infatti tagliato in modo da ricavarne un riquadro con la testa e parte del decolté della donna, anche in questo caso al fine di creare un quadro indipendente[10]. Il modo in cui l'ottagono con le teste dei due amanti è stato ottenuto è però degno di ulteriore considerazione: in modo del tutto controintuitivo, si è infatti preferito sacrificare la porzione posteriore della testa dell'uomo pur di salvare integralmente la mano destra della donna, appoggiata sulla spalla del compagno. Tale scelta presuppone che a quest'ultimo dettaglio venisse riconosciuta una qualità pittorica tale da rendere la mano degna di essere preservata in un riquadro a sé stante, probabilmente per essere poi usata come modello accademico[11]. Simili considerazioni estetiche – e un simile uso – sembrano giustificare anche la creazione delle altre due sezioni con dettagli anatomici, ovvero quella con la mano sinistra dell'uomo, e quella con il braccio e la mano sinistra della donna. Ben altre motivazioni dovettero portare invece alla scelta di isolare in una sezione autonoma la zona pubica della donna, come suggerisce il confronto con l'unica copia conosciuta dei *Due amanti*, un tempo conservata a Potsdam e oggi nota solo in fotografia (fig. 3)[12].

Dopo aver tentato per anni di procurarsi un dipinto di Giulio Romano di grandi dimensioni per la sua galleria, Federico II di Prussia acquistò la tavola come opera originale dell'allievo di Raffaello intorno al 1766[13]. L'arrivo del dipinto a Sanssouci suscitò qualche perplessità, apparentemente più per ragioni stilistiche che iconografiche. Il re giudicò la combinazione dei colori sgradevole, un'opinione

2. Giulio Romano, *Ritratto di cortigiana*, 1521-1522 circa. Mosca, Museo Puškin.

Pagina a fronte

3. Copia cinquecentesca (?) da Giulio Romano, *Due amanti* (*Lancillotto e Ginevra avvertiti da Mallehault*). Già Potsdam, Bildergalerie Sanssouci. Courtesy The Courtauld Institute of Art, London.

4. Copia cinquecentesca (?) da Giulio Romano, *Due amanti*, dettaglio del tendaggio del letto.

5. Copia cinquecentesca (?) da Giulio Romano, *Due amanti*, dettaglio dello scorcio delle mattonelle.

6. Copia cinquecentesca (?) da Giulio Romano, *Due amanti*, dettaglio del pube.

7. Giulio Romano, *Due amanti*, dettaglio. San Pietroburgo, Ermitage.

condivisa da Jean-Baptiste de Boyer, marchese d'Argers, il quale aveva già avuto modo di criticare lo stile di Giulio Romano e aveva definito le sue invenzioni volgari[14]. Rispetto all'originale, la copia presentava significative differenze materiali, stilistiche e iconografiche. Innanzitutto, le sue maggiori dimensioni (191 x 354 cm rispetto ai 163 x 337 cm della versione originale) suggeriscono che, forse in occasione del trasferimento su tela, il dipinto dell'Ermitage fu rifilato, con una perdita di superficie pittorica soprattutto in corrispondenza del bordo inferiore, del bordo superiore e del lato destro. Per quanto sia difficile esprimere una precisa opinione da un punto di vista stilistico sulla base delle riproduzioni in bianco e nero a disposizione, rispetto all'originale la copia di Potsdam mostra panneggi semplificati (si veda per esempio l'appiattimento delle pieghe del tessuto del baldacchino alle spalle degli amanti) e alcune ingenuità, come lo scorcio prospettico delle mattonelle che diventa incerto man a mano che recede verso il muro (figg. 4-5). Ma la differenza più rilevante, mai evidenziata dai precedenti studi, riguarda proprio il pube della donna, completamente nudo, così come doveva esserlo anche nell'originale di Giulio Romano (fig. 6). Al contrario degli altri riquadri, quindi, questo specifico dettaglio non dovette essere asportato dal dipinto dell'Ermitage per essere destinato allo studio accademico quanto piuttosto come forma di censura. Almeno due elementi supportano questa ipotesi: il fatto che, dei cinque riquadri minori ricavati dai corpi dei due amanti, solo questo sia stato dipinto ex novo; e il modo in cui l'integrazione è stata eseguita. Invece di ridipingere il pube nudo, così come lo aveva pensato Giulio Romano, si decise infatti di nasconderlo sotto un lembo di tessuto. A un'osservazione ravvicinata, l'intervento rivela la sua natura posticcia: il tessuto è incongruo per colore e resa delle pieghe sia con il lenzuolo del letto su cui giacciono i due amanti, sia con il telo dalla ricca bordura che copre il sesso dell'uomo, e rimane sospeso a mezz'aria invece di appoggiarsi morbidamente sulla coscia della donna (fig. 7)[15].

La problematica recezione dei *Due amanti*, esiliati dalla collezione reale spagnola e censurati alla corte di Russia, solleva inevitabilmente l'annosa questione del loro soggetto. In passato, gli studi si sono polarizzati intorno a due ipotesi interpretative: che si tratti di una scena mitologica, con Venere e Marte o Adone, oppure di una scena erotica ambientata in un bordello o nella casa di una cortigiana[16]. In realtà, se la prima interpretazione è da scartare per la mancanza di attributi divini e soprattutto per l'incongrua appari-

zione della vecchia che fa capolino dalla porta, la seconda non spiega pienamente la complessità del registro narrativo adottato in quest'opera da Giulio Romano. Il fulcro della scena è costituito dalla coppia di amanti, giovani e belli, persi l'uno negli occhi dell'altra, in un atteggiamento che ricorda la coppia divina della loggia di Amore e Psiche della Villa Farnesina, dove Giulio si cimentò per la prima volta con questo soggetto. L'arredo allude a un contesto di raffinato benessere, con il letto riccamente intagliato, il lussuoso baldacchino, il soffice materasso e il cuscino decorati con nappe dorate. L'atmosfera da idillio amoroso è però contraddetta da alcuni dettagli che emergono man a mano che si osserva il dipinto, dettagli inseriti allo scopo di creare un inaspettato quanto repentino cambio di registro e conferire alla scena toni fortemente erotici e burleschi.[17] Innanzitutto, la mano della donna, che sta per scoprire i genitali del compagno, suggerisce che la coppia è alla fine dei preliminari amorosi e crea un senso di eccitata attesa in chi guarda. Inoltre, gli intagli del letto ostentano dettagli di natura esplicitamente sessuale: le due teste di animali a capo del letto appartengono a un cavallo a sinistra e un asino a destra, ovvero ad animali a cui era attribuita un'intensa vita sessuale; agli angoli del letto sono collocate due scenette a rilievo con un satiro che si accoppia con una capra, a sinistra, e che fa violenza a una ninfa, a destra; sopra quest'ultimo rilievo si trova una testa di satiro che fissa con sguardo lascivo la coppia di amanti. L'irruzione nella composizione della donna anziana costituisce poi un vero e proprio colpo di scena. Gli occhi si spostano su di lei solo dopo aver indugiato sui due corpi sul letto, e la sua presenza contrasta con tutto ciò che i due amanti rappresentano: la donna è vecchia, brutta, malvestita, e il suo sguardo malizioso rivela pensieri simili a quelli del satiro guardone. Anche il letto lussuoso sembra fuori posto nella modesta stanza dalle pareti spoglie e dalla semplice porta, un interno ben diverso dall'aristocratico palazzo in cui Giulio Romano ha ambientato il suo *Ritratto di cortigiana*. L'efficacia e il fascino dell'intera composizione risiedono proprio in questo gioco di contrasti tra la dimensione quasi aulica dei due bellissimi amanti sdraiati sul letto traboccante di tessuti preziosi e la quotidianità burlesca del contesto che li circonda, con il cane e il gatto, i riferimenti agli eccessi sessuali di animali e satiri, e la vecchia impicciona.

I *Due amanti* sono eredi di quel fortunato filone erotico di cui Raffaello e la sua bottega diventarono interpreti a Roma nel secondo decennio del Cinquecento, un filone che ispirò opere come gli affreschi della stufetta del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, vero e proprio tripudio di nudi femminili e satiri, e gli irriverenti festoni con fichi e zucchine affrescati da Giovanni da Udine nella loggia della Villa Farnesina, per sfociare infine, dopo la morte di Raffaello, nell'atletica pornografia dei *Modi* disegnati da Giulio Romano, incisi da Marcantonio Raimondi e commentati dai sonetti lascivi di Pietro Aretino. Il tono burlesco e il gioco degli equivoci che caratterizzano il quadro si ispirano però anche ad un'altra produzione artistica che tanto successo ebbe nella Roma del Cinquecento, ovvero alla produzione teatrale[18]. La coppia di amanti sorpresi sul letto ricorda infatti i tormentati amori e gli amplessi – a volte consumati, più spesso solo pianificati – che movimentano la trama di famose commedie scritte del primo quarto del Cinquecento, come *La Cassaria*, *I Suppositi*, e *La Lena* di Ludovico Ariosto;[19] *La Calandria* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena;[20] *La Mandragola* di Niccolò Machiavelli[21]; *La Cortigiana* di Pietro Aretino[22]. Inoltre, Giulio Romano inserisce qua e là nel dipinto dettagli che costituiscono il corrispettivo pittorico delle battute piene di doppi sensi di cui abbondano questi testi teatrali. Le chiavi legate alla cintura della vecchia alludono per esempio al ricco repertorio di metafore caratteristico della commedia e della poesia burlesca, dove forni, padelle, chiavi e una miriade di altri utensili casalinghi vengono trasformati in simboli sessuali[23]; più nello specifico, esse ammiccano al gioco di parole chiave-chiavare utilizzato dal cardinale Bibbiena ne *La Calandria*[24], come già notato da Paul Barolsky, e, con ancora maggiore insistenza, da Aretino ne *La Cortigiana*[25].

La figura stessa di una donna che facilita l'incontro tra i due amanti – a volte una serva, a volte una mezzana a tempo perso – è una presenza ricorrente nelle commedie cinquecentesche. La vecchia creata da Giulio Romano condivide alcuni tratti di questo personaggio: della Lena di Ariosto, per esempio, ha la sacchetta con i soldi promessi da Flavio per organizzare l'incontro tra lui e l'amata Licinia, ma di certo non l'avvenenza; dell'Aloigia di Aretino ha la bruttezza, la "gonellaccia", e le chiavi delle "camare locande" che affitta nella sua casa[26]. Il suo apparire dietro la porta ricorda anche la nutrice de *I Suppositi* di Ariosto, che introduce Dulipo (in realtà Erostrato) nella camera di Polinesta[27], o la vecchia serva Psiteria che, sempre nella stessa commedia, si accorge della loro tresca; oppure Samia, la serva di Flavia, che apre la porta di casa a Fessenio dopo un lungo trafficare di chiavi e chiavistelli[28], o la Sostrata de *La Mandragola* che promette di «mettere [la figlia Lucrezia] stasera al letto io» in attesa dell'uomo che la deve ingravidare[29]; così come la serva Margherita che, dopo aver accompagnato la padrona in camera, racconta che «piano piano mi accostai all'uscio, e per il fesso, che non ben suggellava, vidi il fratacchione, che s'era già cavato la tonaca e ne andava appunto alla volta del letto»[30]. E tuttavia, proprio perché allude a un carattere comico facilmente riconoscibile, la vecchia di Giulio Romano non incarna nessuna di loro. Malgrado l'esistenza di punti di tangenza tra i *Due amanti* dell'Ermitage e il linguaggio, i personaggi e le trame di commedie cinquecentesche, Giulio Romano non sembra mettere in scena un episodio preciso di una commedia precisa; egli sembra più che altro interessato a tessere un dialogo con il mondo del teatro in generale, a tradurne in forme e colore lo spirito provocatorio, il gusto per la sorpresa, i colpi di scena e gli equivoci, per creare un risultato di grande – in tutti i sensi – effetto visivo. Giulio Romano doveva essere consapevole del fatto che questo dialogo a distanza tra linguaggi artistici avrebbe incontrato i gusti di Federico Gonzaga, probabile committente dell'opera e lui stesso grande ammiratore della produzione teatrale contemporanea[31].

In conclusione, i *Due amanti* furono concepiti – e molto probabilmente realizzati[32] – in quella Roma del primo quarto del Cinquecento in cui artisti e letterati indagarono la dimensione erotica attraverso l'utilizzo di un registro comico e giocoso, infondendole dignità artistica. Privo di una storia mitologica capace di giustificare la presenza dei due nudi a grandezza naturale, il soggetto dei *Due amanti* dovette apparire sempre più scandaloso, forse anche alla luce della fama negativa consolidatasi intorno all'impresa giuliesca dei *Modi*. Avulso dal contesto culturale romano che aveva ispirato l'artista, non sorprende che, a partire dalla seconda metà del Settecento, sulla scorta di un radicale cambiamento del concetto di pudore e del rapporto con la nudità, il dipinto sia andato incontro a interventi censori alle corti di Spagna e Russia e si sia persa la capacità di apprezzarlo per quello che era: uno scherzoso dialogo tra pittura e teatro, una arguta competizione tra potere mimetico del colore e forza evocativa delle parole, perché, come avrebbe detto Pietro Aretino, «a Roma si usano queste burle»[33].

Note

Desidero ringraziare Pippa Balch per i suoi consigli tecnici, Damiano Rebecchini e Adriana Concin per il loro aiuto con le traduzioni, e Franziska Windt per aver condiviso con me le sue informazioni sulla copia dei Due amanti *di Potsdam.*

1 Per un profilo di Johann Friedrich Reiffenstein, C. Frank, "*Plus il y en aura, mieux ce sera". Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti "cesarei" Grimm e Reiffenstein*, in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella e Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 23 giugno-3 settembre 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001, pp. 87-95 e V. Heenes, *Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793) - Kunstagent, Antiquar und Hofrat: seine vielfältigen Beziehungen nach Sankt Petersburg*, in *Antike und Klassizismus - Winckelmanns Erbe in Russland*, atti del convegno (San Pietroburgo, 30 settembre-1 ottobre 2015), a cura di M. Kunze e K. Lappo-Danilevskij, Mainz-Petersberg 2017 pp. 237-246.

2 B. Cassidy, *Gavin Hamilton, Thomas Pitt and Statues for Stowe*, in "The Burlington Magazine", CXLVI, 1221, 2004, pp. 806-814: 814. T.K. Kustodieva, in *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, a cura di T.K. Kustodieva, Milano 2011, p. 206, cat. 121, erroneamente indica Londra come luogo di acquisto del dipinto.

3 Citata in L.M. Bedretdinova, *Ioann Fridrich Rejfenštejn i Sankt-Peterburskaja Imperatorskaja Akademija Chudožestv (po materiala dela v RGIA)*, in *Inostrannye mastera v Akademii chudožestv. Sbornik statej* [*Johann Friedrich Reifenshtein e l'Accademia Imperiale delle Arti di San Pietroburgo (materiali dai fondi d'archivio del RGIA)*, in *Pittori stranieri presso l'Accademia delle arti. Miscellanea*], Moskva 2007, p. 40, e parzialmente trascritta in S. Androsov, A. Nikol'skij, A. Cvetkov, *Alcune novità sui "Due amanti" di Giulio Romano*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 59-60.

4 Rispettivamente in *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate dal cavalier D. Giuseppe Niccola d'Azara*, 2 voll., Parma 1780, II, p. 115, e *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del re cattolico Carlo III, publicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787, p. 113.

5 Bedretdinova, *Ioann Fridrich Rejfenštejn*, cit., p. 40. Per il soggiorno di Mengs a Madrid, S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 voll., München 1999-2003, II, pp. 217-278 e 344-367. Per la storia collezionistica del dipinto, B. Furlotti, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., pp. 176-181, cat. 30.

6 Androsov, Nikol'skij, Cvetkov, *Alcune novità*, cit., pp. 60-64.

7 Per la ricostruzione grafica di questi tagli, ivi, p. 65, fig. 13.

8 Ivi, p. 58. Anche Kustodieva, in *Museo Statale Ermitage*, cit., p. 206, ritiene che i tagli precedano il trasferimento su tela.

9 L'ipotesi è condivisa da S. Ferino-Pagden, *I Due Amanti di Leningrado*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 227-236: 228.

10 Per V. Markova, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 274, l'intervento è databile tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento. Anche in questo caso fu Andrej Mitrochin a sovrintendere al trasferimento dell'opera su tela all'Ermitage nel 1840.

11 Per il sostegno di Caterina II all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, Frank, "*Plus il y en aura, mieux ce sera*", cit., pp. 87-88.

12 Lost Art-Database, Lost Art-ID 057899 (*http://www.lostart.de/Webs/EN/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?cms_param=EOBJ_ID%3D57899%26SUCHE_ID%3D27898991%26_page%3D0%26_sort%3D%26_anchor%3Dresult*). Sulla storia collezionistica di questa tavola, A.N. Bauer, F. Windt, *Die Suche nach dem Schönen: das friderizianische Konzept der Gemäldehängung in der Bildergalerie von Sanssouci zwischen königlicher Repräsentation und Selbstdarstellun*, in *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen. Geschichte - Kontext - Bedeutung*, a cura di F. Windt, Regensburg 2015, pp. 197-239: 220-224. La fig. 2 in Ferino-Pagden, *I Due Amanti*, cit., p. 229, non riproduce la copia di Potsdam, come recita la didascalia, bensì, per un errore editoriale, il quadro dell'Ermitage, come gentilmente confermatomi dall'autrice.

13 Ferino-Pagden, *I Due Amanti*, cit., p. 227, ipotizza che l'opera fosse una copia settecentesca forse eseguita da un artista nordico (l'ipotesi di un artista del Nord Europa è condivisa da Kustodieva, in *Museo Statale Ermitage*, cit., p. 206, che non fornisce però una datazione), mentre Bauer, Windt, *Die Suche nach dem Schönen*, cit., p. 222, suggeriscono che si tratti di una copia cinquecentesca. Poiché il dipinto era su tavola e l'attribuzione a Giulio Romano ha avuto lunga vita (Ferino-Pagden, *I Due Amanti*, cit., p. 227), una datazione cinquecentesca è plausibile ma impossibile da dimostrare in mancanza dell'opera stessa e di documenti che consentano di fare luce sulla sua storia collezionistica. Sempre secondo Bauer e Windt l'opera potrebbe essere stata acquistata da Michel Dubois Chatelerault (o Chateleraux), incisore della Zecca di Parma e Piacenza, per 1827 talleri imperiali; nessuna fonte è tuttavia indicata per questa precisa informazione.

14 Bauer, Windt, *Die Suche nach dem Schönen*, cit., pp. 221-223.

15 Poiché il telo che censura il pube si estende nelle sezioni limitrofe, la ridipintura deve essere avvenuta successivamente all'assemblaggio dei frammenti e al trasferimento su tela del 1834, ed è quindi identificabile con l'intervento del restauratore Vincenzo Brioschi, documentato nel 1837; Androsov, Nikol'skij, Cvetkov, *Alcune novità*, cit., p. 58.

16 Ferino-Pagden, *I Due Amanti*, cit., pp. 229 e 233. Per una lista di interpretazioni che spaziano da un soggetto di Boccaccio agli amori di Zeus e Alcmena, passando per Alessandro e Rossane, Kustodieva, in *Museo Statale Ermitage*, cit., p. 206. In Lost Art-Database, il dipinto già a Potsdam ha l'insolito titolo letterario di *Lancillotto e Ginevra avvertiti da Mallehault*.

17 Ferino-Pagden, *I Due Amanti*, cit., p. 233.

18 Su questo argomento, P. Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia 1978, pp. 132-133, e M. Koshikawa, *Giulio Romano's Lovers: a Reflection on its Visual Sources and Literary Associations*, in "Aspects of Problems in Western Art History", IV, 2003, pp. 77-84: 80-81.

19 La prima fu recitata per la prima volta a Ferrara nel marzo 1508, la seconda fu rappresentata a Ferrara nel febbraio 1509 e a Roma nel 1519 (uno studio della scenografia dei *Suppositi* è attribuito a Raffaello con la possibile partecipazione di Giulio Romano; C.L. Frommel, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 290), la terza sempre a Ferrara durante il carnevale del 1528; G. Davico Bonino, *Introduzione*, in *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. Davico Bonino, 3 voll., Torino 1977, I, pp. XIV, XV e XVIII e II, pp. XXIV-XXV.

20 Messa in scena per la prima volta a Siena nel febbraio 1513, riscosse notevole successo a Roma nel dicembre 1514 e nel gennaio 1515, per approdare poi a Mantova nel febbraio 1520, a Venezia nel 1521 e 1522 e nuovamente a Mantova nel 1532; Davico Bonino, *Introduzione*, cit., I, pp. XXVII e XXX-XXXVI e II, pp. XXIII-XXIV.

21 Messa in scena per la prima volta a Firenze nel 1518, fu rappresentata a Roma, in Vaticano, nel settembre 1520; Davico Bonino, *Introduzione*, cit., I, pp. XLI-XLII e II, p. XXV.

22 La prima stesura fu composta a Roma nel 1525; Davico Bonino, *Introduzione*, cit., II, pp. XXVIII-XXIX.

23 Si veda per esempio il doppio senso delle espressioni «coltel della guaina mia», «il pestello, non il mortaro, intendi?» ne *La Calandria*, IV, 2 e 3. Su questo argomento, L. Wolk-Simon, *Raffaello, Giulio Romano e l'affare dell'amore*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., pp. 28-43: 39 e A. Geremicca, *Il trionfo del 'pennello'. Eros 'per burla' tra testi e immagini*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., pp. 86-93.

24 Dovizi, *Calandria*, III, 10.

25 Aretino, *Cortigiana,* IV, 19 e 20, V, 5. Per il testo de *La Cortigiana*, ho seguito l'edizione critica della prima stesura (1525) a cura di G. Innamorati, Torino 1970.

26 Aretino, *Cortigiana*, III, 3 e 6.

27 Ariosto, *Suppositi*, I, 1.

28 Aretino, *Calandria*, III, 10.

29 Machiavelli, *Mandragola*, III, 11 e 11, e IV, 9.

30 Machiavelli, *Commedia in prosa*, III, 1.

31 Federico assistette a una rappresentazione dei *Menecmi* di Plauto a Roma nel 1511 e commissionò la messa in scena de *La Calandria* a Mantova nel 1520 e nuovamente nel 1532, in questa occasione con l'allestimento scenico progettato dallo stesso Giulio Romano; si vedano, A. Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", IX, 1886, pp. 509-583: 524; A. Belluzzi, *L'allestimento della Calandria in occasione della visita di Carlo V a Mantova nel 1532*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 205-212; e S. L'Occaso in questo volume.

32 Per un'ipotesi in questo senso, B. Furlotti, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, cit., p. 176, cat. 30.

33 Aretino, *Cortigiana*, II, 26.

Giulio Romano e collaboratori, *Combattimento sul corpo di Patroclo*, 1538 circa, particolare. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Paolo Portoghesi

Romanità di Giulio Romano

Anzitutto mi scuso con i lettori per il fatto che questo intervento non illustrerà nessuna scoperta filologica e non rivelerà nulla che non sia già più che noto. La ragione per cui sono intervenuto in questo convegno è solo per l'occasione che mi ha offerto di ringraziare pubblicamente Giulio Romano per una serie di ragioni che vi esporrò.
Come Giulio sono nato a Roma e spesso ho riflettuto su quanto poche figure di artisti e di intellettuali siano nate in questa città, famosa per la sua universalità e ricchezza culturale. Roma, si sa, è stata per molto tempo una città di mercanti, di avvocati, di prelati, di sagrestani, ma qualche eccezione c'è stata – basta pensare a Pietro Cavallini – e il fatto che anche Giulio, in pieno Rinascimento, sia stato un grande artista mi ha sempre consolato. L'importanza che attribuisco al luogo di nascita non è comunque una questione di fierezza campanilistica, ma riguarda la mia convinzione che è nell'infanzia e nella adolescenza che si forma quella sensibilità spaziale che sfocia nella creazione artistica.
Il padre di Giulio, Pietro, lascia morendo nel 1525 una piccola eredità alla figlia, moglie di Lorenzetto, lo scultore allievo di Raffaello che introdurrà Giulio nella bottega del maestro. Anche il patronimico Pippi (cioè figlio di Pippo), preferito al vero cognome Giannuzzi, fa pensare a una famiglia modesta di origini popolari. Giulio però, in virtù del suo ingegno e dello spirito del tempo propenso a separare la forza dell'ingegno da quella del danaro, diventerà un gentiluomo di vaglia, conteso "alla pari" da committenti illustri e destinato a diventare il *genius loci* di una città che aspira a divenire una nuova Roma.
Nella seconda edizione delle *Vite*, Giorgio Vasari racconta di una sua visita a Giulio che ci fa capire il ruolo che aveva conquistato nel cuore dei suoi committenti e dei cittadini mantovani: «Dimandando poi il cardinale a Giorgio quello che gli paresse dell'opere di Giulio, gli rispose (esso Giulio presente) che elle erano tali che ad ogni canto di quella città meritava che fusse posto la statua di lui: e che per averla egli rinnovata, la metà di quello Stato non sarebbe stata abbastanza per remunerare le fatiche e virtù di Giulio. A che rispose il cardinale Giulio essere più padrone di quello Stato che non era egli: e perché era Giulio amorevolissimo, e specialmente degli amici, non è alcuno segno d'amore e di carezze che Giulio non ricevesse da lui».
Il palazzo che Giulio aveva costruito per la sua famiglia ci fa capire che alto livello sociale un artista del Rinascimento poteva raggiungere. Una residenza piena di *charme* e di sottigliezze simboliche, affrescata come un palazzo pubblico ma senza quella spettacolarità di cui si era servito progettando Palazzo Te.

La Romanità di Giulio si lascia avvertire nelle sue architetture mantovane che hanno spesso una "magnificenza romana" ma più ancora per qualcosa di irreale, di sognato, che si intravvede nelle immagini romane dei suoi quadri giovanili, che ci fanno pensare all'importanza che aveva assunto per lui adolescente lo spettacolo delle rovine che lo metteva in contatto idealmente con un mondo scomparso da rivivere intensamente immedesimandosi nei suoi personaggi e nelle loro mitiche virtù.
Giulio a Roma abitava all'angolo tra la via di Macel de'Corvi, dove poi abitò Michelangelo, e la via di Loreto, la zona purtroppo "sventrata" per costruire l'Altare

della Patria, a due passi dalla Colonna Traiana che si radicherà nel suo immaginario pittorico, ma anche a due passi dai Mercati Traianei.
In molti dei suoi dipinti dei primi anni Venti del Cinquecento, che seguono la morte di Raffaello, appaiono visioni del paesaggio romano di grande fascino, disegnate con la sensibilità dell'architetto, ma in modo suggestivo, con luci improvvise, come viste in un sogno. Si osservi *La lapidazione di santo Stefano* conservata nella chiesa di Santo Stefano a Genova (figg. 1-2), uno dei suoi capolavori giovanili. Sullo sfondo, in alto, si vede un rudero che non è difficile riconoscere: si tratta di un interno dei Mercati Traianei, raccontato in una atmosfera fiabesca con una luce che scende da un foro della volta e sottolinea il processo di de-costruzione che rende leggibile la logica costruttiva dell'invaso spaziale. In fondo all'aula del mercato si inserisce un dettaglio molto significativo, un grande portale poco adatto filologicamente a un edificio di età traianea nel quale appare di sorpresa il motivo delle bugne sovrapposte. Sappiamo che la moda del "rustico" domina l'architettura di quegli anni e non è da escludere che sia stato proprio Giulio a inaugurarla e questo portale potrebbe essere una prova del suo già avvenuto innamoramento per le magiche rovine di età claudiana di Porta Maggiore e del Tempio del Divo Claudio, ricordo di un imperatore intellettuale, poco stimato dai contemporanei, che aveva scritto persino un libro sugli etruschi. L'architettura claudiana, così intenta a raccontarci la fase del montaggio dei conci uno sull'altro e di possibili errori dell'artigiano che costruisce, è qualcosa che poteva nascere solo a Roma, un luogo in cui la vocazione al realismo, alla concretezza, al *sense of humour*, è sempre presente. Giulio sembra ispirato dal motto di Louis Sullivan che Frank Lloyd Wright riporta nella sua autobiografia: «Il nuovo nell'antico, l'antico nel nuovo; questo è il principio». Se n'era accorto Vasari che, nella prima edizione delle sue *Vite*, lo definiva «modernamente antico e anticamente moderno». Il suo culto dell'antico è però venato da un drammatico "sentimento del tempo" che vede l'architettura come qualcosa che può scomporsi, consumarsi, dissolversi. Questo sentimento può spiegarsi pensando al suo vagabondare, da ragazzo, tra i ruderi della città natia in cui forza e fragilità si mescolano e si intrecciano.
Tra le sue scelte essenziali come architetto c'è quella di de-costruire, per ri-costruire, smontare per rimontare e il bugnato è il mezzo più adatto per condurre questa indagine che introduce la dimensione tempo, come fosse la calce

Pagina a fronte

1-2. Giulio Romano, *La lapidazione di santo Stefano*, 1520-1525. Genova, chiesa di Santo Stefano. Intero e particolare della rovina sullo sfondo.

In questa pagina

3. Mantova, Palazzo Te.

4. Giulio Romano, *Progetto per la Porta del Te a Mantova*, 1530-1536 circa, Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 360/1863.

tra un concio e l'altro, tra un filare di conci e quello che gli sta sotto.
Questa almeno è la mia ipotesi che rende spiegabile il famoso triglifo del Palazzo Te che scivola nel vuoto (fig. 3) e i particolari dei tre mirabili disegni per la Porta del Te in cui ogni concio prima d'esser disegnato è messo in opera mentalmente, magnificando quella legge di sovrapposizione di elementi che è alla base di ogni "ordine" architettonico. Nel disegno di Stoccolma (fig. 4) si avverte la disponibilità dell'architetto a lasciarsi suggerire ardite soluzioni grammaticali dal disegno stesso. Si osservi in alto a sinistra l'inserimento della parasta bugnata. Al livello della cornice appare la protrusione di una sporgenza che ipotizza un ipotetico misterioso risvolto, mentre sopra i due portali minori vengono sperimentate significative disobbedienze alle regole di allineamento. Nell'attico, a destra viene indicato con compiacimento un errore di messa in opera con i conci inclinati che salgono verso destra. Viene in mente l'insistita affermazione di Federico Fellini che sosteneva che compito dell'autore è interrogare i suoi personaggi e scoprire cosa vogliono e cosa gli potrà succedere.

Per capire cosa Roma deposita nel sangue dei suoi figli bisogna leggere Giuseppe Gioacchino Belli. Essere romano, alla luce della sua indagine, rigorosa quanto divertente, significa esser vissuto in una città gremita di storia e di storie, di immagini ricche, sorprendenti e contraddittorie, di vita e di morte mescolate insieme in modo inestricabile e significa di conseguenza essere aperti alla tolleranza, all'ambiguità, al distacco. E significa anche esser messi di fronte alla necessità di scegliere tra la fede e il relativismo, tra la realtà e il sogno, tra la bugìa e la offensiva sincerità. Piranesi – il poeta della magnificenza romana – dipinge i romani ai piedi dei monumenti, come piccole ombre gesticolanti piene di carattere che, per contrasto, rendono più maestosi gli edifici rappresentati.
Nel mio libro *Roma del Rinascimento* ho dedicato a Giulio un capitoletto che lo identifica come "inquieto". Oggi lo riscriverei puntando soprattutto sul gusto del racconto che anima la sua visione lirica della vita, e quando uso questa parola penso anche al valore che ha assunto dopo il trionfo dell'opera (lirica). Questo gusto del racconto emerge nella pittura e nell'architettura ma si manifesta chiaramente nel disegno minuzioso degli oggetti che celebrano il rituale della mensa dove si associano natura, memoria storica e mitologia per la gioia degli occhi... e del palato. Si osservino i disegni di Chatsworth e del British Museum. L'invenzione che li anima allude a una serie di eventi che evocano la vita: la conchiglia, il delfino, il tralcio di vite rampicante, le foglie che si dispongono sul piatto con una irregolarità che evoca l'attimo fuggente, il vortice marino che trascina pesci, granchi, tartarughe nella bocca di un mascherone cosmico e si dilata sui bordi nei tentacoli di polpi nascosti dietro un filare di conchiglie *pecten jacobaeus*. L'arredo della mensa è visto come preludio a un pasto sacrale in cui le sensazioni che produrrà il cibo sono anticipate e celebrate nel regno della bellezza e della immaginazione poetica.
A proposito di sacralità è giusto chiedersi come Giulio abbia sentito i problemi religiosi. È vissuto in un periodo drammatico per la chiesa di Roma nel quale la ribellione di Lutero aveva suscitato non solo reazioni negative ma anche autocritiche e importanti riflessioni di ordine teologico. Il cardinale Gonzaga,

innamorato, come abbiamo visto, delle capacità artistiche di Giulio, era un esponente degli "spirituali", conobbe Valdes durante la visita di Carlo V a Mantova e intrattenne rapporti con Vittoria Colonna e con il cardinale Contarini.
Nella sua bellissima monografia, Bruno Adorni si pone la domanda se Giulio sia stato toccato dalla ventata eretica che attraversa la Chiesa in quegli anni e che riguarda anche il problema della rappresentazione della immagine divina. La risposta data da Giulio alle critiche dei fabbriceri della Steccata di Parma, non lascia dubbi sulla sua fedeltà alla tradizione e sul suo disinteresse per le sottili dispute teologiche. «Anchora ho inteso – risponde Giulio –, sono infamato per haver dipinto Dio padre quale è invisibile. Rispondo che da Cristo et la Madonna in fuori, che sono in cielo col corpo gloriosi, tutto il resto de santi et anime e angili sono invisibili et pur si usa dipingerli et a vostre signorie non debbe esser novo che le picture son scritture del volgo et ignoranti et le cose invisibili non si possono depignere». Giulio rivendica la sovranità della immaginazione che ci aiuta a vedere anche ciò che non vediamo materialmente. A parte le questioni teologiche, per un pittore l'iconoclastia è un attentato alla immaginazione creativa che ha tra i suoi compiti più importanti quello di rendere visibile l'invisibile e di rivolgersi a tutti, anche ai "poveri di spirito".
Basta pensare alle migliaia di opere distrutte dalla furia degli iconoclasti per capire che Giulio, da buon romano, difendeva la sua libertà e non prendeva troppo sul serio le proibizioni e gli scrupoli religiosi.

Bruno Adorni

L'irresistibile ma breve successo di Giulio Romano architetto nel periodo mantovano

A dire il vero non avevo mai pensato di dovermi occupare professionalmente di Giulio Romano fino a quando Manfredo Tafuri mi chiese di occuparmi della torre di San Prospero a Reggio Emilia per la mitica mostra del 1989 a Palazzo Te. Poi scrisse lui sul quel tema, passandomi un argomento che proprio mi era estraneo, cioè gli apparati effimeri urbani e gli allestimenti teatrali. Colpa mia perché avevo risposto a una sorta di circolare di Manfredo ai collaboratori al catalogo che chiedeva se mancava qualcosa ed eventuali suggerimenti. "La sventurata rispose" scrivendogli che secondo lei mancava appunto Giulio regista di effimeri urbani e di spettacoli teatrali. Hai ragione mi disse, scrivine tu! C'era poco tempo, meno male che mi ha aiutato Amedeo Belluzzi, i cui scritti al proposito avevo già peraltro letto per cultura generale e per far meglio il professore.
Ma ancora più importante fu la richiesta di Elio Monducci che mi chiese nel 2000, credo, di scrivere con lui un libro sull'abbazia benedettina a Reggio Emilia, porgendomi su un vassoio d'argento la possibilità di attribuire a Giulio il chiostro grande con una nuova accurata cronologia delle fabbriche, che fa partire i lavori al chiostro grande appunto al 1542 con fine della prima grande campagna dei lavori al 1550, contro il parere, che sembrava autorevole, dell'abate e storico dei benedettini di Reggio Emilia settecentesco, Camillo Affarosi, che fa partire la fabbrica il 1580. È documentato che il costruttore Roberto Pacchioni nel settembre 1545 andò a San Benedetto Po e a Mantova "per veder fabrica"[1], come a dire a chiedere al progettista e alle sue fabbriche mantovane lumi su qualche aspetto della realizzazione del chiostro grande reggiano, similmente a quanto era successo nel novembre 1538 per la torre di San Prospero, quando Alberto Pacchioni, il Rossino e Paolo Guidetti furono pagati dalla fabbriceria «per vettura de cavallo de andar a Mantua per consiglio de la Torre da Messere Iulio Romano»[2]. Del resto così particolare è il suo carattere compositivo da far scrivere ad Adolfo Venturi una meravigliosa ècfrasis: «Il monastero dei benedettini, ispirato alle architetture mantovane di Giulio Romano, ha un clamore cinquecentesco non proprio dei chiostri, con il porticato a grandi arcate, fiancheggiato da pilastri alla rustica, e, tra pilastro e pilastro, da serliane, come da nicchie con statue all'estremità d'ogni lato [...] apparato fastoso, denso, irrequieto». A ben vedere, non di un traduttor dei traduttor d'Omero, non una ripresa da Serlio, come sembrava pensando alle date tarde proposte da Affarosi, ma una complessa e innovativa interpretazione di un chiostro benedettino quasi fosse per la vicina abbazia di San Benedetto Po.
Il passo successivo, forse troppo grande, cioè quello di scrivere il libro per Silvana editoriale *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani* uscito nel 2012, è avvenuto in parte per la curiosità di approfondire un autore, del quale mi ero dovuto occupare per sollecitazioni esterne, soprattutto riguardo alla sua architettura religiosa, come San Benedetto Po, che mi intrigava particolarmente come incrocio pericoloso di inquietudini religiose, avendo inseguito la congregazione di santa Giustina di Padova poi cassinese a Parma, Piacenza, Reggio Emilia, Ferrara e in qualche modo, attraverso occhi altrui, di San Pietro a Modena, di Santa Giustina a Padova, dell'abbazia di Praglia, di San Faustino e Giovita a Brescia.
Su quella scia, è seguito naturalmente il tentativo di approfondire la lettura di

Tafuri dell'ultima opera di Giulio voluta dal cardinal Gonzaga, il rifacimento del duomo mantovano, con qualche precisazione sulla conformazione del doppio deambulatorio previsto probabilmente da Giulio a completare la fornitura di 40 colonne (32 utilizzate nelle navate) contabilizzate il 30 settembre 1545 e sul carattere "gibertiano" dell'infilata di cappelle laterali così aperte fra di loro e prive all'origine di tombe gentilizie a contraddirne il carattere privato che avevano abitualmente.
Nonostante qualche sforzo nella ricerca di *liaisons dangereuses* fra Giulio e i suoi collaboratori più tardi giudicati e condannati o costretti all'abiura dall'inquisitore Campeggi (chiedendo aiuto a Gigliola Fragnito e anche a Adriano Prosperi, costretto a forza a tornare all'"archeologia" della sua ricerca, come mi rinfacciò, cioè al potente datario Giberti), non sono riuscito a sciogliere il nodo della partecipazione di Giulio all'inquietudine religiosa dei suoi committenti, rimanendo giustificata la perplessità di Manfredo Tafuri, ribadita in questa sede da Paolo Portoghesi che ha fatto benissimo a leggere la sentita lettera del cardinal Gonzaga che annuncia la morte della sua "man destra" al fratello don Ferrante, governatore imperiale di Milano. Quasi un programma di rinuncia, non del tutto rispettato, alle pompe del mondo: «mi vo fingendo che la morte di questo raro huomo mi haverà almeno giovato a spogliarmi dell'appetito del fabbricare, degli argenti, delle pitture».
Ma probabilmente il passo è stato fatto soprattutto per dare più visibilità a quanto scritto su Reggio Emilia e, più in generale, sul grande successo che ebbe Giulio in Emilia. Chi lavora in genere fuori dai grandi e conclamati centri del Rinascimento, può ben capire questa preoccupazione di fare intendere realtà "locali", presunte periferiche, significative al jet set della storiografia architettonica.
Una sorta di *excusatio non petita*, anche se mi sembra di poter dire che la monografia su Giulio a Mantova sia la prima opera di carattere generale che utilizzi a piene mani il *Repertorio* di fonti documentarie su Giulio Romano raccolto da Daniela Ferrari e uscito a stampa nel 1992, coniugate, si spera, con la capacità di lettura delle architetture, che è bene ricordare sono la migliore documentazione di se stesse e chi non sa leggerle può trarre poco vantaggio anche da una doviziosa messe di documenti scritti. Può essere utile ricordare, per ribadire il concetto, che la bontà o professionalità di uno storico non sta tanto nelle acquisizioni di nuove fonti (cosa non inopportuna) ma piuttosto nella correttezza e ricchezza della loro interpretazione.
Penso davvero che l'opportunità colta da Giulio di andare nel 1524 a Mantova, una piccola ma raffinata corte del nord Italia, sia stata fortunata e significativa, non solamente perché ha anticipato l'epocale sacco di Roma del 1527, fregando tutti sul tempo nella diaspora degli artisti operanti a Roma sotto Clemente VII (Perin del Vaga, Giovan Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio e altri per ricordare solamente la bottega di Raffaello), ma perché vi ha trovato un committente, il papà dell'architettura secondo Filarete, Federico II Gonzaga, suo marchese e poi duca, che puntò, per la sua immagine per i contemporanei e per la gloria futura, soprattutto a creare, con il principale aiuto del prediletto allievo di Raffaello, una

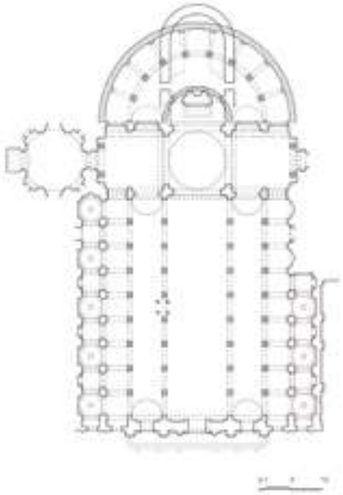
1. Mantova, Palazzo Te, confronto fra l'ala nord e l'ala sud verso il cortile che mette in evidenza la mancata corrispondenza ritmica nell'impaginato delle semicolonne soprattutto all'esterno della Sala dei Cavalli che ha oltretutto la finestra tamponata in corrispondenza del grande camino.

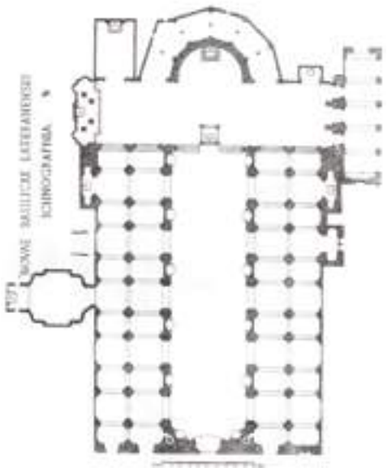
2. Palazzo Te, Facciata verso il giardino, loggette sulla peschiera esterne alla camera delle Aquile, dei Venti e di Psiche, dal ritmo molto variato e come addensato verso destra.

3. Giulio Romano e collaboratori, *La rovina dei giganti fulminati da Giove*, 1532-1535. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti. Particolare con il crollo dell'architettura.

4. Palazzo Ducale, La Rustica. «Penso sarà più vistoso che quello del Te; ancor che non li sia tanta fattura, ha più presentia» ne scrive l'autore. Con i conci dei pilastri slittati sia di lato sia in profondità e i conci che sgusciano ai lati delle finestre, insieme alla gelatinosa fluidità delle semicolonne "salomoniche", sembra dare l'effetto di un terremoto con un nuovo equilibrio isostatico.

"scena" per la vita della sua corte degna del re di Francia Francesco I, che lo ebbe in simpatia da quando, ragazzo bello ed eloquente, fu suo ostaggio, e dell'imperatore Carlo V che ammirò Palazzo Te e il grande complesso di Marmirolo nella prima visita mantovana del 1530. Emulazione che portò naturalmente, come è noto, a notevoli problemi finanziari nel piccolo stato, ereditati e risolti piuttosto drasticamente dal fratello cardinale Ercole.
Naturalmente per la qualità dell'opera di architetto, pittore e progettista favoloso di suppellettili e affini ma forse anche di più per la presenza egemone nella produzione artistica della corte mantovana, Giulio ha avuto, quasi da subito, un irresistibile successo nell'Europa delle corti, attraverso il cugino di Federico II, il duca Ludwig X di Baviera, che, affascinato nel 1536 dal suo capolavoro mantovano del Te, volle la sua opera per la Stadtresidenz a Landshut e, con meno certezza, Carlo V per il suo palazzo che "sigilla" l'Alhambra a Granada, per tramite di Baldassarre Castiglione, che stava presso la sua corte a Toledo nel 1525. Comunque il progetto giuliesco può essere stato confermato e magari precisato dall'imperatore dopo aver ammirato nel 1530 e nel 1532 Palazzo Te, visto che i lavori a Granada sembrano trovare consistenza dal 1532. Si può ricordare l'influsso di Giulio alla corte di Francesco I a Fontainebleau, soprattutto tramite Primaticcio e Serlio. E ancora gli allestimenti effimeri a Milano legati all'ingresso solenne dell'imperatore Carlo V nel 1541 e la forte presenza a Vicenza, alla Villa dei Vescovi di Luvigliano di Torreglia, in Emilia da Parma a Reggio, a Modena e a Bologna. A cui aggiungere, almeno come pittore, l'opera per il vescovo Giberti nel duomo di Verona.
Facendo la storia coi se, ci si potrebbe chiedere che fortuna, che spazio professionale, soprattutto come architetto, avrebbe potuto avere Giulio se fosse rimasto a Roma contemporaneamente ad Antonio da Sangallo il Giovane, a Michelangelo e al più mite Peruzzi. Chissà cosa avrebbe detto il primo architetto di San Pietro del suo tono "vistoso", paratattico e aritmico, visto che si è permesso di censurare le morbide "sprezzature" ritmiche di Raffaello nel progetto per la sua casa in via Giulia!
Abituato alla varietà di modi della bottega di Raffaello, come avrebbe potuto convivere con la stravincente "monotonia" (secondo l'espressione di Ludovico Dolce) di Michelangelo?
Comunque la posizione dominante a Mantova, che difficilmente avrebbe potuto avere a Roma, e la posizione geografica e politica della città gonzaghesca sembra-





In alto, da sinistra

5. Pianta del duomo di San Pietro a Mantova con l'ipotesi del doppio deambulatorio che avrebbe utilizzato le otto colonne contabilizzate nel 1545 oltre le trentadue utilizzate nelle navate.

6. Pianta di San Giovanni in Laterano a Roma. Da C. Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri quatuor*, Roma 1656.

In basso

7. Reggio Emilia, abbazia benedettina dei Santi Pietro e Prospero, chiostro grande, prospetto ovest costruito fra il 1542 e il 1550 come il prospetto nord e parte del prospetto est. Le statue sono del secolo successivo. Si è oscurata la parte bassa per figurare il piano originario prima dello scavo a livello delle cantine.

Pagina a fronte

8. Mantova, casa di Giulio Romano (acquistata nel 1531 e abitata dal 1533), testa di Mercurio alla cui bocca sono incatenate delle orecchie come emblema dell'eloquenza in grado di soggiogare gli uomini (da Luciano di Samosata); è nella terza arcata, cioè all'origine sopra l'ingresso che fu spostato nel 1800 da Paolo Pozzo.

9. Mantova, casa di Giulio Romano, scala e loggia di accesso al piano nobile forse all'origine in un cavedio poi coperto nel 1.800 da Paolo Pozzo.

10. Mantova, casa di Giulio Romano, sopralzo di Paolo Pozzo sulla scala visto dal prato posteriore.

no aver creato una sorta di tam tam fra committenti, alti cortigiani, diplomatici, letterati, e creato "l'inarrestabile ascesa" di Giulio negli stati vicini e fra le corti europee.
Sempre facendo la storia coi se, sarebbe stato bello vedere cosa avrebbe combinato Giulio con San Pietro, se fosse vissuto qualche anno in più e se fosse vera la notizia riportata da Vasari che Paolo III alla morte di Sangallo nel 1546 avrebbe voluto lui architetto di San Pietro prima di interpellare Michelangelo.
Per chiudere, accenno solamente al dispiacere di aver letto *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento* di Édouard Pommier, solamente poco dopo aver stampato il libro su Giulio a Mantova[3]. Senza per forza condividere del tutto la sofisticata lettura che ha fatto lo studioso francese sul significato della casa mantovana di Giulio, certamente avrei sposato la tesi che la testa con il copricapo alato e le orecchie incatenate alla sua lingua sia di Mercurio, tanto più che originariamente stava proprio sopra l'ingresso della casa. Nel suo viaggio all'estremo occidente dell'impero romano, Luciano di Samosata «scopre un quadro straordinario: un Mercurio che trascina dietro di sé un gruppo di uomini, legati per le orecchie a una catena d'oro attaccata alla sua bocca. I Celti gli spiegano che si tratta di un'allegoria dell'eloquenza in grado di soggiogare gli uomini. Il loro Mercurio/Ercole è un saggio e la persuasione è la sua unica forza»[4].

Ma spero di poter rimediare e fare nuove ipotesi insieme a un più giovane storico dell'arte che partecipa a questo stesso convegno. In particolare mi piacerebbe dare consistenza alla possibilità che la scala d'ingresso al piano nobile possa essersi sviluppata in un cortiletto, magari preesistente, e chiusa nell'anno 1800 da Paolo Pozzo con il sopralzo evidente dal prato posteriore.
Sono ancora convinto, come nel libro del 2012[5], che alla morte di Giulio il suo influsso come architetto scemò presto, nonostante la divulgazione serliana e la bella presentazione vasariana.
A Mantova ne risentirono tre architetti abbastanza modesti come Bernardino Facciotto, Pompeo Pedemonte e Antonio Maria Viani, mentre il più dotato Giovan Battista Bertani, pur conoscendo in profondità l'opera di Giulio, ha una personalità decisa e più astratta, verrebbe da dire. L'opera giuliesca ebbe un certo influsso sull'architettura della vicina città di Cremona, più sentitamente con Antonio e soprattutto Giulio Campi, più genericamente con Francesco e Giuseppe Dattaro. Qualche riflesso, soprattutto di ritmo, coniugato con un certo duro arcaismo si avverte nel milanese Cristoforo Lombardo che, come si sa, ha collaborato con Giulio nel progetto per la facciata di San Petronio a Bologna.
Quanto proposto in questo convegno riguardo ai camini di Corte Susano nel Mantovano, in una fabbrica che dovrebbe essersi conclusa nel 1550, non sembra costringere a cambiare idea sullo scarso influsso di Giulio dopo la sua morte, come pure gli echi giulieschi più o meno diretti nella residenza trentina del principe vescovo Bernardo Cles e nel palazzo in San Pietro dei conti d'Arco ad Arco, soprattutto nel portale un po' brutale che richiama quello della villa dei roveretani del Bene a Volargne nella val d'Adige veronese entrambi della metà del Cinquecento.
Questo vale più o meno anche per gli echi bresciani anche se alcuni più avanti nel tempo.
Come si è rilevato spesso, breve come una meteora fu l'influsso stilistico di Giulio su Palladio. In pratica in corrispondenza dell'attività vicentina dell'artista "mantovano" per il Palazzo della Ragione, Palazzo Thiene e la tomba di Lavinia Thiene in duomo.
Se fosse attendibile l'attribuzione di Palazzo Bocchi a Bologna al Vignola scritta dal suo biografo Egnazio Danti, si tratterebbe di un omaggio molto diretto e forte a Giulio proprio quando fu presente a Bologna per presentare il progetto per la facciata di San Petronio redatto con l'architetto del duomo di Milano Cristoforo Lombardo in concorrenza con quello disegnato poco prima dal Vignola stesso, architetto di San Petronio. Se «il gusto il più mastino» del palazzo «e con bugne sgarbatissime alle colonne della porta», secondo la calzante lettura di Francesco Milizia[6], poco si attagliasse al "quieto" Vignola, come spesso ha notato la criti-

11. Tiziano, *Pietà*, 1570-1576 circa, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

ca e facesse propendere per il suo maestro Serlio, secondo il parere di Tafuri, o allo stesso Giulio, secondo il parere dello scrivente, allora il maestro "bolognese" avrebbe rimandato l'omaggio al maestro "mantovano" quando andò a Roma al servizio di papa Giulio III: in maniera più morbida ma efficace con la facciata di Villa Giulia.

Il terzo importante architetto, contemporaneo dei due precedenti, Galeazzo Alessi, sembra ricordarsi di Giulio nel basamento a bugnato vistoso della splendida finestra che interrompe la scarpa del palazzo comunale di Bologna e in quello della loggia nella Rocca Paolina a Perugia (almeno secondo un disegno ottocentesco), nella citazione della finestra della casa romana di Giulio ripetuta *n* volte nella facciata di Palazzo Marino a Milano, nel più generico richiamo nel portale e nell'ordine inserito nella concavità marcata della Porta del Molo a Genova che ha più forte ispirazione nei disegni a tenaglia di Michelangelo per le fortificazioni fiorentine. Forse anche qualcos'altro, ma niente di pieno e sentito come in Villa Giulia di Vignola. Si direbbe un utilizzo irrigidito e intellettualizzato. Poi in giro per l'Italia e per l'Europa poco il sentore diretto, qualcosa in più attraverso la mediazione di Serlio commista, arricchita o impoverita, con la cultura materiale e artistica locale. Per questo commuove, e risarcisce di questo parziale oblio, l'esplicito omaggio di Tiziano vecchio a Giulio con i "vistosi" conci che trafiggono il frontone della cornice bugnata dell'abside nella *Pietà* (fig. 11), concepita per la propria sepoltura fra il 1570 e il 1576, che richiamano con freschezza le opere e i disegni che il collega deve avergli presentato quarant'anni prima a Mantova.

Note

1 E. Monducci, *Documenti e regesti*, in *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'abbazia di San Prospero extra moneta ai chiostri e alla chiesa di San Pietro*, a cura di B. Adorni, E. Monducci, 2 voll., Reggio Emilia 2002, II, p. 62.

2 E. Monducci, *La fabbrica della torre: documenti e regesti (1526-1984)*, in *San Prospero: la torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, a cura di E. Monducci, Milano 2006, pp. 77-159: 100-101.

3 É. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007.

4 Ivi, p. 246.

5 Cfr. capitolo "L'eredità di Giulio Romano", in B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 12-14, e come prima, tutto sommato, anche Burns e Tafuri, in "La fortuna di Giulio Romano architetto" nel catalogo della mostra del 1989: *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 574-581.

6 F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Bassano 1785, II, pp. 23-24.

Francesco Paolo Fiore

Giulio Romano, Serlio e il rustico

Giulio Romano guarda all'opera rustica sin dalla sua formazione al fianco di Raffaello. Il muro di fondo del Foro di Augusto, il fianco del *Templum Pacis* incorporato nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, le imponenti strutture di Porta Maggiore e le sostruzioni del Tempio di Claudio presso la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio – con le bugne alternate sulle paraste che inquadrano gli archi e con la trabeazione dal fregio bugnato (figg. 1-2) – sono i modelli antichi ai quali riferirsi superando quelli rappresentati dalle murature rustiche medievali e dalle stesse riprese quattrocentesche. Bramante ne aveva dato la sua interpretazione nella Porta Julia, nel Palazzo dei Tribunali e in Palazzo Caprini. Raffaello aveva presto seguito Bramante nel trattare a bugne rustiche i pilastri del carcere Tulliano in un disegno preparatorio per la *Liberazione di San Pietro*[1] e, a bugne sagomate, gli stessi pilastri nell'affresco della *Liberazione* e il basamento della loggia papale nell'*Incendio di Borgo*. Avrebbe in seguito utilizzato il bugnato rustico nel palazzo di Jacopo da Brescia e in Palazzo Pandolfini[2]. Ma né nelle architetture di Bramante, né in quelle di Raffaello troviamo bugne rustiche legate agli elementi verticali dell'ordine come nelle sostruzioni del Tempio di Claudio, fatta eccezione per il portale terreno della facciata a valle di Villa Madama, raffigurato in un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane per Raffaello (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1518 A). È sulla "mescolanza" fra il rustico e gli ordini architettonici, come l'avrebbe chiamata e riproposta Sebastiano Serlio, che vorremmo tornare a riflettere a partire dalle architetture di Giulio Romano.

1. Roma, un'arcata delle sostruzioni del Tempio di Claudio presso la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, con l'ordine bugnato e il concio sporgente in chiave.

2. Resti dell'ordine e di un setto murario delle sostruzioni del Tempio di Claudio alla base del campanile della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Il disegno che rappresenta il portale terreno di Villa Madama accanto al basamento bugnato di una delle due torri angolari della villa è stato datato al 1519[3], un anno prima della morte di Raffaello. Potremmo ipotizzare che Giulio, il quale avrebbe proseguito i lavori alla villa dopo la morte del Sanzio, abbia preso parte all'elaborazione di quella soluzione. Ordini bugnati non sono presenti al piano terreno del Palazzo Adimari Salviati che egli avvia nell'anno della morte del maestro, ma sono realizzati nel 1522-1523 a inquadrare il portale del Palazzo Stati Maccarani (fig. 3) nel quale le bugne rustiche, che costituiscono il piano basamentale del palazzo, invadono con i loro ricorsi le paraste tuscaniche e si sovrappongono alla trabeazione a costituire una vistosa piattabanda entro il frontone triangolare[4].
Nel cortile, l'accostamento fra le paraste e il bugnato piatto resta invece simile a quello presente sulla facciata della Cancelleria a Roma, o ancor prima nel Palazzo Rucellai di Leon Battista Alberti a Firenze, ed è piuttosto la variazione dei ritmi ad annunciare un'altra componente fortemente distintiva delle composizioni architettoniche di Giulio.
Bugne rustiche sovrapposte a paraste tuscaniche, in un caso a fasce, appaiono anche in due disegni giulieschi di quel tempo, uno per il portale della vigna Alberini e l'altro per una villa romana non identificata[5]. L'idea di sposare ordini e bugne deve avere avuto circolazione nell'ambiente degli allievi e successori di Raffaello se, fra la fine del 1523 e il 1524, Baldassarre Peruzzi rappresenta un palazzo con colonne tuscaniche avvolte da bugne a fasce nella *Presentazione di Maria al tempio* in Santa Maria della Pace[6]. In questo caso, l'ordine bugnato è innalzato su un piano terreno ad archi, anch'essi bugnati, e sormontato da un ultimo piano con semicolonne ioniche, fatto che dà risalto e imponenza alla "mescolanza" di rustico e tuscanico collocata al piano nobile. Peruzzi non raggiunge tuttavia l'originalissima giustapposizione di parti e la "mescolanza" dell'ordine ionico con il rustico che appare nella casa realizzata da Giulio per sé a Macel de' Corvi, al più tardi nel 1524, ormai scomparsa[7]. Al bugnato rustico del piano terreno e al portale inquadrato da paraste tuscaniche bugnate della casa si sovrapponeva infatti una balconata e un'edicola di finestra con semicolonne ioniche e bugne a dado che seguivano il ritmo e il trattamento a bugne lisce del piano mentre bugne a cuneo si legavano all'architrave e al fregio dell'edicola con un forte risalto in chiave.
È l'ordine dorico, e non il tuscanico o lo ionico, a sostenere il confronto con il rustico a Mantova, dove il bugnato di Giulio diviene multiforme ed è largamente impiegato per murature, pilastri, piattabande e archi[8]. Il dorico rispose alle attese

3. Roma, portale di Palazzo Stati Maccarani.

In basso

4. Mantova, Palazzo Te, facciata occidentale.

Pagina a fronte, dall'alto

5. Vicenza, Palazzo Thiene, finestre del primo piano.

6. Mantova, Palazzo Ducale, particolare della Rustica.

di rappresentazione di Federico Gonzaga e a Giulio permise di accentuare la bipolarità fra intelaiatura e parete, animando, come non si era visto in precedenza, i rapporti fra figura e fondo. Palazzo Te, oggetto delle sue disincantate e ironiche interpretazioni[9], è il monumentale risultato dell'intersezione fra il rustico e il più difficile fra gli ordini vitruviani che regola a tutt'altezza il volume (fig. 4) mentre nei campi bugnati emergono la varietà e la diversità degli aggetti e dei trattamenti delle bugne[10]. Intersezione drammatizzata nella Rustica, dove il bugnato ha una straordinaria presenza al piano terreno, l'ordine dorico è innalzato su mensole e si svincola, in forma di semicolonne tortili, dalla parete del piano superiore, dal bugnato più regolare[11] e animato in corrispondenza delle finestre (fig. 6). Dorico è anche l'ordine protagonista delle "mescolanze" mantovane con il rustico. Celeberrimo il caso delle colonne e delle paraste nell'atrio del Palazzo Te, con il fusto rustico, le basi e i capitelli dorici bramanteschi, i piedestalli in forma di blocchi rustici così come i conci in mezzeria delle architravi. E ordini dorici fasciati da bugne rustiche appaiono negli straordinari disegni di studio per la porta urbica del Te, dove emergono in ritmo trionfale sulla parete interamente bugnata e scavata da nicchie nelle campate minori, nel disegno di un portale sormontato da una loggia ionica in forma di serliana e nella porta della cittadella di Porto, eseguita dopo la morte di Giulio. Il rustico, componente caratterizzante della sua maniera, diviene a Mantova parte attiva di un'architettura "che tende a diventare essa stessa azione teatrale"[12]. Tralasciando la questione del palazzo di Carlo V a Granada e delle più elaborate e straordinarie contaminazioni che troveremmo nella chiesa abbaziale di San Benedetto Po (dal 1540), la "mescolanza" fra bugne e ordini ionici ritorna nel chiostro, se suo, dell'abbazia benedettina dei Santi Pietro e Prospero a Reggio Emilia (1542-1550)[13] e nelle edicole delle finestre del Palazzo Thiene di Vicenza che replicano quelle della casa dell'artista a Roma (fig. 5)[14].
Dovremmo chiederci, a questo punto, se Giulio considerasse il rustico un ordine a sé, da assimilare al tuscanico, come parrebbe dalle colonne bugnate con base tuscanica sullo sfondo della *Madonna Novar* di Edimburgo. Che il rustico fosse per lui un ordine architettonico a sé stante si potrebbe ipotizzare se isolassimo dal contesto le arcate della loggia delle Muse in Palazzo Te (fig. 7), gli archi e le piattabande del piano basamentale della Rustica o se interpretassimo in tal senso le arcate bugnate innalzate sul piano basamentale della sua casa a Mantova[15] o le arcate delle Pescherie. In questo caso avremmo la mescolanza fra ordini diversi ma, non disponendo di fonti scritte sull'argomento, è opportuno rivolgerci a Sebastiano Serlio, che ha ammirato e diffuso attraverso le pagine del suo trattato l'uso del rustico da parte di Giulio Romano.
Nel saggio nel quale discute di architettura e retorica in Palazzo Te, Ernst Gombrich ha proposto, sia pure in forma dubitativa, che Serlio abbia ricevuto dalla stessa bocca di Giulio la definizione del rustico quale "opera di natura"[16] presente nel passo del libro IV dove loda Palazzo Te: «È stato parer de li antiqui Romani mescolar col rustico non pur il

Dorico, ma lo Ionico, et Corinthio anchora, il perché non farà errore se d'una sola maniera, si farà una mescolanza, rappresentando in questa parte opera di natura, et parte opera di artefice, perciò che le colonne fasciate da le pietre rustiche, et ancho l'architrave fregio interrotti da li cunei, dimostrano opera di natura, ma li capitelli; et parte de le colonne et così la cornice col frontespicio rappresentano opera de mano, la qual mistura, per mio aviso, è molto grata all'occhio et rappresenta in se gran fortezza [...] et di tal mistura se ne è più dilettato Iulio Romano, che alcun'altro, come ne fa fede Roma in più luochi, et ancho Mantoa nel bellissimo palazzo detto il Te, fuori di essa poco discosto. Essempio veramente di Architettura, et di pittura a nostri tempi»[17].

7. Mantova, Palazzo Te, la loggia delle Muse sulla facciata settentrionale.

Se seguiamo Serlio nel considerare il rustico "opera di natura" distinto dall'"opera di artefice", il rustico non può essere dunque considerato un ordine a sé stante nemmeno per Giulio Romano, e Serlio precisa appunto che «non farà errore se d'una sola maniera, si farà una mescolanza». In altre parole per Serlio le bugne rustiche possono essere mescolate con tutti gli ordini proprio perché non rappresentano "opera di artefice", vale a dire perché non appartengono a un ordine architettonico in particolare. Serlio lo aveva già annunciato nell'introdurre il libro IV, pur esprimendo la sua netta, sebbene non radicale[18], preferenza per la mescolanza del rustico con gli ordini più robusti, e soprattutto con il tuscanico, richiamandosi al decoro vitruviano – ovvero alla corrispondenza fra ordini architettonici e dedicatario, o destinazione, dell'edificio – per rimettersi pur sempre, come farà in più occasioni, al "giudizio" dell'architetto[19]: «È il vero; che l'opera rustica, cioè di legature diverse grossamente abbozzata di pietre, et qualch'una anchora di queste, fatta con qualche più dilicatezza per lo piacer; che n'hanno avuto gli Scultori; è tal volta stata meschiata da gli antichi ne l'opera Dorica, et talhor anco ne la Ionica, et ne la Corintia. Nientedimeno, per esser veramente l'opera Thoscana la più rozza, et meno ornata di tutte l'altre, a me pare, che la rustica si convenga più, et sia più conforme a la Thoscana, che ad alcun'altra […] Si potrà ben anco, non discostando da quello, che han fatto gli Antichi, mischiare, et comunicare quell'opera rustica con la Dorica, et con la Ionica ancora, et talor con la Chorintia, a voglia di chi volesse contentare un suo capriccio. Il che però più tosto si potrebbe dir, che fosse di licentia, che di ragione perciò che l'Architetto ha da proceder molto modesto, et ritenuto; massimamente ne l'opere publiche, e di gravità; dove è lodevole servar il decoro»[20].

La mescolanza fra rustico e corinzio è dunque evitata da Giulio Romano e dove rustico e corinzio sono compresenti, come nella sala dei Cavalli di Palazzo Te, il camino rustico appartiene alla fascia basamentale sottoposta a quella delle paraste corinzie affrescate sulle pareti. Sebastiano Serlio evita a sua volta "mescolanze" fra rustico e corinzio nel libro IV. Nella sezione dedicata al tuscanico troviamo numerosi esempi di rustico e bugne rustiche legate agli elementi verticali dell'ordine in un portale simile a quello di Palazzo Stati Maccarani (c. VIIIv) e in portali dalle paraste fittamente (c. XIIr) o alternativamente (c. XIVr) bugnate, quest'ultimo poi ripreso per l'accesso al giardino della Grand Ferraire a Fontainebleau. E, sebbene la sezione termini con la dicitura «FINITO L'ORDINE THOSCANO ET RUSTICO INCOMINCIA IL DORICO», nelle sezioni seguenti dedicate al dorico e allo ionico le ulteriori "mescolanze" sono fra bugne e semicolonne doriche nel portale alla c. XXVIII e fra bugne e semicolonne ioniche nel portale alla c. XLIII. Quest'ultimo sembra una rivisitazione del portale della casa romana di Giulio e Serlio lo dice appunto adatto a un'abitazione (fig. 8). Emerge in queste pagine lo stesso metodo che è all'origine della configurazione del quinto ordine, il composito, proposto da Serlio «perché gli antiqui Romani han fatto diverse

8. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, c. XLIII.

mescolanze», e riproposto nel portale dorico dove riprende la "mescolanza" fra mutuli e triglifi delle finestre terrene del Palazzo Fusconi-Pighini del suo maestro Baldassarre Peruzzi. "Mescolanza" che, Serlio dichiara, «serva il decoro, et è graziosa all'occhio, et fu molto lodata da Clemente settimo»[21].

Nel libro III, dedicato alle antichità di Roma e pubblicato nel 1540 quando Serlio è ancora a Venezia, il rustico campeggia nello spettacolare frontespizio insieme al motto «ROMA QUANTA FVIT IPSA RVINA DOCET» ma è ricordato solamente negli ordini bugnati dell'anfiteatro di Verona, detto "d'ordine rustico", e di quello di Pola. Sarà poi largamente impiegato per portali con il concio in chiave scivolato in basso in ricordo di Giulio e per basamenti di facciate e di cortili, padiglioni e residenze reali nel VI libro sulle abitazioni, che Serlio comporrà in Francia e che rimarrà manoscritto[22]. Anche nel libro VI le vere e proprie "mescolanze" con il rustico sono circoscritte al tuscanico, nel portale di villa ispirata alla Grand Ferrare (f. 15r) e nel portale in forma di arco trionfale d'ingresso al palazzo del go-

vernatore (ff. 62v-63r). E altrettanto avviene nel VII libro, edito postumo nel 1575, nel quale l'autore presenta "mescolanze" del rustico con il tuscanico, e non con altri ordini, nel suo irrealizzato progetto per la salle de Bal a Fontainebleau (p. 97) e in camini (pp. 69, 73), porte di città (pp. 89, 91, 93) e in un portale a fondale di un giardino (p. 155).
Il portale della Grand Ferrare, residenza che Serlio inizia a costruire dal 1542 a Fontainebleau per il cardinale Ippolito d'Este[23], realizza concretamente la "mescolanza" del rustico con gli ordini (fig. 9) e ne inaugura il successo in Francia. Primaticcio, che aveva lavorato al fianco di Giulio a Mantova, è coinvolto nella pressoché contemporanea realizzazione a Fontainebleau della Grotte de Pins (1543), dove natura e artificio si fondono nella costruzione rustica coinvolgendo dettagli tratti da Giulio Romano e figure umane tratte da modelli antichi[24] (fig. 10). Né vanno dimenticate, per restare al tema delle "mescolanze", le successive cour de la Fontaine e porte du Baptister, realizzate sempre a Fontainebleau da Primaticcio[25]. Guillaume Philandier, il segretario di George d'Armagnac che aveva conosciuto Serlio a Venezia, avrebbe sentito la necessità di affiancare nel 1544 al rigoroso filologismo delle sue *Annotationes* vitruviane non solo l'illustrazione dei cinque ordini tratti da Serlio, ma anche le illustrazioni di una finestra tratta da quella della casa di Giulio a Roma e di un portale tuscanico con paraste a bugne e concio in chiave sovrapposto alla trabeazione[26].
Anche a causa di quel successo, il ritorno a una decisa applicazione del metodo combinatorio che coinvolge il rustico emerge invece nel libro che Jacopo Strada chiamerà VIII. Serlio lo compone dopo il 1546 e vi ricostruisce l'accampamento dei romani, provvisorio e stabile, secondo Polibio[27]. Lungi dall'essere una trattazione sull'arte della guerra, la parte del libro VIII dedicata alla costruzione dell'accampamento stabile è un manuale di composizione architettonica caratterizzato da una matura, misurata ma sorprendente libertà nell'applicazione di proporzioni, forme e valori metaforici degli ordini architettonici. Gombrich ha collegato l'invenzione della porta Decumana dell'accampamento stabile raffigurata e descritta da Serlio «di opera corinthia mista con lo rustico, per dimostrare figuratamente la tenerezza et piacevolezza de l'imperatore Traiano nel perdonare, et la robustezza et la severità nel punire» (c. 17r) (fig. 11), all'impressione di naturalezza e forza che, secondo la dottrina della retorica antica, è resa «con l'assenza di finitura, con suoni duri e persino aspri»[28] e al concetto di "sprezzatura", che ne deriva, espresso da Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano*. Nel caso della porta Decumana, Serlio supera la resistenza espressa a mescolare rustico e corinzio e associa a quella ricerca espressiva la porta Questoria che, inquadrata da ordini tuscanici avvolti da bugne «così rustica si conviene assai da la banda del questorio perciò che si convie[ne] porti fortissime a conservare que' dua così preciosi metalli» (c. 17v) e la porta Pretorea che «sarà adonca dorica dilicata per cagione del magno imperatore, tanto amico della bellezza de l'architettura» (c. 18r). Simile trattamento è riservato agli archi trionfali di

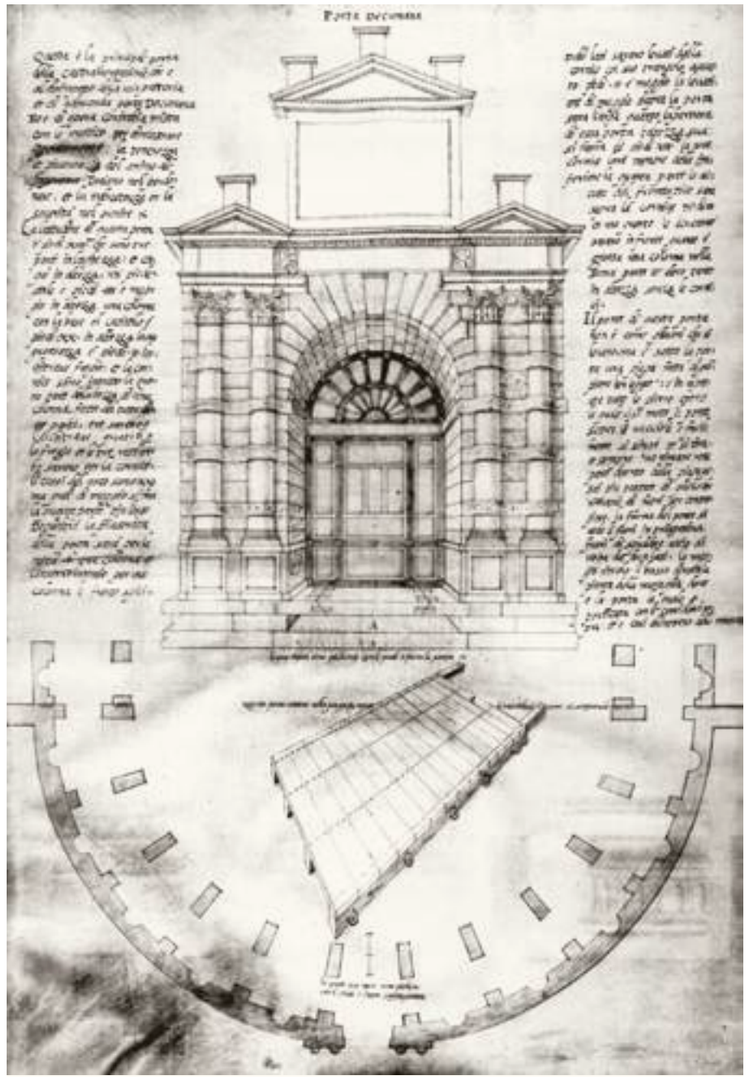
Pagina a fronte, dall'alto

9. Fontainebleau, il portale della Grand Ferraire.

10. Fontainebleau, particolare della Grotte de Pins.

In questa pagina

11. Sebastiano Serlio, *Libro VIII*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 189, c. 17r., Porta Decumana. Da S. Serlio, *Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F.P. Fiore, premesse e note di T. Carunchio e F.P. Fiore, Milano 1994, tav. 32.



accesso al ponte di Traiano sul Danubio, ricostruito seguendo la descrizione di Dione Cassio. Le norme vitruviane restano pur sempre un riferimento ma sono superate in nome delle "mescolanze" fra forte e delicato, e non solo perché Serlio le propone «riguardo al paese, dove io sono», come scriverà nell'introduzione *Agli lettori* del libro *Extraordinario* pubblicato nel 1551 a Lione. È questa l'ultima fatica trattatistica di Sebastiano e il limite della "mescolanza" con il rustico entro «una sola maniera» – un solo ordine – viene clamorosamente varcato[29]. In ragione delle esigenze visive ed espressive, Serlio modifica anche le proporzioni delle colonne bugnate, che dice «non finite» (es. VI), «a finire» (es. XII) o «imperfette» (es. VII), e già nella prima porta rustica le proporzioni delle semicolonne tuscaniche si distaccano da quelle previste nel libro IV (1:6) e raggiungono il rapporto di 1:9, perché bugnate. Ne consegue, come anche in altri casi nel libro, che colonne e trabeazioni si possono solo idealmente liberare dalle bugne rustiche e che non è possibile applicare liberamente quanto invocato da Serlio per accontentare i rigo-

risti: «Le quai tutte cose levate via, et aggiunte delle Cornici, dove son rotte, et finite quelle colonne che sono imperfette, le opere rimarranno integre et nella prima forma»[30].

Le trenta «porte rustiche» e le venti «porte delicate» del libro *Extraordinario*, porte di giardino e di abitazioni, portano alle ultime conseguenze il principio di una "mescolanza" che non si limita a quella fra opera di natura e opera di artefice, ma coinvolge tutti i cinque ordini e le stesse regole proporzionali esposte dall'autore. La più esplicita delle porte rustiche, la XXIX, «tien del Dorico, del Corinthio, del Rustico, et anche (per dir il vero) del bestiale» (fig. 12). L'associazione fra gli ordini e i caratteri che sono destinati a interpretare si articola dunque negli ultimi anni dell'attività di Serlio tramite la declinazione interna dei singoli ordini, la "mescolanza" fra più ordini e fra questi e il rustico, come risultato di un metodo capace di ampliare notevolmente la gamma dei valori visivi e psicologici del decoro vitruviano.

Il grande successo del libro *Extraordinario,* più volte editato, rende evidente l'interesse suscitato dalle ultime proposte serliane, che tuttavia furono presto ricondotte fra quelle avanzate «per capriccio». L'annuncio di questo ridimensionamento è già nella prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, che nel 1541 era stato a Mantova e a Venezia, dove si era trattenuto in contatto con l'Aretino fino all'agosto del 1542[31]. Per quanto debitore di quei soggiorni e della sistematizzazione dei cinque ordini architettonici nel IV libro serliano, a lui ben noto anche perché introdotto dall'Aretino, già nell'*Introduzione* della prima edizione delle *Vite* (1550) Vasari sostituisce il rustico al tuscanico, facendo perciò del rustico il primo dei cinque ordini, a esaltazione della tradizione fiorentina: «Il lavoro chiamato rustico è più nano e di più grossezza che tutti gl'altri ordini, per essere il principio e fondamento di tutti»[32]. La "mescolanza", che apre la possibilità di interpretare o anche infrangere le regole vitruviane, viene piuttosto riservata da Vasari all'ordine composito e, soprattutto nella seconda edizione delle *Vite* (1568), la sua nozione sarà applicata per difendere l'uso degli ordini da parte di Michelangelo nelle architetture di San Lorenzo[33].

Che non si tratti di un mutamento marginale ma in sintonia con i dibattiti sulla lingua e animati da un rinnovato rigore[34] nella stessa Firenze nella quale Bartolomeo Ammannati persiste nel realizzare la "mescolanza" serliana fra il bugnato e gli ordini del cortile di Palazzo Pitti[35], può essere riscontrato nell'edizione del 1566 del trattato di Sebastiano Serlio (libri I-V e *Extraordinario*) revisionata da Cosimo Bartoli, il quale renderà in termini toscani le denominazioni date da Serlio alle parti degli ordini[36] e introdurrà una contenuta ma significativa variante nel libro IV. Il titolo *De l'opera Thoscana et de' suoi ornamenti* che apre il capitolo del libro serliano vi è infatti mantenuto, ma le sue pagine recano in testata la nuova dicitura «DE L'ORNAMENTO RVSTICO», allineandosi per quanto possibile all'impostazione vasariana, che Bartoli irrigidisce nei *Ragionamenti accademici* (1567) interpretando l'«ordine nuovo» della Laurenziana come una formulazione del dorico e non di "mescolanze" proprie del composito[37].

L'identificazione fra rustico e tuscanico, che emerge dalla trattatistica di Vignola e Palladio, supererà a sua volta le "mescolanze" fra il rustico e gli altri ordini.

12. Sebastiano Serlio, *Extraordinario libro di architettura*, Lione 1551, XXIX, Porta rustica.

Dove non diversamente indicato, le fotografie in questo saggio sono di Francesco Paolo Fiore.

A Sebastiano Serlio – che non sarà mai in grado di raggiungere le invenzioni di Giulio né adotterà le oscillazioni ritmiche o l'accostamento dissonante fra ordini di diversa altezza – va riconosciuto il merito di aver saputo immaginare, attraverso la "mescolanza" fra il rustico e gli ordini e infine fra gli stessi ordini e le loro declinazioni, una via che avrebbe potuto superare le stesse invenzioni di Giulio Romano. "Mescolanza" che non va interpretata come il mascheramento di un persistente classicismo o come un atto di finale ribellione[38] e va piuttosto ricondotta alla scelta delle più belle soluzioni dell'antichità che, come per Giulio[39], ha origine nelle ricerche romane della prima parte del secolo.

Note

1 N. Zanni, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XXIV, 1982-1987, pp. 221-235. Cfr. A. Belluzzi, *L'opera rustica nell'architettura italiana del primo Cinquecento*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1981, pp. 98-112.

2 C.L. Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 13-46.

3 F.-E. Keller, *U 1518A* recto, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, II. *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass.-London 2000, pp. 252-253.

4 C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-126. G. Belli, *Murature e concezione architettonica nelle prime opere di Giulio Romano, in Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 41-56.

5 C.L. Frommel, *Portale di vigna Alberini e altro portale per giardino a Roma*, in *Giulio Romano*, cit., p. 298.

6 Forse già nel 1519 Peruzzi aveva disegnato il portale rustico inquadrato da paraste bugnate e realizzato più tardi per il Palazzo Orsini di Bomarzo, dove le bugne rustiche si sovrappongono anche all'architrave e al fregio sulla verticale del capitello, similmente a quanto Giulio realizza nel portale della sua casa. Per la storia del palazzo e considerazioni sul portale, C.L. Frommel, *Un'opera riscoperta di Baldassarre Peruzzi*, in C.L. Frommel, F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Palazzo Orsini a Bomarzo: opera di Baldassarre Peruzzi*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXII, 1997-1998 (2002), pp. 7-134: 25-27; F.P. Fiore, *Roma, le diverse maniere,* in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 148-154.

7 Sulla casa, andata distrutta, cfr. C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 97-134: 126-130; Idem, *La casa romana di Giulio*, ivi, pp. 296-298; M. Brancia di Apricena, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi", e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane*, in "Bollettino d'Arte", s. 6, XCII, 142, 2007, pp. 103-146.

8 B. Adorni, *Il 'rustico' di Giulio Romano: alcuni casi emblematici*, in "Arte Lombarda", n.s., 161-162, 2011, 1-2, pp. 14-31; Idem, *Giulio Romano architetto, gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012.

9 M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 15-63: 35-41. A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998.

10 M. Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'. Giulio Romano a palazzo Te*, Roma 2019, pp. 19-20. Cfr. P. Baldi, *Il restauro architettonico dei prospetti del cortile d'onore di palazzo Te*, in *L'Istituto Centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, pp. 19-36.

11 P.N. Pagliara, *La Rustica*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 418-423.

12 Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., p. 70.

13 *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'abbazia di San Prospero extra moenia ai chiostri e alla chiesa di San Pietro*, a cura di B. Adorni, E. Monducci, 2 voll., Reggio Emilia 2002; Adorni, *Giulio Romano*, cit., pp. 132-135.

14 H. Burns, "*Una casa cum stupendo, superbo et honorato modo fabrichata: il "progetto" dei Thiene, il progetto di Giulio Romano, il palazzo di Andrea Palladio*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano 2007, pp. 37-102. Le colonne e le paraste dell'atrio tetrastilo del Palazzo Thiene riprendono quelle "non-finite" dell'atrio di Palazzo Te, ma con base tuscanica.

15 F.P. Fiore, *La casa di Giulio a Mantova*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 481-485; B. Adorni, *La sua ultima dimora d'artista*, in Idem, *Giulio Romano architetto*, cit., pp. 57-63.

16 E.H. Gombrich, *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1987 (1ª ed. Oxford 1986), p. 179.

17 S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempi dell'antiquità, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, per Francesco Marcolini, Venezia 1537, c. XIIIv.

18 J.S. Ackerman, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 1, pp. 15-34: 15, nota 1.

19 F.P. Fiore, *Il 'giudizio' in Sebastiano Serlio*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, P. Marini, Vicenza 2000, pp. 237-249: 237-239.

20 Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., cc. Vr-Vv.

21 Ivi, cc. LXIv, XXVIIr.

22 F.P. Fiore, *Premessa al Libro Sesto*, in S. Serlio, *Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F.P. Fiore, premesse e note di T. Carunchio e F.P. Fiore, Milano 1994, pp. 3-26; Idem, *Le manuscrit du* Sesto Libro *conservé à Munich*, in *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, I. *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio, un grande emprise éditoriale au XVI siècle*, a cura di S. Deswarte-Rosa, Lyon 2004, pp. 167-170.

23 S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 219-241; E. Faisant, *Sebastiano Serlio à l'oeuvre, les conséquences d'une révision de la chronologie du Grand Ferrare*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 63, 2014-2015, pp. 19-30.

24 F. Bardati, *La* Grotte de Pins *a Fontainebleau*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 16-19 sett. 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999, pp. 39-47; F. Bardati, *Les bronzes d'après l'antique de Fontainebleau et la sculpture française au milieu du XVI siècle*, in "Gazette des Beaux-arts", 136, 2000, pp. 159-168; S. Frommel, *Primaticcio architetto in Francia*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, Milano 2005, pp. 77-85.

25 V. Droguet, *"Amicis pateant fores, coeteri maneant foris". Dalla porta fortificata della "Grande basse-court" alla "porte du Baptistère"*, in *Francesco Primaticcio*, cit., pp. 204-213.

26 *Gulielmi Philandri Castilionii galli civis ro[mani] in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*, Roma, Andrea Dossena 1544, pp. 108 e 109. Cfr. F. Lemerle, *L'édition Lyonnaise des Annotationes de Guillaume Philandrier sur Vitruve, à Lyon chez Jean de Tournes en 1552*, in *Sebastiano Serlio à Lyon*, cit., pp. 425-430.

27 F.P. Fiore, *Premessa al Libro Ottavo*, in Serlio, *Architettura civile*, cit., pp. 489-515; Idem, *Sebastiano Serlio e l'accampamento dei Romani*, in *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia con le illustrazioni inedite alle storie di Polibio*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2009, pp. 272-297.

28 Gombrich, *Antichi maestri, nuove letture*, cit., p. 180.

29 J. Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton N.J. 1988, pp. 271-286; F.P. Fiore, *Introduzione* a S. Serlio, *L'architettura, I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, 2 voll., Milano 2001, I, pp. 11-45.

30 S. Serlio, *Extraordinario libro di architettura*, Giovan di Tournes, Lione, 1551, *Agli lettori.*

31 M. Beltramini, *Giorgio Vasari a Venezia: osservazioni sull'*Introduzzione *all'Architettura*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle* Vite, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorische Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 121-130.

32 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1997, I, pp. 56-68: 56.

33 C. Elam, *'Tuscan dispositions': Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception*, in "Renaissance Studies", XIX, 1, 2005, pp. 46-82.

34 A. Payne, *Architects and Academies: Architectural Theories of Imitatio and the Literary Debetes on Language and Style*, in *Architecture and Language*, a cura di G. Clarke, P. Crossley, Cambridge 2000, pp. 118-137.

35 A. Belluzzi, *Scultura e architettura nell'opera di Ammannati*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 295-313.

36 M. Morresi, A. Guerra, *Le rééditions vénetiennes des livres de Serlio*, in *Sebastiano Serlio a Lyon*, cit., pp. 235-241; M. Morresi, *La réédition des Livres I à V et de l'Extraordinario Libro à Venise chez Francesco de' Franceschi en 1556*, ivi, pp. 251-253; F.P. Fiore, *L'edizione del* Trattato *di Sebastiano Serlio rivista da Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova, 18-19 novembre e Firenze, 20 novembre 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 41-58.

37 C. Davies, *Cosimo Bartoli and Michelangelo: family, friends, academicians, art history, architecture*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, cit., pp. 341-378.

38 M. Carpo, *La maschera e il modello*, Milano 1993; Idem, *Le* Livre Extraodinaire *(Lyon, Jean de Tournes, 1551)*, in *Sebastiano Serlio à Lyon*, cit., pp. 144-146; cfr. J. Erichsen, *Le manuscrit de l'*Extraordinario libro *conservé a Augsbourg*, ivi, pp. 147-151.

39 Frommel, *Le opere romane di Giulio*, cit., pp. 130-133.

Massimo Bulgarelli

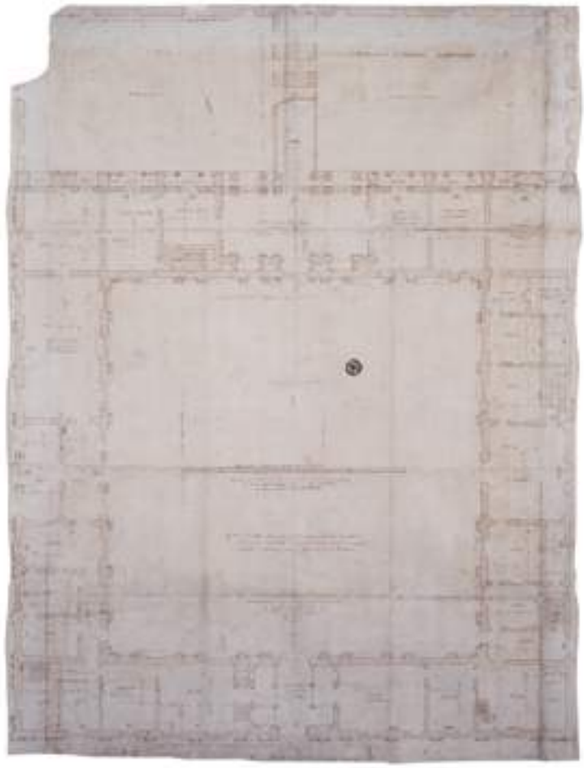
I progetti di Giulio Romano per Palazzo Te. Qualche considerazione sui disegni

La storia della realizzazione di Palazzo Te è ricostruibile in modo piuttosto dettagliato grazie a una documentazione di rado disponibile per un edificio del tempo[1]. Quanto al processo di progettazione, invece, un solo disegno di mano di Giulio Romano, e riguardante l'architettura dell'edificio, sembra essere sopravvissuto. Tuttavia possiamo contare su altri documenti grafici.

La fortuna dell'architettura dell'edificio gonzaghesco ha inizio molto precocemente, e uno degli episodi più conosciuti è quello che risale al 1567, quando Jacopo Strada, di ritorno a Mantova, commissiona un modello della villa, probabilmente ligneo, e un gruppo di disegni[2]. A quanto pare, per raccogliere una documentazione quanto più possibile completa su quello che considerava il palazzo più bello e famoso del mondo. I disegni sono affidati a Ippolito Andreasi, giovane pittore mantovano, che esegue una pianta e diversi alzati, copie da fogli forniti probabilmente da Giovan Battista Bertani. E, come è stato giustamente osservato, nella sua veste di prefetto alla fabbriche, Bertani era in grado di accedere ai progetti di Giulio conservati nello studiolo di Federico Gonzaga[3].

Le copie provenienti da fondi ducali, poi, erano integrate da rilievi dal vero degli interni della villa, e si aggiungevano alla collezione di disegni di Giulio Romano, acquistata in blocco anni prima direttamente da Raffaello, il figlio dell'artista. Possiamo farci un'idea della consistenza della collezione, almeno dei disegni di architettura, leggendo il resoconto di Giorgio Vasari della visita a casa di Giulio, dove si trovava un «grandissimo armario» all'interno del quale erano custodite «le piante di tutti gli edifizi che erano stati fatti con suoi disegni ed ordine»[4]. Una raccolta andata in gran parte dispersa, mentre, per buona sorte, il *corpus* di disegni di Andreasi ci è stato conservato, e la sua pubblicazione è iniziata negli anni Sessanta del secolo scorso[5]. Gli studiosi che se ne sono occupati di lì in avanti hanno rivolto la loro attenzione prevalentemente alle discrepanze fra lo stato attuale dell'edificio e quello restituito dalle immagini cinquecentesche, allo scopo di ricostruire l'aspetto originario della villa[6]. È mia intenzione, analizzando i fogli di Andreasi, cercare di portare alla luce – con qualche primo sondaggio – tracce di fasi del progetto rimaste sulla carta, nel tentativo di comprendere il procedimento, anche mentale, seguito da Giulio Romano.

Se si osserva il disegno della facciata settentrionale di Palazzo Te (fig. 1), si nota una progressiva dilatazione della misura delle campate – non considerando quella minore che contiene una nicchia – dall'angolo occidentale, alla destra del foglio, alla loggia a tre fornici. Il dispositivo si ripete sul lato sinistro della facciata rappresentata, pur con qualche differenza nelle dimensioni, dovuta alla maggiore estensione della parte orientale dell'edificio: in particolare, la campata all'estremità est risulta più ampia. Una scansione analoga si ritrova nella pianta (fig. 2). In entrambi i fogli le finestre sono rappresentate tendenzialmente sull'asse[7], e le paraste risultano centriche nelle porzioni murarie fra un'apertura e l'altra all'esterno. Questo assetto avrebbe conferito un aspetto visivamente regolare alla facciata, soprattutto se osservata da entrambi gli angoli, punti di vista privilegiati[8]. E avrebbe comportato una disposizione asimmetrica negli ambienti interni, come risulta chiaro osservando la pianta della sala dei cavalli, dove i tratti murari fra le finestre a nord



sono diversi fra di loro, e le aperture sulle due pareti maggiori non corrispondono[9]. È possibile indicare un termine *ante quem* per questa fase del progetto: come nota Amedeo Belluzzi, la posizione della finestra rivolta a nord della camera di Psiche è incompatibile con l'esecuzione degli affreschi, quasi ultimati nell'agosto del 1528[10].
La soluzione realizzata introduce il principio di subordinazione della facciata alla regolarità e simmetria degli interni. Il che va messo in relazione alla funzione attribuita a questo corpo di fabbrica, ad uso di Federico Gonzaga e della corte. Nella parte occidentale della fabbrica, invece, occupata da ambienti di servizio e incentrata sul portale di accesso, prevale la disposizione omogenea delle campate di facciata, a scapito degli interni. Sia nella fabbrica costruita sia nel disegno che documenta una fase progettuale precedente[11]. Ci si può chiedere se questo cambiamento si debba a una richiesta del committente.
Cambiamento che comporta una significativa variazione sul tratto di facciata corrispondente alla sala dei cavalli, dove compare una sequenza triadica trionfale con campata centrale maggiore – finestra in asse con il camino monumentale – e campate laterali minori, all'incirca della stessa dimensione[12]. Permane la collocazione delle paraste al centro del tratto murario fra le finestre. L'insieme segnala la presenza della sala monumentale e, per inciso, rende simmetrica anche la posizione eccentrica delle due finestre laterali. Quanto alla porzione occidentale della facciata nord, la collocazione assiale delle aperture rispetto alle stanze è ottenuta con piccole traslazioni di paraste e finestre, che consentono di conservare la successione di campate via via maggiori all'esterno[13].
L'ultima versione del progetto, quindi, presuppone non solo la visione angolare, ma il trascorrere da vicino, osservando la variazione continua, le sorprese in serie quasi incastonate da Giulio nell'allestimento di una facciata decisamente asimmetrica.
L'idea della sequenza di campate che cambiano progressivamente dimensione si ritrova in edifici progettati da Raffaello. In Palazzo Jacopo da Brescia l'intenzione è di accentuare illusionisticamente l'impressione di profondità per chi guardi la facciata dallo spazio antistante la basilica di San Pietro[14]. Un dispositivo il cui effetto – concettualmente analogo a quello mantovano – si fondava anche sulla posizione via via più eccentrica delle finestre, stando a quanto si vede in un'immagine di fine Settecento[15], enfatizzata dalla presenza di timpani molto sporgenti. Giulio preferisce evitare, anche in fase di progetto, di allontanare a poco a poco le

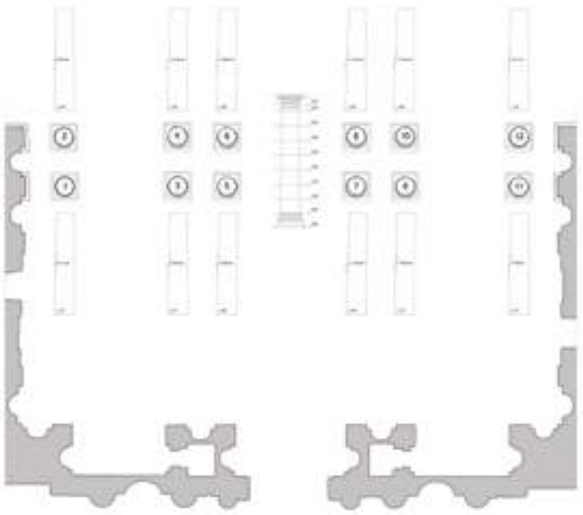
1. Ippolito Andreasi, *Disegno per la facciata settentrionale di Palazzo Te*, 1567-1568, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 10920.

2. Ippolito Andreasi, *Pianta di Palazzo Te*, 1567-1568, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 10937.

3. Ippolito Andreasi, *Disegno per la facciata orientale di Palazzo Te*, 1567-1568, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 10922.

finestre dal riguardante, probabilmente tenendo conto di condizioni di visibilità molto diverse. Che determinano un'ulteriore differenza: l'apparato di Palazzo Te poteva funzionare se osservato da due punti di vista differenti. Dall'angolo verso il giardino[16], la sequenza di campate oltre la loggia presentava un'accelerazione prospettica in grado di compensare la dimensione più ridotta rispetto alla porzione di facciata corrispondente alla sala dei cavalli. Dalla parte opposta, dove la disposizione ternaria della parete oltre la loggia risulta difficilmente percepibile, il digradare inverso – anche rispetto all'esempio del palazzo raffaellesco – delle campate vicino all'occhio conferisce un aspetto tendenzialmente regolare alla scansione. In entrambi i casi l'occhio è attratto dalla successione degli elementi che sporgono dalla superficie bugnata: i piedistalli, protesi in avanti e replicati sotto le finestre a istituire un ritmo visivamente uniforme, in modo non dissimile alla soluzione adottata a Palazzo Caprini, dove si trovavano balconcini con balaustrate; e le paraste, la cui inclinazione e il cui spessore impediscono di cogliere appieno la posizione delle bugne intorno alle finestre.
Un'altra discordanza fra i fogli di Andreasi riguarda l'angolo nord-est. Non si tratta solo del fatto che la forma estremamente complessa, visibile nel disegno della facciata settentrionale, non trova corrispondenza in quello della facciata sul giardino (fig. 3). È la posizione del pilastrino nell'attico a cambiare posizione nei due disegni: a nord è collocato a ridosso dell'angolo, rigira sullo spigolo, e risulta disassato rispetto alle coppie di sostegni al di sotto e al pannello intermedio; a est si sposta verso il centro della facciata, lasciando lo spigolo a vista e contribuendo a un vero e proprio sistema di scarti assiali, una soluzione che drammatizza quella realizzata sull'angolo di Palazzo Alberini[17].
Venendo alla loggia di Davide, le cose si presentano più complicate. Nel disegno della facciata, la resa grafica dei tetrastili – l'ombra proiettata dalle colonne – li trasforma in massicci pilastri articolati da semicolonne sugli spigoli. Se è vero che questo corrisponderebbe alla conformazione dei tratti murari dalla parte opposta della loggia, credo che ci si debba chiedere se qui Andreasi non abbia travisato il disegno che gli è servito da modello. Non sarebbe l'unico punto in cui questo si verifica: è evidente che la stesura delle ombre in genere riveli una sostanziale incomprensione dell'architettura da parte sua: i triglifi proiettano ombre troppo profonde, contrariamente alle loggette, che risultano appiattite. La loggia di Davide – all'opposto e stando all'ombra proiettata – sembra molto sporgente, mentre l'omogeneità del basamento bugnato dà un'impressione antitetica di continuità delle superfici.
Si può ipotizzare che il disegno cui attinge Andreasi sia privo di ombreggiature e che sia lui a introdurle arbitrariamente, da pittore[18]. Forse non comprendendo il carattere aperto del tetrastilo, e non preoccupandosi della corrispondenza fra pianta e alzato, come avviene anche nel caso delle loggette laterali. A meno che sui due fogli non siano riprodotti progetti differenti. Nel caso sia una soluzione pensata da Giulio Romano, poi accantonata per ottenere un effetto di maggiore trasparenza, si tratterebbe di un richiamo ancora più esplicito a un dispositivo formale trionfale, simile a quello collocato sugli angoli di Palazzo Te, e ripreso

nell'architettura dipinta nella cappella di San Sebastiano a Sant'Andrea da un collaboratore di Giulio[19].
I disegni dedicati alla loggia di Davide costituiscono un caso a parte nella sequenza (figg. 4-5). Ne mostrano dall'interno la parete di separazione dal cortile, e dalla parte opposta i tetrastili e le volte aperte sul giardino. Sembrano appartenere alla serie degli interni del palazzo, eseguita dal vero, e tuttavia sono copie, come le immagini delle facciate. E come le immagini delle facciate, nel discostarsi dalla soluzione adottata nell'edificio, documentano un progetto eseguito soltanto in parte. Andreasi si serve di un disegno apparentemente in pseudo-prospettiva, sul quale ad ogni arcata sembra corrispondere un differente punto di fuga, e tuttavia senza una costruzione corretta. Tanto da aver fatto pensare a una sua incapacità di dominare questa tecnica di rappresentazione, data la giovane età[20]. Se però prendiamo in considerazione quanto è stato costruito,



Pagina a fronte

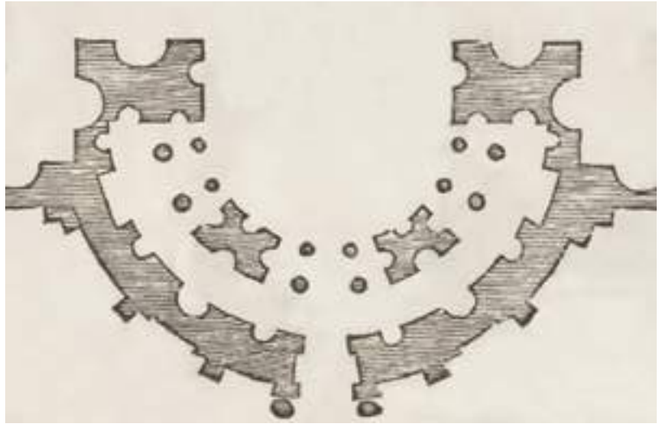
4. Ippolito Andreasi, *Disegno per la loggia di Davide*, 1567-1568, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 10923.

5. Ippolito Andreasi, *Disegno per la loggia di Davide a Palazzo Te*, 1567-1568, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 10948.

6. *Pianta della loggia di Davide e restituzione dei fusti delle colonne*. Disegno di Marco Gnesutta, Università Iuav di Venezia.

la logica della rappresentazione depositata sui due fogli risulta più comprensibile. Come si è detto, Giulio apparecchia soluzioni illusionistiche sulla facciata settentrionale della villa gonzaghesca, e anche l'assetto originario del cortile dimostra un'attenta valutazione dei modi della visione. Nella loggia i fusti delle colonne hanno forma troncoconica asimmetrica: si presentano a piombo verso le peschiere e il giardino, mentre nella parte all'interno della loggia sono inclinati. La rastremazione del fusto risulta dunque orientata, quasi a interessarne non l'intera sezione ma soltanto la metà, all'incirca: una specie di traslazione del fusto, come risulta dalla planimetria che mostra le colonne sezionate a quote costanti (fig. 6). La deformazione interessa altre parti del sistema trilitico – il capitello, la base e la trabeazione – che assumono forme tendenzialmente trapezoidali e sono soggette a inclinazioni. In sostanza l'apparato ha una funzione illusionistica ed è pensato per funzionare su entrambi gli assi di attraversamento della loggia, per un osservatore che si trovi a ridosso del portale di accesso dal cortile – e viceversa, e con effetto contrario, si appresti ad attraversare il ponte sulle peschiere – oppure stia uscendo dalle camere laterali, delle Aquile e degli Stucchi.
Il tutto è interpretabile in prima istanza come un *tour de force*, un saggio virtuosistico della capacità dell'architettura di modificare la visione di uno spazio, agendo sulle forme e rendendo lo spettatore parte dello spettacolo. A questo proposito, va tenuto conto che sull'asse longitudinale dell'edificio, visivo e cerimoniale, il livello originario del terreno era considerevolmente più basso di quello attuale rispetto al pavimento della loggia, sia nel cortile sia nel giardino, una situazione che contribuiva ad accentuare ulteriormente il risultato voluto.
Tuttavia, se si osserva con attenzione la disposizione delle colonne dei tetrastili, principali protagonisti di questo apparato, ci si rende conto che qualcosa non funziona. I fusti, infatti, non sono solo asimmetrici, ma presentano una rotazione rispetto all'asse dell'edificio: per chi osservi dal cortile, le colonne del gruppo di sinistra risultano ruotate verso nord, quelle di destra sono invece tendenzialmente rivolte a est. Nelle coppie alle estremità della loggia la rotazione, in entrambi i casi, è destrorsa. La foggia dei tetrastili, quindi, non è uniforme, e soprattutto non risponde uniformemente alla volontà di controllo visivo delle forme della loggia[21].
Sappiamo che la loggia di Davide è costruita ma «anchora non è fornita» nell'aprile del 1530, quando l'imperatore Carlo V si trattiene al suo interno, e poi assiste alle evoluzioni dei cavalli di Federico Gonzaga dalla «porta del Giardino dov'è il ponte»[22], quindi al centro, fra i tetrastili. L'impazienza del marchese nel vedere realizzate le opere da lui commissionate è nota, e può darsi che anche in questo caso abbia imposto tempi di costruzione rapidi, tali da far incorrere in una resa imprecisa del cantiere[23]. Si tratta di un'ipotesi non verificabile, dal momento che le carte che documentano lavori alla villa nel 1529 scarseggiano. E tuttavia, proprio la prospettiva di una visita dell'imperatore potrebbe aver determinato un'accelerazione, per portare a termine almeno la struttura di uno degli ambienti più monumentali e rappresentativi dell'edificio. L'esecuzione dei tetrastili, peraltro, probabilmente risentì di complicazioni insite nella tecnica costruttiva adottata per i fusti, realizzati con mattoni triangolari a spicchio.
Che le rotazioni disomogenee delle colonne siano interpretabili come un difetto imputabile alla costruzione è confermato da un confronto fra soluzione realizzata e quella rappresentata da Andreasi. Nel disegno il meccanismo dei tetrastili e delle volte è perfettamente funzionante: le colonne dei gruppi centrali sono ruotate simmetricamente in parte in senso orario in parte antiorario, e la loro disposizione a forma di trapezio asseconda la rotazione e si trasmette al blocco della trabeazione. Analogamente le pareti e i binati laterali sono rispettivamente destrorsi e sinistrorsi. Le volte sono strombate, con inclinazione contraria a quella del pavimento. Basi e capitelli sono deformati, le loro parti squadrate – plinto e abaco – mostrano un'accentuata inclinazione, così come deformato è il profilo delle trabeazioni, la cui dimensione aumenta verso l'esterno. Plinto e abaco di basi e capitelli, inoltre, restituiti in sezione orizzontale assumono – come le trabeazioni – una sagoma trapezoidale. Persino le nicchie sulle pareti laterali sono distorte alla base.

Se si prende in considerazione il disegno che mostra la parete interna della loggia, ci si trova di fronte al corrispettivo murario della sequenza colonnare. Con qualche variante. I tratti murari a rilievo assumono in pianta la stessa forma dei tetrastili, mentre la sagoma scorciata delle trabeazioni è visibile solo nella campata centrale e con rastremazione verso l'esterno, coerentemente con il verso della strombatura delle volte, e al contrario di quanto si verifica nel disegno corrispondente. Le distorsioni dei tratti dell'abaco e del plinto delle paraste sono delineate in modo più incerto, e talvolta sono assenti, e anche le deformazioni dei capitelli sono pressoché scomparse[24]. L'inclinazione del pavimento è inversa rispetto a quella disegnata sotto i tetrastili.



7. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540, p. XXXVII, pianta del progetto di Donato Bramante e Raffaello per l'ambulacro di San Pietro a Roma.

Sembra che Giulio Romano stia meditando sul modo più efficace di realizzare un apparato che funzioni da punti di vista privilegiati – collocati sull'asse della villa, a ridosso degli accessi alla loggia – ma anche come una sequenza di scorci illusionistici affiancati, efficaci visivamente osservando tutte le campate, a volta e trabeate. Una successione ritmica di diastole e sistole, in cui, dalla parte verso il giardino, alla concatenazione di forme alternativamente più aperte – gli archi – e più raccolte – i tetrastili – corrisponde una successione contraria di minore o maggiore apertura della visione. Il che produce una sequenza fluida di esperienze scenografiche contrapposte[25]. Una variante della decorazione dipinta da Baldassarre Peruzzi nella sala delle prospettive della villa di Agostino Chigi, esempio che comunque deve aver fornito all'architetto di Palazzo Te più di uno spunto di riflessione per l'allestimento della loggia[26]. La differenza probabilmente si deve alla diversità dei problemi affrontati dai due artisti: in un caso far apparire plausibile l'illusione pittorica, nell'altro far apparire illusivo il dato architettonico.

I disegni vanno quindi considerati rappresentazioni di progetto per un edificio concepito come artificio illusionistico. Ma è possibile che Giulio abbia pensato a realizzare effettivamente soluzioni come quelle restituite dai disegni, senza dubbio più simili a scenografie che non a un edificio da costruire? O non si tratta piuttosto di sperimentazioni cui riferirsi come termine di paragone per il progetto definitivo, da mettere a punto tramite una serie di passaggi successivi e progressivi aggiustamenti?

Questa seconda ipotesi mi sembra più probabile. Anche se esistono modelli cui attingere non solo per le soluzioni poi messe in opera, ma anche per quelle in apparenza più estreme. Ad esempio, la forma a trapezio delle murature e dei tetrastili è riconoscibile nel progetto per gli elementi di transizione fra i bracci del transetto e gli ambulacri di San Pietro (fig. 7), attribuito a Raffaello – «seguitando però i vestigi di Bramante» – da Sebastiano Serlio[27]. Non c'è dubbio che in questo caso la soluzione sia determinata dalla curva su cui sono accomodati, ma sia la disposizione delle colonne sia i piloni scavati da nicchie mostrano una notevole somiglianza con quello che Giulio immagina per la loggia di Davide. Tanto più che anche parte del dispositivo della loggia costruita molto probabilmente ha a che fare con quel progetto[28]. Un dettaglio come la sagoma trapezoidale di plinto e abaco, poi, è anticipata nella colonne della chiocciola bramantesca del Belvedere. Fra le forme predisposte nei disegni, sono state eseguite non solo le inclinazioni, rotazioni e deformazioni che vediamo ancora oggi, ma anche il pavimento inclinato verso il giardino. Poi scomparso a seguito di alterazioni. Una soluzione chiaramente derivata dalla pratica della scenografia, la cui realizzazione è documentata da disegni della fine del Settecento[29]. Nella fase finale del progetto, Giulio Romano, mettendo a punto il sistema di artifici adottato, si prefigge di tenere conto di molteplici punti di vista, disposti sui due assi della loggia, e anche di esibire un contrasto fra interno ed esterno, là dove le colonne si presentano massicce, a piombo e allineate. In definitiva l'intenzione che persegue produce un edificio meno spettacolare ma più raffinato di quello visibile nei disegni. E più coerente con l'architettura della villa di Federico Gonzaga, di cui diventa l'episodio culminante.

Note

1 Su cantiere e costruzione, A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), pp. 23-44, documenti in *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992.

2 Il disegno di Giulio Romano si trova in Praga, Biblioteca del Museo Nazionale, *Codice Chlumczansky*, c. 2v, sul quale, Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 344. La prima notizia dei disegni e del modello si trova in una lettera di Niccolò Stopio a Hans Jakob Fugger, in D.J. Jansen, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court. The Antique as Innovation*, Leiden 2019 (*https://brill.com/view/title/35818*), p. 610, nota 80.

3 *Repertorio di fonti,* cit., II, p. 989. Sul ruolo di Bertani, Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 34; Jansen, *Jacopo Strada*, cit., pp. 701-708. La definizione del palazzo si trova in un elenco stilato da Strada dei manoscritti in suo possesso: «Liber in quo pulcherrimum et clarissimum in orbe terrarum palatium (italice vulgo del Thi appellatum), delineatum est», *Index sive catalogus librorum*, in Jansen, *Jacopo Strada*, cit., p. 911. Ipotesi sull'utilizzazione dei disegni da parte di Strada, ivi, pp. 708-712. Da notare che nel disegno della pianta di Palazzo Te si trova una scala misurata in piedi viennesi, come fatto notare in E. Verheyen, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568*, in "The Art Bulletin", XLIX, 1967, 1, pp. 62-70: 63, che tuttavia, non conoscendo il disegnatore, lo considera un indizio per l'attribuzione a Strada.

4 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, V, Firenze 1984, p. 79. Sull'acquisto dei disegni posseduti da Raffello, S. Serlio, *Il settimo libro d'Architettura*, Francofurti ad Moenum 1575, c. aiiijr, *Alli lettori, Giacopo Strada*, dove si legge qualche ulteriore informazione sulla raccolta di Giulio Romano. In proposito, A. Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, in "Opus incertum", III, 5, 2010, p. 93.

5 I disegni di Andreasi sono conservati al Museum Kunstpalast di Düsseldorf, e catalogati in R. Harprath, *Ippolito Andreasi as a Draughtsman*, in "Master Drawings", XXII, 1984, 1, pp. 12-16; Verheyen, *Jacopo Strada*, cit. Anche *Idea et inventio. Italienische Zeichnungen des 15. Und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf am Museum Kunstpalast*, a cura di S. Brink, 2 voll., Petersberg 2017, II, pp. 21-24, 28-29.

6 Ad esempio, E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore-London 1977, *passim*; A. Belluzzi, K.W. Forster, *Palazzo Te*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 317-332; Belluzzi, *Palazzo Te*, I (*Testi*), cit., *passim*. Belluzzi elenca una serie di soluzioni visibili nei disegni che fanno pensare si tratti della trascrizione di un progetto parzialmente irrealizzato, ivi, I (*Testi*), p. 43, nota 79.

7 Uno scostamento si verifica nella seconda campata dall'angolo, sul disegno della facciata: un'imprecisione del copista?

8 Sul risultato illusionistico ottenuto nella facciata nord costruita, K.W. Forster, R.J. Tuttle, *The Palazzo del Te*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXX, 1971, 4, pp. 267-293: 272; anche A. Belluzzi, W. Capezzali, *Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova*, Mantova 1976, p. 28. Sulla veduta per angolo, M. Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'. Giulio Romano a palazzo Te*, Roma 2019, pp. 16-41.

9 Il disegno di Andreasi che mostra la parete interna della sala dei Cavalli, eseguito dal vero come tutti i disegni degli apparati decorativi degli ambienti di Palazzo Te, mostra la scansione regolare delle finestre, Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 34, e 366. Questa soluzione per la facciata settentrionale corrisponde, pur con qualche variante, a quella visibile nella pianta del palazzo dell'album berlinese di Maarten van Heemskerck, E. Verheyen, *Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te zu Mantua*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI, 1972, 1, pp. 73-114: 95-98; Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 30-31.

10 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 35.

11 Belluzzi, Capezzali, *Il palazzo*, cit., p. 30.

12 Amedeo Belluzzi fa notare che comunque all'interno della sala si riscontrano irregolarità, «oscillazioni dimensionali non avvertibili immediatamente», Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 86.

13 Altro artificio adottato è il progressivo assottigliamento delle paraste, dall'angolo verso la loggia, Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., pp. 28-29. Mettendo a confronto la pianta cinquecentesca con un rilievo recente, è riscontrabile un significativo assottigliamento del muro che separa la camera di Ovidio dalla rampa di scale, in origine facciata della palazzina settentrionale della fattoria gonzaghesca, della quale è ancora visibile la parte sommitale decorata, nel sottotetto della villa giu-

liesca, U. Bazzotti, *«Un luogo e certe stalle». Sull'isola del Te prima di Giulio Romano*, in "Civiltà mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 146-155. Anche questo intervento sembra funzionale al riallestimento degli spazi interni.

14 C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, pp. 104-105; Idem, *Palazzo Jacopo da Brescia*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, p. 162. Un accenno, a confronto con una soluzione analoga nel progetto per la casa in via Giulia, considerabile un altro precedente per Giulio, in M. Tafuri, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 237-238, cat. 2.14.4.

15 Frommel, *Palazzo*, cit., p. 159.

16 Era prevista una visione per angolo anche dalla parte del giardino, come dimostra la presenza sull'angolo nord-est, in origine libero, di paraste binate deformate illusionisticamente, Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., pp. 38-40.

17 Sui disassamenti angolari nei palazzi e Alberini e Branconio, P.N. Pagliara, *Palazzo Alberini*, in *Raffaello architetto*, cit., p. 175; Idem, *Due palazzi romani di Raffaello: palazzo Alberini e palazzo Branconio*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 331-342: 332, 340. È possibile che gli scarti rappresentati da Andreasi siano imputabili anche a un'esecuzione non del tutto puntuale – tenendo conto che si tratta verosimilmente di una copia da copia – ma sull'angolo l'esibizione di eccezioni era certamente prevista. Da notare che lungo la facciata colonne e pilastrini tendenzialmente collimano, ma dato che questi ultimi sono collocati all'estremità delle sequenze di sostegni inferiori raccordati da risalti di trabeazione, le modanature in risalto inducono l'impressione di uno scarto laterale.

18 È pur vero che i disegni di architettura noti di Giulio Romano in genere riportano ombre, e tuttavia, secondo una precisa logica architettonica, queste sono sempre funzionali alla comprensione delle forme. Si può escludere che l'originale cui Andreasi ha attinto, se di mano di Giulio oppure copia fedele, riportasse ombre così incongrue.

19 Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., pp. 25-26.

20 Harprath, *Ippolito Andreasi*, cit., p. 15, che sembra ritenere il disegno eseguito dal vero. Peraltro la presunta data di nascita di Andreasi è probabilmente precedente al 1548 indicato da Harprath: S. L'Occaso, *Ippolito Andreasi detto "l'Andreasino"*, in *La famiglia Andreasi di Mantova*, a cura di E. Andreasi *et al.*, Mantova 2015, pp. 180-183. Propongo qui un'interpretazione dei disegni che completa e corregge quella che ho pubblicato di recente, Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., pp. 45-46.

21 Per quanto precede, ivi, pp. 41-45 e 61-62.

22 Le due citazioni in G. Romano, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, Milano 1982, p. 262 e 264.

23 Sull'impazienza di Federico, Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 18-19. I primi documenti relativi a opere edilizie a Palazzo Te risalgono al luglio 1528, ivi, p. 28.

24 Con la sola eccezione del capitello a sinistra dell'andito. Il disegno non è finito, mancano il portale di accesso e le pareti laterali.

25 Riprendo qui, modificandola, l'espressione utilizzata per descrivere la Sala delle prospettive in M. Kemp, *Precision and Pragmatism: Baldassarre Peruzzi's Perspectival Studies and the Sala delle Prospettive*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di M. Israëls, L.A. Waldman, Firenze 2013, pp. 311-321: 319. Si veda anche A. Bruschi, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 311-337: 321-325.

26 Christoph Frommel ritiene che Peruzzi si sia rifatto direttamente al sistema degli ambulacri di San Pietro, C.L. Frommel, *La Villa Farnesina*, in *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. Frommel, 2 voll., Modena 2003, I (*Testi*), pp. 126-127. Per l'influenza dello stesso modello e dei tetrastili peruzzeschi nella loggia di Davide, M. Tafuri, *Storia e restauro: il caso di palazzo Te a Mantova*, in *L'Istituto centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, pp. 1-15: 5-7.

27 S. Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540, pp. XXXVI-XXXVII.

28 Bulgarelli, *Metamorfosi e 'maraviglia'*, cit., pp. 56-57.

29 Ivi, pp. 44 e 79-80, nota 92.

Stefano L'Occaso

Parabasi giuliesche

Che ruolo è destinato allo spettatore e qual è la sua posizione nei volumi creati e decorati da Giulio Romano? L'approccio dell'artista muta notevolmente negli anni mantovani e questa straordinaria evoluzione si misura soprattutto in Palazzo Te. È un'evoluzione che si compie in pochi anni, che procede parallelamente su diversi piani – creazione di diverse spazialità, diverso rapporto tra spettatore e rappresentazione, progressiva critica della prospettiva – e che credo abbia avuto una svolta nel 1532, all'indomani della *Calandria* messa in scena per Carlo V.

La teatralità di Palazzo Te è un fatto assodato, già sondato tra gli altri da Amedeo Belluzzi e da Massimo Bulgarelli, il quale descrive Palazzo Te come proscenio, come scenografia architettonica: un edificio che si fruisce in maniera dinamica[1]. Il palazzo è dunque un grande teatro, nel quale lo spettatore è accolto e nel quale le raffigurazioni pittoriche svolgono il ruolo degli attori. Un primo elemento a conforto di questa lettura è l'effetto sorpresa, della sequenza di stanze, che oggi leggiamo in parte come un cannocchiale prospettico, ma che erano invece una successione di soluzioni varie e strabilianti. La dinamicità dello spettatore nelle stanze è invece un moto crescente, fino all'apice della camera dei Giganti, nella quale John Shearman pose in evidenza «the illusion of transit from real space to painted space in Correggio's *Assumption* dome operating in reverse», a implicare «a rather malicious and teasing conceit, but one that impinges very directly upon the spectator and makes him, giant-like, forthrightly part of the subject. At the same time the conceit will serve here a serious purpose, in that reflection suggests the necessity of Giulio's reading Correggio's illusion in a way similiar to the one we have followed»[2]. Da questo punto fermo prenderò le mosse per suggerire però che non sia stata l'arte del Correggio a determinare questo approccio da parte di Giulio Romano, bensì una maturata conoscenza della prassi scenica.
Giulio Romano non traspone in immagine una verità assiomatica, in un rapporto unilaterale, ma si pone come il regista di uno spettacolo che ha bisogno di un pubblico ironicamente partecipe di un processo intellettuale che permetta di stupirsi prima, poi di svelare e quindi di apprezzare i "lucidi inganni" del palazzo.

Il rapporto tra Giulio Romano e il teatro è stato analizzato in merito alle rappresentazioni sceniche approntate dall'artista e alla drammaticità teatrale di alcune sue invenzioni. Howard Burns ritiene che la familiarità con il teatro coevo sia il necessario antefatto per comprendere «il suo modo di raccontare in pittura, storie drammatiche come quella di Psiche, o della guerra di Troia»[3]. La conoscenza dell'arte scenica avrebbe infatti consentito all'artista una particolare capacità di esprimere la gestualità e i raggruppamenti delle figure, che mi sembra tuttavia dipendano maggiormente da un'interiorizzazione dei caratteri del fregio classico e tardo-antico.
L'artista si cimentò poi direttamente con apparati teatrali e il 5 dicembre 1532 mise in scena la *Calandria*, in onore di Carlo V. Durante la preparazione dello spettacolo, Giulio ricevette aspre critiche dal segretario di corte Giovanni Giacomo Calandra, preoccupato per l'agibilità della scena e per la posizione del suggeritore, che sembra Giulio non avesse tenuto in debita considerazione[4]. Ciò indizia una

scarsa dimestichezza dell'artista negli apprestamenti scenici, il che ci porterebbe quindi a ridimensionare le supposte o supponibili interferenze, nella sua arte, tra pittura e teatro; almeno sino a quella data.
Giulio in principio concepì la rappresentazione di fronte all'imperatore – che suggerisco abbia avuto luogo nella camera Imperiale dell'appartamento di Santa Croce in Palazzo Ducale[5] – come una rigida prospettiva dipinta alla stregua delle *picturatae scenae facies*. Lo spettacolo cui Carlo V infine assistette si avvalse invece di un complesso apparato scenico, con praticabili, e fu arricchito da una scenografia con una «tela longo e alta como era l'aparato dela comedia, depinta come paiesi e cavali»; inoltre un innovativo sistema illuminotecnico consentì il movimento della luna e soprattutto del sole, che sorgeva e tramontava nell'arco dello spettacolo[6]. Questo accorgimento scenico servì certo anche a sottolineare lo svolgimento degli eventi narrati entro le ventiquattr'ore: la durata dell'azione comica di lì a breve suggerita da Leone de' Sommi.
È possibile che il mutamento di rotta – prima e dopo le proteste di Giovanni Giacomo Calandra – sia stato guidato da Ludovico Ariosto, assai esperto di materia teatrale e documentato a Mantova proprio in quel dicembre del 1532[7], ed è anche possibile, come ho recentemente supposto, che Sebastiano Serlio abbia preso parte alla preparazione dello spettacolo[8].
Per ampliare la panoramica dei rapporti di Giulio Romano con il teatro, dovremmo anzitutto tenere in considerazione l'ipotesi che Giulio avesse collaborato con Raffaello agli ariosteschi *Suppositi*, rappresentati a Roma nel 1519, il 6 marzo, su istanza del cardinale Innocenzo Cybo. Ricordo poi che Giulio è menzionato due volte nel *Marescalco*, commedia di Pietro Aretino ambientata a Mantova tra il 1526 e il 1527, datata febbraio 1533 ma pubblicata solo nel 1534[9].
È altresì ragionevole supporre che Giulio abbia atteso alla preparazione del Carnevale del 1542[10]; un suo foglio conservato ad Amsterdam, Rijksmuseum (RP-T-1953-351), potrebbe illustrare il costume di un ballerino[11].
Ulteriori rimandi esteriori ad aspetti teatrali si possono cogliere in dettagli di opere del maestro: così nelle figure che entrano ed escono dagli angoli della camera di Psiche (1528), quasi questi fossero dei praticabili di scena a garitta[12], come nel putto con maschera e nella maschera (fig. 1) dipinti nella loggia dei Marmi in Palazzo Ducale (1538-1539). Poco dopo la morte di Giulio, nelle pitture del salone di Palazzo Aldegatti di Mantova, del 1553 circa, compaiono alcune maschere della Commedia dell'Arte, in anticipo rispetto alla *Narrentreppe* del Burg Trausnitz a Landshut.

Credo inoltre che Giulio Romano abbia sperimentato in due opere pittoriche degli anni Trenta un nodo più sottile con il mondo del teatro, che riguarda il coinvolgimento dello spettatore e che trova la sua espressione più matura nel crollo raffigurato nella camera dei Giganti, iniziata nel 1532 e conclusa nel 1535, se non nel 1536 (come riteneva Oberhuber[13]). Lo spettatore è accolto in uno spazio che collassa sotto i nostri occhi, facendolo partecipe dell'azione. Simile è l'approccio nelle poco note pitture della cappella di San Sebastiano in Sant'Andrea, che recano la problematica data 1534. Questi affreschi non sono di mano di Giulio, ma della sua bottega e tuttavia rispondono al medesimo gusto della camera dei Giganti. Il devoto si trova, dentro la cappella, nella traiettoria delle frecce scagliate da una parete all'altra: sulla parete sinistra i saettatori, sulla parete destra il santo saettato[14]. Se anche l'esecuzione non spetta al maestro, difficilmente un'idea così originale può essere stata concepita da altri che non lo stesso Giulio. Entrambe le opere appena ricordate sono, credo non a caso, posteriori alla rappresentazione della *Calandria* nel 1532 e in ambo i casi, sacro e profano, l'inganno non si limita alla costruzione spaziale, ma riguarda anzi l'azione e la "messa in scena".

Gli scambi tra teatro e arti visive sono stati studiati, specie dagli anni Sessanta del XX secolo, in scritti che analizzano il teatro come luogo fisico, la sua architettura e le sue scenografie, il riflesso del linguaggio scenico nella figurazione pittorica (e viceversa), la molteplicità di modi in cui l'immaginario e la prassi teatrale si fissano in pittura, la teatralità delle pose e la gamma espressiva delle raffigurazioni, come eco delle scene[15]. Oltre alla ricerca di precisi riscontri visivi, credo che l'indagine debba prendere in considerazione i metodi narrativi.
Desidero capire infatti se nelle due opere di Giulio appena citate l'esperienza teatrale si sia riversata nelle tecniche di comunicazione e rappresentazione: in termini di finzione, illusione spaziale e retorica e di inclusione dello spettatore. Mi scuso con l'artista se lo uso come cavia per un'analisi dei rapporti tra teatro e arti figurative nel primo Cinquecento, oltre la visualizzazione pittorica di rappresentazioni o scenografie teatrali, ovvero la loro "fotografia".

Il 1508 segna – per chi ama le date assiomatiche – la nascita di un teatro moderno ispirato a quello antico[16]: è l'anno della ferrarese *Cassaria* di Ludovico Ariosto. Di poco successiva (Urbino 1513) è la bibbienesca *Calandria*, ispirata ai plautini *Menaechmi*, l'opera fu replicata nel 1514 a Roma, per papa Leone X[17], con scene di Peruzzi delle quali è difficile pensare Giulio Romano del tutto inconsapevole.
Pur nella difficoltà di interpretare le fonti, possiamo ritenere che il teatro del Cinquecento abbia introdotto alcune tendenze innovative, seppure non come prassi univoca: primo, la creazione di uno spazio che avvolge illusivamente il visitatore; secondo, la continuità tra spazio scenico e reale (contro la tradizione vitruviana e la fissità della scena quattrocentesca[18]); terzo, il rapporto diretto tra attore e spettatore, a suggerire l'abbattimento della "quarta parete".
Questi tre spunti non sono l'esito unidirezionale della ripresa del teatro classico, plautino in specie, dato che i fondali di scena di queste opere presentavano ambientazioni urbane costruite sulla prospettiva brunelleschiana. Dal XV secolo giungeva un'esperienza alternativa di "scenografie" dinamiche, maturate nell'ambito delle sacre rappresentazioni: in alcuni particolari apparati e in contesti sacri, poi abbandonati nel teatro rinascimentale a favore di luoghi civici o più spesso gentilizi. Sarebbe azzardato tirare in ballo le sperimentazioni della cappella dell'Arena di Padova, ma va almeno ricordato che nel 1439 Brunelleschi aveva realizzato un apparato scenico nella chiesa fiorentina dell'Annunziata, che impegnava tutto lo spazio sacro, incluso quello del pubblico, con il volo dell'arcangelo Gabriele sopra la testa degli spettatori[19].
Come Zorzi ebbe a notare, con questo apparato Brunelleschi si servì della chiesa, seppure in maniera occasionale ed eccezionale, «come di una unica cavità coinvolgente a pari titolo pubblico e figuranti»[20], dando tridimensionalità allo spettacolo, grazie all'artificio occupante lo spazio di norma riservato al pubblico. Un espediente che risulta estraneo alla concezione del teatro antico/moderno a cavallo tra XV e XVI secolo.
Nelle rappresentazioni medievali manca spesso una demarcazione netta tra gli spazi, mentre il teatro quattrocentesco individua grazie alla prospettiva, sistema cognitivo assoluto e simbolico, uno spazio determinato da un punto di vista privilegiato, di solito coincidente con il luogo occupato dal principe[21]. Per quel tramite – scrisse Philippot – la scena diventa «il punto d'incontro di due realtà: quella pittorica della scenografia, dove l'unità spaziale ha sostituito la giustapposizione degli antichi luoghi deputati, e quella degli spettatori presenti e partecipanti nello spazio architettonico del teatro»[22].
La celebre lettera del 1513 con cui Baldassarre Castiglione descrive al conte Ludovico Canossa la *Calandria*, rappresentata a Urbino, ci narra una nuova condivisione dello spazio tra attore e pubblico. La sala era delimitata da finte mura che la racchiudevano come se essa fosse legata alla città rappresentata sul palco; la sala si suggeriva dunque come prolungamento dello spazio scenico[23].
Vi fu, nella gestione spaziale della *Calandria*, una complicità ironica e dichiarata, nella quale il meccanismo e l'inganno furono messi in risalto, come nel caso del rapporto narrativo tra attore e pubblico. Il teatro dovette quindi insegnare agli artisti «espedienti retorici atti a creare curiosità, simpatia o antipatia, cioè compartecipazione»[24].
Avviene nel teatro ariosteo e in specie nella *Lena*, che lo spazio scenico richiami la città e la storia sia calata nella contemporaneità, sì da creare un gioco di specchi,

tanto che «apparato prospettico, scena e platea finiscono col costituire uno spazio sociale unitario, in cui non sussistono ormai altre differenze che quelle dovute alla necessaria partizione materiale della sala in luogo della recitazione e luogo per gli spettatori»[25].

La Povoledo suppone nella *Calandria* urbinate del 1513 un coinvolgimento dello spettatore nella rappresentazione scenica[26]; anche Molinari parla di "inglobamento" del pubblico nello spettacolo stesso[27]. Ruffini, senza entrare effettivamente nel merito del problema – anzi, facendolo curiosamente scivolare a margine della sua dotta trattazione –, esclude invece una volontà di coinvolgimento del pubblico nell'organizzazione scenica e spaziale degli spettacoli («La scena si prolunga nella sala perché la scena è la sala e, viceversa, perché la sala è la scena»)[28], per poi tuttavia aggiungere che «*la* corte […] guarda la scena e sa di essere essa stessa nella scena, di essere essa stessa scena, spettacolo»[29]. Avrò inteso male io o non è questa una sostanziale conferma di un coinvolgimento del pubblico nella stanza e dell'assenza di una netta demarcazione degli spazi?

Anche Attolini contesta l'ipotesi del coinvolgimento dello spettatore nella *Calandria*, poiché si tratterebbe di una «palese eccezione alla teoria dell'assolutezza del dramma rinascimentale e della scena ('stereoscopica')»[30]. La questione si può risolvere distinguendo tra commedia e dramma, poiché nel caso della *Calandria* proprio non possiamo parlare di dramma; ma su questo punto sarà necessario tornare. Come scrisse Cruciani, lo «spettacolo del Rinascimento assume una struttura sintatticamente organizzata a misura d'uomo: quando non è celebrazione di eventi sociali […] è gioco cui il pubblico assiste con il puro piacere di essere spettatore, al di fuori dei canoni dell'utile o della morale, non coinvolto se non esteriormente con un atto volontario della sua intelligenza»: prova ne sia la citata scena della rappresentazione urbinate della *Calandria*. Si tratta quindi di un intrattenimento erudito, con artisti di vaglia, necessari per soddisfare le alte aspettative del pubblico: Baldassarre Peruzzi si adoperò per gli apparati della *Calandria* romana del 1514, Raffaello per i *Suppositi* del 1519. La *Calandria* fu replicata nel 1520 a Mantova prima ancora dello spettacolo del 1532[31].

Il teatro rinascimentale era fenomeno di *élite*, destinato a un pubblico colto e ricettivo, e dunque poneva di norma uno «sguardo critico e coscienza di un distacco» tra pubblico e attori[32].

Nella camera dei Giganti di Palazzo Te, il coinvolgimento fisico dello spettatore nello spazio che lo ospita, è uno degli effetti dell'abolizione dei partimenti vasariani[33], e potrebbe trovare ulteriore riscontro in divertimenti del primo Cinquecento, come i *pìspini* nei giardini, che, nel rifarsi all'Antico, nobilitavano anche gli aspetti più ludici della vita di corte[34].

Una diversa teatralità sottende la creazione della cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo (1521), nella quale si è lignificata una sacra rappresentazione, con una separazione netta tra platea e palco, sottolineata in alcune epoche da un elemento di separazione, utile a proteggere le preziose opere[35]. Si tratta quindi di una situazione diversa, determinata da componenti devozionali e subordinata a uno iato tra astante e opera, pur in una percezione dinamica del luogo/opera.

Nella camera dei Giganti lo spettatore s'immerge nello spazio scenico. Un sottile gioco intellettuale avvolge lo spettatore e la prospettiva perde il suo ruolo di coordinamento intellettuale dello spazio. Essa è una *camera picta*, è la risposta di Giulio Romano alla camera degli Sposi di Mantegna, dalla quale mutua in qualche misura la soluzione al centro della volta, per disgregare gli appigli architettonici in una visione panoptica e in un *trompe l'oeil* di grande forza illusiva. Questi elementi sono stati interpretati, a ragione, come sprezzatura e come rottura della teoria prospettica albertiana (Paula Carabell, Sally Hickson)[36]. Ritengo che Giulio Romano nella camera dei Giganti non si accosti invece al Correggio delle cupole parmensi, dove l'evento sovrannaturale avviene in uno spazio distante che sovrasta il devoto. La gestione dei punti di vista negli ambienti di Palazzo Te segue l'evoluzione della poetica di Giulio Romano. Nelle camere di Ovidio e delle Imprese il punto è suggerito dalla prospettiva delle mensole affrescate sulle pareti e coincide con una

1. Giulio Romano e collaboratori, dettaglio di decorazione con maschera, 1538-1539. Mantova, Palazzo Ducale, appartamento di Troia, loggia dei Marmi.

posizione adiacente alle finestre, dando le spalle alle stesse. Nella camera dei Giganti si annullano i punti di vista, le coordinate di riferimento, e non escludo che al dinamismo della rappresentazione partecipassero la luce del camino e le ombre proiettate dall'osservatore così reso indirettamente attore oltre che spettatore. Si passa quindi da una fruizione statica, predisposta, a una fruizione dinamica, che troverà conferma nella sala di Troia in Palazzo Ducale.

La camera dei Giganti, alla stregua del teatro eretto in Campidoglio nel 1513[37], è uno spazio chiuso che ospita tanto il pubblico quanto gli attori, che in questo caso sono le figure dipinte.

Szondi distinse commedia e tragedia proprio per l'atteggiamento verso lo spettatore[38]. La commedia, di argomento profano, implica complicità, mentre la tragedia, perlopiù di argomento mitologico, consente solo la simpatia. Man mano che analizziamo l'opera di Giulio Romano negli anni Trenta, sarà utile provare a leggere quindi le sue invenzioni in termini di commedia, anziché di tragedia, e d'altronde il grottesco e l'accentuazione caricaturale nelle narrazioni della camera dei Giganti e della cappella di San Sebastiano inclinano nettamente verso l'intrattenimento, anziché l'ammonimento.

La tragedia cinquecentesca risponde a determinate caratteristiche che non troviamo né nell'iconografia, né nelle scelte narrative che sostengono l'invenzione di Palazzo Te, che rimane lontana dal genuino desiderio del *ben morire*, dall'irrazionale che esonda, dalla ribellione, dal truce furore.

Leggere così la camera dei dei Giganti, come farsa o commedia, non preclude la possibilità che vi fosse uno spazio pensato a Palazzo Te anche in funzione di rappresentazioni sceniche, per quanto non se ne abbia notizia fino alla fine del XVI secolo; tale spazio potrebbe coincidere, per struttura architettonica (una loggia con tre accessi), per la collocazione antistante al cortile principale e per l'iconografia, dedicata a Orfeo e alle arti, con la loggia delle Muse, rispetto alla quale il cortile interno doveva trovarsi a una quota decisamente più bassa di quella attuale[39].
L'identificazione dello spazio per un possibile utilizzo teatrale potrebbe trovare conforto nel confronto con la loggia Cornaro di Padova, un'architettura che mirava a riproporre un teatro all'antica in pietra perpetuo, come la definirà lo stesso Cornaro[40]. Le analogie formali potrebbero spingersi anche al ricorso all'ordine tuscanico nell'ordine inferiore, con una «sequenza di arcate, pilastri e semicolonne innalzantisi da un unico zoccolo basamentale e concluso dalla forte trabeazione; elementi architettonici articolati e calibrati secondo le norme canoniche del dorico. Terminava l'insieme, [...] un ridotto piano attico»[41]. La data del primo impianto padovano non è chiara, ma potrebbe stare tra il 1524 e i primissimi anni Trenta, quindi in parallelo, se non in anticipo, rispetto alla loggia mantovana, la cui funzione teatrale rimane tuttavia una proposta da valutare, poiché le fonti più antiche non ci invitano a insistere in questa direzione. In ogni caso, occorre ricordare che fino al 1549 i Gonzaga non ebbero un teatro stabile, ossia una struttura in Palazzo Ducale o in Palazzo Te con tale funzione, e che il primo teatro fisso, sul sito ora occupato dal Museo Archeologico, derivava dalle esperienze di Girolamo Genga e dalla trattatistica di Sebastiano Serlio: non fu dunque un teatro "all'antica", bensì uno di quelli che «si costumano ai nostri tempi»[42].

Il pubblico della commedia rinascimentale era inoltre coinvolto attraverso gli strumenti verbali, la recitazione, e in specie tramite i prologhi e le parabasi, che costituiscono elementi mutuati dal teatro plautino e, in seconda istanza, terenziano[43]. Il Sarsinate si affida alla figura del servo, in qualità di «mediatore privilegiato tra spazio scenico e pubblico, colui che preferibilmente interloquisce con gli spettatori in occasione di quelle parabasi in cui l'illusione scenica si rompe e vengono eliminate le barriere che si levano tra la finzione comica e il reale»[44]. Se già in Aristofane esistono personaggi di questo tipo, è Plauto a essere riconosciuto come padre di quella forma di teatro che riproduce se stesso, scavalcando qualsiasi tipo di frattura tra il piano della rappresentazione e quello della realtà. Plauto è quindi colui che con consapevolezza pari all'ambiguità viola la quarta parete, che idealmente separa attori e spettatori. A detta di Barchiesi, la costante consapevolezza del gioco, in tutti gli elementi della rappresentazione, rende forse improprio parlare in quel contesto di illusione scenica[45]. Difatti, più che di illusione scenica, si dovrebbe parlare di arguto coinvolgimento, che riguarda limitatamente il mondo della commedia e che implica un gioco intellettuale.
Il prologo può offrire un modo, più o meno spiazzante, per spiegare al pubblico il significato dell'apparato scenografico: Ariosto nel prologo del *Negromante* «ricorre con ironia all'espediente, di fonte classica, della collaborazione mentale, invitando gli spettatori a riconoscere Cremona nella scena che pochi giorni prima, recitandosi *La Lena*, era stata Ferrara»[46].
Dunque, anche quando la scenografia non offre elementi fisici di inclusività, può essere il prologo a chiedere uno sforzo d'immaginazione allo spettatore, come nel caso appena detto e come nel prologo della *Giocasta* di Ludovico Dolce, il quale invita il suo pubblico a credersi a Tebe: «et se non sete in lei con la persona, siatevi con la mente e col pensiero»[47].
In Giulio Romano il meccanismo talvolta si nasconde, talvolta si esibisce in un gioco di specchi. Nella sua opera un filo intellettuale lega lo spettatore all'attore e palesa l'artificio. Si prenda ad esempio la volta della camera delle Teste, nell'appartamento di Troia in Palazzo Ducale, dove la rappresentazione di Giove sulla volta è un quadro riportato su un *velarium*, contemporaneamente negato dal putto che ne emerge[48].
La funzione del prologo teatrale che apostrofa gli spettatori, creando un legame con essi, è talvolta assolta in pittura dalle figure che a essa introducono. Ce n'è anche nell'opera di Giulio, seppure con parsimonia: per esempio la figura sulla destra nella *Donazione di Costantino* vaticana, che ammicca allo spettatore.
Nella camera dei Giganti l'artista chiede quindi allo spettatore, non senza ironia, uno sforzo per un coinvolgimento che non riesco a ritenere tragico. Vasari ci scrive in merito alla camera di «orribile spavento e furore» e ci avverte che «non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa, né più naturale di questa. E chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte et altre così fatte cose torcersi e quasi per rovinare, et i monti e gl'edifizii cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso»[49]; ma questa descrizione sembra soprattutto una lode dell'artifizio, ossia della finzione scenica che genera una "paura" non reale: più stupore che spavento. Le stampe seicentesche di Pietro Sante Bartoli ci mostrano figure affacciarsi spaventate alle porte della camera; ma non si tratta forse di uno spavento puramente teatrale? Il coinvolgimento sembra riguardare più il metodo di rappresentazione che il soggetto stesso, poiché non ci aspettiamo simpatia nei confronti dei giganti.

Le parabasi erano un ulteriore elemento teatrale e "verbale" che garantiva complicità con lo spettatore e che pertanto potrebbe essere stato d'ispirazione per la pittura; nel teatro moderno, il loro uso sembra datarsi dal secondo decennio del Cinquecento. Quanto alle parabasi delle commedie classiche, se quelle plautine non sono altro che disimpegnati e accessori ammiccamenti allo spettatore, così coinvolto nell'esilarante realtà scenica, quelle di Terenzio non infrangono la barriera che si leva tra lo spazio degli attori e quella del pubblico[50].
Le parabasi classiche furono riprese nel teatro ariosteo. Nella *Lena*, terzo atto, scena prima, Corbolo esclama «Or l'astuzia bisognarìa d'un servo, quale fingere vedut'ho qualche volta in le comedie» (vv. 578-580) e ancora, più avanti nello stesso monologo: «questo è un tratto di comedia» (v. 597). Nella scena settima dell'atto quinto degli ariosteschi *Suppositi*, Pasifilo, servo e *deus ex machina* della commedia, esclama, anch'egli ammiccando al pubblico e "giocando" con i meccanismi scenici: «El più bel caso di questo non accadde mai: se ne potrìa fare una comedia».
Come Pseudolo alla fine del primo atto (vv. 562-565 e 568-570), così anche Fessenio, al principio del terzo atto e nella dodicesima scena del quinto atto della *Calandria*, si rivolge direttamente al pubblico, già stuzzicato nel prologo[51]. Il coinvolgimento dello spettatore nel teatro protocinquecentesco è quindi fondato sull'inganno, base della commedia ed elemento essenziale della poetica di Giulio Romano, ma anche di numerosi altri artisti dell'epoca.
Non credo inutile ricordare che Aristotele definisce l'errore o inganno che non genera dolore la base della commedia[52]. E Vasari adopera la parola "inganno" proprio per descrivere la camera dei Giganti di Palazzo Te[53], sottolineando non solo gli effetti pittorici, ma anche la peculiarità dell'architettura che le ospita e di cui lo spettatore diventa complice: dico complice, perché serviranno sempre, da parte sua, uno sforzo intellettuale e una predisposizione a colmare il divario tra spazio reale e spazio fittizio.

Fino alla metà del XVI secolo il proscenio è elemento di collegamento tra palco e platea e spesso partecipa della scenografia complessiva della sala, mentre nella seconda metà del secolo si marca una separazione tra i due spazi, anche attraverso la decorazione neutra del proscenio[54]. Questo spesso ospita le scale[55], che non a caso troviamo rappresentate anche in pitture cinquecentesche, come accesso alla scena rappresentata (per esempio nel romano oratorio del Decollato, ma anche nella vasariana sala dei Cento Giorni o nella *Cena in casa di Levi* del Veronese).
Nell'opera di Giulio, compare invece la ruffiana, personaggio apicale nelle commedie ariostesche (*La Lena*) e dell'Aretino (Aloisia ne *La Cortigiana*). Essa spia i *Due amanti* di San Pietroburgo, li controlla così come Lena minaccia di controllare Flavio e Licinia (v. 1187). Anche nella *Mandragola* la suocera Sostrata (memore della terenziana *Hecyra*) avrebbe favorito il connubio (atto terzo, scena

dodicesima; ma la "pronuba" rimane poi estranea all'amoreggiamento: atto quinto, scena seconda)[56]. Nei *Due amanti* di San Pietroburgo, dovrebbe essere proprio una mezzana l'anziana figura femminile che si affaccia a destra, «immagine imprigionata tra l'esterno e l'interno» (Chastel)[57]: un *voyeur* che assiste alla scena e a essa ci introduce, sostituendoci o meglio duplicandoci; la stessa tiene inoltre in mano un mazzo di chiavi, allusione al "chiavare" che compare nella letteratura dell'epoca, nel gergo furbesco, nell'*argot* della Roma papalina[58]. Le tende del baldacchino sono scostate ed esse pure hanno un *curriculum* di tutto rispetto in ambito pittorico e non mancano nel teatro, laddove il tendaggio è strumentale al sottile gioco di visibile e invisibile, di palese e segreto[59].

Credo dunque che ai primi del Cinquecento lo scambio tra teatro e arti visive possa aver fruttato un diverso coinvolgimento dello spettatore, che tenderei a leggere come divertimento erudito, in relazione alla commedia. In sostanza, siamo chiamati ad affacciarci ed entrare nello spazio della finestra albertiana, o da essa le figure dipinte ci chiamano[60].
Nell'opera di Giulio Romano potrebbe quindi esserci una riflessione o un'istintiva adesione a elementi del teatro di Ariosto, Bibbiena e Machiavelli, e non credo casuale che le due opere più teatrali qui discusse – la camera dei Giganti e la decorazione di Sant'Andrea – siano entrambe successive al 1532. Ritengo, per concludere, che l'allievo di Raffaello abbia avuto un determinato approccio al mondo del teatro fino al 1532, quando egli si confrontò direttamente con una messa in scena, forse con il supporto dell'Ariosto, proponendo nelle opere successive un nuovo modo di narrare, basato su una diversa partecipazione del pubblico.
Non per nulla il tema dell'eloquenza e della persuasione, strettamente connesso a quanto sin qui discusso, assurge a manifesto sulla facciata della casa mantovana di Giulio in via Poma (fig. 8 nel testo di Bruno Adorni in questo volume), in un programmatico rimando all'iconografia ecfrastica e lucianea dell'Ercole gallico[61].

Note

1 M. Bulgarelli, *Metamorfosi e 'meraviglia'. Giulio Romano a palazzo Te*, Roma 2019, pp. 65-69.

2 J. Shearman, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington-Princeton 1992, pp. 190-191. D'altronde l'autore difende l'«assoluta unità drammatica fra le parti» nell'opera di Giulio, come del Pordenone e del Correggio, cioè l'unità tra punto di vista illusionistico e concettuale del soggetto (Idem, *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, p. 130).

3 H. Burns, *"Quelle cose antique et moderne belle de Roma". Giulio Romano, il teatro, l'antico*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 227-243: 236-237. P. Assmann, *Giulio Romano, Giulio "mantovano" o "europeo"? Indagando la "nuova e stravagante maniera"*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 19-25: 19, ravvisa una componente teatrale nelle bocche aperte dei personaggi rappresentati da Giulio Romano. Mi domando invece se questa non sia piuttosto una visualizzazione del respiro, ossia l'intento di cogliere e rappresentare la vita delle immagini. È questo un *topos* nelle lodi agli artisti, che compare, ad esempio, nel trecentesco *Philippi Villani liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, a cura di G.C. Galletti, Firenze 1847, p. 36, riferito a Stefano pittore; il quattrocentesco Platina diceva degli artisti fiorentini che «mihi ad veteres illos proxime accedere videntur, ii profecto tibi ad vivum reddent imaginem illam et spirantia mollius aera» («mi sembrano avvicinarsi agli autori antichi, coloro i quali ti restituiscono certamente quella immagine viva e con molta dolcezza i bronzi che respirano»: E. Marani, *Un monumento a Virgilio disegnato da Leon Battista Alberti?*, in *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, Mantova 1983, pp. 133-139). È ben noto il passo vasariano su Donatello che inveisce contro il suo Abacuc («Favella, favella, che ti venga il cacasangue!») e sono evidenti i modelli classici, tra cui Erinna (Mimiambi, IV), Eronda, Ovidio (*Heroides*, 13), Plinio.

4 La rappresentazione del 5 dicembre 1532 in onore di Carlo V, è letta, per gli aspetti scenici, con acutezza da A. Belluzzi, *L'allestimento della* Calandria *in occasione della visita di Carlo V a Mantova nel 1532*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 205-212.

5 Belluzzi, *L'allestimento della* Calandria, pp. 206-207. Che lo spazio adoperato fosse la camera Imperiale è un'ipotesi che propongo partendo dalla proposta di Belluzzi, di posizionare la camera adoperata per lo spettacolo nell'appartamento vedovile e ragionando sul fatto che questo ambiente era contiguo alle stanze delle damigelle di Isabella d'Este e a una loggia, dalla quale era previsto l'ingresso degli attori. La disamina dello stesso Belluzzi sulla camera Imperiale (A. Belluzzi, *Decorazioni di Giulio Romano nella Camera Imperiale di Palazzo Ducale a Mantova*, in "Quaderni di Palazzo Te", 8, n.s., 2000, pp. 68-81) include il ricordo (p. 79 nota 1) di "camere della Grotta o imperiali" in un documento del 1551. Una "camera Imperiala" è in Corte Vecchia, dopo la "camera de la Vigna" e prima della "camera Nova de Madama", nell'"inventario Stivini" del 1540-1542 (D. Ferrari, *Le collezioni dei Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo 2003, p. 181). Non credo quindi che questo ambiente sia il "camerone" del quale Giulio si occupò nel 1546 (cfr. R. Berzaghi, *Giulio Romano e il Palazzo Ducale*, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 57-67: 66).

6 Belluzzi, *L'allestimento della* Calandria, cit., pp. 207-209.

7 Ivi, p. 209.

8 S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 97.

9 Ivi, p. 28. Circa la datazione dell'opera: P. Larivaille, *Nota introduttiva*, in *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, V. *Teatro*, tomo II, *Il Marescalco – Lo Ipocrito – Talanta*, Roma 2010, pp. 11-21: 11.

10 R. Benedusi, *Quei "dodici di" di febbraio: fonti, eventi e persone del Carnevale mantovano del 1542*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 124-142: 135-136.

11 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 97.

12 Sull'uso illusionistico degli angoli nella camera di Psiche: ivi, p. 46. Noteremo che nella pittura di Giulio, le figure che escono di scena o che entrano in scena lo fanno sia dal primo piano, come appunto nella camera di Psiche, sia dalla parete di fondo, come avviene nei *Due amanti* di San Pietroburgo. Sui praticabili a garitta: L. Zorzi, *Note sul motivo della scena a portico* [1964], in Idem, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, p. 312. Anche la credenza della camera di Psiche costituisce elemento scenografico, dato che i pranzi e i banchetti erano parte dei festeggiamenti che includevano spettacoli teatrali e che non di rado questi precedevano quelli: F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma 1983, pp. 159-161. Un parallelo tra banchetto e teatro, o il primo come allegoria del secondo, è suggerito in un dialogo, *Il cenone*, nei *Colloqui* di Erasmo da Rotterdam: F. Cruciani, D. Seragnoli, *Introduzione*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani, D. Seragnoli, Bologna 1987, pp. 9-28: 9-10.

13 K. Oberhuber, in *Giulio Romano*, cit., p. 365.

14 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 62. Un possibile precedente potrebbe essere un affresco strappato conservato all'Ermitage (inv. GE 2338), con un putto che scaglia una freccia verso di noi e proveniente, tramite la collezione Campana, dalla loggetta di Palazzo Stati Mattei, la cui datazione è fatta cadere intorno al 1520 e del quale è stata data una lettura, credo corretta, anche in chiave teatrale: A. Forcellino, *La decorazione della loggia Stati sul Palatino*, in "Storia dell'arte", 51, 1984, pp. 119-125. Gli affreschi Campana sono derivazioni da quelli della stufetta del cardinal Bibbiena, ma nella stufetta manca il putto arciere. Si vedano anche i contributi di Bliznukov e Cortilli in questo volume.

15 L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte prima, *Materiali e problemi*, I. *Questioni e Metodi*, Torino 1981, pp. 421-462; per la Ferrara di primo Cinquecento: F. Veratelli, *Immaginario teatrale e immaginario pittorico: Dosso e Battista Dossi, scenografi e apparatori alla corte di Alfonso I*, in "Schifanoia", 26-27, 2004, pp. 223-231: 198 e 210. Simili considerazioni sono proposte, con esiti che mi lasciano perplesso, sulle tele sagomate di Dosso nella Galleria Estense di Modena, da A. Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento*, in *Maestranze, artisti e apparatori*, cit., pp. 156-176.

16 N. Macchiavelli, *La Mandragola*, prefazione di P. Gibellini, note di T. Piras, Milano 1997 (ed. 2016), p. XXVI.

17 Zorzi, *Firenze: il teatro e la città*, cit., p. 92.

18 R. Klein, H. Zerner, *Vitruve et le théatre de la Renaissance italienne*, in *Le lieu théâtral a la Renaissance*, atti del colloquio internazionale (Royaumont, 22-27 marzo 1963), a cura di J. Jacquot, con la collaborazione di E. Konigson e M. Oddon, 2ª ed., Paris 1968, pp. 49-60: 50 («Un panorama illusionniste s'excluait de lui-même pour des metteurs en scène humanistes, et plus particulièrement vitruviens»).

19 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari 1993, p. 55.

20 Zorzi, *Firenze: il teatro e la città*, cit., p. 72.

21 F. Veratelli, *Dal teatro alla pittura. Ricerche sulla visualità dello spettacolo in Dosso e Battista Dossi*, in "Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere", 1, 2000, pp. 197-220: 210, ammette una difficoltà di leggere in chiave teatrale gli *en plein air* dosseschi, poiché «risulta difficile inquadrare una situazione visiva cinquecentesca che ammette implicazioni teatrali senza riferirsi alla pratica prospettica, in un'epoca in cui la "scena prospettica" si era già largamente imposta». Ma su questo punto, possiamo rammentare che il teatro di primo Cinquecento, nella sua codificazione sangallesca, prevedeva tre tipologie di scene: un'ambientazione classica per la più seria tragedia; un'ambientazione moderna (coeva) per la commedia, che veniva quindi restituita senza ambasce

dall'esperienza plautina al mondo degli Ariosto e Ruzante; un'ambientazione naturale per le "boschereccie" (scena satirica). Schizzi di Giovan Battista da Sangallo relativi alle tre scene diverse sono a margine del libro quinto di Vitruvio, nella copia della Biblioteca Corsiniana di Roma, 50 F 1 (Klein, Zerner, *Vitruve et le théatre*, cit., pp. 52-53). È possibile che il tema della "boschereccia" o della scena satirica abbia trovato visualizzazione, nell'opera di Giulio, nelle molte scene *en plein air* che contraddistinguono in specie la sua produzione della seconda metà degli anni Trenta, come nelle *Caccie* di Marmirolo (vedi anche L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 277).

22 P. Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino 1970, p. 149.

23 F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste del 1513*, Milano 1969, pp. XIV e XXVI nota 4. La descrizione dello spettacolo è in: B. Castiglione, *Lettera al conte Ludovico di Canossa*, in Idem, *Lettere*, Padova 1769, pp. 156-159; è anche integralmente trascritta in: Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., pp. 197-199. Riporto il passo di nostro interesse: «La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra, e l'ultime case: dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con dui torrioni: da capi della sala, sull'uno stavano li pifferi, sull'altro i trombetti: nel mezzo era pur un altro fianco di bella foggia: la sala veniva a restare, come il fosso della terra, traversata da dui muri, come sostegni d'acqua».

24 Battisti, *Arti figurative e teatro*, cit., pp. 16-17.

25 P. Larivaille, *Spazio scenico e spazio cittadino ne* La Lena, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, atti del seminario (Ferrara, 20-25 ottobre 1980), a cura di G. Papagno, A. Quondam, 3 voll., I, Roma 1982, pp. 257-278: 266. Proprio nella *Lena* avviene uno scarto concettuale nelle opere dell'Ariosto, il quale «forse coi suoi contatti col teatro padovano di Ruzante – finisce col rovesciare insidiosamente i presupposti ideologici della rappresentazione cortigiana: giungendo a coinvolgere la platea (Duca e cortigiani) nello spettacolo propostole, e a fare dello spazio comico una proiezione non più del solo mondo popolar-borghese, ma dell'intero spazio sociale cittadino» (Larivaille, *Spazio scenico*, cit., p. 278). Il nome della "protagonista" deriva probabilmente dalla *Laena* del *Curculio* plautino.

26 E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di E. Povoledo, Torino 1969, pp. 337-460: 379 (il teatro riprende l'idea ferrarese della "città cintata", estesa però a tutta la sala, coinvolgendo così anche l'udienza) e 380 (il pubblico è coinvolto negli eventi e nelle emozioni dei personaggi, alla cui presenza tutto avviene).

27 Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs*, cit., p. 64.

28 Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., pp. 168-169.

29 Ivi, p. 169.

30 G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari 1995, p. 114.

31 Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., p. 126.

32 Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit., p. XIV.

33 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 52. Tra i precedenti della soluzione di Palazzo Te, occorre annoverare la poco conosciuta e studiata camera dello Zodiaco nel Castello di San Giorgio, con una decorazione ad affresco (ma impreziosita da inserti in pastiglia), che copre dal fregio in su le quattro pareti, senza soluzione di continuità, e proponendo soluzioni originali, come l'illusione di una grotta laddove è stato rimosso il capitello angolare della volta a crociera. Su questo ambiente: S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 62-79: 66. Barbara Agosti mi fa correttamente notare l'influenza che l'arazzo con la *Liberazione di san Pietro dal carcere* poté avere per la concezione della camera mantovana.

34 Sui *pìspini*: A. Tchikine, *Giochi d'acqua*, in "Studies in the history of gardens & designed landscapes", 30, 1, 2010, pp. 57-76.

35 G. Gentile, *Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 65-73: 70; i «luochi edificati a la similitudine de li sancti luochi de Hyerusalem» di Varallo erano noti, almeno per via epistolare, a Federico II: P.G. Longo, *L'eco di un grido: il contesto religioso e devozionale della cappella della Crocifissione*, ivi pp. 57-63: 60-61.

36 P. Carabell, *Breaking the Frame. Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti*, in "Artibus et Historiae", XVIII, 38, 1997, pp. 87-100; S. Hickson, *More than Meets the Eye: Giulio Romano, Federico II Gonzaga, and the Triumph of Trompe-l'œil at the Palazzo del Te in Mantua*, in *Disguise, Deception, Trompe-l'œil. Interdisciplinary Perspectives*, a cura di L. Boldt-Irons, C. Federici, E. Virgulti, New York 2009, pp. 41-59.

37 Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit.; Idem, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 19.

38 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino 1962, pp. 10-11, afferma che il dramma «deve essere staccato da tutto ciò che gli è esterno [...] e non conosce nulla al di fuori di sé», divenendo pertanto un «secondo mondo»; pertanto «Il rapporto spettatore-dramma conosce solo la completa separazione o la completa identificazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore», sicché il palcoscenico stereoscopico rinascimentale «che isolava lo spettatore dall'azione drammatica, è in realtà il solo palcoscenico adeguato al carattere di assolutezza del dramma», ignorando il collegamento con la platea.

39 Bulgarelli, *Metamorfosi e 'meraviglia'*, cit., p. 61. L'Apollo affrescato nella loggia tiene nella destra una maschera di vecchio: allusione alla Commedia? Tra gli stucchi della volta sono rappresentate sia Talia che Melpomene, sotto la quale è raffigurata anche una maschera teatrale. Colgo l'occasione per segnalare la ripresa, nello stucco sopra la lunetta di *Apollo*, dal *Polifemo* di Sebastiano del Piombo alla Farnesina, e la corrispondenza tra la figura alata in uno stucco della loggia e il disegno inv. RP-T-1951-3 del Rijksmuseum di Amsterdam.

40 G. Bresciani Alvarez, *Le fabbriche di Alvise Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 36-57: 46.

41 Ivi, p. 48.

42 P. Carpeggiani, *Luoghi perduti. Spazi teatrali nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Teatri storici nel territorio mantovano. Forme, significato, funzioni*, a cura di N. Zuccoli, Mantova 2005, pp. 37-60: 40. Mi sembra utile segnalare che tracce degli affreschi sul lungo prospetto meridionale del teatro si conservano nel locale oggi biblioteca del Museo Archeologico e permettono di ricostruire nell'ordine superiore un parato di colonne binate rustiche a bugne fasciate e alternate, che inquadrano nicchie con statue. Mi pare che la soluzione anticipi palazzo Vidoni di Cremona, su cui: A. Russo, *Un disegno per il portale di palazzo Vidoni a Cremona*, in "Arte lombarda", 161-162, 2011, pp. 32-39.

43 Sulla fortuna del teatro plautino nella Mantova di Isabella d'Este: E. Faccioli, *Mantova. Le lettere*, II, Mantova 1962, pp. 231-232 e 234.

44 L. Pepe, *Introduzione*, in Terenzio, *Andria / Hecyra*, a cura di L. Pepe, Milano 1993, p. XVII.

45 M. Barchiesi, *Plauto e il "metateatro" antico*, in Idem, *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, p. 162.

46 L. Zorzi, *Ferrara: il sipario ducale* [1975], in Idem, *Il teatro e la città*, cit., p. 30. Come notato dallo stesso Zorzi (*ibidem*), questo "sotterfugio" è adottato anche dal Ruzante nel prologo della *Moschetta* (1529), ma, aggiungo, già dal Bibbiena nell'Argomento della *Calandria* («Né crediate però che per negromanzia sì presto [i protagonisti] vengano qui; perciocché la terra, che vedete qui, è Roma, la quale [...] ora è sì piccola diventata, che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra») e da Machiavelli nel Prologo della *Mandragola* (1518?): «Vedete l'apparato, | qual or vi si dimostra: | quest'è Firenze vostra, | un'altra volta sarà Roma o Pisa, | cose da smascellarsi delle risa».

47 C. Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théatre italien du XVIe siècle*, in *Le lieu théâtral a la Renaissance*, cit., pp. 61-71: 66; Idem, *Gli spettatori e lo spazio scenico nel teatro del Cinquecento*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVI, 1974, pp. 145-154: 147-149.

48 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 123.

49 G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 70 e 72.

50 Pepe, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

51 Machiavelli tuttavia affida questo compito a fra' Timoteo, nel monologo dell'atto quarto, scena decima della *Mandragola*. E fra' Timoteo è il personaggio cui s'affidano le riflessioni più serie, l'unico momento non di pura commedia, nella scena sesta.

52 Aristotele, *Poetica*, 1449a32–37.

53 Vasari, *Le vite*, cit., p. 69 («disegnò di fare una stanza la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gl'uomini che dovevano vederla»).

54 Molinari, *Les rapports*, cit., p. 68.

55 Sulla scala, reale o dipinta, sul fronte della scena, come collegamento visivo e simbolico tra attori e pubblico: Molinari, *Gli spettatori e lo spazio scenico*, cit., pp. 150-151.

56 Una lettura del dipinto in relazione alla commedia è suggerita da B. Furlotti, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini e L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 176-181 cat. 30. A quanto scritto dalla studiosa (specialmente a p. 176), aggiungerei un rimando a S. L'Occaso, *Mostre. Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano* [...]; *«...con una nuova e stravagante maniera». Giulio Romano a Mantova* [...]; *Giulio Romano. Arte e desiderio* [...], in "Bollettino d'Arte", ser. 7, 41, gennaio-marzo 2019 (2020), pp. 149-160: 157-159.

57 A. Chastel, *La figura nel riquadro della porta in Velázquez* [1961], in Idem, *Favole Forme Figure*, Torino 1988, pp. 201-212.

58 Per esempio nella *Calandria* di Bibbiena, nel dialogo tra i servi Fessenio e Samìa.

59 Battisti, *Arti figurative e teatro*, cit., p. 13.

60 *De pictura*, I, 19: «Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angolorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur».

61 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 103.

Anna Bortolozzi

Giulio Romano e la materia del disegno di architettura

Giulio Romano e collaboratori, *Diomede ferito da Pandaro*, 1538 circa, particolare. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Il 23 maggio 1740 moriva a Parigi Pierre Crozat, uno dei più grandi collezionisti di disegni di grandi maestri del Settecento[1]. Proprietario di un'ingente fortuna, a partire dal 1683 Crozat iniziò ad acquistare importanti collezioni in Francia, Italia e Paesi Bassi, compreso un consistente gruppo di disegni di Giulio Romano. Per la vendita all'asta dei 19.201 disegni della collezione Crozat, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), anch'egli collezionista e fine *connoisseur*, redasse e diede alle stampe un catalogo sommario organizzato per periodo, scuola, artista e soggetto iconografico[2]. In base a questa pubblicazione, sappiamo che nel 1741 furono venduti 237 disegni attribuiti alla mano di Giulio Romano, riuniti in venti portfoli[3]. L'apprezzamento di Mariette per questi disegni è confermato non solo dall'alto prezzo stimato, ma anche da una nota critica in cui egli ribadisce il giudizio vasariano secondo il quale Giulio sarebbe – nel disegno – l'allievo più dotato di Raffaello e il suo naturale erede[4]. Sfortunatamente, il catalogo della vendita Crozat non è sufficientemente analitico per permettere di identificare i soggetti dei singoli disegni, ma è interessante notare come tra i fogli scelti da Mariette per distinguere ognuno dei venti portfoli compaiano solo disegni di figura[5]. Ciò fa pensare che la mancanza di un vero e proprio *corpus* di disegni di architettura di Giulio Romano sia da attribuire anche a un processo di selezione condotto, tra il Sei e il Settecento, con i criteri del collezionista e amatore di disegni di figura. Dopo la monografia di Frederick Hartt, che nel 1958 tentava per la prima volta di redigere un catalogo completo degli "authentic drawings" di Giulio Romano, pochi sono stati i fogli che la critica ha potuto aggregare nei decenni successivi al gruppo dei disegni di architettura[6]. Tra i disegni noti mancano soprattutto schizzi e piante, cioè elaborati grafici funzionali al processo di design, ma di scarso *appeal* estetico. L'attuale dispersione dei disegni di architettura di Giulio Romano in diverse collezioni europee rende ancor più arduo condurre un'analisi comparativa delle loro caratteristiche materiali. Nel tentativo di facilitare tale confronto, questo saggio si propone di esaminare il gruppo più omogeneo in termini di provenienza, tecnica e funzione, cioè i disegni conservati all'Albertina di Vienna e al Nationalmuseum di Stoccolma, nel tentativo di definire un *core group* (d'ora in poi denominato gruppo Crozat-de Ligne) cui riferire ogni altro foglio attribuito alla mano del maestro.

Il gruppo Crozat-de Ligne: la provenienza

Tra i ricchi collezionisti e i celebri artisti che si presentarono all'asta Crozat, si trovavano il principe belga Charles de Ligne (1759-1792) e il conte Carl Gustaf Tessin (1695-1770), figlio dell'architetto svedese Nicodemus il Giovane[7]. Carl Gustaf Tessin acquistò i lotti 134, 138 e 140 contenenti 17 disegni di Giulio Romano tra cui il progetto per la Porta del Te, NMH 360/1863 (fig. 1)[8]. Charles de Ligne acquistò 19 dei disegni assegnati da Mariette alla mano di Giulio Romano e almeno altri tre disegni catalogati nel 1741 come anonimi o attribuiti ad altri artisti, ma oggi riconosciuti come opere di Giulio. La ragione della fama della collezione de Ligne, che al momento della prematura morte del principe nel 1792 contava circa 6000 disegni di grandi maestri, sta nel suo acquisto *en bloc* da parte del duca Albert von Sachsen-Teschen, il fondatore dell'Albertina di Vienna[9].

In preparazione della vendita all'asta della collezione del principe belga, il fine conoscitore Adam von Bartsch redasse un catalogo ragionato in cui è possibile identificare con precisione i disegni di architettura di Giulio oggi conservati all'Albertina[10]: i due ben noti progetti per la Porta del Te, AZItalienunb. 1285[11] (fig. 2) e AZItalienunb. 1286[12] (fig. 3), e il progetto per un portale bugnato sormontato da una loggia ad arco siriaco o serliana, AZItalienunb. 1284[13] (fig. 4). I primi due fogli sono registrati da Bartsch tra i disegni di figura di Giulio Romano, mentre il terzo nell'ultima sezione del catalogo destinata ai disegni anonimi di architettura, ma con una possibile attribuzione allo stesso Giulio. Tra i caratteri comuni ai tre disegni annotati da Bartsch vi sono il grande formato e la coloritura a lavatura d'inchiostro.

Nel 1801 Albert von Sachsen-Teschen fece dono all'ambasciatore svedese Jacob Gustaf De la Gardie (1768-1842) di 637 disegni originariamente provenienti dalla collezione de Ligne e di altri circa 400 disegni di altra provenienza, in cambio di un gruppo di mappe topografiche di cui la famiglia De la Gardie possedeva una ricca collezione[14]. Tra i fogli appartenenti al primo gruppo, scelti da Albert come rappresentativi, ma certo di minor pregio tra quelli della sua collezione, si trovavano quattro disegni di architettura oggi attribuiti a Giulio Romano, tutti identificabili con chiarezza nel catalogo della collezione de Ligne: il progetto per la facciata della casa di Giulio Romano a Mantova, scoperto da Magnusson nel 1988, NMH 45/1986[15] (fig. 5); un progetto per il monumento funebre del conte Claudio Rangoni, catalogato da Bartsch come di mano di Bramante e riconsegnato a Giulio Romano da Arnold Nesselrath nel 1998, NMH 1/1973[16] (fig. 6); un progetto per la tomba di Margherita Cantelmi, NMH 337/1973[17] (fig. 7) e infine un disegno per un'edicola d'altare non meglio identificata, NMH 339/1973[18] (fig. 8).

Nel 1973 la collezione De la Gardie, che fino a quella data era rimasta di proprietà della famiglia, fu donata al Nationalmuseum di Stoccolma permettendo così di riunire i disegni acquistati da Charles de Ligne all'asta Crozat con quelli comperati da Carl Gustaf Tessin. Gli otto disegni conservati a Vienna e Stoccolma (figg. 1-8) provengono dunque tutti con certezza da un'unica collezione settecentesca, quella di Pierre Crozat. Secondo la testimonianza di Pierre-Jean Mariette, Crozat avrebbe a sua volta acquisito i disegni di Giulio Romano attraverso la collezione dell'abate François Quesnel (fratello di Père Quesnel e figlio del librario Jacques Quesnel), che li avrebbe ricevuti da Monsignor Dacquin, vescovo di Sées. La provenienza originaria sarebbe però, sempre secondo Mariette, la collezione di Giorgio Vasari[19].

1. Giulio Romano, *Progetto per la Porta del Te*, 1530-1536 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 360/1863.

2. Giulio Romano, *Progetto per la Porta del Te*, 1530-1536 circa. Vienna, Albertina, AZItalienunb. 1285.

3. Giulio Romano, *Progetto per la Porta del Te*, 1530-1536 circa. Vienna, Albertina, AZItalienunb. 1286.

Pagina a fronte

4. Giulio Romano, *Progetto per un portale bugnato sormontato da una loggia ad arco siriaco o serliana*, 1540-1546 circa. Vienna, Albertina, AZItalienunb. 1284.

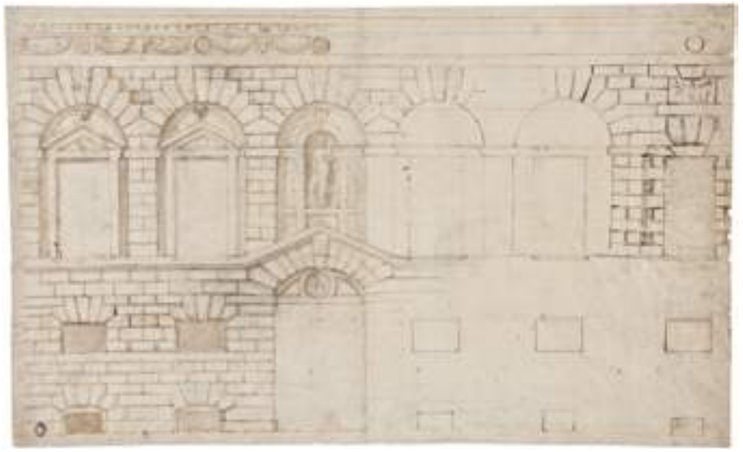
Supporti e media

Tutti gli otto disegni del gruppo Crozat-de Ligne sono redatti su fogli di carta di stracci, spessa e – ciò che è importante notare – di grandi dimensioni. La misura media è all'incirca 38 × 55 cm, cioè quella di un foglio Reale (i margini della carta venivano sempre scontornati)[20]. La qualità dei fogli, adatta per disegnare a penna e soprattutto a lavatura d'inchiostro, è confermata anche dal loro buono stato di conservazione[21]. Dai disegni di Stoccolma conosciamo due filigrane, un'àncora inscritta in un cerchio sormontata da un fiore[22] (NMH 45/1986, *Progetto per la casa di Giulio Romano a Mantova*, fig. 9) e un'ancora inscritta in un cerchio sormontata da una stella a sei punte[23] (NMH 1/1973, *Progetto per il monumento funebre del conte Claudio Rangoni*, fig. 10), entrambe attestate in Italia attorno alla metà del Cinquecento. Tre dei disegni appartenenti alla stessa collezione sono montati su un supporto cartaceo secondario, una prassi comune al collezionismo sei e settecentesco, rendendo purtroppo impossibile determinare la presenza o meno di filigrana[24]. Il catalogo dei disegni italiani dell'Albertina non fornisce informazioni relative alle filigrane, che rimangono da accertare. I media utilizzati dall'artista sono lapis nero (o pietra nera) e inchiostro ferro-gallico, utilizzato anche dilavato in acqua per creare le ombreggiature. In nessun disegno del gruppo Crozat-de Ligne troviamo il lapis rosso, che Giulio Romano utilizzò in alcuni disegni di figura del primo periodo romano[25].

Strumenti e metodi

Per comprendere la pratica del disegno di architettura di Giulio, è necessario esaminare quella del disegno di figura e la sua evoluzione nel periodo mantovano. A questo proposito, è utile rileggere la testimonianza di Giovan Battista Armenini: «Egli [Giulio Romano] teneva questo modo: pigliava un foglio di carta sottile, et su quello col piombo, o col carbone, che in mano avesse, dissegnava ciò che in mente haveva; di poi tingeva il riverso di quel foglio da per tutto col carbone, et indi pigliava un altro foglio netto, et calcava quel dissegno, o schizzo su quello con uno stilo d'ottone over d'argento, di modo che vi rimaneva tutto ciò ch'era disegnato di sopra sul primo foglio; di poi profilato che quello haveva sottilmente d'inchiostro li levava l'orme del carbone, che vi erano rimaste del calco, con battervi suso un fazzoletto, o altro panno sottile, onde li profili poi si vedevano restar netti, et senza macchia, o segno alcuno sotto di essi; di poi li finiva, o di penna tratteggiando, o di acquarello, secondo che più gli era a grado di fare, et di questi suoi calchi io ne viddi già in Mantoa molti, che mi furono da più persone mostrati [...]»[26]. Questo passo è straordinariamente informativo e documenta di un uso del disegno nelle prime fasi del processo d'invenzione apparentemente diverso da quello di altri artisti contemporanei, come ad esempio Michelangelo[27]. Ciò che dice Armenini è che, dopo aver sviluppato, accumulato e forse sovrapposto soluzioni alternative in uno o più fogli preliminari, Giulio eseguiva una copia o calco dell'unica soluzione desiderata su un nuovo foglio, un'operazione che può essere definita di riduzione e semplificazione. Nessuna fonte ci informa del destino di quei, probabilmente molti, primi fogli con schizzi a lapis, calco dello stilo sul recto e coloritura a carbone sul verso, ed è quindi probabile che siano andati distrutti o dispersi già prima della morte dell'artista.

Nel suo trattato Armenini descrive disegni di figura eseguiti a mano libera, ma non è escluso che Giulio abbia utilizzato la tecnica del calco anche nell'elaborazione dei disegni di architettura. Tuttavia non conosciamo fogli che ci aiutino a provare quest'ipotesi. L'unico "schizzo" tra i disegni del gruppo Crozat-de Ligne si può individuare nella parte destra del progetto della casa di Giulio a Mantova, e in particolare nell'ultima campata (fig. 5).



In questa pagina

5. Giulio Romano, *Progetto per la casa di Giulio Romano a Mantova*, 1538 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 45/1986.

Pagina a fronte

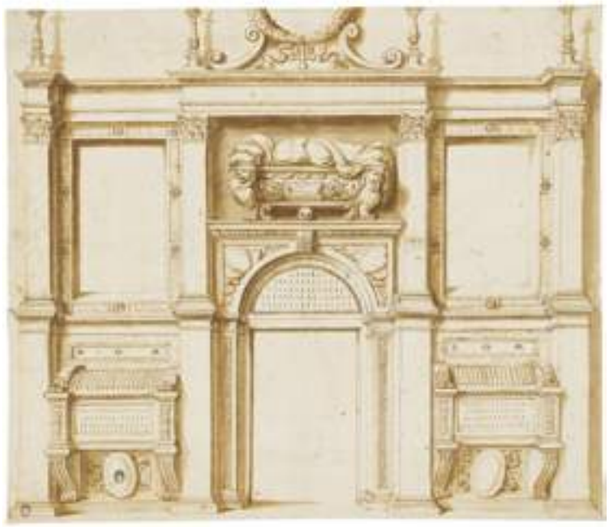
6. Giulio Romano, *Progetto per il monumento funebre del conte Claudio Rangoni*, 1533-1537 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 1/1973.

7. Giulio Romano, *Progetto per la tomba di Margherita Cantelmi*, 1535-1539 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 337/1973.

Il foglio non rivela tracce di calco e lo schizzo è eseguito direttamente a penna, sopra una serie di tracce a lapis, oggi poco leggibili.
La parte sinistra del disegno non può evidentemente essere definita uno schizzo, ma uno "studio", come anche il primo e il secondo progetto per la Porta del Te a Mantova (figg. 1-2). Qui l'edificio è rappresentato già perfettamente in scala, allineato ai margini del foglio, di cui occupa l'intera superficie. L'impaginato è preparato attraverso la tracciatura a squadra di una griglia di linee verticali e orizzontali, sia a stilo (cioè punta metallica) che a lapis. Queste"linee occulte, o morte" (come le chiama Scamozzi)[28] servono come base per la stesura del disegno a mano libera, tracciato a penna e inchiostro. Solo alcune cornici marcapiano sono tirate con la riga. I particolari decorativi vengono eseguiti prima a lapis e poi ripassati con la penna, oppure con un gesto rapido direttamente a penna. Particolare impegno Giulio pone nell'ultima fase della progettazione, cioè nella stesura della lavatura d'inchiostro che gli consente di studiare pieni e vuoti della massa muraria, risalti e finitura delle superfici, e infine gli effetti d'ombra creati da una luce proveniente dal margine in alto a sinistra del disegno. Inoltre, sia nello studio per la propria casa a Mantova che nel secondo progetto per la Porta del Te (fig. 2), Giulio ripassa ancora una volta a lapis alcuni elementi già eseguiti a penna e lavatura d'inchiostro per modulare e intensificare ulteriormente gli effetti cromatici della luce sull'edificio.
È possibile affermare che Giulio abbia utilizzato gli stessi media e la stessa tecnica in tutti i disegni del gruppo Crozat-de Ligne, salvo un diverso livello di finitura dei particolari. Nonostante i cataloghi dell'Albertina non rilevino le linee di preparazione incise a stilo, un'analisi ravvicinata dei due disegni esposti nella mostra mantovana del 2019 (figg. 2, 4) ne conferma con certezza la presenza[29]. Assai utile per documentare il tracciato di queste linee sul foglio è la fotografia a luce radente, possibilmente proiettata da due direzioni diverse (fig. 11).

Funzione e tipi

In tutti i disegni del gruppo Crozat-de Ligne la convenzione adottata è la proiezione ortogonale. Unica eccezione è il disegno di portale conservato all'Albertina (fig. 4) dove la profondità sia delle bugne dell'archivolto, che della loggia al piano superiore, viene resa attraverso una costruzione prospettica con punti di fuga posti sull'asse centrale dell'edificio. In tutti gli altri disegni è l'uso esperto della lavatura d'inchiostro che consente a Giulio di creare effetti di profondità e modulazione delle superfici. La scala metrica, quando indicata (NMH 360/1863 e NMH 45/1986), non è collocata nel margine inferiore del foglio, ma inserita nell'edificio, in corrispondenza della linea di terra.



L'unica serie che consenta di studiare le fasi successive dell'elaborazione di un progetto sono i tre disegni della Porta del Te. Come già osservato da Manfredo Tafuri, nei primi due disegni (figg. 1-2) Giulio studia soluzioni alternative per l'edificio a destra e a sinistra del foglio, oltre che un diverso proporzionamento dell'edificio[30]. Solo l'ultimo disegno (fig. 3), che riprende il primo studio, può essere definito a pieno titolo "dimostrativo", cioè eseguito per essere sottoposto al giudizio del committente. In termini di pratica del disegno, il foglio più singolare è il secondo dei tre (Albertina, AZItalienunb. 1285, fig. 2). Mentre la parte sinistra mostra un'eccezionale qualità di finitura grafica, il completamento della parte destra sembra abbandonato, nonostante la griglia geometrica delle linee di preparazione sia già tracciata. Il livello di elaborazione della parte sinistra mostra evidentemente la necessità di Giulio di verificare nel dettaglio non solo le soluzioni formali, ma anche l'effetto cromatico della parete prima di abbandonare la proposta e tornare al modello iniziale. Questo foglio, così come lo studio per la propria casa a Mantova (fig. 5), presuppone la capacità di integrare visivamente nel progetto la parte destra non finita, una prerogativa propria dell'architetto, ma non necessariamente del committente. Entrambi i disegni sono evidentemente eseguiti da Giulio Romano per se stesso, e tuttavia con un livello di elaborazione che si avvicina al tipo di disegno comunemente definito di "presentazione".
Tra i disegni del gruppo Crozat-de Ligne che furono invece con gran probabilità eseguiti per essere presentati alla committenza vi sono, oltre al già citato terzo progetto per la Porta del Te (fig. 3) e al portale bugnato sormontato da loggia dell'Albertina (fig. 4), i tre disegni già nella collezione De la Gardie identificati e attribuiti a Giulio Romano da Arnold Nesselrath (figg. 6-8)[31]. Eseguiti in scala, su fogli di grandi dimensioni, e caratterizzati da un'eccezionale qualità grafica, questi ultimi rappresentano progetti per strutture a parete, due delle quali riconducibili a incarichi ricevuti da Giulio circa alla metà del ventennio mantovano: il monumento funebre del conte Claudio Rangoni, ideato tra il 1533 e il 1537 per la chiesa di San Biagio a Modena, e la tomba di Margherita Cantelmi, eretta tra il 1535 e il 1539 nella chiesa del monastero di Santa Maria al Tempio di Mantova. Entrambe le opere realizzate differiscono sostanzialmente dai disegni di Stoccolma che, o non furono graditi alla committenza, oppure dovettero essere modificati per ragioni economiche[32]. Come già osservato da Nesselrath, il disegno NMH 1/1973 (fig. 6) appare redatto in base alle istruzioni impartite dallo stesso Rangoni nel suo primo testamento del 1533, secondo cui il monumento avrebbe dovuto essere realizzato «nel sagrato davanti alla nostra cappella di S. Biagio so-

pra quattro colonne di bellissimo et fine marmo, et la sepoltura altresì, con quegli ornamenti et di quella valuta che sarà giudicata dalli commissari tuttori, et convenevole ad un mio pari»[33]. Questo spiegherebbe la presenza delle due coppie di colonne ioniche che inquadrano un portale. Una serie di lettere annotate sul disegno informano inoltre che, nelle intenzioni dell'architetto, la struttura avrebbe dovuto essere rivestita di marmi policromi[34]. Dopo la morte del committente avvenuta nel 1537, il monumento fu invece costruito su incarico della vedova Lucrezia Petronilla Pico della Mirandola in forma di sarcofago inquadrato da un'edicola sostenuta da pilastri corinzi, posto all'interno dell'edificio[35].

Il progetto per la tomba di Margherita Cantelmi fu probabilmente commissionato a Giulio Romano dalla stessa Margherita ed edificato prima della morte di lei, avvenuta nel 1539. Anche in questo caso però, il monumento eretto (e spostato alla fine del Settecento nella chiesa di Sant'Andrea) corrisponde al disegno di Stoccolma (fig. 7) solo nell'impianto tripartito, ma non nelle proporzioni dell'ordine e nella decorazione scultorea[36]. In particolare, il disegno di Giulio prevedeva, a memoria dei figli, l'inserimento di due eleganti sarcofagi all'antica nel registro inferiore delle campate laterali, poi sostituiti da busti clipeati collocati nel registro superiore, una scelta apparentemente dettata più da ragioni economiche che di gusto.

Il terzo disegno della serie, NMH 339/1973 (fig. 8), rappresenta un altare a edicola su colonne composite, con fusto finemente decorato da palmette e girali classici. La mancanza di emblemi o elementi araldici (l'elemento al centro del cartiglio nel piedestallo della colonna sinistra non è altro che il marchio di collezione di Jacob Gustaf De la Gardie[37]) non consente purtroppo di identificare la destinazione del progetto. Tuttavia, sia le caratteristiche materiali del foglio che la tecnica di esecuzione, suggeriscono un'attribuzione a Giulio o al suo studio.

8. Giulio Romano, *Disegno di un altare a edicola*, 1535-1540 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 339/1973.

Il metodo di preparazione e costruzione dei tre disegni già nella collezione De la Gardie è identico a quello osservato negli altri del gruppo Crozat-de Ligne: preparazione dell'impaginato con linee a stilo e lapis nero tracciate con l'ausilio di riga, esecuzione a penna, inchiostro ferro-gallico e lavatura d'inchiostro, sia a riga, squadra e compasso, sia a mano libera. A differenza degli studi per la Porta del Te e per la casa di Giulio a Mantova, i tre disegni non presentano soluzioni alternative, ma modelli finiti, in cui grande attenzione è dedicata agli elementi scultorei e decorativi, alla resa chiaroscurale, oltre che all'effetto tridimensionale del monumento contro la parete, ancora una volta ottenuti attraverso l'uso sapiente della lavatura d'inchiostro. E tuttavia, nonostante l'alto livello di finitura a penna del disegno, è possibile notare che le tracce sottostanti a lapis non sono state completamente rimosse dal foglio.

Confronti

Per valutare la specificità della pratica del disegno di architettura di Giulio Romano è utile confrontarla brevemente con quella di alcuni suoi illustri contemporanei, e in particolare con la consistente opera grafica di Michelangelo e Palladio, sulla quale sono state condotte analisi esemplari[38]. Similmente a Giulio, entrambi gli architetti prediligono alzati e sezioni ortogonali ai disegni prospettici a mano libera. Michelangelo era apparentemente solito studiare successive trasformazioni dell'idea di partenza sovrapponendo uno schema all'altro, talvolta ripassando la versione preferita con un segno più marcato e celando le opzioni scartate sotto la biacca[39]. Nel corpus dei disegni del maestro numerosi sono gli schizzi proget-

9. Filigrana del disegno NMH 45/1986 (fig. 5): simile a Briquet n. 551, Reggio Emilia 1556.

10. Filigrana del disegno NMH 1/1973 (fig. 6): simile a Briquet n. 485, Padova 1547; Parma 1553.

11. Foto a luce radente del disegno NMH 1/1973 (fig. 6) con tracce di stilo, particolare.

tuali eseguiti a mano libera con tecniche diverse e talvolta miste, ma rari sono i disegni di presentazione veri e propri, eseguiti a riga e squadra[40]. Fra questi ultimi, particolarmente interessante per la sua analogia con due dei disegni di architettura di Giulio Romano è il "primo" disegno per la facciata di San Lorenzo (Casa Buonarroti, 45 A, *Corpus* 497). Nella scheda pubblicata in occasione della mostra sui disegni di Michelangelo del 2006, Caroline Elam nota come «il fatto che il disegno mostri diversi stadi di finitura è alquanto insolito per un disegno formale dimostrativo»[41]. Come nel secondo disegno per la Porta del Te (fig. 2) e in quello per la casa di Giulio Romano a Mantova (fig. 5), è la parte sinistra quella che presenta il grado di finitura più avanzato, inclusi gli effetti di chiaroscuro ottenuti grazie all'uso della lavatura d'inchiostro. Tuttavia, come suggeriscono le giunte tra i sei fogli che ne costituiscono il supporto, la parte destra del disegno potrebbe essere stata eseguita da Michelangelo in un secondo momento e non, come nei disegni di Giulio, intenzionalmente "abbandonata". Così come nei disegni del gruppo Crozat-de Ligne, anche Michelangelo iniziava gli elaborati gra-

fici più ricercati tracciando linee a stilo, aiutandosi con il compasso per trasferire le misure in scala[42]. E prima di iniziare a passare l'inchiostro, tracciava con il lapis nero delle linee leggerissime, che spesso non si curava di cancellare.
A differenza di Michelangelo, Andrea Palladio tendeva nei suoi disegni a elaborare due o più alternative nettamente distinte e prediligeva, anche nelle fasi iniziali del progetto, impostare i propri disegni a riga e squadra[43]. Per tracciare le linee preparatorie al disegno, le così dette "linee occulte o morte", Palladio utilizzava di regola lo stilo e non il lapis, una tecnica accuratamente descritta da Scamozzi, discostandosi in questo senso sia da Michelangelo che da Giulio Romano[44]. Per le parti decorative, Palladio eseguiva una traccia a lapis prima di passare al disegno a penna e solo dopo il 1550 è possibile notare una tendenza ad eseguire i particolari direttamente a penna[45]. Inoltre, a partire dagli anni '40 del Cinquecento, Palladio disegna sullo stesso foglio alzato e pianta dell'edificio rappresentati con la medesima scala, una pratica che non si riscontra né in Michelangelo né in Giulio Romano. Altra caratteristica dei disegni di Palladio è quella di combinare il tratteggio a penna con la lavatura d'inchiostro per creare gli effetti chiaroscurali, e di fare un uso assai misurato delle ombre.
Se si analizzano i disegni di Palazzo Thiene, un edificio ideato da Giulio Romano ma eseguito da Andrea Palladio a partire dal 1546 (Londra, RIBA, Burlington-Devonshire collection, XVII/10 e XVII/7), è possibile notare come, a differenza del più anziano maestro, Palladio preferisca la penna e non il pennello, per modulare la superficie del bugnato[46]. Senza dubbio, la sapiente abilità nell'uso della lavatura d'inchiostro che caratterizza i disegni di Giulio e Michelangelo deriva dalla loro formazione come disegnatori di figura e pittori, mentre non sorprende che Palladio, educato come muratore e scalpellino, mostri una chiara predilezione per il segno grafico della penna, tipico dell'architetto-incisore.

Note

1 Sulla collezione di Pierre Crozat si veda C. Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *Collecting prints and drawings in Europe c. 1500-1750*, a cura di Ch. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot 2003, pp. 173-182. Per i disegni italiani nella collezione Crozat, B. Py, *La collection de dessins italiens de Pierre Crozat (1665-1740). L'oeil de Mariette*, 2015, accessibile dal sito del Museo del Louvre (*http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2015/Catalogue_Crozat/index.html).*

2 P.J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grand maistres... du cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741. Su Pierre-Jean Mariette, K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014; P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette: école italienne et espagnole*, 4 voll., Paris 2019.

3 Mariette, *Description sommaire*, cit., pp. 15-16, portfoli 134-156. Per un tentativo di identificazione dei disegni nei singoli portfoli, Py, *La collection de dessins*, cit., pp. 105-117.

4 «Tra tutti i discepoli di Raffaello, Giulio Romano è incontestabilmente colui che a disegnare mostra più gusto. Aveva una maniera fortemente ornata, una immaginazione viva e feconda che spesso eccedeva nell'entusiasmo. La sua mano sicura e sapiente eseguiva con la massima precisione le sue invenzioni, che nessun grande poeta avrebbe potuto disconoscere. I bei disegni di questo maestro che si trovano qui in gran numero formano la prova di ciò che è stato affermato». Mariette, *Description sommaire*, cit., p. 16.

5 Tutti i disegni della collezione Crozat furono offerti a "lotti" composti per la vendita all'asta dallo stesso Mariette. Nel caso dei grandi maestri del Rinascimento, i disegni di architettura avevano l'unico scopo di dare consistenza al lotto, ma non rappresentavano certo oggetto d'attrazione per i collezionisti.

6 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958. A questo proposito si veda il catalogo della mostra mantovana del 1989: *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, con saggi di E.H. Gombrich, M. Tafuri e altri.

7 Carl Gustaf Tessin apparteneva ad una famiglia di illustri architetti che avevano servito la famiglia reale svedese e studiato in Italia. Suo padre, Nicodemus Tessin il Giovane, lo aveva educato al tavolo da disegno e Carl Gustaf poteva apprezzare le qualità del disegno di architettura anche come oggetto da collezione. Su Carl Gustaf Tessin e i disegni Crozat, cfr. M. Olausson, *Count Tessin, Mariette and the Crozat sale*, in "Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm", 19, 2012 (2013), pp. 145-156; *Un Suèdois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin,* catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 19 ottobre 2016-16 gennaio 2017), a cura di G. Faroult, S. Xavier, J. Trey, Paris 2016.

8 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico su linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 36,9x55,1. Filigrana non visibile. Il disegno è montato su un supporto cartaceo secondario, profilato con un segno a penna e inchiostro nero, probabilmente eseguito dalla stessa mano dell'iscrizione in basso a sinistra «Jules Romain pour le P.T.». Il foglio di supporto è francese e databile alla fine del 1600 in base alla filigrana, un grappolo d'uva entro due cerchi tra i quali è inscritta la parola *Colombier* (simile a Heawood 2430-32, Paris 1670-89). Il disegno della cittadella di Mantova si trovava nel *cahiers* 134. Vedi Py, *La collection de dessins*, cit., pp. 105-108. Nell'inventario della collezione Tessin redatto dallo stesso Carl Gustaf nel 1749, il disegno viene attribuito a Giulio Romano e descritto come «Dessein d'architecture pour le Palais T., lavé au bistre». C.G. Tessin, *Cat. 1749, livre 16*, no. 14: Catalogo manoscritto conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma. Per il disegno, si veda M. Tafuri, *La porta del Te a Mantova*, in *Giulio Romano*, cit., p. 380; P. Bjurström, B. Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples,* Stockholm 1998, cat. 472.

9 Su Albert von Sachsen-Teschen e la sua collezione, E. Michel, *"Perhaps the most beautiful and exquisite in Europe". The collection of Prince Albert Kasimir, Duke of Saxe-Teschen*, in *The Origins of the Albertina. 100 Masterworks from the Collection*, catalogo della mostra (14 marzo-29 giugno 2014), a cura di K.A. Schröder, Ostfildern 2014, pp. 13-33.

10 A. von Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maitres anciens et modernes qui faisoient part du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne...*, Vienne 1794.

11 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico su linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 36x52. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 13, cat. 3. V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien-Kohln-Weimar 1992-1997, III, cat. 14203. Cfr. Tafuri, *La porta del Te*, cit., pp. 380-382.

12 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico su linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 38,9x57,3. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 13, cat. 4. Birke, Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen*, cit., III, cat. 14204. Cfr. Tafuri, *La porta del Te*, cit., pp. 382-383.

13 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico su linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 40x27,3. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 438, cat. 11. Birke, Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen*, cit., I, cat. 341. Cfr. M. Tafuri, *Disegni architettonici*, in *Giulio Romano*, cit., p. 496.

14 Una puntuale descrizione di questa transazione si trova nel Diario di Jacob Gustaf De La Gardie conservato presso la Biblioteca dell'Università di Lund, p. 282, 20 luglio 1801. Una trascrizione scelta del diario è pubblicata in W. Koschatzky, S. Krasa, *Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738-1822. Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wien 1982, p. 216. Sullo scambio di disegni tra von Sachsen-Teschen e De La Gardie si veda Michel, *Perhaps the most beautiful*, cit., p. 21 e nota 68.

15 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico, linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 33,2x55,5. Filigrana: àncora inscritta in un cerchio, sormontata da un fiore, diametro cm 4,1x4,3 (simile a Briquet n. 551, Reggio Emilia 1556). Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 12, cat. 2. Cfr. B. Magnusson, *A drawing for the façade of Giulio Romano in Mantua*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLVII, 1988, 2, pp. 179-184; F.P. Fiore, *La casa di Giulio*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 481-485; Bjurström, Magnusson, *Italian drawings*, cit., cat. 471.

16 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico, linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 61x36,5. Filigrana: àncora inscritta in un cerchio, sormontata da una stella a sei punte, diametro cm 3,3/3,7 (simile a Briquet n. 485, Padova 1547; Parma 1553). Il foglio è scontornato lungo il margine superiore, dove è incollato un frammento di carta (cm 5,5x5,5) con la rappresentazione del crocefisso. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 1, cat. 1. Cfr. A. Nesselrath, *Totenkult und Stil*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. Liebenwein, A. Tempestini, München-Berlin 1998, pp. 289-298; Bjurström, Magnusson, *Italian drawings*, cit., cat. 473.

17 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico, linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 44,8x48,1. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 437, cat. 5. Cfr. Nesselrath, *Totenkult*, cit.; Bjurström Magnusson, *Italian drawings*, cit., cat. 474.

18 Lapis nero, penna e inchiostro ferro gallico, linee di preparazione a stilo e lapis nero tracciate con riga e compasso, pennello e lavatura d'inchiostro, cm 44,8x26. Bartsch, *Catalogue raisonné*, cit., p. 437, cat. 7. Cfr. Nesselrath, *Totenkult*, cit.; Bjurström Magnusson, *Italian drawings*, cit., cat. 475.

19 Mariette, *Description sommaire*, cit., VI. Per un tentativo di identificazione più puntuale dei disegni di Giulio Romano appartenuti a Pierre Crozat, vedi Py, *La collection de dessins*, cit., p. 8, nn. 27, 28 e pp. 105-106.

20 C. Bambach Cappel, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999, pp. 34-50 e appendice, p. 364. Secondo una targa ufficiale del Comune di Bologna un foglio reale doveva misurare cm 43,8/45x60,5/61,5.

21 L'unico disegno tra quelli conservati al Nationalmuseum che appare in cattive condizioni di conservazione è quello della casa di Giulio Romano (NMH 45/1986), la cui superficie appare irregolare e granulosa. Tale danno è stato tuttavia causato in epoca moderna in occasione del distaccamento del disegno dal foglio di montatura.

22 Diametro cm 4,1/4,3; simile a Briquet n. 551, Reggio Emilia 1556.

23 Diametro cm 3,3/3,7; simile a Briquet n. 485, Padova 1547, Parma 1553.

24 Il catalogo dei disegni italiani del Nationalmuseum, BJURSTRÖM MAGNUSSON, *Italian drawings*, cit., riporta un'informazione errata riguardo alla filigrana del disegno della Porta del Te, NMH 360/1863. Secondo gli autori della scheda (cat. 471), il disegno presenterebbe una filigrana caratterizzata da grappolo d'uva in un cerchio (senza datazione). Ad un'analisi più ravvicinata si è potuto accertare che la filigrana, un grappolo d'uva entro due cerchi tra i quali è inscritta la parola *Colombier* (simile a Heawood 2430-32, Paris 1670-1689) appartiene al foglio di supporto, cioè alla montatura, probabilmente realizzata in Francia nella seconda metà del 1600, e non al disegno di Giulio Romano, che appare invece privo di filigrana.

25 Dopo il 1520 Giulio Romano sembra prediligere la penna e l'inchiostro al lapis, sia rosso che nero. Cfr. P. JOHANNIDES, *Giulio Romano in Raphael's workshop*, in "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 8, 2000, pp. 34-45. Un raro disegno a lapis rosso del periodo mantovano è stato attribuito a Giulio da Clayton. Cfr. M. CLAYTON, *A later chalk drawing by Giulio Romano*, in "Artibus et Historiae", XXXVII, 74, 2016, pp. 37-41.

26 G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, p. 76 (citato in traduzione inglese da HARTT, *Giulio Romano*, cit., I, p. 85, con rimando errato alla pagina dell'originale).

27 Sul disegno di Michelangelo si leggano in particolare G. MAURER, *Michelangelo. Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozess und Planungspraxis*, Regensburg 2004; C. BROTHERS, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven 2008; C. ELAM, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17 settembre-10 dicembre 2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15 dicembre 2006-19 marzo 2007), a cura di C. Elam, Venezia 2006, pp. 43-73.

28 V. SCAMOZZI, *L'idea dell'Architettura universale*, Venezia 1615, Parte prima, pp. 48-50; cit. in H. BURNS, *I disegni*, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 30 maggio-4 novembre 1973), Milano 1973, pp. 131-154: 134.

29 Purtroppo il catalogo della mostra non approfondisce l'analisi materiale dei disegni, ma si limita a riassumere le informazioni riportate nei cataloghi dell'Albertina e in precedenti pubblicazioni sui disegni dell'architetto. Cfr. L. GIACOMINI, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 186, cat. 77 e pp. 188-189, cat. 79.

30 TAFURI, *La porta del Te*, cit., pp. 380-383.

31 NESSELRATH, *Totenkult*, cit.

32 Per la storia dei due monumenti si vedano anche J. BURCKHARDT, *Il monumento Rangoni nel duomo di Modena*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 570-571 e A. BELLUZZI, *Il monumento Cantelami nel Sant'Andrea di Mantova*, in ivi, p. 566.

33 Cit. in R. PACCIANI, *Il Sepolcro di Claudio Rangoni attribuito a Giulio Romano nella Cattedrale di Modena*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", ser. 11, VIII, 1986, pp. 225-254: 230.

34 "R" per marmo rosso; "b" per marmo bianco; "n" per marmo nero.

35 O. BARACCHI GIOVANARDI, *Documenti inediti sul progetto di Giulio Romano per il monumento funebre a Claudio Rangoni ora nel Duomo di Modena*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 431-433; NESSELRATH, *Totenkult*, cit.

36 BELLUZZI, *Il monumento Cantelami*, cit. È anche possibile che la composizione del monumento Cantelmi sia stata parzialmente modificata in età neoclassica a causa del trasporto e riposizionamento nella chiesa di Sant'Andrea.

37 F. LUNGT, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, Amsterdam 1921, n. 2722a.

38 Mi riferisco in particolare ai contributi di BURNS, *I disegni*, cit. e di ELAM, *Funzione, tipo e ricezione*, cit.

39 H. BURNS, *Michelangelo e il disegno di architettura*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, cit., pp. 19-42: 20. Esempi di questa pratica sono i disegni per portali e finestre; in ivi, pp. 202-203, cat. 21r e pp. 207-209, cat. 23.

40 BURNS, *Michelangelo e il disegno*, cit., p. 39.

41 C. ELAM, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, cit., pp. 172-175, cat. 6.

42 ELAM, *Funzione, tipo e ricezione*, cit., p. 54.

43 BURNS, *Michelangelo e il disegno*, cit., p. 39.

44 Cfr. nota 28.

45 BURNS, *I disegni*, cit., pp. 134-135.

46 Sulla collaborazione tra Giulio Romano e Palladio a Vicenza, cfr. K.W. FORSTER, R. TUTTLE, *Giulio Romano e le prime opere vicentine del Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XV, 1973, pp. 107-119; H. BURNS, *I progetti vicentini di Giulio*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 502-509; H. BURNS, *"Una casa cum stupendo, superbo et honorato modo fabrichata": il "progetto" dei Thiene, il progetto di Giulio Romano, il palazzo di Andrea Palladio*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano 2007, pp. 37-102.

Marisa Tabarrini

Considerazioni su un progetto di stufa di Giulio Romano

Nel 1989 Stefano Ray pubblica nei "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura" un disegno rinvenuto in un codice manoscritto della Biblioteca Comunale di Siena attribuendolo alla mano di Giulio Romano, scartando, con il sostegno di Enzo Bentivoglio, l'ipotesi di un progetto di scuola (fig. 1)[1].

La paternità giuliesca del foglio rimane a tutt'oggi questione di notevole interesse, la cui discussione, non potendo contare su nuovi rinvenimenti documentari o grafici, deve ancora basarsi essenzialmente sul *ductus* grafico e sul linguaggio, quindi sul confronto con altri disegni di architettura dell'artista, che pur costituendo un esiguo corpo grafico, forniscono utili elementi a favore dell'attribuzione. Emergono al riguardo una certa robustezza del tratto, il gioco di ombreggiature e chiaroscuro, la presenza di quote, la calligrafia – con lettere, lievemente inclinate sulla destra, che non presentano legature, e forme ricorrenti come «la *d* di tipo onciale, con asta inclinata a sinistra, *f* e *g* dagli ampi occhielli, [le] aste di *t*, *p*, *l*, *q* non molto sviluppate e arricchite da svolazzi»[2] – nonché la suddivisione dello stesso disegno in due soluzioni alternative per la quale si veda come utile raffronto il progetto dell'artista per la Porta del Te, Vienna, Albertina, inv. AZItalienunb. 1285[3].

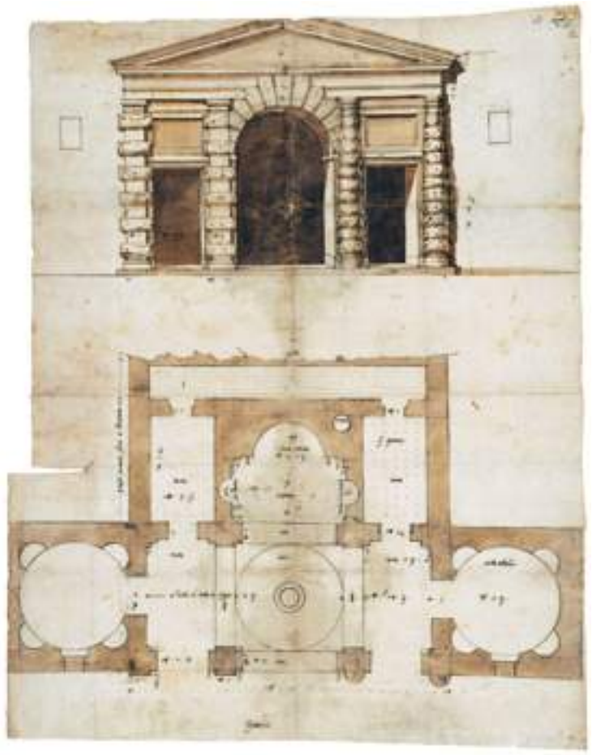
Riteniamo d'altra parte utile tentare una puntuale contestualizzazione storica del progetto.

Stefano Ray si limita nella sua analisi a identificare genericamente il disegno come progetto di edificio termale forse riconducibile al periodo romano dell'architetto, non escludendo tuttavia l'ipotesi di una datazione più tarda e di una sua destinazione mantovana o ferrarese[4].

Alcuni elementi come la provenienza del disegno da un archivio toscano, la tipologia progettuale, la più difficile congruenza topografica con siti padani, mi hanno spinto ad approfondire l'ipotesi romana e a cercare un plausibile inserimento nell'attività progettuale di Giulio dei primi anni Venti del Cinquecento, prima del suo trasferimento a Mantova[5].

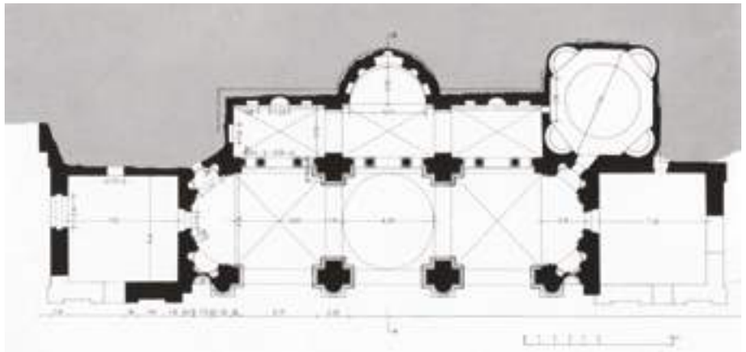
Il disegno mostra in pianta e alzato prospettico il progetto di un edificio a sviluppo trasversale con un loggiato centrale a tre campate che funge da vestibolo. In pianta il loggiato si compone di una ampia campata quadrata con fontana al centro e coperta a vela, in asse con un ninfeo absidato rettangolare, e di due campate dimezzate laterali voltate a botte che introducono rispettivamente sui lati a due ambienti circolari con quattro esedre diagonali, e sul fondo a due ambienti stretti e lunghi comunicanti con una intercapedine muraria trasversale posteriore.

1. Giulio Romano, *Disegno di stufa*, post 1520. Siena, Biblioteca Comunale, S.II.7, f. 68.



L'impianto è progettato secondo regole geometriche rigorose: la misura dell'intercolumnio della campata centrale della loggia determina un modulo (quadrato) che si riproduce proporzionalmente in tutta la struttura.
L'alzato, disegnato in prospettiva con un punto di fuga laterale, propone due varianti progettuali tra loro alternative e consiste di un loggiato centrale tripartito, ispirato al tema delle porte trionfali romane, che interrompe un fronte piano continuo[6]. La campata centrale arcuata e le due laterali trabeate con sovrastanti specchiature sono inquadrate dall'ordine architettonico addossato a massicci pilastri: nella variante a sinistra, paraste incatenate da bugne rustiche; nella variante a destra, colonne rusticate fortemente rastremate. Il loggiato emerge dalla superficie piana delle fiancate inarticolate con finestre corrispondenti ai due ambienti circolari in pianta. Lo schema tripartito a sostegni binati utilizzato nella forma della cosiddetta travata ritmica, chiaramente derivata dal cortile superiore del Belvedere di Bramante, sarà rielaborato da Giulio Romano anche nella Porta Giulia di Mantova.
Le iscrizioni presenti nel disegno individuano solo in parte la funzione degli ambienti. Nell'ambiente absidato centrale è indicata la posizione di una "fonte rustica" sul fondo, di "statue" negli emicicli laterali, e di un "capistrìo" al centro, termine quest'ultimo che per Ray è la distorsione dialettale di "capisterio" traducibile con conca e che starebbe a indicare, in questo caso, una leggera depressione centrale del pavimento per raccogliere l'acqua[7]. Questa lettura è confermata dall'etimologia della parola: il termine capistrìo sopravvive infatti in alcuni dialetti latini per significare oggetti scavati la cui forma è assimilabile a quella di un trogolo.
Abbinato al vano frontale aperto verso l'esterno, lo spazio absidato potrebbe aver avuto la funzione di *frigidarium* con una vasca (*alveus*) per l'immersione (ma i termini vitruviani non compaiono nel disegno).
Decisamente meno evidente è la funzione dell'ambiente rettangolare a destra con l'iscrizione la cui incerta lettura "f ganno", sarebbe interpretabile per Ray attraverso traslati semantici in "grotta d'amore" e dove le undici file di cinque punti sul pavimento rappresenterebbero per lo studioso ugelli per "inganni", vale a dire giochi d'acqua[8].
Vorrei qui proporre per quest'ultimo ambiente una diversa interpretazione. I fori nel pavimento, e il canale nella parete per il passaggio del calore o come sfiatatoio, sono elementi caratteristici di un *calidarium* con sottostante ipocausto il cui funzionamento era noto agli architetti del periodo, come descritto e illustrato da Francesco di Giorgio Martini nel *Trattato I* del 1480 circa[9].
Senza dubbio la tipologia dell'edificio rappresentato si ispira agli ambienti termali antichi ma come possiamo classificarlo: *balneum*, stufa suburbana, ninfeo?
Come noto nei primi anni del Cinquecento a Roma è documentata la progettazione di alcuni pregevoli bagni signorili nel ristretto ambito degli architetti al servizio di Leone X e di Clemente VII, tra i quali si ricordano come esempi maggiori la stufa di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e il bagno nella Rocca di Ostia. I bagni privati progettati da architetti come Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo, Giulio Romano, costituiscono un fenomeno limitato cronologicamente a una quindicina d'anni – grosso modo dal 1515 al 1530 – legato ai ceti sociali più elevati e più colti. È da scartare tuttavia sia per ragioni dimensionali sia per la presenza di un ambiente ad ipocausto l'identificazione del nostro disegno come progetto di una stufa urbana.
In ogni caso una lettura attenta dell'elaborato grafico può condurre a interessanti considerazioni sulla sua destinazione e sulla committenza.
Il disegno è quotato e presenta diverse annotazioni. L'unità di misura è espressa in braccia. Per la restituzione delle dimensioni abbiamo utilizzato il braccio romano di tre palmi.
Il loggiato si sviluppa per un'ampiezza di 11,39 metri con la campata centrale di 3,80 metri (senza calcolare gli spessori murari), l'intero fronte ha una lunghezza di circa 19 metri. L'iscrizione "si può cavare fino a sedici braccia" (11,39 m), la

2. Genazzano, Ninfeo dei giardini Colonna, rilievo in pianta.
Da C.L. Frommel, *Bramantes "Ninfeo" in Genazzano*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 12, 1969, pp. 137-160: 141, fig. 4.



presenza di un'intercapedine muraria e le iscrizioni "grotta" e "giardino" indicano che la costruzione era stata concepita in parte scavata nel terreno e con un affaccio frontale su un giardino.
I primi esempi rinascimentali di grotta e di ninfeo si devono all'ambito bramantesco nel cortile del Belvedere, nel ninfeo della Villa Colonna a Genazzano, quest'ultima una villa di vaste dimensioni, dove come in altri esempi – Villa Madama, la Farnesina – appaiono chiari i tentativi di ricostruire una villa antica. Nel giardino della Farnesina, una grotta sotterranea formava una sottostruttura alla loggia; vi si accedeva tramite una scala, era alimentata dalle acque del fiume "per una duplice via", e accoglieva al suo interno una peschiera con diverse specie di pesci[10].
Le implicazioni metodologiche di un'indagine approfondita sul disegno, molto probabilmente rappresentazione di un'idea irrealizzata e caratterizzata dalla totale mancanza di riferimenti documentari, presuppongono per uno storico la ricerca e l'analisi di un insieme di elementi tipologici, stilistici, cronologici, anche eterogenei e discordanti tra loro, nel tentativo di formulare ipotesi attendibili. Qui abbiamo voluto percorrere due diverse ipotesi.

Prima ipotesi: una variante progettuale del ninfeo di Genazzano

Stringente è l'affinità del nostro progetto con il ninfeo di Genazzano attribuito da Christoph Luitpold Frommel a Bramante e alla sua cerchia come anticipazione del progetto della loggia di Villa Madama di Raffaello[11].
Un'affinità che riguarda il conflitto tra centralità e frontalità – ossia fra il tipo di edificio a sviluppo trasversale e un concetto spaziale che tende all'opposto a raggruppare i principali motivi della composizione lungo un asse prospettico che conduce in profondità[12] –, la modularità d'impianto, la *crux ad quadratum* con un vestibolo absidato sul fondo, il fronte loggiato a tre campate situato su un giardino, la funzione termale, nonché la posizione su un terreno declive in presenza di terrapieni retrostanti[13] (fig. 2).
Come è noto l'attribuzione del ninfeo a Bramante affermata con decisione da Frommel è alquanto controversa, e dalle prime perplessità avanzate da Christof Thoenes e James S. Ackerman – secondo il quale il ninfeo di Genazzano appartiene agli anni Venti e deriva dalla loggia sul giardino di Villa Madama – si è arrivati alla totale negazione di un qualsiasi contributo di Bramante all'opera da parte di Henry Dietrich Fernández[14].
Patrizia Barucco, discutendo le varie posizioni nella sintesi della sua tesi di laurea svolta sotto la guida di Nicola Pagliara, respinge l'attribuzione a Bramante sostenendo che la rilettura stilistica dell'edificio basata sull'esame puntuale degli elementi dell'ordine architettonico porterebbe a spostare la datazione dell'edificio dopo la morte dell'architetto, agli anni tra il 1514 e il 1521, e che alcune analogie stilistiche ricondurrebbero all'ambiente raffaellesco, essendo per di più documentati i legami tra la famiglia Colonna, Raffaello e Giulio Romano[15]. Ri-

cordiamo infatti che i due pittori-architetti lavorarono al ritratto di Giovanna d'Aragona, fidanzata di Ascanio Colonna e che sempre Giulio Romano, fu legato da amicizia con Vittoria Colonna, cugina di Pompeo, e con Giulia Gonzaga, moglie di Vespasiano Colonna[16].
Legami che risulterebbero ancor più forti se venisse confermata l'attribuzione a Giulio Romano di un disegno di culla sorretta tra due colonne conservato al Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, la cui identificazione da parte di alcuni studiosi in passato come autografo di Johann Paul Schor risulta oggi difficilmente condivisibile, mentre certamente va ricondotto per la chiara connotazione araldica con piccole e grandi sirene bicaudate alla committenza Colonna (fig. 3)[17].
In conclusione, questa ricostruzione potrebbe suffragare l'ipotesi di un coinvolgimento di Giulio Romano nella progettazione del ninfeo di Genazzano.

Seconda ipotesi: una stufa per Villa Turini a Roma

Facendo un passo indietro e ignorando volutamente le analogie d'impianto con il ninfeo di Genazzano, potremmo più genericamente leggere il disegno della Biblioteca Comunale di Siena come il progetto di una struttura fuori terra costruita su un terreno declive, la cui funzione di *balneum* o stufa è suggerita dalle iscrizioni che designano gli ambienti e l'arredo.
Dalle dimensioni considerevoli possiamo ipotizzare l'impianto di una stufa suburbana concepita in forma di criptoportico, ricavata interamente o in parte nello scavo di un terreno, che poteva raggiungere la profondità di 12 metri, con una intercapedine finale per isolare il muro dal terrapieno e un fronte esterno alto circa 9 metri, con la probabile funzione di sostruzione di un terrazzamento superiore.
A tale considerazione concorrono l'iscrizione "sotto schala" nell'ambiente circolare a destra che presuppone, in mancanza di gradini, l'esistenza di una struttura sovrastante, e il disegno delle due ali piane, che fiancheggiano il loggiato, senza articolazione eccettuate le due finestre senza mostre, poste talmente in alto da far pensare ad un secondo livello funzionale. La messa in opera di una struttura fuori terra costruita su un terreno declive per realizzare un piano orizzontale ad una quota stabilita – presumibilmente in questo caso un terrazzamento superiore – con ambienti voltati a botte che si sviluppano nella profondità del terreno, rimanda con tutta evidenza alla tecnologia antica della sostruzione cava[18].
Ma dove potremmo collocare a Roma un'opera giuliesca di questo tipo? L'unico sito che presenta i necessari requisiti per la realizzazione di una tale opera a Roma io credo sia il Gianicolo dove Giulio Romano fu attivo nei due cantieri di Palazzo Adimari Salviati (dal 1520) e di Villa Turini (1518-1534), entrambi di committenza toscana[19].
Escludendo dalla nostra ipotesi di lavoro Palazzo Adimari Salviati, essenzialmente per la posizione non panoramica e la minore estensione della vigna, rimane la villa sul crinale del colle.
Nello scarno catalogo dei bagni realizzati a Roma nei primi due decenni del Cinquecento figura la stufa progettata da Giulio Romano per il palazzo di Baldassarre Turini da Pescia datario sul Gianicolo[20].
Vasari nella *Vita di Giulio Romano Pittore* riporta che «nella stufa di questo palazzo dipinse Giulio alcune storie di Venere e d'Amore, e d'Apollo e di Iacinto con l'aiuto de' suoi giovani, che tutti sono in istampa»[21]. La stufa venne cioè affrescata con storie di Venere, Apollo e Giacinto, che l'architetto avrebbe dato alle stampe con incisioni di Marcantonio Raimondi. La stufa, oggi non più esistente, è considerata dagli studiosi l'ambiente più problematico in quanto mancano indizi utili alla sua localizzazione originaria. Tutti sono concordi nel ritenere che si trattasse di un ambiente di modeste dimensioni, la cui scomparsa sarebbe probabilmente da imputarsi ai lavori di ristrutturazione dell'edificio condotti dall'architetto Giuseppe Valadier nel 1807 e riferiti da una lettera di Luigi Canina del 1837[22].
Se Henrik Lilius riteneva di poterla inserire tra gli ambienti del seminterrato[23], Elisa Debenedetti supponeva che la stufetta si trovasse vicino alla porta d'ingresso e che Valadier l'avesse accorpata con il vestibolo verso la facciata nord

3. Giulio Romano (?), *Disegno di una culla per la famiglia Colonna*, 1524-1546 circa. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1911-28-169.

per creare la nuova sala da pranzo[24]. Un riferimento dello stesso Vasari nella *Vita* del Raimondi alla vigna, e non al palazzo, potrebbe far pensare tuttavia a una collocazione della stufa nel terreno che si estendeva nelle pendici del Gianicolo verso il Tevere per un'ampiezza di alcuni ettari[25]: «[...] Giulio Romano, il quale, vivente Raffaello suo maestro, non volle mai per modestia far alcuna delle sue cose stampare, per non parere di volere competere con esso lui, fece, dopo che egli fu morto, intagliare a Marcantonio [...] tutte le storie di Venere, d'Apollo e di Iacinto, che egli avea fatto di pittura nella stufa che è alla vigna di Messer Baldassarre Turrini da Pescia»[26].
Che Giulio Romano riconoscesse una certa importanza alla realizzazione della stufa di Villa Turini lo dimostra il fatto che a essa fu riservata l'impegnativa impresa incisoria di Marcantonio Raimondi incaricato della traduzione in stampa degli affreschi[27]. L'unica stampa ancora in circolazione di Raimondi, che potrebbe essere ricondotta a questa impresa, è però datata 1506 e ha un formato rettangolare, da collegare possibilmente a un affresco parietale e non su volta (fig. 4)[28]. Raimondi viene ricordato soprattutto per aver inciso una serie di sedici disegni di Giulio Romano, dai contenuti erotici fin troppo espliciti, anche se riferiti a notissimi episodi mitologici e storici, realizzati poco prima della partenza dell'artista per Mantova.
I *Modi*, questo il titolo della serie, pubblicati nel 1524 e di nuovo nel 1527, ebbero un enorme successo editoriale, provocando le ire degli ambienti di curia e quelle di Clemente VII. Giulio Romano, già allontanatosi dall'Urbe, evitò le peggiori conseguenze, mentre il malcapitato Raimondi finì in carcere.
La tipologia progettuale della stufa, e la congruenza topografica con il terreno scosceso della vigna Turini, potrebbero suggerire l'inserimento dell'elaborato conservato nella Biblioteca Comunale di Siena nell'iter progettuale della villa gianicolense, nonostante la mancanza di omologie linguistiche, che nel caso di Giulio non riteniamo significative, considerata ad esempio la distanza tra i prospetti esterni e quelli interni di Palazzo Te, o tra le strutture residenziali e quelle rustiche.
Villa Turini fu costruita su una delle pendici più ripide del Gianicolo affacciate sul Tevere – dove certamente si erano resi necessari costosi riporti di terra, e mancavano del tutto le aree pianeggianti per i giardini a terrazzo[29] – con l'idea di riportare in vita la villa di Giulio Marziale dalla quale si poteva ammirare tutta Roma e che, al tempo, un antiquario come Andrea Fulvio (1527) e lo stesso Raffaello collocavano lungo le pendici del Gianicolo. Sebbene la tradizione archeologica che accredita la presenza in questo luogo della villa di Giulio Marziale sia stata ritenuta erronea da molti studiosi, essa è stata recentemente ripresa da Mika Kajava, studioso che ha utilizzato i versi del poeta latino Marco Valerio Marziale (40 d.C.-104 d.C. circa), cugino di Giulio, per restituire l'assetto originario della villa antica[30]. Secondo Kajava la villa, lungo le pendici del colle a est, cioè verso la città, avrebbe compreso ritiri panoramici, costruiti su terrazzamenti, grotte scavate nel terreno, di cui probabilmente si conservava all'inizio del Cinquecento qualche resto[31].
Nella lettera a Leone X del 1519, Raffaello espone il metodo con il quale i monumenti di Roma avrebbero dovuto essere sistematicamente misurati e ricostituiti[32]. Certamente Baldassarre Turini desiderava che Giulio Romano progettasse una villa all'antica sul tipo di quella che aveva realizzato Donato Bramante con ninfei e scalinate al Belvedere, ricorrendo alle descrizioni di quelle antiche[33].
L'epigrammista Marziale rappresentava una buona fonte per le numerose descrizioni di bagni antichi[34]. Per quanto riguarda poi l'alimentazione idrica ricordiamo che le pendici orientali del Gianicolo erano particolarmente ricche di sorgenti, due delle quali situate sopra il giardino dei Riario[35].

4. Marcantonio Raimondi, *Apollo, Giacinto e Amore*, bulino, post 1506.

Ciò nonostante dalla cartografia storica e dall'iconografia del sito non emergono indicazioni sulla presenza di terrazzamenti organizzati in forma di giardini sul declivio verso la Lungara, eccettuato il muro di contenimento superiore (fig. 10). Possiamo tuttavia ipotizzare che per la vigna siano state pensate strutture architettoniche poi non realizzate.
Sull'estensione originaria della villa risulta molto utile come fonte cartografica la pianta di Roma di Étienne Dupérac (*Nova Urbis Romae Descriptio*, 1577) che, alla fine del Cinquecento, in fondo al primo vicolo dei Riari mostra una grande esedra con nicchie posta sul declivio al confine tra la proprietà Riario e quella già Turini passata ai Lante nel 1551 (fig. 5). Sebbene non si abbiano notizie precise sull'assetto proprietario dell'area all'inizio del Cinquecento, se il nicchione monumentale fosse stato costruito nel Rinascimento, ne avremmo avuto certamente notizia dalle fonti coeve[36]. Forse Dupérac mostra i resti di un monumento antico, plausibilmente quello circolare che nella sua pianta di Roma antica (*Urbis Romae Sciographia*, 1574) è posto tra il sepolcro di Numa Pompilio e gli "Horti Martialis", localizzati, come da tradizione antiquaria, alle pendici del Gianicolo (fig. 6)[37]. E, come è noto, nella villa del Turini un affresco celebrava proprio il mito dell'antico re Numa[38]. Questa testimonianza grafica è tuttavia troppo vaga per poter costituire una documentazione attendibile, tanto più che la parte concava dell'esedra è rivolta verso est nella pianta del 1577 di Etienne Dupérac, e verso ovest in quella di Francesco de Paoli del 1623 circa (fig. 8).
La villa di Baldassarre Turini era raggiungibile da una scomoda strada che saliva da Porta Cavalleggeri nella zona dell'attuale viale delle Mura Aurelie; su quel lato affacciava il fronte principale. È molto improbabile comunque che per la villa non fosse stato previsto un accesso dalla nuova prestigiosa via Lungara, plausibilmente per la stessa strada che portava ai giardini confinanti dei Riario[39]. Se vediamo poi la stessa pianta di Dupérac aggiornata nella prima metà del Seicento leggiamo a ridosso di questo nicchione la scritta "Giardino dei Lanti" (fig. 7)[40]. Forse la struttura potrebbe essere stata in origine legata in qualche modo alla proprietà Turini. Nella pianta del 1618 di Matteo Greuter al posto del nicchione compare una struttura moderna d'accesso ai giardini sulle pendici del monte (fig. 9)[41].

Conclusione

Il disegno nella Biblioteca Comunale di Siena sviluppa un tema caro agli architetti della cerchia di Raffaello nei primi anni Venti del Cinquecento, mostrando i segni evidenti di una approfondita ricerca filologico-antiquaria e di un'estesa

Pagina a fronte

5. Étienne Dupérac, *Nova Urbis Romae Descriptio*, 1577, incisione di Antonio Lafréry. Particolare dell'area compresa tra le pendici del Gianicolo e via della Lungara con evidenziato il dettaglio del nicchione.

6. Étienne Dupérac, *Romae Sciographia ex Antiquis Monumentis accuratiss*[ime] *delineata*, 1574, incisione di Antonio Lafréry. Particolare delle antichità nell'area compresa tra le pendici del Gianicolo e via della Lungara.

7. Étienne Dupérac, *Nova Urbis Romae Descriptio*, secondo l'aggiornamento di Giacomo Giovanni De Rossi, incisione, 1646. Particolare dell'area compresa tra le pendici del Gianicolo e via della Lungara.

8. Francesco de Paoli, *Veduta di Roma moderna*, dopo il 1623. Particolare dell'area alle pendici del Gianicolo con il nicchione.

In questa pagina

9. Matteo Greuter, *Disegno nuovo di Roma moderna*, incisione, 1618. Al posto del nicchione compare una struttura moderna d'accesso ai giardini sulle pendici del Gianicolo.

10. Anonimo, *Veduta a volo d'uccello dei giardini della villa Riario alla Lungara*, incisione, inizi XVIII secolo. Particolare con villa Turini Lante. Da E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Fasano 1988.

conoscenza dell'opera di Bramante nel progetto d'impianto, e di una attitudine sperimentale, specifica di Giulio Romano, per il prospetto.
L'interesse per la tipologia termale è da ricondursi alle ricerche di Raffaello sull'antico che, in quegli anni, studia appassionatamente le Terme di Tito scoperte da poco e, tra le altre cose, progetta anche per la sua casa un bagno all'antica[42].
Da parte sua Giulio Romano propone ambienti ispirati ai bagni antichi in alcune sue note opere pittoriche: lo sfondo architettonico del *Battesimo di Costantino* nella sala di Costantino in Vaticano, con il fonte battesimale in forma circolare come quello della Rocca di Ostia[43]; gli affreschi del *Bagno di Marte e Venere* nella camera di Amore e Psiche a Palazzo Te. Gli viene inoltre ricondotta da Christoph Luitpold Frommel la progettazione di un bagno nei palazzi Vaticani per l'alto prelato della curia Gian Matteo Giberti[44].
Non è parso quindi irragionevole, sulla base del *ductus* grafico e del linguaggio, collegare questo foglio senese al ricco corpus grafico di Giulio Romano e a quella gloriosa stagione di riscoperta e reinterpretazione dell'antico dei primi decenni del Cinquecento.

Note

1 S. RAY, *Un inedito di Giulio Romano architetto: osservazioni e ipotesi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 13, 1989, pp. 43-46; IDEM, *Giulio Romano: un progetto inedito di architettura*, in "Bollettino d'arte", ser. 6, LXXV, 60, 1990, pp. 83-84. Il disegno della Biblioteca Comunale di Siena *S.II.7, f. 68*, è eseguito a penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca. Le misure massime del foglio, con margini logori, sono 562x437 mm; in basso al centro è presente una filigrana con due frecce decussate accompagnate in alto da una stella a sei punte. La leggera curvatura del fronte nella metà destra sembra dovuta alla deformazione del foglio. Sono grata ad Augusto Roca De Amicis e Antonio Russo per aver sottoposto alla mia attenzione il disegno. Ringrazio inoltre per l'utile, seppur rapido, scambio di opinioni Daniela Ferrari cautamente favorevole all'attribuzione e Bruno Adorni più scettico al riguardo.

2 A. BELLUZZI, *Le parole di Giulio Romano*, in *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. IX-XXIII: X. Sulla grafia di Giulio Romano si veda D. FERRARI, *Note in margine alla grafia di Giulio Romano e a un disegno a lui attribuito*, in "Stilus. Percorsi di comunicazione scritta", IX, 23, 2014, pp. 12-23.

3 Per una scheda del disegno indicato con la vecchia inventariazione Vienna, Albertina, 14203, cfr. M. TAFURI in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 382-383.

4 Lo stesso Ray (vedi nota 1) suggeriva come possibili riferimenti per il disegno, il ninfeo di Genazzano, la "cenatio" sul Tevere destinata ad Agostino Chigi, le strutture architettoniche distribuite nel contesto naturale pensate per Villa Madama, nonché la "grotta" dell'appartamento del giardino segreto di Palazzo Te che però viene realizzata per volontà di Vincenzo I Gonzaga a partire dai primi anni Novanta del Cinquecento e verrà terminata agli inizi del Seicento, all'epoca del figlio, il duca Ferdinando.

5 Impossibile riassumere la bibliografia sull'opera di Giulio Romano. Si segnalano come riferimenti fondamentali: *Giulio Romano*, cit., 1989; *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991; il recentissimo "*Con nuova e stravagante*

maniera". Giulio Romano a Mantova, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019; S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019 (con bibliografia precedente).

6 Il punto di vista laterale, posto sopra il terzo concio della parasta laterale sinistra, fa pensare a un organismo architettonico più complesso, di cui viene rappresentata solo una parte.

7 Cfr. la voce "capisterio" in *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Milano 1966-2002, XV, p. 758, dove si rinvia per l'uso e il significato del termine a G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 383 (*Vita di Giovannantonio detto il Soddoma da Verzelli*). Si veda anche C. Dufresne Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis…*, Venezia 1737, tomo II, C-D, p. 230.

8 Ray, *Un inedito di Giulio Romano*, cit., tralascia la "f", soffermandosi sul termine "ganno" che significa "uggiolato" e dalla matrice latina deriva i significati di "cinguettio" e quello traslato (vedi Apuleio) di "scherzare di amanti". L'iscrizione "canale" e la "f.", intesa come abbreviazione della parola fonte, portano Ray a interpretare i punti nel pavimento come ugelli, da cui dei getti d'acqua sprizzerebbero giocosamente a sorpresa.

9 Sui testi che descrivono i bagni nel *Trattato I* di Francesco di Giorgio (Torino, Biblioteca Reale, codice 148, f. 23v), comprendenti anche una trascrizione parziale, in traduzione, di tre dei cinque paragrafi di Vitruvio sull'argomento e il disegno di un ipocausto, cfr. G. Scaglia, *"Stanze-stufe" e "Stanze-camini" nei Trattati di Francesco di Giorgio da Siena*, in "Bollettino d'arte", ser. 6, LXXI, 39/40, 1986, pp. 161-184, figg. 1, 4; per una esemplificazione di questa tecnologia tramandata dagli antichi, immagini di un ipocausto nell'abbazia cistercense di Maulbronn in Germania, si vedano le figg. 5 e 6.

10 Cfr. C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk,* Berlin 1961, p. 42 ss.; Idem, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2014; S. Ray, *La loggia della Farnesina sul Tevere: una ricostruzione e "il caso dei disegni assenti"*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Milano 1989, pp. 191-198. Più in generale sulle grotte da ricollegarsi in qualche modo a Giulio Romano cfr. S. Kühbacher, *Giulio Romano e la grotta di Fontainebleau*, in *Giulio Romano*, cit., 1991, pp. 345-360.

11 C.L. Frommel, *Bramantes "Ninfeo" in Genazzano*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 12, 1969, pp. 137-160; Idem, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 2001, pp. 110-111; Idem, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239.

12 Si veda la descrizione del ninfeo di Genazzano di C. Thoenes, *Note sul 'ninfeo' di Genazzano*, in *Studi Bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano, Urbino, Roma, 1970), Roma 1974, pp. 575-583.

13 Il ninfeo, largo circa 46 m, si affaccia verso valle con un loggiato biabsidato a tre campate inquadrato da due ambienti quadrati sui lati; sul retro è addossato ad un terrapieno. Separato dal loggiato mediante tre serliane, sorge il ninfeo e vero e proprio sopraelevato su un basamento alto circa 1,10 m, e chiuso, verso nord, da un ambiente ottagonale con quattro nicchie diagonali contenente al suo interno una vasca circolare interrata, e nove canne in terracotta situate sul muro di cinta, poste a circa 1,50 m da terra, dalle quali probabilmente doveva sboccare l'acqua. Il corpo centrale del Ninfeo, costituito dal loggiato e dall'ambiente absidato retrostante, è progettato secondo un modulo proporzionale rigoroso. Per una analisi geotecnica e strutturale del ninfeo di Genazzano cfr. A. Amorosi *et al.*, *Analisi geotecnica e strutturale del Ninfeo di Genazzano*, in "Rivista Italiana di Geotecnica", 2015, 1, pp. 29-44.

14 Accettata da A. Bruschi, *Bramante,* Bari 1969, e da W. Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, edizione a cura di D. Howard, London 1995, p. 176, nota 7, l'attribuzione del ninfeo a Bramante è stata riaffermata da M. Döring, *La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano ovvero il 'tempio in rovina' di Bramante a Genazzano*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 343-406. Altri si sono dimostrati decisamente più scettici, a cominciare da Thoenes, *'Note sul 'ninfeo' di Genazzano'*, cit., a J.S. Ackerman, *The Tuscan/Rustic Order: a study in the metaphorical language of architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 42, 1983, pp. 15-34 (secondo il quale il ninfeo appartiene agli anni Venti e deriva dalla loggia sul giardino di Villa Madama), a F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 326-329. P. Baker-Bates, *A portrait of cardinal Pompeo Colonna, rival and imitator of the papal Caesars*, in "Papers of the British School at Rome", LXXVI, 2008, pp. 183-199: 187, nota 18, riferisce che Henry Dietrich Fernández, in una comunicazione privata, negava a Bramante la possibilità di aver partecipato in alcun modo all'opera, sia nella costruzione che nella progettazione. L'attribuzione rimane quindi problematica e il dibattito è ancora aperto.

15 P. Barucco, *L'ordine tuscanico nel ninfeo e nel castello. Problemi di datazione ed attribuzione*, in *Il Castello Colonna a Genazzano. Ricerche e restauri*, a cura di A. Bureca, Roma 2000, pp. 140-159; Eadem, *Interpretazione e reinvenzione del tuscanico vitruviano nel primo Rinascimento romano*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del convegno (Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, 2 voll., Genova 2003, II, pp. 406-413.

16 Barucco, *L'ordine tuscanico nel ninfeo e nel castello,* cit.; Baker-Bates, *A portrait of cardinal Pompeo Colonna*, cit.

17 New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1911-28-169. L'attribuzione di questa opera è decisamente controversa per datazione, oggetto rappresentato (saliera, culla?), e committenza. Per la discussione e datazione del disegno al XVI secolo e per la sua attribuzione a Giulio Romano cfr. G.W. Kaynor, *Design for a Boatshaped Vessel*, in *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts*, catalogo della mostra (New York, Cooper Hewitt National Design Museum, 11 febbraio-18 maggio 1997), a cura di B.L. Holman, Dubuque, Iowa 1997, pp. 110-112. Kaynor presenta il disegno insieme a quelli sicuramente attribuiti a Giulio Romano e conservati nello stesso museo; cita inoltre a sostegno della sua tesi un altro disegno di culla attribuito a Giulio nel *Codice Strahov* di Praga (vedi la scheda di D.J. Jansen, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 464). Per l'attribuzione del disegno del Cooper Hewitt a un artista romano attivo nella seconda metà del Seicento, possibilmente nella cerchia di Johann Paul Schor, si veda A. Gonzáles Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. I. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 voll., Milano 1984, II, p. 30, fig. 23; Idem, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1560-1795*, Milano 2004, p. 84. L'opinione dello studioso è accettata da E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma 1997, p. 90; e, seppure con qualche riserva, da C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007, p. 170, nota 118; Eadem, *Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna: nuove piste di ricerca*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, 20 febbraio-5 maggio 2019), a cura di M.M. Simari e A. Griffo, Livorno 2019, pp. 71-89. Da ultimo, si veda il saggio di Maria Cristina Loi in questo volume.

18 Sulla diffusione e sviluppo nel mondo antico di sostruzioni, ovvero di strutture costruite fuori terra per realizzare un livello terrazzato e per contenere la spinta obliqua del suo terrapieno, in cui la resistenza era affidata ad organismi articolati in ambienti voltati, esiste una vasta bibliografia. Si veda qui C.F. Giuliani, *Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici*, in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine*, atti del convegno (Roma, 19-23 aprile 1972), Paris 1973 (Collection de l'École française de Rome, 14), pp. 79-115.

19 Su Palazzo Adimari Salviati si vedano essenzialmente A. Matiz, *Roma: palazzo Salviati-Adimari alla Lungara*, in "Ricerche di storia dell'arte", 41/42, 1990, pp. 188-191. Sul palazzo-villa di Baldassarre Turini al Gianicolo si vedano essenzialmente: A. Prandi, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1954; J.F. O'Gorman, *The villa Lante in Rome: some drawings and some observations*, in "The Burlington magazine", CXIII, 816, 1971, pp. 133-138; E.M. Steinby, *Villa Lante e l'Institutum Romanum Finlandiae*, Roma 1971; H. Lilius, *Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e la decorazione pittorica*, Roma 1981; F.E. Keller, *Bemerkungen zur Villa Suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante)*, in *Raffaello a Roma*, atti del convegno (Roma, 1983), Roma 1986, pp. 349-355; C.L. Frommel, *Villa Lante e Giulio Romano artista universale*, in *Giulio Romano*, cit., 1991, pp. 127-153; Idem, *Giulio Romano e la progettazione di Villa Lante,* in *Ianiculum - Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 119-140; T. Carunchio, S. Zinzi, *La Villa Lante al Gianicolo,* Roma 2003; *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, a cura di T. Carunchio, S. Örmä, Roma 2005.

20 Per un catalogo delle stufe del primo Cinquecento si vedano soprattutto C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, I, pp. 75-78, 85-86; *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, a cura di B. Contardi, L. Henrik, Roma 1984; Scaglia, *"Stanze-stufe" e "Stanze-camini"*, cit.; M. Miglio, *Taverne, locande e stufe a Roma nel Rinascimento*, Roma 1999; *Il castello di Giulio II ad Ostia Antica*, a cura di S. Pannuzi, Firenze 2009. Per un inquadramento del tema più in generale si veda anche G. Scaglia, *A Vitruvianist's "Thermae". Plan and the Vitruvianists in Roma and Siena*, in "Arte Lombarda", n.s., 84-85, 1988, 1-2, pp. 85-101; per le conoscenze delle stufe nel XVII secolo cfr. D. Panaroli, *Discorso delle stufe da bagni di Roma e suoi nocumenti*, appresso Gio. Battista Robletti, Roma 1646.

21 Vasari, *Le vite,* cit., V, p. 64 (*Vita di Giulio Romano pittore*).

22 T. Carunchio, *La Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e i suoi restauri*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., 2005, pp. 23-76: 53-55.

23 Lilius, *Villa Lante al Gianicolo*, cit., p. 83.

24 Cfr. R. Randolfi, *Villa Lante al tempo dei Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., 2005, pp. 171-227: 207, 217. E. Debenedetti, *Valadier. Diario Architettonico*, Roma 1979, pp. 109 e 117, pubblica tra l'altro disegni di Valadier per la villa di un casino di caccia e di una "stufa per Alessandro Lante".

25 Sull'estensione della villa vedi E. Ruoff, *The vigna of Baldassarre Turini*, in "OpuscIRF", 4, 1989, pp. 131-141; S. Örmä, *I proprietari e la vita nella villa*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., pp. 155-169.

26 Vasari, *Le vite,* cit., V, p. 13 (*Vita di Marcantonio Bolognese*).

27 Per brevità si citano solo M. Giansante, *Raimondi, Marc'Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma 2016, pp. 230-234; *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019 (con bibliografia precedente).

28 Si veda la scheda di Laura Aldovini (2011) consultabile online al link http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00344/ [consultato il 19 gennaio 2020].

29 C. Benocci, *La Villa Lante e la passeggiata del Gianicolo*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., pp. 287-290.

30 M. Kajava, *Villa Lante al Gianicolo e la villa di Giulio Marziale*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., 2005, pp. 11-18. L'autore riporta comunque i pareri di Rodolfo Lanciani e Giuseppe Lugli che collocavano nella zona occidentale della Villa Riario poi Corsini, fino alla sommità del monte Gianicolo, la sede degli *Horti Getae* (giardini cioè di Settimio Geta), e quelli degli archeologi moderni che collocano la villa di Giulio Marziale a Monte Mario.

31 Ivi, p. 14. Per la scelta del sito al Gianicolo contarono la presenza di un nucleo di ruderi romani intenzionalmente identificati con quelli della villa descritta da Marziale, e la tradizione che voleva il re Numa Pompilio sepolto sotto il colle.

32 Si rinvia alla vasta bibliografia su Raffello e l'antico, citando da ultimo F.P. Di Teodoro, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie 5, 7/1, 2015, pp. 119-168, 260-270 (con bibliografia precedente).

33 Sul committente della villa cfr. C. Conforti, *Architettura e culto della memoria: la committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 603-628; O. Merisalo, *Baldassarre Turini, funzionario e mecenate*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore, 2 voll., Roma 2016, I, pp. 237-245.

34 Sui bagni privati romani, presenza costante nelle residenze tardo repubblicane, e sulle entusiastiche descrizioni che ne fecero Marziale o Stazio, cfr. E. Papi, *Ad delenimenta vitiorum (Tac. Agr. 21). Il balneum nelle dimore di Roma dall'età repubblicana al I secolo D.C.,* in "Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité", 111, 2, 1999, pp. 695-728.

35 Cfr. A. Corazza, L. Lombardi, *Idrogeologia dell'area del centro storico di Roma*, in *Memorie descrittive della carta geologica d'Italia*, L, Roma 1995, pp. 179-211: 191-194. Cicerone parla anche delle "fonti arae", ch'erano alle falde del Gianicolo, presso il sepolcro di Numa. Cfr. *De Legibus* (52 a. C.), II, p. 22.

36 Sull'estensione della Villa Turini si veda la nota 24. Sulle vicende edilizie dell'area tra il Gianicolo e il Tevere nel tratto compreso fra Porta Santo Spirito e Porta Settimiana cfr. essenzialmente M. Caperna, *La Lungara. 1. Storia e vicende edilizie dell'area tra il Gianicolo e il Tevere*, Roma 2013, pp. 118 e ss., il quale identifica il nicchione come struttura d'accesso ai giardini Riario. Sull'estensione della Villa Riario cfr. E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Fasano 1988; Idem, *Palazzo Corsini, Roma,* Roma 2002, ristampa aggiornata rispetto a quella del 1995; Idem, *Palazzo Corsini: dai Riario ai Corsini sul Gianicolo*, in *Gianicolo. Il colle "aureo" della cultura internazionale della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci, M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 81-105.

37 La restituzione di Dupérac concorda con altre raffigurazioni di Roma antiquaria, a cominciare da quella di Mario Cartaro. Gli *Horti Marzialis* (Villa Marziale) rappresentati da Mario Cartaro nel 1579 mostrano un emiciclo traforato con molte analogie con l'emiciclo di Palazzo Te.

38 S. Ringbom, *Two Villa Lante frescoes reconsidered: the Meeting of Saturn and Janus and the Finding of the tomb of Numa Pompilius*, in "Taidehistoriallisia tutkimuksia. Konsthistoriska studier", 7, 1984, pp. 65-74; H. Lilius, *Genius loci: i miti dell'antico Ianiculum nelle pitture e negli stucchi del Casino Turini*, in *Ianiculum - Gianicolo,* cit., pp. 205-217.

39 C. Benocci, *La Villa Lante e la passeggiata del Gianicolo*, in *Villa Lante al Gianicolo*, cit., pp. 287-290.

40 Nella pianta di Dupérac aggiornata nel Seicento il giardino è posto erroneamente al di là delle nuove mura fatte costruire da Urbano VIII.

41 Sull'area posta tra il Gianicolo e la Lungara nella prima metà del Seicento cfr. M.R. Cuccu, *Il piano di lottizzazione dell'area compresa fra la collina del Gianicolo e la via della Lungara nel 1617*, in "Storia dell'urbanistica / Lazio", III, 1, 1988, pp. 7-18; T. Manfredi, *Le vie del Tevere. Completamenti e nuovi insediamenti urbani tra via Giulia e via della Lungara*, in *Roma nel primo Seicento, una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma 2018, pp. 239-246.

42 Vedi le note 16 e 28.

43 Sul disegno di studio per l'architettura del *Battesimo di Costantino* (Cambridge-Mass., Fogg Art Museum, inv. 116.1980) cfr. la scheda di H. Burns, in *Giulio Romano*, cit., pp. 302-303.

44 C.L. Frommel, *Die Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, I, p. 77; Idem, *Gian Matteo Giberti e Giulio Romano*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543),* atti del convegno (Verona, Vescovado, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Cittadella 2012, pp. 131-140. Scettica sul riconoscimento dell'ambiente come stufa è M.G. Aurigemma, *Dietro le Logge Vaticane: le "Storie di san Pietro" vasariane per Pio V e Gregorio XIII*, in "Storia dell'arte", n.s., 1, 2018, pp. 31-68: 34, 59 nota 23.

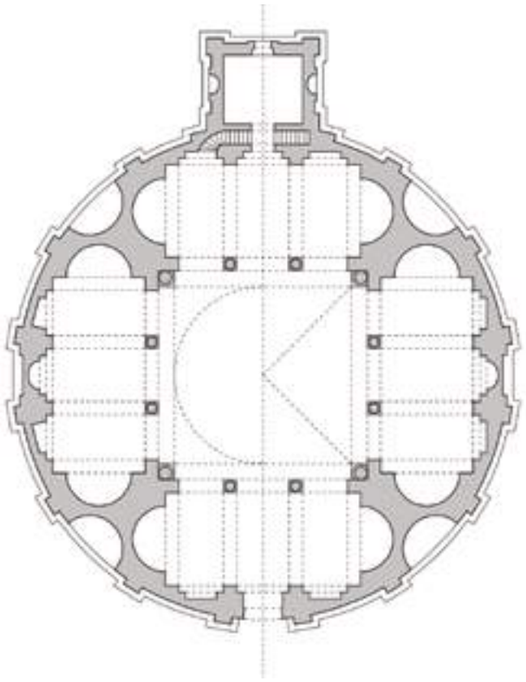
Marco Carpiceci
Fabio Colonnese

«Le seste nelle mani». Analisi e ricostruzione del progetto nel *Ritratto di Giulio Romano*

Giulio di Piero Pippi de' Iannuzzi, detto Romano, viene chiamato a Mantova nell'ottobre del 1524, in quanto collaboratore di Raffaello e per intercessione di Baldassarre Castiglione, che lo accompagna[1]. Nel giro di pochi anni è nominato sovraintendente alle fabbriche dei Gonzaga oltre che vicario di corte e gradualmente i suoi compiti come architetto divengono prioritari[2]. È in questa veste che Tiziano Vecellio lo ritrae in un dipinto a olio su tela conservato a Palazzo Te, realizzato probabilmente a Mantova durante il suo soggiorno tra il 1536 e il 1538 (fig. 1)[3]. Al di là delle intricate vicende storiche[4] e della intrinseca qualità pittorica, questo quadro presenta un interesse iconografico in relazione alla tipologia del ritratto di artista/architetto. Parallelamente, il progetto di edificio a pianta centrale che Giulio impugna nel quadro costituisce un modello architettonico originale di cui si ignorano ragione e collocazione. Tale progetto è qui sottoposto a un ridisegno critico digitale e ne viene proposta una ricostruzione ipotetica dell'alzato, tramite la quale si prova a gettare luce sull'opera e sugli intenti di Giulio Romano (e di Tiziano).

Il ritratto

La figura dell'architetto, per come nel Medioevo compare su tombe o nelle cattedrali, era generalmente identificata dalla presenza degli strumenti del suo mestiere, soprattutto squadra e compasso, oppure dalla presenza di un modello, più spesso legato, però, alla figura del "donatore" della cappella o dell'opera. I ritratti di scuola italiana del XVI secolo, e quello di Tiziano in particolare, iniziano a presentare la figura dell'architetto nelle vesti dell'artista/intellettuale promosso decenni prima da Leon Battista Alberti, con alcune novità iconografiche. L'architetto dipinto nel 1482 dal Perugino nella *Consegna delle chiavi* è identificato da squadra e compasso e ancora negli stessi anni di Tiziano, il pittore veneziano Lorenzo Lotto realizza un ritratto di architetto, passato in asta presso Sotheby's nel 2016[5], in cui compare un uomo seduto e appoggiato col gomito ad un tavolo sul quale si vedono un compasso e una squadra. Lotto ne realizza anche un altro, oggi agli Staatliche Museen di Berlino. Qui l'uomo, identificato come Jacopo Tatti detto il Sansovino, è ritratto frontalmente e in piedi e tiene in mano un compasso e un rotolo di carta. Questo secondo ritratto, datato al 1536, è praticamente coevo a quello di Tiziano. Quindi quasi contemporaneamente, Lotto e Tiziano[6] certificano la diffusione del nuovo supporto fisico, la carta, e, attraverso di essa, la centralità del progetto grafico, che entra ufficialmente nell'iconografia dell'architetto[7].
Anche Giulio è ritratto da Tiziano in piedi. Si rivolge al pubblico esibendo il progetto di un edificio a pianta centrale disegnato su un foglio di carta che regge delicatamente con la mano destra – peraltro risultando il foglio irrealisticamente teso, come se montato su una tavoletta mentre la mano che lo regge sembra quasi aperta. La presenza di un progetto su carta in un ritratto è una novità che avrà grande successo e nei secoli successivi diventerà un cliché testimoniato da schiere di ritratti simili, a partire da quello dell'architetto britannico Inigo Jones disegnato da Antoon van Dyck[8]. Parallelamente, la mancanza del compasso appare una anomalia rispetto all'iconografia corrente, visto che apparirà ancora per decenni in mano agli architetti ritratti[9]. Il compasso qui appare idealmente sostituito dal-



le dita aperte della mano sinistra, che sembrano indicare la dimensione del lato del vano quadrato centrale[10]. Queste "seste nelle mani" suggeriscono non solo l'esistenza di un modulo fondamentale nel tracciamento della pianta ma anche, in termini più generali, un legame ancora indissolubile tra corpo umano e corpo architettonico.
John Shearman, autore della riscoperta e dell'attribuzione del quadro nel 1965, ricorda che esisteva un ulteriore strato pittorico di bassa qualità, poi rimosso in fase di restauro, che mostrava la cupola di San Pietro in alto a destra e una colonna scanalata con base sulla sinistra, dietro al foglio. Aggiunta forse dal figlio del pittore, Raffaello Pippi[11], o da qualche proprietario successivo intenzionato ad aumentare il valore dell'opera[12], questa appendice figurativa suggerisce alcune riflessioni. Innanzitutto, ricorda l'ipotesi che Giulio sia stato nominato alla guida del cantiere di San Pietro, sebbene nei soli tre mesi che dividono la morte di Antonio da Sangallo il Giovane dalla propria nel 1546. Inoltre, esso appare una sorta di implementazione iconografica. Nei ritratti, generalmente su fondo scuro, si usava aprire "finestre" dietro alla figura per associarlo genericamente all'architettura mediante la visione di un'opera o per mostrare una sua celebre realizzazione, come quello di Domenico Fontana eseguito da Pietro Facchetti nel 1604[13]. In fondo, il disegno di un progetto in pianta come quello proposto da Tiziano e Giulio costituisce un elaborato tecnico ancora di difficile lettura in quegli anni e rimandava all'architettura come una sorta di geroglifico, in termini ermetici e simbolici.

La pianta dipinta

La pianta rappresenta un edificio circolare a pianta centrale (fig. 2). L'involucro cilindrico è scandito da nicchie e lesene mentre l'interno è organizzato a croce greca. Il vano centrale quadrato presenta quattro colonne negli angoli e quattro aperture filtrate da colonne libere verso altrettanti vani pseudo-rettangolari articolati da nicchie e conclusi da absidi nei lati minori. Uniche deroghe all'impianto simmetrico sono l'ingresso principale, in basso nella pianta, e il vano quadrato

Da sinistra

1. Tiziano, *Ritratto di Giulio Romano*, 1536-1542 circa. Mantova, Palazzo Te.

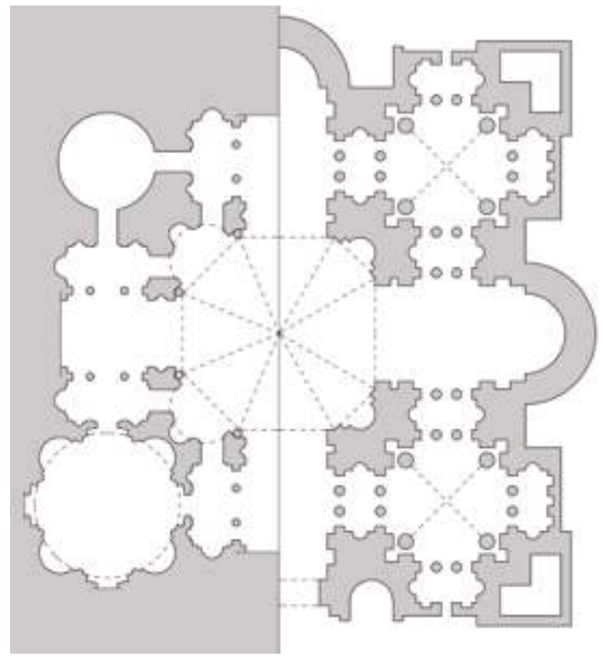
2. Ridisegno critico della pianta dipinta sul ritratto con due soluzioni diverse per gli ambienti laterali.

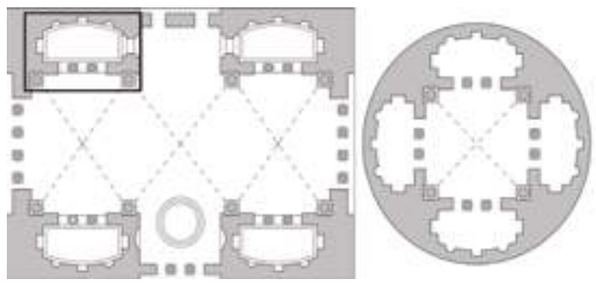
Pagina a fronte, dall'alto

3. Confronto tra schemi planimetrici estrapolati dai disegni di Baldassarre Peruzzi sul foglio inv. 123A (a sinistra) e inv. 19A (a destra) delle Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze.

4. Pianta schematica del *frigidarium* nelle Terme di Caracalla a Roma. Individuazione del modulo della vasca minore e sua aggregazione a croce greca.

dalla parte opposta con un secondo ingresso, separato dalla cappella contigua da un muro cavo che probabilmente contiene una scala.
Deve trattarsi di un progetto esemplare, certamente caro a Giulio, che lo sceglie come manifesto della sua *ars aedificandi* e, probabilmente, lo dipinge in prima persona sul ritratto, vista anche la precisione dei "segni" architettonici. I due ingressi allineati fanno, ad esempio, pensare al tempio raffaellesco dipinto nello *Sposalizio della Vergine* nella Pinacoteca di Brera a Milano. Tuttavia, data la scarsità di disegni architettonici autografi rimasti, è attualmente impossibile stabilire a cosa fosse destinato. Come messo in evidenza dagli studiosi, la pianta mostra affinità con certi schemi conservati nel *Codice Chlumczansky*[14], molti dei quali attribuiti a Giulio e in parte ripresi da Marten Van Heemskerck nel cosiddetto *Album mantovano* oggi a Berlino[15]. In particolare, la somiglianza con le piante sul foglio 1v e 96v del primo codice e sul foglio 13r del secondo suggerisce anche l'eventualità che si tratti di una villa con un cortile quadrato e quattro logge ai lati[16] oppure di una sorta di ninfeo o giardino segreto, simile a quello in Palazzo Te.
L'ipotesi più condivisa è che la pianta rappresenti un edificio religioso, una chiesa o forse un mausoleo. Proposte per la sua identificazione, generalmente legate all'area mantovana, riguardano la chiesa di Santa Croce in Corte Vecchia in Palazzo Ducale[17] o quella precedente all'attuale San Maurizio,[18] la cappella del Sacramento nel duomo di Mantova,[19] la cappella del Castello di San Giorgio[20] e la ristrutturazione della chiesa di San Lorenzo in piazza delle Erbe[21] o la misteriosa chiesa del Crocifisso[22] ma altre se ne potrebbero tentare, perfino tra le architetture dipinte[23].
Rispetto ai modelli bramanteschi romani, Giulio sembra cercare una interpretazione "archeologizzante" della pianta centrale, forse ispirata anche dall'esperienza dei monumenti albertiani di Mantova, intorno al tema del quadrato e della colonna libera. Ispirazioni potrebbero essere giunte, oltre che dall'immancabile Pantheon, dal disegno degli spazi secondari della basilica bramantesca[24] e dalle sperimentazioni grafiche condotte da Baldassarre Peruzzi intorno a San Pietro e San Giovanni dei Fiorentini (fig. 3)[25], alcune delle quali successivamente diffuse attraverso i libri di Sebastiano Serlio; ma anche dall'esperienza di edifici antichi mediata da disegni o ricostruita in prima persona dalle rovine. Certamente le nicchie scavate sul perimetro esterno appartengono al linguaggio romano – si pensi al Mausoleo di Sant'Elena lungo la via Prenestina – ed erano già state adottate da Brunelleschi per la Rotonda degli Angeli a Firenze; registrate da Giuliano in alcune delle sue piante centrali; utilizzate da Bramante in San Satiro, nel Tempietto e nel pilastro di San Pietro; rielaborate da Leonardo, che pure rileva la Rotonda fiorentina, nel progetto sul f. 5v del Ms. B/ Ashburnham 2037. Le colonne libere richiamano sia l'architettura tardoantica[26], sia le applicazioni di Peruzzi in alcuni schemi per San Pietro e Palazzo Massimo. Gli ambienti rettangolari con esedre e nicchie, ripresi da Bramante (o forse dallo stesso Giulio)[27] nel ninfeo di Palazzo Colonna a Genazzano, ricordano gli spazi termali, in particolare le sale minori del *frigidarium* delle Terme di Caracalla, che mostrano una leggera curvatura (col raggio prossimo a quello del *calidarium*). Infatti, se si estrapola la campata latera-





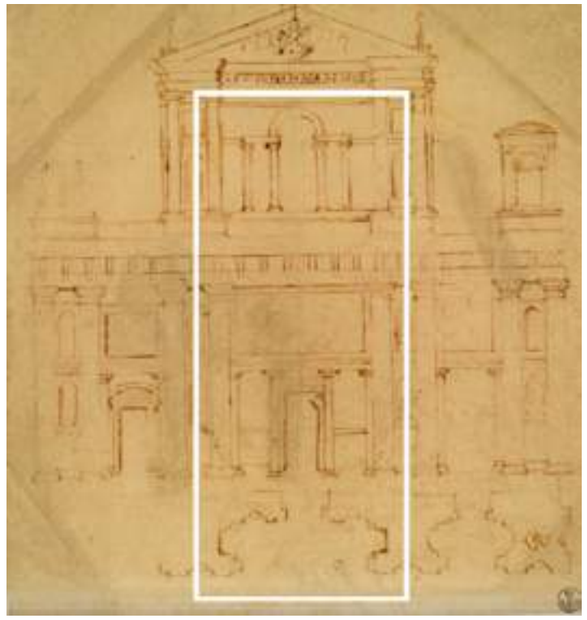
le con le colonne angolari libere che sostengono la crociera e si specchia anche rispetto all'asse ortogonale al primo, si ottiene lo schema a croce greca proposto da Giulio con un perimetro moderatamente curvilineo (fig. 4). In particolare, il sepolcro capuano noto come "carceri vecchie" e "ricostruito", tra gli altri, da Giuliano da Sangallo,[28] condivide diversi elementi col progetto di Giulio, come la pianta circolare, l'alternanza di nicchie esterne curve e piatte e la cella a croce greca coperta da una volta a crociera con finestre sotto gli archi di imposta (fig. 5).
Le quattro colonne angolari, che peraltro Giulio propone anche nel monumento funebre di Baldassarre Castiglione presso Mantova[29], si collegano con la tradizione tardoantica a cui appartengono sia il cosiddetto sepolcro dei Cercenii, disegnato da Gian Cristoforo Romano, forse sotto la guida dello stesso Raffaello[30] e tramandato da Serlio come «prospettiva di un tempietto fuori Roma»[31] con una crociera poggiata sulle colonne, sia la cappella di San Zenone in Santa Prassede a Roma, le cui colonne sorreggono idealmente i quattro angeli nel mosaico che convergono dagli angoli della crociera verso il centro. Allo stesso tempo, non si può ignorare la loro applicazione nella cappella Corner, già attribuita a Mauro Codussi[32], nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia e nella cappella Ghisilardi a Bologna[33], in cui Peruzzi prosegue la ricerca di un ordine gigante capace di accordare il sistema sintattico ordine/arco e di sostenere direttamente il peso visivo della copertura, come sperimentato già nel duomo di Carpi[34] oltre che nelle citate "variazioni" petriane. Allo stesso tempo, molti di questi elementi si trovano già nelle proposte architettoniche di Raffaello, che certo erano note a Giulio in quanto suo allievo. A esempio, nicchie esterne scandiscono il tamburo del progetto (a quattro mani?) per San Giovanni dei Fiorentini[35], mentre il disegno degli ambienti minori si ritrova nell'atrio del progetto di Raffaello per la facciata di San Lorenzo a Firenze del 1515[36], insieme alle colonne libere sotto una trabeazione piana e all'ordine gigante che le inquadra: quasi una prefigurazione dell'interno del progetto giuliano (fig. 6).

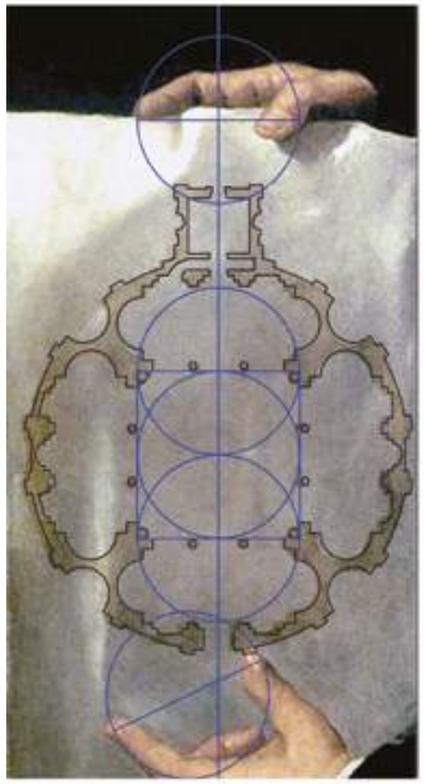
Ridisegno critico

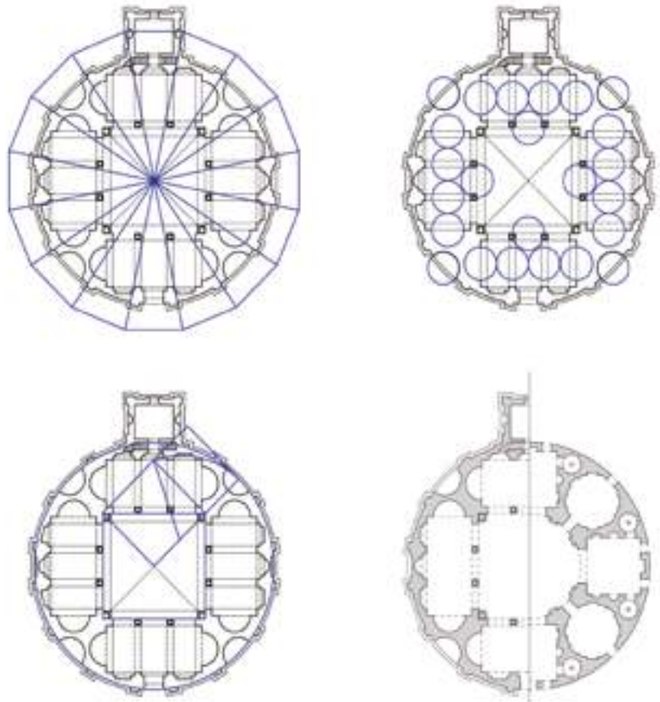
La prima fase del lavoro consiste nel ridisegno della pianta al CAD sulla base di una immagine digitale del quadro. Questa fase consente di valutare i fondamenti geometrici del progetto. La prima scoperta riguarda la forma del perimetro che è un cerchio perfetto. Quindi, nonostante si tratti della riproduzione pittorica di un foglio in prospettiva, la pianta è stata tracciata mediante un compasso, per mantenere e mostrare la vera forma e le effettive proporzioni dell'edificio. Di conseguenza, è possibile ridisegnarla senza ricorrere a preventive distorsioni dell'immagine. Sulla base di questa scoperta, è anche possibile affermare che il vano annesso al perimetro circolare non è quadrato come sembra ma rettangolare.
L'operazione di ridisegno non è meccanica ma critica. Prima di tracciare un segno ci si domanda che ruolo abbia nell'insieme e che rapporto abbia con segni analoghi. Si interroga l'immagine in cerca di allineamenti, assialità, perpendicolarità, simmetrie, proporzioni. Questo approccio consente di affrontare le irregolarità potendo distinguere tra le imprecisioni di esecuzione e le anomalie insite nel progetto, che possono quindi richiedere interventi correttivi differenti o non richiederne affatto. A esempio, se si osservano i quattro vani della croce, si vedrà che suggeriscono soluzioni diverse. Mentre quello a sinistra sembra assecondare il perimetro curvilineo del muro esterno anche all'interno, quello a destra rispetta uno schema rettangolare, indifferente alla curvatura esterna del perimetro. È quindi necessario ridisegnare il vano che sembra più regolare e sovrapporlo agli altri tre per verificare se le differenze ricadono nell'ambito dell'errore di esecuzione o possono dare adito a vere e proprie alternative, come in questo caso: si tratta infatti di una anomalia insita nel disegno, che rimanda alla diffusa abitudine di presentare un progetto con due soluzioni alternative a destra e a sinistra dell'asse di simmetria[37].
Anche la posizione delle lesene esterne solleva perplessità. Se ne contano sedici, più quelle sugli spigoli esterni del volume quadrangolare, ma a prima vista non sembrano distribuite regolarmente. Intorno alle nicchie esterne le lesene presentano un intercolunnio maggiore mentre sembrano assai più ravvicinate in corrispondenza della porta o del volume quadrato. Pensando anche alle "aritmie" a cui Giulio ricorreva spesso nei partiti architettonici[38], è stato comunque possibile individuare uno schema preciso, basato sulla geometria di un poligono regolare a sedici lati, come nel tempio dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, e certamente designato per produrre effetti dinamici e accelerazioni ritmiche nella percezione dell'involucro esterno (fig. 7b).
Il ridisegno critico consente di interrogare lo schema in cerca di moduli e proporzioni. Ad esempio, cercando un modulo per posizionare geometricamente le colonne libere, si è scoperto che l'intercolunnio è pari al diametro delle nicchie esterne e interne (fig. 7c) e, soprattutto, che il rapporto tra il raggio del circolo esterno del perimetro e quello del circolo che circoscrive il vano quadrato al centro è approssimabile a 1,618, il celeberrimo numero aureo (fig. 7d). Proporzioni molto simili si riscontrano, ad esempio, nella pianta nel f. 96 del *Codice Chlumczansky*, che però presenta un vano centrale circolare (fig. 7e).
Mentre la mano destra di Giulio regge il foglio e l'asse della pianta, le dita della mano sinistra, aperte "a compasso", fissano la misura principale della pianta, il

5. *Mausoleo detto "delle carceri vecchie"* sulla via Appia presso San Prisco, I secolo d.C. Fotomontaggio dell'esterno e confronto tra la pianta effettiva e la pianta ricostruita da Giuliano da Sangallo sul f. 8r del Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 alla Biblioteca Vaticana.

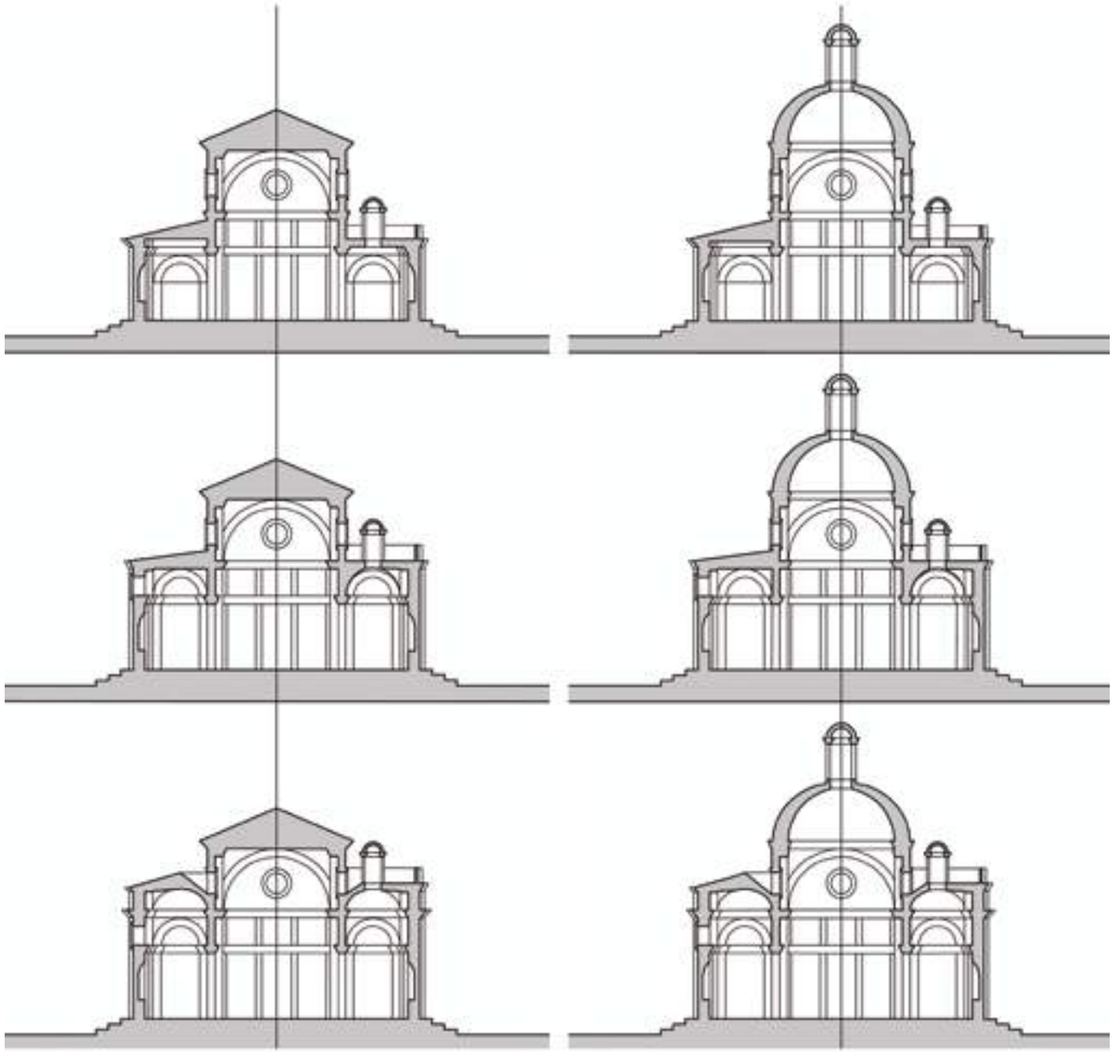
6. Bastiano (detto Aristotele) da Sangallo (attr.), *Copia del progetto di Raffaello per San Lorenzo a Firenze*, post 1515. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2048A. Il rettangolo individua la porzione centrale in pianta e alzato riferibile al progetto di Giulio Romano.







7. Analisi geometriche sulla pianta: *a.* il modulo fondamentale individuato dalle dita aperte di Giulio corrisponde al lato del quadrato centrale; *b.* i raggi del poligono a 16 lati individuano la posizione delle lesene esterne; *c.* sotto-moduli individuati nella organizzazione interna; *d.* un rettangolo aureo lega il quadrato interno e il circolo esterno; *e.* confronto tra la pianta e il progetto sul f. 96r del *Codice Chlumczansky* al Knihovna Národního Muzea di Praga.



8. Matrice delle soluzioni in elevazione. Le due "colonne" contemplano la copertura a crociera oppure a cupola. A partire dall'alto, le "righe" presentano un'altezza crescente delle cappelle, con due diverse soluzioni (a tetto o a terrazza con lucernari) rispetto all'asse di simmetria.

lato del quadrato interno, da cui deriva, come visto, il circolo esterno (fig. 7a). La pianta ovviamente non può essere dimensionata a meno di non assumere una distanza arbitraria come ipotesi. Ad esempio, assumendo che il passaggio con la scala sia largo 80 centimetri, si ottiene che il lato del quadrato centrale misura circa 12 metri e il diametro generale poco meno di 28 metri, appena maggiore della Rotonda brunelleschiana.

Ipotesi sull'alzato

Prima di tentare una ricostruzione dalla pianta, occorre ipotizzare una funzione. La pianta potrebbe rappresentare un ninfeo, con la scala che scende a una fonte sotterranea quadrata, ma certo appare poco rappresentativo come esempio da esibire in un ritratto; potrebbe rappresentare una villa, con terrazze e sale al piano superiore (ma l'unica scala – un po' poco – risulterebbe troppo periferica per organizzare correttamente la distribuzione); abbracciamo quindi l'ipotesi che si tratti di un edificio religioso.

Proporre una sezione a partire dalla pianta e in assenza di altri "testimoni" è un azzardo e, nel caso di Giulio Romano, architetto a cui non difettavano l'estro per l'invenzione e il gusto per la sorpresa, lo è forse ancora più. Eppure, procedendo a piccoli passi seguendo poche fondamentali norme sintattiche, come già Manfredo Tafuri e Bruno Adorni[39], è possibile immaginarne uno sviluppo schematico tridimensionale.
Il piano della chiesa o mausoleo è certamente rialzato, accessibile attraverso alcuni gradini che forse cingono l'intero cilindro, nelle cui nicchie trovano posto delle statue. Le colonne equidistanti che perimetrano il vano centrale indicano la presenza di un architrave rettilineo, escludendo una eventuale serliana. Le quattro colonne angolari indicano un ordine gigante, che giunge direttamente all'imposta della copertura. Esiste, di conseguenza, un secondo ordine o semplicemente un attico, sopra l'architrave, con campi decorati spartiti da semplici fasce, come si vede nella facciata raffaellesca per San Lorenzo. Le quote dell'architrave e dell'imposta sono ovviamente legate alla soluzione delle quattro cappelle, caratterizzate da lesene e absidi. Qui sono possibili almeno tre schemi differenti: quello di minore altezza, ispirato all'atrio porticato di Palazzo Te, prevede un soffitto a cassettoni appena al di sopra dell'architrave; in quello intermedio, il catino dell'abside è impostato sull'architrave stesso e la copertura, forse piana, forse voltata a botte con lunette, sale alla quota della chiave del catino stesso, determinando forse anche l'altezza dell'attico del vano quadrato (che a quel punto può presentare aperture nei campi quadrati); lo schema più slanciato, infine, presenta una seconda fascia orizzontale sopra la chiave del catino su cui è impostata una volta a botte, di sapore ancor più tardoantico. Inutile sottolineare che l'altezza delle cappelle determina l'altezza complessiva del cilindro esterno e delle lesene che, per non apparire troppo snelle, sarebbero state dotate di un alto basamento ed eventualmente di un attico e di una balaustra sopra la trabeazione.
Il vano centrale può essere coperto da una volta a crociera o a padiglione, con archi e costoloni e perfino con architravi di imposta, come nella cappella Corner, oppure può presentare un ulteriore livello di mediazione, magari con archi e pennacchi sferici, in grado di sostenere il peso di una cupola. Questa soluzione, che esalta la verticalità data dalla successione dei quattro livelli, avrebbe certamente creato qualche problema statico: eventuali volute esterne di scarico poste sulle diagonali del quadrato in pianta sarebbero però risultate proprio in corrispondenza dei vuoti sottostanti delle nicchie. La soluzione con volta a crociera sembra più vicina al gusto "antiquario" dell'intera composizione ma presenta problemi nel raccordo geometrico delle diverse coperture lignee e interrogativi sull'aspetto esterno complessivo. Una eventuale copertura anulare delle cappelle perimetrali confliggerebbe con il corpo quadrato centrale a meno di non considerare coperture a terrazza, come suggerito dallo schizzo prospettico sul foglio 70v del *Codice Chlumczansky*.
Altri problemi emergono immaginando il sistema di illuminazione naturale. Oltre a una eventuale lanterna centrale, occorre considerare almeno quattro finestroni sotto gli archi di imposta della volta centrale (a serliana oppure circolari). È possibile immaginare che ogni cappella avesse due o tre aperture sulla parete esterna ma, in questo caso, l'effetto luministico tardoantico evocato dalla forma generale e suggerito da Tafuri – si pensi alla cappella del Sancta Sanctorum – sarebbe compromesso dalla visione diretta delle fonti di illuminazione. L'effetto sarebbe invece garantito usando lucernari e finestre alte. Queste ultime sono plausibili adottando gli schemi più verticali, che però complicano la disposizione in sezione dei quattro finestroni sotto gli archi centrali.
Con tutti questi problemi aperti, una perfetta corrispondenza tra ordine interno e ordine esterno potrebbe contribuire a fissare alcuni paletti, ma si tratta di una condizione rara nelle architetture di quegli anni, nonostante fosse in qualche modo implicito nel metodo progettuale promosso da Raffaello, che prescriveva un rapporto grafico diretto tra pianta, prospetto e sezione, come si vede soprattutto nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane[40]. La soluzione grafica qui proposta – una sorta di matrice che combina le due soluzioni di copertura sulle ascisse

con le tre soluzioni per le cappelle sulle ordinate (fig. 8) – tenta di riassumere le alternative possibili ottemperando alla necessaria trasparenza del processo di ricostruzione induttivo-deduttivo e, allo stesso tempo, spera di alimentare ulteriori riflessioni sia sulla metodologia che sugli esiti.

Conclusioni

Il *Ritratto di Giulio Romano* eseguito da Tiziano presenta diversi elementi innovativi, sia nella iconografia dell'artista/architetto, in virtù della introduzione del progetto su carta e dell'assenza del compasso, sia nella forma della pianta presentata, che sembra miscelare assieme elementi tipologici e linguistici distanti con una certa compiaciuta ambiguità. Riferimenti alle singole parti si trovano in diversi edifici antichi e nelle loro "interpretazioni" da parte degli artisti che precedettero Giulio ma soprattutto nei progetti di Raffaello, la cui personale negoziazione formale e semantica tra antichità e modernità sembra permeare questo progetto.
In base alle singole soluzioni adottate, l'edificio ricostruito oscilla da una composizione piramidale a una sorta di chiesa "a sala". Certamente, il volume quadrato che emergerebbe dal cilindro delle cappelle ritmato da lesene e sculture ricorda più l'immagine dei sepolcri antichi che le chiese a pianta centrale rinascimentali; in fondo sembra mancare un altare principale e anche il disegno delle cappelle rimanda a quello di un vestibolo. Il volume quadrangolare annesso potrebbe fornire qualche altra indicazione, visto che la sua pianta non perfettamente quadrata – scelta curiosa per un edificio "ideale" – sembra chiamare in causa una costruzione esistente, come una torre o una cripta, vista la presenza della scala; a meno che non si debba capovolgere l'impostazione e considerarlo come il vero vano di ingresso: quasi un momento di preparazione all'esperienza dello spazio centrale.
Ma il ritratto, che nasce dalla collaborazione tra due amici e colleghi che si stimavano reciprocamente, sembra incarnare anche un momento chiave del processo di trasformazione e di autoconsapevolezza del ruolo dell'artista nella società. Tiziano Vecellio, già notaio e cavaliere palatino[41], è celebre anche per la capacità imprenditoriale di organizzare la sua bottega in modo da soddisfare le tante richieste di copie delle sue opere più celebri[42]. Nel 1567, egli «ottenne dal senato veneziano i diritti di riproduzione dei suoi dipinti»[43] identificando in termini economici il valore della "invenzione" rispetto a quello della "esecuzione". In una tale prospettiva, la scelta di Giulio e Tiziano di mostrare il disegno "architettonico" e "mentale" per eccellenza, la pianta, e di esibire "le seste" nelle mani, attribuendo implicitamente ad altri anche il compito della sua "esecuzione" grafica, costituisce, già sul volgere degli anni Trenta del XVI secolo, una precisa affermazione della centralità dell'idea e del nuovo ruolo intellettuale dell'artista in un mondo che ha già gettato le basi per la riproduzione meccanica dell'arte.

Note

Questo studio è frutto del lavoro collegiale dei due autori. L'introduzione e il paragrafo "Ridisegno critico" sono di M. Carpiceci mentre i restanti paragrafi sono di F. Colonnese.
Tutte le elaborazioni grafiche sono di F. Colonnese.

1 U. Bazzotti, *Vicende del ritratto di Giulio Romano*, in *Il ritratto di Giulio Romano dipinto da Tiziano*, a cura di U. Bazzotti, Mantova 2019, pp. 15-79: 20.

2 Ivi, pp. 21-22.

3 Neppure l'esistenza agli Uffizi di un ritratto di Giulio a pastello su carta, una tecnica adottata per anni da Tiziano, aiuta a stabilire una datazione certa del quadro, che Shearman colloca al 1536-1538 mentre Pallucchini al 1540-1542 e Bazzotti ad una data non anteriore al 1541. Cfr. J. Shearman, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, in "The Burlington Magazine", CVII, 745, 1965, pp. 172-177; R. Pallucchini, *Tiziano*, 2 voll., Firenze 1969, I, p. 98; Bazzotti, *Vicende*, cit., p. 66.

4 Bazzotti, *Vicende,* cit., pp. 15-80.

5 *Important old master paintings from the Forbes collection formerly at Fettercairn House*, Sotheby's, Londra, 7-10 dicembre 2016, lot.12.

6 Degli stessi anni o addirittura precedente è anche un *Autoritratto con architetto* già attribuito al fiorentino Giovanni Battista Paggi (K. Herrmann-Fiore, *Due artisti allo specchio. Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attributo a Giovanni Battista Paggi*, in "Storia dell'arte", 47, 1983, pp. 29-39) che, dopo il restauro del 1993, è stato invece attribuito al pittore veneziano Bernardino Licinio (S. Hansbauer, *Bernardino Licinios Künstlerfreunde vor dem Spiegel*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXVII, 2004, 2, pp. 263-278). Nel quadro, già appartenuto all'architetto Balthasar Neumann e oggi al Martin von Wagner Museum di Würzburg, si vede l'architetto misurare col compasso un disegno su un foglio fissato su un leggio inclinato. Maaike Dirkx (*https://twitter.com/RembrandtsRoom*) ha recentemente riconosciuto nell'architetto il volto di Sebastiano Serlio, che giunge a Venezia nel 1528. È quindi possibile affermare che l'introduzione del progetto su carta nei ritratti è strettamente legata all'ambiente veneziano ed è forse da mettere in relazione con la sua crescente industria editoriale e tipografica.

7 *La fondazione della Basilica costantiniana* nella sala di Costantino in Vaticano, un fregio monocromo progettato da Raffaello e dipinto, dopo la sua morte nel 1520, da Giulio e gli altri collaboratori, mostra l'imperatore che anacronisticamente presenta al papa Silvestro la pianta su carta della nuova chiesa, che peraltro ha la forma del progetto raffaellesco per San Pietro. Cfr. M. Quinlan-Mc Grath, *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago-London 2013.

8 Chatsworth, The Devonshire Collections. Cfr. Bazzotti, *Vicende*, cit., pp. 49-52.

9 Si vedano, ad esempio, il ritratto di Sebastiano Serlio dipinto da Bartolomeo Passarotti, oggi al Martin von Wagner Museum di Würzburg, e quello di Jacopo Sansovino dipinto dal Tintoretto nel 1566, oggi agli Uffizi.

10 Un pentimento emerso dall'immagine riflettografica agli infrarossi evidenzia come l'indice della mano sinistra, inizialmente teso, sia stato successivamente corretto da Tiziano, probabilmente proprio a questo scopo. Cfr. M. Sanguanini, *Indagini sul ritratto di Giulio*, in *Il ritratto di Giulio Romano*, cit., pp. 101-114.

11 Shearman, *Titian's Portrait,* cit., p. 173; cfr. I. Bini, *Un ritratto di Giulio Romano dipinto da Tiziano Vecellio*, in "Civiltà mantovana", n.s., 7, 1985, pp. 15-28.

12 Bazzotti, *Vicende,* cit., p. 74.

13 L'opera è passata per la casa d'aste Dorotheum, Vienna: *Old Masters Paintings*, 16 giugno 2011, n. 59.

14 *Codice Chlumczansky*, Praga, Knihovna Národního Muzea, ms. XVII A6.

15 Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 79 D2a.

16 G. Girondi, *Qualche appunto per l'edificio centralizzato nel ritratto di Giulio*, in *Il ritratto di Giulio Romano*, cit., pp. 81-99: 84.

17 Shearman, *Titian's Portrait,* cit., pp. 174-175.

18 P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova. "…una nuova stravagante maniera"*, Mantova 1987, p. 40.

19 L. Fairbairn, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di D. Chambers, J. Martineau, London 1981, pp. 185-186; V. Juřen, *Le codex Clumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe sècle*, in "Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires", LXVIII, 1986, pp. 105-205: 122.

20 E.H. Gombrich, *"That rare Italian Master …". Giulio Romano, court architect, painter and impresario,* in *Splendours of the Gonzaga*, cit., pp. 77-85: 82.

21 M. Tafuri, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 535 (cfr. anche Idem, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, ivi, pp. 15-64: 46-47).

22 Citato in un documento del 28 ottobre 1536. Cfr. *Cronologia giuliesca*, a cura di A. Belluzzi, in *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. XXIV-XXXVII: XXXII.

23 Si veda, ad esempio, il tempio dipinto dallo stesso Tiziano sul fondo del *Cenacolo* di Urbino tra 1542 e 1544.

24 Girondi, *Qualche appunto,* cit., pp. 94-96.

25 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 16A, 19A, 31A, 123A.

26 Si pensi anche all'esperienza del pronao del Pantheon per come ci è tramandata dai disegni di van Heemskerck. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 79 D2a, ff. 2r, 39r. Cfr. F. Colonnese, *Disegnare lo spazio. L'esperienza del Pantheon nei taccuini degli architetti stranieri del dopoguerra*, in *Blickwendungen. Architektenreisen nach Italien in Moderne und Gegenwart*, a cura di E. Wegerhoff, K. Kappel, München 2019, pp. 189-206.

27 Come indirettamente suggerito da J. Ackermann (*The Tuscan/Rustic Order: a study in the Metaphorical Language of Architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 1, pp. 15-34) che ne posticipa la realizzazione a dopo il 1520 e approfondito da P. Barucco, *L'ordine tuscanico nel Ninfeo e nel Castello: problemi di datazione ed attribuzione*, in *Il Castello Colonna di Genazzano. Ricerche e Restauri*, a cura di A. Bureca, Roma 2000, pp. 141-159.

28 Roma, Biblioteca Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 8r.

29 Cfr. U. Bazzotti, A. Belluzzi, *Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie*, in "Engramma", 86, 2010 (*http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1665*).

30 F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani*, Roma 1997, p. 78. Il sepolcro era incluso nel cimitero di Pretestato sulla via Appia, che fu rilevato interamente da Fra Giocondo sul foglio inv. 3933A oggi agli Uffizi.

31 S. Serlio, *Terzo Libro*, Venezia 1540, p. XXXIII.

32 L. Olivato Puppi, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1997.

33 S. Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2004.

34 S. Benedetti, *La sperimentazione di Baldassare Peruzzi: il Duomo di Carpi*, in Idem, *Letture di architettura. Saggi sul Cinquecento romano*, Roma 1987, pp. 23-28.

35 Tafuri propone l'attribuzione (anche) a Giulio. Cfr. il saggio di L. Guerini in questo volume.

36 M. Tafuri, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 165-166; cfr. anche D. Hemsoll, *Antonio da Sangallo the Younger and the façade of San Lorenzo in Florence*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, pp. 83-96.

37 In merito a tale abitudine, cfr. M. Carpiceci, F. Colonnese, *Between Antinomy and Symmetry. Architectural Drawings of Presentation and Comparison in the XVI Century*, in *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*, a cura di C.L. Marcos, Cham 2018, pp. 66-78.

38 A. Belluzzi, K.W. Forster, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 177-226: 183.

39 M. Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., p. 535; B. Adorni, *L'edificio centralizzato nel ritratto di Giulio Romano dipinto da Tiziano*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 264-265.

40 C.L. Frommel, *Sul metodo progettuale nei disegni di Bramante, Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro*, in "Annali di architettura", 30, 2018, pp.123-136.

41 Cfr. A. Genova, S. Miscellaneo, *Tiziano conte palatino e l'esercizio delle sue prerogative*, in, *Tiziano Vanitas. Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza*, a cura di L. Puppi, S. Baccaglini, Milano 2016, pp. 101-130.

42 Cfr. G. Tagliaferro *et al.*, *Le Botteghe di Tiziano*, Firenze 2010.

43 R. Falcinelli, *Critica portatile al visual design*, Torino 2019, p. 296.

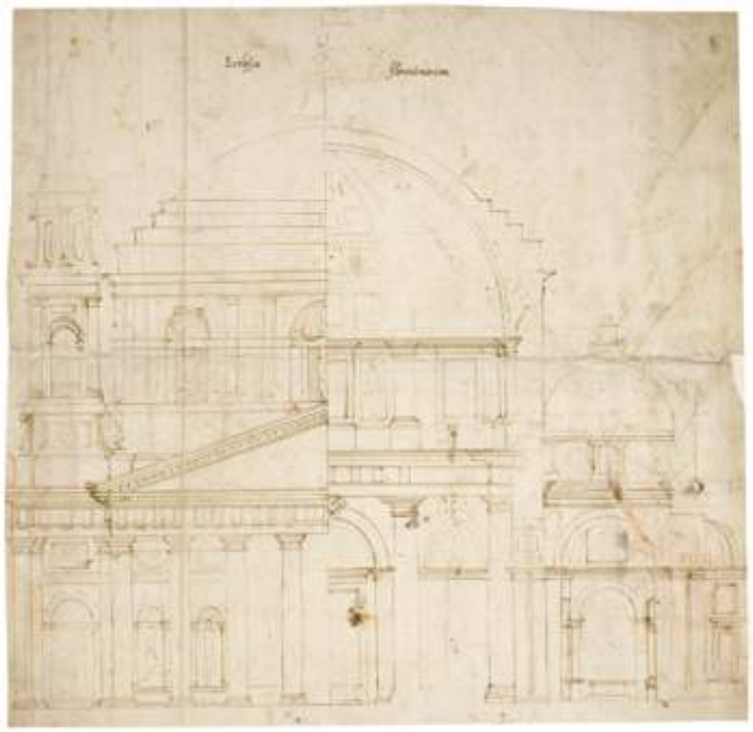
Luca Guerini

"Ecclesia Florentinorum". Il progetto per San Giovanni dei Fiorentini, tra Raffaello e Giulio Romano

Il Rinascimento è caratterizzato dalla nascita del disegno architettonico in senso moderno, come ancora viene concepito al giorno d'oggi, numericamente e geometricamente accurato, con piante, sezioni e prospetti rappresentati con proiezioni ortogonali, così da descrivere un edificio, realizzato o meno, nella sua interezza, spesso affiancando metà facciata a metà sezione, in modo da avere un risultato organico tra interno ed esterno. Come è noto, questo metodo di disegno deriva dalla conoscenza di Vitruvio, che chiamava la pianta *icnografia* e l'alzato *ortografia*. Raffaello la teorizzerà per la prima volta nella famosa lettera a Papa Leone X, in cui propone un metodo di rappresentazione basato su tre fondamentali proiezioni ortogonali: la "pianta" (prima volta in cui venne usata questa parola), la "parete di fuora" e la "parete di dentro"[1]. L'oggetto del presente studio è un singolo disegno architettonico, datato 1518-1519 e attribuito unanimemente alla bottega di Raffaello. Grazie alla singolare rappresentazione ortogonale adottata, il disegno definisce la plasticità e il volume dell'intera architettura, anche se non è giunta nella sua completezza descrittiva.
L'insieme degli strumenti digitali utilizzati consente di sviluppare il progetto dalle due dimensioni ad un modello tridimensionale virtuale che lo rappresenti adeguatamente. La modellazione virtuale consente non solo di effettuare immagini realistiche e prototipazioni, ma di effettuare una verifica del progetto originario, studiandolo più a fondo e mettendo in luce problematiche mai esplorate. Le lacune sono risolvibili solo con le conoscenze compositive dell'architettura classica e rinascimentale; a causa dell'insufficiente accuratezza nell'unico elaborato esistente si è deciso di affidarsi a un approccio orientato alle corrispondenze geometriche e, nel rispetto delle proporzioni, si è proceduto utilizzando come riferimento tutte le corrispondenze d'impianto: simmetrie, allineamenti, modularità, ecc. La visualizzazione digitale è solamente l'ultimo passo di una lunga indagine, che ha come fine ultimo attualizzare e contestualizzare un progetto architettonico antico.

La chiesa di San Giovanni dei Fiorentini

Il contesto storico preso in considerazione è la Roma del Cinquecento, in particolare gli anni che vanno dal 1508 al 1520, sotto i pontificati di Giulio II e Leone X. In questo arco di tempo la politica di potenza della Sede Apostolica tocca il proprio vertice e gli strumenti culturali e artistici a sostegno di tale politica raggiungono un'articolazione e ampiezza mai più eguagliati in futuro. Raffaello esercita in questi anni una funzione guida nella cultura artistica romana, soprattutto dopo la morte di Bramante nel 1514. Nonostante la sua prematura morte, il programma architettonico di Raffaello colpì notevolmente i contemporanei e i protagonisti delle generazioni successive, come Palladio. L'oggetto della presente ricerca è uno dei suoi numerosi lavori irrealizzati, il progetto per il concorso del 1518 indetto da Leone X per la costruzione della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Tale competizione divenne un crogiolo di idee ed esperienze tra i diversi maestri che vi parteciparono. Del progetto raffaellesco, fino a poco tempo fa ritenuto perduto, ci permane solamente un disegno, quasi unanimemente attribuito al maestro urbinate; poi in seguito attribuito al giovane allievo Giulio Romano, allora delegato da Raffaello in un ruolo guida nella bottega nei lavori d'architettura[2].



1. Giulio Romano (?), *Progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini*, 1520 circa. Monaco, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Grafik/Gemälde, inv. 36/1928 b (dal cosiddetto "lascito Hans Krumpper").

Vasari ci riferisce che alla gara parteciparono Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, Raffaello e Jacopo Sansovino[3]. È di grande rilievo il fatto che tutti i progettisti, similmente alle piante di Giuliano da Sangallo sviluppate pochi anni prima, dimostrano di confrontarsi con il tema della pianta centrale a perimetro circolare con pronao, ovvero di confrontarsi con il più importante tra gli edifici antichi romani, il Pantheon. Ognuno dei partecipanti dimostrerà un'interpretazione personale del modello di riferimento e dell'idea stessa di Antico, a volte completamente opposta da un artista all'altro. Sarà Sansovino a prevalere sugli altri, ma il suo progetto non verrà mai realizzato. La storia dell'edificio è, a dir poco, travagliata e difficile da sintetizzare; la storia di questa chiesa sembra infatti voglia eguagliare in lunghezza quella della basilica di San Pietro. Il pontefice probabilmente desiderava un mausoleo ad imitazione del Pantheon e dei mausolei della Roma Imperiale. Ma dopo la morte del papa, la comunità fiorentina, che evidentemente desiderava una chiesa dalla tipologia più pratica e comune a tre navate, sostituì Sansovino con Antonio da Sangallo, che impostò le fondazioni di una chiesa a planimetria longitudinale. Alla storia della sua costruzione parteciparono poi Michelangelo, Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Borromini e per ultimo Alessandro Galilei, che realizzò la facciata nel 1736.

Il foglio di Monaco: analisi linguistica

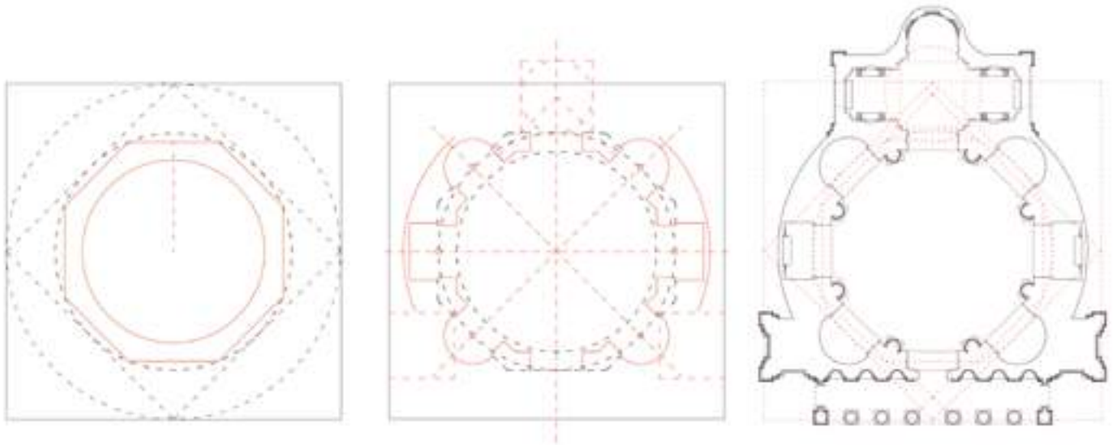
A lungo il progetto raffaellesco per San Giovanni dei Fiorentini è stato ritenuto perduto. Nel 1984 venne esposto alla mostra romana *Raffaello Architetto*, il disegno inv. 36/1928b dello Stadtmuseum di Monaco (fig. 1), proveniente dal lascito di Hans Krumpper[4]. L'identificazione del soggetto del disegno, eseguito a penna su carta non filigranata (mm 350x365), è facilitata dalla didascalia "Ecclesia Florentinorum", si trattava con ragionevole certezza del progetto di Raffaello per il concorso leonino del 1518. Esso presenta in proiezione ortogonale, come Raffaello teorizzava nella lettera a Leone X, il semi-prospetto della facciata e la semi-sezione, quest'ultima secondo un orientamento longitudinale, dal centro dell'edificio all'abside: una combinazione di viste con diverse direzioni ardita e unica nel suo genere. I numerosi pentimenti rendono evidente che non si tratta di un progetto definitivo. Il disegno è tracciato in parte con riga e compasso e in parte a mano libera. Manca invece di una pianta, ma gli elementi sono sufficienti per poter avanzare ipotesi.

Il corpo principale è una rotonda con cupola semisferica, con volta a cassettoni, che all'estradosso emerge da quattro anelli a gradoni. Il riferimento al Pantheon è ancora reso più esplicito dalla presenza alla base di un grande pronao, anch'esso octastilo, con timpano triangolare, che filtra la relazione tra edificio e città. La scelta di usare l'ordine dorico, anziché corinzio come nel Pantheon e negli altri progetti della storia della chiesa, è utile per capire quanto l'architettura di Raffaello è legata alla conoscenza di Vitruvio, che associa questo ordine al genere maschile, e quindi a divinità o, per gli architetti moderni, a figure maschili, in questo caso a San Giovanni Battista e Leone X. La simmetria del complesso è accentuata dall'allargamento dell'intercolumnio della campata centrale del pronao, e dalla presenza di due torri campanarie ai lati della facciata, costituiti da diverse geometrie sovrapposte. La localizzazione delle due torri rinvia a più progetti raffaelleschi: San Lorenzo a Firenze, San Pietro e le torrette di Palazzo Madama, che assumono il compito di dare *finitio* a composizioni articolate e polifoniche.

Il tamburo della cupola è ritmato da lesene doriche binate. Il volume è plasmato da scavi murari a nicchie con catino a conchiglia, un trattamento che rimanda al Mausoleo di Sant'Elena, originario del IV secolo. Questa citazione erudita suggerisce una correzione alla severa staticità del Pantheon, alleggerendo il volume statico esterno della rotonda e dando respiro alla struttura e ulteriore luce all'interno, essendo i nicchioni scavati da ampie finestre strombate.

L'interno, inaspettatamente, è caratterizzato da un ordine dorico più grande di quello del pronao. Sei cappelle e la cappella maggiore si aprono ai lati del perimetro ottagonale della rotonda, scandito da semicolonne. Nelle chiavi degli archi sono presenti delle teste leonine, chiaro omaggio al pontefice. Il piano attico interno è caratterizzato da un ordine contratto, un tema caro a Raffaello. Tra le lesene sono presenti delle aperture che si aprono nei nicchioni del tamburo esterno, affiancati da riquadri con losanghe, probabilmente era previsto un gioco cromatico con differenti marmi. Come nelle facciate dei palazzi raffaelleschi, anche in questo progetto di San Giovanni dei Fiorentini l'artista insiste sulla continuità delle fasce orizzontali. Il principio della continuità verticale, caro a Bramante e ad Antonio da Sangallo il Giovane, come il suo progetto per questo concorso, è qui indebolito dall'ordine attico, ma è noto l'amore che Raffaello prova per il Pantheon: si può supporre che l'autore abbia voluto citarlo direttamente, da cui deriverebbe così una maggiore indipendenza tra le parti orizzontali.

Al vano cupolato è agganciato un organismo minore, le cui cornici assorbono in sé i capitelli e lo mettono in relazione all'intera architettura. In questo organismo cupolato si notano dei tabernacoli con timpano triangolare disegnati di profilo, implicando così una planimetria a croce greca, analoga a quella di Sant'Eligio degli Orefici, che rende impossibile un'ipotesi di ripetizione della cappella su tutti i lati dell'ottagono (le diverse cupole dovrebbero notarsi nell'alzato), inoltre il catino absidale la rende più adatta ad una conclusione visiva che ad un elemento ripetuto. È evidente che la piccola chiesa progettata nel 1514, di chiara influenza bramantesca, dove il sintetismo e l'articolazione muraria fanno da protagoniste, costituisce per la cappella rappresentata sul foglio di Monaco una sua variazione. La presenza di entasi sulle colonne del pronao, i pilastri ai suoi estremi e le incertezze nella definizione della trabeazione danno conferma della sua tridimensione. Quest'ultimo dettaglio è la conferma, secondo Manfredo Tafuri[5], della paternità del progetto alla mano di Giulio Romano. Infatti, la stessa identica difficoltà nella composizione del fregio dorico Giulio la incontra in un suo disegno di studio per il lato posteriore del cortile di Palazzo Branconio dell'Aquila (Uffizi, inv.



2. Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Roma. Da sinistra, genesi geometrica della pianta e sua ricostruzione a livello del terreno.

1884A)[6], in cui i triglifi vincolano la posizione delle lesene e contro-lesene, difficilmente allineabili al ritmo dei triglifi. Inoltre, le colonne del pronao presentano le stesse proporzioni e membrature del disegno di Giulio appena citato. L'ordine presenta un capitello composto da abaco con cimazio, echino a quarto che appoggia sopra tre anuletti, il collarino è distanziato dal capitello, la base è attica. Il fusto è molto esile rispetto alle proporzioni vitruviane, l'altezza totale, compresi base e capitello, è di 17 moduli (1 modulo corrisponde a mezzo diametro), esattamente come il tempietto del Bramante e compatibilmente con le annotazioni di Raffaello nella sua versione tradotta di Vitruvio[7]. In conclusione, la teoria più attendibile e ormai maggiormente accettata è che il foglio di Monaco sia il risultato di una prima elaborazione di un'idea di Raffaello stesso da parte di Giulio Romano. Ma anche nell'incerta ipotesi che non sia attribuibile a Raffaello o ad un diretto allievo, sarebbe ancora più carico di significati e il suo raffaellismo testimonierebbe la penetrazione della difficile lezione del maestro.

Il foglio di Monaco: analisi del documento

Come già esposto prima, il disegno fu di proprietà di Hans Krumpper (1571-1634), scultore e architetto alla corte di Monaco. Studiò a Firenze, nella bottega del famoso scultore Giambologna (1529-1608), che a sua volta si formò a Roma, dove arrivò nel 1550 per rimanervi due anni a studiare le opere degli antichi e dei moderni, in particolare Michelangelo. Si ipotizza che questo possa essere stato il filo conduttore che ha portato fino in Germania il documento.
Le tracce che vengono qui descritte provano che esso era parte di un iter progettuale e possono essere da guida per ricostruire il processo creativo del progettista. Da principio, sono state tracciate preliminarmente con punta secca non solo le linee orizzontali ma anche alcune linee verticali per definire la posizione delle colonne del pronao, del presbiterio e del campanile. Ulteriori solchi definiscono gli archi ortogonali alla vista. Molti sono comunque gli elementi interamente schizzati, come l'ordine del tamburo e l'intero campanile (ad eccezione delle linee orizzontali, allineate col tamburo). I tracciati in secco e i pentimenti sulla trabeazione del pronao sembrano rilevare riflessioni da parte del progettista. Un solco visibile sull'architrave sembra essere stato il precedente bordo inferiore della trabeazione, poi abbassato ottenendo una trabeazione più alta, probabilmente per proporzionarsi meglio alle colonne molto slanciate del pronao; infatti il bordo superiore è rimasto invariato.
Sono presenti numerosi fori di spillo, che servivano per copiare punti di riferimento da un foglio ad un altro. La presenza di questi fori significa tecnicamente che il disegno è una copia da un'idea precedente o un riferimento per un'elaborazione successiva. Gruppi di due o tre caposaldi, posti in punti assiali, definiscono la posizione delle cornici. Due punti corrispondono all'altezza del timpano. Due coppie di punti corrispondono approssimativamente alla larghezza del pronao e del tamburo, ma la loro posizione stranamente non è allineata e non ha corrispondenze precise, forse provenivano da un disegno precedente.
Oltre alle incertezze già descritte nella disposizione dei triglifi, sono presenti altri pentimenti nel presbiterio. Un arco poi cancellato forse definiva un'ipotesi di ambiente cupolato con una minore altezza, in un rapporto con la larghezza 2:1 poi migliorato a 2,5:1. Sono presenti riflessioni per abbassare il sesto della finestra termale nel transetto, che vedremo approfonditamente dopo. Intraducibile è il prolungamento verso destra di alcune linee per definire l'esterno, ma verranno qui trascurate poiché la trabeazione principale sicuramente corre per tutto l'esterno dell'edificio.

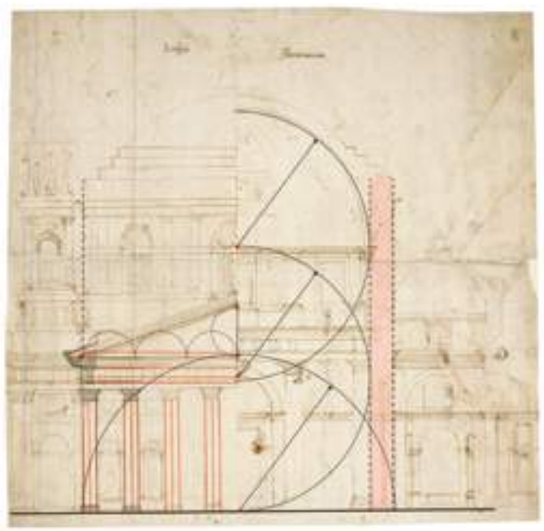
Il foglio di Monaco: geometria

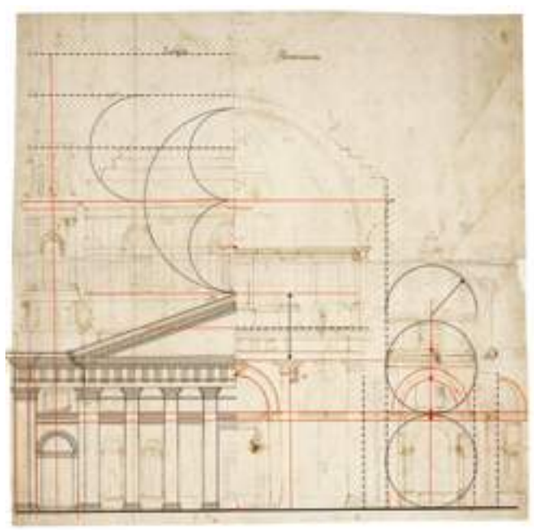
Sicuramente il progettista aveva accanto la pianta dell'edificio prima di definire l'alzato, perché era imprescindibile stare all'interno di un'area di progetto ben definita, posta tra via Giulia e il Tevere, che come descrive Vasari era profonda 220 palmi romani[8] (49 metri, essendo 1 palmo = 0.2234 metri). Un disegno conservato ad Oxford[9] di studio geometrico per la cappella Chigi è rivelatore, perché definisce lo spessore della cupola. Probabilmente era una regola consolidata, perché è riscontrabile anche in disegni di Antonio da Sangallo[10]. Questa costruzione geometrica è compatibile con il progetto della chiesa con la ricostruzione esposta di seguito.
Giulio Romano inizia con il disegnare un quadrato di 220 palmi, e vi inscrive consecutivamente un cerchio, un quadrato e un secondo cerchio. Come per lo studio per la cappella Chigi, vi inscrive un ottagono e un cerchio con raggio uguale al lato dell'ottagono, si trova così lo spessore della cupola dalle ultime due circonferenze (fig. 2a). L'ottagono disegnato corrisponde alla mezzeria della muratura del vano centrale; sia per la cappella Chigi che per la chiesa dei Fiorentini sembrano siano stati adottati spessori murari minori alle costruzioni geometriche. Nel caso della nostra chiesa, lo spessore della cupola sembra essere stata ridotta all'interno per essere tangente al vano ottagonale, sovrapponendosi meglio al foglio. Le cappelle proposte sono alternativamente semicircolari e rettangolari, come avviene

Da sinistra

3. Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Roma, definizione in alzato del pronao e del vano centrale.

4. Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Roma, definizione in alzato del tamburo e del presbiterio.

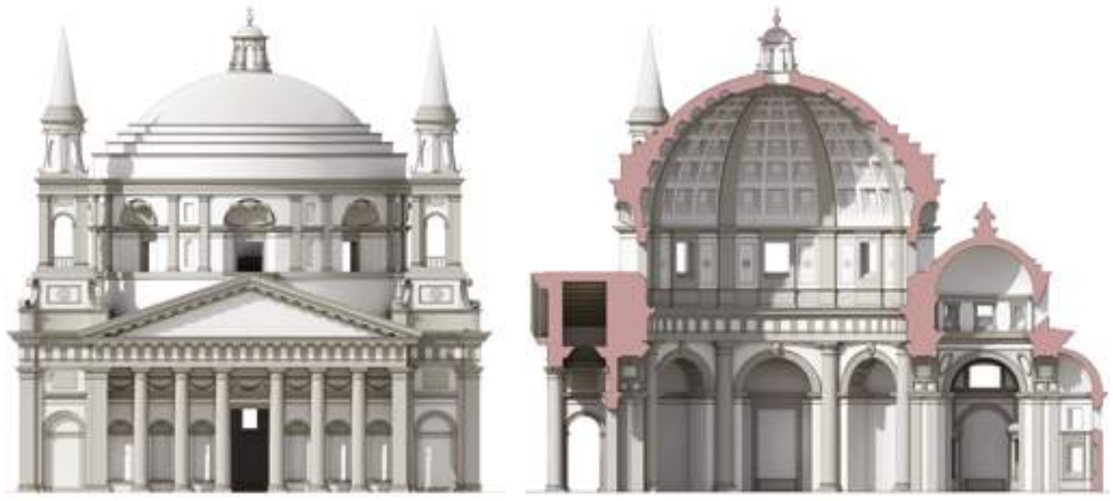




negli esempi antichi del Pantheon e del Mausoleo di Sant'Elena. Il punto di intersezione del prolungamento di due dei lati obliqui dell'ottagono coincide con il centro dell'organismo minore (fig. 2b). Il presbiterio ha una pianta a croce greca simile a Sant'Eligio, con le braccia abbastanza lunghe per contenere i tabernacoli visibili di scorcio. La larghezza del pronao corrisponde alla larghezza della rotonda e la sua profondità sicuramente corrisponde alla larghezza del campanile, a cui è raccordato probabilmente con un arco tra pilastri, come accade nel Portico di Ottavia. L'intercolumnio è forzatamente ristretto per ottenere un fronte octastilo ad immagine del Pantheon (fig. 2c). L'articolazione del perimetro esterno sarebbe quindi un passaggio finale, rispecchiando la procedura di composizione dall'interno all'esterno, tipica del Giulio Romano maturo, come dimostrerà ad esempio in Palazzo Te.
Si può definire ora l'alzato, e ripercorrere in diretta i minuti di creazione di questo foglio. Avendo probabilmente la pianta a fianco, il progettista definisce la larghezza della rotonda, uguale al pronao (fig. 3). Il passo successivo è la definizione delle colonne, non vi sono segni di una disposizione calcolata dei solchi che le definiscono. Vengono successivamente definiti la trabeazione, il timpano (che segue il rapporto vitruviano), e l'intradosso della cupola, con il rapporto tra larghezza e altezza di 1:1,5. Dati il timpano e la sfera della cupola, viene facile aggiungere il tamburo e i gradoni all'estradosso della cupola (fig. 4), con varie divisioni a metà delle varie altezze createsi. Viene definito il presbiterio e, contemporaneamente ad esso, la posizione della cornice minore su cui poggiano gli archi del vano centrale. Successivamente viene definito meglio l'interno della rotonda e, infine, viene disegnato il campanile largo quanto la profondità del pronao. La contrazione in larghezza del campanile e del catino absidale può essere dovuta semplicemente alle dimensioni limitate del foglio.

La ricostruzione del progetto non realizzato

Il procedimento di ricostruzione ha per ovvie ragioni richiesto scelte più o meno arbitrarie, soprattutto nell'apparato decorativo, ma sempre cercando di raggiungere il più alto grado di oggettività possibile e approfondendo principalmente la plasticità rispetto alla scelta cromatica e dei materiali, che sarebbe in ogni caso poco oggettiva perché ci sono ancor più ignote le scelte decorative del progettista a riguardo. L'architettura ottenuta è quasi bicromatica, differenziando gli ordini architettonici dalla struttura muraria (figg. 5-6), con il risultato di un'architettura simile a Sant'Eligio degli Orefici, caratterizzato dall'austerità delle superfici e dei



In questa pagina, da sinistra

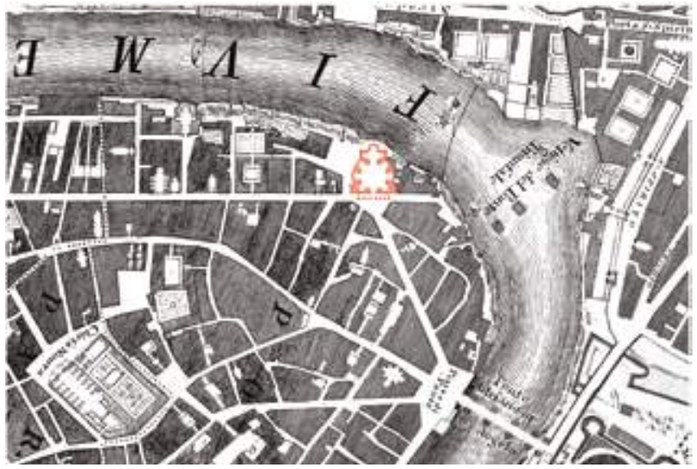
5. Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Roma, prospetto.

6. Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Roma, sezione longitudinale.

Pagina a fronte

7. Inserimento del progetto di Raffaello per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini nella pianta di G.B. Nolli, *Nuova Topografia di Roma*, 1748.

8. Inserimento del progetto raffaellesco per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini nella veduta di Gaspare Vanvitelli (Gaspar van Wittel), *Veduta del Tevere verso San Giovanni dei Fiorentini da Borgo Santo Spirito*, seconda metà del Seicento.



volumi, che meglio si addice allo stile dorico. Il presbiterio è maggiormente decorato ed elaborato, mentre le cappelle laterali sono più scarne, sottolineando la gerarchia degli ambienti interni; ancora una volta in opposizione alla super-uniformità del progetto sangallesco.
Nel caso di un edificio religioso può essere naturale la presenza di un asse longitudinale enfatizzato, ma è una tipicità di Giulio Romano riscontrabile in molti suoi edifici civili e residenziali: Palazzo Te e Villa Lante sono attraversati entrambe da un asse longitudinale che parte dall'ingresso principale, posto al centro della facciata, che percorre visivamente e fisicamente l'intera architettura. Ma questa apparente simmetria è spesso infranta da disequilibri e differenze, come già accadeva nella raffaellesca Villa Madama, e successivamente in Palazzo Stati Maccarani, nella relazione tra il cortile e l'ingresso decentrato. Stessa sensibilità, di una compostezza architettonica disturbata da presenze turbolente, è presente anche nelle opere pittoriche di Giulio, ad esempio nella *Donazione di Roma* (Roma, Musei Vaticani) e nella *Circoncisione di Gesù* (Parigi, Musée du Louvre)[11].
L'analogia e la trasposizione di elementi architettonici e modanature dall'opera di Raffaello e Giulio Romano, rilevata da numerosi architetti del passato, sono stati lo strumento principale per risolvere le numerose lacune dovute all'insufficiente livello di dettaglio del progetto. Per dare alcuni esempi riguardo la definizione degli elementi decorativi, nell'intradosso degli archi è ovvio il riferimento del Pantheon e del coro bramantesco di Santa Maria del Popolo, dove sono disegnati i cinque cassettoni. Mentre il decoro dei sottarchi posti sull'asse longitudinale della chiesa, con un motivo composto da una serie di due quadri piccoli alternati ad uno più grande, è comprensibile solo con l'esempio della Loggia di Raffaello nel Palazzo Apostolico del Vaticano, in cui Giulio ha avuto un ruolo fondamentale, un metodo per sottolineare ulteriormente l'asse ingresso-presbiterio. Degno di nota è poi il portale, non ritratto nel semi-prospetto: se si inserisce all'interno del pronao una trabeazione contratta e un portale con il proporzionamento indicato da Vitruvio, si ottiene un portale che rispetta i canoni vitruviani e si inserisce perfettamente con il sopracciglio corrispondente alla cornice minore, di dimensioni simili alla specchiatura all'interno di una cappella laterale visibile in sezione. In ogni caso l'ingombro del portale copre in parte le lesene, una rinascimentale *abusione* derivante dal Tempietto di Bramante che sicuramente Raffaello e Giulio avrebbero accettato. La Lanterna è chiaramente una riedizione del lanternino di Sant'Eligio degli Orefici, di cui esistono rilievi precedenti ai rifacimenti barocchi. Mentre la lanterna del presbiterio, definita da poche linee in disegno, è un oggetto a candelabro senza finestre, di cui quella del Tempietto di Bramante può essere un degno esempio, stesso tipo di elemento è presente anche nei progetti petriani di Raffaello. La finestra termale nel transetto presbiteriale verosimilmente ha solamente il foro centrale aperto, perché notevolmente grande rispetto alle spec-

chiature laterali. Ma l'apertura interseca all'esterno la trabeazione; il progettista ne è stato consapevole, perché sul foglio di Monaco si trova una traccia di un arco a sesto ribassato poi cancellato, una soluzione giustamente ritenuta troppo artificiosa. Stessa problematica Giulio Romano la riscontra in Palazzo Stati Maccarani, dove la finestra del vano scale, affacciata sul cortile interno, interrompe la trabeazione del primo ordine. Giulio acutamente risolve il disequilibrio generatosi all'interno del prospetto aggiungendo una coppia di lesene dalla parte opposta. Anche qui viene rivelato un tipico atteggiamento della progettazione di Giulio ben nota, la creazione dagli interni che influenzano i prospetti esterni. Un motivo in più di attribuzione del disegno alla mano del Pippi. Problematica simile compare anche all'esterno dell'abside, dove la calotta interseca abbondantemente la trabeazione. Anziché correggere artificiosamente questi errori, sono stati qui mantenuti, per meglio descrivere l'architettura disegnata sul foglio, per capire le difficoltà dell'architetto, e seguire la più alta oggettività possibile, requisito base di ogni ricerca storica, evitando scelte di pura invenzione.

Conclusioni

L'intero edificio deve essere immaginato nella cerniera viaria tra via Paolo, via del Consolato e via Giulia (fig. 7), convergenti sul fronte della chiesa[12], che costituisce un fondale scenografico dal gusto erudito e antiquario, compatibile con il carattere del Sanzio, ma anche con l'originalità delle soluzioni e la sorpresa ricercata nei dettagli tipica di Giulio Romano. La perentorietà del pronao e il tamburo scavato, nonché l'insolito accostamento di così numerose geometrie differenti, avrebbero attratto sicuramente l'attenzione di ogni osservatore. La posizione privilegiata sull'ansa del Tevere, rivolta verso il Vaticano (fig. 8), avrebbe creato un doppio dialogo: uno tra le due cupole della chiesa nazionale dei Fiorentini e di San Pietro, l'altro con le rovine degli antichi mausolei imperiali, dai quali probabilmente Leone X era ispirato. Il ritorno all'antica Roma, auspicato da Raffaello nella lettera al pontefice, sarebbe stato degnamente sancito.

Note

1 Trascrizione della lettera di Raffaello e Baldassarre Castiglione tratta da *Scritti Rinascimentali di Architettura*, a cura di A. Bruschi *et al.*, Milano 1978, p. 469.

2 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 57.

3 Ivi, VI, p. 184.

4 B. Schütz, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, p. 224.

5 Per approfondire questa analisi e l'intera storia del concorso: M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, citta, architetti*, Torino 1992, p. 174.

6 C.L. Frommel, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 289-290.

7 Cfr. *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" nella traduzione inedita di Fabio Calvi Ravennate*, a cura di V. Fontana e V. Morachiello, Roma 1975, IV Libro.

8 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 184.

9 B. Schütz, in *Raffaello architetto*, cit., p. 224.

10 *Ibidem.*

11 Per approfondire l'opera romana di Giulio Romano: C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, cit., p. 97-134.

12 Riguardo il Tridente di Ponte: Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 161.

Micaela Antonucci

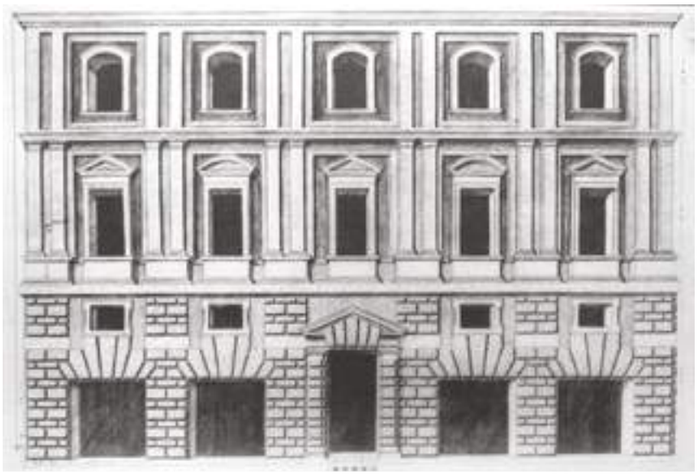
Il Palazzo Stati di Giulio Romano: ipotesi sulla fabbrica cinquecentesca alla luce di nuovi documenti

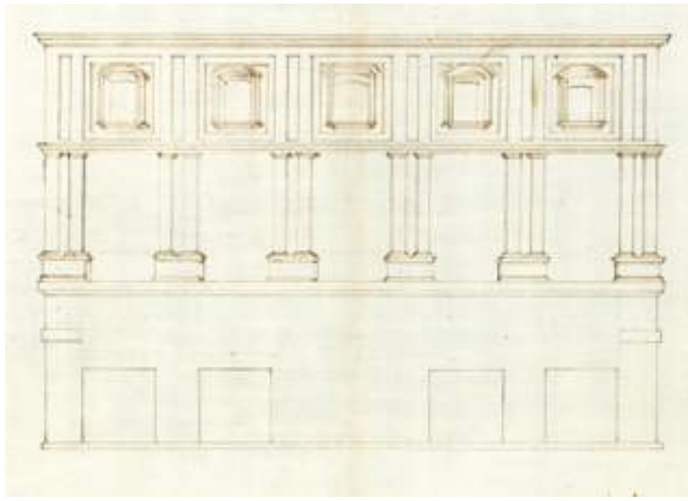
Il palazzo nel rione Sant'Eustachio, commissionato a Giulio Pippi detto Romano (1499?-1546) dal nobile romano Cristoforo Paolo Stati (1498-1550), è ampiamente noto agli studiosi, che hanno dedicato diverse ricerche a quest'opera e in particolare al contributo di Giulio (fig. 1)[1]. Alcune fasi della storia della fabbrica e aspetti non secondari della sua evoluzione architettonica presentano però ancora delle zone d'ombra e delle lacune.
L'esiguità di tracce documentarie sul progetto e sulla costruzione del palazzo ci consente di formulare solo ipotesi indiziarie sulla consistenza originaria dell'edificio, significativamente modificata dagli interventi operati nel corso dei diversi cambi di proprietà e destinazione d'uso dal Cinquecento al Novecento.
Questo contributo, fondato sull'analisi dei documenti noti, rianalizzati e riconnessi tra loro, e di nuovi materiali inediti, si propone di formulare alcune ipotesi sulla conformazione originaria cinquecentesca e sul progetto giuliesco per il Palazzo Stati[2].

La prima incognita nella storia della fabbrica è rappresentata dagli anni in cui la costruzione prende avvio[3]. Nel corso della seconda metà del Quattrocento, gli Stati acquistarono diverse case sulla piazza della Dogana, incrementando la consistenza delle loro proprietà fino ad occupare un intero fronte sulla piazza, come indirettamente testimoniato da una *taxa viarum* imposta dai Maestri delle Strade il 22 gennaio 1499 per coprire i costi della demolizione della «casa de Sancto Stati in nella strada denanti alla dogana della grascia»[4]. Una volta raggiunto un lotto dalle dimensioni adeguate per costruire una nuova residenza familiare, l'occasione per concretizzare questo progetto arrivò con il matrimonio, celebrato nel marzo 1520, di Cristoforo Paolo Stati con Faustina Cenci[5].
Nonostante non siano noti documenti o disegni che diano evidenza diretta della paternità del progetto, le fonti concordano nell'individuarne l'autore in Giulio Romano[6]. L'artista era forse già entrato in contatto con il committente in occasione della realizzazione della Loggetta Stati costruita sui resti della *Domus Augustana* sul Palatino (1519-1520 circa), decorata con una serie di affreschi di soggetto mitologico la cui realizzazione, attribuita da alcuni proprio a Giulio[7], è stata oggetto di nuovi recenti studi[8].
La costruzione del palazzo a Sant'Eustachio si rivela strumento decisivo per illustrare la posizione sociale di Cristoforo e della famiglia Stati, esibendo una residenza ispirata alle dimore cardinalizie e papali, al pari delle quali è costruita «ad veterum normam ac formam» [9]. Se il termine *post quem* per l'inizio del cantiere si può ipotizzare nella seconda metà del 1520, dopo il matrimonio Stati-Cenci, il termine *ante quem* si può fissare nell'ottobre 1524, quando Giulio lasciò definitivamente Roma per Mantova.
Il completamento del primo nucleo dell'edificio avvenne verosimilmente poco prima della metà del Cinquecento, come si evince da alcune testimonianze documentarie.

1. Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Immagine del primo Novecento. Da *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 124.

Durante i lavori di restauro del palazzo realizzati negli anni Ottanta del Novecento dall'attuale proprietario, il Senato della Repubblica Italiana, era venuta alla luce l'incisione di una data, all'interno del timpano di una finestra del piano nobile, interpretata come 1529: data che aveva portato gli studiosi a collocare la conclusione dei lavori a cavallo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Cinquecento[10]. Nel corso del più recente intervento sui prospetti esterni, però, l'accurata ripulitura delle superfici esterne ha permesso di esaminare meglio le cifre, modificando l'identificazione della data in 1549[11]. Questo è anche l'anno di pubblicazione dell'incisione raffigurante il prospetto del palazzo inclusa da Antonio Lafréry nel volume *Speculum Romanae Magnificentiae* (fig. 2); alla quale è forse legato un disegno conservato nella Collezione Sardini-Martinelli presso il Civico Gabinetto dei Disegni di Milano[12], raffigurante un prospetto che corrisponde ai caratteri del Palazzo Stati, delineato in maniera rapida e schematica nel piano basamentale e in quello nobile mentre si concentra nella definizione dettagliata del secondo piano (fig. 3)[13]. L'attribuzione del disegno non è certa: si trova nel tomo V della Collezione, che raccoglie, insieme al successivo tomo VI – come scrive Giacomo Sardini nell'*Indice* – «Intagli Tempietti ed altro, studi per la maggior parte di Gio. Battista Montani nato il 1534 che disegnò questi templi sepolcri e altari di Roma, e da Battista Soria suo scolaro furono dati alla stampa in un libro in foglio». Esso è quindi riferibile alla cerchia di Giovan Battista Montano, eccellente intagliatore la cui bottega romana era tra le più importanti della seconda metà del Cinquecento, ma anche grande appassionato e disegnatore di architettura[14]. Osservando la perfetta coincidenza degli elementi che delineano l'ultimo piano del palazzo con quelli raffigurati nel prospetto di Lafréry, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il disegno sia uno studio preparatorio per l'incisione o per una copia della stessa. Incrociando queste fonti grafiche con un atto notarile del 29 gennaio 1543, che stabilisce l'accordo matrimoniale tra Cristoforo Paolo Stati – alle seconde nozze dopo la morte di Faustina Cenci – e Quintilia Paluzzi Albertoni, si evince come a questa data il palazzo dovesse essere in gran parte costruito e abitabile: lo sposo offriva infatti come garanzia della dote la sua «domum magnam in qua [...] inhabitat cum apotecis subtus iam existentibus et omnis aliis suis juribus [...] a centro terra usque ad caelum»[15].

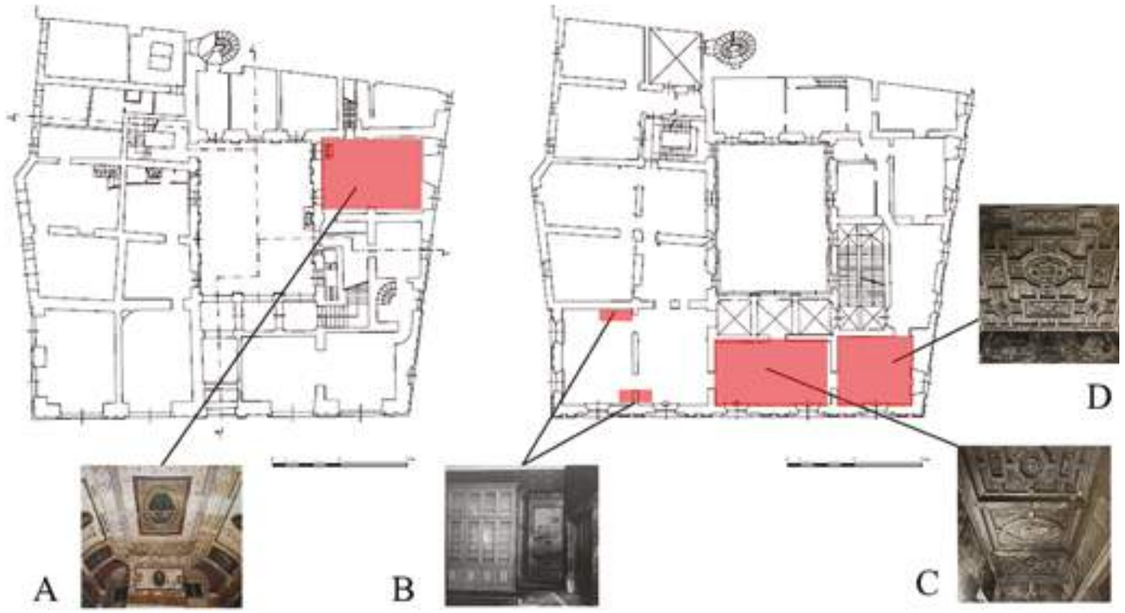




2. Antonio Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Roma 1549. Fronte principale del Palazzo Stati.

3. Giovan Battista Montano (?), *Studio del prospetto del Palazzo Stati* (?), metà del XVI secolo. Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto di Disegni, Castello Sforzesco, inv. SM 5, 18. Riproduzione su concessione del Civico Gabinetto di Disegni, Milano.

La facciata sulla piazza Sant'Eustachio, che risvolta per due campate verso piazza dei Caprettari e per sei – con elementi più semplificati – su via del Teatro Valle, costituisce quello che Arnaldo Bruschi ha definito «un involucro urbano tendenzialmente scenico»[16]: una sorta di "maschera" che rilega e conferisce veste monumentale a un aggregato disomogeneo di case preesistenti. Questo involucro indica verosimilmente i confini del palazzo realizzato seguendo – non sappiamo quanto fedelmente – il progetto di Giulio Romano: considerando come il 1549 la data del completamento definitivo, possiamo supporre che l'artista abbia potuto seguire personalmente forse solo le prime fasi del cantiere.



4. Piante del piano terra (a sinistra) e del piano nobile (a destra) di Palazzo Stati, con l'indicazione delle sale in cui sono presenti apparati decorativi con l'araldica familiare. A. Sala con volta affrescata al piano terra; B. Sala d'angolo al piano nobile con frammenti di affreschi parietali; C. Sala di Giulio Cesare al piano nobile con soffitto ligneo e fregi parietali; D. Sala degli Amorosi diletti degli Dei al piano nobile con soffitto ligneo e fregi parietali.

5. Palazzo Stati Cenci Maccarani, dettaglio del piano terra del fronte su via del Teatro Valle.

La presenza degli apparati decorativi con le insegne degli Stati rappresenta un altro significativo indizio per la determinazione della consistenza del nucleo originario (fig. 4). Al piano terra, la grande sala su via del Teatro Valle, oggi detta della Libreria, è coperta da un'ampia volta a padiglione affrescata con al centro lo stemma degli Stati, circondato da motivi geometrici e iconografici che presentano evidenti analogie con le decorazioni di Giulio Romano e dalla sua bottega a Villa Turini poi Lante al Gianicolo (1519-1524): la decorazione risale dunque verosimilmente alle prime fasi del cantiere, e possiamo quindi ipotizzare che l'ala su via del Teatro Valle fosse parte del nucleo primitivo dell'edificio, nonostante la sua facciata sia rimasta incompleta. Rispetto alle altre, infatti, questa perde la trama degli ordini architettonici ai piani superiori e conserva solo parzialmente il bugnato al piano terra. Osservando con attenzione quest'ultimo, si nota come l'interruzione del paramento sia dovuta alla presenza di una porzione in aggetto del muro, che corrisponde alla sala voltata all'interno: probabilmente un intervento strutturale resosi necessario per rinforzare la resistenza alla spinta della volta. Il bugnato riprende oltre la "scarpa" muraria, ma si nota immediatamente una disomogeneità rispetto alla porzione precedente: se quella è lavorata "a martellina" e presenta una grana più fine, questa è lavorata "a subbia" e con scalpelli di grandi dimensioni, e dunque è stata realizzata in una fase successiva della costruzione (fig. 5).

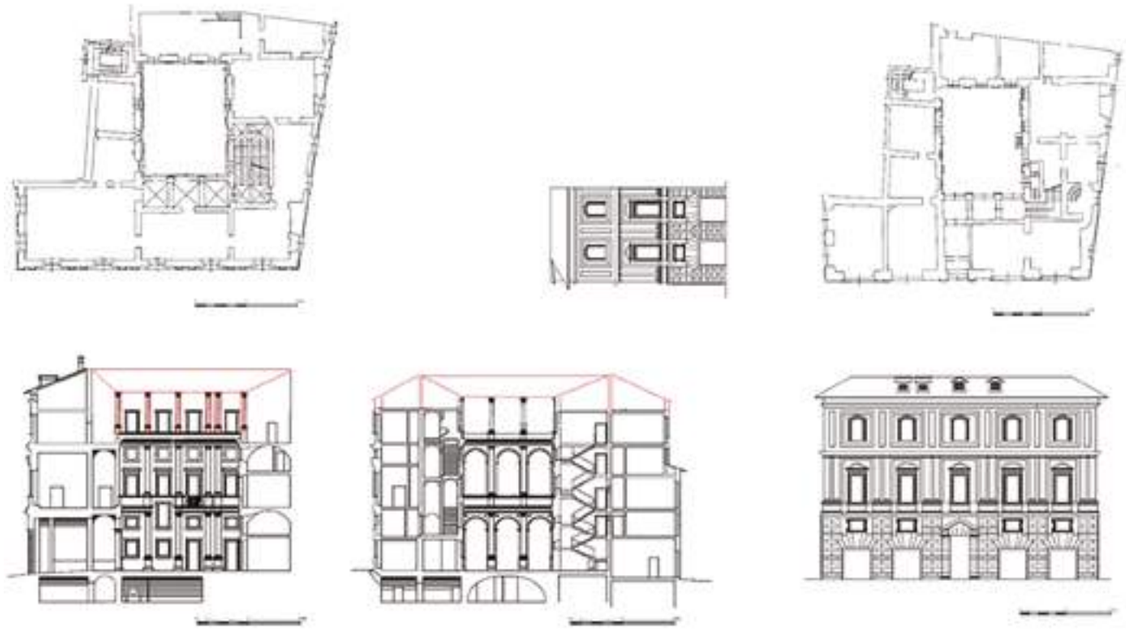
Al piano nobile, due delle tre sale affacciate sul fronte principale presentano splendidi soffitti lignei, votati alla celebrazione dinastica degli Stati, realizzati, come suggeriscono l'analisi formale e il confronto con esempi analoghi a Roma, negli anni Quaranta del Cinquecento (fig. 6)[17]. Nelle due sale è presente anche una

fascia figurata che si dispiega lungo tutto il profilo superiore dei muri agganciandosi ai sovrastanti soffitti lignei, incentrata su soggetti storici e mitologici legati alla storia della famiglia. Gli studi recenti concordano nell'attribuirne l'esecuzione alla celebre bottega di Pietro di Giovanni Bonaccorsi detto Perino del Vaga, in particolare ai collaboratori del maestro nella decorazione dell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo e del Palazzo dei Conservatori negli anni 1544-1550: Luzio Luzi da Todi detto Luzio Romano e Prospero Fontana[18].
In assenza di notizie più dettagliate, queste brevi considerazioni sugli apparati decorativi delle sale al piano nobile suggeriscono che siano stati realizzati con tutta probabilità nella seconda metà degli anni Quaranta del Cinquecento, confermando l'ipotesi che la costruzione del palazzo fosse terminata in quel periodo.

Il nucleo originario dell'edificio sarebbe consistito dunque in un impianto asimmetrico a L, corrispondente al blocco del fronte principale unito a quello laterale a sei assi di finestre verso la Sapienza, agganciati al cortile rettangolare.
Analogamente al Palazzo Baldassini di Antonio da Sangallo il Giovane, il cortile non era ampio e presentava un solo lato traforato da un loggiato su tre livelli. Gli altri tre lati erano chiusi e scanditi da ordini di paraste, attualmente ancora presenti, tranne l'ultimo livello: dove però la loro originaria presenza è suggerita dalle tracce ancora visibili sulle pareti murarie e da alcuni frammenti di capitelli corinzi inglobati nel muro di parapetto della terrazza attualmente presente sul lato opposto a quello loggiato (delle volute piatte situate a entrambe le estremità e parte del capitello di una colonna al centro). Queste tracce materiali portano a ipotizzare che la conformazione originale del cortile fosse su tre livelli, scanditi da ordini rispettivamente tuscanico, ionico e corinzio che si articolavano in maniera dinamica nei diversi fronti: sulle due pareti laterali chiuse, si appiattivano in paraste a incorniciare le aperture; sul lato verso l'ingresso, ai primi due livelli le paraste inquadravano arcate a tutto sesto, mentre all'ultimo si trasformavano in esili colonnine corinzie a sostenere la trabeazione di coronamento; sul lato opposto, i primi due livelli erano chiusi e scanditi da paraste, mentre l'ultimo si apriva in una loggetta corinzia che ribatteva quella di fronte (fig. 7). Questo spazio, nonostante le dimensioni ridotte, era quindi animato da una serie di variazioni di ritmo e di plastiche alternanze di pieni e vuoti, in cui le facciate erano trattate ognuna come elemento autonomo ma ricucite da chiari legami sintattici: un disegno che rispecchia pienamente la modalità compositiva di Giulio Romano, in cui le irregolarità vengono non dissimulate, ma anzi esibite, facendone – come già in Palazzo Adimari e in Villa Lante – una cifra linguistica originale.

Al nucleo originario del Palazzo Stati altre parti vennero aggiunte successivamente, in diverse fasi corrispondenti ai vari cambi di proprietà, dal secondo Cinquecento all'inizio del Novecento: attraverso l'individuazione di queste addizioni – grazie all'esame di documenti noti e inediti – possiamo, per sottrazione, avere ulteriori elementi a supporto dell'ipotesi di conformazione originaria dell'edificio.
Il 19 agosto 1561 Cesare Stati, figlio di Cristoforo Paolo, cedeva per la somma di 12.500 scudi il Palazzo alla Dogana a monsignor Cristoforo Cenci[19], proveniente da un differente ramo della celebre famiglia alla quale apparteneva sua madre Faustina[20]. Per diversi anni l'edificio venne dato in locazione, finché non andò ad abitarvi Francesco Cenci, figlio naturale di Cristoforo, che sarà protagonista di uno degli episodi di cronaca nera più noti della storia romana: il suo presunto assassinio ad opera della seconda

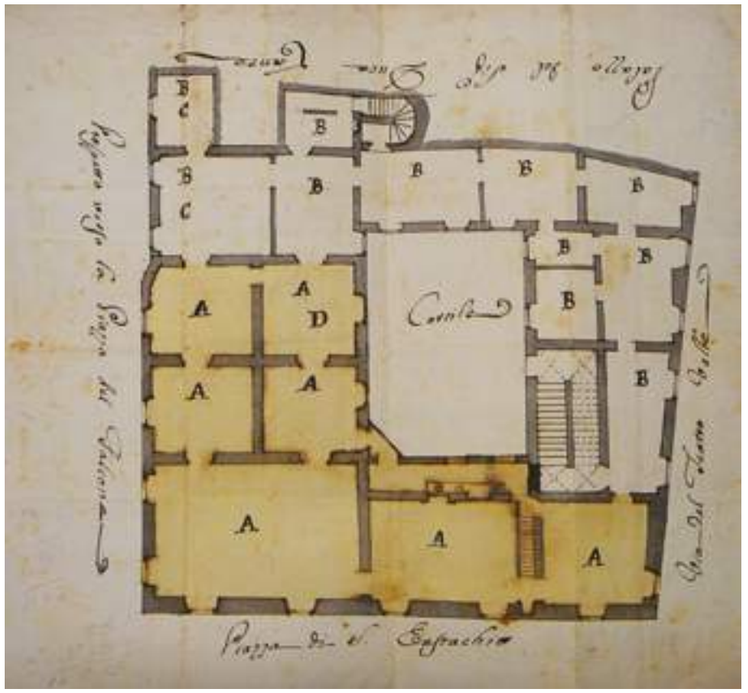
6. Palazzo Stati Cenci Maccarani, dettaglio del soffitto ligneo della sala di Giulio Cesare al piano nobile, con lo stemma degli Stati.



7. Ipotesi di ricostruzione del nucleo originario cinquecentesco di Palazzo Stati. Nel registro superiore, da sinistra a destra: pianta piano primo; prospetto laterale su via dei Coronari; pianta piano terra. Nel registro inferiore, da sinistra a destra: sezione longitudinale; sezione trasversale; prospetto principale.

moglie Lucrezia Petroni e dei figli Beatrice e Giacomo[21]. Francesco si trasferì nel settembre 1593 in una parte del Palazzo alla Dogana, allora abitato da Patrizio Patrizi[22]. La presenza sia dei Patrizi che di altri locatari nel palazzo è registrata nei documenti anche dopo il settembre 1593[23]: l'edificio era dunque evidentemente suddiviso al suo interno in diverse unità residenziali autonome. Il palazzo rimase ai Cenci per tutto il Seicento, utilizzato non solo come residenza d'affitto, ma anche come scenografica cornice per cerimonie importanti[24].
Una *taxa viarum* del 10 gennaio 1632 «per la Chiavica ch'era sfondata alla piazza della Dogana», registra il «Palazzo e botteghe delli SS.ri Cristoforo e Felice Cenci [...] long[he] insieme le tre facciate p[al]mi 370»[25]. La lunghezza totale dei fronti dell'edificio era a quest'epoca di 370 palmi romani, ovvero circa 82 metri: corrispondenti alla somma delle misure del fronte principale; del fronte a sei assi lungo via del Teatro Valle; di due campate più un corpo a due assi di finestre sul lato verso piazza dei Caprettari. Quest'ultimo fronte registra dunque un ampliamento rispetto all'assetto cinquecentesco: notizia confermata anche dai documenti relativi alle trattative per il suo acquisto da parte dei Lante.
Nel 1661 il duca Ippolito Lante della Rovere, che risiedeva nell'adiacente Palazzo Medici-Lante, propose a Cristoforo Cenci di acquistare il suo, in modo da unire i due edifici e avere un prestigioso affaccio sulla piazza della Dogana. L'architetto Francesco Baruffaldi, incaricato di stimare l'immobile, in una relazione datata al 1664 avvertiva che l'operazione avrebbe richiesto «spesa considerevolissima perché oltre le murature de tutti li solari sarebbe necessario buttare a terra tutte le casette vecchie e quelle fabbricate dal Signor Cristophoro verso la Minerva»[26].
Dunque sappiamo, grazie a questi documenti, che nella prima metà del Seicento erano stati realizzati due interventi significativi nel palazzo: il completamento degli ambienti interni del secondo piano; l'ampliamento sul lato verso piazza dei Caprettari.

Nel corso del Settecento, il palazzo passò, attraverso una travagliata serie di vicende ereditarie, dai Cenci ai Maccarani[27]. Alla fine del secolo, il marchese Silvio



8. *Pianta del progetto di divisione del Palazzo Stati Cenci Maccarani a Sant'Eustachio*, inizio XIX secolo. Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Savorgnan di Brazzà, Fondo Maccarani*, vol. 21, fasc. 16. Riproduzione su concessione dell'Archivio Storico Capitolino.

Dove non diversamente indicato, elaborazioni grafiche e fotografie sono di Micaela Antonucci.

Maccarani (1743-1805) decise di investire una cifra cospicua per ristrutturarlo: i lavori, coordinati dall'architetto Giuseppe Vassalli, si svolsero dal 1785 al 1790, come risulta dal dettagliato registro delle spese[28]. Oltre al rifacimento degli ambienti interni e di parte degli elementi strutturali, comprese le fondazioni, gli interventi consisterono nella «fabbrica di un nuovo appartamento con il mezzanino accresciuto tra i due piani […] dalla parte della Sapienza»[29], dunque nella sopraelevazione di un piano della parte su via del Teatro Valle. Conclusi i lavori di sistemazione e sopraelevazione, intorno al 1810 si pensò di dividere il piano nobile in due appartamenti indipendenti: come testimoniato dal progetto corredato di una pianta presente tra le carte del Fondo Maccarani (fig. 8)[30].

La porzione affacciata su piazza dei Caprettari, ampliata attraverso l'addizione nel corso dei secoli di vari edifici adiacenti al palazzo, presentava ancora prospetti e altezze disomogenei: bisognerà aspettare il 1931, quanto i conti Savorgnan di Brazzà – ai quali il palazzo era passato, sempre per via ereditaria, nel 1872 – decisero di realizzarne la sopraelevazione[31].

In conclusione, la ricostruzione della storia del palazzo Stati Cenci Maccarani ha consentito di tracciare un percorso coerente che collega le varie fasi della sua evoluzione nel corso dei secoli, e di ricostruire un'ipotesi della sua consistenza originaria. Purtroppo l'impossibilità di effettuare un nuovo e accurato rilievo dell'edificio ha permesso di confrontare solo parzialmente i dati emersi dall'analisi documentaria con quelli materiali della costruzione.

Note

1 Sulla storia del Palazzo Stati, i principali studi di riferimento sono: C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, II, pp. 322-326; L. Garella, G. Marchetti, A.M. Compagna, *Palazzo Stati-Cenci-Maccarani*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma e Bari, 1984), Roma 1984, pp. 333-355; F. Borsi, F. Quinterio, G. Magnanimi, *Palazzo Cenci*, Roma 1989. In particolare sul progetto cinquecentesco di Giulio Romano: A. Belluzzi, *Gli esordi architettonici di Giulio Romano*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 629-646; C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134: 117-126; Idem, *Palazzo Stati Maccarani*, ivi, pp. 294-295; M. Rakatansky, *The Transformations of Giulio Romano: Palazzo Stati Maccarani*, in "The Aggregate website" (Transparent Peer Reviewed), 3, febbraio 2017 (*http://we-aggregate.org/piece/thetransformations-of-giulio-romano-palazzo-stati-maccarani,* ultimo accesso dicembre 2019).

2 Una parte di questo saggio costituisce la rielaborazione aggiornata di quanto già anticipato nei miei contributi: *Il palazzo Stati di Giulio Romano e la "cittadella medicea" di Leone X: conflitti e alleanze nelle trasformazioni urbane nella Roma del primo Cinquecento*, in *Congiure e conflitti. L'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura*, a cura di M. Chiabò *et al.*, Roma 2014, pp. 433-457; *I soffitti lignei di palazzo Stati Cenci Maccarani a Roma*, in "Opus Incertum", n.s., III, 2017, pp. 100-110. Si ripresentano qui alcune tesi già esposte in quelle sedi, arricchite da nuove considerazioni e ampliate con notizie inedite.

3 Il recente dibattito sulla data di avvio della costruzione si è diffuso in particolare sulla possibile relazione della costruzione di Palazzo Stati con gli ambiziosi piani avviati in quest'area da papa Leone X: si rimanda a tale proposito alla sintesi in Antonucci, *Il palazzo Stati*, cit.

4 Roma, Archivio di Stato, *Presidenza delle Strade*, vol. 3, cc. 26-27. Tra i contributori dell'esazione è Gaspare Paolo Stati, che deve pagare 240 ducati «in nella dicta ruina per miglioramento de soie case»: la disparità rispetto alle altre quote – che oscillano tra i 10 e i 40 ducati – suggerisce che il fronte urbano delle sue proprietà fosse esteso fino ad occupare un lato della piazza.

5 Il 18 marzo 1520 sono stipulati i doppi patti nunziali tra i fratelli Cristoforo Paolo e Lucrezia Stati da una parte e i fratelli Faustina e Geronimo Cenci dall'altra: Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, vol. 1837, cc. 84-85 e 115 r-v.

6 L'attribuzione è riportata già da Giorgio Vasari nella prima edizione delle *Vite n*el 1550 (G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 64). Anche diverse fonti iconografiche la confermano: tra le più note, oltre la già citata incisione di Lafréry, il disegno degli Uffizi inv. U 2692A, che riporta uno schizzo parziale della facciata identificandola come "inventione di Giulio Romano"; e il prospetto principale raffigurato da Pietro Ferrerio nei *Palazzi di Roma de' più celebri architetti* (1655), accompagnato dall'iscrizione: «Palazzo de SS.re Cenci alla Dogana fabricato con architettura di Giulio Romano ad istanza di Paolo Staci suo amico l'anno MDXXXV».

7 La realizzazione degli affreschi, sulla base della storiografia seicentesca e dell'analogia con i dipinti della Stufetta Bibbiena a Castel Sant'Angelo, è attribuita da alcuni alla scuola raffaellesca e in particolare a Giulio Romano (S. Ferino, *Giulio Romano. Disegni per la stufetta del cardinal Bibbiena*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 249-250; Belluzzi, *Gli esordi architettonici*, cit.); mentre altri hanno riferito l'opera a Baldassarre Peruzzi, in considerazione delle analogie con la decorazione della Farnesina di Agostino Chigi (C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-1968; A. Forcellino, *La decorazione della Loggia Stati sul Palatino*, in "Storia dell'arte", 50/52, 1984, pp. 119-125).

8 Si rimanda all'intervento di Flavia Cortilli in questo volume.

9 La frase è ripresa dalla nota incisione di Antonio Lafréry, pubblicata nel suo *Speculum Romanae Magnificentiae* (1549), raffigurante il fronte principale del palazzo.

10 F. Borsi, *Il Senato a Palazzo Cenci,* in Borsi, Quinterio, Magnanimi, *Palazzo Cenci*, cit., pp. 9-40; Frommel, *Le opere romane*, cit., p. 120.

11 Le risultanze dei lavori di restauro sono state presentate da Oliva Muratore, Chiara Frigieri e Daniela Luzi. Si veda il loro contributo nel presente volume.

12 Sulla composizione e la storia della collezione Sardini-Martinelli, si rimanda a: V. Pracchi, *La raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano*, in "Il disegno di architettura", 1991, 3, pp. 5-24 e 1991, 4, pp. 9-28; A. Dallaj, E. Allodi, *Il restauro e la conservazione dei tomi della collezione di Giacomo Sardini noti come "raccolta Martinelli"*, in "Libri & Documenti", XXXI, 2005, 1-3, pp. 35-67; A. Dallaj, *Origini e conservazione della collezione Sardini-Martinelli al Castello Sforzesco*, in *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz: i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691-1705)*, catalogo della mostra (Milano, 15 dicembre 2006-25 febbraio 2007), a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2006, pp. 45-56. In particolare sui nuclei "romani" si vedano i contributi di A. Bedon, *I disegni di Giovan Battista Montano nella raccolta Martinelli di Milano* e di A. Antinori, *Note sui disegni di Giovanni Battista Mola nella raccolta Martinelli di Milano*, in "Il disegno di architettura", 1991, 4, pp. 29-33 e 34-37. La schedatura dei disegni della collezione Sardini-Martinelli è disponibile sul sito *http://www.lombardiabeniculturali.it.*

13 Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, inv. SM 5, 18. La scheda del disegno è disponibile su: *http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27039/*.

14 L. Marcucci, *Montano, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011; si veda: *https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-montano_(Dizionario-Biografico)/*; A. Bedon, *Architettura e archeologia nella Roma nel Cinquecento: Giovan Battista Montano*, in "Arte Lombarda", 65, 1983, 2, pp. 111-126; Idem, *Giovan Battista Montano*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane,* catalogo della mostra (Lugano,

Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre-14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciolli, Milano 1999, pp. 300-304.

15 Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, notaio Stephanus de Ammanis, vol. 107, cc. 50-53 r-v.

16 A. Bruschi, *L'architettura dei palazzi romani della prima metà del Cinquecento,* in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1996, pp. 1-109: 80.

17 Sui soffitti lignei del Palazzo Stati e sul confronto con gli esempi coevi, si rimanda a M. Antonucci, *I cieli di Antonio da Sangallo il Giovane,* in *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento,* a cura di C. Conforti *et al.*, Firenze 2019, pp. 124-130; Idem, *I soffitti lignei*, cit.

18 G. Magnanimi, *Gli affreschi di Palazzo Stati Cenci*, in *Palazzo Cenci*, cit., pp. 73-93; J. de Jong, *Love, betrayal and corruption. Mars and Venus and Danaë and Jupiter in the palazzi Stati-Cenci and Mattei di Paganica in Rome*, in "Source", 19, 1999, pp. 20-29; P. Tosini, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci*, in *Curia Senatus Egregia. I palazzi del Senato*, a cura di R. Di Paola, Roma 2003, pp. 137-149.

19 L'atto di compravendita è in Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, vol. 1415, c. 119.

20 C. De Dominicis, *I Cenci del rione Regola. Genealogia 1527-1700*, in *I Cenci. Nobiltà di sangue*, a cura di M. Di Sivo, Roma 2002, pp. 153-155.

21 A. Bertolotti, *Francesco Cenci e la sua famiglia. 2ª edizione ampliata e con nuovi documenti inediti*, Firenze 1879; C. Ricci, *Beatrice Cenci*, Milano 1923; M. Di Sivo, *Vite nefandissime. Il delitto Cenci e altre storie*, in *I Cenci*, cit., pp. 219-253; *Beatrice Cenci. La storia il mito*, a cura di M. Bevilacqua, E. Mori, Roma 1999.

22 Egli dichiara infatti in una testimonianza del 9 marzo 1594: «Io habito in casa mia che sta alla Duana et è quella dove habitava il signor Patritio Patritii [...] Non ho fatta altra fabrica se non questa mia casa della duana dove da settembre in qua et anco prima ci ho accomodata una stalla con certe stanze sopra». A. Bertolotti, *Francesco Cenci*, cit., pp. 33 e 42; si veda anche Di Sivo, *Vite nefandissime*, cit., p. 231.

23 Due "avvisi" papali, il primo del 30 dicembre 1595 e il secondo del 6 gennaio 1596, danno notizia rispettivamente che «Mons. Governatore di Roma andrà la prossima settimana ad habitare nel Palazzo de' Patrizi alla Dogana» e che «il Governatore di Roma avendo preso in affitto il palazzo alla Dogana del sig. Francesco Cenci». J.A.F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920, p. 227.

24 Ivi, pp. 140, 227.

25 Roma, Archivio di Stato, *Presidenza delle strade*, vol. 446, cc. 106 r/v e 133.

26 Roma, Archivio di Stato, *Archivio Lante della Rovere*, vol. 662, fasc. 5.

27 Sulla ricostruzione dell'albero genealogico Cenci-Maccarani, si rimanda a E. Mori, *Vicende familiari e formazioni di archivi: dai Maccarani ai Savorgnan di Brazzà*, in "Rivista Storica del Lazio", IV, 4, 1996, pp. 61-98.

28 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Savorgnan di Brazzà, Fondo Maccarani*, vol. 31, fasc. 1.

29 Ivi, vol. 21, fasc. 16.

30 *Ibidem*.

31 Il progetto di sopraelevazione è approvato dalla Commissione Edilizia del Comune di Roma il 6/10/1931.

Chiara Frigieri
Oliva Muratore
Daniela Luzi

Dal "cantiere della conoscenza" al restauro di Palazzo Stati Cenci Maccarani attraverso inedite acquisizioni

In occasione del convegno internazionale di studi intorno alla figura di Giulio Romano è sembrato interessante presentare una sintesi degli approfondimenti storico-critici svolti, a partire dal 2015, sull'edificio di residenza nobiliare sito in piazza Sant'Eustachio, nel medesimo Rione: il Palazzo Stati Cenci Maccarani dai nomi delle famiglie che si sono succedute nella proprietà, attraverso eredità e acquisizioni.

La necessità d'intervenire con un progetto di restauro delle superfici esterne di una delle più importanti e qualificate architetture del primo Cinquecento romano, costantemente attribuita a Giulio Pippi, detto Giulio Romano (Roma, tra il 1492 e il 1499-Mantova, 1546[1]), è stata l'occasione per compiere ulteriori riflessioni filologiche, critiche e storiografiche sulla fabbrica, indagata sia attraverso lo studio delle fonti bibliografiche e d'archivio, edite e inedite, sia attraverso l'analisi diretta della sua consistenza architettonica e materica[2].

Su quest'ultima opera romana dell'allievo di Raffaello e sulle sue novità di linguaggio architettonico sono stati scritti, negli anni, numerosi contributi di approfondimento sotto il profilo storico-artistico, documentario, attributivo[3]. Diverse sono state le interpretazioni rispetto alla sua realizzazione su preesistenze antiche, dall'avvio e dalle possibili fasi di cantiere, alla reale presenza dell'architetto durante l'edificazione. Giulio Romano si trasferisce infatti a Mantova nel 1524, ed è improbabile che possa aver concepito il palazzo in piazza Sant'Eustachio prima del 1522-23, essendo negli anni precedenti, come ricordato negli scritti di Frommel, impegnato nel progetto per Palazzo Adimari (1520) e per Villa Lante (1521); rimane quindi ancora da chiarire quanto Giulio possa essere stato presente nel cantiere della sua ultima opera romana[4].

Sembra interessante condividere alcune riflessioni, conseguenti allo studio diretto del monumento, della sua *facies* architettonica e alle scelte costruttive che lo caratterizzano. Questo tipo di approfondimento è stato possibile anche attraverso l'avvio di uno specifico "cantiere della conoscenza", collegiale e interdisciplinare, che ha permesso agli studiosi e ai tecnici coinvolti di entrare in contatto con la materia qualificante le superfici esterne dell'edificio, distintive di quel carattere di architettura "plastica", quasi come fosse una scultura alla scala urbana, che solo da un'analisi ravvicinata e di tipo scientifico è possibile cogliere[5].

Questo contributo intende presentare una sintesi del lavoro condotto, integrando quanto già noto sull'architettura del palazzo con alcune nuove acquisizioni che, se da un lato confermano e trovano riscontro nelle fonti documentarie indagate nei diversi archivi, dall'altro forse aprono la strada a possibili nuove interpretazioni storiografiche. Si è attivata, a nostro giudizio, attraverso una rigorosa metodologia di studio e prassi operativa, quella «circolarità virtuosa fra ricerca e storia, comprensione critica e conseguente prassi del restauro [...] dove quest'ultimo [...] fondato sugli apporti della storia architettonica [...] ha potuto restituire alla storiografia artistica nuove e fresche conoscenze ed acquisizioni in un sistema che si autoregola per affinamenti successivi»[6].

Fra i primi apporti alla conoscenza diretta del monumento vi è senz'altro quello fornito dal rilievo geometrico-architettonico. È stato condotto, per la prima volta, un rilievo tridimensionale del palazzo, impiegando un sistema digitale

fondato sull'uso integrato di laser scanner e fotogrammetria. Obiettivo finale è la restituzione del volume della fabbrica e il dettaglio dei prospetti esterni su strada, in forma ortofotografica e al tratto, al fine di comprendere la *ratio* geometrico-proporzionale e metrologica dell'impianto architettonico[7].
I grafici evidenziano, oltre allo stato di degrado nel quale versavano le superfici del palazzo dopo molti decenni dal restauro condotto nei primi anni Ottanta del Novecento (1980-1981), tale da compromettere la leggibilità dei partiti architettonici e la corretta individuazione dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive con un semplice esame visivo, anche una sostanziale discrasia di linguaggio architettonico fra i prospetti sulle piazze di Sant'Eustachio e dei Caprettari con quello, evidentemente rimaneggiato successivamente e non solo nelle finiture esterne, su via del Teatro Valle, prospiciente l'edificio della Sapienza (figg. 1-2).
Alcuni vincoli frapposti alla progettazione dell'impianto planimetrico del nuovo palazzo, tra i quali la preesistenza di antiche fabbriche, avrebbero condizionato l'architettura dei tre alzati, differenti nell'articolazione e nel proporzionamento delle campate. La facciata su piazza Sant'Eustachio, così come quella su piazza dei Caprettari, presenta al piano terreno un bugnato a grossi conci. Una cornice marcapiano liscia in travertino divide quest'ultimo dal livello superiore, scandito, nel prospetto principale, da cinque campate inscritte all'interno di coppie binate di lesene su piedistallo. Qui si alternano finestre con timpano triangolare e curvilineo. Bucature di più piccole dimensioni sono presenti al piano secondo, all'interno di specchiature in corrispondenza con le lesene del piano nobile.
Il prospetto su via del Teatro Valle mostra il medesimo bugnato rustico solo in corrispondenza del piano terreno delle prime tre campate sulle complessive sei. Sul piano nobile si alternano finestre con timpano triangolare e arcuato; ulteriori due livelli con semplici bucature rettangolari, con cornici lisce e un aggettante cornicione concludono verticalmente la facciata.
Nell'ambito del "cantiere della conoscenza" si sono svolte alcune operazioni conoscitive intese a valutare lo stato di conservazione delle superfici, i materiali costitutivi, le loro molteplici finiture sovrapposte nei secoli e le tecniche esecutive. Questo attraverso osservazioni visive dai ponteggi e indagini stratigrafiche, mediante saggi esplorativi, microstratigrafie su sezione lucida e analisi chimico-fisiche, finalizzate alla comprensione delle caratteristiche degli strati di rivestimento e allo studio delle sequenze delle finiture originarie e di quelle applicate nel tempo.
In questo processo di successivi affinamenti della conoscenza si è cercato di coniugare le ricerche storiche eseguite con gli esiti delle indagini, dei saggi e delle prove commissionate, integrando e ripensando, di volta in volta, le linee poste a guida del progetto di conservazione e restauro in ragione delle nuove acquisizioni.

1. Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma, rilievo ortofotografico del prospetto principale su piazza di Sant'Eustachio (scala originaria del disegno 1:50). CPT Studio srl, novembre 2016.

2. Rilievo ortofotografico del prospetto su via del Teatro Valle (scala originaria del disegno 1:50). CPT Studio srl, novembre 2016.

3. Particolare di una finestra del piano nobile su piazza di Sant'Eustachio. La malta a base di pozzolana grigia, di accompagnamento tra la cornice della finestra e il fondo, appare volutamente "a rustico", in analogia con la lavorazione del travertino (novembre 2016).

4. Particolare del cantonale tra piazza di Sant'Eustachio e dei Caprettari. Tassello stratigrafico sulle bugne in travertino rivestite di intonaco di restauro (novembre 2016).

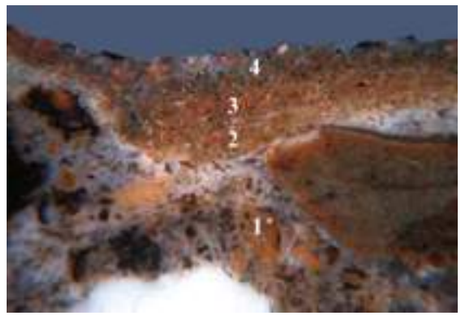
5. Prospetto principale, particolare della lesena della specchiatura della finestra del terzo ordine (ottobre 2016).

6. Prospetto principale, particolare del cornicione sommitale (novembre 2016).

Ipotesi relative alla fase cinquecentesca: materiali e tecniche

Lo studio, mediante una campagna analitica di saggi stratigrafici, realizzati a bisturi e con operazioni di pulitura chimica, ha avuto come oggetto la lettura delle tinteggiature manutentive applicate in successione, il riconoscimento dei materiali costitutivi e l'individuazione degli originari trattamenti di finitura. La localizzazione dei saggi ha seguito l'articolazione dei diversi elementi architettonici dei prospetti, privilegiando le aree maggiormente protette dagli agenti atmosferici e dalle manomissioni[8]. È stato possibile individuare alcune circoscritte porzioni di finiture ed effettuare prelievi significativi di materiale[9]. Le indagini hanno contribuito a definire la struttura e la composizione di massima dei vari livelli, a individuare gli strati di coloritura o di finitura più antichi, mettendo in evidenza eventuali forme o prodotti di alterazione.
Si è potuto così distinguere l'uso esclusivo di tre diversi materiali costitutivi dell'ossatura muraria: il travertino impiegato sia in blocchi per la realizzazione del bugnato della quota di zoccolatura, del cantonale e del portale d'ingresso, che in lastre per le cornici marcapiano e le finestre[10]; l'opera muraria realizzata con frammenti di tufi e laterizi legati con malta di calce e pozzolana di colore grigio, utilizzata per la definizione di lesene, fondi e bugne delle quote superiori; il laterizio impiegato nei numerosi corsi del cornicione sommitale e nelle lesene, dove costituisce esili capitelli e basi. Tali materiali appaiono sempre lavorati "a rustico" con lo scalpello.
Si è osservato inoltre come la lavorazione degli elementi in travertino del bugnato sia la stessa che appare nelle grandi cornici laterali delle finestre, in corrispondenza dell'ammorsatura nella muratura di fondo (fig. 3). Saggi esplorativi sulle bugne in intonaco poste al piano terreno hanno consentito di indagare le originarie bugne angolari, attribuibili alla fase cinquecentesca, realizzate in travertino lavorato similmente a quelle del portale, nascoste sotto un considerevole strato di malta grossolana rossa. Si confermerebbe così l'ipotesi per la quale i cantonali del piano basamentale siano stati realizzati interamente in materiale lapideo, diversamente da come appaiono oggi (fig. 4).
Nell'opera muraria di lesene, fondi e bugne, nelle facciate delle piazze (Eustachio e Caprettari), le scaglie di laterizio e tufo sono lavorate con lo scalpello in modo da ottenere una superficie sbozzata a spigoli vivi. Un esile strato di rivestimento a malta pozzolanica di colore grigio e granulometria sottile, lavorato anch'esso, in fase di presa, con uno strumento metallico piatto e affilato e con spazzole di saggina, lascia affiorare parzialmente le superfici più emergenti del sottostante apparecchio murario sbozzato, in analogia con le superfici del travertino trattato a rustico. L'effetto ricercato dunque doveva essere quello di simulare una superficie vibrante in pietra sbozzata. Tale lavorazione e composizione dell'intonaco è stata riconosciuta, per la sua aderenza all'ossatura muraria, come appartenente alla prima fase costruttiva del palazzo (fig. 5). Le tracce di questa particolare tecnica di lavorazione dell'intonaco, definita "alla rustica", riscontrate diffusamente sulle superfici dei due fronti, trovano similitudini con il successivo Palazzo Te a Mantova e con altri cantieri seguiti da Giulio Romano.
Anche i laterizi che costituiscono il cornicione dell'attico risultano disposti in più

corsi sbozzati e scalpellati in opera (fig. 6). Cornici marcapiano, capitelli e basi di lesene sono definiti da elementi sagomati in cotto, lavorati a scalpello. Tutte le superfici laterizie non presentano alcun rivestimento d'intonaco e risultano a livello con gli strati di finitura degli altri intonaci di rivestimento.
Le superfici in travertino, intonaco, laterizio presentano poi, a diretto contatto, tracce residue di uno strato di coloritura di tonalità giallo-rosata e uno strato di alterazione di colore bruno, riferibile con buona probabilità agli additivi organici dei successivi strati manutentivi (fig. 6). Cornici lisce di finestre e marcapiani, ricavate da lastre di travertino, lavorato a gradina e bocciarda, evidenziano numerose stuccature e reintegrazioni plastiche di colore rosato a base di polveri di pietra (fig. 7).
Si può quindi ipotizzare come un unico trattamento cromatico sottile dovesse uniformare l'eterogeneità dei diversi materiali impiegati in facciata, sia artificiali che naturali, lavorati per lo più a rustico, assimilandoli tutti alle tonalità chiare del travertino di cava. Questo secondo la logica creativa e ingegnosa dell'uso mimetico dei materiali costitutivi più poveri, diffusamente accostati a quelli di pregio, strategicamente impiegati per assolvere a finalità conservative prima che estetiche. Diversità di materiali, di registro tra i vari livelli e di volumi tra i prospetti, potevano risultare come ricavate da un'unica scultura su scala monumentale[11] (fig. 8).
La stessa intenzione, realizzata con materiali diversi, è testimoniata dai rivestimenti di stucco a finto marmo di Villa Lante a Roma[12] e dalle architetture mantovane di Giulio, nelle quali i mattoni scalpellati e gli intonaci trattati con una finitura a stucco, a base di calce e sabbia di fiume, simulano il calcare locale di colore giallo-rosato[13].
Altro elemento significativo emerso durante le operazioni di pulitura delle superfici condotte nella fase preliminare al progetto di restauro è l'incisione di una data nella malta rustica del timpano della finestra centrale del prospetto su piazza Sant'Eustachio, che individua l'anno 1549. Tale data, che avvalora l'ipotesi dell'appartenenza della lavorazione a rustico della malta alla prima fase realizzativa della fabbrica, potrebbe indicare il completamento degli interventi originari o piuttosto un successivo intervento manutentivo, un quarto di secolo dopo l'ipotetico avvio del cantiere (fig. 9).
Si ritiene utile sottolineare come i successivi interventi manutentivi, attuati nei secoli, a partire dal primo che utilizza una malta a base di pozzolana di colore rosso per integrazioni e rifacimenti plastici, abbiano cercato di replicare l'originaria tonalità avorio giallo-rosata con colorazioni ocracee, progressivamente più intense e sempre più scure, suggerite queste dal sovrapporsi dei depositi superficiali terrosi sugli strati da rinnovare[14].



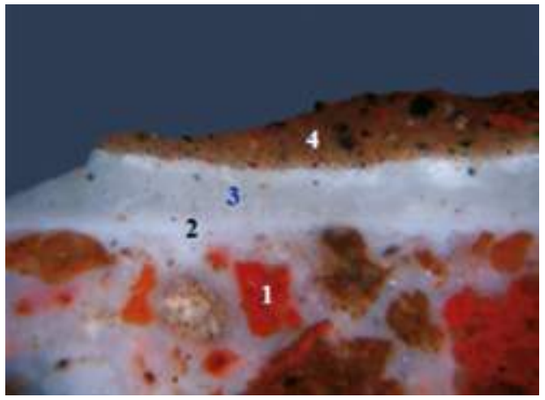
7. Prospetto su piazza dei Caprettari, cornice marcapiano in travertino con integrazione e finitura giallo-rosata (novembre 2016).

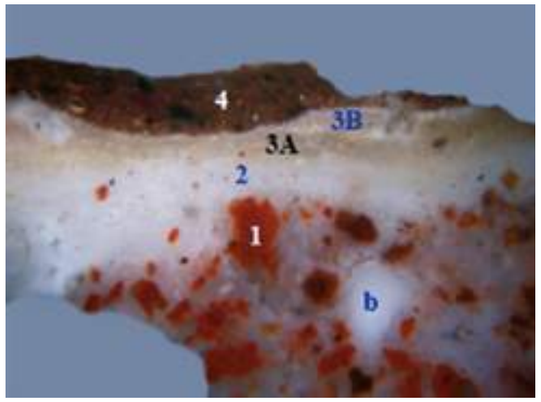
8. Immagine di frammento, allestito in sezione lucida, osservato al microscopio ottico in luce riflessa (ingrandimento 100 X). Campione prelevato sulla superficie a intonaco del timpano di una finestra del piano nobile del prospetto su piazza dei Caprettari. Sull'intonaco di malta a base di calce e pozzolana nerastra (str. 1) si osservano, al di sotto di uno strato di particellato (str. 4), due livelli di tonalità ocracea (str. 2-3) che potrebbero riferirsi a probabili finiture cromatiche alla calce di fase originaria (str. 2) e manutentive (str. 3). Fotografia Artelab srl (agosto 2016).

9. Prospetto principale, particolare del timpano della finestra in asse con il portale d'ingresso. In rosso la data incisa, 1549 (ottobre 2017).

Il Settecento (1784-1792): ipotesi di trattamento delle superfici

Lo studio dei documenti d'archivio relativi agli ultimi decenni del XVIII secolo ha rilevato una fase costruttiva di una certa valenza architettonica condotta tra il 1784 e il 1786, che comprende la cosiddetta "rialzatura del terzo piano". Nei documenti è descritta la sopraelevazione di un piano dell'ala destra del palazzo, su via del Teatro Valle, evidente anche sul prospetto principale, comunemente attribuita a una fase ottocentesca.
Il primo documento, in ordine di tempo, data alcuni lavori di muratura al maggio del 1784; si dà notizia di come, prima di realizzare la "rialzatura", sia stata eseguita una «contro fossa fatta addosso il muro di facciata verso il Cortile per osservare la profondità del fondamento se era sufficiente alla rialzatura»[15].
Dalla lettura delle carte emerge come il prospetto prospiciente la Sapienza sia stato, oltre che sopraelevato di un piano, completamente ridisegnato nella sua veste



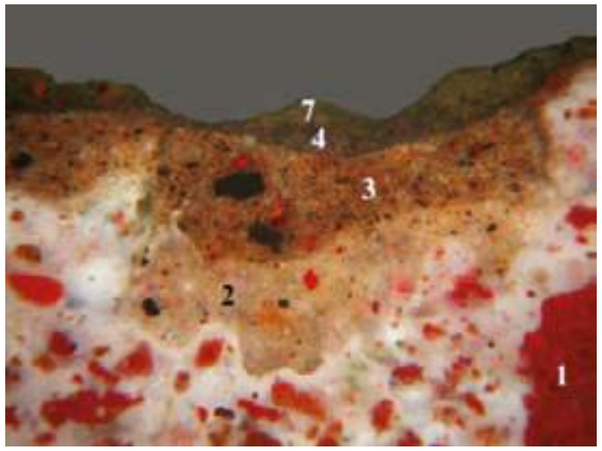


10. Immagine di frammento, allestito in sezione lucida, osservato al microscopio ottico in luce riflessa (ingrandimento 200 X). Campione prelevato da una cornice a intonaco liscio del cornicione marcapiano del secondo livello del prospetto su via del Teatro Valle. Sull'intonaco a base di pozzolana rossa (str. 1) è presente un esile livello biancastro riconducibile ad una probabile preparazione a base di calce (str. 2), e una coloritura di tonalità avorio realizzata con una tinta presumibilmente alla calce, a base di rare terre e raro nero di carbone (str. 3); la coloritura dello strato 4 dovrebbe riferirsi ad uno strato manutentivo beige scuro marrone. Fotografia Artelab srl (novembre 2017).

11. Immagine di frammento, allestito in sezione lucida, osservato al microscopio ottico in luce riflessa (ingrandimento 100 X). Campione prelevato sulla superficie a intonaco di un fondo del prospetto su via del Teatro Valle. Sulla malta a base di pozzolana rossa (str. 1) è sovrapposto lo strato preparatorio realizzato con una tinta presumibilmente alla calce pigmentata con rare terre e rarissimo nero di carbone (str. 2); poi la coloritura di tonalità avorio-giallo molto chiaro ottenuta con due stesure di una tinta presumibilmente alla calce, pigmentata con poche terre e raro nero di carbone (str. 3A e 3B); la coloritura dello strato 4 risulterebbe uno strato manutentivo beige scuro marrone. Fotografia Artelab srl (novembre 2017).

architettonica, con l'aggiunta, al piano terreno, di elementi bugnati in travertino di reimpiego che incorniciano alcune finestre e una porta[16] (fig. 2).
Di interesse, soprattutto ai fini dell'acquisizione delle conoscenze per il restauro critico-conservativo delle superfici esterne del palazzo, è un conto del febbraio 1792, che espone dettagliatamente i lavori fatti a uso d'imbiancatore, sia interni che esterni. Qui sono descritte le lavorazioni eseguite sulle facciate del palazzo su piazza Sant'Eustachio e dei Caprettari, denominata ancora nei primi decenni del XIX secolo come via Monterone; nonché il trattamento dei quattro fronti del cortile interno.
Ancora un altro documento precisa ulteriori lavorazioni eseguite sul palazzo, indicando di aver dato «una mano di bianco, e due di color cortina alli muri della detta facciata e prima dalla parte verso la Sapienza longa palmi 224 alt. dal pian della strada fin sotto il cornicione». Segue di «aver dato due mani di color di marmo al cornicione sotto la gronda» e «due mano di color di marmo alli 20 pilastri delle descritte facciate» e di aver dato un colore simile alle venti basi e zoccoli sotto detti pilastri e, infine, alle mostre di finestre. Il lungo elenco di lavorazioni termina con «aver dato una mano di vernice nera sopra le lavagne che coprono il cornicione del primo piano»[17].
Una seconda campagna analitica mediante saggi stratigrafici, campionature e analisi microchimiche è stata necessaria per confermare, e meglio comprendere, quanto emerso dai documenti d'archivio relativi alla fine del Settecento. Le osservazioni sui materiali costitutivi del prospetto su via del Teatro Valle, rimpaginato negli ultimi anni del Settecento, hanno evidenziato la presenza del travertino nella realizzazione delle cornici delle finestre del piano nobile, con timpani curvilinei e triangolari, così come nel bugnato rustico della zoccolatura. Il cornicione, le cornici delle finestre del terzo e quarto ordine, il bugnato, ad esclusione di quello della quota di zoccolatura, risultano definiti da intonaci in malta a base di pozzolana di colore rosso. In tale prospetto non sono presenti le lesene che invece articolano la facciata sulle piazze dei Caprettari e di Sant'Eustachio.
L'indagine stratigrafica sulle finiture settecentesche che ricoprono le superfici adiacenti di cornici (fig. 10) e fondi (fig. 11) evidenzia alcune lievi differenze di tonalità, rilevate sia negli strati di preparazione (bianca per le cornici, bianco-rosata per i fondi) che nella consistenza del successivo livello di coloritura, di tonalità simile (avorio nelle cornici e avorio-giallo-rosata nei fondi), applicata in uno strato più sottile su cornicione e cornici e in due stesure più coprenti sui fondi. La tonalità leggermente rosata dello strato di preparazione e l'applicazione in due stesure più consistenti dello strato di coloritura avorio sembrerebbero conferire alle superfici dei fondi una tonalità giallo-rosata più marcata rispetto a quella delle cornici, assimilabile alla tonalità del laterizio di colore giallo-rosato, il "color cortina". Il tono

più chiaro di cornicione e cornici, che i documenti descrivono come "color del marmo", potrebbe risultare dall'applicazione di uno strato di colore simile ma più diluito e applicato su una preparazione più chiara a bianco di calce.
Sulle superfici del bugnato a intonaco la coloritura avorio gialla-rosata risulterebbe applicata direttamente sull'intonaco rustico, senza l'interposizione di strati di preparazione di colore bianco (fig. 12). L'estensione del "color del marmo" della fase settecentesca sulle superfici di lesene, basi e cornici di finestre, degli altri prospetti, non riscontrata in fase d'indagine stratigrafica, potrebbe quindi aver previsto la sovrapposizione della coloritura manutentiva avorio-giallo-rosata sulla coloritura originaria, senza l'interposizione di alcuno strato preparatorio a base di calce, come sembrerebbero mostrare alcuni significativi riscontri analitici (fig. 8).



12. Immagine di frammento, allestito in sezione lucida, osservato al microscopio ottico in luce riflessa (ingrandimento 100 X). Campione prelevato sulla superficie a intonaco del bugnato del primo livello del prospetto su via del Teatro Valle. Sull'intonaco di malta a base di calce e pozzolana rossa (str. 1) si osserva, una probabile tinta alla calce di tonalità avorio beige-chiaro pigmentata con poche terre (ocre gialle e rosse) e raro nero carbone (str. 2); gli strati successivi si riferiscono a interventi manutentivi. Fotografia Artelab srl (agosto 2016).

Dal 1880 al restauro di fine Novecento

Da alcune fotografie storiche, antecedenti al 1911, i prospetti sulle piazze sembrano essere stati tinteggiati uniformemente: è leggibile infatti come la tinta rosso-mattone, seguendo la prassi diffusa in quegli anni, fosse stata applicata indifferentemente su partiti architettonici, lesene, basi dei capitelli, fondi, così come sulle cornici in travertino e sullo stesso cornicione sommitale, realizzato in laterizi.
Del 1905 è un documento che testimonia lo stato di conservazione generale del palazzo, soprattutto per quanto riguarda il degrado dei prospetti e la poca cura che si aveva nella manutenzione dei fronti esterni. Dall'Ispettorato Edilizio giungono osservazioni all'Amministrazione comunale e ai proprietari relative allo stato «poco decente in cui sono tenuti i prospetti del palazzo sito in piazza San Eustachio n. 83»[18]. In una lettera comunale si legge come «non sembri opportuno ordinare la rinnovazione della tinteggiatura, ciò però non toglie che sia obbligo del proprietario di curare la manutenzione e la ripulitura»; si prosegue sollecitando i proprietari a «eseguire la spazzatura dei prospetti rimuovendo le ragnatele e la polvere, specialmente sulla via del Teatro Valle»[19].
Allo stesso anno, 1931, risale l'approvazione da parte della Regia Soprintendenza di un progetto di ampliamento, con due varianti, del fabbricato sull'allora via Monterone, progetto presentato dal proprietario Brazzà, approvato il 6 ottobre 1931 dalla Commissione Edilizia. La Soprintendenza pone come unica condizione che «la tinteggiatura dei nuovi corpi di fabbrica fosse di colore oscuro intonato al prospetto su Piazza S. Eustachio»[20].
Nel 1977 viene presentato, dal Senato della Repubblica, un progetto di restauro e adattamento funzionale. I lavori furono progettati e diretti dall'architetto Franco Borsi che si avvalse della consulenza degli ingegneri Gino Parolini per l'impiantistica e Franco Novelli per le strutture[21].
Con l'intervento di restauro del 1980-1981 sono oggetto di trattamento gli elementi in travertino dei tre fronti, quelli del basamento bugnato, in particolare i primi tre filari da terra; in questa occasione gli elementi bugnati realizzati in intonaco sono trattati con tinte color rosso pozzolana, evidenziando così una bicromia inedita rispetto all'architettura dei prospetti. Nella quota basamentale alcune superfici del bugnato presentano una malta caratterizzata da inerti a grana media di pozzolana rossa e un'alta percentuale di legante sintetico. Allo stesso modo una tinta color rosso pozzolana è stata data alle superfici del primo e del secondo ordine, sia sui partiti architettonici che sui fondi, nell'intento, come sostiene il progettista, di rispettare il carattere ottocentesco del palazzo[22].

Osservazioni conclusive

Questa prima riflessione presenta una sintesi delle considerazioni storico-critiche alla base del progetto di restauro delle superfici esterne su strada del Palazzo Stati Cenci Maccarani. È sembrato necessario dare notizia di quanto emerso dagli studi e dall'analisi diretta della realtà dell'architettura, così come questa si presentava prima delle opportune operazioni di pulitura. È parso utile inserire i risultati di tale processo conoscitivo all'interno di un ordinamento temporale, definendo le principali fasi storiche vissute dal monumento nel tempo, sulla base dell'interpretazione delle risultanze delle indagini. Non tutti gli interrogativi sono stati definitivamente chiariti, tuttavia si auspica che un significativo contributo alla comprensione del monumento sia stato ottenuto[23].

Note

1 Allo stato attuale degli studi non vi è certezza sulla data di nascita dell'artista. Come scrive Enrico Parlato nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (LVII, Roma 2001, pp. 37-50) le date 1492 e 1499 «costituiscono i termini *post* e *ante quem*» per la nascita di Giulio Romano; una terza data potrebbe essere individuata nell'ultimo trimestre del 1495.

2 Ci si riferisce all'ultimo, in senso cronologico, intervento di conservazione e restauro dei prospetti su strada e delle coperture del palazzo, avviato nel novembre 2016 e concluso nel gennaio 2018. Le autrici di questo contributo, Chiara Frigieri e Oliva Muratore, hanno preso parte allo studio storico-critico preliminare e al progetto di restauro in qualità di consulenti; Daniela Luzi ha operato sulla fabbrica (ERRE Consorzio), nelle fasi preliminari di indagine stratigrafica e finali di reintegrazione cromatica, affinando le acquisizioni sui rivestimenti superficiali con i dati analitici. Il progetto si deve a Federico Celletti, con l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma, nella persona di Rossella Pesoli.

3 Si citano, tra gli altri: G.B. Cipriani, *Itinerario figurativo degli edifici di Roma*, Roma 1835; C. Franchetti, *I Cenci*, Roma 1935; B.M. Apollonj Ghetti, *Ancora sul palazzo Stati (o Cenci Maccarani)*, in "L'Urbe", ns., 47, 1984, pp. 257-258; L. Garella, G. Marchetti, A.M. Compagna, *Palazzo Stati-Cenci-Maccarani*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma e Bari, 1984), Roma 1984, pp. 333-355; C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134; Idem, *Palazzo Stati Maccarani*, ivi, pp. 294-295; A. Forcellino, *I rivestimenti superficiali nelle fabbriche di Giulio Romano*, ivi, p. 305; C.L. Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano 2009, in particolare *Palazzo Stati-Maccarani a Roma*, pp. 203-204; R. Dal Mas, *Considerazioni sulla rappresentazione di Antonio Lafréri dei palazzi romani del primo Cinquecento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 53, 2010, pp. 47-50; M. Rakatansky, *The Transformations of Giulio Romano: palazzo Stati Maccarani*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 57-82.

4 Si confronti Frommel, *Le opere romane*, cit., p. 117.

5 Doverosa infatti, rispetto all'*unicum* che quest'opera rappresenta, la scelta di far precedere l'avvio dei lavori di restauro da un ulteriore momento di ricerca e approfondimento sulla "materia" del monumento, attraverso l'uso dei ponteggi. In un arco temporale di circa un mese è stato possibile, sulla base di un piano specialistico di analisi e diagnosi, verificare le ipotesi progettuali e anche quanto teorizzato nei precedenti studi, quindi definire, con la miglior accuratezza possibile, le modalità d'intervento e i materiali da impiegare nel rispetto dei valori storico artistici di tale architettura.

6 G. Carbonara, *Dalla storia al restauro e viceversa. Un caso significativo - From history to restoration and vice-versa. A significant case*, in *Basilica di San Pietro, restauro e conservazione*, Città del Vaticano 1999, pp. 62-71: 68.

7 La Società di Ingegneria CPT Studio srl, di Pietro Gasparri, ha coordinato e condotto il processo di acquisizione, documentazione e restituzione degli output finali dei rilievi 3D.

8 ERRE Consorzio, nelle figure di Daniela Luzi e Clelia Sbardella.

9 Le indagini microanalitiche sono a cura di Artelab srl, Domenico Poggi e Andrea Lombardi.

10 Per approfondimenti sulle tecniche di lavorazione degli elementi lapidei del bugnato si vedano, tra gli altri: P.N. Pagliara, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permettessero di "lasciare da parte [...] le superflue spese"*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri *et. al.*, atti del simposio itinerante (Padova, Verona, Venezia, 2008), Venezia, pp. 87-93; Garella, Marchetti, Compagna, *Palazzo Stati-Cenci-Maccarani*, cit.

11 A. Forcellino, *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in *La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, pp. 23-51.

12 Forcellino, *I rivestimenti superficiali*, cit. Per alcuni approfondimenti, ad esempio, sulle superfici architettoniche di Villa Lante al Gianicolo si veda, tra gli altri, P. Marconi, *Restauro dei Monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967 - 2010*, Roma 2015, pp. 904-909.

13 Su Palazzo Te a Mantova si veda: *L'Istituto Centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, in particolare i seguenti contributi: M. Tafuri, *Storia e restauro: il caso di Palazzo Te a Mantova*, pp. 1-15; P. Baldi, *Il restauro architettonico dei prospetti del cortile d'onore di Palazzo Te*, pp. 19-36; G. Fazio, *I mattoni nel cortile d'onore di Palazzo Te*, pp. 37-48; L. Baldelli *et al.*, *Tecniche e materiali*, pp. 49-65. A. Belluzzi, K.W. Foster, *Palazzo Te*, in *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 317-335.

14 Pagliara, *Palladio e Giulio Romano*, cit. All'interno dell'ampia bibliografia sul tema si citano anche: Idem *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Architettura e cultura dei materiali. Pratiche storiche del cantiere e metodologie del restauro architettonico*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 11, 1980, pp. 35-44; Garella, Marchetti, Compagna, *Palazzo Stati-Cenci-Maccarani*, cit.

15 Il documento riporta: «Adi 10 maggio 1784, a tutto Gennaro 1786. Misura e stima de lavori fatti ad uso di Muratore del Palazzo posto a S. Eustachio per la nuova rialzatura del terzo piano fatto incontro la Sapienza, spettante all'Illmo sig.re Marchese Silvio Maccarani, il tutto fatto con suo ordine». Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Savorgan Di Brazzà-Maccarani*, b. 20.

16 Per ulteriori approfondimenti sulla fase settecentesca si veda: O. Muratore, *Le trasformazioni tardo-settecentesche del Palazzo in Piazza Sant'Eustachio a Roma, per opera della famiglia Maccarani*, in *Saggi in onore di Giovanni Carbonara*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., II, in corso di pubblicazione.

17 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Savorgan Di Brazzà-Maccarani*, b. 31, fasc. 1.

18 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione V Lavori pubblici*, *Ispettorato Edilizio*, *Anno 1905*, prot. 2985.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 Dalla documentazione conservata nell'Archivio della Soprintendenza Speciale di Roma si viene a conoscenza del lascito da parte della famiglia Savorgnan di Brazzà, proprietaria del Palazzo dal 1880, all'Ospedale Civile Santa Maria della Misericordia di Udine, nel 1964. Nel 1972 lo Stato acquista il "Palazzo Cenci" con l'intento di stabilirvi alcuni servizi del Senato della Repubblica. Seguono quindi opere di adeguamento funzionale, impiantistico e tecnologico e alcuni interventi di consolidamento strutturale e restauro. Cfr. Roma, Archivio corrente Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma, b. 764.

22 Per maggiori indicazioni sul restauro realizzato tra il 1980-1981 si veda: F. Borsi, F. Quinterio, G. Magnanimi, *Palazzo Cenci*, Roma 1989, in particolare pp. 38-40.

23 Questa riflessione è il risultato della collaborazione fra i tecnici specialisti che hanno partecipato alla ricerca storico-critica e al cantiere della conoscenza. A Chiara Frigieri si deve l'impostazione metodologica e alcuni approfondimenti archivistici e storico-critici sulla realtà dell'architettura; a Oliva Muratore parte dello studio diretto del monumento e inediti approfondimenti sulla fase settecentesca vissuta dal palazzo; Daniela Luzi analizza le fasi cinquecentesche e settecentesche proponendo una sintesi critica degli esiti delle indagini condotte durante il cantiere.

Maria Cristina Loi

Una "firma" di Giulio Romano: la colonna tortile

È opinione condivisa che la colonna tortile sia un elemento tipico e ricorrente nell'opera di Giulio Romano, un elemento che ha caratterizzato alcune delle sue più importanti architetture, realizzate o rimaste sulla carta, disegnate o dipinte[1]. In effetti, se valutiamo il numero di opere giuliesche in cui essa compare, questo sembrerà poco rilevante se rapportato all'intera e vastissima produzione dell'artista[2]. Ma l'uso della colonna tortile da parte di Giulio offre non pochi spunti per riflettere, soprattutto, sul ruolo del disegno nella sua opera. Perché questo stesso elemento architettonico può assumere una funzione e un significato diversi, nelle molteplici possibili sue figurazioni e se utilizzato come parte di un insieme o come elemento isolato.
Come è noto, l'uso della colonna tortile non è circoscrivibile a un determinato periodo storico. Il mito del Tempio di Gerusalemme che si sviluppa e si nutre di molteplici interpretazioni dall'anno della sua distruzione fino a tutto il Settecento vede proprio nelle colonne – nella possibilità di poterle effettivamente riprodurre come elementi isolati in diverse architetture – l'elemento di maggiore fortuna, che ricorre nella storia della letteratura e delle arti visive con molteplici speculazioni e esempi di utilizzo.
Gli studi sulle colonne tortili si diramano in molteplici direzioni, come attestato da un'importante ed estesa bibliografia[3]. In questo breve scritto non ci soffermeremo sulle implicazioni simboliche del loro uso, quanto sul personale modo dell'artista di utilizzare questi elementi architettonici per interpretare lo spazio, reale o tradotto in immagine. Seppure sia impossibile slegare del tutto la scelta, nell'adozione di questo particolare elemento, dalla volontà di attribuzione di un certo significato dell'opera cui va a innestarsi, l'attenzione è rivolta principalmente all'immagine della colonna, alla sua capacità evocativa, al suo modo di influenzare, prepotentemente, una facciata, un interno, un'opera pittorica. Considerando cioè la colonna tortile in una duplice visione, come elemento autonomo di per sé stesso e come, invece, elemento protagonista della costruzione di uno spazio, capace di creare movimento e dinamismo in una architettura definita.

Se il talento di Giulio "disegnatore" raramente è stato messo in discussione, e le lodi di Vasari hanno trovato continue conferme negli studi sulla sua opera, molteplici sono ancora le strade di ricerca aperte. L'occasione della recente mostra di Palazzo Ducale, interamente dedicata ai disegni di Giulio, ha offerto importanti spunti di riflessione su alcuni temi-chiave[4], dalla questione attributiva, soprattutto in riferimento a un gruppo di disegni alternativamente assegnati a Giulio e al suo maestro, alla necessità a tutt'oggi di fare riferimento a un catalogo della sua produzione grafica risalente al 1958[5]. Come è stato sottolineato, il segno condizionato dall'urgenza, la "prestezza", sono aspetti che richiamano l'unicità e l'importanza dell'origine dell'atto creativo, in quello che da Leonardo in poi usiamo chiamare "schizzo"[6].
Assumendo queste caratteristiche come punto di partenza, considerando carattere precipuo del disegno di Giulio la distanza tra il disegno e la sua esecuzione e attribuendo il più alto valore all'invenzione rispetto alla traduzione in opera finita, il momento iniziale diventa il motore dell'intero processo di esecuzione e di trasformazione di un'idea data e, al limite, fino in fondo immutabile. Il traccia-

1. Giulio Romano (attr.), *Disegno di una culla per la famiglia Colonna*, 1524-1546 circa. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1911-28-169.

mento della linea generatrice dello spazio, sia esso reale o virtuale, e la sua trasformazione rappresentano il culmine dell'atto creativo per chi, come Giulio, sapeva tradurre il gesto della mano in spazio, immagine, movimento, addirittura caos[7].
È in quest'ottica che si intendono proporre alcune riflessioni sul tema della colonna tortile.

Ripercorrendo le tappe dell'uso della colonna tortile da parte di Giulio Romano possiamo risalire alle fasi di una ricerca che è stata continua e ricca di esiti originali. Negli anni romani lo vediamo misurarsi con il tema solamente in opere pittoriche, dove l'architettura rimane conclusa nella sfera bidimensionale. Si tratta, come è noto, del completamento degli affreschi nella sala di Costantino (1520-1524), rimasti incompiuti per la morte prematura di Raffaello, con la diretta citazione delle colonne della *pergula* costantiniana[8]. L'esatta attribuzione delle diverse fasi di completamento dell'opera è stata oggetto di un dibattito di cui è stato reso conto anche recentemente, in occasione delle celebrazioni mantovane. È comunque indubbio che, in questo specifico caso, l'uso della colonna tortile sia da interpretare come ineluttabile citazione di un elemento dato, memoria dell'antico, con una precisa connotazione religiosa[9]. Negli stessi anni Giulio esprime, nelle facciate di alcuni palazzi romani, gli esiti di un'altra ricerca sul tema dell'ordinanza. L'ordine semplificato della facciata di Palazzo Stati, in cui egli opera una rarefazione degli elementi architettonici, ne è chiara dimostrazione[10].
Sarà solo a Mantova che la colonna tortile, accanto a nuove opere di pittura, talvolta segno di una inedita esuberanza, si tradurrà in materia nella celebre Rustica di Palazzo Ducale.
In effetti, dagli anni romani a quelli mantovani Giulio sembra compiere un passaggio verso un repertorio di forme più elaborate. Si passa dall'estrema astrazione, dalla riduzione degli elementi e della profondità degli aggetti della parete di facciata, a superfici maggiormente articolate tridimensionalmente. Per quanto attiene più strettamente all'architettura, potremmo dunque affermare che tra Roma e Mantova, tra l'ordine semplificato di Palazzo Stati Maccarani e la colonna tortile della Rustica di Palazzo Ducale, Giulio esprime due diversi modi di interpretare l'elemento della colonna, poli estremi di una ricerca approfondita e originale sull'ordine architettonico che lega gli anni della formazione e delle prime importantissime opere romane alla fase mantovana[11]. E in questa linea di continuità la differenza sostanziale sembra essere tra l'architettura dipinta e quella realizzata da parte di un architetto-pittore[12], ricordando che il "gioco" della fusione delle arti del disegno è, nell'opera di Giulio Romano, sempre caratteristica preponderante.
Nella Rustica Giulio sembra controllare maggiormente, rispetto a quanto pensato e elaborato per le architetture dipinte, l'effetto delle colonne che adornano la facciata[13]. L'artista ricorre all'uso alternato del senso di rotazione per accentuare l'effetto dinamico e, come i restauri starebbero a dimostrare, avrebbe lasciato al colore – di cui sono state trovate tracce nelle superfici concave delle scanalature – il potere di accentuare il chiaroscuro che modula la percezione dei fusti. Gli stessi restauri hanno anche reso possibile l'individuazione di tracce della originaria decorazione a motivi vegetali[14].
Nella medesima ala del palazzo vanno anche menzionate le colonne tortili rappresentate in una sala del piano terreno, una «possibile pagina mantovana di Giulio Campi», come puntualmente ipotizza Stefano L'Occaso, suggerendo l'apertura della discussione ai temi della rappresentazione prospettica e delle vedute di scorcio, esplorati in numerosi casi dall'universo di artisti che abitarono il mondo di Giulio e da Giulio stesso. Lo studioso, inoltre, ha più volte ribadito il tema del rapporto tra spazio e decorazione, la interdipendenza tra pittura e architettura e, più spesso, quanto l'architettura di Giulio sia sempre e comunque «al servizio della pittura»[15].

Alla luce di queste considerazioni, vorremmo proporre la discussione su due disegni attribuibili, con diversi gradi di certezza, a Giulio Romano e alla sua cerchia.
Il primo è conservato nella collezione del Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York sotto questa dicitura: "Drawing, Design for a Boat Shaped Vessel, Possibly Intended as a Festival Float". È un piccolo disegno, tracciato a penna con inchiostro bruno e con tracce di acquerello e gesso nero, su carta vergata, datato genericamente 1524-1546, cioè al periodo mantovano di Giulio. La stessa scheda lo designa quale autore[16] (fig. 1).
L'oggetto stesso del disegno, che entrò a far parte della collezione tramite un acquisto del 1912, è stato nel tempo diversamente identificato, come "salt cellar, a festival float and a cradle". Inoltre, il foglio è stato attribuito a Giovanni Paolo Schor o alla sua cerchia sulla base dei collegamenti con la famiglia Colonna[17]. Una attribuzione a nostro avviso non condivisibile, sia per confronto con altri disegni noti e attribuiti con certezza all'artista austriaco, sia per la tipologia stessa del disegno, che si discosta da quella diffusa nel secondo Seicento[18].
Più convincente appare l'attribuzione a Giulio Romano, per un insieme di fattori. Il disegno è eseguito con estrema cura e potrebbe trattarsi di un elaborato di presentazione, di un omaggio per il committente. È un disegno "finito", in cui sono assenti pentimenti e incertezza, ben delineato in ogni sua singola parte ed elemento. Una riga verticale al centro suggerisce che il foglio, tagliato a filo del disegno, è stato piegato. Vi è rappresentato un apparato costituito da due colonne unite da un'asta orizzontale intorno alla quale si avvolge un nastro. Alcuni elementi rimandano al tema della spirale, un evidente riferimento alle colonne della *pergula* costantiniana.
I fusti, dalle proporzioni slanciate, poggiano su un semplice dado e su una base

attica, entrambi poco sviluppati in altezza. I primi tre quarti della colonna presentano il motivo a scanalature avvitate, mentre il rimanente tratto è lavorato a scanalature verticali. Quasi in prossimità dei capitelli, di ordine corinzio, vediamo i lembi del nastro avvolgersi intorno al fusto e, sopra i capitelli, due sirene bicaudate. Questa struttura inquadra una vasca in forma di imbarcazione, il cui profilo è definito da due altre sirene bicaudate che sostengono con la mano la propria coda; le due estremità si avvolgono su loro stesse creando un motivo ornamentale coniugato con girali di foglie e altri elementi naturali, in un passaggio tra creatura mitica ed elementi naturali di grande efficacia. La vasca poggia su una base naturalistica, uno scoglio su cui è materializzata l'immagine delle onde del mare, tra cui nuotano due pesci e un'altra creatura marina.
È stato scritto che potrebbe trattarsi di una saliera – *salt cellar* – ipotesi rafforzata dal tema acquatico, spesso utilizzato per questo tipo di oggetto, in omaggio al minerale marino.
Una seconda associazione rimanda a una culla dinastica, il che avvalorerebbe l'ipotesi di un omaggio al nascituro Francesco III Gonzaga (1533), sostenuta anche alla luce della consuetudine diffusa al tempo, e dalla somiglianza con un altro disegno di culla di mano del Pippi del *Codice Strahov*[19].
Gli elementi che popolano questa originale composizione richiamano in più modi la figura dell'imperatore Carlo V, un collegamento già adombrato nella stessa scheda della collezione del Cooper Hewitt, in cui leggiamo: «The double-tailed mermaid is associated with the Emperor Charles V, suggesting the design could have been made as part of the decorations for a banquet given by the Gonzagas in honor of the emperor in 1530»[20].
Numerosi elementi favoriscono tale attribuzione.
Nel disegno è rappresentato un elemento-simbolo dell'iconografia cesarea, la coppia di colonne, chiaro riferimento alle colonne d'Ercole, onnipresenti negli stemmi imperiali, dove vengono raffigurate avvolte da drappi con la scritta *Plus Ultra*.
È noto che Giulio Romano fu coinvolto nella preparazione degli apparati trionfali in onore di Carlo V almeno in quattro occasioni, quando l'imperatore fece ingresso a Mantova, una prima volta nel 1530 e di nuovo nel 1532 e a Milano, nel 1533 e nel 1541[21]. L'utilizzo delle colonne è documentato in riferimento all'ingresso del 1541 a Milano nella *Descrizione* dell'Albicante, accompagnata da quattro xilografie. Seppur estremamente semplificate, rendendo ardua la precisa identificazione dei progetti di cui furono incaricati Giulio e i suoi collaboratori, un collegamento convincente è stato fatto tra l'arco presso il Redefosso e un disegno del Louvre che potrebbe rappresentarne uno studio[22]. Va anche ricordato un altro apparato in cui appare, nella pur stilizzata resa dell'Albicante, un paramento trattato a bugne, di fronte al quale si ergono due alte colonne avvolte dalle spire di un serpente (fig. 2).
Testimone del mito di Carlo V nuovo Ercole, è anche, ad esempio, lo scudo dell'imperatore custodito alla Real Armeria di Madrid, in cui ritroviamo rappresentati, in una cornice ricca di riferimenti simbolici, il tema acquatico, l'eroe tebano, le colonne. Il fusto di queste ultime è suddiviso in due parti, quella inferiore a strigilature, quella superiore decorata a tralci: l'ordine è composito, probabilmente un richiamo alle colonne sacre, come avviene anche in altri emblemi imperiali[23].
Questi dati rendono plausibile l'ipotesi che il disegno rappresenti il progetto per un omaggio all'imperatore da parte di Giulio.
Ma non solo. Le colonne e la sirena bicaudata sono i simboli della famiglia Colonna. L'intreccio di relazioni tra Giulio Romano e l'imperatore Carlo V e tra questi e la famiglia Colonna, del ramo di Paliano, è ben documentato. Giulio aveva intrattenuto rapporti sia professionali che personali con i Colonna, e fu l'autore, insieme a Raffaello, del ritratto di Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, oltre ad avere stretto legami di amicizia con membri della famiglia tramite i Gonzaga[24].
Dal punto di vista formale, l'attribuzione a Giulio può essere rafforzata anche in virtù di altri aspetti, più propriamente legati al disegno.
Il modo in cui le colonne inquadrano la composizione non solo richiama un tipico schema compositivo di cappelle, altari, tabernacoli e, appunto, stemmi imperiali, ma suggerirebbe anche la traduzione in forme stilizzate dei paesaggi disegnati da Giulio per gli arazzi dei Gonzaga. Ci riferiamo alla bellissima serie di *Giochi di putti*, di cui conosciamo diversi esemplari[25]. In particolare, analizzando il disegno del Victoria and Albert Museum descritto come "*Putti playing among fruit trees and vine trellises*", alcune osservazioni possono confermare il legame tra questi due disegni solo apparentemente distanti[26] (fig. 3).
Il riferimento alla natura è quasi una costante, in vari modi, in tutta l'opera di Giulio. La traduzione del tronco laugeriano nella colonna apparirebbe coerente con le sue ricerche, così come l'asta orizzontale, altra trasposizione della ghirlanda di elementi vegetali che si avvolge intorno ai rami che collegano gli alberi nel disegno londinese[27]. La colonna del disegno della Cooper Hewitt Collection potrebbe essere una risposta a queste ricerche, a quell'abbraccio tra Arte e Natura spesso ricordato quale tratto caratterizzante della sua opera[28], un continuo, forte richiamo all'universo delle forme naturali, all'artificio, alla metamorfosi, che qui felicemente e con armonia si coniugano alla citazione del mito di Ercole, alla identificazione di Carlo V Ercole moderno, in un corto circuito in cui le arti del disegno, mito e storia, antico e presente convergono in un unico omaggio all'imperatore.
Il secondo disegno di cui si vuole proporre una breve analisi è custodito al RIBA di Londra, ed è stato posto alla mia attenzione da Charles Hind. È catalogato come "Design for a decorated barley twist column", già individuato come attribuibile alla bottega di Raffaello[29] (fig. 4).
Questo disegno pone ulteriori quesiti. Il riferimento alla tipologia della *pergula* nell'antica San Pietro è adesso più diretto ed esplicito, e l'elaborato può essere avvicinato ad altri studi di colonne isolate, caratterizzate da un simile svolgimento del fusto. La filigrana, bene individuabile, a foggia di scudo con tre bande oblique, sormontato da un fiore a quattro petali e appoggiato su un drappo con la data 1546, offre un importante dato e rafforza l'ipotesi che si tratti di un disegno di scuola, di Giulio e non del maestro. Le evidenti incertezze nel tracciamento dello sviluppo spiraliforme e il disegno del capitello del resto pongono dubbi circa l'attribuzione del foglio alla mano dello stesso Giulio. Il fusto poggia su un dado e su una base attica, da cui si apre una teoria di foglie su cui si impostano prima due tratti a spirale, poi altri due tratti decorati a foglie. La composizione termina con un capitello composito. Il perimetro su cui insiste il fusto è delimitato da due segmenti verticali, di costruzione del disegno. Il riferimento alla colonna sacra della basilica vaticana è evidente e, rispetto a questo richiamo, non mancano similitudini con altri studi. Ad esempio, con il disegno di colonna isolata, custodito ad Oxford e attribuito a Giulio, ipoteticamente identificato come studio per un candelabro. Nel descriverlo, Manfredo Tafuri sottolineava l'assenza di strigilature lungo il fusto, animato esclusivamente da tralci vegetali e da putti in diversi atteggiamenti, tornando in questo modo con maggiore forza al riferimento alla origine mitica della colonna. A questa osservazione potrebbe aggiungersi un ulteriore col-

2. Arco trionfale eretto a Milano per l'entrata di Carlo V, 1541.
Da G.A. Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V...*, Mediolani, apud Andream Calvum, 1541.

Pagina a fronte

3. Giulio Romano, *Giochi di putti*, 1539-1545. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. E.4586-1910.

4. Anonimo, *Colonna salomonica*, 1520-1530 circa. Londra, Royal Institute of British Architects (RIBA), inv. 35680.

legamento al mondo naturale, ricordando che il gioco dei putti è il tema centrale dei citati disegni per gli arazzi mantovani[30].
Altri due disegni di colonne tortili possono essere collegati a questo studio. Si tratta dei due fogli custoditi a Düsseldorf, inclusi nel catalogo di Sonja Brink che li assegna, entrambi, alla cerchia di Giulio e che delineano due varianti della stessa tipologia[31]. L'uno, più riccamente e "ordinatamente" decorato, in cui il fusto si divide in quattro segmenti che alternano il motivo a strigilature e la composizione di elementi vegetali e putti; l'altro più simile al disegno del RIBA, ma con l'aggiunta di un terzo tratto decorato a foglie. Questo tipo di colonna, nelle sue varianti, doveva essere stata disegnata da Giulio nel preparatorio per *Marte insegue Adone* e con alta probabilità in altri disegni mantovani[32].
Un ulteriore, importante riferimento va fatto al frontespizio miniato del *De consularibus numismata*, la collezione di immagini di antiche monete pubblicata da Jacopo Strada, in cui due colone tortili, della medesima tipologia di questo ultimo gruppo, e dunque riferibili alle colonne sacre di San Pietro, inquadrano lo stemma dedicato a Ferdinando I Asburgo[33] (fig. 7).
In particolare, proprio in questa immagine troviamo le maggiori affinità con il disegno del RIBA: a parte i dettagli della base, non visibili in quest'ultimo per il taglio del foglio, la struttura del fusto della colonna e l'ordine del capitello sono analoghi. A questa stessa serie di colonne possono essere collegati anche gli studi di varianti sul medesimo tema, rappresentati nel foglio del *Codice Chlumczansky*, da molti studiosi attribuito alla sua scuola[34].

5-6. Giulio Campi e Cristoforo Sorte, decorazione della volta della camera al piano terra della Rustica, 1540 circa, vista d'insieme e particolare di una colonna tortile. Mantova, Palazzo Ducale.

A fronte di queste brevi riflessioni non è possibile avanzare alcuna conclusione, ma sembra comunque interessante cercare di collocare le molteplici occasioni in cui Giulio si cimentò nell'uso della colonna tortile, declinandone in modi diversi gli elementi tipici, nel quadro del suo peculiare modo di espressione, del tutto tipico e personale.
Anche nell'utilizzo di questo tipo di colonna l'artista ci dimostra il suo vivace spirito di sperimentazione e la volontà di agire sulla percezione dell'osservatore, conducendolo, attraverso il mondo di immagini da lui creato, in un viaggio fitto di simboli e citazioni, tra passato e presente.
Nel caso del disegno del Cooper Hewitt egli utilizza solo in parte i caratteri peculiari delle colonne tortili, nella strigilatura del tratto inferiore del fusto. Ma è nei successivi esempi che il riferimento alle colonne dell'antica basilica costantiniana si fa più diretto.
Come ha ricordato Paola Zampa, queste si distinguevano nella articolazione del fusto: con alternanza di strigilature e decorazione a tralci nella *pergula* – è il tipo della colonna sacra – e con più semplice sovrapposizione delle parti decorate a un unico tratto a scanalature avvitate, nell'oratorio di Giovanni VII[35].
Ma il repertorio di riferimenti di Giulio si amplia ulteriormente, intersecandosi con il richiamo al mondo naturale, dilatandosi nella sfera del gioco, esplorando le varianti nella percezione secondo punti di vista, condizioni di luce, contrasti cromatici. Riallacciando i temi della varia, articolata e complessa ricerca sull'ordine architettonico, in una osmosi tra il tema del rustico e della colonna a spirale. Osservando il cortile della Rustica riecheggiano le parole dell'Alberti: «[…] e colonne nei portichi, specialmente negli horti, fatte come tronchi d'alberi, overo fasci di legne cinti di fascia, overo volubili, e con palmo, e aspere con frondi, uccelli, e vivi intagliati. Et volendo fare l'opera robusta [...] Scherzare con chi mira l'opera, e con lo piacere trovamento dargli diletto [...]»[36].

7. Jacopo Strada, *De consularibus numismata*, 1557 circa. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, ms. 9411.

Dal presumibile primo incontro con la colonna tortile, avvenuto in occasione dell'ardua impresa di completamento dell'opera di Raffaello, possiamo già constatare un atteggiamento tipico dell'artista. La *Donazione* fu per lui occasione di verificare le potenzialità di questo elemento, non già soltanto per la forte carica simbolica e per il richiamo all'Antico – dati che dovette aver assunto come acquisiti – ma anche per la capacità di agire da elemento catalizzatore, di attrarre l'occhio dell'osservatore verso il centro, nella fuga prospettica inquadrata dalle alte colonne e culminante nella struttura centrale.
Le colonne tortili di Raffaello, con capitello composito e fusti avvitati e decorati a tralci coniugavano la precisione filologica nella citazione dei modelli antichi con l'attenzione per la Natura. Giulio deve aver colto e assorbito queste suggestioni e negli anni mantovani "libera" la colonna tortile per renderla protagonista della messa in scena dello spazio, in una varietà di soluzioni diverse in cui, di nuovo, ritroviamo la vera origine dell'artista universale Giulio: l'architetto-pittore che si fa scenografo, trasformando i rapporti spaziali in relazioni visive nell'architettura, sia essa disegnata, dipinta o trasformata in pietra; l'artista che usa la linea e la traduce in un elemento architettonico anche quando questo, pur senza alcuna funzione, disegna lo spazio e coinvolge il suo fruitore (figg. 5-6). Con salti di scala e variazioni cromatiche, in una ricerca ininterrotta sulla percezione. E questo proprio in virtù del suo avvicinamento all'architettura attraverso l'architettura disegnata e dipinta, come fu per Raffaello e per Bramante.
«Non andò molto che seppe benissimo tirare in prospettiva, misurare gli edifizi e levar piante»[37]. In queste parole è ritracciata l'evoluzione dell'iter creativo di Giulio. È una ricerca ricca, declinata a più scale e con diversi intenti, che egli conduce incessantemente negli intensi anni mantovani, quando il tema della colonna tortile rimarrà centrale di ricerca e sperimentazione, nella pittura e nell'architettura, per Giulio e i suoi allievi.
È il 1633 quando viene portato a compimento il baldacchino di San Pietro. Le colonne spiraliformi e polimateriche, studiate pensando alla loro percezione da più punti di osservazione e con diverse condizioni di luce, costituiscono un omaggio all'antica basilica e la dimostrazione di una ricerca ininterrotta sullo spazio e i suoi confini, un atto di virtuosismo incalcolabile, anche per il modo in cui si rapportano al vuoto che circonda il baldacchino. «Le cose non appaiono solo per ciò che sono, ma in relazione alle cose che hanno intorno, che ne modificano l'apparenza»[38], parole che Giulio avrebbe condiviso, perché lo studio sulla percezione e sul ruolo del singolo elemento in un insieme che definisce uno spazio sono temi costanti della sua opera.

Note

1 Desidero ringraziare quanti, nel corso di numerose discussioni, hanno contributo con preziosi consigli e stimolanti osservazioni al presente studio. Un ringraziamento particolare va ai curatori del convegno e a Francesco Paolo Fiore, Charles Hind, Marisa Tabarrini, Olivia Horsfall Turner, Paola Zampa. In questa breve presentazione descriverò un aspetto di una ricerca in corso sul

tema del disegno in Giulio Romano, tema che ha costituito il *leitmotiv* delle celebrazioni del 2019, nelle loro varie declinazioni. Dello studio si vuole discutere in questa sede un tema particolare, uno tra i molti possibili: l'uso della colonna tortile, nelle sue varianti e nei suoi utilizzi da parte di Giulio Romano. Considerare la colona tortile una "firma" di Giulio offre una chiave di lettura sul personale modo dell'artista di utilizzare gli elementi architettonici e di interpretare lo spazio, reale o tradotto in immagine, e può offrire un contributo alla interpretazione della sua identità di "artista universale", maestro del disegno. Nell'ambito della ricerca, avviata ormai da alcuni anni, sono emersi numerosi fogli raffiguranti colonne tortili, la cui paternità può essere ricondotta a Giulio e ad altri artisti attivi in area lombarda. Per i riferimenti allo studio cfr. M.C. Loi, *Mantova a Londra*, in *Le Arti del Disegno. Architettura, ornato, figura*, atti del convegno (Mantova, 2016), a cura di S. L'Occaso, M.C. Loi, Mantova 2017, pp. 26-37; M.C. Loi, *Disegni del Rinascimento italiano alla Pierpont Morgan Library di New York,* in "Il Disegno di Architettura", 41, 2017, pp. 35-38. Una pubblicazione sui disegni al Victoria and Albert Museum, con Olivia Horsfall Turner, è attualmente in corso di preparazione.

2 Giorgio Vasari scrive di Giulio che più di ogni altro allievo di Raffaello egli fu «Fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vano, abondante et universale». G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 55-56. Il coro di elogi, pressoché unanime e quasi ininterrotto, che ha risuonato nei secoli per lodare l'artista romano ha sempre sottolineato la sua abilità nell'arte del disegno. E spesso accanto a queste lodi è stato ricordato il modo originale in cui Giulio ha prima "interpretato" Roma e poi definitivamente e più nettamente "modificato" il mondo artistico nei centri della pianura padana, Mantova in testa. Sulla sua influenza, cito qui il recente S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, con numerosi e aggiornati rimandi bibliografici. Cfr. anche la densa voce *Giulio Romano* compilata da E. Parlato per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 37-50, aggiornata all'anno della pubblicazione.

3 M. Fagiolo, *Architettura e Massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Roma 2006, pp. 23 e ss.; F. Moschini, *Le colonne tortili in San Pietro: storia, teoria, progetto*, in A. Labalestra, *Singolaris in Singulis. Duodecim columnae vitinae e marmore nella basilica di San Pietro a Roma*, Massafra 2014, pp. 54-64; S. Tuzi, *La colonna tortile come elemento evocativo del Tempio in età barocca*, in *Il nuovo umanesimo rappresentato e annunciato*, a cura di B. Azzaro, C. Bellanca, Città del Vaticano 2015, pp. 89-123, con bibliografia; S. Tuzi, *Le Colonne e il tempio di Salomone*, Roma, 2002.

4 "*Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019.

5 In riferimento a questi aspetti, si veda il saggio di S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 39-51, in cui l'autrice riprende e ridiscute precedenti studi. Cfr. anche, oltre al fondamentale riferimento a F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 65-95 e, nello stesso catalogo, A. Belluzzi, K. Foster, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, pp. 177-225. Nell'impossibilità di rendere conto anche solo parzialmente della letteratura sul tema del disegno in età rinascimentale e sul complesso rapporto tra le arti del disegno, ricordo soltanto gli scritti di J.S. Ackerman, in particolare *L'origine dello schizzo*, in *Il disegno di Architettura per la Storia e il Progetto*, in "Annali delle Arti e degli Archivi, Accademia di San Luca", a cura di M.C. Loi e F. Moschini, Roma 2016, pp. 15-18, con bibliografia; J.S. Ackerman, *The Origins of Sketching*, in *Origins, Invention, revision*, New Haven 2016, pp. 1-20, e *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano 2003. Cfr. anche C.L. Frommel, K. Oberhuber, J. Shearman, *Architettura dipinta*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 111-118 e il recente A. Nesselrath, *L'Antico di Raffaello e il libro di disegni*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 3 marzo-2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, Milano 2020, pp. 77-83; nello stesso catalogo F. Di Teodoro, *L'architettura disegnata*, pp. 317-329.

6 Cfr. Ackerman, *L'origine dello schizzo*, cit., con bibliografia. Sull'uso del termine "schizzo" si veda anche S. Ferino, che lo fa risalire al 1513-1515 (*Giulio Romano: erede di Raffaello*, cit., p. 49) e S. L'Occaso, che anticipa ulteriormente la data al 1501 (S. L'Occaso, *Mostre. Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano* [...]*; «Con una nuova e stravagante maniera». Giulio Romano a Mantova* [...]*; Giulio Romano. Arte e desiderio* [...], in "Bollettino d'Arte", ser. 7, 41, gennaio-marzo 2019 (2020), pp. 149-160: 152).

7 Sul tema del disegno rimando ai testi citati nelle note 4 e 5 e a S. L'Occaso, *Su alcuni disegni di Giulio Romano e del suo ambito*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti del convegno (Mantova, Archivio di Stato, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016, pp. 205-242, e alle relative bibliografie.

8 È noto che la colonna tortile è uno degli elementi comuni, oltre che nella rappresentazione dell'antica basilica nella *Donazione di Costantino*, ad altre opere romane di Raffaello e poi di Giulio, intorno agli anni Venti: il cartone per l'arazzo con la *Guarigione dello storpio* (1514-1515), la *Presentazione al Tempio*, la *Circoncisione* del Louvre (1522-1523).

9 Sulla valutazione attributiva delle opere in Vaticano cfr. Ferino-Pagden e schede in *Con nuova e stravagante*, cit. Sulla religiosità di Giulio si veda la nota di L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 128 nota 35 e 341.

10 Sull'ordine semplificato cfr. A. Roca De Amicis, *Ordine e quasi ordine*, in "Palladio", 32, 2003, pp. 17-32; M.C. Loi, *L'"ordine semplificato": architettura e pittura. Un dialogo tra Roma e Milano, XVI e XVII secolo*, in *Roma-Milano. Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, a cura di A. Russo, Roma 2019, pp. 127-145, e le relative bibliografie.

11 A Mantova, la pressione esercitata su Giulio per un inaudito numero di commissioni ne dovette condizionare anche il metodo di lavoro, portandolo a delegare grandissima parte dell'esecuzione delle sue opere. Su questo nodo cruciale cfr. ad esempio S. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni*, Mantova 2015 e Idem, *Giulio Romano "universale"*, cit.

12 Cfr. Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore*, cit., in particolare pp. 88 e ss. e, nello stesso catalogo, Belluzzi, Foster, *Giulio Romano architetto*, cit., in particolare 199 e ss.

13 Sulla Rustica cfr. L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit.; M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 15-63 e, nello stesso catalogo, P.N. Pagliara, pp. 418-423, che associa le colonne della Rustica a un disegno del *Codice Chlumczansky*: Praga, Knihovna Národního Muzea, ms. XVII A6, f. 94r, b-e. Cfr. V. Juřen, *Le "Codex Chlumczansky"*, in "Pegasus", 15, 2013-2014, pp. 53-90.

14 Sulle campagne di restauro della Rustica, cfr. il testo di Ceriotti, Lattanzi, Mazzeri, Scala in questo volume.

15 L'Occaso parla di questa possibile attribuzione in riferimento alla «intelaiatura con colonne tortili presenti in una camera al piano terra della palazzina giuliesca». Cfr. L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., p. 246. Cfr. anche: G. Bora, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 275-284. Il tema del rapporto tra architettura disegnata e realizzata è al centro di un numero imprecisato di studi, di cui è impossibile rendere conto anche sinteticamente in questa sede. Tra le innumerevoli opere in cui sono rappresentate colonne tortili ricordiamo ad esempio gli affreschi di Giorgio Vasari alla Cancelleria, su cui, ad esempio cfr. M. Fasolo, M. Glavio Mancini, *Il progetto originario sul quadraturismo: la Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria*, in *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, a cura di G.M. Valenti, I, Roma 2014, pp. 311-331.

16 È un disegno eseguito con inchiostro gallico, esposto alla mostra "Hewitt Sisters Collect", dal 12 dicembre 2014 e catalogato come segue: Giulio Romano (Italian, 1499-1546); Italy; pen and brown ink, brush and brown wash, black chalk on off-white laid paper; 1911-28-169. Cfr. *https://collection.cooperhewitt.org/objects/18170111/* e W. Kaynor, *Design for a Boatshaped Vessel*, in *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts*, catalogo della mostra (New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, 11 febbraio-18 maggio 1997), a cura di B.L. Holman, Dubuque, Iowa 1997, pp. 110-112.

17 Cfr. A. Gonzáles Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. I. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 voll., Milano 1984, II, p. 30, fig. 23; Idem, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1560-1795*, Milano 2004, p. 84; E. Tamburini, *Due teatri per il principe*, Roma 1997, p. 90. Questa ipotesi attributiva è stata, seppur dubitativamente, accolta anche da C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007, p. 170, nota 118; Eadem, *Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor*, a cura di M.M. Simari, A. Griffo, Livorno 2019, pp. 71-89. Allo stesso disegno si riferisce Marisa Tabarrini, in questo volume.

18 Un confronto con la ricca produzione grafica dello stesso Schor, rende plausibile la nuova ipotesi attributiva. Vedi nota sopra.

19 Sulla somiglianza, invero non del tutto evidente, con la culla di Praga, si veda D.J. Jansen, *Il Codice Strahov*, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 464, con riferimenti bibliografici. Nello stesso codice altre affinità, nella costruzione dell'apparato, sono ravvisabili nel disegno per un letto a baldacchino, *Codice Strahov* 52/78, illustrato in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 200. È opportuno qui almeno accennare alla ricca produzione di oreficeria e argenti, studiati da G. Rebecchini, *Giulio Romano e la produzione di argenti per Ferrante ed Ercole Gonzaga*, in "Prospettiva", 146, aprile 2012, pp. 32-43, e da Jansen e da Michela Zurla in *Con nuova e stravagante*, cit.

20 La sirena bicaudata – simbolo della famiglia Colonna – è associata anche all'imperatore Carlo V, ma probabilmente il riferimento è piuttosto alla Sirena Partenope, ricordata in occasione dell'ingresso di Carlo V a Napoli.

21 Cfr. B. Adorni, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 498-501: 500-501; S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999; A. Belluzzi, *Carlo V a Mantova e a Milano*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 47-62; M. Grosso, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 91-110.

22 G.A. Albicante, *Trattato dell'entrar in Milano di Carlo V*, Milano 1541 con quattro xilografie degli archi eretti. Per il disegno del Louvre inv. 3575, riferimenti in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 490 e *Con nuova e stravagante*, cit., p. 128, cat. 26.

23 A. Ferrari, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armería di Madrid*, in "Gil Games", 1, 2016, pp. 145-151, che cita anche il disegno preparatorio, plausibilmente attribuibile a un allievo del Pippi, Teylers Museum, inv. K 16; cfr. anche Leydi, *Sub umbra*, cit. Lo scudo è una tra le molte opere in cui l'imperatore è accostato a Ercole.

24 Nella primavera del 1518 Giulio fu inviato da Raffaello a ritrarre Giovanna d'Aragona. V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, p. 77; *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. 3 ss. I densi legami con la famiglia Colonna, che si protraggono negli anni, grazie ai Gonzaga, sono anche ricordati nel testo di M. Tabarrini.

25 Già ricordata dal Vasari, la serie fa parte di disegni di Giulio, preparatori per arazzi poi eseguiti da G. B. Ghisi. Almeno cinque sono i disegni della serie, conservati nella collezione già di Philip Pouncey, all'Albertina di Vienna, al British Museum, al Nottingham Art Museum e al Royal Museum of Fine Arts di Copenhagen.

26 Inv. E.4586-1910. Il disegno era stato attribuito sia a Giulio stesso che alla sua scuola. Due le ipotesi attributive: "Giulio Romano or workshop, Roman school, 1530s", oppure "Giulio Romano, 1539-1545", ed è stato datato agli anni '30 del Cinquecento. È eseguito a penna e inchiostro bruno, acquerelli e biacca, e misura 56,4 × 43,8 cm. Nello stesso museo londinese, nella Collection of Textiles and Dress, vi sono vari arazzi derivanti da questo studio. Vedi ad esempio inv. T.405-1910. Cfr. P. Ward-Jackson, *Italian Drawings. I. 14th-16th century*, London 1979, pp. 74-75, n. 151; P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior: 1400-1600*, London 1991, p. 336, fig. 366. Stefano L'Occaso osserva che se il disegno del Victoria and Albert è riferito agli arazzi, deve essere non anteriore al 1539.

27 È interessante notare come il tema dell'origine dell'architettura e della capanna archetipica è affrontato da Giulio in chiave giocosa, distante dalle interpretazioni ricorrenti nella trattatistica del Cinquecento. La discussione sulla colonna tortile nelle pagine dei trattati dal XV al XVIII secolo, è tema di un ulteriore approfondimento in corso.

28 A questo proposito, cfr. Belluzzi, Foster, *Giulio Romano architetto*, cit., pp. 199-200.

29 RIBA, inv. 35680. Una precedente schedatura riporta: "Unidentified. Italian. 16th century. Rome: Basilica of St. Peter. Drawing for a Salomonic (*sic*) column from the Old Basilica". Watermark 1546. Ringrazio Charles Hind, Chief Curator and H J Heinz Curator of Drawings at the Royal Institute of British Architects e Olivia Horsfall Turner, Victoria and Albert Museum Senior Curator, Designs and Lead Curator for the V&A+RIBA Architecture Partnership.

30 Oxford, Christ Church, inv. 0881, cat. 419 JBS 419, "Disegno di Colonna tortile con putti e viticci. Candelabro?", penna e inchiostro bruno su carta, a mano libera, preparazione a matita nera, 31,1 x 7,6 cm. Descrizione e commento di M. Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 497, con riferimenti bibliografici. Un candelabro è sicuramente quanto rappresentato nel bel disegno attribuito a Giulio, oggi al Metropolitan Museum di New York, inv. 2010.450.2, di cui si riporta la scheda descrittiva: "Design for a Candlestick, Giulio Romano (Italian, Rome 1499?–1546 Mantua), ca. 1530-1546". Il disegno è un ulteriore esempio delle variazioni dell'impiego del tema della colonna tortile, qui ancora una volta ridotto a oggetto d'uso. Ringrazio Michela Zurla di questa segnalazione, che aggiunge un ulteriore elemento agli studi sul tema, oggetto di una prossima pubblicazione.

31 S. Brink, *Idea et Inventio. Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, 2 voll., Petersberg 2017, I, p. 177, nn. 298-298b.

32 Cfr. Ferino-Pagden, *Giulio Romano: erede di Raffaello*, cit., pp. 88 e ss. e A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), pp. 388-389. Cfr. anche F. Mattei, *Giulio Romano im Vexierspiegel seiner Rezeption*, in "Kunstkcronik", LXXI, 11, 2018, pp. 570-577.

33 D.J. Jansen, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, 2 voll., Leiden 2019, I, pp. 196-197.

34 Vedi sopra, nota 13. Il foglio è citato anche da M. Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 497, con riferimento a V. Juřen, *Le Codex Chlumczansky: un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe siècle*, in "Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires", LXVIII, 1986, pp. 105-205.

35 P. Zampa, *Arredi architettonici rinascimentali nella basilica costantiniana: la cappella del sacramento*, in *L'architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di G. Spagnesi, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 25-30, 1995-1997, pp. 167-174. Sulle ricostruzioni dell'antica *pergula* cfr. anche J.B. Ward Perkins, *The shrine of St. Peter and its twelve spiral colums*, in "Journal of Roman studies", XLII, 1952, pp. 21-33 e M. Cerrati, *Introduzione*, in T. Alpharani, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma 1914, pp. 53-57.

36 L.B. Alberti, *I Dieci Libri de l'Architettura di Leon Battista degli Alberti Fiorentino…*, appresso Vincenzo Vaugris, Venezia 1546, Libro IX, cap. 1.

37 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 57.

38 Lettera di Gian Lorenzo Bernini a Paul de Chantelou, citata in M.G. D'Amelio, *Gian Lorenzo Bernini e gli ori del Baldacchino di San Pietro in Vaticano: la doratura secentesca e il suo restauro*, in "Annali d'Architettura", 21, 2009, pp. 137-150.

Federico Bulfone Gransinigh

Giulio Romano e Giovanni da Udine: dialoghi fra decorazione plastica e architettura

Dal noto passaggio riguardante gli edifici dell'antica Roma contenuto nell'epistola di Raffaello a Leone X[1], si comprende come lo studio dell'antico nell'Urbinate e, di conseguenza, in Giovanni da Udine e Giulio Romano sia stato un punto fondamentale nella loro formazione, seppur provenienti da ambienti culturalmente distanti e con esperienze di bottega diverse in età giovanile. Essi, grazie alla guida di Raffaello, si dedicarono allo studio dell'architettura e della decorazione antica, ognuno con la propria sensibilità tanto da far evolvere un linguaggio che si definirà, sì fedele all'Antico ma, nel caso di Giulio Romano declinato a una forte sperimentazione sostenuta anche grazie alla determinante stagione mantovana, mentre in Giovanni quest'esperienza verrà fortemente condizionata dall'ambiente friulano permettendo, comunque, un'evoluzione e migrazione dei linguaggi all'antica nei territori natii, ponendo il seme per esempi chiari di derivazione romana. Infatti, oltre alla meritoria riappropriazione della tecnica dello stucco, Giovanni da Udine va ricordato anche per altri interventi, in questo caso d'architettura, che portarono in una regione ancora fortemente legata alle influenze veneziane un linguaggio nuovo.

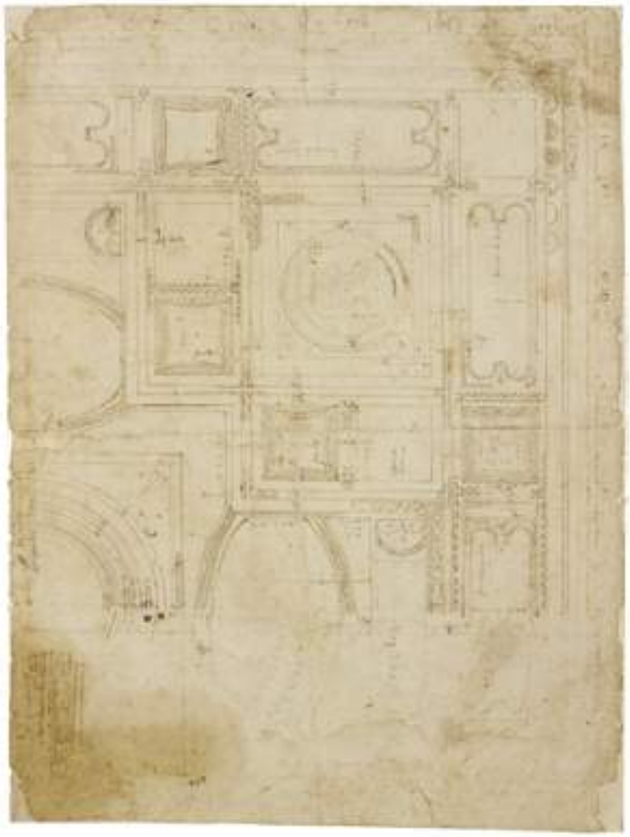
Il cantiere della decorazione: modi, linguaggi e riverberi

La trasformazione del cantiere dello stucco tra il XIV e il XV secolo trova nell'attenzione delle sovrapposizioni delle mescole uno dei temi che rivelano la diversa intenzionalità con cui si va aggiornando la produzione architettonica e decorativa nella Penisola, dall'area adriatica a quella veneto-lombarda e toscana. Quasi sino agli inizi del XVI secolo, Roma rimarrà esterna in questo campo della sperimentazione. Di stucco forte, infatti, si parla già con Donatello all'interno della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo, dove i tondi di stucchi dipinti s'inseriscono in un progetto architettonico ben definito. Già l'esperimento donatelliano dimostra, agli inizi del Quattrocento, come la tecnica dello stucco sia conosciuta seppur non padroneggiata. L'andata a Roma di Bramante e la sperimentazione di questa tecnica all'interno del cantiere del nascente San Pietro, sommata al rinvenimento delle decorazioni dell'antica Roma, porranno le basi per quella che viene riconosciuta anche dalla critica attuale come la definizione di quei caratteri dello stucco nel XVI secolo che portano, irrimediabilmente, un diverso rapporto fra architettura e decoro soprattutto all'interno delle fabbriche di Raffaello, determinando la prima, chiara esplicitazione del cantiere degli stuccatori. Nei cantieri di Raffaello, già dal 1516[2], si ha la presenza delle due figure attorno a cui questo studio ruota, Giovanni e Giulio.

La formazione di Giovanni è stata prettamente quella del pittore da bottega, assai simile a molti altri architetti e artisti dell'epoca[3]. Egli, inserito nell'*entourage* raffaellesco, si distinse in molti incarichi per una spiccata autonomia rispetto agli altri artisti e allievi presenti all'interno della bottega. Il friulano, sin dal suo arrivo, fu una figura che si può definire in parte autonoma rispetto alla cerchia raffaellesca e sicuramente in antitesi con Giulio Romano sia per status (iniziale) sia per approccio allo studio dell'Antico.

Con la sua visione completamente estranea al disegno fiorentino e gli ulteriori

impulsi avuti a Roma, potendosi confrontare, fra gli altri, con Jan Ruysch[4], definito da Vasari come «maestro eccellente di far vagamente frutti, foglie e fiori similissimi al naturale»[5], Giovanni poté ampliare la casistica di specie botaniche collezionate ed enfatizzare quella naturalezza del segno che già lo contraddistingueva.
L'Urbinate, inoltre, affidò al Ricamatore compiti di gestione del cantiere o di rilievo delle rovine e delle sale ipogee fra le quali quelle della "volta dorata" all'interno della Domus Aurea. Di quest'ultima esiste un disegno (Windsor , Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. 9568, vol. 175, A 22, f. 9r), del quale la critica, pur con qualche dubbio, ha attribuito la paternità a Giovanni[6] (fig. 1). Tale studio fu alla base di quell'approccio alla partizione geometrica della decorazione a stucco e a fresco, che, come ribadito anche da studi recenti, è uno degli elementi entro cui comprendere l'evoluzione del binomio architettura e decorazione[7]. Le ricognizioni compiute nella Domus Aurea, inoltre, segnarono la nascita di un nuovo sistema decorativo ispirato all'Antico, quello delle grottesche. Altri elementi che si ritrovano nella dialettica della decorazione sia di Giovanni sia di Giulio furono quelli rappresentati sulle are funerarie. Il motivo dei festoni[8], per esempio, diverrà un tema che da questo momento in poi sarà declinato in varie forme.
Cantieri che segnarono una netta evoluzione dei linguaggi, in cui si vide la compresenza di Giulio e Giovanni, furono quelli delle Logge Vaticane. In questo caso Giovanni da Udine orchestrerà il cantiere dello stucco interpretando i caratteri "all'antica" assieme a Raffaello. Si ha così una commistione fra antico ed elementi moderni e personali: dai festoni alle grottesche agli stucchi bianchi, leggeri e con spessori molto ridotti. Qui il cantiere della decorazione fu affidato in maniera chiara al Ricamatore. In questo caso, la partizione degli spazi destinati alla decorazione, prassi ormai consolidata ma già riprodotta con una volontà di rinnovamento, è chiaramente visibile. Il friulano agirà con un metodo ormai assodato: partire da una formula antica per svilupparla in senso naturalistico.
Ma è da dopo il cantiere di Villa Madama che l'approccio alla decorazione e all'architettura inizia a segnare un profondo solco che dividerà la carriera di Giulio da quella di Giovanni (fig. 2). In effetti il cantiere, a seguito della morte di Raffaello, procedeva a rilento, in quanto vi era in atto uno scontro fra i due artisti. Il Pippi voleva far prevalere la tecnica dell'affresco; il Polifemo presente all'interno di una lunetta preannunciava già il gigantismo che sarebbe esploso a Palazzo Te[9]. L'allontanamento di Giulio dal cantiere, perché impegnato in altri lavori e il suo successivo trasferimento a Mantova del 1524[10], porranno Giovanni da Udine in una posizione vantaggiosa. Fu in grado, infatti, di apportare delle modifiche al programma decorativo e, soprattutto nel vestibolo, sperimentò per la prima volta una decorazione eseguita tutta in opera, in stucco forte a racemi, libera in quanto senza una riquadratura geometrica e senza la prevalenza di pigmenti (fig. 3).
Traslando ora l'attenzione da Roma ai cantieri fiorentini dove fu presente il friulano[11], pare opportuno soffermarsi per alcune considerazioni; infatti in questo contesto si ha notizia della padronanza di Giovanni nel realizzare stucchi a spessori aumentati e forse anche la realizzazione di figure quasi a tutto tondo. Il cantiere di Palazzo Medici di via Larga rimane un esperimento circoscritto che è sintomatico, come giustamente sostiene la critica recente, per sviluppare nuovi ragionamenti[12]. Vasari nelle *Vite* del 1568 riporta come Giovanni fu mandato a Firenze per decorare la loggia che in quel periodo era stata chiusa da Michelangelo; l'udinese in quelle stanze eseguirà stucchi in mezzo rilievo e «alcune cose di stucco, basse basse, e similmente alcune pitture che sono rarissime»[13], riproponendo in questo contesto gli stucchi all'antica che aveva già ampiamente sperimento a Roma.
L'idea, però, che l'intervento di Giovanni all'interno delle stanze di Palazzo Medici (1520-1522 circa)[14] si possa considerare come un *unicum* nella sua carriera è sostenuta anche da un altro cantiere, sempre fiorentino, che un decennio dopo lo vedrà partecipe. Nel 1532 l'udinese, infatti, sarà impegnato nella decorazione della Sacrestia Nuova di San Lorenzo. Egli era già stato interpellato da Michelangelo, nel 1526, per la decorazione della cupola e dei pennacchi (fig. 4). L'ambiente, così come si presenta oggi alla vista, è assai diverso da quello ipotizzato da Michelangelo. Le analisi sulla conformazione e decorazione della sacrestia condotte anche in studi recenti[15] possono chiarire l'apporto dato da Giovanni da Udine in quest'impresa.
Anche in questo caso vengono in aiuto le *Vite*, in cui è ricordato come Giovanni attese all'opera della tribuna con maestri sia romani sia fiorentini. La squadra di maestranze sulla quale il Ricamatore poteva contare era molto diversa da quella con cui aveva collaborato sino al 1527, anno del sacco di Roma. Inoltre, la carenza di mano d'opera specializzata viene sottolineata anche nelle lettere inviate dall'udinese a Michelangelo e questo è il primo punto sul quale soffermarsi[16]. Dei collaboratori di Giovanni, in questo cantiere, rimane solamente il nome di Domenico da Forlì[17], ma fra le maestranze "poco esperte" in stucchi che Giovanni avrebbe dovuto assumere per svolgere questo ciclo di decorazione potrebbe essere stato presente Tommaso Boscoli[18]. La proposta del suo nome viene fatta su alcune ipotesi. Nato a Fiesole i primi anni del Cinquecento, già a vent'anni lo si trova collaborare come scultore, con Andrea Ferrucci da Fiesole, alla tomba di Antonio Strozzi in Santa Maria Novella. Pochi anni dopo, sempre con il Ferrucci, nel 1524 fece parte del gruppo di scalpellini che prestarono l'opera all'interno della Sacrestia Nuova di San Lorenzo[19]. Pur se nel 1532 Boscoli è attestato al servizio di papa Clemente VII, è altamente probabile che a Firenze sia entrato in contatto con Giovanni da Udine e abbia prestato la sua mano all'interno del cantiere degli stucchi nella Sacrestia Nuova. Questo contatto potrebbe essere alla base della sua conoscenza dello stucco applicata nel 1549, quando attese alle decorazioni presenti sulla facciata nord-ovest di Palazzo Capodiferro a Roma[20], collaborando con il lunigianese di origini comacine Leonardo Sormani[21] o come dimostrato da alcuni disegni conservati nella raccolta degli Uffizi a lui attribuiti, i quali mostrano un interesse per gli stucchi[22]. Le decorazioni eseguite nella sacrestia, quindi, oltre ad avere spessori troppo bassi e figure non d'altezza tale da essere viste dal basso[23], non richiamavano la decorazione di Palazzo Medici né prevedevano elementi partiti, bensì una decorazione già sperimentata e facilmente realizzabile. Si comprende, quindi, che Giovanni attuò una scelta precisa di aderenza all'Antico, pur dimostrando di controllare varie tecniche stucchive.



1. Giovanni da Udine, *Rilievo ribaltato dello schema decorativo della "volta dorata" nella Domus Aurea*, XVI secolo. Windsor, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. 9568, vol 175, A 22, f. 9r.

Pagina a fronte, dall'alto

2. Fratelli Alinari, *Villa Madama. Salone con stucchi di Giovanni da Udine e pitture di Giulio Romano,* XX secolo. Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri, b. 0337, inv. 73701.

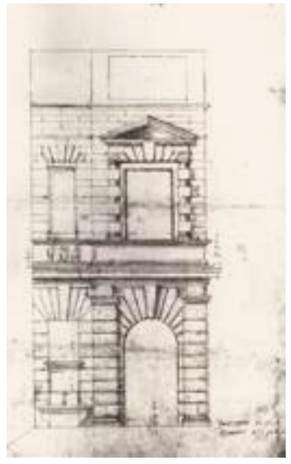
3. Giovanni da Udine, *Motivi decorativi a grottesche a stucco*, XVI secolo. Roma, Villa Madama. Fotografia della Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna (b. 038, inv. 147430).

4. Firenze, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, vista dell'intradosso della cupola. Fotografia di Andrea Jemolo.

Caratteri dell'architettura del Cinquecento romano in Friuli: spunti di riflessione

Dopo il sacco di Roma, Giovanni non riuscì a trovare uno spazio adeguato all'interno degli equilibri che erano mutati e rientrò per un periodo in Friuli, fungendo da importante elemento di giunzione fra la cultura romana e quella friulana. Forse limitato dall'ambiente udinese e dalle committenze non paragonabili a quelle di principi com'erano i Gonzaga, Giovanni, a differenza di Giulio Romano, non riuscì a esprimere appieno quanto appreso. Analizzando alcune sue opere si evince, però, come le frequentazioni e gli studi romani abbiano sedimentato nel Ricamatore una conoscenza forte delle architetture capitoline, da Raffaello a Bramante e altri. Udine, nel 1527, era ancora un cantiere a cielo aperto dopo il terribile terremoto che aveva colpito tutto il Friuli nel 1511. Una riforma di matrice rinascimentale era in atto. Il lombardo Giovanni Fontana lavorava al castello mentre altri erano impegnati in chiese presenti ai piedi del colle cittadino. A Giovanni da Udine, appena rientrato in città, fu affidato il compito da parte del consiglio comunale di procedere alla rifoderazione e al restauro di una torre facente parte della prima cinta muraria cittadina, affacciata su piazza San Giovanni; essa doveva essere trasformata in torre civica con orologio.

Il linguaggio utilizzato nella torre udinese risente di alcuni limiti che, forse, stritolarono l'estro creativo di Giovanni impedendogli di esprimere il suo "fare architettura" a differenza di quello che poté fare Giulio a Mantova. Infatti, l'uso del bugnato, liscio, poco sporgente, posto solamente in facciata, ha quasi un carattere di rivestimento, limitato al fronte più in vista e allo stesso tempo attento al costo del cantiere. Il trattamento superficiale denota anche una mentalità molto più vicina al cantiere della calce e dello stucco che a quello architettonico (fig. 5). L'impianto prettamente a carattere decorativo, rimanda alla scuola raffaellesca se, già dal bugnato, s'individua un chiaro riferimento all'*Incendio del Borgo* di Raffaello nel quale, il basamento del palazzo sul quale si apre la serliana è in bugnato con conci del tutto simili a quelli della torre udinese. Questo tipo di decorazione, inoltre, sarà utilizzato da Giulio Romano a Palazzo Te come si può vedere dal fronte a ovest o nella loggia delle Muse dove compaiono bugne lisce diradate affiancate a bozze rustiche disposte anche a raggiera. Lasciato il Friuli per una seconda parentesi romana Giovanni rientrerà a Udine nel 1534 ed è da questo momento che saranno realizzate altre opere significative. Il primo lavoro che lo vide impegnato fu un tema che Giulio Romano aveva già sviluppato nel 1524 circa a Roma e che tratterà di nuovo a Mantova: la casa d'abitazione. Ciò permette ai due artisti di creare un "manifesto" che possa rappresentare le proprie inclinazioni e scelte di linguaggio che, come nella decorazione, vedrà due approcci diversi. Le due case si caratterizzano per un impianto abbastanza simile, nel lotto così come nel prospetto principale che si attesta su una strada con un'ampiezza minima. Nella casa a Macel de' Corvi, Giulio attua un trattamento del fronte principale che si evidenzia per l'uso del bugnato, ma in una concezione nuova rispetto a quella astratta e sistematica di Raffaello. Ogni pietra fa parte di un disegno, un sistema compositivo che guarda alla dinamicità dei conci. In questo progetto, Giulio demanda al bugnato e agli elementi a esso correlati l'effetto plastico che viene portato quasi nella terza dimensione. Giovanni da Udine, dopo



Pagina a fronte

5. A sinistra: Giovanni da Udine, Torre dell'Orologio in piazza della Libertà, 1528. Udine. A destra: Raffaello Sanzio e aiuti, *Incendio del Borgo*, 1514, particolare. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

6. A sinistra: Casa di Giovanni da Udine, 1534. Udine. A destra: Anonimo italiano della metà del Cinquecento, Copia del progetto (?) di Giulio per la facciata della propria casa a Roma, metà del XVI secolo. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Magliabechiano, II-I-429, f. 6. Da *Giulio Romano*, catalogo della mostra [Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989], Milano 1989, p. 296.

In questa pagina

7. Da sinistra: Finestra laterale della Chiesa di Santa Maria dei Battuti, 1536, Cividale del Friuli; Finestra del Tempio di Vesta, II secolo a.C., Tivoli; Portale della Chiesa di Santa Maria dei Battuti, 1536, Cividale del Friuli; Portale del giardino di Villa Madama, XVI secolo, Roma. Da *Giulio Romano*, cit., p. 101.

il consenso del Consiglio Comunale, interverrà in maniera del tutto diversa sulla sua casa nel capoluogo friulano (fig. 6). La volontà del Ricamatore, espressa nella supplica, era quella di uniformare il fronte strada inglobando un'abitazione adiacente, nonché di aprire un portico sul lato della roggia. L'edificio, riformato, rispecchia in tutto la formazione di Giovanni e l'arte che più delle altre descrive il suo *curriculum* e i suoi studi. La pratica di stuccatore e pittore si risente anche in quest'architettura trattata più come una superficie bidimensionale, o un ambiente delle Logge Vaticane, che come un fronte di un'abitazione, quasi volesse definire una partizione geometrica.

Del 1535 è invece il progetto per le finestre e il portale della chiesa di Santa Maria dei Battuti a Cividale. Anche qui, l'elemento antico viene riproposto in maniera chiara da Giovanni, che, come si vede, ha in mente riferimenti quali le cornici delle finestre dell'attico di Palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello o le architetture del Bramante, fra le quali il portale del Tempietto di San Pietro in Montorio. Il rilievo dell'antico, però, può aver influenzato Giovanni qualora egli sia andato a visitare il Tempio di Vesta a Tivoli dove la finestra è riproposta chiaramente anche a Cividale. Il portale della chiesa, inoltre, rimanda per l'uso dell'architrave pulvinata sia a Raffaello sia al portale del giardino di Villa Madama attribuito a Giulio Romano (fig. 7).

Oltre ad altri lavori minori o di cui non si hanno notizie come la ristrutturazione del coro del duomo di Udine è interessante analizzare il progetto per la scalinata realizzata sul fronte settentrionale del castello del capoluogo friulano. L'incarico, ottenuto nel 1547, vedrà Giovanni progettare uno scalone esteticamente valido ma troppo ripido. Le limitazioni erano molte dato che doveva inserirsi in un prospetto già in parte ideato; ai lati era limitato dalla scansione delle arcate, mentre in altezza doveva raggiungere il piano nobile. Interessante è notare come il gioco d'archi in cui s'inserisce tale scala, composto a destra e sinistra da tre arcate terminanti con un arco di luce maggiore, lo si ritrova anche nel progetto della facciata verso il giardino che Giulio Romano fece per Palazzo Adimari Salviati[24]. In questo caso l'asimmetria delle arcate diviene elemento progettuale, come si vedrà in altre architetture giuliesche. Rimane comunque certo che il ritmo delle arcate di luce diversa lo si ritrova in edifici veneziani del Quattrocento e questo potrebbe far pensare a una contaminazione di linguaggi avvenuta fra il friulano e Giulio. Nel 1558 circa, infine, Giovanni sarà chiamato a fornire il progetto per il campanile di San Daniele del Friuli; questo consente di effettuare ulteriori ragionamenti sulla cultura architettonica del friulano. La torre campanaria fu progettata su proposta del patriarca Giovanni Grimani. Il secondo progetto presentato è quello di maggior interesse; in esso come esposto nelle lettere di accompagnamento, l'architetto precisa di aver inserito una cuspide di sua invenzione. Purtroppo la

visione d'insieme viene restituita solo dal progetto poiché la costruzione fu interrotta e mai completata. Come si vede dal disegno (fig. 8), la parte terminale del campanile rimanda inequivocabilmente all'opera raffaellesca; il penultimo livello balaustrato in cui l'ordine dorico inquadra l'arco impostato su due semiparaste e contenente una porta e la soprastante finestra ad arco ribassato, richiamano sia la ritmica di semicolonne e botteghe al piano terra di Palazzo Branconio sia il tema classico delle botteghe dell'antica Roma come quelle visibili nei Mercati Traianei. Ma è il tamburo a pianta ottagonale con archi sottosquadro, sul quale s'imposta la cupola con copertura in rame, a sollecitare altri riferimenti. Questa soluzione richiama alla mente l'architettura presente all'interno dello *Sposalizio della Vergine* del Perugino conservato al Musée des Beaux-Arts di Caen da cui Raffaello trasse la sua versione. L'impianto ottagonale inoltre con lesene piegate agli angoli come nel campanile friulano era stato adottato nel 1538 da Giulio Romano per la torre campanaria della basilica di San Prospero a Reggio Emilia. Il progetto, attribuito interamente a Giulio da Bruno Adorni[25], oltre a rimandare alla torre dei venti ricostruita graficamente nel Vitruvio di Cesare Cesariano del 1521 e quindi si suppone conosciuta anche da Giovanni da Udine, ritrova nel trattamento dell'ordine dorico un forte rimando al primo Cinquecento romano; un ulteriore riferimento comune potrebbe essere stata la Torre Borgia di Giuliano da Sangallo progettata nei Palazzi Vaticani, il cui cupolino ottagonale (andato distrutto) riporta l'uso dell'ordine a libro che richiama alla mente la parte sommitale del campanile di San Daniele.

Epilogo

Non è così azzardato, quindi, ipotizzare che le due figure di Giulio e Giovanni, durante il periodo romano, oltre a recepire gli insegnamenti di Raffaello, si siano in parte confrontate soprattutto nel campo della decorazione. Le due strade, però, presto divise, avrebbero condotto i due a esprimersi in modi e forme diverse. A Mantova, Giulio Romano fu nominato nel 1526 vicario di corte e prefetto alle fabbriche gonzaghesche[26], ottenendo così numerose occasioni per esprimere il suo pensiero, sperimentare e accrescere la sua fama. Un incarico di pari prestigio ma legato ad un consiglio cittadino e non a un principe fu quello dato a Giovanni nel 1552, dopo il progetto per la scalinata d'accesso al salone del castello di Udine, che gli valse la nomina a Proto. Lontano, quindi, da stimoli e da sostegni anche economici adeguati, Giovanni da Udine riuscì comunque a portare in terra friulana un linguaggio che denota una profonda conoscenza delle architetture della Roma antica e a lui contemporanea consentendo di trovare chiari riferimenti, come si è visto, anche in alcune opere di Giulio Romano.

8. Giovanni da Udine, *Disegno del campanile del duomo di San Michele di San Daniele del Friuli*, XVI secolo. Civica Biblioteca Guarneriana, Archivio Storico Comunale di San Daniele, carta sciolta ex vol. CI, c. 265.

Note

1 Raffaello, *Epistola a papa Leone X*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. It. 37b. Per vari confronti si veda: H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 381-404: 381; J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003, I, pp. 533-543; F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, seconda edizione, Bologna 2003, pp. 20-29; F.P. Di Teodoro, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2015, 7/1, pp. 119-168, 260-270.

2 Udine, Biblioteca Comunale, *fondo principale*, ms. 1195, c. 193r, 5 marzo 1552. Passo del libro dei conti con indicazioni relative alla presenza a Roma di Giovanni da Udine nel 1516 circa. Riportato in *Giovanni da Udine. I Libri dei conti*, a cura di L. Cargnelutti, Udine 1987, p. 393.

3 V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia 1892, pp. 17-18.

4 Cfr. S. Deswarte-Rosa, *Enlumineurs à Évora dans les années 1530. Jan Ruysch, Antonio de Holanda, Antonio Fernandes*, in *Ao Modo da Flandres. disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415 - 1580)*, atti del convegno internazionale (Università di Lisbona, 11-13 aprile 2005), a cura di B.J. García García, F. Grilo, Madrid 2005, pp. 197-209.

5 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 448.

6 Attribuito in: A. Nesselrath, in *Raffaello Architetto*, cit., p. 438, cat. 3.5.4. È riportata l'attribuzione ma con alcuni dubbi in: N. Dacos, *Traccia per un catalogo dei disegni*, in Dacos, Furlan, *Giovanni da Udine*, cit., pp. 237-257: 256-257.

7 Per una lettura approfondita di tale approccio alla decorazione e all'influenza che può aver avuto, anche, Michelangelo si rimanda al saggio di: S. Quagliaroli, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in *"Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte". La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, "Horti Hesperidum", IX, 2019, 1, pp. 17-36.

8 È interessate a questo proposito la decorazione eseguita da Giovanni all'interno del castello di Spilimbergo nella quale propose delle fasce con putti e festoni fioriti e fruttati intervallate da tondi in stucco raffiguranti i committenti e scene antiche. Cfr. C. Furlan, *Il fregio del Castello di Spilimbergo*, in Dacos, Furlan, *Giovanni da Udine*, cit., pp. 182-184.

9 Per la trattazione di questo tema si rimanda all'intervento, in questo volume, di Maria Fukada.

10 Roma, 7 ottobre 1524: Angelo Germanello scrive a Federico II Gonzaga in merito alla partenza di Baldassarre Castiglione e Giulio Romano per Mantova. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 868, c. 564r. Documento edito in *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, p. 69.

11 È del 1521-1522 circa la decorazione di alcuni ambienti a Palazzo Medici e di un decennio successivo (1532-1534) il cantiere per la decorazione nella cupola della Sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. Cfr. Dacos, Furlan, *Giovanni da Udine*, cit., p. 295.

12 A tale proposito si rimanda all'intervento di Serena Quagliaroli in questo volume e all'articolo già citato del 2019. Cfr. Quagliaroli, *La decorazione*, cit., pp. 17-36.

13 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 452. Queste decorazioni a "mezzo rilievo" potrebbero essere paragonate a quelle che Giovanni (e collaboratori) realizzerà nella volta dello studiolo del castello di Colloredo in Friuli. Cfr. G.C. Custoza, *Giovanni da Udine. La tecnica della decorazione a stucco alla "romana" nel Friuli del XVI secolo*, Pasian di Prato 1996.

14 La datazione in questo caso fluttua fra il 1518 e il 1522 come attestato, fra gli altri da: S. Pierguidi, *Giovanni da Udine, Michelangelo e l'impresa delle tre ghirlande*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", XXX, 2011, pp. 23-32; A. Cecchi, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, in "Paragone", XXXIV, 399, 1983, pp. 20-44: 40, pp. 22-25; M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in "Nuovi studi", XI, 12, 2006, pp. 85-116: 92 ss.

15 Fra gli altri: A.E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922; E. Carrara, E. Ferretti, *"Il bellissimo bianco" della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea*, in "Opus Incertum", n.s., II, 2016, pp. 58-73; Quagliaroli, *La decorazione*, cit., pp. 17-36.

16 *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983, III, n. DCCCXLII, pp. 362-363.

17 Udine, Biblioteca Comunale, ms. 1197/7, cc. 150r-154r. Vi è descritta l'attività nella Sacrestia Nuova e viene menzionato "Menicho da Forlì". Documento citato da Cecchi, *Le perdute decorazioni*, cit., pp. 23, 30, 37, nota 24; Quagliaroli, *La decorazione*, cit., p. 24 nota 18.

18 Cfr. A. Ghisetti Giavarina, *Tommaso Boscoli. Note documentarie sull'attività di scultore, scalpellino e stuccatore*, in "Opus", 9, 2008, pp. 21-26.

19 W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge-New York 1994, pp. 95-96.

20 I festoni e le figure rientrano perfettamente nell'insieme di linguaggi utilizzati da Giovani da Udine anche in territorio friulano.

21 R. Cannatà, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, in "Bollettino d'arte", s. 6, 76, 1991, pp. 87-104: 87-88, 93 nota 70.

22 Fra il 1561 e il 1563, inoltre, Boscoli era impegnato nelle decorazioni a stucco di Villa Pia in Vaticano. Cfr. W. Friedlaender, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig 1912, p. 127; Ghisetti Giavarina, *Tommaso Boscoli*, cit., p. 24.

23 Carrara, Ferretti, *"Il bellissimo bianco"*, cit., p. 61.

24 Cfr. C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134: fig. a p. 107.

25 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, Milano 2006, pp. 13-75.

26 31 agosto 1526, Conferimento dell'ufficio di vicario di corte e di superiore delle fabbriche gonzaghesche a Giulio Romano. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, *Patenti*, lib. 5, c. 134r. Documento edito in *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 171-172.

Giulio Romano e collaboratori, *Volta della loggia dei Marmi*, 1538-1539. Mantova, Palazzo Ducale, loggia dei Marmi

Paolo Bensi

Le tecniche pittoriche di Giulio Romano a confronto con i procedimenti esecutivi della bottega di Raffaello

Questo contributo nasce dall'interesse verso la possibile trasmissione da parte di Raffaello di metodologie tecniche ai suoi allievi e collaboratori nella grande officina vaticana, con particolare attenzione per Giulio Pippi, ovvero Giulio Romano.

Per ottenere informazioni probanti possiamo contare, almeno parzialmente, sulle fonti, a partire da Vasari, mentre il panorama delle indagini scientifiche non è purtroppo uniforme.

A fronte di un vastissimo insieme di dati disponibili per il maestro, solo per Giulio Romano disponiamo di una discreta serie di risultati, che si riduce notevolmente per il Penni, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio.

Iniziamo dalla pittura murale, in particolare dalla sala di Costantino in Vaticano, non terminata a causa della morte del maestro. Fabio Fernetti ha chiarito come Raffaello intendesse condurne la decorazione a olio sull'intonaco, riuscendo ad applicare su una delle pareti una apposita "mistura". Del progetto iniziale sono sopravvissute due figure allegoriche, *Comitas* e *Iustitia,* che hanno un aspetto compatibile con un'esecuzione mediante leganti oleosi[1].

La *Iustitia* è stata in genere attribuita al maestro, mentre la *Comitas* veniva ritenuta opera di Giulio Romano e del Penni, forse per dare saggio delle loro capacità nella tecnica inizialmente prevista per la sala, poi abbandonata. Farnetti avanzava l'ipotesi che i due avessero in maniera spregiudicata riutilizzato un cartone raffaellesco incollato sull'intonaco e poi ripreso ad olio: si potrebbero spiegare in tal modo le strane ondulazioni visibili nella parte bassa della figura. Dipingere su carte fissate su muro non è una tecnica rarissima, se ne conoscono alcuni esempi del Quattrocento e del Cinquecento, anche a Roma[2].

Il restauro della sala di Costantino ha però portato nuove informazioni sulle opere in oggetto, che risultano eseguite su una preparazione di colofonia, una resina vegetale, che sarebbe quindi all'origine dei raggrinzimenti anomali di cui si è parlato. Entrambe le figure sono attribuite alla mano di Raffaello. Questo procedimento ha un preciso riscontro nelle *Vite* di Vasari, dove sono descritti tre metodi per dipingere ad olio su muro, e il secondo procedimento prevede appunto una stesura finale di resine vegetali a caldo[3]. Un impasto di olio, cera e colofonia è stato in effetti rilevato nella *Flagellazione* in San Pietro in Montorio di Sebastiano del Piombo, eseguita a olio su intonaco[4]. Solo la pubblicazione dei dati analitici completi potrà dirci quale sia l'esatta struttura degli strati preparatori delle due figure della sala.

Il ricorso ai leganti oleosi permetteva un ampliamento della tavolozza, una più articolata gamma chiaroscurale e anche una maggiore libertà rispetto ai tempi ristretti dell'affresco: la tecnica poteva apparire come una novità a Roma ma era già stata utilizzata nel Quattrocento da vari artisti toscani e in diversi centri del Nord Italia[5].

Sicuramente i procedimenti messi in atto nell'officina raffaellesca vaticana hanno influenzato le scelte degli allievi: Polidoro da Caravaggio dipinge nel 1524-1527 a olio le *Storie della Maddalena e di santa Caterina da Siena* in San Silvestro al Quirinale[6]. Perin del Vaga a Genova decora nello stesso modo per Andrea Doria nel Palazzo del Principe la volta della sala del *Naufragio di Enea*, elogiata da Vasari

e da Armenini, ma data ormai come perduta nel 1766 dal Soprani e sostituita da nuove figurazioni nell'Ottocento. Materiali oleosi sono stati recentemente individuati anche nella volta dello scalone del palazzo[7].
A Mantova Giulio Romano e suoi collaboratori utilizzano ampiamente i leganti oleosi in Palazzo Te nei soffitti delle camere di Psiche e delle Aquile, come risulta dalla descrizione di Vasari. Le analisi svolte dall'Istituto Centrale del Restauro hanno individuato in quest'ultima uno strato di preparazione gessoso, una imprimitura, grigiastra, a base di biacca, e stesure pittoriche a olio, che creano effetti di contrasti chiaroscurali particolarmente espressivi a partire dai fondi scuri delle scene[8]. Abbiamo quindi di base un intonaco gessoso, un materiale che stranamente non compare mai nelle fonti sino all'Armenini, che però lo suggerisce solo per la tempera, e poi a Volpato, alla fine del Seicento (che lo sconsiglia), eppure è stato rilevato in diversi casi di decorazioni a secco[9].
Una stratigrafia praticamente identica è già presente in alcune parti del ciclo del salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, secondo le analisi coordinate da Gheroldi; anche la *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo presenta una situazione simile, e notevoli quantità di gesso furono fornite a Leonardo per eseguire la *Battaglia di Anghiari*[10]. Da un punto di vista conservativo non si tratta di scelte ottimali, dato che il gesso tende ad assorbire umidità dalle murature, mentre la biacca impermeabilizza gli intonaci, impedendo all'acqua e ai sali provenienti dall'interno di trovare sfogo se non in maniera distruttiva.
I dipinti murali con leganti oleosi di Giulio Romano vanno comunque a inserirsi in un contesto mantovano che aveva già accolto gli interventi analoghi di Mantegna, nella parete con *La corte* della *Camera Picta* in Palazzo Ducale, per la quale sono documentate forniture di olio di lino e olio di noce all'artista nel 1468 e nel 1471[11].
Questa tradizione tecnica è stata successivamente continuata nella città lombarda da Lorenzo Costa il Giovane nella cappella dell'Immacolata nella basilica di Sant'Andrea (1569 circa) e nella sala di Manto in Palazzo Ducale (1574-1579)[12].
Spostiamo ora la nostra attenzione ai procedimenti su supporti mobili, cercando di porre in evidenza le caratteristiche delle tecniche di Raffaello che possono essere state trasmesse agli allievi.
Il Sanzio ha dipinto in quasi tutta la sua carriera su supporti lignei, nei grandi formati come nei ritratti, utilizzando in prevalenza tavole di pioppo, come i suoi contemporanei, il ciliegio in due occasioni e il tiglio – nella *Gravida* e nei *Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni* (Firenze, Galleria Palatina), che però risalgono al periodo giovanile; il *Ritratto di Fedra Inghirami* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) è eseguito invece su legno di noce: viene dato prevalentemente alla scuola (al Penni, secondo Oberhuber), e dunque gli allievi dovevano averlo ben presente. Negli ultimi anni dipinse in qualche occasione anche su tela[13].
Gli strati di preparazione per i supporti si allineano ancora in parte alle tradizioni medievali, a partire dalla presenza delle impannature parziali, ossia dell'incollaggio di tele solo sulle connessure delle assi. Quest'ultimo sistema compare nel *Trasporto di Cristo* (Roma, Galleria Borghese, 1507), nella *Belle Jardinière* (Parigi, Musée du Louvre, 1508) e ancora nella gigantesca ultima pala della *Trasfigurazione* (Roma, Pinacoteca Vaticana, 1520)[14]. Il primo fondo preparatorio dei dipinti prevede stesure di gesso e colla, in genere in due strati, secondo la tradizione toscana, di colore chiaro[15].
Le scelte più personali e innovative riguardano tuttavia gli strati successivi di imprimitura, a cui è affidata l'intonazione di base delle opere. Nelle opere giovanili, analizzate alla National Gallery di Londra e al Louvre, si notano impasti in prevalenza di color crema-giallino, a base di biacca, con particelle di giallo di piombo e stagno, abbastanza simili alla ricetta consigliata da Vasari. La particolarità significativa sta nella presenza di particelle di vetro, notate dapprima nelle lacche ma poi individuate anche nell'impasto di altre materie coloranti, le cui finalità sono oggetto di discussione da anni. In particolare per le preparazioni si è pensato a: maggiore velocità di essiccazione dell'impasto oleoso, anche se questa era già attivata dalla biacca e dal giallo di piombo; particolari effetti di *texture* superficiale;

1. Giulio Romano e bottega, *Orfeo straziato dalle baccanti*, 1530 circa. Collezione privata.

aumento di trasparenza delle imprimiture nei casi in cui il disegno preliminare fosse eseguito sotto di esse – Raffaello però adotta questo procedimento solo in pochi casi, preferendo disegnare sopra l'imprimitura[16]. Per quanto riguarda le opere degli ultimi anni è stato rilevato nella *Madonna dell'Impannata* del 1514[17].
La tecnica dell'artista ha uno sviluppo nuovo quando decide di adottare imprimiture colorate, già nella *Madonna dell'Impannata,* dove è presente uno strato rosa, e nella *Grande Sacra Famiglia* del Louvre (1518), con un'imprimitura arancione. Come ha notato Mottin, dopo il 1516 molto spesso fa ricorso a imprimiture scure, nerastre o brune, anche nei dipinti su tela: questa tendenza si manifesta altresì nelle opere condotte con l'aiuto degli allievi, che entrano così direttamente a contatto con questa nuova impostazione. Nella *Madonna del diadema* (Parigi, Musée du Louvre, 1510-1511), dove la critica pensa ad un intervento importante del Penni, l'imprimitura è grigia, così come nella *Santa Margherita* (Parigi, Musée du Louvre, 1518), probabilmente eseguita con Giulio Romano[18].
Il Sanzio si pone in tal modo tra i primi sperimentatori di una nuova concezione della pittura che avrà un grande sviluppo nel XVI secolo, una orchestrazione delle tonalità che inizia dalle profondità più scure dei dipinti e si articola in imprimiture locali o sottomodellati colorati sotto alle stesure di colore vere e proprie. Il sistema delle imprimiture locali era già in parte presente nella pittura medievale ma il maestro lo porta ad un altissimo grado di raffinatezza, a partire dalla *Madonna del Cardellino* sino alla *Trasfigurazione*[19].
Ultima notazione sui materiali scelti dal Sanzio, l'utilizzo di polvere di bismuto metallico per rendere determinati toni di grigio, un pigmento veramente inconsueto, che però si riscontra già in opere del Perugino della fine del Quattrocento. Il pigmento è stato rilevato nella *Pala Ansidei*, molto probabilmente nella *Salita al Calvario* e nella *Madonna dei garofani*; gli altri rinvenimenti in Italia erano finora alcuni dipinti di Fra Bartolomeo e del Granacci[20].

Come abbiamo detto in precedenza, il confronto tra i dati tecnici relativi a Raffaello e quelli disponibili per i collaboratori è sbilanciato a favore del primo; comunque cercheremo di porre in evidenza, quando possibile, parallelismi e divergenze. Nelle opere di Giulio Romano si riscontrano scelte particolari delle specie legnose, ossia essenze resinose, pini o abeti, in tre occasioni: nei due pannelli con *La nascita di Giove* (Londra, National Gallery) e l'*Allattamento di Giove* (Hampton Court, Royal Collection Trust) entrambi del 1535 circa, nonché nella *Morte di Euridice* (Sestri Levante, Galleria Rizzi)[21]. Anche l'*Orfeo straziato dalle baccanti* (collezione privata) (fig. 1), sottoposto a indagini, ha mostrato un supporto di abete[22]. La *Vergine con il Bambino e san Giovannino* (Parigi, Musée du Louvre, 1515-1516) è su castagno, un legno non molto usato per il suo alto contenuto di tannini; il noce invece è stato scelto per la *Cerere*, copertura della *Piccola Sacra Famiglia* (Parigi, Musée du Louvre, 1517-1518), anch'essa data a Giulio Romano[23].
Nell'*Orfeo straziato dalle baccanti* è stata notata la presenza, tra il supporto e la preparazione, di uno strato molto probabilmente di pergamena, una incamottatura, usuale nella pittura su tavola sino al Trecento, sostituita poi quasi completamente dall'impannatura, ovvero l'applicazione di tele; se ne conoscono comunque alcuni esempi più tardi, come la *Pala di san Zeno* di Andrea Mantegna (Verona, chiesa di San Zeno, 1457-1459) e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* di Domenico Beccafumi (Siena, Collezione Chigi Saracini, 1528)[24]. Le finalità di tale strato, oltre alla volontà di tenere riunite il più possibile le due assi che costituiscono il tondo, doveva essere quella di offrire una base molto liscia e compatta per la preparazione. Quest'ultima, anche se l'opera non è stata sottoposta a prelievi, sembrerebbe chiara ed è stata classificata come un impasto di gesso e colla.
Caratteristica dei procedimenti dell'artista è la presenza di imprimiture grigie, rilevate nella *Vergine con il Bambino e san Giovannino*, dove è nera e senza il gesso e colla sottostante, nella *Nascita di Bacco* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1533 circa) e nella *Morte di Euridice* (analizzata da chi scrive); non sappiamo se sussistano, almeno in forma parziale, nell'*Orfeo straziato*[25]. Nella *Madonna Wellington* (Londra, Wellington Collection, Apsley House), posteriore al 1520, nella *Nascita* e nell'*Allattamento di Giove* assumono una tonalità bruna, molto probabile anche nella *Madonna della gatta* (Napoli, Museo di Capodimonte, 1520 circa)[26]. Come abbiamo visto si tratta di scelte tecniche che il Pippi ha assimilato e sperimentato nella bottega di Raffaello, anche se non sono state sinora riscontrate polveri vetrose negli strati preparatori.
Vorrei sottolineare come nell'*Orfeo ucciso* sia stato notato l'uso di un cartone da ricalco con il sistema "a carta carbone", citato da varie fonti cinquecentesche, in cui il disegno veniva trasferito sulla preparazione mediante pressione su un foglio annerito sul retro con polvere carboniosa: all'analisi riflettografica si evidenzia infatti il segno preciso, secco e sottile, tipico del procedimento (fig. 2). Da notare come un disegno preliminare simile sia stato rilevato con i raggi IR anche nella *Nascita di Giove.* La dott.ssa Michela Fasce molto gentilmente mi comunica che anche *Orfeo ed Euridice davanti a Plutone e Proserpina* (collezione privata), che dovrebbe fare parte della stessa serie di dipinti descritti in precedenza, da lei analizzato agli IR, mostra un disegno da cartone analogo. Inoltre la tavola risulta essere di legno di conifera, come negli altri quadri, e sono presenti imprimiture variamente colorate a seconda delle zone [27].
Le scelte dei supporti da parte di Polidoro da Caravaggio sono molto inconsuete; l'artista infatti si serve di tavole di castagno e di noce – usati comunque anche da Raffaello e dal Pippi – che sembrano essere parti di mobili riciclate, stante la presenza di cardini e di serrature: su di esse Polidoro dipinge bozzetti di intensa e drammatica espressività. Indagini svolte sulla *Salita al Calvario* (Londra, National Gallery, 1534) hanno evidenziato una imprimitura bruno-rossiccia, formata da biacca, nero, minio, ocre e terra d'ombra, visibile anche nei dipinti conservati a Napoli, e simile a quella dei coevi dipinti dedicati all'infanzia di Giove di Giulio Romano[28].
Nella *Madonna in trono con il Bambino e santi* di Perin del Vaga (Genova, Museo

2. Giulio Romano e bottega, *Orfeo straziato dalle baccanti*, 1530 circa, particolare. Collezione privata.

Diocesano), del 1534-1535, sopravvivono le impannature di strisce di tela, anche sui nodi: si tratta di uno degli ultimi esempi noti della pittura italiana. In alcune sue opere anch'egli si serve di cartoni "a carta carbone", non rinunciando comunque allo spolvero[29].
Sono state messe a confronto due versioni della *Sacra Famiglia con san Giovanni e santa Caterina* del Penni, una della Pinacoteca di Varsavia e un'altra di una collezione di Boston, risalenti al 1520-1521: la presenza di polvere di vetro e di bismuto nella versione di Varsavia presenta forti analogie con aspetti tecnici caratteristici di Raffaello. Per entrambi i dipinti è stato utilizzato il metodo del cartone "a carta carbone"[30].
Dai dati che abbiamo presentato emerge come gli allievi di Raffaello abbiano ereditato dal maestro alcuni aspetti tecnici legati alla tradizione, come il ricorso prevalente alle tavole, la preparazione di gesso e colla e i sistemi di impannatura delle assi. D'altra parte essi sviluppano alcuni procedimenti innovativi, in parte presenti nelle opere del maestro, come le imprimiture scure, e i cartoni da ricalco, piuttosto che gli spolveri. L'utilizzo di polveri di vetro e di bismuto nelle imprimiture e nei colori sembra arrestarsi, salvo che nel Penni.

Note

1 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 58-59. F. Fernetti, *Gli allievi di Raffaello e l'insolito utilizzo di un cartone del maestro nella Sala di Costantino*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 133-136.

2 P. Bensi, *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere,* in *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 65-68.

3 A. Antoniutti, *Musei Vaticani. Giustizia e Comitas su colofonia*, in "Il Giornale dell'Arte", 379, ottobre 2017, p. 38; Vasari, *Le vite*, cit., I, pp. 135-136.

4 Vasari, *Le vite,* cit., V, p. 89. B. Marocchini *et al.*, *Materiali e tecniche esecutive nella cappella Borgherini*, in *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 87-93.

5 P. Bensi, *La pittura murale ad olio in Italia nel XVI secolo e agli inizi del XVII secolo,* in *Come dipingeva Caravaggio,* atti del convegno (Firenze, 28 gennaio1992), a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 91-101; Idem, *Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti quattrocentesche*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 20-22 febbraio 2002), a cura di B. Fabjan, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, Roma 2010, pp. 77-91: 83-89.

6 D. Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven-London 2018, p. 28.

7 E. Parma, L. Stagno, *Restauri a Palazzo del Principe in Genova*, in "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 8, 2000, pp. 88-105: 90 e 99.

8 Vasari, *Le vite,* cit., V, p. 68. G. Basile, *Decorazione pittorica di Palazzo Te: gli aspetti metodologici, i risultati, i problemi*, in *L'Istituto Centrale del restauro per Palazzo Te*, volume speciale di "Bollettino d'arte", Roma 1994, pp. 69-74; F. Talarico, G. Vigliano, *Contributo alla conoscenza della tecnica di esecuzione e dello stato di conservazione dei dipinti murali della sala di Psiche*, ivi, pp. 75-84.

9 G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, edizione a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 139; G.B. Volpato, *Modo da tener nel dipinger*, in M.-P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, Mineola, New York 1999 (prima edizione, London 1849), pp. 726-755: 735.

10 V. Gheroldi, *Un conflitto sulla qualità tecnica della pittura murale a Ferrara al tempo di Borso d'Este*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 142-157; M. Marabelli, *Indagini scientifiche: metodi e risultati*, in *Leonardo. L'ultima cena. Indagini, ricerche restauro,* a cura di G. Basile, M. Marabelli, Firenze 2007, pp. 22-25.

11 M.C. Gaetani, A. Soavi, *Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi in Mantova. Le tecniche pittoriche e la loro interpretazione*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale*, cit., pp. 301-313.

12 C. Tellini Perina, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano a Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona 1998, pp. 112-124.

13 P. Hendy, *Tommaso Inghirami*, in *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974, pp. 195-196; K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982, p. 104. R. Nardi Berti, *'Ritratto di donna', detta 'La gravida'*; *'Ritratto di Agnolo Doni'*; *'Ritratto di Mad-*

dalena Doni', in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 11 gennaio-29 aprile 1984), Firenze 1984, pp. 249-254. A. Roy, M. Spring, C. Plazzotta, *Raphael's Early Work in the National Gallery: Paintings before Rome*, in "National Gallery Technical Bulletin", 25, 2004, pp. 4-35: 4-5; B. Mottin, E. Martin, E. Laval, *Raphael's Paintings in French Museums: Some New Results from Recent Technical Investigations*, in *Raphael's Painting Technique: Working Practices before Rome*, atti del seminario Eu-ARTECH (Londra, 11 november 2004), a cura di A. Roy, M. Spring, Firenze 2007, pp. 13-24.

14 P. Tollo, *La 'Deposizione' di Raffaello. Tecniche di esecuzione, stato di conservazione e intervento di restauro*, in *Raffaello. La 'Deposizione' in Galleria Borghese. Il restauro e studi storico-artistici*, a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2010, pp. 179-185: 179; Mottin, Martin, Laval, *Raphael's Paintings*, cit., pp. 13-14; M. De Luca, *La 'Trasfigurazione' di Raffaello nella storia del restauro vaticano*, in *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 75-77.

15 Roy, Spring, Plazzotta, *Raphael's Early Work,* cit., p. 5; Mottin, Martin, Laval, *Raphael's Paintings*, cit., p. 14; Tollo, *La 'Deposizione'*, cit., p. 179.

16 Mottin, Martin, Laval, *Raphael's Paintings*, cit., p. 14; I. Borgia *et al.*, *Raphael in Perugia: The Fresco of San Severo, the Baglioni Altarpiece and the Gonfalone of Città di Castello*, in *Raphael's Painting Technique*, cit., pp. 35-43: 37-38; M. Spring, *Raphael's Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteenth-Century Painting*, ivi, pp. 77-86: 78-85.

17 M. Ciatti *et al.*, *Il restauro della 'Madonna dell'Impannata' di Raffaello, delle Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti*, in "OPD Restauro", 29, 2017, pp. 48-90: 84.

18 Ciatti *et al.*, *Il restauro*, cit,. p. 87; B. Mottin *et al.*, *Raphael and his Entourage in Rome: Laboratory Study of the Works in the Musée du Louvre*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid 2012, pp. 351-364: 354-355, 362-364.

19 Borgia *et al.*, *Raphael in Perugia*, cit., p. 37; Mottin *et al.*, *Raphael and his Entourage*, cit., pp. 355, 357-358.

20 Borgia *et al.*, *Raphael in Perugia*, cit., p. 35; Spring, *Raphael's Materials*, cit., pp. 77-78.

21 G. Algeri, *Morte di Euridice*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 7 dicembre 1983-11 marzo 1984), Genova 1983, pp. 100-101; P. Bensi, *Analisi microchimiche*, ivi, pp. 102-103. L. Keith, *Giulio Romano and The Birth of Jupiter: Studio Practice and Reputation*, in "National Gallery Technical Bulletin", 24, 2003, pp. 38-49: 39-40.

22 P. Assmann, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 225, cat. 112. Ringrazio sentitamente il proprietario del dipinto per avermi fornito i risultati della diagnostica compiuta sull'opera e la relazione della restauratrice Anna Monti, dello Studio Monti di Firenze, del 2015, da cui risulta che l'essenza del supporto è abete.

23 Mottin *et al.*, *Raphael and his Entourage*, cit., pp. 356-358.

24 P. Bracco, O. Sartiani, C. Toso, *"Per Te Parte Porto". Tecnica artistica, stato di conservazione e intervento di restauro dei dipinti*, in *La Pala di San Zeno di Andrea Mantegna. Studio e conservazione,* a cura di M. Ciatti, P. Marini, Firenze 2009, pp. 125-180: 126; P. Bensi, *Materiali e tecniche esecutive di Bramantino e degli artisti lombardi del suo tempo*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525),* atti del convegno di studi (Lugano, 6-7 novembre 2014), a cura di M. Natale, Ginevra-Milano 2017, pp. 247-257: 247.

25 Mottin *et al.*, *Raphael and his Entourage*, cit., pp. 358-359; C. Grimm, *Art history, connoisseurship and scientific analysis in the restoration of Giulio Romano's 'Birth of Bacchus'*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 22, 1994, pp. 31-41: 35; Bensi, *Analisi microchimiche*, cit., p. 103.

26 Keith, *Giulio Romano*, cit., p. 40; P. Young, P. Joannides, *Giulio Romano's Madonna at Apsley House,* in "The Burlington Magazine", CXXXVII, 1112, 2008, pp. 728-736: 735; A. Cerasuolo, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014, p. 184.

27 *Orfeo ucciso* è stato analizzato mediante riflettografia infrarossa a scansione nel 2017 da Art-Test s.a.s. Firenze. Keith, *Giulio Romano*, cit., pp. 42-44; Cerasuolo, *Diligenza*, cit., pp. 92-94.

28 L. Giusti, *Note sulla tecnica di esecuzione*, in *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988-15 febbraio 1989), a cura di P. Leone de Castris, Roma 1988, pp. 193-195; L. Keith, M. Moore Ede, C. Plazzotta, *Polidoro da Caravaggio's 'Way to Calvary': Technique*, *Style and Function*, in "National Gallery Technical Bulletin", 25, 2004, pp. 36-47: 41.

29 L. Rissotto, *'Madonna in trono con il Bambino, S. Giuseppe, S. Francesco e S. Domenico'. Relazione di restauro*, in *Raffaello e la cultura*, cit., pp. 63-67. M.C. Galassi, *"Piacendogli più il disegnare che il condur l'opere": grazia, perfezione, diligenza e mestiere nel disegno sottostante di Perino del Vaga*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano 2001, pp. 79-86.

30 G. Bastek, *Technological examination of the Warsaw and Boston versions of 'The Holy Family with Saint John and Saint Catherine' by Gianfrancesco Penni,* in "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", n.s., 3, 39, 2014, pp. 151-195.

Antonella Chiodo

Vivere l'Antico. Una rilettura, attraverso i disegni, di Giulio Romano artista e collezionista

Negli ultimi anni di attività di Raffaello, quando l'artista deteneva la carica di *praefectus marmorum et lapidum omnium* concessagli da Leone X nell'agosto del 1515 e mentre «affrontava il difficile testo di Vitruvio, quando leggeva le lettere di Plinio il Giovane per trarne lezioni per la progettazione della Villa Madama, quando pianificava il rilievo di tutti gli edifici di Roma antica»[1], il giovane Giulio Romano era accanto all'Urbinate[2].

Dei risultati di questo magistero raffaellesco sul fronte della ricostruzione e dello studio dell'Antico attraverso il disegno pressoché nulla è giunto fino a noi[3], anche se ne rimane vivida memoria attraverso le parole di Vasari, al quale, durante il suo soggiorno mantovano presso la dimora-studio dell'artista (1541), Giulio mostrò la propria raccolta di «tutte le piante degli edifizii antichi [...] e di tutte l'altre migliori antichità di che si ha memoria, disegnate parte da lui e parte da altri»[4].

Del resto proprio la nascita nell'Urbe e la familiarità con monumenti e rovine candidava l'allievo ad assumere un ruolo primario, accanto al maestro, nel progetto topografico e di rilievo di Roma antica. Giulio era cresciuto a Rione Monti, dove la famiglia Pippi è attestata almeno dal principio del Cinquecento; l'abitazione paterna è documentata nella contrada di Macel de' Corvi distrutta, come è noto, nel corso delle demolizioni attuate in quest'area fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, durante i lavori per il Vittoriano. Si trattava di un rione di impianto medievale, prossimo al Campo Vaccino, con abitazioni alte e strette che si alternavano a palazzetti nobiliari, come mostra la veduta di Giovanni Antonio Dosio (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2537A; fig. 1)[5]; il Foro di Traiano distava qualche centinaio di metri dalla casa paterna e la Colonna e i Mercati diventarono presto i modelli per le creazioni di Giulio[6]. La contrada di Macel de' Corvi, prediletta da marmorari[7], sorgeva dunque su preesistenze della Roma antica. A quel tempo vi erano, infatti, cave attive nei pressi dell'abitazione giuliesca «dietro a [via] Marforio dove si faceva la chava soto a quelle chase», come annota Fra Giocondo in un suo disegno (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1537A)[8] e fortuiti rinvenimenti di reperti antichi sono descritti, per esempio, nelle *Vite degli artisti* di Gaspare Celio: «al tempo che Giulio era in casa sua furono trovati in una cantina sotterrati in un pilo di marmo, molti pezzi di modelli di creta cotta [...] e come era vicino il luogo a casa sua li furono portati, e li disegnò di chiaroscuro»[9]. La stessa dimora dell'artista si ergeva, poi, tra due edifici di età repubblicana: il sepolcro dei *Claudii*, inglobato in un'abitazione accanto a quella del Pippi e rinvenuto soltanto nel 1888 con le demolizioni; e il monumento a Gaio Publicio Bibulo ben visibile al primo Cinquecento e tuttora in loco[10].

L'altra esperienza cruciale per la maturazione del suo approccio all'Antico e che plasmò l'artista nell'educazione ad un gusto collezionistico e al relativo *display*, è senz'altro la partecipazione ai lavori della Farnesina di Agostino Chigi[11]. La villa era ornata da una rac-

1. Giovanni Antonio Dosio, *Veduta dalla Colonna Traiana*, settimo decennio del XVI secolo. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2537A.

colta antiquaria composta da sculture, cammei, gemme, gioielli e suppellettili rare, come i vasi, posti in dialogo con gli affreschi che Raffaello andava realizzando con i suoi scolari, i quali si formarono su tali esemplari «normativi per l'esercizio dell'invenzione»[12]. Per esempio sulla *Venere Getty* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) si cimentò lo stesso Giulio[13], il quale, nel dipinto *Donna allo specchio* (Mosca, Museo Puškin; 1523-1524), denso di richiami all'Antico[14], sembra citare, nella statua entro una nicchia in secondo piano, proprio la scultura scoperta nel 1509, in particolare nel gesto del braccio che trattiene le vesti, mentre la figura, attraverso un'abile opera di camuffamento, deriva dall'Apollo del *Sigillum Neronis* laurentino (Napoli, Museo Nazionale Archeologico), già noto nell'ambito dell'*officina chigiana*[15]. L'abilità e la profondità di Giulio nel ridare vita all'Antico è qui racchiusa in un piccolo dettaglio dove la statuaria e la glittica si fondono insieme.

Quel contatto quotidiano, quell'immersione fra i resti della Roma antica, che già si erano impressi nella sua memoria negli anni di formazione, attraverso l'insegnamento di Raffaello, gli permisero, grazie alla pratica del disegno, di decodificare e di comprenderne i linguaggi, le tecniche e i significati più profondi, consentendogli di acquisire quella capacità – riconosciutagli già dai contemporanei e poi riscoperta dalla critica moderna – di "assimilazione" del lessico e delle forme degli antichi e di elaborare una sua cifra stilistica, dove la citazione e il paragone con l'Antico si fanno misura e modulo ripetibile, formulario antiquario pronto all'uso in una continua variazione sul tema.

Non sorprende, quindi, che nell'aprile del 1520, alla morte di Raffaello, fu Giulio Romano ad essere designato, insieme a Giovan Francesco Penni, erede dello studio e prosecutore degli incarichi che il maestro «aveva lasciato loro insieme col credito»[16]. A tal proposito, nell'estate del 1520, ripresero i lavori, iniziati da Raffaello, nel cantiere di Villa Madama, con le decorazioni della loggia. È qui che l'artista, insieme a Giovanni da Udine, dovette attuare un programma all'antica, in sintonia con le istanze del circolo di umanisti legati a Leone X; misurandosi, fra l'altro, con la selezione e disposizione delle sculture antiche da collocare negli spazi della villa, insieme a Mario Maffei che aveva il compito di sovraintendere i lavori per conto di Giulio de' Medici[17]. A Maffei, animatore di un'accademia dedita alle discussioni archeologiche e collezionista antiquario, in particolare di epigrafi, furono dedicati gli *Epigrammata antiquae urbis* di Giacomo Mazzocchi (1521)[18]. Per Villa Madama si procedette all'acquisto di sculture provenienti da note collezioni d'antichità romane, accanto alle quali si aggiunsero quelle giunte attraverso doni dell'*entourage* papale, come nel caso di una *Danae* appartenuta al Maffei[19].

2. Baldassarre Peruzzi, *Veduta di casa Ciampolini*, 1511-1512 circa. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. Z 2424v.

È in questo clima, quindi, che si colloca l'ingresso in villa dello *Zeus* (Napoli, Museo Nazionale Archeologico), sistemato al centro dell'esedra della loggia, scultura proveniente dalla celebre collezione d'antichità appartenuta a Giovanni Ciampolini, morto nel 1505; e, inoltre, cade, nel settembre 1520, l'acquisto, presso gli eredi di quest'ultimo, di una porzione della nota raccolta da parte di Giulio Romano insieme a Giovan Francesco Penni[20].

È un altro protagonista della *fucina chigiana*, Baldassarre Peruzzi, a restituirci, grazie al foglio delle Kunstsammlungen di Veste Coburg[21] (inv. Z 2424v.; fig. 2), la più preziosa delle testimonianze finora emerse circa la ricchezza e la disposizione della collezione in casa Ciampolini nel secondo decennio del Cinquecento.

Nel foglio emerge l'*Ercole Ciampolini*, restituito con un approccio archeologico nell'evidenziazione di una frattura in corrispondenza della zona pubica[22]. Questa scultura dal destino oscuro[23] – non sappiamo se fece parte della vendita ai due scolari di Raffaello – costituisce motivo di particolare interesse per Peruzzi, che la riutilizza in diverse composizioni a partire dal 1511 circa[24]; e lo dovette essere anche per il giovane Giulio, che sembra farne oggetto di meditazione nel *Giovane coperto da pelle di leone* o *Ercole giovane* nel frammento di cartone per un arazzo perduto ricondotto agli anni romani (Cambridge, MA, Harvard Art Museums, inv. 1932.347) dove la fisicità e la sensualità dell'eroe si stemperano nel tratteggiare l'immagine di un giovane guerriero[25]. Peruzzi, poi, ci restituisce altri pezzi Ciampolini, come il frammento di torso (Ercole?) entro una nicchia; un sarcofago, velocemente annotato e di difficile interpretazione[26]; i due piedi calzati;[27] e ancora, in primo piano, adagiato a terra, un torso maschile riverso. Quest'ultimo potrebbe essere uno dei pezzi acquisiti da Giulio e portato a Mantova, come pare alludere il nudo di spalle al centro del disegno *Soldati che attraversano a guado un fiume* (Vienna, Albertina, inv. 14201 R98), preparatorio per il fregio della camera degli Stucchi a Palazzo Te (1529-1531 circa)[28]. Simili frammenti, come «un mezo corpetto de marmore vecchio, all'anticha», si trovavano ancora nello studio mantovano dell'artista, al momento della stesura dell'inventario dei beni redatto il 13 marzo 1573[29].

L'atto di vendita del 5 settembre 1520 dei pezzi Ciampolini, passati dagli eredi a Giulio e a Penni e rimasti a quella data dentro e fuori casa Ciampolini[30], comprendeva: tutte le opere scultoree, i vasi[31] e le cornici architettoniche, elementi, questi ultimi, spesso copiati, come in ambito giuliesco nel praghese *Codice Chlumczansky*, e collezionati da artisti, come Antonio da Sangallo il Giovane[32]. È il padre Pietro Pippi a sottoscrivere l'atto per conto dei due artisti assenti alla stipula; i testimoni sono Bono da Bergamo muratore e Lorenzo Lotti, detto Lorenzetto, lo scultore fiorentino che aveva lavorato alla Farnesina con Raffaello e che tre anni più tardi sposerà Gerolama, sorella di Giulio[33].

Inizia così nel suo ultimo periodo romano a profilarsi il valore assunto dalla raccolta antiquaria che l'artista andava costituendo e che, oltre ai pezzi Ciampolini, si stava arricchendo di opere in terracotta, medaglie, cammei e monete: una collezione che rientra nella categoria della *working collection*, repertorio di modelli utile, fra l'altro, ad accorciare i tempi del processo creativo[34]. Strumento d'uso, commisurato al contempo al valore e prestigio sociale legato al ruolo di artista collezionista e referente esperto nel mercato d'antichità[35].

Le anticaglie di Giulio divengono un *family affaire*, ancor più con l'avvicinarsi della partenza per Mantova; nel 1523 Baldassarre Castiglione, caldeggiando l'arrivo dell'amico presso i Gonzaga, scrive ad Andrea Piperario a Roma che l'artista «faria bene a venire, perché io forsi li darei dar via de li soi marmi»[36]: un indizio di come la raccolta giuliesca di antichità fosse apprezzata, più di quanto noi oggi riusciamo ad intuire, e al centro d'interessi economici.

L'artista, infatti, pochi mesi prima di affrontare il viaggio verso Mantova, fa testamento (29 aprile 1524), assicurandosi che al suo garzone Raffaellino del Colle andassero soltanto le opere incompiute e gli strumenti di lavoro, mentre le antichità, riposte negli spazi interni e all'esterno della casa di Macel de' Corvi, rimanessero in famiglia. Si preoccupa inoltre che il suo erede universale, lo speziale Giovanni Battista *de Cornu*, indicato come suo germano nei documenti fra il 1524 e il 1528 (anno di morte), non alieni la vigna all'Esquilino collocata sotto le mura cittadine e davanti alla fontana monumentale dove erano posti i Trofei di Mario.

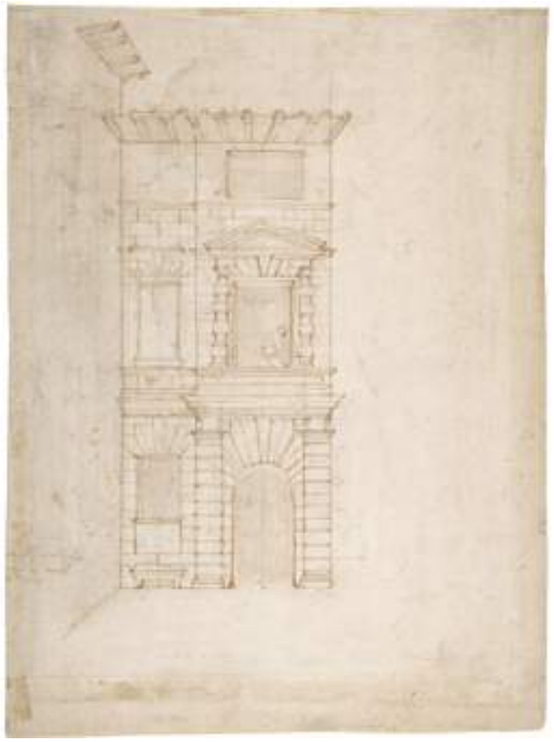
Casa e vigna sono i principali beni appartenuti al padre, morto nel 1521, che passarono a Giulio, alla morte dei fratelli più giovani[37]. Matura, quindi, in questi ultimi anni a Roma – mentre è impegnato in progetti come Palazzo Stati Maccarani – la volontà di nobilitare, nella contrada dove era cresciuto, l'abitazione di famiglia, ideando una facciata "parlante", specchio dello status raggiunto e che ne dichiarasse, attraverso l'alto tasso di classicismo antiquario, l'aura programmatica di artista votato all'Antico. La dimora purtroppo conobbe un rapido declino: svilito dalle

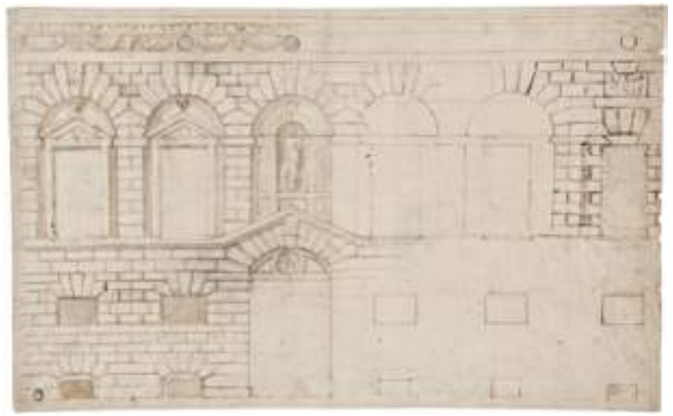
modifiche dell'assetto urbanistico, avvenute in quest'area già in epoca farnesiana, l'edificio venne abbattuto nel 1888[38].

Una serie di disegni del Cinquecento, tuttavia, restituisce la fisionomia all'antica del prospetto voluto dall'artista, non solo nella foggia architettonica[39] ma anche nel montaggio in facciata delle anticaglie da lui raccolte ed esibite sotto le finestre del piano terreno e del primo piano[40], rappresentando una rottura con la tradizione romana delle *spolia*[41] e anticipando quella mescolanza che si ritrova in Palazzo Te. Conviene tornare a riflettere su tali prove grafiche in relazione ai pezzi antichi posti in facciata partendo dallo schizzo dal vero, da riprendere in studio, ricondotto a Raffaello da Montelupo (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2692A), allievo di Lorenzetto. Il secondo disegno è quello dell'allievo del Montelupo, il già citato Dosio (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2691A), che mostra l'alzato che si ricollega in questa sede ad un altro foglio sul quale è vergata l'iscrizione tagliata «[q]uesto di giulio [Rom]ano al macell' de corvj»[42] (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.56.15r.; fig. 3), primo riferimento esplicito al «canto»[43] su cui sorgeva la dimora[44]. Il foglio newyorkese è chiaramente riconducibile, per stile grafico, accorgimenti tecnici (linee guida a pietra nera) e per grafia delle iscrizioni, ai disegni del *Libro di antichità* della Biblioteca Nazionale di Firenze (NA 1159), appartenuto a Jacopo Dani, uomo dei Medici, amico di Vincenzio Borghini e Jacopo Strada, e opera di un artista dell'Accademia del Disegno; il volume, datato al settimo decennio del XVI secolo, è stato avvicinato a Giovanni Battista Naldini: attribuzione dubitativamente estesa al disegno statunitense e che merita attente analisi stilistiche[45].

Oltre ai fogli ricordati in precedenza, ad opera di artisti toscani documentati a Roma e con legami diretti o indiretti a Giulio, va rammentato il prospetto quotato della Biblioteca Nazionale di Firenze (II.I.429, f. 6r; fig. 4), ritenuto prossimo al progetto realizzato dal Pippi. Il disegno reca a sinistra del portale, sotto la finestra, una specchiatura con la dicitura «lettere». Il nostro, quindi, sembrerebbe aver pensato ad inserire un'epigrafe in tale spazio architettonico, come parrebbe confermare il disegno anonimo di Chatsworth (The Devonshire Collections, vol. XXXV, f. 53) ove è abbozzato, nella stessa specchiatura, proprio il testo di una lapide con la sua modanatura[46].

A tal proposito, nei *Libri delle antichità* di Pirro Ligorio è documentata «vicino alla colonna di Traiano, murata nella casa di Iulio pittore, alla destra della porta di detta casa» una lastra incisa di forma rettangolare, oggi perduta[47], e legata ad un monumento funebre di un liberto, eretto per la moglie, anch'essa affrancata; essa è menzionata, per la prima volta, nella vigna di monsignor Giovanni da Macerata presso la Porta Appia, negli *Epigrammata* di Mazzocchi e segnalata poi nei principali repertori epigrafici del Cinquecento nell'area dove sorgeva la casa del Pippi[48]. La presenza di un'epigrafe proveniente da una vigna romana posta sulla facciata del palazzetto dell'artista, murata con intenzionalità accanto all'ingresso della casa, sulla strada pubblica, deve far riflettere sia sulla natura ed entità della raccolta antiquaria dell'artista già in anni romani, che sui suoi contatti con i circoli umanistici e l'Accademia Romana (Mazzocchi ne era l'editore ufficiale), i cui studi eruditi si rispecchiavano nelle scelte collezionistiche.





Pagina a fronte

3. Giovanni Battista Naldini (?), *Alzato della facciata della casa di Giulio Romano a Roma*, settimo-ottavo decennio del XVI secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.56.15r.

4. Anonimo cinquecentesco, *Alzato della facciata della casa di Giulio Romano a Roma*, secondo quarto del XVI secolo. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, inv. II-I 429, f. 6r.

In questa pagina

5. Giulio Romano, *Progetto per la casa di Giulio Romano a Mantova*, quarto decennio del XVI secolo. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 45/1986.

Anche Giulio, come i collezionisti e i suoi committenti, possedeva una grande vigna all'Esquilino come già evocato. In quell'area il padre ne aveva già acquistata una prima nel 1509, vicino a Porta Maggiore, monumento della Roma antica profondamente impresso nella memoria giuliesca[49], tanto da farne modello per la porta di Palazzo Te[50].

La vigna, però, alla quale l'artista tiene particolarmente, venduta soltanto nel 1545, è quella sulla via Labicana che Pietro Pippi acquista per 75 ducati, il 29 gennaio 1517, da Pietro di Antonio Regibus da Alba dove è presente un «edifitio rotundo»[51]. All'interno dei suoi confini esisteva, quindi, una struttura, riconosciuta nella cosiddetta *Casa Tonda*, per la funzione abitativa che ebbe nel tempo e che poi fu abbattuta alla fine dell'Ottocento (piazza Vittorio Emanuele II). Si trattava di un mausoleo (I secolo a.C.) di forma circolare su un basamento quadrato, che doveva trovarsi in origine al confine nord-est degli *Horti Maecenatis* e, per tale ragione, da più studiosi identificato nel sepolcro di Mecenate[52]. Non sappiamo se l'architettura fosse a quel tempo identificabile come un edifico sepolcrale ad occhi esperti come quelli di Giulio, che, all'epoca dell'acquisto della vigna, era già impegnato con Raffaello nei rilievi degli edifici antichi, e poteva vantare una discreta competenza archeologica. Era noto che, all'inizio del Cinquecento, su quell'area sorgesse un tempo la sontuosa villa suburbana del confidente di Augusto e protettore di Orazio, come mostrano, per esempio, i disegni del *Codice Barberiniano* di Giuliano da Sangallo e quelli di Fra Giocondo. Lo studio dei mausolei a forma circolare nei dintorni di Roma e Napoli rientrava nelle ricerche condotte sulla pianta centrale[53]. Nella *Resurrezione di Cristo* del Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 3468), accostata al ciclo di arazzi della Scuola Nuova in Vaticano, Giulio propone in secondo piano un mausoleo di forma circolare ad evocare il Sepolcro[54]; di tale interesse abbiamo, inoltre, prova nel codice praghese, dove compaiono gli studi sulla pianta centrale[55], e nello splendido progetto che tiene fra le mani nel ritratto che gli fa Tiziano (Mantova, Palazzo Te). Quest'ultima pianta, variamente interpretata, potrebbe evocare, come alcuni particolari architettonici della planimetria sembrano evidenziare, quella struttura antica collocata tra le sue proprietà[56].

L'esperienza di artista antiquario, proveniente dal coltissimo *milieu* umanistico dell'Urbe, è il blasone che lo introduce alla corte gonzaghesca, dove nei primi anni mantovani Giulio è impegnato a trasferire la sua collezione e il suo studio. Fra marzo e aprile del 1526, infatti, l'ambasciatore mantovano a Roma è al servizio di Federico II nel recupero e nella spedizione di pezzi antichi; il 25 marzo 1526 partirono via terra alcune anticaglie donate da Giulio al Gonzaga: un puttino a cavallo, tre sculture acefale e un frammento di fregio[57]. Quest'ultimo potrebbe essere il rilievo di età augustea, *Battaglia dei Romani contro i Galli* (Mantova, Palazzo Ducale), già Ciampolini e precedentemente presso la casa di Lorenzo Manlio (piazza Giudea)[58], che servì da modello per Giulio nella *Morte di Patroclo* sulla parete est della sala di Troia in Palazzo Ducale (1538-1539)[59]. Seducente, poi, l'ipotesi di riconoscere in una delle statue senza testa la *Venus Genetrix* (I secolo a.C.; Vienna, Kunsthistorisches Museum), che, con l'aggiunta di testa e braccia (Venere Vincitrice)[60], era stata collocata nella loggia dei Marmi in Palazzo Ducale: loggia progettata entro il 1538 e allestita con funzione di *antiquarium* dal Pippi[61].

Parte delle sue raccolte e del suo studio era rimasta a Roma nell'abitazione di Giovanni Battista *de Cornu*, che alla morte nel 1528 la vedova restituì a Giulio e ne stilò un inventario dove, tra dipinti, una cassa piena di disegni e cartoni (forse parte dell'eredità di Raffaello e visti da Vasari), libri e strumenti di lavoro, vi erano anche figurette in cera, sei maschere (forse modelli in terracotta), oggetti da *Wunderkammer* (un dente di lupo, una conchiglia e una lumaca marina), oltre che un cratere, alcune tazze di diversi materiali e due scatole contenenti l'una trenta monete e l'altra undici medaglie di piombo. Diversi oggetti li ritroviamo collocati nei vari ambienti della casa di Mantova nel 1573, quando viene redatto, per volontà della figlia Virginia, l'inventario dei beni restanti nella dimora paterna[62]; dunque quei beni scampati alle vendite fatte a Jacopo Strada e ad altri acquirenti[63], dopo la morte del padre, da parte del figlio Raffaello.

Proprio la casa mantovana è la rappresentazione compiuta del suo status e gusto collezionistico, dove si completa e dispone quel programma illustrativo erudito e le antichità sono esibite nel loro portato ideologico; e in tale senso è interessante notare le analogie con le raccolte di altri due artisti collezionisti, morti negli stessi anni e che avevano frequentato nei primi decenni del Cinquecento i medesimi ambienti romani, permeati da quella cultura antiquaria che diverrà normativa per il loro lessico: il Sodoma, attivo alla Farnesina, e il vicentino Valerio Belli, in contatto con Raffaello[64].

6. Giulio Romano, *Disegno frammentario della facciata di un arco di trionfo*, 1541. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3575.

La dimora (contrada Unicorno), acquistata nel 1531 e i cui lavori dovettero protrarsi nel tempo, doveva ospitare sul portale d'ingresso entro una nicchia, una statua antica, come mostra il progetto della facciata (Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 45/1986; fig. 5)[65]: dapprima una figura femminile poi sostituita, in corso d'opera, con un *Mercurio*. Quest'ultimo ora sappiamo che era un torso antico di *Paride* abilmente integrato, all'epoca di Giulio, con gambe, braccia e attributi, divenendo "messaggero" della sua arte[66].

L'artista dimostra di essere in grado di dar vita a nuove forme, pose e gesti grazie alle sue competenze e, quindi, di plasmare le sue anticaglie mutandone contenuto e significato, acquisendone addirittura un'accezione ideologica. Tale riuso è ben illustrato nel disegno frammentario di un arco trionfale (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3575; fig. 6) per l'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541, fuori Porta Romana[67]; la figura femminile (Venere) del progetto iniziale della facciata della sua abitazione e il *Mercurio* sono impiegati come modelli nell'apparato effimero milanese mutandone aspetto e significato: il Mercurio, per esempio, in controparte diventa un Ercole, chiara allusione al novello Ercole, l'imperatore Carlo V[68].

La raccolta, quindi, assume per Giulio Romano differenti valori sia nel processo inventivo che per la creazione dell'immagine del *pictor doctus* albertiano, che si alimentano soltanto con esercizio quotidiano sull'Antico.

Note

1 Si presentano qui alcuni episodi del collezionismo di Giulio Romano e del destino della sua raccolta e studio oggetto di una ricerca in corso. Il presente studio ha avuto il sostegno del Getty Research Institute grazie ad un Research Library Grant. Si ringrazia la Direzione del GRI e, per aver discusso insieme le questioni affrontate nel testo, Maria Giulia Aurigemma, Julian Brooks, Faya Causey, Marsel Grosso, Arnold Nesselrath, Morgan Ng, Anna Maria Riccomini, Vita Segreto, Francesco Moschini, Stanislaus Von Moos. Su Giulio e l'Antico: H. Burns, *"Quelle cose antique et moderne belle de Roma". Giulio Romano, il teatro, l'antico*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 227-243 (per la citazione, p. 227); *Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die Klassische Tradition*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di S. Ferino-Pagden, K. Oberhuber, Vienna 1989; F. Vinti, *Giulio Romano, pittore e l'antico*, Firenze 1995. Cfr. A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998; J. Burckhardt, *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike: die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua*, tesi di dottorato, Università di Zurigo, 1994.

2 Da ultimo: *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid 2012; *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 3 marzo-2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, Milano 2020.

3 A. Nesselrath, *L'antico di Raffaello e i libri di disegni*, in *Raffaello*, cit., pp. 77-83 in cui è presente un disegno del *Codice Resta* di Palermo, ricondotto a Giulio Romano (1516-1520 circa), raffigurante una base ionica con un'iscrizione: «Questa è la base ionica la q[ua]le insegna vitruvio et e in Roma in casa Raffaelo da Urbino». Tale prova rappresenta da un lato una aggiunta alle prove grafiche di Raffaello e della sua cerchia su Vitruvio e dall'altro la testimonianza della raccolta antiquaria dell'Urbinate. Stando a quanto rammentato da Pierio Valeriano in *Hieroglyphica* (1556) Raffaello custodiva, fra l'altro, una scultura raffigurante il poeta *Filèmone* che Pirro Ligorio indica poi nella biblioteca del cardinal Niccolò Ridolfi (J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003, I, pp. 552, 1033; K.W. Christian, *Raphael's 'Philemon' and the Collecting of Antiquities in Rome*, in "The Burlington Magazine", CXLVI, 2004, 1220, pp. 760-763). A tal proposito va ricordato che Ridolfi acquistò presso Giulio Romano, nel 1546 (anno della morte), grazie all'intermediazione di Bernardo Strozzi, una non specificata «figura di marmo» (Eadem, *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, Yale 2010, p. 243 nota 34).

4 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, V, p. 79.

5 C. Acidini, *Roma antica*, in *Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di F. Borsi *et al.*, Roma 1976, pp. 54-55, cat. 29.

6 G. Agosti, V. Farinella, *Calore marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 375-444: 410-417; per i mercati basti pensare alla Pala Fugger.

7 Qui, fra l'altro, Michelangelo prese casa (1510-1513 circa): C. Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma: dalle prime abitazioni alla casa di Macel de' Corvi*, in *Michelangelo: architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), a cura di M. Mussolin, Cinisello Balsamo 2009, pp. 58-71.

8 Shearman, *Raphael*, cit., I, pp. 591-592.

9 F. Gandolfi, *«Li copiò in fretta per la gelosia che ne haveva» Gaspare Celio e il disegno a Roma tra XVI e XVII secolo*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2019, pp. 39-61: 58; cfr. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 voll., Roma 1989-2002, I, p. 259.

10 A. Tomassetti, *Un edificio antico lungo il clivus "Argentarius": il monumentum di Gaio Publicio Bibulo*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", CI, 2000, pp. 39-80; M. Brancia di Apricena, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi" e la genesi del quartiere di San Marco fra le preesistenze romane*, in "Bollettino d'Arte", ser. 6, 142, 2007, pp. 103-145.

11 C.L. Frommel, *La Villa Farnesina a Roma*, 2 voll., Modena 2003.

12 C. Barbieri, *Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella villa Farnesina*, Roma 2014 ("Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie", ser. 9, CDX, 35, 2013, fasc. 1), p. 181.

13 Ivi, pp. 75 e ss., 181-185, 219-245. Dopo al morte di Agostino (1520) iniziò la dispersione della collezione e l'interessamento da parte dei collezionisti del tempo come Federico II Gonzaga il quale, all'indomani del sacco (1527) e mentre Giulio era già a Mantova, tentò di accaparrarsi opere Chigi per Marmirolo e il Te (Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 25); i legami fra Giulio e i Chigi proseguirono ben oltre la scomparsa del mecenate, in particolare con il fratello di quest'ultimo, Sigismondo (Barbieri, *Le "magnificenze"*, cit., pp. 168-181; Eadem, *I disegni di Girolamo da Carpi dalla collezione Chigi: fortuna e oblio dei modelli fra Raffaello e l'antico*, in *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento*, a cura di S. Ferrari, A. Pattanaro, atti del convegno (Padova, Univesità degli Studi), Padova 2019, pp. 81-104: 90).

14 T. Henry, P. Joannides, in *Late Raphael*, cit., pp. 300-303, cat. 83.

15 T. Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the Minor Art of Antiquity*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLII, 1979, pp. 263-272: 266; Idem, *Glyptic Sources of Renaissance Art*, in *Engraved gems: Survivals and Revivals*, atti del convegno (Washington, CASVA), a cura di C.M. Brown, Leiden 1997, pp. 136-157; Barbieri, *Le "magnificenze"*, cit., pp. 90-93.

16 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 58.

17 F.P. Di Teodoro, *Villa Madama: "Fassi una vigna anchor del Rev.mo Medici ... sotto la croce de Monte Mario"*, in *Monte Mario dal medioevo alle idee di parco*, a cura di M. Fagiolo, con A. Mazza, Roma 2016, pp. 62-73 con bibliografia di riferimento; per un'altra interpretazione sul ruolo di Francesco Sperulo: Y. Elet, *Architectural invention in Renaissance Rome: artists, humanists, and*

the planning of Raphael's Villa Madama, Cambridge 2017, e, infine, il contributo di Maria Fukada in questo volume.

18 Shearman, *Raphael*, cit., I, pp. 602-603; S. Benedetti, *Maffei Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 245-249; M. Minasi, *"Rerum romanarum thesaurus". Agostino Maffei e le origini della raccolta di antichità all'arco della Ciambella*, in *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007, pp. 105-118: 105-106.

19 F. Rausa, *I marmi antichi di Villa Madama. Storia e fortuna*, in "Xenia Antiqua", X, 2001, pp. 155-206.

20 L. Fusco, G. Corti, *Giovanni Ciampolini (d. 1505). A Renaissance Dealer in Rome and his collection of Antiquities*, in "Xenia", 21, 1991, pp. 7-46; Christian, *Empire*, cit., pp. 304-308. Si rimanda, in questa sede, a tali contributi per il destino dei pezzi Ciampolini e per il loro riutilizzo nelle invenzioni giuliesche.

21 Christian, *Empire*, cit., pp. 153-155.

22 Privo di gambe (forse aggiunte) nell'*Umbrian Sketchbook* (Fusco, Corti, *Giovanni Ciampolini*, cit., pp. 26, 32) e in uno dei libri di disegni dell'ambito di Jacopo Strada (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 21/3, f. 56 r, 1571 circa: D.J. Jansen, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, 2 voll., Leiden 2019, p. 673).

23 Il modello è l'*Ercole barbato* del quale si conoscono diverse redazioni; cfr. la statua scomparsa già nella raccolta di Giulio III in Villa Giulia e riprodotta da Giovanni Battista Cavalieri (*ante* 1584; http://census.bbaw.de/easydb/censusID=46295) e l'opera, seppur speculare, dell'*Ercole barbato Giustiniani* (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 03.12.14): L. Buccino, in *I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002), a cura di G. Fusconi, Roma 2001, pp. 189-192, cat. 5.

24 Da mettere in relazione all'*Ercole che uccide l'Idra* nella volta della Loggia di Galatea alla Farnesina (1511; C.L. Frommel, *La Villa Farnesina*, cit., I, pp. 86-87, II, p. 160) e ai disegni (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 483: C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien 1968, p. 106) e quello per un banco della Magistratura senese (post 1527; Christie's, Londra, 27 settembre 2016, lot. 12, in deposito al Museo Palladio, Vicenza).

25 M. McAuliffe, in *Giulio Romano: Master Designer*, catalogo della mostra (New York, Berta and Karl Leubsdorf Art Gallery e Hunter College, 16 settembre-27 novembre 1999), a cura di J. Cox-Rearick, Seattle 1999, pp. 38-39, n. 3.

26 Cfr. C. Robert, *Die Antiken Sarkophag-reliefs*, III,1, Roma 1969, pp. 53-111, tavv. XII-XXV (mito di Selene e Endimione). Non è identificabile, per differenze iconografiche, tipologiche e storia del manufatto, con il fregio la *Battaglia fra Romani e Galli* (Mantova, Palazzo Ducale): Christian, *Empire*, cit., p. 306.

27 Modelli posseduti, disegnati e replicabili in studio, in quello di Giulio a Mantova sono ricordati (1573) tre «piedi de zesso biancho» (calchi ?): *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, II, p. 1202.

28 K. Oberhuber, in *Giulio Romano*, cit., pp. 374-375 e il contributo di Giuseppe Peterlini in volume.

29 *Repertorio di fonti*, cit., II, p. 1201.

30 Ivi, I, pp. 11-12.

31 Repertorio per le sue creazioni 'all'antica': V. Taylor, *From Sketchbook to Princely Table. Giulio Romano's Silverware Designs*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 137-153.

32 V. Juřen, *Le Codex Chlumczansky: un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe siècle*, in "Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires", LXVIII, 1986, pp. 105-205; A.M. Riccomini, *"In casa mia": sulla raccolta di marmi antichi di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, pp. 17-32: 18-19.

33 M. Grasso, *Lorenzetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 1-4.

34 S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 39-51.

35 C.M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua: documents for the Antiquarian collection of Isabella d'Este*, Roma 2002, pp. 314-315, assistette Isabella d'Este nell'acquisto di alcuni cammei (1538).

36 Shearman, *Raphael*, cit., I, p. 749, era già maturata l'idea di donare alcuni pezzi a Federico Gonzaga?

37 *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 18-19, 58-60.

38 A. Busiri Vici, *Roma sparisce*, Roma 1907, pp. 9-10; l'autore, che realizzò i rilievi durante la demolizione, ricordava resti di due antiche colonne nell'allora facciata e l'acquisto da lui fatto di alcuni pezzi (non rintracciati) come una porzione di finestra in pietra.

39 C.L. Frommel, *La casa romana di Giulio*, in *Giulio Romano*, cit, pp. 296-298; Brancia di Apricena, *La casa*, cit.

40 Non è stato possibile identificare il rilievo sotto la finestra superiore (cfr. Frommel, *La casa romana*, cit., p. 296).

41 Come la casa di Lorenzo Manlio (piazza Giudea): P.L. Tucci, *Laurentius Manlius: la riscoperta dell'antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV*, Roma 2001.

42 Al *recto* disegno sottotraccia. Si ringrazia Vita Segreto per avermi messo sulle tracce di questo foglio e per i confronti sugli artisti della cerchia borghiniana.

43 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 64.

44 Al *verso* una veduta delle sostruzioni del *Claudianum* al Celio, accompagnata da una lunga iscrizione, richiama le prove dosiane sul monumento (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2518A, 2030A e Windsor, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. RL 10828: Acidini, *Roma*, cit., pp. 70-71, 123-124; A. Marciano, *Disegno e rappresentazione tra antico e moderno*, in *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, pp. 102-103) e pone il disegno newyorkese tra le meditazioni sull'ordine rustico: l'*exemplum* antico è accostato al caso moderno giuliesco.

45 E. Casamassima, R. Rubinstein, *Antiquarian drawings from Dosio's Roman workshop*, Milano 1993; Marciano, *Disegno*, cit., pp. 84-87; sulla proposta di Naldini: E. Carrara, *Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: pratica del disegno e studio dell'antico nella Roma del Settimo decennio del Cinquecento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann. I*, a cura di F.P. Di Teodoro, Firenze 2009, pp. 151-159; sul rapporto Dani-Strada: Jansen, *Jacopo Strada*, cit., II, pp. 556-558.

46 Brancia di Apricena, *La casa*, cit., pp. 118-119 dove sono illustrati i disegni finora noti della casa fra cui il foglio di Raffaello da Montelupo dove, sotto la finestra, appare l'indicazione «storia».

47 P. Ligorio, *Libro delle iscrizioni dei sepolcri antichi*, in Idem, *Libri delle antichità*, a cura S. Orlandi, VIII, Roma 2009, p. 206.

48 CIL, VI, 12994, lapide (II-III secolo d.C.) menzionata da: G. Mazzocchi, *Epigrammata antiquae Urbis Romae*, Roma 1521, f. 173 (nella stessa vigna sono ricordate altre venti epigrafi una delle quali acquisita dal cardinale leonino Paolo Emilio Cesi: F. Rausa, *La collezione del cardinale Paolo Emilio Cesi (1481-1537)*, in *Collezioni di antichità*, cit., pp. 205-217); «Ad macellum corvorum in pariete domus» (Metellus, f. 244); «ad columnam Traiani in pariete domus privatae» (Smetius, f. 112), «a Macello de' Corvi» (Cittadinius, f. 49), e ancora «in via pubblica» (Lipsius, f. 46).

49 C.L. Frommel, in *Giulio Romano*, cit., pp. 298-299; *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 3, 32; cfr. la vigna di Raffaello: Shearman, *Raphael*, cit., I, pp. 341-342, 489-490. Il padre Pietro, indicato nei documenti come probo viro, figura pubblica del contesto capitolino, è in contatto con ambienti antiquari, umanistici e artisti della Roma del tempo. Pietro aveva sposato in seconde nozze Antonina, figlia del notaio Domenico de Carnariis «de Bergamo» (*Repertorio di fonti*, cit., I, p. 1) il quale, nel 1479, è testimone della vendita della casa a Monte Cavallo di Margherita de Novate, sorella del letterato Mabilio, all'umanista Pomponio Leto (I. Parisi, *Il regesto dei protocolli del notaio Camillo Beneimbene*, in "Revista Borja. Revista de l'Istitut Internacional d'Estudis Borgians", 2007, 1, pp. 139-276: 167). Mabilio aveva già ceduto a Pomponio la metà della casa che egli elesse quale sede della sua Academia Romana (S. Magister, *Pomponio Leto collezionista di antichità: addenda*, in *Antiquari a Roma: intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, a cura M. Miglio, P. Farega, Roma 2003, pp. 51-121). Il 16 gennaio 1520, poi, il Pippi compare in un atto dotale accanto a Raffaello e a Bartolomeo Ferratini, responsabile della Fabbrica di San Pietro (D. Busolini, *Ferratini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma 1996, pp. 774-775): cfr. documento trascritto da M. Mazzalupi in *irds-project.org/doc/2699/3642/*, 243 v.

50 L. Giacomini, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 186-187, cat. 77-78.

51 Roma, *Archivio di Stato, Collegio dei notai Capitolini*, notaio Gualderonus Theodorus, prot. 900, cc. 34v-35r, reso noto in Lanciani, *Storia*, cit., I, p. 240; ripreso in C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, II, p. 219. L'atto di vendita è rogato dal notaio Teodoro Gualderoni, personaggio di rilievo dell'amministrazione romana. Nell'area degli Horti di Mecenate, egli possiede una vigna alle Sette Sale confinante con quella di Felice de Fredis dove nel 1506 era stato rinvenuto il Laocoonte, e poco distante dalla vigna Pippi. Nel 1518 Gualderoni concede a Pietro Monetto di scavare nella sua vigna a condizione che parte delle antichità rinvenute restino in suo possesso, forse per arricchire la sua dimora ornata di marmi antichi (R. Volpe, A. Parisi, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", CX, 2009, pp. 81-109: 94). Nello stesso anno è nominato procuratore di Belisario Pini, al quale Leone X dona la "Meta di Borgo" (Lanciani, *Storia*, cit., I, pp. 244-245).

52 M. Verzár-Bass, *A proposito dei mausolei negli Horti e nelle Villae*, in *Horti Romani*, atti del convegno (Roma, 4-6 maggio 1995), a cura di M. Cima, E. La Rocca, Roma 1998, pp. 401-424: 415-416. La vigna viene venduta ad Ascanio Celso (Celsi), uomo di fiducia del cardinal Alessandro Farnese, in contatto con gli artisti dei cantieri farnesiani e collezionista (*Repertorio di fonti*, cit., II, p. 1022).

53 S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 226-236; D. Donetti, *Il "Libro dei disegni": copie e studio dell'Antico*, in *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze 2017, pp. 114-123: 114-117.

54 B. Agosti, *Dopo Raffaello*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Firenze 2019, pp. 240-249: 240, 244.

55 Da ultimo: L. Giacomini, in *Con nuova e stravagante*, cit., p. 196, cat. 86. Cfr. i fogli di Dosio (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 4355 e 4356 A): Acidini, *Roma*, cit., pp. 125-126.

56 Sull'episodio della vigna e della *Casa Tonda* si tornerà in modo più approfondito in altra sede; cfr. il contributo di Marco Carpiceci, Fabio Colonnese in volume in cui si fa riferimento ad un mausoleo per la pianta raffigurata nel *Ritratto* e G. Girondi, *Qualche appunto per l'edificio centralizzato nel ritratto di Giulio*, in *Il ritratto di Giulio Romano dipinto da Tiziano*, a cura di U. Bazzotti, Mantova 2019, pp. 81-99.

57 *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 127-145.

58 Nei pressi di piazza Giudea sorgeva la prima casa Ciampolini: Tucci, *Laurentius*, cit., pp. 205-207.

59 G. Cantoni, *Fonti antiche e coeve nell'immaginario figurativo della Sala di Troia nel Palazzo Ducale in Mantova*, in "Civiltà mantovana", LII, 143, 2017, pp. 18-20.

60 B. Furlotti, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 110-111, cat. 1. Sia Giulio che Lorenzetto avevano competenze tecniche nello scavo, nel recupero di opere (cfr. gli scavi al porto di Ostia per conto di Federico II descritti in una lettera del 12 marzo 1526: *Repertorio di fonti*, cit., I, pp. 128-129) e nel reintegro di sculture antiche. In quest'ultima pratica il ruolo di Giulio – che doveva ideare e poi avvalersi di scultori e/o stuccatori per la realizzazione – è ancora da indagare, mentre sono noti gli interventi di Lorenzetto, ad esempio, per Isabella d'Este, insieme a Raffaello da Montelupo (Raffaello da Montelupo, *Io, Raffaello da Montelupo: autobiografia di un architetto e scultore*, a cura di R. Gatteschi, Firenze 2016, p. 51), e in palazzo Della Valle a Roma (Christian, *Empire*, cit., pp. 174-175). Sulla pratica/metodo di restauro di quella generazione: V. Cafà, *Divinità a pezzi: prove di restauro di scultura antica nei disegni di Baldassarre Peruzzi*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 155-171; B. Furlotti, *Antiquities in motion: from excavation sites to Renaissance collections*, Los Angeles 2019. I rapporti, infine, con il cognato e, in generale, con Roma dovettero proseguire nel tempo (Burns, *Quelle cose*, cit., pp. 232-233).

61 S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 135-138; R. Barzaghi, in *Con nuova e stravagante*, cit., pp. 179-183, cat. 70-74.

62 *Repertorio di fonti*, cit., I, p. 277 e II, pp. 1182-1207.

63 Come l'arrivo, documentato in una lettera di Annibal Caro, a Parma (1558) di medaglie appartenute all'artista: G. Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, p. 181; Jansen, *Jacopo Strada*, cit., I, pp. 60-63 e II, pp. 820-822. Strada registra, inoltre, una testa dell'imperatore Clodio Albino nella casa mantovana dell'artista, come uno dei pezzi da piazzare ad Alberto V di Baviera (ivi, II, p. 586).

64 A. De Romanis, *Tra Siena e Roma: la collezione di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma*, in *Collezioni di antichità*, cit., pp. 233-239; R. Bartalini, A. Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012, pp. 112-115, 236-238; B. Jestaz, *La raccolta di Valerio Belli e il collezionismo veneto contemporaneo*, in *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 161-167.

65 B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 57-63 con ampia bibliografia; R. Piccinelli, *Le collezioni degli artisti a Mantova, excursus da Giulio Romano a Frans Geffels*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019, pp. 149-156: 151-152.

66 L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 103-104 e i contributi di Bruno Adorni e Stefano L'Occaso in volume. Per il *Paride*: S. Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una "graziosa statua greca"*, in *Architettura e identità locali*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, 2 voll., Firenze 2013, II, pp. 345-352. La figura femminile del progetto di Stoccolma è stata messa in rapporto con l'*Afrodite velata* (Mantova, Palazzo Ducale): M.E. Gorrini, *L'Afrodite velata di Mantova: nuove osservazioni*, in *Imagines: la antigüedad en las artes escénicas y visuales*, atti del congresso internazionale (Lognoño, 22-24 ottobre 2007), Lognoño 2008, pp. 333-350.

67 L. Giacomini, in *Con nuova e stravagante*, p. 128, cat. 26 con bibliografia precedente.

68 S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae: immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999, pp. 102, 137-155, 237-238. Giulio e gli altri artisti, fra cui il cognato scultore e gli scolari di Raffaello, attinsero al repertorio antico per celebrare l'imperatore al suo passaggio nelle diverse città della penisola: M. Grosso, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle "Vite" del Vasari da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 91-110.

Mauro Pavesi

Un'ipotesi per Giulio Romano e la porta laterale del duomo di Milano

Tra gli episodi della fortuna tarda di Giulio Romano, da inserire nel contesto di quello che Bruno Adorni ha definito l'«incontenibile successo al di fuori dello stato mantovano»[1], ci fu, come è noto, anche quello della consulenza per un'opera mai del tutto terminata e oggi scomparsa, «una porta del Duomo di Milano che non vide mai la luce», secondo le parole con cui l'ex direttrice dell'Archivio di Stato di Mantova, Adele Bellù, aveva intitolato il suo contributo, l'unico specifico in tutta la letteratura giuliesca a occuparsi dell'argomento[2]. I progetti che Giulio era stato chiamato a giudicare erano quelli per l'ingresso laterale destro della cattedrale, sempre ricordata, nei documenti e nella memoria storica locale, come il portale "di Compedo": dal nome di un antico quartiere popolare, anch'esso ugualmente sparito, che vi si affacciava con un'ampia contrada.

Siamo nel 1541: Giulio, come è noto, era stato "prestato" dal cardinale Ercole Gonzaga e dalla duchessa Margherita Paleologo ad Alfonso d'Avalos, governatore della Lombardia spagnola, per organizzare gli apparati effimeri legati all'ingresso a Milano di Carlo V. La trasferta, come si precisava da Mantova, doveva durare «otto o diece giorni» al massimo[3]; il tempo strettamente necessario per allestire alcune scenografie architettoniche in legno, terracotta e cartapesta, verosimilmente già progettate in precedenza[4]. Durante questo breve soggiorno, il Pippi, allora all'apice della sua fama, era stato messo in contatto con la Fabbrica del Duomo perché, con la sua autorevolezza, aiutasse a uscire dall'*impasse* che bloccava l'inizio dei lavori alla grande porta marmorea, all'epoca uno degli snodi più delicati dell'interminabile cantiere della cattedrale. Quella che Giulio aveva avuto modo di osservare era peraltro una chiesa per gran parte ancora ricoperta da ponteggi e tettoie, con operai e scalpellini perennemente al lavoro; proprio per la lentissima crescita dell'edificio, a un secolo e mezzo circa dalla fondazione, questa fronte secondaria era comunque la prima vera facciata su cui potevano esercitarsi gli architetti del duomo. Questo aspetto va tenuto presente, ed è senza dubbio la spiegazione del significato tutto particolare della vicenda, con un accavallarsi di dibattiti su un manufatto che fu peraltro smantellato pochi decenni dopo la sua parziale posa in opera.

Non è il caso, in questa sede, di seguire passo per passo le contorte vicende, in parte nemmeno del tutto chiare, che precedettero la chiamata di Giulio; da una prima delibera, nel 1492, in cui si immaginava una monumentale "porta gemella"; a una seconda fase, a partire dal 1503, in cui si fantasticava su una scenografica fronte con un triplo ingresso absidato, sormontato da una spettacolare, altissima guglia – «cum piramide una elegantissima in medio, in formam vestibuli portae, ascendente ad cacumen fornicis magni praedictae» (di questa idea progettuale esiste un corrispettivo visibile in un disegno della Veneranda Fabbrica e nel modello ligneo cinquecentesco della cattedrale)[5]; fino alla successiva riconsiderazione della vicenda (1537), in cui, auspice l'architetto milanese Cristoforo Lombardo, sembra si fosse tornati sull'ipotesi di un accesso a un solo fornice (fig. 1)[6].

1. Cristoforo Lombardo (?), *Progetto per la porta laterale del Duomo a un solo fornice*, 1535-1547. Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 13 v.

La vicenda della consulenza giuliesca è testimoniata dalle delibere delle Ordinazioni Capitolari della Veneranda Fabbrica, pubblicate nel già ricordato contributo di Adele Bellù (1991), in cui si attesta come il suggerimento di «habere colloquium» con il Pippi giungesse dalle alte sfere della politica milanese, nello specifico dal Vicario di Provvisione Giovan Battista Panigarola, come ufficialmente verbalizzato in una riunione dell'11 luglio[7].

Nessun'altra fonte ricorda questo breve intervento nella secolare vicenda della cattedrale milanese, e, francamente, non si può considerare l'episodio se non come una delle innumerevoli consulenze, prestate da Giulio nelle più svariate occasioni, sia come tecnico esercitante la funzione di superiore delle strade di Mantova, sia come architetto puro anche al di fuori della capitale gonzaghesca, per la sua indiscussa autorevolezza nel panorama artistico italiano.

Visto dalla prospettiva del duomo, l'episodio non può quindi che ridursi a una goccia nel *mare magnum* di un cantiere lunghissimo e complesso, vincolato a una inderogabile tradizione stilistica e formale sua propria. Del resto nulla si sa di un eventuale pronunciamento di Giulio, né di alcuna delibera della Fabbrica, eventualmente, per seguirlo; e nemmeno si conosce il suo effettivo pensiero sui disegni a lui sottoposti, che, con tutti quei trafori, archetti e tabernacolini, al suo occhio educato nella bottega di Raffaello avranno forse generato l'effetto di qualcosa di alieno. A ogni modo, visto che la richiesta veniva da un alto magistrato di un'importante città asburgica, un perfetto uomo di mondo come il Pippi una risposta non l'avrà certo negata; magari cogliendo anche l'occasione per approfondire la conoscenza con Cristoforo Lombardo, architetto della Veneranda Fabbrica, che alcuni anni dopo (nel 1546) firmerà con lui l'ibrido progetto per la facciata di San Petronio (fig. 8)[8].

2. Angelo Marini detto il Siciliano (?), con interventi di Carlo Beretta, *Annunciazione*, 1567-1572. Milano, chiesa di Santa Maria in Camposanto.

Stando a quanto si legge in un memoriale anonimo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana – in cui si afferma che proprio nel 1541 ebbe inizio lo scavo delle fondamenta, e che, «alli 24 de febraro 1542 si cominciò la porta sopra terra»[9] – nei mesi successivi i lavori alla porta sembrano essersi effettivamente avviati; chissà che il parere dell'architetto dei duchi di Mantova non avesse davvero sbloccato la situazione. Non molto tempo dopo, nel 1543, il famoso scultore Agostino Busti detto il Bambaia aveva poi procurato alla Veneranda Fabbrica tre blocchi di marmo di Carrara per i bassorilievi che ne avrebbero decorato gli stipiti[10]; tuttavia ancora nel 1547 si registrano dibattiti e ripensamenti, con una nuova richiesta a Cristoforo Lombardo di terminare un modello ligneo definitivo del portale[11]. Solo nel 1568, quando da un triennio sedeva al soglio episcopale il futuro san Carlo Borromeo (e quando, da un anno, l'intero cantiere della cattedrale era finito nelle mani di Pellegrino Tibaldi), il portale, riprogettato per l'ennesima volta, fu parzialmente liberato dalle impalcature: il 25 marzo, giorno dell'Incarnazione, l'ingresso fu solennemente inaugurato[12]. Il manufatto era però largamente incompleto; si vedevano solo una parte degli stipiti, affiancati da due grandi lastroni di marmo istoriati con i bassorilievi raffiguranti il *Presepe* e la *Natività della Vergine* (fig. 6)[13]. La conclusione dei lavori, tuttavia, non arrivò mai; è noto infatti che i Deputati della Fabbrica (forse pressati dalle inquietudini dello stesso Borromeo) fecero murare provvisoriamente l'ingresso nel 1571, motivando la scelta, come si legge in un altro passo delle Ordinazioni, con la troppa lentezza del cantiere[14]. Nel 1579 la porta fu poi chiusa in via definitiva e, su istanza dell'arcivescovo, il transetto settentrionale fu destinato ad accogliere la cappella della Madonna dell'Albero, che, nelle sue secentesche forme gotico-barocche, è visibile *in situ* ancora oggi . Dopo nemmeno un secolo la vicenda della porta era già terminata; l'intervento di Giulio, che lascerà una traccia molto labile nella memoria storica della cattedrale, sembra essere stato nulla più che un'approvazione di massima, con qualche consiglio, a un esperto "professionista" del gotico del duomo come lo stesso Lombardo.

Qualche spunto di maggiore interesse emerge forse osservando tutto dal punto di vista dell'arte figurativa. È noto infatti che, pur mancando oggi il manufatto "fisico" della porta (di cui non si conosce, come già detto, nemmeno l'ultima versione progettuale), molti elementi che avrebbero dovuto comporne l'apparato scultoreo esistono ancora. Tralasciando il complesso problema delle statue a tutto tondo, forse disperse tra i capitelli dei piloni e gli sguanci delle grandi finestre dell'esterno, ci si può qui focalizzare sui sei bassorilievi marmorei con storie della Vergine che, insieme ad alcuni busti di profeti, avrebbero dovuto decorare gli stipiti laterali, e sul grande bassorilievo con l'*Annunciazione*, (fig. 2) dato da scolpire ad Angelo Marini per la lunetta e famoso, oltretutto, per essere stato al centro, anni dopo (1569), dell'aspra polemica architettonico-prospettica fra Martino Bassi e Pellegrino Tibaldi (l'opera è oggi la pala d'altare della piccola chiesa di Santa Maria in Camposanto, dietro l'abside del duomo)[15].

Tutte queste opere scultoree sono poco note al grande pubblico, anche per la loro non facile fruibilità: gli uni (i bassorilievi) appesi in alto, in perenne penombra, in una parte del duomo solitamente preclusa alle visite turistiche e mai oggetto di campagne fotografiche recenti; l'altra (l'*Annunciazione*), incompiuta, collocata nel XVIII secolo in una chiesetta poco visitata, nemmeno visibile dall'esterno – Santa Maria in Camposanto è infatti priva di facciata – e quasi perennemente chiusa.

Scegliendo di interrogarsi sull'*Annunciazione*, la domanda da porsi è se, pur ancorabile a una cronologia successiva alla venuta di Giulio, essa non possa contenere, dal punto di vista formale, qualche traccia di suoi consigli o suggerimenti. L'ipotesi è meno velleitaria di quanto potrebbe sembrare: se è infatti noto che il modello per il rilievo era in lavorazione nel 1567, a opera di Francesco Brambilla[16] (siamo nel momento in cui il cantiere del duomo stava ormai passando sotto l'egida di Pellegrino Tibaldi), un indizio di anteriorità cronologica è infatti offerto da un passo dei *Dispareri* di Martino Bassi (1572). Quest'ultimo, accusando lo stesso Tibaldi di aver modificato il fondale dell'*Annunciazione*, si richiamava al fantomatico disegno di un non meglio precisato «primo architetto» di cui era stata alterata del tutto la spazialità, in contraddizione con le regole della prospettiva[17].

Chi poteva essere questo precedente progettista (ricordato – verrebbe da dire – con un'aura di misteriosa autorevolezza) la cui opera era stata così travisata? Le possibilità non sono molte: si trattava forse di Vincenzo Seregni, maestro dello stesso Bassi e architetto della Fabbrica dal 1555 al 1567 (quando fu licenziato e sostituito dallo stesso Pellegrino su raccomandazione del Borromeo)? A Seregni, che all'epoca era in piena attività, sono in effetti attribuiti diversi studi di soluzioni gotiche per la porta del transetto[18].

In alternativa, non si può non considerare l'ipotesi che il progetto del bassorilievo sia ancora (leggermente) anteriore, forse degli anni in cui, andando a ritroso, l'architetto ufficiale del duomo era il maestro di Seregni, il già ricordato Cristoforo Lombardo (tra il 1526 e il 1555)[19]. Parlare di quest'ultimo personaggio vuol dire rimandare a un contatto sicuro di Giulio in ambito milanese: oltre alla successiva, già nominata collaborazione per San Petronio, è noto anche (lo hanno messo in luce, a esempio, alcuni contributi di Fabrizio Tonelli) come l'architettura del maestro attivo al duomo, apparentemente così diversa, abbia accolto, nella sua fase tarda, non pochi spunti dalla maniera del Pippi[20].

3. Martino Bassi, *Annunciazione*. Da M. Bassi, *Dispareri in materia di architettura et perspettiva*, Brescia 1572.

A queste considerazioni si può provare a far corrispondere, a titolo di mera ipotesi di lavoro, l'idea di un possibile contatto tra l'*Annunciazione* proposta dal misterioso "primo architetto" e due disegni di Giulio Romano, oggi rispettivamente al Louvre (inv. 3457) e al Museo Condé di Chantilly (inv. DE 69) (figg. 4-5). L'impaginazione della scena entro un formato lunettato del primo (nel secondo la cornice è appena accennata) potrebbe suggerire qualcosa in tal senso, grazie a un confronto, più che con la scultura effettivamente eseguita, con la stampa pubblicata dal Bassi per illustrare la presunta idea originaria (fig. 3).

Il foglio del Louvre era stato pubblicato nella monografia di Frederick Hartt (1958), insieme a un altro disegno della medesima collocazione (inv. 3597) suggerendo la possibilità che tutti questi studi fossero in qualche modo legati agli affreschi absidali del duomo di Verona, ideati da Giulio ma eseguiti materialmente da Francesco Torbido[21]; sorvolando però sul fatto che l'*Annunciazione* dipinta nella cattedrale veneta si inserisce in un formato diverso, una sagoma ogivale molto più sviluppata in larghezza, e con tanto di rosone gotico al centro.
L'ipotesi è destinata, per il momento, a rimanere tale; al di là della generica parentela iconografica, i confronti con la stampa del Bassi e con il bassorilievo marmoreo non sono così probanti da denunciare un legame diretto con il foglio del Louvre; in effetti, a una prima ricognizione, la stessa idea di un'*Annunciazione* con un letto a baldacchino sul lato destro, forse rara in ambito milanese, è comunque abbastanza diffusa nel contesto centroitaliano (cfr. Lorenzo di Credi, Albertinelli, Lotto, Andrea del Sarto, Salviati); il fatto che un archetipo autorevole dei due disegni e dello stesso bassorilievo sia riconoscibile in un'incisione attribuita a Marco Dente e di stretta area raffaellesca[22] concorre, in questo caso, a mescolare ulteriormente le carte. Bisogna poi ammettere che la parte superiore della pala marmorea (fig. 2), con quel Padreterno in volo così somigliante ai due fogli di Giulio appena presi in esame (oltre che a questa incisione) risulta aggiunta, nel 1747, dallo scultore rococò Carlo Beretta, pagato per l'inserimento di questa specifica figura «in marmo di fabbrica» (cioè di Candoglia) al momento dell'adattamento alla nuova collocazione[23]. Non va nemmeno esclusa la possibilità che il disegno del Louvre, con quel trattamento così pittorico delle ombre, sia un progetto per una commissione minore di altro tipo, magari dipinta, e lasciata da Giulio a qualche artista della sua cerchia: sul modello delle opere materialmente dipinte da Bernardino Gatti in Santa Maria di Campagna a Piacenza o Santo Stefano a Mantova (secondo una prassi recentemente riconsiderata da Stefano L'Occaso), oppure, probabilmente, di qualche opera simile alla pala con *San Luca che ritrae la Vergine* di Girolamo da Carpi all'Art Institute di Chicago, che mostra peraltro non pochi punti di contatto con il disegno francese[24].
Senza pretendere di trovare risposte certe (e senza voler necessariamente dare al foglio del Louvre un'importanza specifica che resta tutta da dimostrare), nulla vieta però di prendere spunto da questa possibile connessione per abbozzare una ricerca sull'effettivo impatto di Giulio sulla scultura del medio Cinquecento milanese. È in effetti difficile pensare che la fama di Giulio Romano come prolifico ideatore non abbia indotto, una volta ingaggiatolo per il cantiere del duomo, a richiedergli anche qualche suggerimento figurativo. Questo discorso non può non tener conto della più volte ricordata frequentazione del Pippi con Cristoforo Lombardo, che era, è bene ricordarlo, architetto e scultore; e della presenza a Milano di pittori e stuccatori di scuola mantovana, come Agostino da Mozzanega e Andrea e Bartolomeo Conti[25]. Del primo sappiamo che ricevette saldi per opere dipinte per conto di Massimiliano Stampa (il cui palazzo era stato progettato – e non è un caso – da Cristoforo) e che forse dipinse al Castello Sforzesco; dei secondi che lavorarono in un altro prestigioso cantiere diretto dallo stesso Lombardo, il santuario di Santa Maria presso San Celso[26].
Sempre a questo proposito, non si può non ricordare la collaborazione tra Giulio e altri maestri attivi in duomo per la decorazione

Pagina a fronte

4. Giulio Romano, *Annunciazione*, 1535-1545 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3457.

5. Giulio Romano, *Annunciazione*, 1535-1545 circa. Chantilly, Musée Condé, inv. DE 69.

6. Scultore milanese, *Natività della Vergine*, 1535-1545 circa. Milano, Duomo, cappella della Madonna dell'Albero.

In questa pagina

7. Diana Scultori da Giulio Romano (attr.), *Natività della Vergine*, seconda metà del XVI secolo.

8. Giulio Romano e Cristoforo Lombardo, *Progetto per la facciata di San Petronio*, 1546. Bologna, Museo di San Petronio.

degli archi per l'ingresso solenne di Carlo V, come da delibera delle Ordinazioni Capitolari, in data 14 luglio 1541: scultori in marmo, come Marco d'Agrate (autore del celeberrimo *San Bartolomeo*), o in legno, come Battista da Saronno, forse fratello di quell'Andrea da Corbetta che fu un importante scultore ligneo di medio Cinquecento.[27]
In tutto questo, nei lavori eseguiti per il portale di Compedo, esiste una traccia ben visibile di un interesse precoce, a Milano, per l'opera del Pippi: la si ritrova nel rilievo con la *Natività della Vergine* (fig. 6) oggi nella parte sinistra della cornice della cappella della Madonna dell'Albero, opera di attribuzione incerta (avvicinata dalla critica alla fase tarda di Bambaia o allo stesso Cristoforo Lombardo)[28], che riprende in modo equivocabile alcuni motivi tratti da una composizione giuliesca: si tratta della *Natività di san Giovanni Battista*, che Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* assegna a Sebastiano da Reggio; un'opera di solito rapportata, con qualche problematicità, a una successiva incisione attribuita dubitativamente a Diana Scultori (fig. 7)[29]. Se la tiratura della stampa può apparire stilisticamente un po' più tarda del passaggio milanese del 1541 (non è detto però che lo stesso discorso debba valere anche per l'ideazione giuliesca), tutta la vicenda appare comunque problematica, e va considerata all'interno di un rapporto non sempre chiaro tra Giulio, le notizie di Vasari e gli stampatori mantovani[30]. Della composizione, che può essere considerata una sorta di filiazione dagli studi per il già ricordato ciclo del duomo di Verona (con particolare riferimento a un disegno del Louvre, inv. 3454), esistono alcuni disegni coevi che presentano varianti rispetto all'incisione (fra cui uno anch'esso al Louvre, catalogato con un'attribuzione dubitativa a Biagio Pupini)[31].
Il passaggio di Giulio nel capoluogo lombardo non fu quindi del tutto estemporaneo o episodico; dal punto di vista dell'arte figurativa, esso si inserisce comunque in un momento di transizione, segnato dal passaggio da un datato protoclassicismo leonardesco, aggiornato talvolta di superficiali citazioni da Raffaello, alle forme più moderne importate, negli anni Cinquanta, da un committente che aveva conosciuto Giulio molto da vicino, il governatore Ferrante Gonzaga (si pensi al suo ruolo nella promozione a Milano della pittura di Bernardino Campi), il quale avrebbe preso in mano le redini del ducato quando, purtroppo, il Pippi era già morto.
È comunque significativo che l'episodio milanese del 1541 si collochi subito dopo il tentativo infruttuoso (1540) di Paolo Giovio di inserire nel cantiere del duomo un altro campionissimo della maniera centroitaliana, Francesco Salviati[32], e che sia stato seguito, subito dopo, dall'arrivo in città della spettacolare *Incoronazione di spine* di Tiziano, ambientata, peraltro, contro una scenografica arcata rivestita da un ruvido bugnato giuliesco.
Tornando brevemente a considerazioni di tipo storico-architettonico, si può forse ribadire che uno degli esiti più interessanti di questa breve comparsata di Giulio sia stata l'alleanza con Cristoforo Lombardo, un personaggio che, in un contesto in crescita come quello milanese, poteva rappresentare un importante contatto –oppure, se si vuole, un punto di appoggio – per eventuali incarichi futuri. Oltretutto Cristoforo conosceva bene – anche se in forme ormai spurie e attardate – il lessico superficiale dell'architettura gotica; non è quindi un caso che il Pippi abbia scelto di ricorrere a lui nel suo ultimissimo progetto, quello, già ricordato, per San Petronio, del 1546 (fig. 8). Quest'ultimo intervento si presenta peraltro come l'ennesimo caso (dopo Polirone, il duomo di Mantova e la Basilica di Vicenza) di confronto, da parte di Giulio, con un'opera connotata da importanti preesistenze gotiche, ed è un episodio indicativo, oltretutto, di quella che oggi definiremmo la "professionalità" del Pippi, sempre disponibile ad accettare incarichi anche non particolarmente affini al suo sentire artistico.

Il disegno, connotato da uno sguardo che si potrebbe eufemisticamente definire libero nei confronti dell'architettura "todesca", tradisce, da un lato la possibile delega al Lombardo dell'ideazione di molti particolari decorativi, dall'altro la perdita ormai totale, nell'Italia della metà del Cinquecento, della conoscenza delle regole morfologiche e lessicali del gotico[33].
Il discorso vale, inaspettatamente, anche per lo stesso Cristoforo, che, tolto dalle consuetudini del "suo" cantiere, tradisce un certo impaccio nel progettare "alla todesca" *ex novo*: l'esito sembra curiosamente rimandare a certi *pastiches* architettonici neomedievali di tipo romantico, precedenti al recupero filologico-storicistico dei vari Beltrami, Viollet-le-Duc, d'Andrade. Con le stesse velleitarie forzature visibili in un progetto di un altro grande architetto che, due secoli dopo, si sarebbe trovato "in difficoltà" col gotico del duomo, Luigi Vanvitelli.

Note

Un grazie a Carlo Cairati, Jessica Gritti, Maria Cristina Loi, Francesco Repishti, Federico Riccobono, Alessandro Rovetta.

1 B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 159.

2 A. Bellù, *Giulio Romano ed una porta del Duomo di Milano che non vide mai la luce*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 383-391.

3 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 1881, c. 34r, 1 luglio 1541; Bellù, *Giulio Romano*, cit., p. 385. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, II, pp. 927-928, 940.

4 B. Adorni, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 498-501; Adorni, *Giulio Romano*, cit., pp. 181-182.

5 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 9 voll., 1877-1885, III, p. 124. Il punto sulla vicenda è fatto da J. Gritti (2012) nel *corpus* online dei disegni di architettura del duomo (*www.disegniduomomilano.it*; consultato il 24 febbraio 2020): cfr. in particolare le schede di Milano, Archivio Storico Civico, *Raccolta Bianconi*, II, ff. 13r e v, 14r; ivi, ff. 21bAB r e v; Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Disegni*, 204, 247 (e della sua ripresa in Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 148 sup., 34). Per la vicenda della porta cfr. L. Beltrami, *La Porta Settentrionale nel Duomo di Milano (porta versus compedum). Vicende e raffronti con disegni inediti*, Milano 1900; A. Scotti, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977), Milano 1977, pp. 97-121: 119; A. Buratti Mazzotta, *Portali di capocroce*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, Milano [1986] 2001, pp. 453-456; G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 173-199; M.C. Loi, *Alcune osservazioni sulla permanenza del linguaggio tardogotico a Milano nel primo Cinquecento*, in *L'architettura del Tardogotico in Europa*, atti del seminario internazionale (Milano, Politecnico di Milano, 21-23 febbraio 1994) a cura di C. Caraffa, M.C. Loi, Milano 1995, pp. 79-85; A. Scotti, N. Soldini, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte, 5 settembre-14 novembre 1999), a cura di M. Kahn Rossi, M. Franciolli, Milano 1999, pp. 31-32; S. Perossi, in *La facciata del Duomo di Milano nei disegni d'archivio della Fabbrica (1582-1737)*, a cura di F. Repishti, Milano 2002, pp. 31-32; F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*, Milano 2003, pp. 19-20; M.C. Loi, *L'attività architettonica di Cristoforo Lombardo detto il Lombardino (anni 90 del '400-1555)*, 2 voll., tesi di dottorato, tutor A. Bruschi, Sapienza Università di Roma, 1996; Eadem, *Lombardo Cristoforo, detto il Lombardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 591-593; F. Repishti, *Martino Bassi architetto. I Dispareri in materia d'architettura, et perspettiva. Con pareri di eccellenti, et famosi architetti, che li risolvono*, Pioltello 2017, pp. 25-28; Idem, *Cristoforo Solari architetto*, Milano 2018, pp. 59-65.

6 *Annali della Fabbrica*, cit., III, pp. 263-264.

7 Bellù, *Giulio Romano*, cit., p. 390, 11 luglio 1541: «Ad haec, circa propositionem factam per magnificum et clarissimum iurisdoctorem dominum Iohannemn Baptistam Panigarola, vicarium Officio Provixionum Communi Mediolani, de domino Julio Romano architecto et de eo sufficientia et scientia rerumque experientia in arte architecture, et quod bene esset habere colloquium cum eo, precipue circa portam noviter fabricandam [...] predicte maioris ecclesie et de modellis factis ad beneficium ipsius porte [...]» (così nella silloge degli *Annali della Fabbrica*, cit., III, p. 277: «sulla proposta del vicario di provvisione, deliberarono che, intorno alla porta da costruirsi verso gli scalini ed ai modelli della stessa, si debba sentire, quanto più presto sia possibile, il parere dell'architetto Giulio Romano»).

8 Su Cristoforo Lombardo cfr. R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, pp. 435-454; M.C. Loi, *Palazzo Stampa di Soncino: storia di un'architettura milanese*, Milano 2008; Eadem, *Milano dopo Bramante: la torre di palazzo Stampa e il tiburio di Santa Maria della Passione*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 60-62, 2013-2014, pp. 95-104; Eadem, *Il progetto di Giulio Romano e Cristoforo Lombardo per la facciata di San Petronio a Bologna. Alcune riflessioni*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano 2016, pp. 124-13; F. Tonelli, *Lombardino fra Cristoforo Solari e Giulio Romano nella certosa di Pavia (1540 ca. - 55) e uno spunto per Bramante a Roma*, in "Palladio", n.s., XXII, 44, 2009, pp. 31-72; Idem, *Cristoforo Lombardino per Agostino Landi nel castello di Bardi. 1552-1555*, [2019] *www.aboutartonline.com* (consultato il 24 febbraio 2020). Per la specifica collaborazione tra Cristoforo e Bambaia cfr. anche Loi, *L'attività architettonica*, cit., I, pp. 23-30, 166-173, II, pp. 204-207 e *passim*; M.T. Fiorio, *Bambaia. Catalogo delle opere*, Firenze 1990, pp. 14, 20-22, 27-34, 119-127; Loi, *Lombardo Cristoforo*, cit., p. 509.

9 Cfr. G. Benati, *Angelo Marini il Siciliano, nuove tracce biografiche*, in "Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano", I, 2009, pp. 157-171: 161 nota 125 (fonte segnalata da Francesco Repishti)

10 Cfr. Benati, *Angelo Marini*, cit., p. 161 (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Ordinazioni Capitolari*, IX, f. 42v).

11 Ivi, X, f. 111v.

12 Cfr. C. Marcora, *Il diario di Giovan Battista Casale (1554-1598)*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano,* XII, Milano 1965, pp. 209-437: 234.

13 Ivi, p. 341.

14 Benati, *Angelo Marini*, cit., p. 162, n. 30 (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Ordinazioni Capitolari*, XIII, f. 62v)

15 Per l'attribuzione al Marini, il punto è in Benati, *Angelo Marini*, cit., pp. 161-165. Va segnalato che, sul retro, la lunetta contiene l'abbozzo di una seconda *Annunciazione* di proporzioni minori e di formato verticale, forse scartata nei vari cambi di progetto della porta.

16 G. Anedi, *Brambilla, Francesco jr.*, in *Il Duomo*, cit., p. 110.

17 Pubblicato ora in Repishti, *Martino Bassi*, cit., pp. 43, 46, 64.

18 Cfr. *supra* nota 5.

19 In effetti anche nel primo progetto con la porta a tre fornici – per cui è stata avanzata un'attribuzione allo stesso Cristoforo (Scotti, *Per un profilo*, cit., pp. 99, 118; sicuramente databile, come detto, a prima del 1537) – compare un'*Annunciazione* nella lunetta centrale.

20 Tonelli, *Lombardino*, cit.; Idem, *Cristoforo Lombardo*, cit. Sull'importanza di Lombardo per lo "svecchiamento" della scultura in duomo (e il suo ruolo nelle chiamate di Silvio Cosini da Fiesole e Angelo Marini) cfr. G. Anedi, *Lombardo, Cristoforo*, in *Il Duomo*, cit., pp. 329-331: 331; Sacchi, *Il disegno incompiuto*, cit., pp. 448-453, 496-502; Benati, *Angelo Marini*, cit., pp. 160-161. Sui rapporti tra Marini e Lombardino cfr. anche S. Zanuso, *La scultura della facciata dopo il 1550: Angelo Marini*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 75-76: 75.

21 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, pp. 206-208, 302. Il disegno è in rapporto con un'incisione di Gian Giacomo Caraglio (cfr. S. Massari, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra [Roma, Calcografia Nazionale, 1985], a cura di S. Massari, A. Bernini Pezzini, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985, p. 214).

22 L'incisione, attribuita a Marco Dente, dovrebbe risalire a un'ideazione della stretta cerchia del Sanzio (K. Oberhuber, in *The Illustrated Bartsch. 26. Formerly volume 14 (Part 1). The Works of Marcantonio Raimondi and his School*, a cura di K. Oberhuber, New York 1978, p. 25, n. XXVI[25].16(15); S. Massari, in *Raphael invenit*, cit., p. 214). Tra gli esempi lombardi di *Annunciazioni* con letto a baldacchino ci sono comunque i precedenti di Solario, Francesco de Tatti e (con la cortina sulla sinistra) Bergognone. La ripresa della composizione e della postura della Vergine sotto il baldacchino potrebbe quindi essere un'ingannevole derivazione dalla stampa attribuita al Dente (cfr. nota 21), secondo una pratica abituale nelle arti figurative milanesi di medio Cinquecento; l'incisione era evidentemente ben nota in Italia settentrionale (ne va rivalutato, nel contesto norditaliano, il ruolo di "veicolo" per l'*Annunciata* di Tiziano nel Polittico Averoldi, e per le successive derivazioni bresciane di Moretto).

23 Cfr. L. Marcora, *Carlo Beretta scultore milanese (1687-1764)*, tesi di laurea, relatore E. Riccomini, Università degli Studi di Milano, a.a. 1996-1997, pp. 101-105; A. Bacchi, S. Zanuso, *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento 2011, pp. 72-73. Il Dio Padre di profilo, vicino allo stesso dettaglio nel disegno di Giulio al Louvre, potrebbe quindi derivare anch'esso, con un complicato schema di cortocircuiti e reciproci rimandi, dalla citata *Annunciazione* assegnabile a Marco Dente.

24 Del dipinto di Girolamo da Carpi in rapporto con Giulio parla S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 164; per la pala di Santo Stefano (oggi al Museo Diocesano di Mantova, inv. 24) cfr. ivi, pp. 75, 163, 255. Per questo e altri esempi analoghi e per i disegni preparatori di Giulio e dei suoi collaboratori cfr. le schede di R. Serra e P. Bertelli in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 202-208, cat. 90-96. Quanto al foglio

inv. 3457 del Louvre e al trattamento pittorico (e tridimensionale) di spazi e superfici, bisogna ammettere che il modo di ombreggiare il pavimento e la parete di fondo potrebbe a prima vista far pensare più a uno studio per un dipinto che non per un bassorilievo; anche se andrebbe osservato con attenzione lo "stacco" dell'angelo dal fondale. Per il disegno di Chantilly lo sfondo bianco potrebbe essere meno problematico in rapporto all'eventuale commissione di un bassorilievo; va detto che nei due studi giulieschi di *Annunciazioni* il braccio alzato dell'angelo è il sinistro, non il destro come nel rilievo scolpito per il duomo, e anche la posizione della Vergine è rivolta verso destra (così anche nel foglio del Pippi al British Museum, inv. Pp,2.90).

25 Sui giri milanesi di Agostino da Mozzanega (che fu attivo nel 1532 per una personalità di spicco come Massimiliano Stampa) e Bartolomeo e Andrea Conti (che lavorò nel 1540 – forse con la mediazione di Cristoforo Lombardo – per Santa Maria presso San Celso): ivi, p. 198. Cfr. anche nota 19.

26 Su palazzo Stampa: Sacchi, *Il disegno incompiuto*, cit., pp. 468-474; Loi, *Palazzo Stampa*, cit.

27 «Audito magnifico iuris utriusque doctore domino Iohanne Baptista de Panigarolis, vicario officio provvisionum [...] ut concedere vellint licentiam magistro Marco de Gradi et magistro Baptiste de Serono lapicidis praefate fabrice possendi ire ad laborandum circa triumphum seu antiportam fiendam extra portam Romanam Mediolani [...] pro introitu prelibate Maiestatis Cesaree», Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Ordinazioni Capitolari*, IX, f. 228v. Cfr. C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, tutor G. Agosti, Università degli Studi di Milano, 2004, p. 196. È stato più volte messo in rapporto con questa circostanza un disegno frammentario di Giulio oggi al Cabinet des dessins del Louvre (inv. 3575; cfr. G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano*, cit., pp. 45-54: 46-47; B. Adorni, in *Giulio Romano*, cit., 1989, pp. 500-501; Idem, *Giulio Romano*, cit., pp. 181-182, 185; S. Leydi, *I Trionfi dell'"Acquila Imperialissima". Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, in "Schifanoia", 9, 1990, pp. 9-55: 15-16; L. Giacomini, in *Con nuova e stravagante*, cit., p. 128, cat. 26). Sempre a proposito di Giulio e il cantiere del duomo, è significativo anche il fatto che sia rimasta un'indefinita memoria storica, episodicamente ricordata, tra XIX e XX secolo, di un misterioso intervento del Pippi negli affreschi in un'aula del palazzo della Veneranda Fabbrica con una volta lunettata distrutta nel XIX secolo (A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1853, p. 102), la cui immagine è tramandata solo da un disegno di Ambrogio Nava, che non ne riproduce, però, gli ornati nel dettaglio (cfr. A. Cassi Ramelli, *Curiosità sul Duomo di Milano*, Milano 1965, p. 141).

28 Sul bassorilievo, di un'eleganza un po' rigida ed estenuata, cfr. R. Bossaglia, *La scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, p. 100; Agosti, *Bambaia*, cit., pp. 183-184; su questo momento in generale della scultura in duomo (e sull'importanza delle novità di Silvio Cosini), cfr. ivi, pp. 171-199.

29 Il legame tra stampa e bassorilievo appare indubbio: al di là della generica identità di soggetto, è sufficiente osservare i due gruppi di nutrici sulla sinistra, la posizione del caminetto e quella del baldacchino.

30 Sul problema dell'identificazione tra stampa e passo vasariano cfr. ora L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 155-161; in particolare, sulla vicenda dell'incisione della *Natività* in interno (del Battista ma anche – in alternativa – della Vergine) del da Reggio (o "del Re"), cfr. Ivi, p. 160. Sull'incisione cfr. anche S. Massari, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre-11 novembre 1993), a cura di S. Massari, Roma 1993, pp. XXXVIII e 151-153.

31 Inv. 8840; sui due disegni cfr. Ivi, p. 152.

32 R. Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 186-196: 186; B. Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 51-62: 56. Ai nomi di artisti centroitaliani chiamati a "svecchiare" il cantiere del duomo va aggiunto quello di Silvio Cosini, fatto chiamare dal Lombardino nel 1544 (Agosti, *Bambaia*, cit., pp. 182-183; cfr. sull'artista in generale, cfr. anche M. Campigli, *Silvio Cosini scultore di marmo e di stucco tra la Toscana e il Veneto*, tesi di dottorato, relatore S. Mason, Università degli studi di Udine, 2006).

33 È comunque difficile distinguere la paternità dei vari dettagli per la mancanza riscontri con progetti giulieschi per facciate di chiesa. Se, nel disegno per San Petronio, possono rimandare a Giulio la scelta dell'ordine gigante e l'idea di eliminare lo zoccolo quattrocentesco per far arrivare la scalinata al piano di calpestio, il contributo di Cristoforo può forse, come detto, essere cercato nell'impaginazione generale e nei dettagli di ornato: quelli gotici, come gli archi rampanti e la galleria di statue sotto il timpano, che riecheggia un disegno, attribuitogli, con una ghimberga con figure di santi a tutto tondo, e anche, in tema ormai rinascimentale, le rigide specchiature geometriche rettangolari e rotonde, verosimilmente pensate per accogliere lastre di marmi policromi, che ricordano analoghi dettagli in Santa Maria presso San Celso, dal progetto per la facciata (non eseguito; Milano, Biblioteca Trivulziana, *Raccolta Bianconi*, vol. IV, f. 32), ai rivestimenti dei piloni dell'interno.

Giuseppe Peterlini

Giulio Romano contro Michelangelo: ricezione, emulazione e parodia della *Battaglia di Cascina* nelle sale di Palazzo Te

Il confronto fra Giulio Romano e Michelangelo, nato negli anni della formazione del Pippi nella bottega di Raffaello, si sviluppa poi durante il periodo della rivalità creatasi fra la fazione del fiorentino e quella dell'urbinate. Nonostante, o forse proprio a causa dello scontro spietato fra i due partiti, la ricezione di Giulio dell'opera di Michelangelo avviene in maniera diversificata ed è riscontrabile soprattutto nelle differenti imitazioni all'interno delle decorazioni per Palazzo Te della *Battaglia di Cascina*. La composizione di quest'affresco che Michelangelo non eseguì mai ci è stata tramandata grazie a una copia di Bastiano da Sangallo del cartone preparatorio (fig. 1). Quest'ultimo rappresenta un evento storico avvenuto il 28 giugno 1364, quando i pisani sorpresero le truppe fiorentine intente a rinfrescarsi nell'Arno nei pressi di Cascina[1]. Michelangelo raffigura il momento direttamente successivo al lancio dell'allarme: i soldati fiorentini sono intenti a ricomporsi in tutta fretta per fronteggiare la minaccia imminente. Il cartone mostra una serie di figure anatomicamente ricercate, tese, dinamiche, scorciate, colte all'improvviso e ritratte in pose differenti. La particolare varietà delle invenzioni michelangiolesche influenzò radicalmente il gusto artistico del tempo, tanto che Benvenuto Cellini definirà il disegno preparatorio una "scuola del mondo" con la quale ogni artista dovrebbe confrontarsi[2].

1. Bastiano (detto Aristotele) da Sangallo, *La battaglia di Cascina*, 1542. Norfolk, Holkham Hall. By kind permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate / Bridgeman Images.

A tal proposito bisogna sottolineare come la celebrità del cartone, che già prima della metà del Cinquecento andò perduto, si debba proprio grazie ai numerosi artisti che hanno studiato l'opera, traducendone diversi motivi in stampa[3].
I modelli michelangioleschi tratti dalla *Battaglia di Cascina* divengono nel Cinquecento oggetto di una variegata ricezione alla cui base sta l'imitazione artistica, una pratica profondamente insita nel fare artistico del tempo[4]. Essa formava la base di un processo creativo consolidato, che permetteva agli artisti di misurarsi con altri maestri e di mostrare così le proprie capacità e le proprie conoscenze[5]. Dichiarare che ci sono imitazioni di motivi tratti dall'arte di Michelangelo a Palazzo Te non è certo una novità. Il problema, però, non sta nel constatare un'imitazione ma nel chiedersi perché questa abbia luogo[6]. Provare a differenziare fra i diversi tipi d'imitazione e analizzarli alla luce del contesto storico e sociale in cui sono nate sono operazioni essenziali per indagare la creatività di un artista, per cercare di ricostruire le intenzioni che si celano dietro alla sua imitazione di un'altra opera visiva e per misurarne le capacità in una scena artistica fortemente caratterizzata da un clima di costante concorrenza.
La presenza di rimandi all'arte del "divino" nella residenza suburbana di Federico II Gonzaga si palesa già nella camera del Sole e della Luna, la camera adibita al ricevimento degli ospiti. All'interno di una delle losanghe che compongono la volta cassettonata è possibile scorgere un motivo che l'osservatore colto del tempo poteva facilmente identificare: si tratta di un soldato tratto dalla *Battaglia di Cascina* che è intento ad allacciarsi i calzoni (fig. 2)[7]. La figura è stata isolata dal suo contesto, imitata in maniera pedissequa, ma specchiata orizzontalmente. Quest'ultimo dettaglio svela il modello principale che sta alla base dell'imitazione, ovvero una stampa datata 1517 di Agostino Veneziano da Michelangelo[8]. Giulio sembra qui riconoscere la grandezza del maestro fiorentino inserendolo all'interno di un canone artistico formato da motivi tratti dall'antico, da gemme, da monete e da stampe di artisti a lui contemporanei, riportati nelle losanghe della volta. È da questi esempi degni d'imitazione che la creatività di Giulio prende forma. L'artista di corte svela le sue fonti figurative in una delle prime camere della residenza e sfida così l'osservatore a individuare le imitazioni che seguiranno nelle altre stanze del palazzo, dando vita a un gioco erudito che lo caratterizza fortemente e che mira a stimolare, a ingannare e a stupire. L'ospite che visita Palazzo Te si confronta con motivi ed elementi in continua trasformazione, anche semantica, che può riconoscere in quanto può averli incontrati in una delle precedenti sale[9].
Individuata una citazione di Michelangelo si è portati a cercarne un'altra. Proseguendo per il palazzo ci si imbatte in due rielaborazioni parodistiche dell'arte colossale di Michelangelo nella camera di Psiche: il baldanzoso *Polifemo* e il gigantesco dio fluviale nella scena della *Ricerca della lana dorata*[10]. Usciti da quella che era la camera adibita ai banchetti, ci si ritrova nella camera dei Venti, la stanza dove il duca alloggiava. Fra i tondi dipinti ne troviamo uno in cui sono rappresentati dei bagnanti, delle navi, un cigno e un delfino (fig. 3). Osservando bene si può notare come esso abbondi d'ignudi disposti in riva a un corso d'acqua che sfocia nel mare. Due di essi derivano dall'imitazione di due soldati posizionati direttamente al centro del cartone fiorentino: il condottiero intento a fasciarsi la testa e l'uomo subito sotto di lui che, torcendosi all'indietro, mostra la schiena all'osservatore. Amedeo Belluzzi afferma al riguardo: «Giulio rende omaggio alla *Battaglia di Cascina* senza ripetere letteralmente le invenzioni michelangiolesche»[11]. Ciò è vero, ma quello di Giulio sembrerebbe più di un semplice omaggio. Prima di tutto Giulio ricrea l'ambientazione del cartone arricchendola, aprendo l'orizzonte, inserendo elementi naturali e aggiungendo anche delle navi. Crea un brano paesaggistico, ovvero dà vita a quello che era ritenuto un punto debole di Michelangelo, come poi affermerà El Greco nelle sue postille alle *Vite* del Vasari[12]. Giulio gareggia con Michelangelo anche sul piano della figura umana, senza ricercare, però, un'ideale perfezione anatomica, attraverso l'invenzione a sua volta di una gran varietà di pose, addirittura acrobatiche, che visualizzano il rapporto che intercorre fra nuotatori e ginnasti secondo l'*Astronomica* di Marco Manilio, la fonte d'ispirazione scritta per il tondo[13]. Ma soprattutto Giulio inverte drasticamente il tono serio ed epico della rappresentazione, tentando così di superare il cartone di Michelangelo attraverso un'emulazione ironica dei suoi furiosi preparativi per la battaglia, fondata sulla trasformazione di una raffigurazione di un evento storico in una scena di genere leggera, allegra e spensierata.
Il carattere militare della *Battaglia di Cascina* viene, però, recuperato nella camera degli Stucchi. Una simmetria di stampo antico sta alla base della decorazione qui presente. Alle pareti scorre un doppio fregio a stucco con una processione continua di fanti e cavalieri. Sulla parete nord, nel registro superiore sono raffigurati dei soldati intenti a guadare un fiume (fig. 4). Ancora una volta Giulio si confronta col cartone michelangiolesco. In particolare due figure nel fregio di Palazzo Te sono da considerare delle rielaborazioni di due modelli provenienti da esso: si tratta del soldato in primo piano, seduto a sinistra, intento a togliersi le calze per attraversare il fiume, e del soldato sulla destra, in piedi in secondo piano, posizionato frontalmente rispetto allo spettatore che, portando il braccio dietro la testa, si sta mettendo una maglia dopo il guado. Il primo deriva dal vecchio in basso a destra nella *Battaglia di Cascina* che, contrariamente alla sua imitazione, le calze se le sta faticosamente infilando, mentre la seconda figura corrisponde ad una leggera variazione del soldato in alto a sinistra nel cartone che si sta rivestendo[14]. Giulio tratta le figure come se fossero parte di un rilievo romano, proiettandole in un'antichità modernamente ricreata senza badare al rigore filologico[15]. Quest'ingannevole antichizzazione le trasforma, quindi, in maniera fittizia, in arte antica, ovvero nei modelli a cui esse s'ispirano. Attraverso la sua dissimulazione antichizzante Giulio sembra non solo svelare le fonti visive alla base dell'arte di Michelangelo, smascherandone la stretta dipendenza, ma anche voler forse alludere alla sua presunta attività di contraffattore, entrando in competizione con quest'ultima nel suo fregio, ingannando l'osservatore ed escludendo quasi Michelangelo dal discorso, simulando l'origine antica dei motivi rappresentati[16].
Dall'estremo ordine della camera degli Stucchi passiamo, infine, al caotico disordine della camera dei Giganti, che mira a ingannare l'osservatore col suo *continuum* illusionistico-spaziale e a relegarlo nel ruolo di titano. L'interpretazione

Pagina a fronte

2. Giulio Romano e collaboratori, *Soldato che si allaccia i calzoni*, 1526-1527. Mantova, Palazzo Te, camera del Sole e della Luna.

3. Giulio Romano e collaboratori, *Bagnanti, navi, cigno e delfino*, 1528 circa. Mantova, Palazzo Te, camera dei Venti. Da A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, II (*Atlante*), p. 312.

In questa pagina

4. Giulio Romano e collaboratori, *Soldati al guado*, 1529-1531. Mantova, Palazzo Te, camera degli Stucchi, parete nord, fregio superiore.

5. Giulio Romano e collaboratori, *Caduta dei Giganti*, 1532-1535. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti.

Pagina a fronte

6. Giulio Romano e collaboratori, *Caduta dei Giganti,* 1532-1535. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti, parete nord. Da Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 470.

7. Giulio Romano e collaboratori, *Caduta dei Giganti*, 1532-1535. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti, parete ovest. Da Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., II (*Atlante*), p. 501.

religiosa e soprattutto quella politica di quest'affresco sono ampiamente conosciute[17], al contrario di quella metapittorica, ipotizzata da Paul Barolsky e approfondita da Christine Tauber[18]. Tauber interpreta la camera dei Giganti come un'arena in cui ha luogo uno scontro fra due maniere pittoriche, suddivise dal fascio di nubi che taglia orizzontalmente la sala. Sopra di esse siedono gli dei dell'Olimpo, raffigurati alla maniera di Raffaello e del suo erede, Giulio Romano (fig. 5)[19]. Un confronto fra il *Concilio degli dei* nella loggia di Amore e Psiche e le figure delle divinità qui rappresentate può confermare questa continuità[20]. Gli dei stanno per battere i giganti superbi e arroganti, che avevano creduto di poter usurpare il loro posto (fig. 6). Ma come sono rappresentati quest'ultimi, gli sconfitti? La risposta sta nelle parole dei fratelli Goncourt che visitarono la camera dei Giganti nel loro viaggio in Italia fra il 1855 e il 1856:

> «Oh! La mostruosità stupida e quasi comica di questa "Sala dei Giganti", questo brulichio d'Arpini antidiluviani, questa baraonda di muscoli di un disegno debordante, questo pasticcio inetto di nudità sovraumane […] questo schiacciamento, questo storpiamento di gambe, di braccia, di teste, con cui è impiastricciato un muro. Si direbbe un museo di statue di Michelangelo, che fosse esploso, e incollato alle pareti, un mondo della forza, spianato, distrutto, infranto, demolito»[21].

La tragedia della caduta diviene una commedia. I Goncourt non solo intuiscono il registro comico e beffardo che caratterizza la sfera terrena dei giganti, ma ne individuano persino le radici: la deformazione ridicola e sproporzionata, nonché la distruzione catastrofica dell'arte di Michelangelo[22]. Una deformazione che per Baldassarre Castiglione corrisponde alla fonte da cui nasce il ridicolo, poiché esso ha origine da «[…] una certa deformità; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé disconvenienzia»[23]. Questa deformità può aver luogo, come è riportato nel *Cortegiano*, dal contraffare, dall'imitare in maniera deformante una persona o uno stile[24]. Giulio sembra prendere queste parole alla lettera e mettere in scena una grottesca parodia della terribilità del fiorentino, in quanto la parodia corrisponde a un'imitazione di uno stile o di modelli precisi, in cui il decoro dell'imitazione viene leso, il contenuto dell'oggetto imitato invertito, riabbassato e ridicolizzato[25], come nel caso del famoso e più tardo *Laocoonte-scimmia*[26]. In questo modo va letta, fra le altre, la trasformazione del virtuoso profeta *Giona* nel goffo gigante con i calzoni verdi (fig. 6), che precipita sotto le macerie, come

se avesse perso il suo precario equilibrio e fosse caduto dal trono nel vuoto della Cappella Sistina[27]. Un'altra imitazione beffarda di un modello michelangiolesco è quella dell'ignudo alla sinistra del *Profeta Daniele* che Giulio capovolge orizzontalmente e tramuta in un titano prossimo all'esplosione (fig. 7), forse dovuta al peso della volta che dovrebbe sostenere[28].

Nella camera dei Giganti l'artista di corte di Federico II attua una canzonatura della bellezza ideale delle figure di Michelangelo, invertendone il carattere morale ed esagerandone la forma fino all'assurdo, in un valzer di forza fisica fine a se stessa e derisione dell'arte del rivale. Una parodia svilente che può essere usata come arma, dato che, sempre secondo Castiglione, il cortigiano può servirsi del riso per tediare, biasimare o criticare[29]. Nella *Caduta dei giganti* la maniera colossale del "divino" non serve più a rappresentare concetti elevati, eroici e tragici, ma viene bensì sfruttata per raffigurare dei grotteschi antagonisti, simboli per eccellenza della superbia. Forse la superbia di un Michelangelo, che nel secondo decennio del Cinquecento a Roma aveva rivaleggiato aspramente con Raffaello e i suoi allievi, tentando di usurparne il trono di "semidei" della pittura. Una rivalità che si era rivelata così intensa da far parlare Sebastiano del Piombo di vendetta per tutto il vituperio subito[30] e da far ancora affermare a Michelangelo, vent'anni dopo, che quello che Raffaello aveva dell'arte l'aveva preso da lui[31]. Una rivalità che negli anni Trenta del Cinquecento non sembra essersi ancora spenta, neanche per Giulio.

Superato lo spavento iniziale, l'osservatore colto che entrava nella camera dei Giganti poteva accorgersi del fatto che il Polifemo e il dio fluviale presenti nella camera di Psiche fossero in realtà prefigurazioni di ciò che lo attendeva alla fine del suo percorso attraverso il palazzo[32]. Fra queste prefigurazioni bisogna aggiungere, però, anche tutte le precedenti imitazioni della *Battaglia di Cascina*.

Al centro della parete ovest vi è una sponda rocciosa sulla quale sono accatastati una serie di giganti, che cercano in tutti i modi di sfuggire al crollo delle loro torri di pietra (fig. 8). Andreas Plackinger ha notato come la varietà delle pose degli sconfitti ricordi quella delle figure del cartone michelangiolesco[33]. Per di più, Giulio

8. Giulio Romano e collaboratori, *Caduta dei Giganti,* 1532-1535. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti, parete ovest.

Dove non diversamente indicato, le fotografie in questo saggio sono di Giuseppe Peterlini.

ricostruisce ancora una volta l'ambientazione del disegno preparatorio del rivale e, anche in questo caso, parodia alcuni modelli michelangeleschi. Fra i titani qui rappresentati se ne scorge uno con una corazza romana all'altezza dell'anca del telamone al limite sinistro della parete. Il gigante in questione si volta all'indietro colto dal rumore fracassante dei massi che stanno rovinando su di lui. La posa delle sue braccia e la torsione compiuta derivano dal soldato della *Battaglia di Cascina* sdraiato nell'angolo in basso a destra, che, turbato dall'allarme lanciato, si gira improvvisamente all'indietro. Ma è soprattutto il gigante nudo sulla punta della sponda nell'affresco di Giulio che attira maggiormente l'attenzione dell'osservatore. Urtato violentemente da un altro titano barbuto, cade nel fiume rovinosamente, trascinando con sé altri compagni. Questo ignudo colossale non è altro che la parodia del soldato che nel cartone michelangiolesco si sporge verso l'Arno allungando la mano nel tentativo di salvare un compagno che viene trascinato via dalla corrente. Di quest'ultimo sono visibili soltanto le mani che fuoriescono dall'acqua, anch'esse prontamente parodiate da Giulio che le sostituisce con le gambe di un gigante precipitato a destra in lontananza, attuando qui, in maniera letterale, un'inversione canzonatoria del motivo imitato. L'eroica reazione dei soldati per andare incontro ad una leggendaria vittoria diviene qui una brutale sconfitta.

Alla seria e ricercata varietà anatomica delle invenzioni formali michelangiolesche Giulio contrappone una beffarda bizzarria, seppellendo la virtuosità di Michelangelo sotto una pioggia di pietre. In un atto di "distruzione creativa", come lo definirebbe Tauber[34], Giulio fa simbolicamente *tabula rasa* della "scuola del mondo" michelangiolesca. C'è da chiedersi se il Pippi volesse così alludere ironicamente alla perdita del disegno preparatorio del rivale, forse già avvenuta prima dell'esecuzione della camera. In ogni caso il gesto parodistico di Giulio si potrebbe leggere come un'intenzionale "devastazione" del modello michelangiolesco da parte di un artista che sembra, attraverso ciò, eleggersi egli stesso a faro guida delle generazioni future. Nella camera dei Giganti l'erede di Raffaello si pone come lo Zeus della pittura e sfrutta il soggetto mitologico per mettere in scena un trionfo simbolico della maniera della sua fazione su quella di Michelangelo. Attraverso la sua mordace creatività e la sua vena ironica Giulio crea una parodia invettiva contro il rivale, che si traduce in un atto di superiorità pittorica e in una dimostrazione del potere "culturale" di Federico II Gonzaga e del suo pittore di corte sui loro avversari[35]. Ma che ruolo potrebbe avere giocato il committente in tutto questo?

Federico voleva rinnovare Mantova e farne una nuova Roma. Perciò si aspettava che Giulio sapesse superare i modelli artistici sia locali sia romani e che sapesse spaziare fra diversi registri espressivi e stilistici, dalla gravità alla burla, dalla terribilità michelangelesca alla grazia raffaellesca per rappresentare al meglio la grandezza del committente e quella della sua città, politicamente e culturalmente[36]. Analizzando le lettere del Gonzaga salta all'occhio come egli si definisca «amatore dello excellentissimo messer Michele Angelo» e si metta alla ricerca di un'opera del "divino" a partire dal 1527[37]. Le ultime lettere relative al suo tentativo di acquisto anche solo di un disegno del maestro fiorentino vanno dal 5 al 24 giugno 1531. In esse vengono specificati il nulla osta del papa a lasciar lavorare Michelangelo per Federico e il fatto che Clemente VII abbia fatto scrivere al Buonarroti per conto del duca[38]. Dopodiché sembra che non avvenga più nulla: Michelangelo non sembra inviare nessuna opera a Mantova. I lavori nella camera dei Giganti iniziarono il primo marzo 1532[39], circa otto mesi dopo l'ultima lettera riguardante il desiderio di acquisto di un originale di Michelangelo.

È possibile pensare che il mancato invio di un disegno possa aver portato Federico a richiedere o almeno ad approvare la creazione di una parodia contro Michelangelo nella camera dei Giganti, la quale si presenterebbe così come un tentativo di vendetta per esser stato ignorato dal grande maestro fiorentino? Un caso simile è quello di Pietro Aretino, il quale scrisse la sua famosa invettiva contro Michelangelo e il *Giudizio Universale* forse anche perché non ricevette dall'artista alcuni disegni che in precedenza gli aveva richiesto[40].

Il confronto che Giulio Romano intenzionalmente cerca con Michelangelo a Palazzo Te si snoda e si sviluppa sulla base dell'imitazione artistica. L'artista romano recepisce all'interno della residenza suburbana l'opera del rivale in maniera creativa e poliedrica, acritica e critica, non solo nel tentativo di compiacere il proprio committente, ma anche in quello di mostrare le proprie capacità a un pubblico colto, a coloro che giudicavano le creazioni artistiche. Giulio ricrea, varia, arricchisce e demolisce l'ambientazione della *Battaglia di Cascina*; imita e rielabora ben otto figure dal disegno preparatorio, senza mai apparire piatto e scontato. Alla luce di ciò non si può parlare solo di un omaggio da parte di Giulio nei confronti di Michelangelo, soprattutto se si tiene presente il contesto in cui le imitazioni michelangiolesche sono state create, la rivalità fra i due artisti e le aspettative del duca mantovano, fra cui anche quelle tradite dal maestro fiorentino. Dalla citazione pedissequa del modello michelangiolesco, attraverso la sua emulazione ironica, la contraffazione in chiave antica della sua opera, fino alla "distruzione" parodistica della *Battaglia di Cascina*, Giulio gareggia con l'artista divino, mettendo in mostra le sue brillanti capacità creative, cambiando registro espressivo in base al soggetto rappresentato, ma partendo sempre dalla stessa opera grafica del rivale. A Palazzo Te l'artista romano sembra voler avere l'ultima parola sulla citata rivalità: misurandosi a distanza con Michelangelo, Giulio dimostra di riconoscerne la grandezza, ma anche di non sentirsi affatto inferiore al terribile avversario, anzi di sentirsi a lui superiore nella pittura, un unico e vero artista universale, in grado di padroneggiare e servirsi dello stile e dei modelli del suo avversario a suo completo piacimento, persino per "prenderlo per i fondelli".

Note

1 F. Zöllner, C. Thoenes, *Michelangelo. Leben und Werk*, Köln 2010, pp. 53-55.

2 B. Cellini, *La Vita*, a cura di L. Bellotto, Varese 1996, p. 45; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962, II, pp. 261-262.

3 *La Pittura. Battaglia di Cascina*, in *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, 2 voll., Venezia 2015, II (*La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*), pp. 22-36.

4 J. Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden-Boston 2015, pp. 135-155. Come già ricorda Giorgio Vasari nella prima edizione della sua *Vita* di Michelangelo alcuni dei frammenti del cartone della *Battaglia di Cascina* erano in possesso degli Strozzi di Mantova durante il Cinquecento. Cfr. S. L'Occaso, *Impronte di Michelangelo nella Mantova della Controriforma*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti", n.s., LXXIV, 2006 (2007), pp. 91-110: 92-93 nota 4.

5 K. Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster *et al.* 1997, pp. 2-4.

6 Müller, *Der sokratische Künstler*, cit., pp. 138-140.

7 A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), p. 358.

8 *Agostino Veneziano. Soldato in piedi che si riveste*, in *D'après Michelangelo*, cit., II, p. 31, n. 8.

9 C. Tauber, *Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua*, in *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, a cura di C. Tauber, D. Erben, Passau 2016, pp. 93-127: 108.

10 *Ibidem*.

11 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 400.

12 M. Spagnolo, *Considerazioni in margine: le postille alle "Vite" di Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno-Campi Bisenzio 2007, pp. 251-272: 268.

13 E. Gombrich, *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, pp. 138-139.

14 Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), pp. 183-184.

15 Ivi, p. 425.

16 Per quanto riguarda l'abilità di Michelangelo nel contraffare l'antico si vedano i capitoli *La "contrafazione" del Fauno nel Giardino di San Marco*, *Vicende del Cupido* e *Lo statuto del Bacco*, in *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile-15 ottobre), a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze 1987, pp. 15-20, 43-53.

17 Per le interpretazioni politiche e morali proposte fino al 2002 si veda A. Vetter, *Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext*, Weimar 2002, pp. 86-99.

18 P. Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia 1978, pp. 136-138; Tauber, *Stilpolitik*, cit.

19 Ivi, p. 113.

20 Raffaello e bottega, *Concilio degli dei*, 1518, affresco, Roma, Villa Farnesina, loggia di Amore e Psiche.

21 C. Tellini Perina, *La camera dei Giganti nella considerazione degli storici e nella memoria dei visitatori*, in *I Giganti di Palazzo Te*, a cura di G. Basile, C. M. Belfanti, C. Tellini Perina, Mantova 1989, pp. 79-91: 89.

22 Barolsky, *Infinite Jest*, cit., p. 138; Tauber, *Stilpolitik*, cit., pp. 113-118.

23 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Milano 2000, p. 188 (libro 2, cap. 46).

24 Ivi, p. 193 (libro 2, cap. 49).

25 Barolsky, *Infinite Jest*, cit., p. 138; Tauber, *Stilpolitik*, cit., p. 113.

26 Nicolò Boldrini da Tiziano (?), *Laocoonte-scimmia*, anni '40 del XVI secolo, xilografia, 26,8 x 40,3 cm. Si veda a riguardo E.D. Schmidt, *"Furor" und "Imitatio". Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians*, in *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di U. Pfisterer, M. Seidel, München 2003, pp. 351-384.

27 Michelangelo, *Giona*, 1508-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina. M. Rohlmann, *Conversio als Formproblem. Bildinterpretationen von Michelangelos Jona*, in *Der problematische Prophet: Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und Bildender Kunst*, a cura di U. Heinen, W. Kühlmann, J.A. Steiger, Berlin 2011, pp. 39-51: 45; Tauber, *Stilpolitik*, cit., p. 113.

28 Michelangelo, *Ignudo*, 1508-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

29 Castiglione, *Il libro*, cit., p. 189 (libro 2, cap. 47).

30 *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Firenze 1965-1983, II, pp. 239-241.

31 Ivi, IV, pp. 150-155.

32 Tauber, *Stilpolitik*, cit., p. 108.

33 A. Plackinger, *Violenza: Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin 2015, p. 331.

34 Tauber, *Stilpolitik*, cit., pp. 109-113.

35 Ivi, pp. 112-118.

36 Ivi, pp. 94-96.

37 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, pp. 202-203.

38 Ivi, pp. 383-385, 389-390, 393.

39 C. Tellini Perina: *"La più capricciosa invenzione che si potesse trovare" (G. Vasari)*, in *I Giganti*, cit., pp. 43-58: 45.

40 K. Möseneder, *Michelangelos "Jüngstes Gericht". Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst*, in *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, a cura di K. Möseneder, Berlin 1997, pp. 95-118: 98.

Flavia Cortilli

Gli affreschi della loggia Stati Mattei sul Palatino: i cartoni preparatori e i disegni attribuiti a Giulio Romano

La loggia Stati Mattei è un piccolo ambiente cinquecentesco situato sul colle Palatino. Il luogo in cui sorgeva la villa è l'area del *Palatium*, la dimora di Domiziano, eretta nel I secolo d. C., cantata da Marziale e da Tacito, i cui resti si stagliano fieri e riconoscibili tutt'oggi sull'altopiano centrale del Palatino. Il *Palatium* rappresenta il fulcro dell'intero colle, per secoli è stato il centro del potere cittadino ed è composto da Domus Flavia, Stadium e Domus Augustana. In un'aula di quest'ultima si trova la loggia (fig. 1). Rispetto alle imponenti vestigia romane che si impongono per dimensioni e significato, questo manufatto è stato considerato per secoli un'espressione minore della stratificazione storica del colle della X Regio. La sua raffinata decorazione pittorica, databile al primo Cinquecento, è testimone che la vita del Palatino è proliferata nei secoli anche dopo gli splendori dell'impero romano. Nel primo Cinquecento infatti sul colle sorgevano diverse vigne e orti appartenenti alle famiglie più importanti della città. La famiglia Stati non faceva eccezione e possedeva la vigna che sorgeva sui resti della *Domus Augustana*, limitrofa all'area che più tardi ospiterà i celebri *Horti Farnesiani*. La storia del colle Palatino è stata indagata con dovizia di particolari dai secoli più antichi fino al XIV secolo ma la ricerca storiografica è diventata meno puntuale per i secoli successivi se si eccettua il singolare caso della proprietà della famiglia Farnese[1]. La loggia Stati si affacciava su un ambiente probabilmente scoperto, delimitato da alte mura romane, ipoteticamente dimora di un giardino. Nonostante la struttura risenta del carattere tipologico dell'*hortus conclusus* di derivazione claustrale ci troviamo di fronte ad un giardino di palazzo come conferma la presenza del loggiato, primo elemento di discontinuità tra il giardino conventuale, sprovvisto di loggia, e l'*hortus palatiorum*[2]. Nella loggia Stati si ravvisano le caratteristiche del portico appartenente alla *domus* suburbana corredata da *vinea* e *hortus*. La struttura descritta era tipica del contesto extraurbano di Roma alla fine del Quattrocento[3]. Il portico affrescato è costituito da tre colonne ioniche di spoglio su cui impostano quattro archi a tutto sesto[4]. La volta a botte lunettata si innalza su peducci che presentano una forma tardo quattrocentesca[5]. Questa considerazione suggerisce una possibi-

1. Sullo sfondo si individua l'aula della *Domus Augustana* che ospita la loggia Stati Mattei vista dallo Stadio di Domiziano.

le collocazione temporale per l'edificazione della stessa. Veniva affrescata possibilmente negli anni Venti del Cinquecento su commissione di Cristoforo Stati che nel 1520 era entrato in possesso della dote sponsale della moglie Faustina Cenci[6]. Cristoforo di lì a poco incaricherà Giulio Romano dei lavori di ammodernamento del suo palazzo in piazza Sant'Eustachio[7] e commissionerà gli affreschi nella villa palatina. La volta della loggia è decorata a grottesche su fondo bianco, preciso richiamo antiquario alla decorazione del criptoportico della *Domus Aurea* ed esplicito riferimento alla loggia del cardinal Bibbiena eseguita da Giovanni da Udine in Vaticano (fig. 2). Nelle lunette sono raffigurati Apollo, Atena, le nove muse e i dodici segni zodiacali[8]. Le pareti invece erano ornate da otto scene mitologiche. I soggetti del ciclo parietale riprendevano i racconti delle *Metamorfosi* di Ovidio e narravano il mito di Venere[9]. Tale argomento è trattato già nei dipinti che decorano la stufetta vaticana del cardinal Bibbiena, affrescata nel 1516 da Giulio Romano su disegni del suo maestro, Raffaello, di cui la loggia Stati Mattei riproduceva più o meno fedelmente tutte le scene. Il 28 febbraio 1560, come testimoniato dal ritrovamento del passaggio di proprietà[10], Cesare Stati, figlio di Cristoforo, vendeva la vigna palatina a Paolo Mattei. A presiedere in qualità di testimone all'atto di vendita, fu il vicino di proprietà di Cesare, il principe Alessandro Colonna che a sua volta venderà al Marchese Mattei la vigna palatina il 12 gennaio 1561[11]. Il terreno composto dalle proprietà palatine degli Stati e dei Colonna dal 1561 quindi entrava a far parte dei possedimenti della famiglia Mattei. A ereditare le sostanze del marchese Paolo Mattei fu Asdrubale, nipote di Paolo e figlio del fratello di questi, Alessandro[12]. Lo studio delle proprietà della famiglia Mattei ha consentito l'identificazione di un affresco all'interno del Palazzo Mattei di Giove a Roma raffigurante la vigna palatina nel XVII secolo[13]. Tramite questo dipinto è stato possibile ricostruire la fase dell'ampliamento della villa commissionato nel 1595 circa da Asdrubale in occasione delle sue seconde nozze con Costanza Gonzaga di Novellara. In seguito a questo intervento avvenivano le prime trasformazioni all'interno della loggia. Gli venne addossata una nuova fabbrica e il portico cinquecentesco si trasformò in un ambiente interno. Si rese necessaria l'apertura di una nuova porta, che mettesse in comunicazione gli ambienti, perciò venne distrutta una scena e venne ridipinta solo la ridotta porzione che sormontava la nuova apertura. È molto probabile che in seguito a queste trasformazioni architettoniche avvenne anche il rimaneggiamento di alcuni affreschi. Nel 1599 veniva dipinto lo stemma Mattei in sostituzione dell'arme Stati al centro della volta[14]. La proprietà Mattei rimaneva tale fino al 1689, quando passava nelle mani della famiglia Spada, come testimoniato dall'atto di vendita[15]. Nel XVII secolo si susseguivano molti proprietari prettamente interessati all'aspetto degli scavi archeologici della *Domus Augustana*[16]. Nel XIX secolo la villa subiva le più grandi alterazioni e spoliazioni. Charles A. Mills, proprietario della villa dal 1818, modificava radicalmente il suo aspetto trasformandola in maniero neogotico. Lo stesso proprietario nel 1849 vendeva gli affreschi parietali della loggia all'Ermitage di San Pietroburgo che li custodisce tuttora[17]. Nel 1856 la villa diveniva convento della Visitazione[18]. Per adattare l'ambiente alle esigenze dell'ordine monastico, le visitandine nel 1860 incaricavano l'architetto Francesco Vespignani del progetto dell'ampliamento della villa[19]. La nuova costruzione si realizzava solo in parte e l'ala edificata attualmente ospita l'*Antiquarium* ovvero il Museo palatino. Nel 1858 i ventidue riquadri cinquecenteschi della volta, raffiguranti le muse e i segni zodiacali, venivano prelevati e venduti al Metropolitan Museum di New York[20] e sostituiti da motivi floreali e disegni simbolici. Nel 1907, quando ormai il colle Palatino era amministrato dal

2. Stato attuale della volta della loggia Stati Mattei.

Pagina a fronte, in alto da sinistra a destra

3. Scuola di Raffaello (?), *Venere ferita da Amore*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

4. Scuola di Raffaello (?), *Venere e Adone*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

In basso

5. Scuola di Raffaello (?), *Venere che allaccia i calzari*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

neocostituito Stato italiano, Alfonso Bartoli iniziava gli scavi demolitori nella zona della *Domus Augustana*[21]. Gli scavi proseguivano a intermittenza fino al 1938. A seguito degli interventi definiti di "liberazione", espressione tipica del Ventennio, nella loggia veniva apposta una cortina muraria perimetrale. Tale aggiunta alterava il luogo in modo tale da rendere difficile la lettura del tessuto murario e la ricostruzione dell'assetto cinquecentesco della villa. Nel 1985, la Sovrintendenza Archeologica di Roma avviava il restauro della volta della loggia Stati Mattei. I ventidue pannelli mancanti, custoditi al Metropolitan Museum, venivano restituiti e ricollocati *in situ* dall'*équipe* guidata da Elio Paparatti. Nel 1997 la loggia Stati Mattei riapriva al pubblico. Attualmente la volta è godibile nella sua interezza mentre le pareti sono ancora coperte dalla cortina laterizia apposta negli anni Trenta. Sei delle otto scene originariamente presenti nella loggia Stati sono riferibili agli affreschi commissionati dal cardinal Bibbiena in Vaticano[22]. L'ipotesi ricostruttiva della probabile sequenza delle scene del ciclo palatino è stata oggetto di studio durante la preparazione della tesi specialistica citata[23]. Le immagini digitali, elaborate con software di disegno tridimensionale, hanno reso possibile la formulazione di una nuova ipotesi ricostruttiva della collocazione degli affreschi mancanti[24] che si distacca da quelle avanzate precedentemente[25]. Nello studio delle fonti iconografiche delle scene mitologiche è importante prendere in esame una serie di incisioni[26], coeve ai dipinti della stufa vaticana, perciò databili intorno al 1516. Sono opere di Marcantonio Raimondi, Agostino Musi detto il Veneziano e Marco Dente o da Ravenna, incisioni citate anche da Antonio Nibby[27] ma che non sono considerabili copie fedeli della stufetta per le non trascurabili differenze che con essa hanno. Sono invece con tutta probabilità riferibili a schizzi di Raffaello, quasi sicuramente realizzati da Giulio Romano[28], al quale, probabilmente, erano stati commissionati da Cristoforo Stati[29]. Analizzando nel dettaglio le scene conservate a San Pietroburgo, due di esse non saranno prese in esame per lo studio in questione. Si tratta delle due scene che sormontavano i due ingressi aperti nel partito murario: *Amore che tende l'arco* che sovrastava la porta laterale e *Venere e le ninfe*, scena rimaneggiata a seguito delle modifiche strutturali apportate nella loggia[30]. Le scene presenti nella loggia riferibili alla stufetta e che hanno attinenza con i cartoni preparatori e i disegni attribuiti a Giulio sono sei. La scena di *Venere ferita da Amore* (fig. 3) si riferisce al mito di Venere e Adone. L'episodio è presente nel X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio ed è la premessa all'innamoramento della dea[31]. La scena del ferimento di Venere è rappresentata nella stufetta vaticana e nella loggia palatina. La posizione della dea sembra essere ispirata alla Venere seduta che si può ammirare in Vaticano un tempo collocata nella Villa al Quirinale di Ippolito d'Este[32]. L'affresco è connesso all'incisione coeva alla stufetta a firma di Agostino Musi detto il Veneziano. Tra i modelli dell'incisione ricordiamo il disegno che è conservato all'Albertina di Vienna[33] attribuito a Giulio Romano[34] che è probabilmente il modello principale per il dipinto nella loggia. Ricordiamo ancora il disegno conservato a Windsor[35] dapprima riferito a Giulio e in un secondo momento attribuito a Raffaello o a Giovan Francesco Penni[36] che gli studiosi indicano come modello per l'incisione del Musi in ragione del tratto grafico vivace del disegno che sembra essere di ispirazione per la stampa del Veneziano. Infine tra i disegni riferibili alla composizione citiamo un ultimo schizzo in cui vediamo nel dettaglio la sola testa di Venere. Anch'esso è conservato a Londra[37] ed è molto

interessante per la sua dimensione. In proporzione alle figure intere rappresentate nelle composizioni degli altri disegni infatti la sola testa di questo schizzo è notevolmente più grande. È importante tener presente che le scene della loggia sono molto più grandi degli affreschi presenti in Vaticano. Si può ipotizzare dunque che lo schizzo della testa di Venere si riferisca direttamente alla loggia piuttosto che alla stufetta[38]. L'affresco raffigurante *Venere e Adone* (fig. 4) è direttamente riferito alle *Metamorphosi*[39]. Il canone iconografico tradizionale in questa scena è invertito, qui Adone abbraccia Venere e non viceversa ed è direttamente riferito alla narrazione latina piuttosto che alla tradizionale iconografia dei sarcofagi antichi. Probabilmente la posizione è ripresa dalla xilografia realizzata per l'edizione illustrata del testo di Ovidio del 1497[40]. L'incisione di Marco Dente è in controparte rispetto alla scena vaticana e a quella palatina. All'Albertina sono conservati un disegno[41] attribuito a Giulio[42] e un cartone preparatorio[43] sempre riferito al Pippi[44] individuati come modelli per l'incisione. L'ipotesi che il cartone fosse destinato al ciclo palatino, date le dimensioni degli affreschi della loggia Stati, è stata avanzata già da Samof nel 1899[45]e ripresa da Stefania Massari[46] negli anni Ottanta del Novecento. In virtù di quest'ipotesi pensiamo che il dettaglio della testa della dea del disegno riconducibile a Venere ferita da Amore sia riferibile alla loggia Stati. L'affresco di *Venere che allaccia i calzari* è particolarmente importante (fig. 5). La scena che adorna la loggia richiama il disperso affresco della stufetta documentato dall'incisione di Marco da Ravenna. Nell'incisione cinquecentesca è rappresentata Venere intenta ad estrarre una spina dal piede. La Venere Spinaria è raffigurata anche nel disegno conservato a Stoccolma[47], ritenuto una replica di un disegno disperso di Raffaello o di Giulio[48]. Il riferimento allo *Spinario* Capitolino è evidente ma il *topos* in questo caso è collegato nuovamente al mito di Adone. La Venere Cavaspina non è direttamente riferibile alla narrazione latina delle *Metamorfosi* ma è rintracciabile nell'*Hypnerotomachia Polifili* di Francesco Colonna del 1499 e negli *Idilliaca* di Teocrito, fatti stampare in lingua originale da Agostino Chigi nel 1516, in cui si narra l'episodio di Venere la quale, sconvolta dal dolore per la morte di Adone, si ferisce correndo tra i cespugli di rose le quali, ricevendo il sangue della dea, si tingono di rosso. Nella loggia Venere è intenta ad allacciarsi i calzari e non a estrarre una spina. Ritroviamo in antichi cammei l'iconografia della dea intenta a calzare i sandali. Nibby che elenca le scene presenti nella stufetta vaticana cita quella in cui *Venere si allaccia i calzari*[49] e la stessa scena riappare anche nell'incisione di Tommaso Piroli. Fino a ora le incisioni del Piroli sono state messe in relazione solamente con la stufetta del cardinal Bibbiena[50] ma mai con il ciclo parietale della loggia Stati, si può notare però che le incisioni del Piroli rispetto a quelle cinquecentesche si avvicinano molto alle scene del ciclo Stati. Johann David Passavant nel 1864[51] cita una stampa del Raimondi ancora ignota che sembra avvicinarsi ai dettagli presenti nell'affresco palatino più dell'incisione del Dente. Anche nell'affresco raffigurante *Pan e Siringa* (fig. 6) il cui mito è rintracciabile nelle *Metamorfosi* di Ovidio[52], l'iconografia tradizionale della ninfa che fugge non è rispettata. Per questo motivo alcuni studiosi come Heikki Malme[53] e Franco Ruffini[54] non riferiscono questa composizione all'episodio del mito di *Siringa* piuttosto preferiscono identificare la figura femminile con una generica ninfa o con Venere. Il disegno conservato al Louvre[55] e riferibile all'affresco è attribuito a Giulio o a Giovan Francesco Penni[56]. La scena di *Venere ed amore che cavalcano i mostri marini* (fig. 7) è presente sia nella stufetta, sia nella loggia ed è ascrivibile al testo delle *Metamorfosi* in cui è descritto il momento in cui Venere raggiunge l'isola di Cipro. Non sono ancora stati rintracciati disegni o cartoni che possiamo riferire a questa scena ma citiamo un'incisione del Dente che rappresenta in cima alla composizione i due venti presenti anche nell'affresco della loggia e non più visibili in quello della stufetta. Studiando l'immagine del *Paesaggio fluviale* (fig. 8) si nota la presenza di due figure maschili in alto che sembrano esulare dalla composizione paesaggistica. Vista l'incongruenza narrativa di queste due figure con il resto della composizione si può ipotizzare il rimaneggiamento della scena avvenuto in occasione dell'apertura del secondo ingresso all'interno della loggia in coincidenza dell'ampliamento commissionato da Asdrubale Mattei. Il rimaneggiamento sembra confermato anche dall'assenza degli scorci prospettici ai margini della composizione presenti in tutte le altre scene della loggia. Questo affresco della loggia Stati Mattei, proprio per la presenza delle due figure maschili raffigurate in cima alla composizione, è riferibile al momento della *Nascita di Venere*, perciò lo accostiamo alla scena presente nella stufetta del cardinal Bibbiena dove non sono visibili le figure maschili ma la sola Venere. Nell'incisione del Dente ritroviamo la Venere di spalle, presente nella stufetta e le due divinità maschili, rintracciabili in cima alla composizione della loggia. Il mito a cui si riferisce questo episodio è quello derivato dalla Teogonia di Esiodo e ripreso da Pico della Mirandola che narra la nascita di Venere Anadiomene sorta dal mare a seguito della caduta in acqua dei genitali di Urano recisi da Crono. L'episodio dell'evirazione, vietato da Platone, forse per questo non rappresentato nella stufetta viene citato da Piroli[57]che riferisce l'invenzione compositiva a Giulio. La Massari, studiando le incisioni riferibili alla stufetta, sottolinea che Christoph Luitpold Frommel nel testo del 1989 fa riferimento a un affresco di Giulio per Villa Lante, attualmente conservato nella collezione della Biblioteca Hertziana, in cui è riconoscibile una scena di evirazione[58]. Affianchiamo all'incisione del Dente il disegno conservato a Londra[59] attribuito a Giulio dove distinguiamo facilmente la sola Venere di spalle. La paternità degli affreschi della loggia è stata assegnata dagli studiosi a più riprese: a Raffaello[60], a Raffaellino del Colle[61], a Baldassarre Peruzzi[62] e a Giulio Romano. Il Piroli riferisce il ciclo parietale della loggia proprio a Giulio e in seguito nel 1839 lo afferma anche Passavant[63]. Quest'ultimo autore ricollegò le scene delle lunette della loggia con gli affreschi della stufetta del cardinal Bibbiena, eseguita da Giulio Romano su cartone di Raffaello nel 1516 circa e pose le basi per l'attribuzione delle scene palatine allo stesso da parte di Emilio Lavagnino[64]. Ritroviamo l'attribuzione degli affreschi palatini a Giulio anche in Lanciani[65]. Della stessa idea è Stefania Massari che nelle pubblicazioni del 1985 e del 1993 scrive che le quattro incisioni di Dente tratte dalla stufetta (*Venere punta dalla spina*, *Nascita di Venere*, *Venere e amore sui delfini, Pan e Siringa*) differiscono dagli affreschi della stufa probabilmente perché non derivanti da questi né dai cartoni relativi agli stessi, ma dagli schizzi di Giulio per gli affreschi per la villa palatina[66]. Possiamo dunque ipotizzare che Giulio, architetto incaricato per la ristrutturazione del palazzo di Cristoforo Stati in Piazza della Dogana Vecchia, avesse fornito allo stesso schizzi e cartoni preparatori per la decorazione parietale della loggia presente all'interno villa palatina dello stesso Stati.

Pagina a fronte, in alto da sinistra a destra

6. Scuola di Raffaello (?), *Pan e Siringa*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

7. Scuola di Raffaello (?), *Venere e Amore che cavalcano i mostri marini*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

In basso

8. Scuola di Raffaello (?), *Paesaggio fluviale*, post 1520, dalla loggia Stati Mattei. San Pietroburgo, Ermitage.

Dove non diversamente indicato, le fotografie in questo saggio sono di Flavia Cortilli.

Note

1 La vigna insistente sulla *Domus Augustana* era proprietà della famiglia Stati prima ancora che i Farnese completassero l'acquisto dei terreni su cui sorsero i celebri *Horti* di famiglia. Ricostruire ipoteticamente l'assetto delle proprietà presenti sul Palatino è stato possibile in primo luogo grazie alle pubblicazioni di Rodolfo Lanciani (R. Lanciani, *Il Palazzo Maggiore nei secoli XVI-XVIII*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", IX, 1894, pp. 1-36; Idem, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 6 voll., Roma 1902)-1912, ed. Roma 1989-1994, II, pp. 34-54) e ancora attraverso le cartografie storiche e i testi che trattano la storia degli *Horti Farnesiani* (G. Morganti, *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Roma 1990; Idem, *Gli Orti Farnesiani*, Milano 1999). A seguito di questo studio è stata realizzata una mappatura del colle suddiviso secondo le diverse proprietà dal primo Cinquecento fino ad oggi.

L'ipotesi ricostruttiva è stata elaborata in occasione della redazione della tesi specialistica in Restauro dell'Architettura intitolata: *La Loggia Stati Mattei: vicende storiche e restauri di un manufatto rinascimentale sul Palatino*, discussa a marzo 2012 presso la Facoltà di Architettura "L. Quaroni", Sapienza Università di Roma, da Flavia Cortilli e seguita dal relatore prof. arch. Enrico Da Gai e dalle correlatrici prof.ssa Paola Zampa e prof.ssa Renata Samperi. È in fase di preparazione un articolo incentrato sull'assetto delle vigne sorte sul colle nel corso dei secoli che dia conto dei diversi passaggi di proprietà avvenuti. È possibile consultare parte dell'ipotesi ricostruttiva in: F. Salatin, *Paolo III, Latino Giovenale Manetti e Carlo V: strategie urbane tra le "miracolose ruine"*, in "Studi e Ricerche di Storia dell'architettura", 2, 2017 (2018), pp. 28-45: 40-41.

2 A. Cremona, *Il giardino a Roma nel Quattrocento: horti, viridarii, vinae*, in *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, a cura di A. Campitelli, A. Cremona, Roma 2012, pp. 33-41: 33.

3 Ne è un esempio il territorio del colle Quirinale dove la famiglia Colonna, già proprietaria di un terreno sul colle Palatino, possedeva una *vinea* (Cremona, *Il giardino*, cit., p. 36). Come la vigna Stati sul Palatino anche questa proprietà incarnava il prototipo del luogo di delizia, sorgeva infatti sulle rovine archeologiche del Tempio di Serapide.

4 Cortilli, *La loggia,* cit. Per la redazione della tesi specialistica di cui alla nota 1 sono stati elaborati il rilievo architettonico e quello geometrico della struttura. Alla luce dei ritrovamenti documentali e della lettura del tessuto murario è stata avanzata un'ipotesi ricostruttiva dell'assetto distributivo della villa a cui apparteneva la loggia che offrisse una lettura sincronica e diacronica delle diverse stratificazioni storiche.

5 Simili peducci sono rintracciabili in fabbriche romane del XV secolo come il chiostro di Sant'Onofrio al Gianicolo.

6 C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, II, p. 322; F. Quinterio, in F. Borsi, F. Quinterio, G. Magnanimi, *Palazzo Cenci*, Roma 1989, p. 84.

7 Tra il 1520 e il 1524, anno in cui Giulio Romano lascerà Roma, Cristoforo Stati commissiona il palazzo in piazza Sant'Eustachio a Giulio. (Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., II, p. 322; F. Quinterio, in Borsi, Quinterio, Magnanimi, *Palazzo Cenci*, cit., p. 84).

8 Quest'ultimo tema è tipico dell'ambiente patrizio romano. Si pensi alla loggia dello Zodiaco del Palazzetto di Sisto V in via Parione o alla più nota loggia di Galatea della Villa Farnesina in cui i corpi celesti decorano le volte.

9 S. Baroni, *La volta affrescata della Loggia Mattei. Con esposizione di ventidue dipinti del Metropolitan Museum of Art*, Roma 1997, p. 7 e ss.

10 Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, *CURTIUS SACCOCIUS*, vol. 1518, f. 165 v. Sino a questo ritrovamento il passaggio di proprietà veniva collocato genericamente dopo la seconda metà del Cinquecento (A. Bartoli, *La Villa Mills sul Palatino,* Rocca S. Casciano 1908, p. 13; L. Callari, *Le ville di Roma*, Rome 1968, p. 108; A. Forcellino, *La decorazione della Loggia Stati sul Palatino*, in "Storia dell'Arte", 51, 1984, pp. 119-134: 119). Solo Frommel (C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968, p. 98) ipotizza che Cesare, costretto nel 1561 alla vendita del bene più importante di famiglia, il palazzo di piazza Sant'Eustachio (Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, *STEPHANUS QUERRUS*, vol. NC, f. 119, in Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., II, p. 322; F. Quinterio, *Ragguaglio documentario*, in *Palazzo Cenci, Palazzo Giustiniani*, a cura di F. Borsi, Roma 1984, p. 242) si è trovato in condizione di svendere tutte le sue proprietà in quell'anno, compresa la vigna sul Palatino. In effetti il meccanismo reale è stato proprio questo ma a distanza di un certo lasso di tempo. L'atto dimostra che Cesare decise chiaramente di privarsi dapprima della vigna, allo scopo di estinguere i suoi debiti, ma trovandosi ormai in una situazione disperata, solo un anno dopo, dovrà vendere il palazzo progettato da Giulio Romano su commissione del padre, Cristoforo Stati.

11 Roma, Archivio di Stato, *Collegio Notai Capitolini*, *CURTIUS SACCOCCIUS*, vol. NC. Atto citato in Lanciani, *Il Palazzo Maggiore*, cit., p. 9.

12 Questo passaggio è confermato da un atto rogato da Curzio Saccoccia nel 1582. Roma, Archivio Storico Capitolino, Camera *Capitolina*, Cred. 13, Divisio Asdrubale (...) anno 1582, notaio: *CURTIUS SACCOCCIUS*, Tomo 10, f. 119 v.

13 La notizia dell'esistenza di tale affresco è riportata in T. Carratù, M. Ulivi, *Itinerari cortoneschi a Roma*, Milano 1997, p. 42 ma senza pubblicazione dell'immagine. Si è verificata la reale esistenza di questo affresco che si è rivelato utile per la ricostruzione dell'assetto distributivo della villa in questa seconda fase di edificazione che vede le prime trasformazioni anche del ciclo parietale. Le autrici specificano che Asdrubale Mattei già nel 1601 commissiona a Paul Bril la rappresentazione di quattro suoi feudi in cui però non compare la villa palatina.

14 Recanati, *Archivio Antici Mattei,* mazzo 41/ II, fol. 7 (17. 5. 1599) (Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., II, p. 97). Nell'atto citato Asdrubale Mattei commissiona l'affresco dello stemma mattei-Gonzaga da apporre sull'arme della famiglia Stati.

15 Roma, Archivio di Stato, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 2° (già Officio 6°), *DOMENICUS BONANNUS*, vol. 333, ff. 302 r-306 v. La data suddetta è citata con precisione già da Bartoli (*La Villa Mills*, cit., p. 15) che aggiunge che la ricerca di tale atto fu condotta da Ludovico Antici Mattei nell'archivio di famiglia senza però fare riferimento preciso alla fonte. La stessa data riportata nelle pubblicazioni successive (Callari, *Le ville*, cit., p. 109; Forcellino, *La decorazione*, cit., p. 118; Baroni, *La volta affrescata*, cit., p. 9) è stata verificata grazie al reperimento dell'atto di vendita che ne attesta l'esattezza.

16 Lanciani, *Il Palazzo Maggiore*, cit., p. 14 e Idem, *Storia degli scavi*, cit., I, pp. 47-48 (Paolo III, 1535); Bartoli, *La Villa Mills*, cit., pp. 16-17. In questi testi sono citati i *Codici Ligoriani* (Cod. Ligoriano Paris 1129 f. 349 e f. 375; Cod. Torinese XV, 216) in cui si accenna ai ritrovamenti avvenuti nella proprietà di Cristoforo Paolo Stati nel 1550 circa. Si ricordano poi i ritrovamenti di colonne e frammenti marmorei avvenuti nella stessa villa il 29 ottobre1664 e collocati nel cortile del Palazzo Mattei come riportato da R. Venuti, *Vetera monumenta Matthaeiorum*, 3 voll., Roma 1776-1779, I, p. 35. In G.A. Guattani, *Monumenti antichi inediti, ovvero notizie sull'antichità e belle arti di Roma per l'anno 1785*, Roma 1785, p. 56, figg. 8- 9; E.Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, Milano 1818, pp. 75-81 si fa riferimento al ritrovamento dell'*Apollodoro Sauroktonos* destinato al Museo Pio Clementino avvenuto nel XVIII secolo all'interno del giardino della villa.

17 I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milano 1983, pp. 108-109, n. 36; *Un rêve d'Italie. La collection du Marquis Campana,* catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 8 novembre 2018-18 febbraio 2019), a cura di F. Gaultier, L. Haumesser, A Trofimova, Paris 2018, pp. 196-197.

18 Bartoli, *La Villa Mills*, cit., p. 19; Forcellino, *La decorazione*, cit., p.119 nota 1; Baroni, *La volta affrescata*, cit., pp. 9 e 15.

19 Disegno di progetto dell'architetto F. Vespignani, in Baroni, *La volta affrescata*, cit., p. 15.

20 Roma, Archivio Centrale dello Stato EUR, AA. BB. AA., I Versam, Busta 577, Fasc. 940; Lettera datata 29 luglio 1866, riservata a Pietro Rosa, Ispettore delle antichità e Belle Arti, firmata da Francesco Carta, Bibliotecario della Biblioteca Vallicelliana.

21 Bartoli, *La Villa Mills*, cit., p. 8 e ss.

22 H. Dollmayr, *Lo stanzino da bagno del Cardinal Bibbiena*, in "Archivio storico dell'Arte", III, 1890, pp. 272-280.

23 Cortilli, *La loggia*, cit. In occasione della redazione della tesi specialistica di cui alla nota 1, grazie al supporto della Sapienza Università di Roma e della Sovrintendenza Archeologica di Roma, è nata una collaborazione con il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo che ha fornito per la prima volta, le immagini digitali in alta risoluzione degli affreschi palatini. A tal proposito si ringraziano per il supporto scientifico e la disponibilità il prof. arch. Enrico Da Gai e la dott.ssa Maria Antonietta Tomei.

24 L'ipotesi avanzata è stata eseguita *in primis* studiando tutte le possibili visuali prospettiche adottate dall'autore. Ad un'attenta analisi dei dettagli infatti le pitture presentano scorci prospettici di paraste dipinte ai margini della composizione. Il riposizionamento così ottenuto è stato verificato sotto vari punti di vista. In primo luogo si è presa in esame la sequenza cronologica del racconto di Ovidio e si è appurato il rispetto dei tempi della narrazione latina. Confrontando tra loro i dipinti si può identificare facilmente la presenza di due diverse mani, in secondo luogo perciò si è preso in esame l'aspetto del linguaggio pittorico. Le scene che nella sequenza proposta sono tra loro prossime presentano caratteri grafici simili. In terzo luogo la ricollocazione proposta tiene in considerazione che le vicende legate alle trasformazioni architettoniche subite dalla loggia hanno influito sui rimaneggiamenti degli affreschi.

25 Forcellino, *La decorazione*, cit., p. 124 e ss.

26 Tali incisioni riproducono gli affreschi della stufetta Bibbiena e sono state raccolte dapprima da A. von Bartsch, *Le Peintre Graveur*, 21 voll., Wien 1803-1821, XIV, p. 218, n. 286; XIV, p. 243, n. 323; XIV, p. 245, n. 325; XIV, p. 359, n. 484; XIV, p. 241, n. 321, poi da *The Illustrated Bartsch. 26-27. The works of Marcantonio Raimondi and his School*, a cura di K. Oberhuber, 2 voll., New York 1978.

27 A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, *II Parte. Antica*, Roma 1839, pp. 467 e ss.

28 S. Massari, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre-11 novembre 1993), a cura di S. Massari, Roma 1993, p. XVI; Eadem, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, pp. 112-115; R. Serra, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 98, cat. 1.

29 S. Massari, in *Giulio Romano pinxit*, cit., p. XVI; Bartoli, *La Villa Mills*, cit., p 25.

30 Tutte le scene che decoravano le pareti nella loggia Stati sono state analizzate e studiate nel dettaglio in occasione della redazione della tesi di cui alla nota 1 e di approfondimenti successivi. Nello specifico si è affrontata l'analisi dell'aspetto iconologico e iconografico, quello relativo alla narrazione letteraria delle *Metamorfosi* e i significati emblematici delle scene che nascono dalla conoscenza della filosofia neoplatonica.

31 Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 2015, liber X, vv.525-528.

32 P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London 1986, p. 62, n. 17.

33 Vienna, Albertina, inv. 215, 210x167 mm.

34 A. Stix, L. Fröhlich-Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen*, in *Graphische Sammlung Albertina. III. Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Wien 1932, n. 82; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983, p.180, n. 64; V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien-Kohln-Weimar

1992-1997, I, pp. 125-126; IV, pp. 2175-2176.

35 Windsor, Windsor Castle, Royal Collection Trust, Royal Library, inv. 12757, cm 211x172.

36 Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello*, cit., p. 633, n. 534.

37 Londra, The British Museum, inv. 1895-9-15-632, 322x220 mm.

38 Cortilli, *La loggia*, cit. Per la puntuale analisi delle differenze e delle similitudini tra le incisioni, gli affreschi e i disegni si rimanda allo studio delle scene contenuto nella tesi di cui alla nota 1.

39 Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., liber X, vv. 554-559.

40 H. Malme, *La stufetta del Cardinal Bibbiena. L'iconografia dei suoi affreschi principali*, in B. Contardi, H. Lilius, *Quando gli Dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp. 51-71: 46.

41 Vienna, Albertina, inv. 17632, 224x181 mm.

42 Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello*, cit., p.182, n. 65.

43 Vienna, Albertina, inv. 17633, 380x286 mm.

44 Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello*, cit., p.182, n. 65 e p. 183.

45 A. Samof, *Catalogue de la Galerie des Tableaux, Première Partie: les Ecoles d'Italie et d'Espagne*, San Pietroburgo 1899, p. 116-118.

46 S. Massari, in in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 1985), a cura di S. Massari, A. Bernini Pezzini, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985, p. 62; Eadem, in *Giulio Romano pinxit*, cit., p. 37, cat. 33.

47 Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 749, 122x172 mm.

48 K. Oberhuber, *Raffaels Zeichnungen, Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raffaels und seiner Schüler im Vatikan, 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972, p. 144.

49 Nibby, *Roma nell'anno*, cit., p. 466.

50 F. Ruffini, *La Calandria. Commedia e festa nel Rinascimento*, Imola 2015, pp. 66-67, nn. 44 e 47.

51 S. Massari, in *Giulio Romano pinxit*, cit., p. 39, cat. 34.

52 Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., liber I, vv. 689-712.

53 Malme, *La stufetta*, cit., pp. 44-45.

54 Ruffini, *La Calandria*, cit., p. 38.

55 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4035, 184x181 mm.

56 Knab, Mitsch, Oberhuber, *Raffaello*, cit., p. 633, n. 533.

57 Ruffini, *La Calandria*, cit., pp. 66-67, nn. 44 e 47.

58 C.L. Frommel, *Villa Lante e Giulio Romano artista universale*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 127-153: 134, tav. V, b; S. Massari, in *Giulio Romano pinxit*, cit., p. 35, cat. 31.

59 Londra, The British Museum, inv. 1932-2-1, lapis rosso.

60 G.P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie e ornamenti di statue, pitture, ne' palazzi, nelle case, ne' giardini di Roma*, Roma 1664, p. 80; G.A. Guattani, *Roma illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani*, Roma 1805, p. 48.

61 Nibby, *Roma nell'anno*, cit., pp. 465-466.

62 G.C. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1625 circa], a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956, p. 285; Frommel, *Baldassarre Peruzzi*, cit., pp. 97-99; Forcellino, *La decorazione*, cit., pp. 119-134; Idem, *Peruzzi e la Villa Mills sul Palatino*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 181-192: 187; Baroni, *La volta affrescata*, cit., p. 15. Sulla base dei nuovi elementi acquisiti in occasione della redazione della tesi (Cortili, *La loggia*, cit.) l'ipotesi della paternità del senese sembra rafforzarsi per quel che concerne l'impianto architettonico dipinto, da distinguersi dall'esecuzione materiale degli affreschi. Nella loggia Stati un sistema di paraste picte e prospettiche inquadra le scene. L'invenzione compositiva potrebbe essere attribuita a Peruzzi, le cui qualità di apparatore e scenografo sono bene note. Si è approfondito l'argomento in diverse occasioni: F. Cortili, *Nuove acquisizioni riguardanti la Loggia Stati Mattei sul Palatino: l'architettura prospettica dipinta ideata da Baldassarre Peruzzi*, in *Baldassarre Peruzzi e le arti figurative*, giornate di studi (Roma, Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte e American Academy in Rome, 13-14 febbraio 2014) e Eadem, *La loggia Stati Mattei sul Palatino: l'architettura picta e la scenografia teatrale ideata da Baldassarre Peruzzi*, in *Food and the city. Il cibo e la città*, VII congresso AISU (Milano e Padova, 2-5 settembre 2015).

63 J.D. Passavant, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, Paris 1860, p. 233.

64 E. Lavagnino, *Di alcuni affreschi inediti della scuola di Raffaello*, in "L'Arte", XXV, 1922, pp. 181-187.

65 Lanciani, *Storia degli scavi*, cit., I, p. 211 (Leone X, 1521).

66 S. Massari, in *Giulio Romano pinxit*, cit., p. XVI.

Serena Quagliaroli

Giulio Romano e lo stucco: disegno, progetto, esecuzione, nel segno dell'Antico e di Raffaello

L'entusiasmo con il quale Giorgio Vasari descrive le imprese giuliesche a Mantova assume accenti ancora più spiccati in relazione all'impiego dello stucco, come dimostra l'assai nota citazione relativa all'edificazione di Palazzo Te[1]. È solo grazie a un'attenzione piuttosto recente per la plasticazione a stucco che oggi possiamo rintracciare il movente di tale esaltazione: nella celebrazione dell'artista – romano – impegnato, secondo l'aretino, a trasformare le abitazioni mantovane affinché apparissero solenni e classicheggianti come gli edifici dell'Urbe[2], la tecnica dello stucco bianco "all'antica" si prestava perfettamente allo scopo, configurandosi come il *medium* ideale per raggiungere la massima efficacia in termini di impatto visivo ma anche di valorizzazione delle risorse a disposizione, nell'ottica di un'operazione culturale non dissimile da quella individuata per Francesco I a Fontainebleau[3].

Almeno dalla fine del secondo decennio del Cinquecento lo stucco era infatti lo strumento più immediato per evocare Roma: quella antica, in via di riscoperta e di studio, e quella recente e contemporanea, sulla quale era impresso il marchio di Raffaello e del suo illustre *entourage*. Queste due anime della Città Eterna erano di fatto strettamente relate: è notorio infatti che l'*inventio* della "ricetta" dello stucco bianco sia avvenuta nei cantieri vaticani diretti da Bramante e Raffaello, in un contesto di riscoperta del mondo antico condotto non solo dagli artisti ma da altrettanti letterati e umanisti, con uno sforzo di sistematizzazione teorica che si accompagnava all'ampio movimento di recupero filologico del testo di Vitruvio; un'operazione che tanto dovette al *milieu* culturale romano da cui scaturì la Congregazione di San Giuseppe di Terrasanta o dei Virtuosi del Pantheon[4].

L'attrazione e l'attenzione verso lo stucco rientravano perfettamente nell'azione di riconquista delle tecniche antiche, componente essenziale delle aspirazioni di ripristino dell'orizzonte culturale classico. Oltre a far conoscere il segreto per ottenere un impasto perfettamente candido e polito, la riscoperta fu di natura tecnologica e stilistica, coinvolgendo tanto la tecnica del getto di conglomerato e l'impiego degli stampi, quanto la modellazione a mano libera, funzionale a ottenere aggetti estremamente differenziati: dal segno inciso sulla superficie, al bassorilievo, sino all'emergenza tridimensionale, quasi di scultura a tutto tondo. Il formulario decorativo veniva approntato sulla base dei modelli offerti dalle antiche rovine della Domus Aurea o del Palatino e da taluni lacerti dei sottarchi

1. Lorenzo Leonbruno, *Esculapio*, 1522. Mantova, Palazzo Ducale, sala della Scalcheria.

2. Giulio Romano e collaboratori (Francesco Primaticcio e Giovan Battista Scultori?), *Fregio*, particolare, 1530-1533. Mantova, Palazzo Te, camera degli Stucchi.

del Colosseo o della Villa di Adriano a Tivoli, per citare gli esempi più noti e documentati dalle fonti, dai disegni e dalle stampe[5].
Il vero stucco "all'antica" si poté esperire a Mantova solamente a seguito dell'arrivo di Giulio Romano: con le prime prove che l'allievo di Raffaello offrì in città, ciò che nell'opera di Lorenzo Leonbruno era stato oggetto di pungente critica da parte dell'aggiornatissimo gusto di Giovanni Casali divenne evidente a tutti (figg. 1-2)[6]. Se la notorietà di questo episodio vale a documentare per lo scenario mantovano, dal punto di vista degli studi in merito, una spiccata sensibilità nei confronti dello stucco[7], complessivamente l'argomento appare frequentato nella bibliografia in maniera piuttosto discontinua, con punte di interesse in talune regioni – come il Veneto o il Friuli – ma con ancora delle debolezze.
Per una lettura dei fatti artistici legati allo stucco, nuove ricerche suggeriscono l'opportunità di puntare l'attenzione sugli aspetti, anche più pragmatici, del funzionamento dei cantieri artistici nel Cinquecento[8]. Questi ultimi possono infatti rappresentare degli oggetti privilegiati di studio poiché in essi le singole specializzazioni si trovavano a collaborare gomito a gomito e a interagire ai fini di un prodotto armonico e unitario, permettendo alle soluzioni decorative di filtrare senza difficoltà da una tecnica all'altra: in una dimensione di così elevata permeabilità, lo stucco godeva giocoforza di un ruolo da protagonista, per il suo statuto particolare a mezza via tra pittura e scultura e per la fondamentale mediazione che svolge tra parete dipinta e parete reale, tra bidimensionalità e tridimensionalità.
La sfortuna della ricezione della Maniera e la povertà del materiale, gli impropri restauri e le contingenze sono certo l'ostacolo più grande al proposito di ricostruire il fenomeno dell'impiego dello stucco in età moderna, trovando però soccorso nei disegni, tanto in quelli progettuali quanto nei *d'après*. Lo studio della grafica si attesta, in relazione a queste realtà, come una risorsa indispensabile per provare a ritessere le complesse trame sottese alla circolazione delle formule decorative, tanto in senso diacronico che topografico. Il disegno, in questo senso davvero padre delle arti, permette di affrontare con uguale attenzione i diversi campi della progettazione, in maniera interrelata e senza la percezione di rigidi confini.
Alla luce di queste considerazioni, è esemplare l'impressione icastica della maniera di lavorare – e di vivere – di Giulio Romano, offerta dal funzionario che lo descriveva impegnato a «disignar e dar daffar a tanti homeni che tutti vivano dil suo pane ch'el non ha tempo de porterli solicitar salvo che dargli una ochiatta al giorno»[9]. La descrizione del *modus vivendi* di Giulio richiama quella stesa da Vasari relativamente all'estrema fase creativa e biografica di Perino del Vaga[10]. Non è secondario allora ricordare che, come ormai dimostrato dagli studi, prima della fine degli anni Quaranta, quando l'aretino accumulava materiali per il suo ambizioso progetto letterario, lo sguardo del Vasari scrittore e quello del Vasari pittore si concentravano su Raffaello e sulla sua bottega: se la grandezza del Sanzio era consistita nell'essere «un ottimo universale»[11], è nel monumentale cantiere delle Logge in Vaticano che Giorgio riconosceva l'avvio della Maniera in quanto apice realizzativo anzitutto sotto il punto di vista delle tecniche e del lavoro di *équipe*[12]. Un ulteriore dato acquisito è quello relativo al fatto che la vita di Perino abbia rappresentato, per l'aretino, l'occasione per riflettere sull'organizzazione del lavoro, della bottega e del cantiere, allo scopo da un lato di meditare e fare ammenda sui propri errori e dall'altro per confermare una precipua visione della pratica artistica che egli stesso mise poi in campo in Palazzo Vecchio[13].
L'attenzione rivolta dal giovane Vasari a Raffaello e ai suoi allievi, e tra essi a Giulio Romano, fu dunque costante e si acuì all'altezza del soggiorno napoletano (1544-1545), quando l'aretino fu chiamato a condurre e gestire in contemporanea diversi cantieri architettonici, plastici e pittorici. Nella città partenopea, Vasari – che poteva contare sull'aiuto di Raffaellino del Colle, erede romano del Pippi – riuscì a trasferire nella pratica artistica l'ammirazione espressa nelle *Vite*.

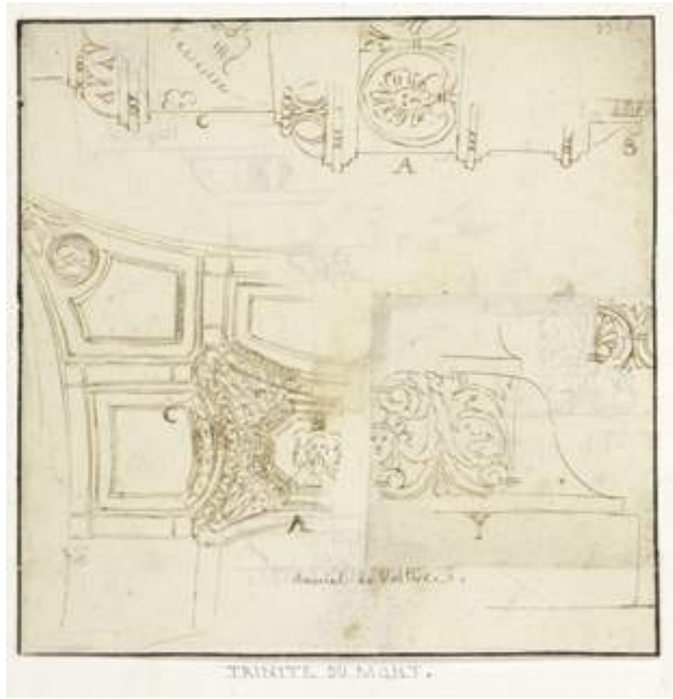
3. Giorgio Vasari e collaboratori, *Decorazione a stucco e ad affresco della volta del refettorio di Santa Maria di Monteoliveto*, 1545. Napoli, già refettorio di Santa Maria di Monteoliveto, oggi sacrestia di Sant'Anna dei Lombardi.

4. Giulio Romano e collaboratori, *Soffitto della camera di Psiche*, 1527-1528, particolare. Mantova, Palazzo Te.

Un precedente giuliesco e mantovano venne esplicitamente richiesto a Giorgio per ornare la foresteria di Santa Maria di Monte Oliveto, oggi Sant'Anna dei Lombardi, desiderando vedervi rappresentato uno scenario celeste «come sta quello della stanza de Giganti al Ti di Mantova»[14]. Se questa realizzazione ci è oggi del tutto ignota, fortunatamente possiamo godere della splendida decorazione della sacrestia, già refettorio (fig. 3): dietro alle soluzioni messe in campo nella volta si possono rintracciare certe suggestioni di quanto elaborato da Giulio per il monastero di San Benedetto Po[15]. Colpisce il fatto che l'impresa olivetana venga raccontata dall'aretino nella propria biografia con grande orgoglio, presentandola come il vero e proprio incunabolo di un fare artistico autenticamente moderno perché basato sull'uso congiunto di affresco, stucco bianco "all'antica" e grottesche, in contrasto con il vetusto panorama napoletano. Nel ritenersi demiurgo di un ormai irrinunciabile aggiornamento artistico, Vasari ostentava la consapevolezza di stare impiegando una pratica e una perizia tecnica estremamente raffinate che gli permettevano di operare sulle antiche volte in tufo, trasfigurandole, proprio grazie a «quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli fussero lavorati modernamente»[16].
Di Giulio dunque sono l'ingegnosa elaborazione di espedienti e il felice successo dell'impiego di tecniche inconsuete che più impressionarono Vasari. Durante la visita a Palazzo Te l'aretino rimase fortemente colpito della camera di Psiche (fig. 4): la sperimentazione operata dal Pippi, il ricorso al-

l'"incannucciato"[17], dovette rimanere ben impresso nella mente dell'aretino che ne offrì una soluzione originale nella scomparsa Villa Altoviti a Roma, così come accuratamente descritto nell'autobiografia[18]. Anche un'opera romana di Giulio dovette esercitare una significativa influenza nel convincere Vasari delle qualità e delle potenzialità dello stucco: la cappella della Maddalena nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti[19]. Un foglio conservato a Waddesdon Manor[20], pubblicato da Linda Wolk-Simon, ha permesso di conoscere, almeno parzialmente, i caratteri della decorazione della volta, eseguita dal Pippi in collaborazione con Giovan Francesco Penni e purtroppo totalmente distrutta[21]. Una più antica memoria di questa volta perduta è però da riconoscersi in un disegno, inserito da Sebastiano Resta nel volume da lui confezionato e oggi a Palermo, che l'oratoriano riconduceva all'ambito caprolatto e alla mano di Antenore Ridolfi (fig. 5)[22]. Vi è un'ulteriore attestazione conservata tra le pagine di un album della Kunstbibliothek di Berlino (fig. 6)[23]: la volta compare sul *verso* di un foglio su cui sono vergate le scritte "daniel de Volterre" e "TRINITE DU MONT" e che sul *recto* riporta degli schizzi di particolari ornamentali delle pareti della cappella nella fase Massimo. Questi esemplari, coerenti tra loro e con le descrizioni veicolate dalle fonti, documentano una superficie organizzata in quattro elementi lunettati di dimensioni maggiori, contenenti le storie della Maddalena e circondati da un'elaborata incorniciatura; verso gli angoli, campiture esagonali davano alloggio agli *Evangelisti*; al culmine della volta – più chiaramente leggibile nel foglio di Berlino ma di fatto registrata anche negli altri due – vi era una *Trinità*, rappresentata secondo la peculiare iconografia del *vultus trifrons*[24].

L'insieme di queste testimonianze grafiche offre inoltre significative indicazioni per ricostruire una storia dello stucco nel Cinquecento. Le caratteristiche tipologiche degli elementi decorativi possono essere avvicinate ad alcune delle soluzioni proposte a Villa Madama: si confronti lo schizzo di figura femminile fitomorfa con quelle similmente realizzate nei pennacchi della loggia, così come l'elaborata trama dell'incorniciatura, con grottesche ed elementi all'antica, che nei disegni appare solo stilizzata ma che sembra apparentabile a quella raffinatissima visibile per esempio nel catino dell'esedra sud-ovest della villa. Colpisce poi il mascherone collocato all'imposta del pennacchio, maggiormente a fuoco nel foglio inglese; questo dettaglio sembrerebbe configurarsi come un elemento in fortissimo aggetto: le larghe foglie che fioriscono dal capo e le molte sporgenze che ne plasmano la grottesca fisionomia, lo rendono assai prossimo a quello tutt'ora visibile all'imposta del pennacchio della cupola centrale della loggia della villa di Monte Mario e ne fanno un prototipo per molte delle realizzazioni romane di metà secolo[25]. Anche lo schema dei partimenti, discendente dalle Logge e dall'Antico, si impose come una sorta di modello da seguire per le cappelle che vennero eseguite all'interno della chiesa negli anni Quaranta – la Orsini[26] e la Della Rovere – per conoscere poi un successo diffuso[27].



Pagina a fronte

5. Antenore Ridolfi (attr.) o anonimo romano, *Decorazione della volta della cappella della Maddalena poi Massimo in Trinità de Monti*, seconda metà del XVI secolo. Palermo, Biblioteca Comunale di Casa Professa, *Codice Resta*, n. 68b. Su concessione dell'Area delle Culture, Servizio Sistema Bibliotecario, Spazi Etnoantropologici e Archivio Cittadino del Comune di Palermo.

6. Anonimo del XVIII secolo (attr.), *Schizzo della decorazione della volta della cappella della Maddalena poi Massimo in Trinità de Monti*, XVIII secolo, Berlino, Kunstbibliothek, OZ 109, c. 76v. Su concessione della Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

In questa pagina

7. Roma, Tombe della via Latina, *Tomba dei Pancrazi*, I-II d.C.

Questa importante funzione svolta dall'opera di Giulio – di *trait d'union* tra le realizzazioni della Roma clementina e quelle della Roma farnesiana – trova conferma e si inserisce in un processo di ripensamento della vicenda dello stucco nel Cinquecento verificabile su scala maggiore. Di contro a una prospettiva interpretativa che ha sottovalutato i fenomeni di continuità, la circolazione delle maestranze e la migrazione delle soluzioni, è possibile ripartire dai cantieri di Raffaello e allievi per tracciare delle traiettorie nella diffusione della decorazione a stucco e indicare le principali modalità di reinvenzione degli elementi di base a partire da un formulario condiviso, discendente dal repertorio classico. Questa operazione consente di ricalibrare, rispetto alle realizzazioni italiane della seconda metà del secolo, l'effettivo peso esercitato dalla reggia di Fontainebleau e di ripensare il ruolo di mediazione dei cantieri di Giulio e di Perino nel nord della Penisola[28].

Procedendo in questa maniera ci si confronta immediatamente con un assunto della critica, la supposta alterità tra due linee di gusto, l'una dai caratteri più plastici e sorta in connubio con l'architettura e con l'elemento policromo, ritenuta essere discendente da Giulio Romano e divenuta l'antenata del cosiddetto "stucco forte" di larga fortuna veneta[29], l'altra connessa al sottilissimo rilievo degli stucchi bianchi di Giovanni da Udine, considerata propria di una tradizione romana, più aderente all'antico, che dal friulano avrebbe agito inalterata addirittura sino a Luzio Luzzi nel Palazzo dei Conservatori[30]. Dal recupero di episodi ritenuti perduti e dallo studio delle fonti, nonché da attestazioni che giungono dal mondo antico (fig. 7), sembrerebbe più opportuno parlare di molteplici possibilità di impiego di questo versatile materiale.

Nei cantieri di Raffaello si può saggiare infatti la messa in campo delle potenzialità e delle diverse declinazioni tecniche dello stucco. Nelle Logge, esso venne impiegato sia in alternativa sia in stretta relazione con la pittura, tanto per definire le partizioni architettoniche, quanto nei dettagli più minuti per citare motivi tratti da gemme, medaglie e bassorilievi antichi[31]. Nella decorazione di Villa Madama, nonostante i contrasti tra «Quelli duo cervelli fantastichi depintori» (Giulio e Giovanni), convivono magistralmente la monocromia bianca e il trionfo delle emergenze e del colore[32]; e così a Villa Turini Lante si andarono a comporre, con uno sfasamento cronologico, le due modalità, con il ricorso, nel vestibolo, a moduli a stampo[33].

Con queste sintetiche osservazioni si è cercato di contribuire alla ridefinizione dell'imprescindibile ruolo giocato da Giulio nella messa a punto di un sistema moderno di progettazione architettonico-decorativa, illustrando la rilevanza dell'azione dell'artista nella diffusione di una moderna concezione di ornamento e nella circolazione di tecniche, modelli e di un ricco repertorio di motivi de-

8. Girolamo Mirola, Jacopo Bertoia e collaboratori, *Volta della stanza del Bacio*, 1563-1569, particolare. Parma, Palazzo del Giardino.

Dove non diversamernte indicato le fotografie in questo saggio sono di Serena Quagliaroli.

corativi, alla luce dei recentissimi aggiornamenti sull'impiego dello stucco nel Cinquecento, una tecnica e un materiale di origine antica ma capaci di dare forma a una coscienza del costruire e del decorare pienamente moderna: rispondenti senz'altro alla definizione di «nuova e stravagante maniera»[34].

A conclusione, una spigolatura sulla scuola di stucco mantovana. Tra i numerosi plasticatori vi è l'ancora poco nota personalità di Francesco Oselli o Osella. Il suo lavoro nell'abazia di Rodengo Saiano, in provincia di Brescia, è stato individuato sulla base delle informazioni riportate in un manoscritto del Settecento: il 3 novembre 1560 egli si impegnò a «compiere l'andito in buona, e perfetta forma con suoi Modioni, Cornicioni, Fregi, Architravi di stucco, ed altro» per duecento lire mantovane[35]. Meno di due anni dopo, "Francesco da Mantova stuccator" o "maestro Francesco Osella stuccatore" è presente tra i salariati registrati nei Mastri Farnesiani tra l'aprile 1562 e il marzo 1563 per lavori in stucco in alcuni ambienti del Palazzo del Giardino[36]. Sulla base della cronologia degli interventi, questi possono essere riconosciuti nelle stanze che in quegli anni erano oggetto dell'intervento di Girolamo Mirola: la stanza di Alcina, oggi priva di ornamenti in stucco, e la stanza del Bacio (fig. 8)[37]. Resta da domandarsi se Francesco si dedicasse solo a cornici, modanature e lavori a stampo o se poté essere lui a plasmare le fantasiose invenzioni di Mirola, stante l'assenza di esplicite menzioni di altri stuccatori nei pagamenti.

Note

Un ringraziamento ai curatori; sono riconoscente ai tanti colleghi e professori che in questi anni hanno ragionato insieme a me sul tema dello stucco, in particolare a Giulia Spoltore. Per i confronti avuti sulla decorazione della cappella Massimo ringrazio Barbara Agosti, Maria Beltramini, Grégoire Extermann, Francesco Grisolia e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.

1 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 65.

2 Ivi, p. 55.

3 C. Occhipinti, *Primaticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della seconda Roma nella Francia del XVI secolo*, Roma 2010.

4 Per i Virtuosi del Pantheon: M. Corso, *In virtù dell'Antico. La compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento*, in *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma 2017, pp. 111-123, con ampia bibliografia precedente tra cui si segnala almeno P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 5-85.

5 Si vedano almeno: N. Dacos, *Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance*, in "Latomus", 21, 1962, pp. 334-355; A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico*, cit., pp. 87-147.

6 M.T. Sambin de Norcen, *Primaticcio e gli «altri giovani che stavano con Giulio a lavorare». Precisazioni sugli stuccatori di Palazzo Te*, in "Atti e memorie Accademia Nazionale Virgiliana di Scienza Lettere e Arti", LXIII, 1995, pp. 65-88 e Eadem, *«Certe composicione de marmoro pisto»: sui primi stucchi rinascimentali a Mantova*, in "Italia medioevale e umanistica", XLIV, 2003, pp. 199-223; M. Calogero, *Appunti per lo stucco a Bologna nei primi decenni del Cinquecento (con un'ipotesi su Baldassarre Peruzzi)*, in *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, a cura di A. Giannotti *et al.*, in corso di pubblicazione.

7 Oltre ai testi menzionati alla nota precedente si veda U. Bazzotti, *«Prede di mischio molto finissime» e «candido stucco». Tagliapietre, scultori e stuccatori nel cantiere di Palazzo Te*, in *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca Anconetana*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto 2004, pp. 248-287.

8 Si rimanda a S. Quagliaroli, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in *«Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficultà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti delle giornate di studi (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, in "Horti Hesperidum", 9, 2019, 1, pp. 17-36.

9 Lettera di Aurelio Recordati al duca Federico del 23 maggio 1538 riportata in A. Belluzzi, K.W. Forster, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 177-225: 213 e 225, nota 93.

10 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 159.

11 Ivi, p. 198.

12 Per il ruolo di Raffaello nella visione di Vasari scrittore si vedano: E.H. Gombrich, *Introduction: the Historiographic Background*, in *The Renaissance and Mannerism*, Acts of the 20th International Congress of the History of Art, 2 voll., Princeton 1963, II, pp. 163-173: 167-168; S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 29-46, specialmente p. 38. Per Vasari artista: F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.

13 Cfr. G. Sapori, *Lo specchio di Perino. La biografia di Perino del Vaga nell'edizione delle Vite di Vasari del 1550*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, cit., pp. 75-89; S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 41-51; M. Ruffini, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011, pp. 63-71. Si veda inoltre il contributo di Alessandra Baroni Vannucci in questo volume.

14 Lettera di don Miniato Pitti dell'8 maggio 1545, cfr. K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio*

Vasaris, 2 voll., München 1923-1930, I, pp. 150-152.

15 Così suggerito in A. Zezza, *Per Vasari a Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, cit., pp. 147-165; si veda inoltre: B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016, pp. 63-65.

16 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 384.

17 Cfr. S. L'Occaso, *Giulio Romano e le canne palustri*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano 2016, pp. 100-111.

18 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 397. Sulla villa, che si trovava ai Prati di Castello ed è stata demolita, cfr. D. Pegazzano, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003-12 gennaio 2004 e Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 187-206.

19 Si rimanda a: A. Vannugli, *Un'altra "Lettera rubata". La decorazione della cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero "Noli me tangere" di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, in "Storia dell'Arte", 111, 2005, pp. 59-96; B. Agosti, M. Beltramini, *Il cantiere della cappella Massimo nella Trinità dei Monti da Raffaello a Perino: cronologie e modelli decorativi*, in *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. Roma*, a cura di S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin, in corso di pubblicazione.

20 Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820.

21 L. Wolk-Simon, *The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in SS. Trinità dei Monti in Rome: Some New Drawings*, in "Master Drawings", IL, 2011, 2, pp. 147-158: 151, fig. 8.

22 Si rimanda a S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, p. 137, n. 68b.

23 Berlino, Kunstbibliothek, OZ 109, c. 76. Il disegno era stato segnalato da Bernice Davidson, la quale però non disponeva di esempi di confronto per identificarlo con la volta della cappella della Maddalena poi cappella Massimo (cfr. B. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II*, in "The Burlington Magazine", CIX, 775, 1967, pp. 552-559: 554, nota 5).

24 Sull'iconografia: H.G. Hoogewerf, *Vultus trifrons, emblema diabolico: immagine improba della SS. Trinità (saggio iconologico)*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia romana di Archeologia", 19, 1942/1943, pp. 205-245; L. Piola Caselli, R. Amerio, *Perché un vultus trifrons?*, Firenze 1975.

25 Il mascherone è riprodotto in R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973, p. 55.

26 La volta della cappella Orsini è testimoniata da un disegno nel citato album della Kunstbibliothek individuato da Davidson (cfr. Davidson, *Daniele da Volterra*, cit., p. 555, fig. 2).

27 Per esempio ad opera di Pellegrino Tibaldi in Palazzo Poggi a Bologna: V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Cittadella 1997, pp. 24-25.

28 Si rimanda a Quagliaroli, *La decorazione*, cit.

29 Per questa linea interpretativa si veda per esempio F. Amendolagine, *Jacopo Barozzi da Vignola, ovvero il decoro come nostalgia*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno (Caprarola, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 63-82.

30 Su Luzio Luzzi: S. Prosperi Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, in "Bollettino d'arte", ser. 6, 116, 2001, pp. 39-78: 63-66.

31 N. Dacos, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008.

32 La menzione, tratta da una lettera di Giulio de' Medici a Mario Maffei del 4 giugno 1520, è riportata in R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973, p. 112.

33 T. Carunchio, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, Roma 2005.

34 Vasari, *Le vite*, cit., V, p. 65.

35 P.V. Begni Redona, *La pittura nei secoli XV-XVIII*, in *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli, P.V. Begni Redona, R. Prestini, Rodengo 2002, pp. 213-280: 231 e 278, nota 71; S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 334-335. Ringrazio Stefano L'Occaso per il confronto in merito.

36 Si veda *Appendice. Cronologia*, a cura di A. Mordacci, in *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di G. Godi, Parma 1991, pp. 257-272: 259-260.

37 Si rimanda a S. Quagliaroli, *Ornare il Ducato: plasticatori e decorazioni a stucco a Parma e Piacenza (1545-1590)*, in *Lo stucco nell'età della Maniera*, cit.

Rossana Castrovinci

Raffaello e Giulio Romano: illustri *exempla* per Vincenzo Tamagni nella Roma di Leone X e Clemente VII

La figura artistica del sangimignanese Vincenzo Tamagni è stata considerata di secondo piano nel panorama di quella grande stagione artistica che fu il primo Cinquecento italiano, ma egli, pur non essendo dotato di quel *quid* che fa la differenza tra un genio del pennello e un artista di un certo talento, combina chiaramente nella sua produzione pittorica gli stili del tardo Quattrocento con quelli dell'alto Rinascimento senese e fiorentino e soprattutto l'importantissima lezione romana di Raffaello e del suo allievo Giulio Romano, il quale porterà Tamagni a trasferirsi in terra emiliana dove concluderà la sua carriera artistica: al nostro, infatti, è attribuito il ciclo dell'*Asino d'oro* nella stanza nuziale di Pier Maria III Rossi e Camilla Gonzaga nel piano nobile della Rocca dei Rossi a San Secondo Parmense, affreschi datati tra il 1530 e il 1532 (fig. 1)[1].

Sono invero, però, gli anni trascorsi a Roma quelli in cui la produzione pittorica del Tamagni registra i punti più alti in fatto di qualità e quantità, sebbene l'artista non abbia mai avuto consistenti periodi di inattività. Giorgio Vasari – che considerava «la sua maniera diligentissima, morbida nel colorito e le figure sue erano molto grate nell'aspetto»[2] – scriveva che «Vincenzo dunque, il quale per il grazioso Raffaello da Urbino lavorò in compagnia di molti altri nelle Logge papali, si portò di maniera, che fu da Raffaello e da tutti gli altri molto lodato»[3]; degli artisti che operavano nella *equipe* del Sanzio alcuni avevano ricevuto in precedenza una formazione presso altre botteghe, come il nostro che dopo un iniziale apprendistato presso un pittore suo conterraneo, Giovanni di ser Piero di Giusto Cambi[4] e non Sebastiano Mainardi come Cavalcaselle, Venturi, Berenson e da ultimo il Rust sostenevano[5], divenne in seguito collaboratore di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma.

Quando Tamagni entra nella bottega del Sanzio ha all'incirca 21 anni, intorno al 1513, cioè subito dopo la realizzazione degli affreschi nelle due cappelle dell'ex chiesa di San Francesco a Montalcino (1510-1512)[6] e soprattutto dopo la collaborazione col Bazzi che si concluse nel peggiore dei modi con una denuncia da parte di questi per del denaro dato in prestito e mai restituito[7]; dopo questo episodio avvenuto nel 1511, nella cronologia del sangimignanese vi è un buco temporale tra il 1513 e il 1516, anno in cui esegue con Giovanni da Spoleto il ciclo, datato e firmato, con *Storie della Vergine* nell'abside della chiesa di Santa Maria ad Arrone[8]. Nonostante la mancanza di documentazione, è il Vasari che, come sopraccitato, viene in nostro soccorso quando scrive che Tamagni fu uno dei pittori della cerchia del Sanzio a lavorare nelle Logge di Leone X (1516/1517-1519); in precedenza, a partire dal 1515 e fino al giugno del 1516, Raffaello e i suoi erano stati impegnati nella decorazione della Loggetta e della Stufetta del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena nei Palazzi Vaticani e proprio nel cantiere della Loggetta Tamagni prese parte alla decorazione della stessa[9].

1. Vincenzo Tamagni (attr.), *Ciclo con le storie dell'Asino d'Oro*, 1530-1532 circa. San Secondo Parmense, Rocca dei Rossi, sala dell'Asino d'Oro. Immagine gentilmente concessa dal Comune di San Secondo Parmense Fotografia di Gaia Lauria.

Sono anni fondamentali questi per la bottega e per Raffaello stesso la cui pittura vedrà un rinnovato cambiamento che caratterizzerà fortemente il suo linguaggio cromatico che si arricchirà di intensi effetti chiaroscurali, dovuti al più che probabile incontro con Leonardo a Roma tra la fine del 1513 e il 1516[10]: un nuovo linguaggio cromatico – in cui le figure sono costruite per masse di colore caratterizzate da intenso chiaroscuro – di cui si approprierà anche Giulio Romano. Sono gli anni del pontificato di Leone X (1513-1521), il papa Medici il quale, oltre ai fondamentali cantieri in Vaticano, interveniva sull'assetto urbanistico della città impostando «un quartiere moderno nell'area quasi disabitata dell'antico Campo Marzio, innervato da due delle tre strade del futuro tridente, imperniato sul Corso (l'antica via Flaminia). Verso il Tevere veniva aperta la via di Ripetta o via Leonina dal nome del papa, a prolungare l'asse stradale avviato da Giulio II per collegare piazza del Popolo col porto di Ripetta. Consulenti dell'operazione furono certamente Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane. La terza strada, via del Babuino, viene progettata sotto l'altro papa mediceo, Clemente VII (via Clementia) e completata da Paolo III (via Paolina Trifaria)»[11].

La bottega raffaellesca – di cui s'ignora l'ubicazione fisica prima del 1517, anno in cui risulta essere a Palazzo Caprini dove il Sanzio viveva – doveva contare, a seconda delle commissioni, una serie di affiliazioni più o meno occasionali, in cui la figura dell'apprendista di lungo corso che si trasforma in assistente dovette di fatto limitarsi ai soli casi di Giovan Francesco Penni e Giulio Romano; quest'ultimo possedeva, fin dall'inizio, una straordinaria capacità disegnativa della composizione nel piano e una spiccata tendenza espressiva nel racconto delle storie da rappresentare e la sua scuola fu lo stile di Raffaello verso il 1514 e cioè conoscenza dell'aspetto drammatico dei rilievi e delle statue dell'antichità unita a una nuova sensualità: Giulio, romano di nascita, diviene così un erede dello spirito antico della città e delle qualità tattili dell'arte romana, combinato a un forte realismo[12].

Ed è con Giulio e il Penni – e in seguito con Polidoro da Caravaggio, entrato nella bottega dell'Urbinate al tempo del cantiere vaticano delle Logge come aiuto di Perin del Vaga: il primo contributo del Caldara nel cantiere in questione è limitato a una piccola area entro i limiti della porzione più ampia affidata a Perino[13] – che Tamagni stringe un'amicizia che continuerà fino alla sua morte, presumibilmente avvenuta dopo il 1530 mentre si trovava in terra emiliana: un'amicizia che fu efficiente collaborazione rivolta alla produzione di repliche e di copie d'autore che «servirono anche alla promozione imprenditoriale di Raffaello, la cui fama si riverberava a sua volta sul valore delle copie stesse»[14].

Gli anni romani di Tamagni – che dividiamo in 3 periodi: il primo nel 1508 quando è ancora uno dei collaboratori del Sodoma; il secondo periodo dal 1513 circa al 1519 circa e il terzo dal 1525 al 1527[15] – hanno rappresentato il suo momento di massima espressione artistica: sebbene maggiormente dotato nel disegno che nella resa pittorica, Tamagni rimase debitore nei confronti di Raffaello e di Giulio, immettendo nelle sue opere la sua personalissima versione del raffaellismo e della lezione romana come possiamo constatare dall'esame di tre opere che, attribuite al Tamagni, rivelano elementi nonché veri e propri modelli derivati o presi in prestito dal Sanzio e dal suo brillante discepolo.

Il primo dipinto è un olio su tavola – misure: cm 145 x 116 – il cui soggetto raffigura *La Vergine e santa Elisabetta con san Giovannino e Gesù Bambino*[16] (fig. 2); la scena si svolge all'esterno con la presenza sullo sfondo nell'angolo in alto a destra di un tempietto circolare arroccato sulla cima di un'altura tra un bosco di verzura, mentre sulla sinistra vi è lo spaccato di un elegante portico circolare con statue entro nicchie colpite dalla luce che filtra attraverso le aperture tra le colonne e s'irradia sul gruppo sacro – modellato secondo una forma piramidale, con la testa di sant'Elisabetta nel punto più alto – in primo piano: la Madonna accoglie in grembo il Figlio spaventato dal cardellino tenuto in mano da san Giovannino – l'uccellino è legato da un sottilissimo filo il cui capo è tenuto delicatamente tra le dita dalla Vergine – mentre sant'Elisabetta, che tiene tra le braccia il proprio figliolo, assiste alla scena, silenziosa testimone dei destini dei due fanciulli.

2. Vincenzo Tamagni (attr.), *La Vergine e Santa Elisabetta con San Giovannino e Gesù Bambino*, 1525-1527 circa. Roma, Galleria Borghese. Immagine gentilmente concessa dalla Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della Città di Roma.

3. Giulio Romano, *La Madonna della Catina*, 1523-1524. Dresda, Gemäldegalerie. Da *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid 2012 (edizione in inglese), p. 83.

4. Vincenzo Tamagni (attr.), *Sacra Famiglia e devoto*, 1525-1527. Roma, Complesso monumentale Santo Spirito in Saxia e Biblioteca Lancisiana (Azienda USL Roma "E"). Immagine gentilmente concessa dal direttore della Biblioteca Lancisiana.

5. Giulio Romano, *Madonna con Bambino*, 1520-1522. Firenze, Galleria degli Uffizi. Da *Late Raphael*, cit., p. 311.

Nel Fidecommisso Borghese del 1833 appare il primo riferimento al nostro dipinto: «Sacra Famiglia di Giulio Romano»[17]. L'ascrizione del dipinto a Giulio Romano fu ripetuta dal Piancastelli[18] mentre il Venturi[19] lo attribuì a Girolamo Siciolante da Sermoneta; Roberto Longhi, al contrario, indicò l'opera come «debole derivazione anonima da modelli di Giulio Romano»[20].

L'ipotesi che la tavola possa essere stata dipinta dal Tamagni fu comunicata a Paola Della Pergola da Federico Zeri che contestualmente recava notizia di un dipinto simile, opera del sangimignanese, in una collezione privata a Roma: quale fosse questo dipinto non è dato sapere. Nel dipinto Borghese lo sfondo architettonico a mo' di esedra è chiaramente mutuato sul modello di quello nella *Sacra Conversazione* conosciuta come *Pala Fugger* nella chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma[21], un'opera figurativamente dinamica in cui Giulio «sintetizza la sua esperienza artistica e la sua esperienza vissuta, la sua conoscenza dell'antichità classica, il suo amore per i particolari di genere, combinandoli in un clima visionario»[22]; Tamagni tenta un timido avvicinamento al modello giuliesco, rivisitando l'emiciclo presente nella *Pala Fugger* – per cui Hartt ipotizzò che Giulio si fosse ispirato all'esedra dei Mercati di Traiano – invertendo il verso da destra a sinistra, probabilmente, solo per suo diletto e senza, per questo, snaturarne la dinamicità. È ancora un forte richiamo a Giulio quello che notiamo nella stringente somiglianza nella postura del corpo e nel volto del Gesù Bambino del dipinto attribuito a Tamagni e quella, del medesimo soggetto, nell'opera di Giulio Romano *La Madonna della Catina*[23] (fig. 3) datata tra il 1523 e il 1524 e conservata presso la Gemäldegalerie di Dresda: la figura del Bambino è eguale in entrambi i dipinti dove compie la medesima torsione del collo e della testa, anche se nel dipinto Borghese Gesù poggia con le ginocchia per terra, mentre in quello di Dresda la figura del Bambino è dipinta in posizione eretta con i piedini ben piantati sui bordi del catino; anche il san Giovannino è di chiara ascendenza giuliesca sebbene l'artista ne dia una debole rilettura. Nella scheda del dipinto Borghese non è segnalata alcuna data di esecuzione, ma si ipotizza un torno di tempo che oscilla tra il 1525 e il 1527[24], cioè nel periodo in cui il sangimignanese ritorna a Roma per partecipare alle imprese decorative al fianco dei vecchi compagni di bottega.

Nei depositi del palazzo del commendatore di Santo Spirito a Roma è conservato un dipinto raffigurante una *Sacra Famiglia e devoto*[25] (fig. 4) che nel gruppo della Madre con Gesù è una replica dell'opera di Giulio Romano *Madonna con Bambino*[26] (fig. 5) conservata presso gli Uffizi di Firenze e datata dalla critica tra il 1520 e il 1522: le figure dipinte da Tamagni, però, non hanno la stessa dirompente plasticità di quelle di Giulio. Nel dipinto di Santo Spirito, l'artista aggiunge le figure, a destra, di san Giuseppe e a sinistra di un devoto – probabilmente il committente dell'opera che è da considerare, a ragione, una sorta di ringraziamento all'istituzione ospedaliera per un'assistenza ricevuta – ritratto in preghiera e rivolto verso il gruppo sacro.

Nel volume del 1998 che raccoglie le collezioni d'arte del Santo Spirito l'opera fu attribuita con ragione al sangimignanese ma sulla base di un'errata considerazione, indicando che «per movimento

degli occhi, gesto delle mani e motivo del libro, corrisponde ad un'altra opera del Tamagni [...] come *Lo sposalizio di S. Caterina* all'Ermitage di Leningrado»[27]: l'autrice della scheda per il confronto stilistico si era affidata, infatti, a un breve e datato saggio di Corrado Ricci[28] in cui veniva attribuito alla mano del nostro il dipinto dell'Ermitage, che in realtà è opera di Domenico Beccafumi[29].

Il dipinto di Santo Spirito è da collocare temporalmente tra il 1525 e il 1527 e deve essere avvicinato a un'opera del Tamagni coeva a quella di cui stiamo trattando, e cioè una *Madonna con Bambino e san Giovannino*[30] (fig. 6) in collezione privata: elementi comuni sono il medesimo trattamento riservato alla mano destra della Vergine e cioè dita lunghe e affusolate e il dorso leggermente chiaroscurato per dare volume e, inoltre, il naso con la punta sottile del donatore della tavola di Santo Spirito è lo stesso che ritroviamo sia nella Madonna che nel san Giovannino nel dipinto in collezione privata[31].

A una datazione precedente invece, oscillante tra il 1515 e il 1520, è da riferire un *Ritratto di gentildonna*[32] (fig. 7) in collezione privata: l'opera presenta una stringente ascendenza raffaellesca – infatti per un certo periodo era stata attribuita al Sanzio – e l'artista sembra chiaramente rifarsi nella posa e nella tipologia espressiva del volto della donna effigiata al *Ritratto di donna* detto *La Muta*[33] (1507-1508). Il dipinto, così come può vedersi dall'ultima testimonianza fotografica conosciuta e cioè quella del catalogo della casa d'aste Finarte del 1989, rimanda un'immagine poco attraente del soggetto rappresentato, probabilmente a causa di restauri o ridipinture dovuti ai vari passaggi di mano; nell'archivio della Fototeca Zeri sono conservate tre foto del ritratto che documentano le notevoli differenze dovute probabilmente a interventi da antiquario intraprendente subiti in qualche fase dei passaggi collezionistici[34]: interessante è la foto con il numero d'inventario 87324 (fig. 8), una stampa alla gelatina di "Photographie d'art Fiorillo, Paris" databile tra il 1898 e il 1925, che documenterebbe lo stato più antico del dipinto, probabilmente corrispondente agli anni parigini, mentre le foto Zeri 87325 e 37647 testimonierebbero, invece, il passaggio antiquariale tedesco presso la collezione del cancelliere Konrad Adenauer[35].

Non vi è alcuna indicazione circa la possibile datazione ma, vista la chiara ascendenza raffaellesca, si ipotizza, come sopraccitato, un'esecuzione del ritratto entro e non oltre il 1520: come il Sanzio esaltava il valore psicologico dell'espressione creando il buio nel fondo dei suoi ritratti e mantenendo ben salda la corposità della materia naturale ammantandola di un alone onirico, così Tamagni tenta di seguire questa via replicando questa invenzione, non insistendo nell'indagare più in profondo la componente psicologica del personaggio effigiato.

6. Vincenzo Tamagni (attr.), *Madonna con Bambino e San Giovannino*, fotografia storica. Siena, Archivio Fotografico Giuliano Briganti, inv. B 12183. Immagine gentilmente concessa dal Comune di Siena, Direzione Affari Generali, gestione Santa Maria della Scala, Biblioteca e Fototeca Giuliano Briganti.

7. Vincenzo Tamagni (attr.), *Ritratto di gentildonna*, entro 1520. Collezione privata.

8. Vincenzo Tamagni (attr.), *Ritratto di gentildonna*, fotografia storica. Bologna, Archivio Fotografico Federico Zeri, inv. 87324. Immagine gentilmente concessa dalla Biblioteca e Fototeca Federico Zeri.

Note

1 L'attribuzione al sangimignanese del ciclo pittorico in questione si deve a Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi che hanno ipotizzato anche una sua possibile collaborazione con Giulio Romano nel cantiere di Palazzo Te di Mantova. Cfr. R. Castrovinci, *Vincenzo Tamagni da San Gimignano. Discepolo di Raffaello*, Roma 2017, pp. 91-97 con bibliografia precedente. Per completezza si segnala che l'attribuzione a Tamagni non è accolta da Alessandro Nesi, che la riferisce, a Benedetto Pagni: *Osservazioni su un'Immacolata Concezione mantovana e su altre opere di Benedetto Pagni*, in "Arte cristiana", CV, 899, 2017, pp. 81-92: 88; cfr. S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 193. La scrivente ritiene erronea l'attribuzione al Pagni, mantenendo per il ciclo in questione il nome di Vincenzo Tamagni.

2 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, pp. 263-265.

3 *Ibidem*.

4 Figura quasi completamente sconosciuta, di cui s'ignorano la data di nascita né quella di morte, il Cambi era un «pittore decoratore, autore di lavori quasi tutti del genere ornatistico come i fregi e i tondi del transetto della Collegiata, eseguiti nel 1517, insieme con Bartolomeo di Giovanni di Valdarno, la decorazione dell'organo nella Collegiata, del 1502, restauro della cappella di Santa Fina e nel 1502 una "lavatura e restauratura di due quadri del Testamento Nuovo", cioè di Barna, nonché soffitti nello spedale di Santa Fina e simili». E. Carli, *San Gimignano*, Siena 1962, pp. 60, 61. Si veda: *La Collegiata di San Gimignano L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena 2009.

5 Lisa Venturini che ha studiato per anni la vita e l'operato artistico del Mainardi non ha mai rilevato questo fatto.

6 Castrovinci, *Vincenzo Tamagni*, cit., pp. 32-33 con bibliografia precedente.

7 Il Milanesi pubblicò la confessione, datata 7 giugno 1511, con cui Tamagni, dopo essere stato liberato dalla carcerazione presso il tribunale del podestà di Montalcino, si obbliga nei confronti di Giovanni Antonio Bazzi alla restituzione dei 25 ducati d'oro. Cfr. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, III, pp. 50-51.

8 Il ciclo di Arrone segna per Tamagni un punto di svolta nella sua carriera; è ipotizzabile che la collaborazione con Giovanni da Spoleto, figura artistica ancora nebulosa e dalla cronologia incerta, proseguì anche a Roma dove Giovanni si trasferì, seguendo Tamagni. Si veda: Castrovinci, *Vincenzo Tamagni*, cit., pp. 37-46 con bibliografia precedente.

9 N. Dacos, *Vincenzo Tamagni a Roma*, in "Prospettiva", 7, 1976, pp. 46-51.

10 Un primo incontro tra i due artisti si ipotizza essere avvenuto a Firenze dopo il trasferimento nel 1504 di Raffaello nella città, in quel periodo retta dal gonfaloniere Pier Soderini.

11 M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Instauratio Urbis Romae: la città e il sistema delle ville*, in *Il Rinascimento a Roma Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011, p. 21.

12 K. Oberhuber, *Raffaello*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 257-274: 265.

13 Ivi, p. 268.

14 P. Tosini, *Raffaello e le sue copie nel Cinquecento: trama e ordito di una storia complicata*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto e G.M. Weston, Roma 2018, pp. 26-31: 26.

15 Tra il secondo e il terzo periodo romano di Tamagni s'inserisce la committenza per la decorazione della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria, per la quale si è avanzata la collocazione temporale tra il 1520 e il 1521: la derivazione dai motivi della *Bibbia leonina* in Vaticano indica, infatti, la presenza degli artisti della bottega del Sanzio, come Pellegrino da Modena e Vincenzo Tamagni. Cfr. A. Angelini, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani Di Montauto *et al.*, Firenze 2013, pp. 39-43. Nel torno di tempo indicato Tamagni, impegnato a Gradoli nella decorazione di palazzo Farnese, potrebbe essere tornato anche a Roma e aver partecipato all'impresa.

16 La tavola, che è conservata nei depositi del Museo di Villa Borghese ed è contrassegnata col numero d'inventario 370, prima di far parte di questa importantissima collezione, forse era di proprietà del cardinale Salviati, come riportato dall'inventario del 1634: ma altri due dipinti con eguale soggetto si trovano citati nell'inventario del 1626 di Olimpia Aldobrandini e, dunque, la provenienza della tavola in oggetto è ancora oggi incerta. Castrovinci, *Vincenzo Tamagni*, cit., pp. 162-163 con bibliografia precedente.

17 Nell'inventario del 1693 riportato integralmente da Paola Della Pergola però, si fa menzione di un'opera che la studiosa ha messo in relazione col nostro dipinto: «70) Accanto al detto un quadro in tela di diverse figure con un Anfiteatro del N. 417. Cornice dorata intagliata di Mecherin da Siena». P. Della Pergola, *L'inventario Borghese del 1693*, in "Arte Antica e Moderna", 26, 1964, pp. 219-230.

18 *Catalogo dei Quadri della Galleria Borghese Iscritti nelle Note Fidecommissarie*, ms., 1891, Roma, Archivio della Galleria Borghese, p. 323. Giovanni Piancastelli fu restauratore, copista e catalogatore dei documenti borghesiani e dal 1902 primo direttore del Museo Borghese.

19 A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 180.

20 R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I: La R. Galleria Borghese*, Roma 1928, p. 213, n. 370.

21 Dipinta intorno al 1523 – agli Uffizi si conserva un disegno indicato da Oberhuber come modello autografo del maestro – la *Pala Fugger* è da ritenersi «la prima significativa pala d'altare che Giulio abbia concepito interamente da solo, senza basarsi sui disegni del maestro. Lo si riconosce nell'ordinamento intenzionalmente asimmetrico che parte dalla sinistra dell'osservatore come nella *Pala Pesaro* di Tiziano». S. Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 65-96: 77. Per la pala di Santa Maria dell'Anima si veda anche: F. Hartt, *Giulio Romano*, ed. New York 1981, 2 voll. (legati in 1), pp. 56-57; T. Henry, P. Joannides, *Raphael and his Workshop between 1513 and 1525*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid 2012 (edizione in inglese), pp. 27-85: 81, 82.

22 Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore*, cit., p. 77.

23 Dobbiamo ricordare che Vasari riporta l'opera eseguita a Mantova, commissionata a Giulio da Federico Gonzaga e donata a Isabella Boschetti. Il dipinto di Dresda non fu inserito nel catalogo della mostra del 1989. Si veda: Hartt, *Giulio Romano*, cit., p. 84, fig. 125; Henry, Joannides, *Raphael and his Workshop*, cit., p. 82.

24 Dacos, *Vincenzo Tamagni a Roma*, cit., pp. 46-51; H. Lilius, *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica*, Roma 1981; H. Lilius, *Gli affreschi di Villa Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, a cura di T. Carunchio, S. Örmä, Roma 2005, pp. 77-131; R. Castrovinci, *La sacrestia di S. Pietro in Vincoli. Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni*, in "Storia dell'Arte", 118, 2007, pp. 9-30.

25 Un olio su tavola dalle seguenti misure, cm 82x65; il numero d'inventario è Deposito, inv. 308 (145).

26 *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1980, p. 305, cat. P762; *Late Raphael*, pp. 310-312, cat. 85.

27 *Il Palazzo del Commendatore di Santo Spirito. I. Le collezioni storico-artistiche*, a cura di L. Cardilli Alloisi, Roma 1998, p. 88.

28 C. Ricci, *Di alcuni dipinti di Vincenzo Tamagni*, in "Vita Artistica. Studi d'Arte", III, marzo-aprile 1932, 2, pp. 49-55.

29 *Lo sposalizio di santa Caterina*, proveniente dalla collezione del duca Braschi, in passato è stato assegnato anche a Fra' Bartolomeo e a Mariotto Albertinelli oltre che al Tamagni. Si veda: A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino e Palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-4 novembre 1990), a cura di G. Agosti, Milano 1990, pp. 124-125, cat. 13; T.K. Kustodieva, *The Hermitage. Catalogue of western European painting. Italian painting Thirteenth to Sixteenth centuries*, Mosca-Firenze 1994, pp. 95-96; P. Torriti, *Domenico Beccafumi*, Milano 1998, pp. 83-85.

30 Notizia di questo dipinto – di cui s'ignora l'ubicazione attuale e che si conosce solo attraverso una gelatina ai sali d'argento in bianco e nero databile tra il 1940 e il 1960 circa sul cui verso è riportato il timbro a secco del fotografo "Photo Arch. Alexandre Petit": la fotografia è proprietà della Fototeca Briganti a Siena – fu data per la prima volta da Nicole Dacos; è, inoltre, da mettere in relazione con l'ovale con *San Pietro e l'angelo* del soffitto della sacrestia di San Pietro in Vincoli a Roma. Cfr. R. Castrovinci, *Vincenzo Tamagni: un artista "diligentissimo"*, tesi di dottorato in Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, XXIV Ciclo, 2012, pp. 218-219.

31 «Il quadro ricorda la *Santa Famiglia* della collezione Pouncey tanto da sembrarne derivato, anche se Tamagni non raggiunge mai la potenza scultorea del Senese, dovuta anche allo studio delle opere antiche». Dacos, *Vincenzo Tamagni a Roma*, cit., p. 48 e nota relativa. La *Sacra Famiglia* della ex collezione Pouncey è opera di Baldassarre Peruzzi e viene datata al 1514-1516.

32 Il dipinto è un olio su tavola trasportato su tela e misura cm 64x46,5.

33 Molti i tentativi di identificare la gentildonna ritratta da Raffaello: Magia Ciarla, madre dell'artista, o Maddalena Strozzi, ancora Elisabetta Gonzaga e infine Giovanna Feltria della Rovere, protettrice di Raffaello a Urbino, sorella di Guidobaldo di Montefeltro e sposa di Giovanni della Rovere. Cfr. J. Meyer zur Capellen, *Raphael. The paintings. I. The beginning in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Münster 2001, pp. 298-300.

34 Uno presso la collezione Lazzaroni di Parigi, l'altro presso la collezione Kisters, come riportato nella scheda della foto 37647 e segnalato nel 1967-1968. L'opera è documentata in occasione di due vendite all'asta: la prima presso Christie's a Londra il 26 giugno 1970 e la seconda presso la casa d'aste Finarte a Milano il 13 dicembre 1989. Cfr. Castrovinci, *Vincenzo Tamagni: un artista*, cit., pp. 155-156, con bibliografia precedente.

35 Nella scheda del catalogo Christie's dell'asta londinese del 26 giugno 1970 è riportata la seguente nota: «Sold with a photostat certificate from Prof. Adolfo Venturi, dated 1931, as a Raphael»; si porta a conoscenza che le misure riportate – cm 84x96 – sono molto diverse rispetto a quelle riportate nella scheda di Finarte.

Maria Fukada

Polifemo di Giulio Romano a Villa Madama: il disegno al Musée du Louvre e la sua interpretazione iconografica

In questo saggio vorrei discutere del *Polifemo* di Giulio Romano (fig. 1), che si trova nella loggia del giardino di Villa Madama sulle pendici di Monte Mario a Roma[1]. Questa pittura ad affresco è una delle ultime opere del periodo romano dell'artista, tuttavia è raramente oggetto di ricerca, probabilmente a causa del suo stato danneggiato e per essere stata restaurata al punto da non poter riconoscere il tocco originale. Ma se prendiamo in considerazione un disegno conservato al Département des Arts graphiques del Musée du Louvre a Parigi (fig. 2)[2], finora tralasciato nelle ricerche decorative di Villa Madama, possiamo esaminare la composizione originale e la sua iconografia in correlazione allo schema decorativo nella loggia.

Villa Madama fu progettata da Raffaello per la famiglia Medici a Roma, papa Leone X e il cardinale Giulio de' Medici, il futuro papa Clemente VII. La costruzione della villa iniziò probabilmente nell'estate del 1518 e continuò fino al 1527, quando fu interrotta dal Sacco di Roma. Prima della partenza per Mantova nell'autunno del 1524[3], Giulio Romano aveva preparato i disegni e partecipato all'opera con altri allievi e collaboratori di Raffaello.

La loggia del giardino è composta da tre campate e le loro volte e pareti sono decorate con affreschi e rilievi in stucco che rappresentano vari motivi mitologici e allegorici. La pittura di *Polifemo* di Giulio si trova nella campata destra. Nel mezzo della volta della stessa campata è ritratta una Nereide nel medaglione in stucco, e quattro pitture ovali lo circondano. Nell'esedra sud-orientale, *La storia di Galatea, Polifemo e Aci*, tratta da Ovidio, è rappresentata in rilievi in stucco nel catino. Accanto a questa esedra, nella lunetta della parete nord-orientale, si trova la gigantesca figura di Polifemo raffigurata da Giulio Romano.

1. Giulio Romano, *Polifemo addormentato*, 1520-1524 circa. Roma, Villa Madama.

Il Polifemo *e il disegno del Louvre*

Innanzitutto esaminiamo la composizione della lunetta. Attualmente possiamo osservare che il gigante è disteso con il volto in alto e accanto a lui i satirini giocano tra loro. Sul fondo si vedono le *silhouette* di numerose figure all'entrata della grotta e un altare sulla destra.

Ma come era il dipinto prima del restauro novecentesco? Dall'illustrazione del *Giulio Romano* di Frederick Hartt (fig. 3)[4], che mostrava lo stato dell'opera prima del restauro del 1968, si distingue che la posa di Polifemo non è cambiata, ma il volto del gigante era già estremamente danneggiato.

Riguardo al soggetto, nella letteratura architettonica di Villa Madama curata da Theobald Hofmann nel 1908, lo storico dell'arte antica Leo Bloch ha notato che Polifemo è addormentato e ubriaco, e ha indicato una

2. Copia da Giulio Romano, *Polifemo addormentato*, 1525-1550 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3672.

3. Giulio Romano, *Polifemo addormentato*, 1520-1524 circa, stato conservativo prima del restauro del 1968. Da F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New York 1981, II, fig. 113.

4. Anonimo artista cinquecentesco, *Veduta di Loggia di Villa Madama*, 1530-1560 circa. Collezione privata.

relazione con il dramma antico di Euripide basandosi sulla presenza dei satirini[5]. Frederick Hartt ha poi supposto che Polifemo sia stato dipinto sofferente per l'accecamento da parte di Ulisse, citando i versi dell'*Eneide*[6]. Inoltre, la postura di Polifemo somiglierebbe a quella di *Giacobbe* nella Loggia Vaticana[7].

Come era, però, la composizione cinquecentesca della pittura? Vasari scrisse così: «In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno: di che riportò Giulio molta lode, sì come fece ancora di tutte l'opere e disegni ch'è per quel luogo [...]»[8]. Da ciò risulta chiaro che i satirini / fanciulli erano già stati dipinti al momento della redazione delle *Vite* vasariane e che Giulio aveva preparato i disegni per la villa.

Consideriamo le copie grafiche disegnate fino al Novecento. Ci restano alcune composizioni grafiche che copiano il *Polifemo* di Giulio. Una è il bozzetto eseguito da un anonimo artista cinquecentesco (fig. 4)[9], che mostra il gigante giacente

5. Giovanni Volpato, *Veduta della Loggia di Villa Madama*, 1800 circa. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, inv. XII. 358, 98.

6. W.E. Greenwood, *Polifemo*, 1926 circa. Da W.E. Greenwood, *The Villa Madama Rome*, New York 1928, tav. VI, A.

nella lunetta nella medesima posa della composizione attuale. In un altro disegno della seconda metà del Settecento, conservato alla Royal Collection Trust (inv. 854171), Polifemo viene raffigurato in una postura simile[10]. In seguito Giovanni Volpato lo dipinse con la testa abbassata nel suo disegno a colori intorno al 1800 (fig. 5)[11], mentre in un'altra composizione di W.E. Greenwood (fig. 6), stampata nel 1928[12], il volto del gigante è dipinto poco chiaramente. Da questi dati possiamo evincere che la parte intorno alla testa era già danneggiata alla fine del diciottesimo secolo, mentre la parte rimanente restò visibile dalla sua esecuzione fino al Novecento.

Un disegno finora ignorato potrebbe però contribuire a comprendere il dipinto originale. Il disegno conservato al Louvre (inv. 3672) dipinge il Polifemo nella stessa composizione della Villa Madama[13].

Come possiamo analizzare questo disegno? Il disegno, "da Giulio Romano" secondo la classificazione del museo, proviene dalla collezione seicentesca di Everhard Jabach (1618-1695) come gli altri disegni preparatori per Villa Madama. Tuttavia, mi pare che non sia stato mai citato né esaminato negli scritti su Villa Madama. La sua esecuzione prima del 1641 è confermata dalla sua provenienza, e quindi non c'è dubbio che questo disegno sia il primo documento visivo del *Polifemo*. Dunque, quale potrebbe essere la relazione? Nel disegno Polifemo si sdraia sulla roccia con una pelle di drago fornita di una testa e di ali. Alcuni satirini giocano accanto a una siringa di Pan e a un bastone. Altri satiri misurano l'alluce del piede del gigante con il tirso. In fondo arde il fuoco sull'altare; sono presenti anche un'erma e un altro satiro.

In definitiva, nessun motivo contraddice la composizione originale di Giulio Romano che supponiamo dalle fonti visive esaminate in precedenza. Inoltre, il drago dietro il gigante al posto dell'oggetto misterioso nella lunetta spiega ragionevolmente il dettaglio delle scaglie sulla pelle con cui è vestito Polifemo.

In base alla tecnica grafica e all'ambiguità anatomica delle figure, è chiaro che Giulio Romano non è l'autore del disegno. Nello stesso tempo, però, il viso e l'aspetto fisico di Polifemo sembrano condividere le caratteristiche grafiche di Giulio in quel periodo. Dettagli come il profilo con un occhio vicino al naso o l'ombra interna dei contorni delle membra mostrano una somiglianza con gli elementi della figura di Saul del cartone della *Lapidazione di santo Stefano*, conservato nei Musei Vaticani[14]. Possiamo riscontrare anche uno stile simile di tratteggio parallelo nel disegno preparatorio di Giulio per Villa Madama, *Putto alato su un cavallo marino* al Musée du Louvre[15]. Inoltre, per osservare bene dal vero il dipinto murale, dobbiamo guardare in alto accostandoci alla parete. In questo modo i piedi di Polifemo si vedono avvicinati alla cornice inferiore della lunetta. Così come nelle copie dopo il Cinquecento, dove i piedi di Polifemo sono comunemente dipinti vicino alla cornice inferiore e quasi la toccano. Invece, nel disegno del Louvre Polifemo è raffigurato all'interno della cornice semicircolare, esattamente nella stessa composizione della pittura murale e i suoi piedi mantengono una certa distanza dal bordo inferiore. Da questi elementi possiamo giudicare che il disegno del Louvre non è una copia dal dipinto murale, ma dal disegno preparatorio perduto di Giulio Romano. Con *terminus ante quem* del secondo decennio del Seicento, il disegno è considerato come il documento visivo più antico e fedele per rintracciare il concetto originale della pittura.

7. Arte greco-romana, *Sacrificio bacchico*, II secolo a.C. Roma, Galleria Borghese.

*Ciclope e satiri: l'*ècfrasis *della pittura antica*

Basandoci sul disegno del Louvre, possiamo adesso esaminare i dettagli della pittura. Che cosa si può individuare, specialmente riguardo agli aspetti iconografici? Come scrisse Vasari, nella pittura si vedono molti satiri intorno al Polifemo. Il dettaglio dei satiri che misurano l'alluce del piede del gigante si accorda perfettamente con l'*ècfrasis* della pittura antica descritta da Plinio il Vecchio. Plinio parlò della tavoletta del *Ciclope dormiente*, opera del pittore Timante, nel libro trentacinquesimo della *Storia naturale* e lodò l'artista per il suo ingegno nel rapportare le dimensioni della grande figura di Polifemo con i piccoli satiri[16]. Siccome questa pittura antica è citata anche da Leon Battista Alberti nel suo trattato *Della Pittura*[17], il soggetto sarà stato probabilmente noto agli intellettuali e agli artisti rinascimentali[18].

Inoltre, come già menzionato da Bloch, il tema di Polifemo dormiente con i satirini è derivato dal *Ciclope* di Euripide, dramma greco del V secolo avanti Cristo[19]. Nell'opera, i satiri sono gli schiavi nella grotta di Polifemo, che minaccia Ulisse. In un esempio basato su Euripide, una pittura vascolare antica greca che si trova presso il British Museum a Londra, è dipinto un Polifemo giacente[20]. Ulisse e i suoi compagni tentano di trafiggerlo con un palo. Intorno a loro i satiri danzano. Tranne il gruppo di Ulisse, questi motivi figurativi sono dunque analoghi a quelli di Villa Madama.

Per il Polifemo di Villa Madama, Caterina Napoleone ha ipotizzato un'ispirazione dall'iconografia antica. In effetti, possiamo vedere Polifemo in una posa simile sia nel gruppo di Sperlonga[21] che nel rilievo del Castello Ursino a Catania[22]. Sebbene queste opere non fossero state ancora trovate in tempo rinascimentale, secondo le ricerche archeologiche esisteva un gruppo con il medesimo tema nella Villa Adriana a Tivoli. Inoltre, il pannello di un cassone cinquecentesco conservato a Poughkeepsie[23] potrebbe testimoniare che l'iconografia antica dell'accecamento di Polifemo fosse conosciuta a quell'epoca.

Quindi Giulio Romano avrebbe eseguito l'ingegnosa pittura di Polifemo basandosi sull'*ècfrasis* e sull'iconografia dell'arte antica. Soprattutto per l'accostamento di motivi grandi e piccoli, potrebbe essere stato stimolato dalla scultura classica del *Nilo* collocata allora nel giardino di Giulio II al Vaticano[24]. Attraverso questa rappresentazione, competendo con gli artisti antichi, Giulio Romano fece un gran passo in avanti verso i dipinti stravaganti che avrebbe prodotto a Mantova, come quelli nella camera di Psiche o nella camera dei Giganti di Palazzo Te.

Il fuoco: un'allusione all'amore?

Dunque l'osservazione di Hartt era ragionevole, perché la posa di Polifemo è fondata sull'iconografia dell'accecamento. Tuttavia, nella scena l'elemento narrativo omerico è scarso a causa dell'assenza di Ulisse. Invece l'altare su cui arde il fuoco è raffigurato in fondo, sulla destra. Perché un altare si trova nella grotta di Polifemo e a cosa alluderebbe?

Nella storia di Omero, il fuoco nella grotta serve ad arroventare e indurire il palo con cui Ulisse acceca Polifemo. Accanto all'altare nella scena, però, non c'è Ulisse ma si trovano un'erma e poi i satiri che danzano e suonano uno strumento musicale. A mio parere, tali motivi raffigurano probabilmente la scena del sacrificio bacchico che è basata su un rilievo antico conservato a Roma (fig. 7)[25]. In questo rilievo che rappresenta la scena del sacrificio a Bacco, sono presenti i motivi comuni alla pittura murale: il fuoco sull'altare, l'erma e il satiro. Faceva parte dei quattro segmenti smembrati da una base rettangolare. La sua collocazione nel Cinquecento è sconosciuta, ma la bottega di Raffaello conosceva indubbiamente gli altri segmenti, come dimostrano la *Creazione di Eva* e il medaglione in stucco che rappresenta una pecora nella Loggia di Raffaello nei Palazzi Vaticani[26]. Quindi è possibile che conoscesse anche il rilievo che rappresenta l'altare con l'erma e il satiro.

8. *Galatea,* 1520-1524 circa. Roma, Villa Madama.

Sembra naturale che il tema di Bacco sia stato scelto sotto l'influenza di Euripide. Il fuoco sull'altare, invece, alluderebbe ad un altro elemento indispensabile nella storia di Polifemo: l'amore per Galatea.

Come si vede nella Villa Farnesina, Polifemo innamorato di Galatea, un tema classico recuperato nel Rinascimento, è un soggetto diffuso nell'ambiente di Raffaello[27]. In effetti, la storia di Polifemo, Galatea e Aci dalle *Metamorfosi* di Ovidio è raffigurata nel rilievo di stucco della stessa campata di Villa Madama, nel catino dell'esedra sud-orientale[28].

Nella tradizione letteraria, l'amore è spesso paragonato al fuoco. Specificamente, il fuoco nella grotta di Polifemo simboleggia l'amore ardente del gigante per Galatea secondo Teocrito, il poeta greco antico[29]. Nella sua poesia bucolica, Polifemo è diventato un uomo brutto e disperato a causa dell'amore irrealizzabile per una bellissima donna, Galatea. Questo concetto viene ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui Polifemo si duole così:

> «O Galatea, vedi chio ardo de smisurato fuoco. Tanto chio vedo portare nel mio petto il fuoco del monte e per tutto questo non te movi»[30]

Perciò il fuoco nella grotta di Polifemo alluderebbe anche all'amore del gigante. Quindi la posa di Polifemo sembrerebbe quella di un uomo conquistato dall'amore. In questo senso, l'assenza di Ulisse dalla scena contribuirebbe a dipingere la figura del Ciclope innamorato. Qui, chi acceca Polifemo non è più Ulisse, ma l'amore cieco. Questa metafora arguta fu spiegata da Polifemo stesso nelle *Metamorfosi*, quando Tèlemo gli predisse che Ulisse gli avrebbe cavato il suo unico occhio:

> «tu fai gran fallo a dir così, imperciò che questo occhio m'ha tolto Galathea: con ciò sia cosa che lei con lo suo amore me ha cecato»[31]

Dunque, nella pittura di Giulio Romano, "nessuno" vuole, letteralmente, accecare l'occhio fisico di Polifemo, che anzi è già stato accecato dall'amore che nessuno può vincere. L'allusione all'amore, poi, collegherebbe la pittura nella lunetta con le altre parti decorative nella stessa campata: la storia ovidiana nell'esedra e il medaglione nella sommità della volta (fig. 8). Per il medaglione dello stucco, i precedenti studi non hanno concordato sull'identificazione della figura di Nereide. Le opinioni si sono divise tra Anfitrite, moglie di Nettuno e la ninfa marina Galatea[32]. Però, alla luce del suddetto contesto, a mio avviso la Nereide dovrebbe essere interpretata come Galatea, e più precisamente come *Il trionfo di Galatea* sfuggita sorprendentemente a Polifemo. Invece Polifemo appare sdraiato in uno stato di disperazione, sconfitto dall'amore[33].

Conclusione

Attraverso tutti questi argomenti, riteniamo che il titolo tradizionale della pittura, *Polifemo addormentato* o *ubriaco*, appaia troppo ingenuo per trasmetterne la sua iconografia completa in relazione alle altre decorazioni. Il *Polifemo* sarebbe da valutare, quindi, come un'opera complessa e sofisticata di Giulio Romano e da interpretare nella rete iconografica della decorazione dell'ambiente stesso in cui si trova.

Note

Desidero ringraziare tutti gli organizzatori del convegno e, in particolare, il prof. Arnold Nesselrath, moderatore della sessione del mio intervento, la dott.ssa Elena Ricci Sato, che ha rivisto i testi italiani, e la dott.ssa Anna Maude, che ha curato l'abstract in inglese.

1 Per il progetto architettonico e le informazioni generali su Villa Madama: R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973; C.L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XV, 1975, pp. 59-87; J. Shearman, *A Functional Interpretation of Villa Madama*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 315-327; C. Napoleone, *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Torino 2007. Per l'argomento iconografico sulla sua decorazione: C. Cieri Via, *Villa Madama: una residenza "solare" per i Medici a Roma*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di S. Colonna, Roma 2004, pp. 349-373; M. Fukada, *The Decoration of the Villa Madama's Garden Loggia: Princely Iconography for the Medici Popes*, Tokyo 2017 (testo giapponese con abstract in inglese); Eadem, *Ideological Spaces of the Garden Loggia in Villa Madama*, in "Aspects of problems in Western art history", XIII, 2015, pp. 51-60.

2 Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3672, cm 28,5 x 43,7; si veda la nota 13.

3 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, 2 voll., Roma 1992, I, p. 69.

4 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New York 1981, II, fig. 113; M. Valenti, *Villa Madama*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma e Bari, 1984), Roma 1984, p. 155.

5 L. Bloch, in T. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama*, Zittau 1908, pp. 54-57.

6 «Monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum» (Virgilio, *Eneide,* III, 658); Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 61.

7 N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, tav. XXV, a.

8 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 57-58.

9 Collezione privata. Il disegno è apparso nel catalogo di vendita di Sotheby's London (5 dicembre 1972, lot. 5) ed è citato da C.L. Frommel, *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, p. 316.

10 Royal Collection Trust, inv. 854171; C. Roland, *The Works of Raphael Santi da Urbino*, London 1876, p. 299. Ringrazio il dott. Stefano L'Occaso per avermi cortesemente offerto indicazioni sul disegno.

11 Napoleone, *Villa Madama*, cit., pp. 55-56; *Giovanni Volpato 1735-1803*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 19 gennaio-10 aprile 1988; Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile-22 giugno 1988), a cura di G. Marini, Bassano del Grappa 1988.

12 W.E. Greenwood, *The Villa Madama Rome*, New York 1928, pp. 38, 58-59, tav. VI, A.

13 Il disegno proviene dalla collezione di E. Jabach ed è entrato al Cabinet du Roi nel 1671. Informazioni più dettagliate si trovano nel sito ufficiale del Louvre: *http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/ouvres/9/100886-Polypheme-endormi-visite-par-des-faunes*

14 Giulio Romano, *Lapidazione di santo Stefano*, 1520-1521, carbone e matita nera su carta, montato su tela, cm 411,9 x 285, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40753; T. Henry, P. Joannides, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid 2012, pp. 154-158, cat. 25.

15 Giulio Romano, *Amorino seduto su un cavallo marino*, 1520-1523 circa, penna e inchiostro bruno su carta, cm 23,7 x 33,4, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10469; L. Angelucci, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci et al., Milano 2019, p. 99, cat. 2.

16 «Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientes». Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale. V: Mineralogia e storia dell'arte*, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino 1988, pp. 372-73 (XXXV, 36, 74). Michaela Marek ha già indicato che il dettaglio corrisponde al testo di Plinio: M.J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo,* Worms 1985, p. 20, nota 107.

17 L.B. Alberti, *Della Pittura* [1436], a cura di L. Mallè, Firenze 1950, p. 70.

18 Giulio dipinse un satiro che misura il piede della figura dormiente anche nella pittura perduta del Palazzo Gonzaga a Marmirolo intorno al 1530. La sua composizione è copiata nelle tre versioni dei disegni conservati nel Musée du Louvre (inv. 3491), Fondation Custodia (n. 128) e Albertina (inv. 14193): Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 225; J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris 1983, pp. 135-37; R. Bacou, in *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 24 novembre 1983-13 febbraio 1984), Paris 1983, pp. 68-69; V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien-Kohln-Weimar 1992-1997, III, pp. 1840-1841.

19 L. Bloch, in Hochmann, *Raffael in seiner Bedeutung*, cit., pp. 54-57; Euripides, *Hecuba, et Iphigenia in Aulide Euripidis tragoediae in latinum tralatae Erasmo Roterodamo interprete. Eiusdem Ode de laudibus Britanniae, regisque Henrici septimi, acregiorum liberorum eius. Eiusdem Ode de senectutis incommodis*, Venezia 1507.

20 *Accecamento di Polifemo*, Londra, The British Museum, inv. 1947.7-14,18; O. Touchefeu, *Kyklops*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, a cura di H.C. Ackermann e J.-R. Gisler, VI, Zürich-Stuttgart 1992, p. 157, tav. 74 (27); P.E. Arias, *Polifemo*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, VI, Roma 1965, pp. 276-279.

21 B. Andreae, *Odysseus: Archäologie des europäischen Menschenbildes*, Frankfurt 1982, pp. 121-136; Idem, *Il gruppo di Villa Adriana*, in *Adriano. Architettura e progetto*, catalogo della mostra (Tivoli, Museo Nazionale di Villa Adriana, 13 aprile 2000-7 gennaio 2001), Milano 2000, pp. 76-80: Napoleone, *Villa Madama*, cit., p. 43.

22 *Accecamento di Polifemo*, Catania, Museo civico, Castello Ursino; B. Andreae, *Skulptur des Hellenisms*, München 2001, p. 148, fig. 112.

23 The Master of the Johnson Assumption of the Magdalen, *Vagabondaggi di Ulisse e Accecamento di Polifemo*, inizio del XVI secolo, tempera su tavola, Poughkeepsie, NY, Vassar College, The Frances Lehman Loeb Art Center; K.D. McKnight, *The Ulysses Panels by Piero di Cosimo at Vassar College*, in "The Art Bulletin", VI, 1924, 4, pp. 99-102; *http://emuseum.vassar.edu/view/objects/asitem/91/44/title-desc?t:state:flow=eba48965-ef1e-402e-a23d-02d8cf9d400b*

24 P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 2010, pp. 114-115, n. 67.

25 Ivi, pp. 133-134, n. 85iv.

26 Dacos, *Le Logge di Raffaello*, cit., pp. 154-5 (II.1), 271(VIII.A. a, esterno. b), tav. XII a, CXI b.

27 D. Kinkead, *An Iconographical Note on Raphael's Galatea*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII, 1970, pp. 313-315; C. Thoenes, *Zu Raffaels Galatea*, in *Festschrift für Otto Simson zum 65. Geburtstag*, a cura di L. Grisebach e K. Renger, Frankfurt am Main 1977, pp. 220-272; Idem, *Galatea: Tentativi di Avvicinamento*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 59-73.

28 Napoleone, *Villa Madama*, cit., p. 89.

29 Theocritus, *Θεοκριτου ειδυλλια* [Teocrito Idillio], Venezia 1495; Theocritus, *Θεοκριτου βουκολικα* [Teocrito Bucoliche], Firenze, 1515. Per il significato simbolico del fuoco nella grotta di Polifemo: *Theocritus*, a cura di A.S.F. Gow, Cambridge 1952, p. 217.

30 *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, traduzione di G. Bonsignori, Venezia 1497, p. 116v (libro XIII, cap. XLV). I testi sono citati dalla versione vulgare a cui Giulio si riferirà durante la decorazione di Palazzo Te. Cfr: B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, pp. 291-307.

31 *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cit., p. 116r (libro XIII, cap. XLIIII).

32 L. Bloch, in Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung*, cit., p. 52 (Galatea); R. Foerster, *Philostrats Gemälde in der Renaissance*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXV, 1904, pp. 15-48: 36 (Anfitrite); C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien 1968, p. 102 (Anfitrite); Lefevre, *Villa Madama*, cit., p. 254 (Galatea o Anfitrite); Cieri Via, *Villa Madama*, cit., pp. 354-355 (Anfitrite); Napoleone, *Villa Madama*, cit., p. 46 (Anfitrite).

33 Per l'analisi iconografica della campata destra basata sulla metafora della storia di Polifemo, Galatea e Aci: Fukada, *Ideological Spaces*, cit., pp. 54-57. La traduzione di Bonsignori in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, pubblicata nel 1497, fornisce un commento su ogni storia per chiarirne il significato allegorico. Secondo la sua spiegazione, Galatea simboleggia "candidezza" o "pudicizia", mentre Polifemo, che uccide Acis e cerca di distruggere la purezza di Galatea, è associato a "libidina" e Acis incarna "cura". Questa interpretazione allegorica della storia di Galatea sembra corrispondere esattamente al concetto dell'impresa di Giulio de' Medici, che contiene un globo di cristallo con il motto CANDOR ILLAESVS. È significativo che il motto inscritto ai bordi della volta della campata destra di Villa Madama esprima lo stesso concetto con parole diverse, CANDIDA TVTA VIDES. Questo motto si riferisce chiaramente a Galatea ossia alla "candidezza", poiché Galatea, che viene fissata dal basso dal geloso Polifemo, riesce a fuggire e a mantenere il suo candore.

Giulio Romano e collaboratori, *Diomede combatte contro i fratelli Ideo e Fegeo*, 1538 circa, particolare. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Adriano Amendola

Giulio dopo Giulio a Roma tra persistenze raffaellesche, michelangiolismi e ideologie imperiali: Lorenzetto e Casa Crivelli

Sfondo per l'argomento che mi appresto a trattare è l'Italia dominata dall'aquila imperiale di Carlo V d'Asburgo, sovrano che più di altri ha influito sulla storia della nostra penisola e su quella dell'intero continente europeo, riflettendosi inevitabilmente sulle arti e sugli artisti. La legittimazione di Carlo V in Italia trova il centro propulsore nel ducato di Milano, ottenuto con la conclusione della battaglia di Pavia durante la quale fu catturato re Francesco I insieme a Giovanni di Navarra, che si arresero al coraggioso comandante Giovan Battista Castaldo, ritratto subito dopo del sommo Tiziano[1]. Le tensioni tra il sovrano francese e l'imperatore asburgico continuarono negli anni seguenti, alternando a momenti di pace quelli di aperto scontro, cui gli sforzi diplomatici della Chiesa riuscirono a dare una svolta, seppur breve, con i negoziati della tregua di Nizza nel 1538.

È in questo clima politico che bisogna inquadrare uno degli edifici più insoliti del centro di Roma, posto sull'antica *via Peregrinorum* oggi via dei Banchi 22, tra gli assi viari più percorsi appunto dai pellegrini per recarsi alla basilica di San Pietro in Vaticano. Si tratta della casa di Giovan Pietro Crivelli, volgarmente nota come "dei Pupazzi"[2], per la sua peculiare decorazione a stucco, su cui torneremo a breve (fig. 1). L'abitazione è stata studiata alla fine dell'Ottocento da Domenico Gnoli e, successivamente, da Heleni Anna Chlepa e Enzo Bentivoglio[3], le cui letture rappresentano a oggi i tentativi più organici di analisi dell'edificio situato nell'isolato tra vicolo delle Carceri e vicolo Sugarelli, nel quale però sembra piombato come una monade, senza aver avuto riflesso nelle architetture vicine. Anzi, a dire il vero una l'ha influenzata: si tratta dell'ampliamento di una campata sul lato destro della facciata, che per uniformità fu ornata di stucchi, riconducibili però alla seconda metà del Cinquecento, a mio avviso durante il pontificato di papa Sisto V, tra 1585 e 1590. A ben osservare, l'innesto decorativo appare svolto con un modellato diverso, più libero e con proporzioni maggiori, probabilmente quando si rese necessario ingrandire la proprietà per rinnovate necessità abitative e di affitto (fig. 2).

Ho concentrato la mia attenzione sulla parte più antica della costruzione, quella resa parlante dall'iscrizione nel marcapiano che ricorda il proprietario Giovan Pietro Crivelli, esponente di una famiglia di origine milanese presente a Roma fin dagli inizi del Quattrocento, discendente da papa Urbano III[4]. Orefice, nato nel 1463, Crivelli è tra quelle personalità che hanno ricoperto nell'Urbe un ruolo sociale di grande rilievo, che travalica quello della maestria e perizia nell'arte esercitata. Sebbene di lui purtroppo non conosciamo alcun manufatto, almeno il volto ci è noto da una medaglia, coniata in due esemplari, in cui il profilo di Giovan Pietro, detto Giannetto, appare maturo, segnato da rughe di espressione, mentre i capelli diradati sulla nuca scendono in piccole ciocche sui lati della testa e in cima alla fronte (fig. 3). La severa fisionomia così ben restituita dal piccolo metallo appare distante da quella della tela, piuttosto rovinata, di Lorenzo Lotto, già al Getty Museum, che nel 1953 Emma Zocca aveva identificato come ritratto di Crivelli, in quanto quest'ultimo si era fatto garante per l'artista durante il soggiorno romano nel 1509 e anche in virtù della presenza in primo piano di un astuccio di anelli mostrati al riguardante con gestualità retorica[5], ma non senza una certa dose di distrazione leggibile nei suoi occhi affetti da uno strabismo divergente. L'ipotesi

1. Facciata di Casa Crivelli, Roma, 1539-1541 circa.

2. Facciata di Casa Crivelli, particolare, 1539-1541 circa.

della studiosa è venuta nel tempo a cadere per una più appropriata e generica identificazione dell'uomo ritratto da Lotto con un gioielliere; solo recentemente essa è stata riproposta da Enzo Bentivoglio al fine di rafforzare il legame di Crivelli con l'ambiente di papa Giulio II e allo stesso tempo quello con Giulio Romano, benché l'autore sembra ritenere il pittore presente con Raffaello agli albori del cantiere della stanza della Segnatura nel 1509[6], quando invero l'Urbinate non lo aveva ancora scelto quale aiutante. Giulio Romano all'epoca era giovanissimo, essendo nato probabilmente nel 1499, e compare tra i collaboratori di Raffaello solo qualche anno più tardi a partire dal 1514, ovvero durante la decorazione della stanza di Eliodoro[7].

Tornando alla medaglia con il volto di Crivelli, questa gli è stata attribuita, senza alcuna prova, e datata ingenuamente tra 1530 e 1540[8]. In realtà il bronzo appare meglio riferibile all'ambito di Cristoforo Foppa, detto il Caradosso, di cui significativamente l'orefice fu esecutore testamentario, a suggellare un legame di reciproca fiducia, nonché di amicizia con uno dei medaglisti più attivi per la corte pontificia. Per la datazione sembra più appropriato mantenersi intorno al 1515-1525, ovvero quando l'età dell'effigiato era intorno ai sessant'anni. A ogni modo, quello che mi sembra utile evidenziare è come Crivelli nel *numisma* mostri particolare sobrietà, rinunciando alla possibilità di ostentare il suo rango privilegiato, ben riflesso nell'inventario redatto *post mortem* nel 1552 di cui furono esecutori l'avvocato concistoriale Giovan Battista Osio e Giovanni Caffarelli, segnalato dagli studiosi[9] ma compulsato qui per la prima volta. In esso compaiono elencati, tra gli altri beni superflui e di lusso, una medaglia d'oro di papa Alessandro VI Borgia, una di papa Clemente VII smaltata e ancora una catena con l'arma di papa Leone X Medici, manufatti spesso mostrati nella quotidianità e nei ritratti per sottolineare il favore ottenuto dal potente di turno. Va rilevata l'assenza tra gli arredi di ogni forma di ritratto dipinto sia del proprietario, sia dei familiari, circostanza che induce a respingere ulteriormente l'identificazione avanzata per il dipinto lottesco. Sono ricordati negli ambienti pochi quadri senza paternità, tra i quali uno «con una Madonna, un altro con un Christo, un altro con una Natività et un altro con una Ascensione»[10] e «un quadro grande con la Natività [e] due quadri fatti alla fiamenga»[11]. Questi ultimi, di cui l'estensore dell'elenco non chiarisce il soggetto, più che indicare il contagio della febbre per le opere oltramontane del

3. Cristoforo Foppa detto il Caradosso, *Medaglia ritratto di Giovan Pietro Crivelli*, 1515-1525 circa. Londra, The British Museum © Trustees of The British Museum.

proprietario di casa, dato che non siamo di fronte a una vera e propria collezione, mostrano quanto fosse vivace la circolazione dei dipinti eseguiti dagli artisti del Nord Europa, una pervasività veicolata anche grazie alle confraternite e alle chiese nazionali in cui si creavano quelle reti di amicizie utili al più facile inserimento nell'élite romana[12].

Giovan Pietro Crivelli aveva significativi contatti nell'ambiente curiale e aveva scelto di manifestare la propria importanza con la facciata di Casa Crivelli, dove la peculiarità dell'ornato in stucco, persino in parte dorato, non doveva di certo passare inosservata, benché bisogna evidenziare come le fonti, da quelle storico artistiche alle *Guide* di Roma fino al manoscritto *Descrizione delle Case di Roma*, la cui trascrizione è stata gentilmente messa a mia disposizione da Micaela Antonucci che ringrazio, non ne facciano praticamente cenno[13]. Come spiegare tale silenzio? Non trattandosi di un palazzo, come pure Casa Crivelli spesso appare appellata nella letteratura, o di un palazzo in isola, la percezione della facciata in un contesto architettonico continuo evidentemente non suscitava particolare attenzione, come mi ha suggerito Claudia Conforti, anche perché situato in una zona densamente edificata e fin dalla metà del Quattrocento a vocazione commerciale come provano le numerose botteghe presenti al piano stradale, che ci vengono ancora puntualmente restituite da un disegno allegato a un atto notarile del 1668 raffigurante l'insula palaziale posta di fronte a Casa Crivelli[14].

Giovan Pietro Crivelli era un *homo novus*, appartenente al patriziato attivo, e ricco possidente immobiliare, con vigne, casali fuori porta e case sparse nell'Urbe tra via Giulia e il greto del Tevere, a via del Pellegrino, ai Cappellari, alla Cancelleria Vecchia, a piazza Capranica, a piazza di Sciarra, di fronte la chiesa di San Giacomo in Augusta, al Rione Monti di fronte alla chiesa di Santa Maria in Campo Carleo detta anche *Spolia Christi*, sintomatiche della ricchezza accumulata e della lungimirante gestione dei risparmi in investimenti effettuati per ottenere entrate attraverso gli affitti. Si pensi che tra gli affittuari si annoverava anche il banchiere Bindo Altoviti, il quale aveva scelto come dimora la casa di Campo Carleo[15]. Giovan Pietro in vita non si risparmiò. Si sposò due volte, dapprima con la milanese Elisabetta Crivelli[16], probabilmente una cugina, poi con Honesta de' Giustini di Bracciano e suo erede fu il figlio Giovanni Angelo «scriptor Sacræ Penitentieriæ Apostolicæ»[17], che sposò Margherita Osio, esponente di uno dei lignaggi più importanti di Milano[18].

Curiosamente in tarda età Crivelli scelse di lasciare un segno tangibile e sotto gli occhi di tutti della propria persona, sul quale corresse il suo nome lungo il marcapiano e lo ricordasse quale milanese, dunque filoasburgico, e quale rinnovatore della propria casa[19]. Di certo non eresse la struttura dalle fondamenta, come pure si potrebbe credere leggendo l'epigrafe, ma finanziò il cantiere tra 1539 e 1541, e data la sua famigliarità con le arti – in quanto orefice sapeva disegnare, modellare, incidere, insomma, trasformare la materia – è parso anche possibile ritenerlo autore o coautore dell'impresa architettonica, tutto sommato limitata per via degli spazi disponibili, circostanza però che non mi trova particolarmente concorde, dato che il lavoro dell'orefice si concentra in manufatti di piccolo formato e non su larga scala. Casa Crivelli di fatto non ha una corte interna di particolare pregio, e superando il portale ci si trova di fronte a una scala, agevole, che permette di accedere ai piani superiori. L'assetto interno del piano nobile, dove mi è stato possibile accedere grazie alla liberalità dei proprietari, vede un vestibolo di m 4,10x1,84 con soffitto ligneo alla quota massima di m 4,55, oggi aniconico, ripartito in due campi rettangolari con al centro un ottangolo (quest'ultimo probabilmente ospitante un araldo in origine) e due quadrati ai lati, con ponti che disegnano quattro specchiature angolari. Al di sotto corre una fascia affrescata alta m 1,33, con un *Corteo di divinità marine* (fig. 4), tra cui Anfitrite, posta nel lato corto di fronte all'ingresso, dunque immediatamente visibile agli occhi del visitatore, che dichiara la passione per le tematiche letterarie antiche, benché tra i beni di Giovan Pietro non risultano elencati libri né manoscritti. Fonte prescelta potrebbe essere, così come individuato per il fregio acquatico di Palazzo Leopardi a Santa Maria in Tra-

stevere, reso noto da Alessandro Zuccari[20], il racconto di Virgilio nel libro V dell'Eneide, quando Venere ha ottenuto da Nettuno di calmare le acque per far giungere Enea sulle sponde del Tevere accompagnato da un corteo marino o per meglio dire fluviale, come suggerisce il putto a cavalcioni di un ariete "marino" con in mano una spiga di grano ben riconoscibile, raffigurato sulla parete corta d'ingresso. L'attributo, insieme al crivello, ovvero il setaccio per il grano, retto da un tritone nel fregio sulla parete lunga di sinistra, alludono simbolicamente al cognome di Giovan Pietro. La scelta di soggetti mitologici legati all'acqua la ritroviamo in facciata, dove tra gli ignudi seduti sui timpani delle finestre, all'estrema sinistra, è raffigurato Nettuno, con il bidente; questa tematica appare altresì congeniale alla famiglia Crivelli tanto che a circa un secolo di distanza Giovanni Baglione, nella vita del pittore milanese Francesco Nappi, lo ricorda autore di una decorazione a fregio «con alcuni Mostri Marini, e Ninfe, di maniera assai buona»[21], eseguita nel cortile di un palazzo ai Cappellari di proprietà di Giovan Battista Crivelli, nipote di Giovan Pietro.

4. Casa Crivelli, vestibolo, fregio ad affresco con divinità marine, 1539-1541 circa.

5. Casa Crivelli, soffitto della sala, 1539-1541 circa.

Tralasciando la camera al lato dell'ingresso di m 4,19x4,17 con il tavolato con superficie a scomparti geometrici a quota m 4,44, è entrando nella sala grande illuminata dalle tre finestre timpanate della facciata, di forma quasi perfettamente rettangolare (il lato corto finestrato misura m 5,76 mentre quello interno m 5,96; lunghezza m 7,24), che si ha la maggiore sorpresa nell'impalcato ligneo del soffitto posto a m 4,51 (fig. 5). Lo stesso modulo del vestibolo d'ingresso è ripetuto in dimensioni più grandi e moltiplicato per tre campate, sorrette da travi parallele al lato corto finestrato, in una concatenazione complessa di forme geometriche che ricorrono in molti soffitti romani del Cinquecento e in particolare mi riferisco all'impalcato della sala delle Vittorie e a quello del pianerottolo vestibolo di Palazzo della Valle e al cassettonato della sala di Giulio Cesare di Palazzo Stati Cenci Maccarani[22]. Le due campate poste alle estremità anziché avere al centro un ottangolo, presentano un lacunare tondo, ornato con teste all'antica, mentre la campata centrale ospita uno scudo a cartoccio con stemma araldico della famiglia Crivelli con l'aquila imperiale a ribadire la fedeltà della casata, sormontato dalla tiara e dalle chiavi decussate della dignità papale per celebrare l'avo Urbano III vissuto nel XII secolo. La maschera virile con testa coronata di fronde e frutti sembra essere quella di una creatura boschiva o forse di una divinità fluviale, in questo caso il dio Tiberino, mentre quella femminile ha i tratti di Medusa con sulla testa due creature mostruose tra la salamandra e l'ippogrifo. La fonte d'ispirazione per quest'ultimo volto è da ravvisarsi nella statuaria classica, possono aver influito sull'autore esempi come la testa di Medusa che appare sul tergo della *Tazza Farnese* e presenta dimensioni del viso simili e un trattamento affine della capigliatura, o le numerose teste di Gorgone che ornano sarcofagi di età imperiale. Anche in questo caso al di sotto del soffitto corre il lacerto di una fascia decorativa ad affresco alta m 1,30 raffigurante colorati girali d'acanto animati da putti, aquile araldo della famiglia Crivelli, il cui cognome è evocato anche dall'onnipresente crivello agitato dai putti intenti a separare la pula dalla farina, e infine da un turco sottomesso.

L'ambiente di rappresentanza appare fortemente ispirato dall'*exemplum* antico che rafforza l'apparato decorativo, secondo un lessico che è quello maturato da Raffaello e Giulio nel contesto romano all'epoca ripreso da Carlo V per rafforzare la propria legittimazione imperiale[23]. Spostando ora la nostra attenzione sulla facciata ci rendiamo conto di come al terzo piano quella che oggi si presenta come una loggia tamponata e finestrata presenti ai lati di quello che a tutti gli effetti sembra un arco di trionfo l'inserimento di bassorilievi raffiguranti a destra *Carlo V ricevuto da papa Paolo III Farnese a Roma nel 1536* e a sinistra *La stipula della tregua di Nizza nel 1538* (figg. 6-7), cui ho accennato all'inizio, ovvero il trattato di pace tra l'imperatore asburgico e Francesco I re di Francia con la mediazione di Paolo III, il suo successo diplomatico più importante, benché effimero in quanto dal 1541 tra i due sovrani si riaccesero le tensioni. Questo apparato scultoreo, è utile qui precisare, presenta significative assonanze con quanto era stato appena realizzato nel coro di Santa Maria sopra Minerva tra 1536 e 1540, nelle tombe michelangiolesche di papa Leone X e di Clemente VII che videro impegnati artisti del calibro di Baccio Bandinelli, Antonio da Sangallo, Nanni di Baccio Bigio, Raffaello da Montelupo, Lorenzo Lotti detto il Lorenzetto, dove i grandi rilievi centrali raffigurano rispettivamente *L'incontro di Leone X e Francesco I a Bologna nel 1515* e *L'incontro di Clemente VII e Carlo V a Bologna nel 1529*, celebrando, forse utopisticamente, la supremazia spirituale dei pontefici sul potere temporale del sovrano francese e dell'imperatore tedesco, che all'epoca avevano messo a ferro e fuoco l'Italia[24]. Nel caso dei rilievi in stucco di Casa Crivelli l'intento politico di tale inserimento appare chiaro, celebrando non più il proprietario, ma Paolo III Farnese e l'imperatore, dimostrando così abilità diplomatica nel rendere omaggio a entrambi per assicurarsene i favori.

6. Facciata di Casa Crivelli, rilievo in stucco raffigurante *Carlo V ricevuto da papa Paolo III Farnese a Roma nel 1536*, 1539-1541 circa.

7. Facciata di Casa Crivelli, rilievo in stucco raffigurante *La stipula della tregua di Nizza nel 1538*, 1539-1541 circa.

È stato già notato il rapporto di Casa Crivelli con Palazzo Stati Cenci Maccarani, ideato da Giulio Romano nel 1522, in particolare per il bugnato della fascia basamentale, così come con Palazzo Gaddi Nicolini in via dei Banchi Nuovi[25], derivato dalla conoscenza dei resti del Tempio di Claudio ai Santi Giovanni e Paolo. L'andamento del bugnato nella bottega vede la piattabanda raddrizzare i conci di un portale ad arco e raccordarsi al portale attraverso un concio di forma triangolare, soluzione che non ritroviamo negli esempi appena ricordati ma ravvisabile in forma germinale in Palazzo Alberini sempre eseguito da Giulio Romano. I conci del bugnato sono di travertino lavorato a subbia e il telaio lapideo, costituito da marcapiani e marcadavanzali sempre in travertino, si estende fino al principio del terzo piano, con un dispendio di materiale che dimostra la volontà di ostentazione del committente. Nel mezzanino le cornici a orecchio delle finestre corrono a filo delle bugne cantonali mentre al piano nobile l'ordine distributivo delle finestre assume una nuova fisionomia con le cornici timpanate, alternate tondo-triangolare-tondo, che derivano dal modello offerto dai Mercati di Traiano. A un'attenta osservazione non sfugge che le estremità dei timpani triangolari si sovrappongono alle bugne laterali che segnano i confini estremi della facciata, soluzione che offre strategicamente una maggiore illuminazione agli interni, così come non sfugge la differente ampiezza degli interassi tra le finestre[26], seppur

lieve, frutto dello slittamento delle aperture. L'impaginato degli elementi architettonici trova risalto attraverso la decorazione plastica che vede un dispiegarsi di brani decorativi di grande fascino, anch'essi frutto del confronto diretto con l'antico. Nel mezzanino trofei di armi colmano lo spazio murario tra le finestre andando a incastrarsi con le loro cornici, quasi a suggerire al riguardante un loro precedente inserimento. È un dettaglio che deriva dal linguaggio ironico di Giulio Romano che nelle sue architetture non manca di creare illusioni visive rafforzando il racconto architettonico. I trofei sono sostenuti da una zampa di grifone che uscendo fuori dalla superficie plastica si sovrappone al marcadavanzale delle finestre, invadendolo, poggiandosi sulla sporgenza del marcapiano, in un continuo gioco allusivo e sorprendente di collisioni tra gli elementi, che riflettono lo spirito con il quale è stato svolto il progetto decorativo (fig. 8). Le panoplie d'armi e scudi trovano il loro modello ad esempio nei Trofei di Mario, che in quel tempo erano vicini a un terreno della famiglia Pippi all'Esquilino[27], così come nella produzione medaglistica ispirata alla numismatica romana, in particolare quella dell'imperatore Traiano, che sarà a sua volta adottata dalla corte asburgica[28]. Nella costruzione delle anatomie delle corazze traspare inoltre una riflessione sulla statuaria classica, dal *Laocoonte* al *Torso del Belvedere*, non priva di accenti di michelangiolismo, palesi anche nel mascherone vivo che anima lo scudo e nei due profili orrifici posti alla base della panoplia. L'artista che ha eseguito Casa Crivelli ha dunque assorbito le istanze figurative a lui più contemporanee e gli indizi giulieschi che ho evidenziato, anche memore dell'esempio dato dalla casa romana di Giulio, non permettono comunque di accreditare l'autografia dell'artista[29], perché ci troviamo pur sempre di fronte all'architettura di una casa e non di un palazzo, per giunta preesistente e con una distribuzione degli ambienti molto limitata. Credo si possa invece avanzare l'ipotesi che l'ideazione possa essere maturata nell'orbita del Lorenzetto, cognato di Giulio per averne sposato la sorella, e che abbiamo visto essere coinvolto nelle tombe medicee di Santa Maria sopra Minerva[30]. Un raffronto convincente si può instaurare anche con il paliotto bronzeo dell'altare della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, in origine posto alla base della piramide funebre di Agostino, modellato da Lorenzetto[31]. L'artista vi ha raffigurato l'*Incontro di Gesù e la Samaritana al pozzo* con una moltitudine di personaggi che animano e percorrono il bassorilievo improntato al gusto antiquario e dove si riscontrano precise tangenze tra le pose delle figure e l'andamento dei panneggi a ventaglio con quelle dei due bassorilievi di Casa Crivelli con *Carlo V ricevuto da papa Paolo III Farnese a Roma nel 1536* e *La stipula della tregua di Nizza nel 1538*. Un ulteriore elemento sul quale non era stata posta attenzione dalla storiografia suscita interesse e mi conforta nell'attribuzione: il mascherone maschile inserito nel soffitto cassettonato della sala credo si possa accostare con profitto al volto del *San Pietro* della statua di Ponte Sant'Angelo[32], per quelle forme classiche ed eleganti che contraddistinguono l'operato dello scultore e architetto fiorentino. Egli, è bene ricordarlo, oltre ad aver lavorato nel già accennato cantiere delle tombe di Leone X e Clemente VII a Santa Maria sopra Minerva, aveva significativamente partecipato con Raffaello da Montelupo nel 1536 all'allestimento degli apparati trionfali per l'ingresso di Carlo V a Roma[33], tema riportato nei bassorilievi della facciata di Casa Crivelli, dove sulla destra appare appunto l'imperatore ricevuto da Paolo III. Tali interventi, statue in stucco posizionate temporaneamente a Porta San Sebastiano, da cui si avviava il percorso compiuto dall'imperatore che prevedeva di toccare i luoghi più magniloquenti ed evocativi della città antica e di quella papale, a Porta Sant'Angelo e sull'Arco di San Marco, ci sono noti solo dai documenti ma rendono conto di una partecipazione dell'artista a quell'esaltazione dell'ideologia imperiale in chiave "romanizzata" che aveva già coinvolto le città di Genova, Bologna e Mantova culminando, secondo la lettura di André Chastel e Antonio Pinelli, nella serie dei *Cesari* dipinta da Tiziano per il camerino di Federico II Gonzaga in Palazzo Ducale, sotto ognuno dei quali Giulio Romano aveva dipinto una storia saliente della loro biografia[34].

8. Facciata di Casa Crivelli, particolare, 1539-1541 circa.

Dove non diversamente indicato, le fotografie in questo saggio sono di Niccolò Ara.

È probabile quindi che la facciata di Casa Crivelli sia un portato di questi allestimenti effimeri, come aveva già proposto Heleni Anna Chlepa; lo dichiara l'andamento stesso della decorazione, diversificata, a carattere più squisitamente temporaneo nella parte bassa con una impaginazione di immagini di sicuro fascino mentre il terzo piano, più simile a una altana, è alleggerito riflettendo l'architettura interna e segnato solamente da paraste di ordine corinzio e dall'inserimento dei rilievi, situati però così in alto da essere esposti agli agenti atmosferici, dopo che le sopraelevazioni sette e ottocentesche hanno eliminato il tetto originale[35]. Si compie così l'omaggio a Carlo V, unito a quello del pontefice Paolo III, anch'egli raffigurato in entrambi gli inserti scultorei, difficilmente visibili dal basso a causa della scelta di posizionarli, forse un cambiamento in corso d'opera, in un luogo poco fruibile per l'osservatore, attratto molto di più dall'apparato decorativo dei primi due piani. Un dispiego di simbologie filo-imperiali che passò inosservato in una città come Roma dove Casa Crivelli e il suo messaggio politico rimasero sostanzialmente inascoltati.

Note

1 A. Amendola, *The warrior collector: Giovan Battista Castaldo among Titian, Leone Leoni, Annibale Fontana and Raphael*, in "Journal of the History of Collections", 32, 2020, pp. 13-24, pubblicato on-line 18 gennaio 2019.

2 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. XI. L'architettura del Cinquecento. Parte II*, Milano 1939, p. 992.

3 D. Gnoli, *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, pp. 236-242; H.A. Chlepa, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, in "Palladio", n.s., I, 2, 1988, pp. 85-98; Eadem, *Il rilievo della Casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, in "Palladio", n.s., III, 5, 1990, pp. 113-120; E. Bentivoglio, *Giulio Romano e casa Crivelli: un'ipotesi per il Palazzo dei Pupazzi*, in "InStoria. Rivista online di storia e informazione", CXI, 80, agosto 2014, consultabile on-line: *http://www.instoria.it/home/palazzo_pupazzi_roma.htm*.

4 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Cardelli*, Appendice II, Donazione Carlo Cardelli n. 4, ff. 547-548.

5 E. Zocca, *Le decorazioni della stanza dell'Eliodoro e l'opera di Lorenzo Lotto a Roma*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", II, 1953, pp. 329-340: 338-340.

6 Bentivoglio, *Giulio Romano e casa Crivelli*, cit.

7 Si veda M. Zurla, *Biografia di Giulio Pippi detto Giulio Romano*, in "*Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, pp. 15-17: 15. Sulla datazione della decorazione delle Stanze di Giulio II si veda *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992), a cura di D. Cordellier, B. Py, Roma 1992, p. 165; P. Violini, *Raffaello in Vaticano tra il 1508 e il 1514: progresso e maturazione della tecnica artistica*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 29-39; per una ulteriore precisazione cronologica del cantiere si veda infine C. La Malfa, *Raffaello travolto dai Galati*, in "Il Sole 24 Ore", 12 gennaio 2020.

8 Ph. Attwood, *Italian Medals c.1530-1600 in British Public Collections*, London 2003, p. 321, n. 923a.

9 B. Wisch, N. Newbigin, *Acting on faith: the Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*, Philadelphia 2012, pp. 117-118, 129-130.

10 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Boccapaduli, Dal Pozzo*, busta 153, n. 18, f. 2r.

11 *Ibidem.*

12 E. Schulte van Kessel, *Les institutions flamandes et néerlandaises à Rome durant la Renaissance*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principaute de Liege à Rome à la Renaissance*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 giugno-4 settembre 1995) a cura di N. Dacos, B.W. Meijer, Bruxelles 1995, pp. 54-59.

13 B. Cirulli, *I palazzi descritti e illustrati nelle Guide di Roma del Cinquecento*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Sapori, volume speciale di "Bollettino d'Arte", 2016, pp. 119-152.

14 Roma, Archivio di Stato di Roma, *Ospedale della Santissima Trinità dei Pellegrini*, b. 195, c.n.n. Si veda A. Rodolfo, *Tessuti e corami nella Floreria dei Palazzi Apostolici Vaticani. Fonti e documenti*, in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di A. Rodolfo, C. Volpi, Città del Vaticano 2014, pp. 33-63.

15 Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Arciconfraternita del Gonfalone*, b. 5, f. 176.

16 A. Esposito, *L'agire delle donne romane nella trasmissione della memoria*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 127-1, 2015, consultabile online, 18 febbraio 2015: *http://journals.openedition.org/mefrm/2526; doi: 10.4000/mefrm.2526*.

17 Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Arciconfraternita del Gonfalone*, b. 5, f. 50. Segnalo inoltre che nel testamento di Giovan Angelo Crivelli, redatto il 27 marzo 1570, compare tra i testimoni Filippo Neri, all'epoca definito «presbitero fiorentino». Ivi, f. 87.

18 Si veda A. Amendola, *La formazione dell'identità nazionale polacca nella Roma della Controriforma*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di A. Koller, S. Kubersky-Piredda, Roma 2015, pp. 249-270.

19 IO. PETRVS CRIBELLVS MEDIOLANEN. SIBI AC SVIS A FVNDAMENTIS EREXIT.

20 A. Zuccari, *Il fregio riscoperto di Palazzo Leopardi a Roma*, in "Storia dell'arte", 137/138, 2014, pp. 9-32.

21 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, nella Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642, p. 310.

22 L. Grieco, *Il soffitto delle Sibille nel palazzo del cardinale Della Valle a Roma*, in "Opvs Incertvm", n.s., III, 2017, pp. 90-99. C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento*, cit., pp. 309-353: 326; M. Antonucci, *I soffitti lignei di Palazzo Stati Cenci Maccarani a Roma*, in "Opvs Incertvm", n.s., III, 2017, pp. 100-111.

23 Sull'argomento si veda il fondamentale studio di S. Leydi, *Sub Umbra Imperialis Aquilæ. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999, pp. 23-31.

24 L. Patridge, *Le tombe dei papi Leone X e Clemente VII*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 168-187. Si veda inoltre J. Götzmann, *Der Triumph der Medici. Zur Ikonographie der Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva*, in *Praemium Virtutis. II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch-Arnhold, T. Weigel, Münster 2005, pp. 171-200.

25 Chlepa, *La casa Crivelli*, cit., p. 89.

26 Dal rilievo effettuato durante la presente ricerca guardando la facciata e partendo da sinistra il primo interasse misura cm 97,5 ed è preceduto dall'imbotto della prima finestra ampio cm 119. L'imbotto della seconda e terza finestra misura cm 103, mentre il secondo interasse misura cm 90,5.

27 P. Mazio, *Particolari della famiglia e della vita di Giulio Romano ricavati da carte autentiche ed inedite*, in "Il Saggiatore giornale romano di storia letteratura belle arti filologia e varietà", I, 1, 1844, pp. 63-70: 69.

28 Amendola, *The warrior collector*, cit.

29 Di diverso avviso Bentivoglio, *Giulio Romano e casa Crivelli*, cit.; lo studioso, senza alcuna prova storica e documentale, ritiene che tra Giovan Pietro Crivelli e Giulio Romano intercorresse un rapporto di amicizia, anche ad anni di distanza dalla partenza dell'artista per la corte di Mantova.

30 Significativamente G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, p. 307, ed. 1550, ricorda: «e di architettura a molte case et altre fabbriche diede il disegno». N.W. Nobis, *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979, p. 170, nota 38, suppone sulla scorta di Vasari che in primo momento Giulio Romano possa aver aiutato Lorenzetto nei lavori di architettura. Si veda inoltre C.L. Frommel, *Palazzo Caffarelli, Lorenzetto e i palazzetti del Rinascimento romano*, in *Palazzo Caffarelli Vidoni*, a cura di L.R. Luciani, Roma 2002, pp. 59-61. Per una biografia si veda M. Grasso, *Lorenzetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 1-4.

31 C. Magnuson, *Lorenzetto's statue of Jonah, and the Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in "Konsthistorisk tidskrift", 56, 1987, pp. 19-26.

32 Per le statue si veda A. Chastel, *Two Roman Statues: Saint Peter and Paul*, in *Collaboration in Italian Renaissance Art*, a cura di W. Stedman Sheard, J.T. Paoletti, New Haven-London 1978, pp. 59-63.

33 V. Forcella, *Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche sotto Paolo III*, Roma 1885, p. 37.

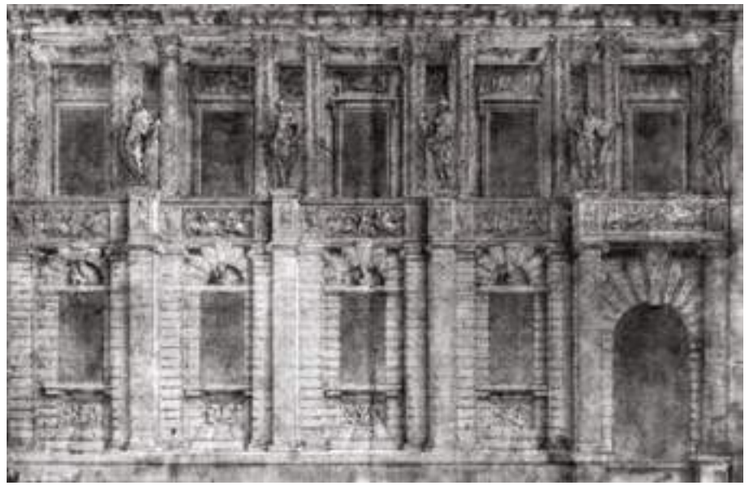
34 A. Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, Parigi 1960, pp. 197-206; A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 281-350.

35 Chlepa, *La casa Crivelli*, cit., p. 92.

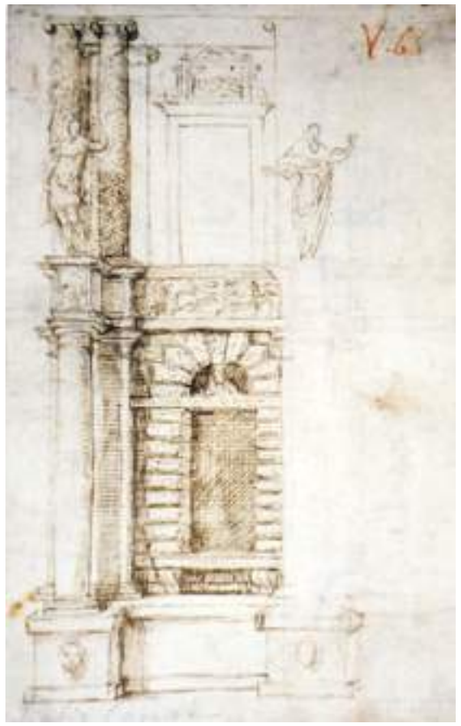
Antonio Russo

«Dopo, fatte alcune cose in Santa Margherita, dipinse molte facciate di palazzi di chiaroscuro con buon disegno». Giulio Campi e il disegno di architettura: l'eredità di Giulio Romano

La frase riportata nel titolo del presente contributo, relativa a quanto scrive Giorgio Vasari nelle vite «di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi» su Giulio Campi (1502 o 1507-1572)[1], testimonia che l'artista cremonese non solo fu noto al tempo come uno dei più dotati pittori della sua terra, ma anche quale abile disegnatore di facciate in chiaroscuro[2]. La tradizione di affrescare i fronti dei palazzi alludendo a un telaio architettonico o per mezzo di un apparato figurativo è un tema da lungo studiato nella storiografia e meriterebbe certamente ulteriori indagini, sia per le questioni conservative connesse a opere così fragili sia per le peculiarità territoriali che tale pratica assunse nel tempo. Ad esempio, come è noto, le facciate romane a fresco un tempo caratterizzavano l'Urbe[3] molto di più di quanto oggi si possa osservare girando per la città dei papi. Proprio in merito ai caratteri specifici e differenti tra la realtà romana e quella padana, luogo in cui operava Campi, si può constatare che rispetto a quanto accadde a Roma, dove l'apparato figurativo ebbe la meglio sul telaio architettonico, nella terra del Po è l'architettura che diventa protagonista della veste pittorica che informa la superficie parietale di alcuni edifici storici[4]. Le ragioni non sono oggetto del presente contributo, ma è bene ricordare che fu forse proprio a partire dall'esodo del 1527 degli artisti formatisi a Roma (Jacopo Sansovino, Perino del Vaga e qualche anno prima Giulio Romano) che si intensificò l'interesse verso questa tipologia di figurazione nelle aree del Nord Italia, con la particolarità a cui si è accennato. D'altra parte anche questa pratica segna il passaggio da una cultura particolarmente legata a un recupero dell'antico *sui generis*, quello lombardo, alla maniera romana di cui gli artisti citati furono alcuni dei protagonisti del primo quarto del XVI secolo.
Non è dato sapere quando Campi diede inizio a tale pratica, ma stando alle parole



1. Giulio Campi, *Progetto di facciata*, post anni Quaranta del Cinquecento. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 204A.



di Vasari, si potrebbe attestare agli anni successivi all'attività svolta nella ricostruzione della chiesa delle Sante Margherita e Pelagia a Cremona, su cui torneremo più avanti, cioè a partire dalla fine degli anni Quaranta del Cinquecento.
È evidente comunque che nei disegni conosciuti di Campi di facciate dipinte (figg. 1-3) e nel foglio, inedito, che qui si presenta (fig. 4)[5], è l'architettura che fa da protagonista indiscussa dell'impaginato decorativo, in una sorta di desiderio di rappresentare tutte le possibili varianti dell'ordine e del rapporto ordine-parete: dalla colonna libera accostata alla superficie parietale, al binato di colonne, alle tortili nella versione ionica (differenziandosi dal "canonico" salomonico composito e dall'assai eccezionale dorico tortile della Rustica); dalla parasta ribattuta, all'ordine inquadrante arco, all'ordine gigante, presente nel disegno del Castello Sforzesco (fig. 2)[6], dove l'artista cita Raffaello nel piedistallo pulvinato dell'ordine ionico, usato, come è noto, dal pittore d'Urbino nell'ordinanza delle facciate di Villa Madama a Roma; come pure non manca nei disegni di Campi l'intera scala gerarchica degli ordini: dalla maniera rustica, rappresentata a sua volta nelle varianti più insolite, dai bitorzoli, alle forme a ciottoli, alle squamature, al bugnato liscio; per proseguire con gli ordini veri e propri, nessuno escluso, dal tuscanico al composito. Una *varietas*, quasi un *horror vacui*, addensata sulla superficie del foglio da disegno, che si riscontra esclusivamente in questo tipo di elaborato, ma che non viene riservata dall'artista alle altre tipologie di disegni a lui attribuiti, come quelli per altari e per monumenti funebri, dove, pur nella ricchezza delle scelte, prevale un "ordine" di base. Purtroppo non si conservano facciate dipinte da Campi, l'unico palazzo a cui probabilmente prese parte, il Palazzo Vidoni di Cremona, fa intendere quanto all'origine delle sue facciate ci sia un disegno, come quelli che si conservano, evidentemente per i committenti più abbienti utilizzabile come base per una partitura parietale reale (in stucco nel caso del palazzo cremonese) non solo dipinta.

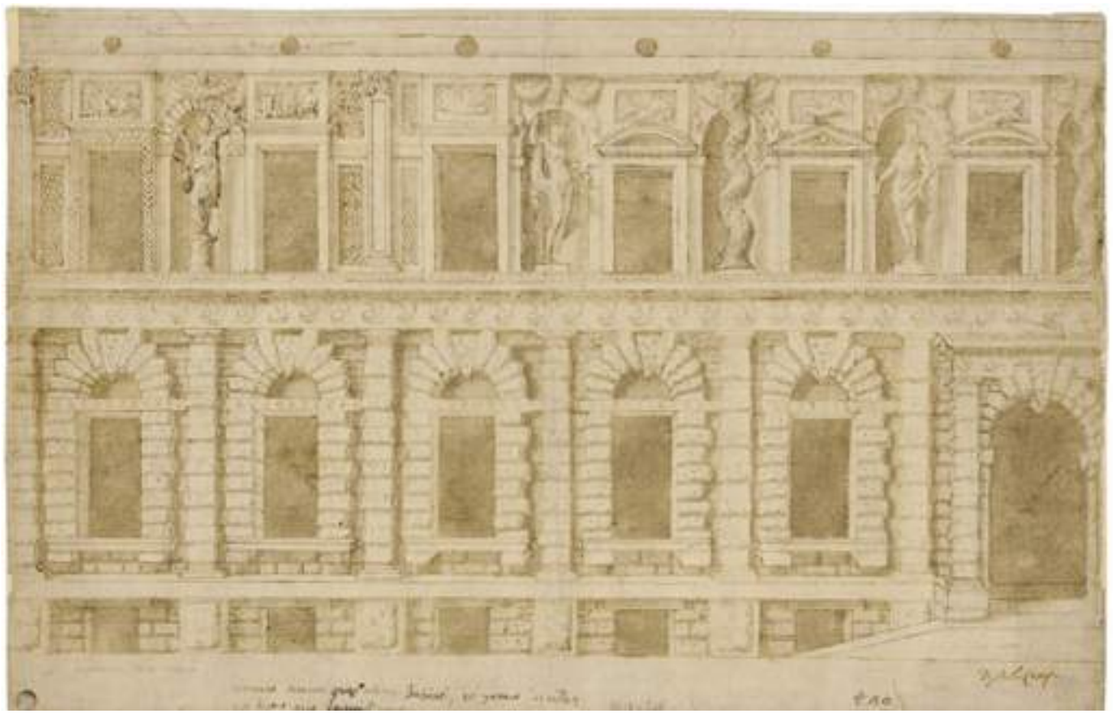
2. Giulio Campi, *Progetto di facciata*, post anni Quaranta del Cinquecento. Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, Album Tibaldi, inv. 4864/8,6.

3. Giulio Campi, *Progetto di facciata*, post anni Quaranta del Cinquecento. Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, Autori, inv. 1496 A 467.

Pagina a fronte

4. Giulio Campi, *Progetto di facciata*, post anni Quaranta del Cinquecento. Vienna, Albertina, AZItalienunb. 1289r.

Entrando nel merito di questi elaborati, dapprima bisogna sottolineare che i progetti di Campi per facciate sono in linea con le indicazioni pubblicate da Serlio nel IV libro del 1537, in merito soprattutto a come dipingere sui prospetti degli edifici: «Ma se con giudicio saldo si vorrà ornar co' i pennelli una facciata, si potrà finger di marmo, o d'altra pietra, sculpendo in essa cioche si vorrà: di bronzo ancora in alcuni nicchi si potran fingere de le figure di tutto rilievo, et ancora qualche historietta finta pur di bronzo: poiché cosi facendo manterrà l'opera soda, e degna di lode appresso di tutti quelli, che conoscono il vero dal falso. [...] Io non mi estenderò di molti altri pittori Italiani giudiciosi, li quali in tai luoghi non hanno mai adoperato altro colore che chiaro e scuro, per non rompere l'ordine de le Architetture»[7]. Dal punto di vista di cosa dipingere, come detto, Campi predilige maggiormente membrature architettoniche che predominano nell'economia del piano parietale, e lo fa utilizzando il chiaroscuro.
L'ascendenza di questi caratteri peculiari dei progetti per facciate dell'artista cremonese, come è stato più volte evidenziato nella storiografia, va ritrovata nella frequentazione mantovana di Campi[8], a stretto contatto con Giulio Romano, dai cui modi evidentemente, e in particolare nella definizione in questa tipologia di opere, venne particolarmente influenzato. A tale proposito è bene analizzare il disegno dell'Albertina, che ancor più degli altri tradisce tale derivazione attraverso una serie di elementi che vale la pena evidenziare. Innanzitutto è opportuno confermare l'attribuzione con cui il disegno è archiviato nella collezione viennese, sulla scorta dell'iscrizione presente sul margine destro del foglio, dove si legge "di Juli Campi". Una simile iscrizione (Julio Campi) posta su un altro foglio, anch'esso attribuito all'artista cremonese ma conservato nella collezione grafica del Castello Sforzesco di Milano, ricalca a pieno la grafia dell'altra (fig. 3)[9]. Questo fatto implica che i due fogli furono nelle mani di qualcuno il quale aveva consapevolezza dell'attitudine di Campi a disegnare facciate dipinte dal carattere architettonico



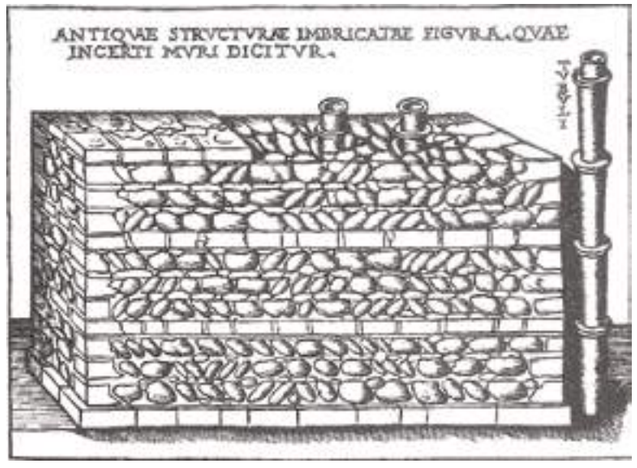
5. Giulio Campi, *Progetto per il portale del Palazzo Vidoni a Cremona*, 1563-1566 circa. Milano, Biblioteca Ambrosiana, F251 inf. D 310.

predominante a fronte di qualche elemento figurativo di complemento; oppure, con buona probabilità, che quel qualcuno fosse proprio l'artista cremonese, il quale nel caso in oggetto iscrive l'autografia del disegno in terza persona, per mezzo del "di". Un modo non inconsueto negli elaborati grafici del Cinquecento. Questa ipotesi è suffragata dal confronto con le altre iscrizione apposte sul foglio, facilmente confrontabili a loro volta con altre presenti in altri suoi disegni, che dichiarano, per l'evidente corrispondenza della grafia, la medesima origine autoriale[10], a questa si aggiungano anche alcune caratteristiche grafiche comuni ai diversi disegni come il tratteggio parallelo, già indicato da Giulio Bora per l'attribuzione a Campi degli altri fogli con facciate[11] (figg. 1-3). Entrando nel merito del disegno di facciata dell'Albertina – sviluppata su due piani fuori terra, una cantina (si legga l'iscrizione corrispondente "la fenestra de la cantina") e un sottotetto, adibito, come spesso accade in area lombarda, per via della maggiore salubrità dell'aria, a ricovero del grano (si legga l'iscrizione: "le fenestre del granaro" in alto a sinistra, in corrispondenza del secondo oculo circolare) – si può facilmente intendere che la definizione dell'insieme risente dell'impostazione della casa mantovana dell'artista romano e in generale della sua opera architettonica. Nel particolare, i rimandi a Giulio sono singolarmente individuabili: dal concio cadente del cortile di Palazzo Te, alla colonna tortile della Rustica in Palazzo Ducale a Mantova, fino alla definizione materica del bugnato. Le figure nelle nicchie invece tradiscono un'ascendenza parmigiana, alla maniera del Parmigianino[12]. Sembra inoltre calzante il raffronto fra lo strano bugnato a ciottoli di fiume o bitorzoli allungati schizzato sui conci in chiave delle finestre al piano terra della facciata in questione (fig. 4) e i bugnati acciottolati di Giulio sui piedistalli delle colonne tortili della Rustica e sui conci al centro degli architravi nel vestibolo tetrastilo di Palazzo Te: questi ultimi hanno pure ispirato a Campi l'anatirosi, la profilatura a listelli lisci che relega l'escrescenza rustica in una sorta di specchiatura, come visibile nei piedistalli dell'ordine tuscanico fasciato dalla rustica nel disegno qui discusso, ripresa anche dai piedistalli delle colonne dello stesso vestibolo di Palazzo Te. Un elemento presente in un altro disegno di Campi (fig. 5), che ho avuto modo di studiare in passato, per il Palazzo Vidoni a Cremona, su cui tornerò a breve[13].

L'influsso del Pippi si può riscontrare perfino in alcune caratteristiche grafiche, che dimostrano probabilmente la visione diretta da parte di Campi di elaborati autografi dell'artista romano. Un confronto ad esempio, per la resa del bugnato, può essere fatto sia con il progetto di portale e loggia sovrapposta conservato all'Albertina di Vienna (inv. 341), e più in generale con il disegno per Porta Te (Albertina, inv. 14204), tra i più raffinati fogli di Giulio. Questa stretta corrispondenza indica, nella fattispecie, una "affiliazione" di Campi alle novità grafiche del Pippi: entrambi dalla comune formazione di pittore, in questo senso più facilmente accostabili. Un'influenza a tutto tondo che deve aver coinvolto Campi non appena la fama del grande artista venuto da Roma raggiunse la sua città di provincia. I due, d'altra parte, furono quasi coetanei, se si considera ancora valida l'ipotesi di nascita di Giulio Romano al 1499 o altrimenti, spostandola a qualche anno prima[14], il distacco generazionale si limiterebbe comunque a pochi anni.

Tornando al disegno dell'Albertina, interessante è l'iscrizione in fondo al foglio che sembra recitare: «Vitriuvio chiamava quest'ordini imbricati, e si usavano in villa e si dicono anco isodomi perché non incontrario». Non vi è motivo di dubitare l'autografia di Campi, non solo perché era solito corredare i suoi progetti di descrizioni iscritte, come ad esempio nel disegno per l'altare del Santissimo Sacramento del duomo di Cremona, conservato agli Uffizi[15], il quale è utile inoltre per il confronto calligrafico che autorizza a considerare la frase sul foglio in discussione di mano dell'artista cremonese. Entrando nel merito della citazione, in effetti Vitruvio nel secondo libro (VIII) usa il termine "imbricata" riguardo ai generi costruttivi, reticolato e incerto, lodando il primo perché più elegante ma meno resistente a differenza del secondo caratterizzato da pietre informi che poggiando una sull'altra a mo' di embrici (imbricata) offrono una costruzione meno bella ma più salda del reticolato. Vitruvio però non parla di ville in merito a questo aspetto costruttivo, cosa che invece fa Cesariano nel passo corrispondente del suo "Vitruvio" dove scrive: «E quello antiquo muro per essere facto de saxi inequali de flumini vel di altri fragmenti o pietre, como è notissimo maxime etiam quivi per le nostre parte de Lombardia e precipue ne le ville, per essa inequalità che non iaceno bene sono chiamati incerti, licet glie sia interposto qualche lastre seu tabule plane de altro saxo; così sono chiamati imbricati» (fig. 6)[16]. Qui Cesariano fraintende Vitruvio sulla disposizione a embrici delle pietre del sistema incerto, pensando alle forme di riempimento degli interstizi in uso ai suoi tempi. Pertanto Campi cita Vitruvio attraverso Cesariano. Resta da capire perché faccia riferimento a un genere costruttivo riferendosi al suo disegno di facciata, forse trasla l'apparecchiatura dell'*opus incertum* di Cesariano alle bugne informi alternate alle fasce dell'ordine tuscanico regolare. Oppure il passo va associato a una citazione di Serlio, quando scrive: «[...] e per esser opera Rustica, saria molto a proposito per la villa» in merito a un portale bugnato misto all'opera tuscanica[17].

Un aspetto, quello del rustico, riscontrabile nei disegni di Campi per facciate dipinte, ma che ebbe un riscontro in opere costruite in cui egli prese parte, come il già citato progetto per il portale di Palazzo Vidoni a Cremona (fig. 5), dalle evidenti assonanze giuliesche, proprio in merito all'effetto coloristico e materico del bugnato, come pure per il tratto esecutivo del disegno. D'altra parte la cifra stilistica più appariscente del palazzo cremonese, riconosciuta giustamente nella storiografia, è proprio l'adesione alla *vague* di Giulio Romano e semmai pure ai modelli assai giulieschi del Serlio, nell'*Extraordinario Libro*, per la bizzarria del portale. Occorre aggiungere che dal Pippi deriva anche la decisione di realizzare l'intera facciata in materiali poveri mimanti i materiali nobili: eccettuati i piedistalli in pietra (di botticino?), tutto il resto, compresi i bugnati, gli ordini architettonici, i marcapiani, le cornici delle finestre e il cornicione sommitale, con le rispettive decorazioni, sono in laterizio e stucco. E va notato che a Cremona negli anni Sessanta del Cinquecento tale opzione, oltre ad essere giocoforza una prova dell'influsso giuliesco, fu una vera rivoluzione, visto che le terrecotte decorative erano nei palazzi della città padana un



6. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri dece…, per Gottardo De Ponte*, Como 1521, libro II, *De le generatione de le structure et de le loro qualitate, modi e loci*, cap. VIII, c. 38v.

vanto e una tradizione illustre, alla quale si era contrapposto fino a quel momento esclusivamente l'assolo della facciata della *domus* di Eliseo Raimondi tutta in marmo bresciano. La trovata più originale del Campi sono le bugne fascianti alternate, che sembrano avvolgere i fusti binati in un intreccio ininterrotto a perfetto incastro, così da stringere l'ordine in modo morbido e inesorabile ad un tempo; esse dimostrano un punto di netta autonomia rispetto alle opere mantovane di Giulio Romano, in cui mai appare tale elemento, ma anche un grado di elaborazione personale rispetto ai modelli serliani del libro *Extraordinario* e al portale del Collegio Borromeo a Pavia di Tibaldi, dove le bugne fascianti già comparivano, però applicate a fusti singoli oppure a binati senza il gioco elegante dell'intreccio[18].

Passando ora all'opera costruita più importante dell'attività progettuale di Campi, il quale, come è noto, venne ricordato dai suoi familiari nell'epigrafe *post mortem* come architetto ancor prima che pittore[19], va analizzata la chiesa delle Sante Pelagia e Margherita (fig. 7), proprio in merito al disegno di architettura che sottende alla sua realizzazione, facendo quindi il percorso inverso, in assenza di disegni per questa fabbrica: dall'architettura costruita al progetto ideativo.

Qui l'artista, certamente influenzato dal committente Girolamo Vida, canonico lateranense e vescovo di Alba, definisce la facciata secondo un fronte templare tetrastilo con ordine su piedistallo su uno sfondo a corsi alternati di pietra bianca. L'aspetto allude a un pronao che si staglia sulla parete di una cella definita da fasce regolari di bugne; volendo trovare un'ascendenza si può citare il tempio circolare del Foro Boario, che presenta una cella caratterizzata esternamente da fasce di bugne alternate, oppure più vagamente il rapporto ordine parete visibile in alcune xilografie di Serlio[20] relative però a edifici antichi con funzioni laiche. Ad ogni modo, rappresenta un caso piuttosto insolito l'uso del bugnato in facciata per un edificio ecclesiastico, la spiegazione va trovata proprio nel riferimento al tempio classico dove la cella poteva essere definita esternamente da corsi di pietre che ricordano la partitura a bugne del caso cremonese.

Il riferimento, che pure la storiografia ha voluto evidenziare, tra questa facciata e altre precedenti, come Sant'Aurea a Ostia o gli oratori romani di metà Cinquecento, come San Giovanni Decollato[21], è solo in parte valido, per via dell'assenza in quei casi del secondo piano di lettura spaziale, quello della cella, contraddistinto nella facciata cremonese dai ricorsi alternati di pietre. In tal modo Campi accentua l'effetto prospettico del finto pronao scuro, di mattoni, sullo sfondo bianco della cella vera e propria, invertendo, ma mantenendo lo stesso effetto, la regola che in pittura va posta in primo piano una figura chiara su uno sfondo scuro come fa Serlio nel IV libro[22]. In tal senso si comprende l'approccio pittorico di Campi nell'eseguire la facciata che va intesa, parimenti alle facciate del Palazzo Vidoni, come l'esecuzione sul piano parete dei suoi disegni "architettonici" di cui ci stiamo occupando.

Entrando nel particolare, l'ordine adottato nella facciata della chiesa cremonese è in bilico, come nel portale di Palazzo Vidoni, tra dorico e tuscanico. Le snelle lesene su alti piedistalli hanno la base tuscanica, costituita da plinto e toro (più precisamente il plinto della base è allungato e raccordato al piedistallo da una guscia, forse con accezione trionfale), ma il capitello dorico, se confrontato con la tavola sinottica del Serlio[23]; così anche dorica è la trabeazione composta da architrave a due fasce come nella Basilica Emilia a Roma, fregio che allude alla presenza di triglifi sottostanti l'iscrizione dedicatoria, di cui rimangono le *guttae* appese alla tenia dell'architrave, e cornice con mutuli dorici, ancora come nella Basilica Emilia. Elementi, quelli tratti dall'antico edificio romano, oggetto di molti rilievi nel corso del Cinquecento, non riscontrabili nel IV libro di Serlio[24], e che dimostrano

7. Cremona, chiesa delle Sante Pelagia e Margherita, facciata.

8. Cremona, chiesa delle Sante Pelagia e Margherita, interno.

Dove non diversamente indicato, le fotografie in questo saggio sono di Antonio Russo.

un grado di erudizione dell'Antico, molto raffinato. Infine, la targa che invade la superficie del fregio ha la stessa logica della tabella sovrapposta alla trabeazione corinzia dell'Arco degli Argentari o del Portico di Ottavia, confermando ancora una volta l'elevato livello delle citazioni.

L'interno (fig. 8), come ha sottolineato Aurora Scotti[25], è scandito da una travata ritmica di cultura bramantesca-raffaellesca veicolata ad esempio dalla tavola con la scansione del cortile superiore del Belvedere pubblicata da Serlio nel 1540[26], appena sette anni prima della conclusione dei lavori alla chiesa cremonese, ma forse esito del suo viaggio a Roma, molto probabile, come appare anche dalla terminazione circolare della stessa chiesa, a mo' di santuario, una sorta di Tempietto di San Pietro in Montorio, posto alla fine di una navata di chiesa. La scelta del dorico, come è stato evidenziato, farebbe riferimento alla vera dedicazione dell'edificio ecclesiastico, a Gesù Cristo, la cui vita è al centro delle raffigurazioni dipinte sulle pareti e sugli altari dell'interno, stando a quanto consigliava lo stesso Serlio[27], ma troverebbe una ragione anche nelle reliquie dei santi romani, Nereo, Achilleo e Pancrazio, che Vida portò con sé da Roma e volle inumare al centro dello spazio circolare terminale[28]. In aggiunta, il rapporto tra aula e presbiterio, uniti ma distinti allo stesso tempo, esito delle nuove idee controriformate in atto in quegli anni[29] in merito alla separazione dell'aula dallo spazio liturgico, trova un'ulteriore spiegazione formale in sperimentazioni pregresse, come quella di Antonio da Sangallo il Giovane per San Marcello al Corso a Roma (Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 869A).

In conclusione, l'approccio di Giulio Campi all'architettura e al disegno di architettura dimostra una cultura ad ampio raggio, ricca di riferimenti eruditi e aggiornati, esito certamente dell'influenza di Giulio Romano, non solo per le chiare derivazioni che abbiamo cercato di individuare: dai modi del disegno, ai particolari progettuali, fino ai materiali usati, ma anche per quella cultura della licenza che è ricchezza, di cui il grande artista romano rappresenta l'esempio più emblematico del Rinascimento italiano.

Note

Sono grato a Maria Cristina Loi e Francesco Moschini.

1 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 426.

2 Di questa attività di Giulio Campi si è occupato in particolare Giulio Bora, i cui contributi in merito sono citati all'occorrenza nel testo. Si veda anche la scheda a cura di G. Bora su un altro disegno attribuito a Giulio Campi in R. Gilli, *Disegni antichi dal XV al XVIII secolo*, Milano 1997, cat. 7, ripubblicato in T. Giansiracusa, *Cinque disegni antichi in una collezione privata*, in "Il disegno di architettura", 16, 1997, pp. 35-38, in part. p. 36, ora conservato al Princeton-University-Art-Museum.

3 Lo ricorda anche Serlio: S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempi dell'antiquità, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Libro IV, per Francesco Marcolini, Venezia 1537, c. LXIXv.

4 Ne esistono diversi casi nelle città lombarde, per fare qualche esempio si ricorda la facciata di Palazzo Marazzani Visconti, già Sanseverino a Piacenza, di cui restano alcuni lacerti con ordine ionico di metà Cinquecento, oppure il palazzo quattrocentesco Fontana Silvestri a Milano con un ordine di paraste corinzie (non più leggibili).

5 Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZItalienunb. 1289r, mm 230x355, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno diluito su carta.

6 Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, *Album Tibaldi*, inv. 4864/8,6; G. Bora, *Giulio e Antonio Campi architetti*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, pp. 21-41: 24, fig. 5 e p. 36. Ripubblicato in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora e M. Zlatohlavek, Venezia 1997, pp. 290-291.

7 Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., c. LXIXv.

8 Da ultimo sulla presenza di Giulio Campi a Mantova e in generale sull'ascendenza di Giulio Romano sull'artista cremonese si veda: S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 185-91, 244.

9 Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, *Autori*, inv. 1496 A 467. G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, cat. 41.

10 Ad esempio le iscrizioni sul disegno agli Uffizi per l'altare del Santissimo Sacramento nel duomo di Cremona, vedi nota 15.

11 Bora, *I disegni lombardi*, cit., p. XX.

12 Motivo già riscontrato da Bora per gli altri disegni (figg. 1-3), si veda *ibidem*.

13 Milano, Biblioteca Ambrosiana, F251 inf. D 310. A. Russo, *Un disegno per il portale di palazzo Vidoni a Cremona*, in "Arte Lombarda", n.s., 161-162, 2011, pp. 32-39; Idem, *Tra Giulio Romano e Sebastiano Serlio: la cultura architettonica a Mantova attraverso alcuni nuovi disegni*, in *Le arti del disegno. Architettura, ornato, figura*, a cura di S. L'Occaso e M.C. Loi, Mantova 2017, pp. 14-25, in part. p. 19.

14 E. Parlato, *Giulio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 37-50. Problema messo a fuoco in B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 10-11.

15 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, ornato, inv. 1796. Bora, *Giulio e Antonio Campi*, cit., pp. 21-42, in part. pp. 24-25, fig. 6.

16 C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio pollione de Architectura Libri dece* …, per Gottardo De Ponte, Como 1521, libro II, *De le generazione de le structure e de le loro qualitate, modi e loci*, cap. VIII, c. 38v. Ringrazio Francesca Mattei per il suggerimento.

17 Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., c. XIIr.

18 Russo, *Un disegno*, cit., pp. 32 e 34.

19 Un tempo nella chiesa di San Nazaro a Cremona, parrocchia della famiglia Campi, poi spostata in Sant'Abbondio, si veda Bora, *Giulio e Antonio Campi*, cit., p. 21, con bibliografia.

20 S. Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540, pp. LXXXI, LXXXV.

21 M. Visioli, *"Margarita tuam, senium quam everterat, aedem Vida tibi e patrio marmore restituit". Vicende storiche della chiesa dal Medioevo all'Età moderna*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo 2008, pp. 39-55.

22 Si vedano per esempio le xilografie con le parti degli ordini architettonici; Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., c. XIXr e v, XXr e v.

23 Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., c. VIr; Russo, *Un disegno*, cit., p. 39; Visioli, *Margarita tuam*, cit., p. 47.

24 Una trabeazione simile è in Serlio, *Il terzo libro*, cit., p. LXXVI, trabeazione contrassegnata dalla lettera B: «fu trovata nei fondamenti di San Pietro, e Bramante la fece sotterare nel medesimo luogho».

25 A. Scotti, *Architetti e cantieri: una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona, 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 371-408: 376.

26 Serlio, *Il terzo libro*, cit., p. CXLII.

27 Serlio, *Regole generali di architettura*, cit., c. XIXr; G. Bora, *Note cremonesi. II. L'eredità di Camillo e i Campi. "Ut Pictura Poesis". Il Vida e Giulio Campi*, in "Paragone", XXVIII, 327, 1977, pp. 54-88: 58 e 59.

28 Visioli, *Margarita tuam*, cit., p. 40.

29 A. Scotti, *Cremona nobilissima. Architettura e città tra Cinquecento e Seicento*, in "Bollettino storico cremonese", 2, 1995, pp. 173-184: 178; Visioli, *Margarita tuam*, cit., p. 48.

Luisa Berretti

Falsa deceperit uva. Un disegno di Giovan Battista Bertani per la camera di Bacco nella Rustica di Palazzo Ducale a Mantova

Negli ultimi vent'anni, si è definita l'attività di Giovan Battista Bertani (1516?-1576), architetto, pittore, disegnatore, e teorico d'arte, il cui esordio mantovano, alle dipendenze di Giulio Romano, si data al 1531 quando egli viene citato nei documenti gonzagheschi come "pictor"[1]. Chiara Tellini Perina, in un articolo del 1974, e già nel 1967 nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, riconosceva al Bertani il ruolo di "inventor" dei principali cicli decorativi mantovani post-giulieschi[2]. Prefetto delle fabbriche ducali con decreto del 14 maggio 1549, tre anni dopo la scomparsa di Giulio Romano – «cujus fama immortalis existit» –, Bertani viene scelto quale successore del maestro dopo il brevissimo mandato di Giovan Battista Covo. Si legge, nel decreto di nomina, che Bertani, mantovano "doc" («in urbe nostra natus et educatus est»), vissuto per molti anni a Roma, si mostra versato in tutte le arti, di singolare inventiva e di rara modestia, e, oltre ad essere «summi architecti, excellentisque pictoris sed etiam perpoliti statuarii», è abile nel realizzare opere in breve tempo, con ingegno e perfezione[3]. Relativamente al soggiorno romano dell'artista sappiamo ben poco. Nel trattato autografo intitolato *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio* (1558), dedicato al cardinale Ercole Gonzaga, Bertani scrive che egli si recò ben due volte nell'Urbe, sotto il pontificato di Paolo III Farnese (eletto nel 1534), al fine di studiarvi «la disciplina dell'Architettura e per altri studi»[4]. Presumibilmente verso il 1540 egli si incontrò con l'incisore mantovano Giorgio Ghisi, per il quale, negli anni a seguire, realizzò alcune invenzioni da incidere[5]. A contatto con l'ambiente erudito romano, con Girolamo Genga, che cita nel trattato menzionato, e alcuni collezionisti romani di antichità, il giovane si esercitò nella pratica della pittura, della scultura e dell'architettura[6]. Non si hanno però notizie di opere realizzate dal Bertani a Roma, né altrove, se non in territorio mantovano.
L'attività di architetto del nostro nelle fabbriche ducali è stata ampiamente indagata dagli studi di Paolo Carpeggiani[7]. Per quanto riguarda Bertani pittore, alcune proposte sono state fatte negli ultimi anni da Stefano L'Occaso[8] , ma ciò che qui ci occupa è la prolifica attività di disegnatore dell'artista.
Un bel disegno, già di proprietà degli antiquari fiorentini Mattia e Maria Novella Romano, offre alcuni spunti per tornare sulle decorazioni ideate dall'artista per le camere del piano nobile della Palazzina della Rustica nel Palazzo Ducale di Mantova, fabbrica edificata intorno al 1538-1540 su progetto del Pippi, che vide impegnato Bertani, su richiesta del duca Guglielmo Gonzaga (1538-1587), probabilmente sino al 1561, ma la cui decorazione coinvolse, per circa dieci anni, un'*équipe* di pittori, stuccatori e artigiani, diretta dal prefetto delle fabbriche ducali[9].
La prima menzione di alcune sale dell'appartamento, le camere di Giove e di Apollo, si ha nella corrispondenza gonzaghesca del 1564, e circa dieci anni più tardi, nella relazione del viaggio padano del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, il quale menzionava Lorenzo Costa come autore degli affreschi della camera di Nettuno (da identificarsi con la camera del Pesce)[10]. A seguito di lavori eseguiti già nel Seicento, l'aspetto di quelle sale venne modificato e alcune vennero accorpate[11]. Dopo le proposte di Clinio Cottafavi, si deve a Renato Berzaghi l'aver ricostruito l'originaria distribuzione degli ambienti. Sul cortile della Mostra, la camera di Giove, la camera di Apollo, la camera dei mesi, e la camera di Bacco;

dalla parte opposta, verso il cortile delle Rimesse, la camera delle Maschere (o delle Moresche), la camera imperiale (o delle Aquile), la camera delle grottesche (o degli Stivali); e infine, verso il giardino del Padiglione vi sono lo studio e la camera del Pesce (o di Nettuno)[12]. In origine dovevano costituire due appartamenti: le stanze "della Mostra", e le stanze "degli Stivali" (poi divenuto nel tempo: "Estivale"). In seguito all'evento sismico del maggio 2012, che ha provocato gravi danni a Palazzo Ducale, nella primavera dell'anno seguente sono stati avviati i lavori di recupero della Rustica[13]. Le pareti delle sale, eccetto che nella sala della Mostra, risultano oggi prive di decorazioni, salvo nelle volte, con stucchi danneggiati e pitture che appaiano poco leggibili. Un'evocazione dei soggetti raffigurati nelle stanze la si trova nel poemetto in ottava rima composto da Raffaele Toscano nel 1586[14]. A chiusura della descrizione della Rustica «Che bello ha 'l muro, il tetto, e 'l pavimento», si legge che «D'ogni cosa inventor stato è 'l Bertano, / Il qual d'inventioni, e di concetti / Have avanzato i più rari Intelletti».

Si deve a Renato Berzaghi l'aver definito la fisionomia di Bertani disegnatore di figura, riconducendogli fogli già assegnati ad Ippolito Andreasi, a Lorenzo Costa il Giovane o ad anonimi artisti mantovani del Cinquecento[15]. Nel profilo dedicato all'artista dallo studioso, pubblicato nel 1998, questi iniziava ad abbozzare un suo *corpus* grafico, che via via negli anni è andato arricchendosi grazie ai suoi studi, a quelli di Giovanni Agosti, di Piera Giovanna Tordella, di Sergio Marinelli e di Stefano L'Occaso[16].

Dal primo catalogo dei disegni del maestro mantovano proposto da Berzaghi nel 2011, e dai fogli resi noti successivamente, si ricava che, la maggior parte di essi – databili dalla metà degli anni Cinquanta in poi – sono realizzazioni finite da fornire per modelli, a pittori, incisori, arazzieri, scenografi e decoratori. Molti di quelli sono stati ricondotti agli apparati decorativi dell'appartamento della Rustica. La tecnica, oltre che lo stile, li accomuna: quasi tutti i disegni identificati sono infatti eseguiti a penna e inchiostro bruno, in parte diluito e steso a pennello, per rendere le ombreggiature, e sono quadrettati a pietra nera, per essere riportati in pittura o su altra superficie da decorare. Su alcuni di essi sono ancora visibili le lumeggiature a biacca eseguite a tratteggi paralleli e talvolta incrociati, rese con finissimi tratti di pennello, che contribuivano a dare un aspetto ancor più finito all'opera. Come nel *Giove accoglie Ganimede nell'Olimpo* (fig. 1) – già assegnato da Mario Di Giampaolo (1984) a Lorenzo Costa il Giovane, e restituito a Bertani dal Berzaghi (1998) – di formato ottagonale, e utilizzato come modello per la decorazione da eseguirsi sulla volta della camera di Giove, che, a mio avviso, è da ritenersi il più bel disegno del mantovano sinora noto[17]. Si tratta peraltro di uno dei rari disegni di Bertani realizzati a matita nera e poi ripassati a penna, dato che la maggior parte dei suoi fogli sono eseguiti direttamente con quest'ultimo *medium* senza tracce preliminari a matita, come d'altronde facevano tutti i grandi artisti dell'epoca. L'effetto scenografico, di quello che oggi è un affresco danneggiato, doveva essere straordinario, al pari delle invenzioni giuliesche se si pensa all'imponenza di quegli dei che visti da sotto parevano piombare addosso allo spettatore. Il foglio merita oltretutto una precisazione iconografica, in quanto l'Ercole (fig. 2) ammesso da Bertani nell'Olimpo da lui descritto, riprende nella posa, con alcune varianti, l'omonima figura inci-

Pagina a fronte

1-2. Giovan Battista Bertani, *Giove accoglie Ganimede nell'Olimpo*, ante 1564. Le Puy-en-Velay, Musée des Beaux Arts Crozatier, inv. 835.1. Intero e particolare.

3. Giovan Battista Bertani, *Camera di Bacco*, ante 1564. Mantova, Palazzo Ducale, appartamento della Rustica.

In questa pagina

4. Giovan Battista Bertani, *Corteo bacchico*, ante 1564. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2518.

sa da Giorgio Ghisi su invenzione del nostro, sul frontespizio del suo trattato ricordato, ma guarda anche, per la testa coronata di foglie di quercia, al semidio presente nel *Concilio degli Dei* dipinto da Raffaello e aiuti (1518) sulla volta della loggia di Psiche nella Villa Farnesina a Roma. Senza stare a elencare tutti i disegni assegnati al Bertani e connessi alle decorazioni delle volte dell'appartamento guglielmino al piano nobile della Rustica si ricorderanno soltanto quelli collegati alla camera di Bacco (fig. 3), oggi "scialbata" e priva quasi del tutto di decorazioni, alla quale si pensa debba esser riferito anche il disegno già di proprietà Romano. I due conservati agli Uffizi, raffiguranti rispettivamente *Bacco tramuta in delfini i pirati tirreni: tre pirati si gettano in acqua*[18] e *Bacco tramuta in delfini i pirati tirreni: il timoniere Acete*[19] sono stati attribuiti da Di Giampaolo all'Andreasi (1984), e ricondotti a Bertani dalla Tordella (1998), la quale aveva proposto d'interpretare questo secondo foglio come un episodio correlato al mito di Glauco[20]. Berzaghi ha invece segnalato un altro disegno, conservato in collezione privata, illustrante l'*Imbarco di Bacco sulla nave dei pirati*[21]. Quest'ultimo foglio, insieme ai due con lo stesso soggetto, *Bacco tramuta in delfini i pirati tirreni: il timoniere Acete*, sono stati ricondotti dallo studioso al lacerto di affresco esistente nello spicchio dell'angolo sud ovest della camera di Bacco[22]. A questi va ad aggiungersi *La nascita di Bacco*, soggetto noto in tre versioni: nel formato ottagonale del Louvre di Parigi[23], e nelle due versioni, anch'esse autografe, una nelle collezioni reali inglesi a Windsor Castle[24], quella pure ottagonale, e un'altra ai Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles[25] (di formato quadrato tagliato nell'angolo superiore sinistro), tutti già assegnati ad Andreasi. Il dipinto finito effigiante tale soggetto era probabilmente posizionato nel vano centrale della volta (a botte) della stanza, se si immagina, come parrebbe, che la decorazione assomigliasse a quella – ancora esistente – della volta della sala della Mostra, dove, sopra il piano delle mensole (presenti queste anche nella camera di Bacco), la decorazione si dipana entro riquadri incorniciati da stucchi. Il formato di ottagono regolare della scena, inserito entro un rettangolo, avrebbe comportato l'aggiunta agli angoli di quattro triangoli, magari decorati a tralci fitomorfi come quelli che, nella sala della Mostra, incorniciano ad esempio la *Costruzione del ponte dei mulini*. Le due versioni, quella inglese e quella francese, si assomigliano nella composizione quasi identica, che conta gli stessi personaggi con poche varianti nelle attitudini, ma soprattutto nella scelta ben precisa di evidenziare il fatto che Bacco, partorito da Semele (assistita da due ninfe), viene prontamente passato nelle braccia di Giove per esser cucito nella sua coscia, come nella narrazione ovidiana, particolare che nella versione belga del disegno non viene descritto.

Altri tre disegni, infine, raffiguranti cortei bacchici, sono stati collegati a quell'ambiente. I primi due, che si trovano rispettivamente, uno in collezione privata[26] e l'altro nelle collezioni statali monacensi[27] (fig. 4), sono stati ricondotti al Bertani

da L'Occaso, ed è probabile che siano stati pensati per i riquadri orizzontali inseriti entro cornici in stucco, sui lati lunghi della sala. L'ultimo, raffigurante *Sileno ebbro e figure al seguito*[28], è stato presentato ad un'asta londinese come opera attribuita a Giulio Campi, ed è stato spostato al Bertani da L'Occaso (2008), e messo in relazione con l'angolo sud est della sala.
Alla serie di disegni appena ricordati, proposti quali invenzioni ideate dal Bertani per quell'ambiente della Rustica, va a mio parere aggiunto quello già di proprietà Romano[29] (fig. 5).
Al centro della composizione un uomo dai capelli lunghi sembra trattenere a sé una donna, vista di schiena, avvinghiata da tralci di vite; ai lati del gruppo centrale, due per parte, stanno quattro eroti che giocano tra loro passandosi grappoli d'uva. Ad una osservazione più attenta, si scopre che il corpo dell'uomo, dal torace in giù, è mutato in tronco, e il ramo che trattiene la gamba della donna è in realtà un arto inferiore del primo. La donna, dall'espressione smarrita e attonita vorrebbe liberarsi dai rami che l'avvinghiano, ma l'uomo la stringe a sé con forza. Che si tratti di un soggetto metamorfico tratto dalla mitologia greco-romana appare evidente per più di un motivo. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio sono ricorrenti storie di uomini e donne mutate in alberi e amorini o eroti, alludenti ad Eros/Amore, accompagnano di norma scene erotiche. La vite e l'uva infine rimandano chiaramente a Dioniso/Bacco, a cui tradizionalmente si attribuisce l'invenzione della vigna e del vino, dal quale gli deriva anche l'epiteto di Bacco Stafilite (o anche Onfacite).
La scena raffigura un episodio legato alla vicenda di Bacco ed Erigone, quest'ultima figlia di Icario, patrizio ateniese[30]. Il testo ovidiano, senz'altro noto all'ideatore della composizione, riporta: «Vi tesse ancor, come il Bimatre Nume / De la figliuola d'Icaro s'accende, / E si forma una vigna, e intanto il lume / Ne l'uva che vi fa, la figlia intende, / Ella, seguendo il giovanil costume, / Quanta ne cape il sen, tanta ne prende, / E la porta contenta al patrio tetto, / Ma la notte quel Dio si trova in letto» (VI, 70, 192). Il verso, nelle *Annotationi* finali al libro, nella modernizzazione stilistica operata da Giovanni Andrea Dell'Anguillara, veniva così spiegato: «Dipinge ancora Aranne nel suo lavoro come Bacco, trasformato in uva, gode della figliuola d'Icaro, che non significa altro, se non, che 'l vino bevuto alquanto lietamente, ha forza di mettere in qualsivoglia animo casto, pensieri meno, che onesti»[31].
L'artista poté affidarsi ad altri testi, tra i quali la traduzione in volgare delle Metamorfosi di Niccolò degli Agostini[32] e *Le Trasformationi* di Lodovico Dolce[33].
La bella Erigone, pacificamente intenta a raccogliere dell'uva, si trova inaspettatamente avvinghiata dalle braccia del dio Bacco che si era mutato in vigna per concupirla, complici gli amorini intenti nel gioco. Il monito è chiaramente etico: far attenzione al vino che potrebbe portare chi ne abusa ad azioni incontrollate dovute alla perdita della ragione.
Cifre stilistiche tipiche del *ductus* grafico del Bertani risultano le linee delle figure ritmicamente scandite che ne sottolineano il disegno, ben saldo e dai contorni pieni: il tratto a penna sicuro che delinea i profili dei volti, le arcate sopraccigliari, e gli arti muscolosi e ben torniti delle figure centrali, nonché il tratteggio parallelo dello sfondo, che accentua le pose plastiche degli eroti, e anche la leggera ombreggiatura data dall'inchiostro diluito in acqua che crea calibrati effetti chiaroscurali sui corpi. Confronti stilistici si possono instaurare con gli eroti, presenti nei due disegni degli Uffizi riferiti alla camera di Giove raffiguranti rispettivamente *Danae* (inv. 15985F) (fig. 6) e *Europa* (inv. 15986F)[34], ma anche con i putti alati del

5. Giovan Battista Bertani, *Bacco e Erigone*, ante 1564. Collezione privata.
6. Giovan Battista Bertani, *Danae*, ante 1564. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 15985F.

7. Nicholas Karcher su disegno di Giovan Battista Bertani, *Gioco di putti con stemma Gonzaga*, 1555-1562. Milano, Museo dell'Opera del Duomo.

Matrimonio mistico di Santa Caterina del Louvre[35], nonché con i fanciulli delle due allegorie, una dell'*Autunno (Bacco)* e l'altra della *Primavera (Venere)* concepiti per i rispettivi pennacchi di una cupola, fogli già presenti sul mercato antiquario parigino e pubblicati da Berzaghi come probabili invenzioni per un ciclo delle Stagioni, come progetti per la volta della camera dei Mesi[36]. Lo stesso vale per i confronti tra i tratti del volto di profilo di Erigone, identici a quelli dell'*Europa* ricordata, ma anche di altre figure disegnate dal mantovano.
A ulteriore conferma dell'autografia di Bertani del disegno già Romano, si propone un confronto con gli eroti, simili nelle attitudini oltre che nelle forme analoghe delle figure, che compaiono nell'arazzo raffigurante *Gioco di putti con stemma Gonzaga* (fig. 7), facente parte della serie con le *Storie di Mosè* (circa 1555-1562), tessuta nella manifattura diretta da Nicholas Karcher (m. 1562) su sicura invenzione del nostro, giunta nel 1566 nelle collezioni del cardinale Borromeo, e che oggi, ridotta a soli quattro pezzi, è conservata presso il Museo del Duomo di Milano[37].
Il formato del disegno in questione, benché sembri tagliato ai lati e nel margine superiore, oltre alla particolarità dell'invenzione, con al centro della scena le due figure avvinghiate in una posizione serpentinata, che imprimono dinamismo alla composizione, e i quattro eroti tutti intorno, fanno pensare ad un modello da arazzo. Viene in mente la superba serie con *Giochi di putti* (1540) della Fundação Museu Calouste Gulbenkian di Lisbona, realizzati da Nicholas Karcher su disegni di Giulio Romano, iniziati per Federico II e terminati per il cardinale Ercole, sulla base di spunti raffaelleschi, e senz'altro noti al Bertani[38]. Che questi infatti si sia ispirato al maestro per l'idea degli eroti come "putti vendemmiatori", disegnati da Giulio anche in altre occasioni, appare evidente.
Il disegno, per le proporzioni fa pensare a una portiera, che, viste le porte di accesso alla camera di Bacco, si attaglierebbe perfettamente al luogo. D'altronde, l'ambiente, quando venne concepito dal Bertani, pare sia stato utilizzato per ospitare principi forestieri, come risulta da una nota del luglio 1574, allegata ad una lettera del conte Teodoro Sangiorgio, consigliere del duca Guglielmo, nella quale si parla dell'alloggiamento di un principe al seguito di Enrico III di Valois, in occasione del passaggio per Mantova del re di Francia; qui si legge che al principe dovevano essere riservate: «La Saletta di Bacco; La Camera delli mesi; La Camera d'Appoline; La Camera di Giove; La Camera del pesce apparate di corame, et vi si metteranno letti con oro, belli»[39]. Non sono noti dagli inventari gonzagheschi gli arredi di queste sale all'epoca del Bertani, ma si comprende, dal documento ricordato, che venivano arredate di volta in volta, "apparate" con cuoi dorati e dipinti. Scorrendo l'inventario del Palazzo Ducale di Mantova del 1626-1627 si viene a conoscenza di moltissime tipologie di tal genere di apparamenti, per la maggior parte oggi perduti: di broccatello, di "cataluffo", di corame d'argento e d'oro, d'ermisino, di tappezzeria, foderati di tela, con raffigurazioni boscherecce, con armi Gonzaga o di altre famiglie a questi imparentati, corami con le storie della Casa d'Austria, ma anche raffiguranti dee, come la portiera con *Giunone*[40].
Peraltro, Vincenzo Cartari, ne *Le imagini*, nel capitolo relativo a Bacco, ricorda che Filostrato descrive in una delle "immagini" una raffigurazione del Dio Como, in una stanza in cui si è appena celebrato un banchetto nuziale per due giovani

sposi, e il dio fa la guardia alla porta che conduce alla stanza degli sposi, e scrive Cartari: «mettendolo alla porta di na [sic] camera»[41]. Immediato è quindi il riferimento al dipinto raffigurante il *Regno di Como* di Lorenzo Costa il Vecchio, ultima opera realizzata (1512) per il ciclo isabelliano nel Castello di San Giorgio, e oggi al Louvre. Il disegno in questione, collegato anch'esso all'ebrezza del vino, avrebbe potuto esser pensato per la decorazione della volta, magari sopra la porta d'entrata, dove c'è un riquadro rettangolare benché superiormente stondato. Resta però più probabile la prima ipotesi per via del soggetto, "audace", che all'occasione si sarebbe potuto rimuovere.

Se la proposta che il disegno con *Bacco e Erigone* facesse parte del progetto iconografico per la camera di Bacco nella Rustica del complesso ducale mantovano paresse credibile, leggendo il poema di Raffaele Toscano si dovrebbe osservare che mancano all'appello molti altri soggetti che in origine avrebbero dovuto figurare nell'apparato decorativo di quella stanza: «Di Bacco che di Semele, e di Giove / Nacque (qual fù poscia inventore) / Veggonsi cose inusitate, e nuove, / E come trionfò con grande honore; / Tutta la vita sua, tutte le prove, / E quando fù de l'India vincitore; / E v'è dipinto il suo garrulo augello, / Il Capro, il Thirso, l'Edere, e' l Crivello»[42]. Ben quattro sono i riquadri laterali della volta che avranno accolto i due cortei bacchici ricordati, ma altri spazi saranno stati dedicati a raccontare il viaggio di Bacco in India, i sacrifici al dio, e altre scene, soggetti, che, chissà, forse, prima o poi ritroveremo in disegni non ancora riconosciuti.

Concludendo, ciò che colpisce nel disegno, oltre alla rarità del soggetto, presente comunque nella serie di incisioni degli *Amori degli Dei* del Caraglio (1527) su disegno di Perin Del Vaga, è l'originalità dell'invenzione. Già nel 1511 Erigone era stata raffigurata assieme a Diana da Sebastiano del Piombo in una lunetta della sala di Galatea nella Villa (Farnesina) di Agostino Chigi a Roma, ma qui non si faceva riferimento alla mitografia del personaggio legata all'invenzione del vino, ma piuttosto all'interpretazione astrologica data al mito di Icario ed Erigone da Gaio Giulio Igino nei suoi *Miti*.

La filologia nella trattazione delle fonti architettoniche che Bertani aveva dimostrato nella composizione del suo trattato di interpretazione dell'opera vitruviana, l'aveva dimostrata ampiamente anche nell'utilizzo delle fonti iconografiche – basandosi sul testo di Ovidio come già aveva fatto il suo maestro Giulio Romano[43] – ai fini della cultura mitopoietica che tanto era apprezzata alla corte dei Gonzaga.

Note

1 Il necrologio conservato nel registro dei morti (Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, registri necrologici n. 12, 2 aprile 1576) registra la morte dell'artista in età di sessant'anni, ma non tutti gli studiosi sono concordi nel prendere tale dato per veritiero poiché, dato che la prima menzione nei cantieri giulieschi risale al 1531, la nascita del Bertani dopo il 1510 pare poco probabile. C. D'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, 2 voll., Mantova 1857-1859, I, p. 96. Tra questi si ricordano: R. Berzaghi, *Giovan Battista Bertani (1516?-1576)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo 1998, pp. 52-61: 53; e da ultimo, S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 289.

2 C. Tellini Perina, *Bertani (Bertano), Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1967, pp. 458-460; Eadem, *"Bertanus invenit": considerazioni su alcuni aspetti della cultura figurativa del Cinquecento a Mantova*, in "Antichità Viva", XIII, 1974, 4, pp. 17-29.

3 D'Arco, *Delle Arti*, cit., II, p. 132-133, doc. n. 172.

4 G.B. Bertano, *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio…*, Mantova 1558, c. XVIIIr; Berzaghi, *Giovan Battista Bertani*, cit., p. 53. Su Bertani teorico d'architettura, si veda: F. Pellati, *Giovan Battista Bertani commentatore di Vitruvio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3 voll., Roma 1961-1963, III, pp. 31-38.

5 P. Bellini, in *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 1998; Milano, Museo Archeologico ed Artistico del Castello Sforzesco, 1999), a cura di P. Bellini, Bassano del Grappa 1998, pp. 112-114, cat. 24 (*La visione di Ezechiele*); pp. 115-119, cat. 25 (*Il giudizio di Paride*).

6 Bertano, *Gli oscuri et difficili*, cit., c. XIIr; Berzaghi, *Giovan Battista Bertani*, cit., p. 53.

7 P. Carpeggiani, *Il libro di pietra. Giovanni Battista Bertani architetto del Cinquecento*, Milano 1992.

8 S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in "Prospettiva", 128, 2007, pp. 62-79: 69-70; L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 289-296: 289-292.

9 Berzaghi, *Giovan Battista Bertani*, cit., p. 53. Sulle vicende costruttive dell'appartamento guglielmino si vedano: P. Carpeggiani, *Un palazzo in forma di città. Guglielmo Gonzaga e il microcosmo del potere: gli spazi e le immagini*, in "Arte lombarda", 105/107, 1993(1994), pp. 128-139; Idem, *L'architettura dal Bertani al Viani*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 185-222: 190-194; C. Togliani, *Giulio Romano, la Rustica e le camere di Federico "in castello": appunti di cantiere*, in *Federico II Gonzaga e le arti*, atti del convegno (Mantova, Archivio di Stato, 15 novembre 2014), a cura di F. Mattei, Roma 2016, pp. 109-141; G. Bruschi, *"… finita el tutto et di pittura et di stucco…": la Rustica di Giulio Romano a Palazzo Ducale di Mantova; dal cantiere alla costruzione dell'immagine novecentesca*, ivi, pp. 143-166.

10 Lettera del 9 luglio 1564 in cui si citano le camere di Giove e di Apollo (Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 2572). Berzaghi, *Giovan Battista Bertani*, cit., p. 57. Per il riferimento ad Aldrovandi si veda: P.G. Tordella, *Giovan Battista Bertani. Miti classici e rivisitazioni giuliesche in disegni per committenze ducali mantovane*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLII, 1998, 2/3, pp. 311-351: 329.

11 Fu Anton Maria Viani, tra il 1595 e il 1632, ad intervenire su quelli ambienti. Cfr. G. Paccagnini, *R. Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969, p. 176.

12 Dagli inizi del Settecento, le camere di Apollo e dei Mesi sono riunite in un unico ambiente detto sala delle Due Colonne, mentre sul lato opposto le tre camere delle Maschere, Imperiale e delle Grottesche costituiscono la sala delle Quattro Colonne, cfr. C. Cottafavi, *Real Palazzo Ducale di Mantova: Appartamento Estivale*, "Bollettino d'Arte", VI, settembre 1926, pp. 136-142, figg. 5-8; R. Berzaghi, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale*, cit., pp. 223-260: 224; Idem, *Le stanze della Rustica*, in *La Sala delle Quattro Colonne nella Rustica di Palazzo Ducale. Rebuilding Mantua 2013*, Mantova 2014, pp. 39-59.

13 In occasione della mostra *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, a cura di P. Assmann, L. Angelucci, P. Bertelli, R. Serra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), nelle sale della Rustica sono stati esposti i disegni del Bertani.

14 R. Toscano, *Stanze di Raffaello Toscano ai Serenissimi Vincentio e Leonora Medici, principi di Mantova e di Monferrato; sopra l'edificatione di Mantova e l'origine dell'antichissima Famiglia de' Principi Gonzaghi*, Torino 1586, pp. 20-21.

15 Si segnala sopratutto l'articolo di R. Harprath, *Ippolito Andreasi as a Draughtsman*, in "Master Drawings", XXII, 1984, 1, pp. 3-28. Gran parte dei disegni assegnati a Ippolito Andreasi detto l'Andreasino (1548-1608) sono stati poi resi a Bertani.

16 Contribuiscono a definire l'attività di Giovan Battista Bertani, disegnatore di figura, i seguenti studi: Tellini Perina, *"Bertanus invenit"*, cit.; G. Agosti, *Qualcosa su e intorno a Giulio Romano*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 171-185; Berzaghi, *Giovan Battista Bertani*, cit.; Tordella, *Giovan Battista Bertani*, cit.; L'Occaso, *Premiata ditta*, cit.; 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; S. L'Occaso, *Disegni del Cinquecento mantovano (ambito di Giulio Romano e Giovan Battista Bertani)*, in "Civiltà mantovana", XLVII, 133, 2012, pp. 86-93; S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nelle collezioni Borromeo a Isola Bella e Malaspina a Pavia e sul mercato antiquario*, in "Civiltà mantovana", XLVIII, 136, 2013, pp. 57-75: 70, 75 nota 26; R. Berzaghi, *La scuola di Giulio. Appunti per un aggiornamento e qualche aggiunta per Fermo Ghisoni, Benedetto Pagni e Giovan Battista Bertani*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 267-283; S. L'Occaso, *Su alcuni disegni di Giulio Romano e del suo ambito*, in *Federico II Gonzaga*, cit., pp. 205-242.

17 Le Puy-en-Velay, Musée des Beaux Arts Crozatier, inv. 835.1: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, lumeggiature di biacca, quadrettatura a matita nera, su carta bianca, mm 415x330 (controfondato). Berzaghi, *Disegni di Giovan Battista Bertani*, cit., p. 144, n. 36 (con bibliografia precedente).

18 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 15982F: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio-bruno, quadrettatura a matita nera, su carta bianca, mm 179x166 (controfondato). Ivi, p. 143, n. 31 (con bibliografia precedente).

19 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 15983F: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio-bruno, quadrettatura a matita nera, su carta bianca, mm 187x151 (controfondato). Ivi, p. 144, n. 32 (con bibliografia precedente). Del disegno esiste una replica: collezione privata, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, su carta bianca, mm 180x150. Ivi, p. 143, n. 31; Berzaghi, *Le stanze*, cit., pp. 276-277 e fig. 183.

20 Tordella, *Giovan Battista Bertani*, cit., pp. 317-326.

21 Collezione privata, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, su carta bianca, mm 180x150. Berzaghi, *Disegni di Giovan Battista Bertani*, cit., p. 142, n. 20; Berzaghi, *Le stanze*, cit., pp. 276-277 e fig. 184. Una versione del disegno, con varianti, mi è stata gentilmente segnalata da Stefano L'Occaso: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. Z 2790: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, su carta bianca, mm 213x157.

22 Vedi nota precedente.

23 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 6044r: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, lumeggiature di biacca, su carta bianca, mm 188x192 (controfondato). BERZAGHI, *Disegni di Giovan Battista Bertani*, cit., p. 150, n. 65 (con bibliografia precedente).

24 Windsor, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. 990307 (RL O307): penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, lumeggiature di biacca, su carta ocra, mm 200x190 (controfondato), Iscritto "Bertano", a matita, in grafia antica, nel margine inferiore del foglio. L'OCCASO, *Su alcuni disegni*, cit., p. 220 (con bibliografia precedente).

25 Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4060/2833: penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, quadrettatura a matita, su carta ocra, mm 214x202 (controfondato). BERZAGHI, *Disegni di Giovan Battista Bertani*, cit., p. 141, n. 16 (con bibliografia precedente).

26 Cfr. L'OCCASO, *Su alcuni disegni*, cit., p. 221, e nota 74 (con bibliografia precedente). L'autore non riporta i dati tecnici del disegno conservato nel 2016 in una collezione privata svizzera e già a Toronto, Gallery Kekko.

27 Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2518, mm 173x474, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, su carta bianca. Ivi, p. 221, e nota 75 (con bibliografia precedente). Berzaghi ritiene che tale disegno sia una copia da quello conservato in collezione privata svizzera citato alla nota precedente. BERZAGHI, *Le stanze*, cit., p. 277. A questa prova grafica del Bertani si avvicina, per stile, e consentaneità di soluzioni compositive, il disegno – realizzato a penna e inchiostro bruno su carta bianca, e raffigurante una porzione del corteo di soldati a piedi del fregio superiore della camera degli Stucchi (1529-1531) in Palazzo Te a Mantova – conservato presso Windsor, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. 990487 (RL O0487), catalogato come "After Giulio Romano", ma che a mio avviso, può a ben diritto essere aggiunto al catalogo dei disegni del Bertani. A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London 1949, n. 367.

28 *Old Master drawings*, Sotheby's, Londra, 5 luglio 2000, lot. 122: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tracce di matita nera, su carta bianca, mm 183x146. BERZAGHI, *Le stanze*, cit., p. 277, fig. 186. Il foglio è stato quest'anno ripresentato in asta: Londra, Christie's, Old Master & British Drawings & Watercolours, 6-27 luglio 2020, lot. 10 (qui le dimensioni indicate sono: mm 173x135) e, come comunicatomi da Stefano L'Occaso – che ringrazio – di recente è stato acquisito alle collezioni del Palazzo Ducale di Mantova, tramite donazione, con il n. inventario statale 122372.

29 Collezione privata, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno, quadrettato a matita nera, su carta bianca, mm 208x163. L. BERRETTI, in *Mattia & Maria Novella Romano. A Selection of Master Drawings*, Firenze 2015, s.p., scheda n. 1; L'OCCASO, *Giulio Romano "universale"*, cit., pp. 293-294.

30 Altri due personaggi della mitologia greca sono noti col nome di Erigone: la figlia di Egisto e Clitemnestra, ricordata da Eratostene, e la figlia di un tiranno tirreno di nome Maleo o Maleoto. Sul mito di Erigone associato alle *Metamorfosi* di Ovidio, nella *Descrizione della tela di Aracne* (libro IV, cap. IV) si veda: S. BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève 2006, pp. 50-57.

31 Edizione consultata: G.A. DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima…*, Venezia 1584. Ivi, p. 228 *(Annotationi del VI libro)*.

32 N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseo, in verso vulgar con le sue allegorie in prosa et istoriato*, Venezia 1522, Libro VI.

33 L. DOLCE, *Le Trasformationi*, Venezia 1553, Canto VI.

34 TORDELLA, *Giovan Battista Bertani*, cit., p. 324, figg. 18-19, e pp. 326-328.

35 G. SARTORI, in *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci *et al.*, Milano 2019, p. 219, cat. 106.

36 BERZAGHI, *Disegni di Giovan Battista Bertani*, cit., p. 371, figg. 3-4.

37 Per una bibliografia aggiornata sull'argomento si rimanda a: D. SOGLIANI, *Nuovi documenti mantovani per la serie di arazzi con "Le storie di Mosé" della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in "Nuovi Annali della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano", II, 2010 (2011), pp. 299-312.

38 N. FORTI GRAZZINI, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 474-478.

39 Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 2897, c. 2v. TORDELLA, *Giovan Battista Bertani*, cit., pp. 328 e 352, nota 82 (con bibliografia precedente).

40 R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2000, "Indice degli oggetti", *passim*.

41 V. CARTARI, *Le imagini con la spositione de i dei degli antichi…*, Venezia 1561, pp. 82 e ss.

42 TOSCANO, *Stanze di Raffaello Toscano*, cit., p. 21.

43 Sull'argomento, oltre al contributo di P.G. Tordella già ricordato, si rimanda a: G. MAROCCHI, *Giulio Romano e Ovidio: l'arte delle "Metamorfosi"*, in "Atti e memorie. Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti", n.s., LXXVII/LXXVIII, 2009/2010 (2012), pp. 173-208.

Maria Teresa Franco

Uno scultore eretico al servizio di un vescovo santo e pio: Giovan Battista Scultori e l'altare degli angeli per la cappella grande del duomo di Verona

È il 25 luglio del 1536 quando Giovanni da San Foca giunge a Verona al seguito di una commissione di tre magistrati. Il fatto in sé non sarebbe rilevante se non fosse per le annotazioni che il prete friulano fissa nel suo diario sulla città scaligera, anche perché, al contrario di quanto succede per altri luoghi visitati, qui si concentrano soprattutto sugli aspetti legati al culto e all'ambito religioso e in particolare sul complesso della cattedrale, tanto da occupare la prima parte, circa metà della descrizione tutta, lasciando alla seconda parte, meno dettagliata e particolareggiata, le osservazioni sulle rimanenti chiese veronesi, nonché sui palazzi, castelli, ponti, piazze, porte, finendo per dimenticare di ragguagliare il lettore sulle antichità romane, che pure a Verona erano e restavano tra le emergenze monumentali più celebrate[1]. Altre erano dunque per il prete da San Foca le novità da registrare e annotare nel diario: il duomo innanzitutto con il suo rinnovato e per molti aspetti singolare assetto dello spazio presbiteriale; una ridefinizione fortemente voluta e patrocinata con ogni mezzo da Gian Matteo Giberti.

«Un domo singolar et più che bello»

È opinione unanime degli studiosi che, benché i lavori per il riassetto della cappella grande fossero stati avviati subito dopo la nomina del Giberti a vescovo di Verona (1524), solo all'indomani della morte di Ludovico Canossa, nel gennaio 1532, gli stessi vedessero una netta accelerazione, per poi trascinarsi fino al 1541, quando alcuni documenti d'archivio registrano consistenti pagamenti[2]. Viceversa, ora, con la forza della testimonianza diretta del sacerdote friulano, costatiamo che nell'estate del 1536 il nuovo assetto dello spazio presbiteriale si mostrava già in tutta la sua completezza (fig. 1): «Nel qual gli è il coro attorno attorno a l'altar grande fatto tutto de nogaro, belissimo et sotilmente lavorato; ha le sedie fatte molto polite, dove senta il veschovo, qualle sono 3, ma sempre lui senta et adopera quella di mezo de l'altar [...]. È poi circundato il coro de un certo muro fatto de lastre de marmore molto bello, et sopra li sono 12 pietre, over balotte grosse, de po[r]fidi de diversi collori suso piombate, et ha la sua portella che nisuno li pol intrare se non voleno. Ha poi dentro dal coro li soi pozoli de pietre vive, dove che cantano le epistole et evanzelii, qualli sono sotilissimamente lavorati. Di sopra poi la capella et coro, sono de belissime dipenture de diversi et varii collori fatte; tra le altre, li sono li dodese apostoli molto ben dipenti, et tutti stanno admirativi guardando in una nebula che sopra loro è dipenta: ne la qual gli è una bella Madona con molte altre figure de angioletti; [...]. Et in ditta giesia si predica ogni festa, dove concorre un grandissimo populo»[3].

1. Michele Sanmicheli (attr.), *Tornacoro*, 1530-1534. Verona, duomo.

Da una ricognizione all'archivio canonicale, si può appurare che effettivamente i lavori per il riassetto della cappella grande sarebbero da anticiparsi al biennio 1530-1531, mentre nel 1534 si sarebbe completata la decorazione ad affresco, affidata a Francesco Torbido. Infatti le consistenti risorse economiche messe in campo agli ini-

zi degli anni Trenta, così come il numero, oltre la decina, di botteghe di lapicidi e scalpellini presenti contemporaneamente nel cantiere non possono che provare come tra il 1530-1531 si lavorasse proprio al completamento dell'area presbiteriale, con la posa in opera della piattaforma marmorea del presbiterio, su cui venne collocato l'altare maggiore, a sua volta posato su un suppedaneo marmoreo a base quadrata, rialzato rispetto la quota del presbiterio di tre livelli[4]. In tal modo l'altare isolato, posizionato esattamente al limitare della zona presbiteriale, diveniva fulcro visivo e centro geometrico di tutto lo spazio grazie all'invenzione della cancellata, il cosiddetto tornacoro del Sanmicheli, che nel raddoppio dell'emiciclo absidale andava a definire e concludere l'impianto centrale.

2. *Tornacoro*, arco di ingresso. Verona, duomo.

Un rito alla romana

Particolarmente preziose per il nostro discorso risultano altresì le osservazioni che il prete di San Foca fissa nell'ultima parte della dettagliata descrizione del duomo veronese: «Et nota che quando il prette canta la messa sta al contrario de nui, voltato como saria a dir con la faza verso il populo, et nui li mostremo la schena»[5]; un rito, si badi bene, che al sacerdote «par molto stranio» e che, quasi rassegnato, finisce per commentare, non senza nascondere una punta di scetticismo: «ma cossì si usa alla romana». Che tale disposizione rivestisse un carattere di eccezionalità, tanto da essere, non solo ricordata, ma ribadita e spiegata con termini che non lasciano spazio ad alcun dubbio circa la diversità rispetto all'usanza comune, ci porta ad interrogarci su quali fossero effettivamente le valenze sottese al nuovo e rinnovato spazio presbiteriale. È un dato di fatto, sottolineato da tutti gli studiosi, ma anche dalle fonti coeve, che la macchina architettonica e decorativa approntata per il duomo scaligero trovasse la sua ragione prima nella traslazione del tabernacolo eucaristico dalla cappella secondaria, in cui normalmente si trovava, al centro dell'altare maggiore, creando in tal modo la doppia focalizzazione sull'eucarestia, già presente nel tabernacolo, e contemporaneamente sul rito della consacrazione dell'ostia. Un'operazione molto raffinata e complessa che meriterebbe più di un approfondimento e, tuttavia, qui ci limiteremo a osservare che se i modelli di riferimento sono chiaramente indicati nelle basiliche patriarcali romane, non si può non considerare come in quest'ultime, posto che presentavano l'abside a ovest e l'ingresso a est, la posizione dell'officiante era sì rivolta verso l'aula plebana, ma nel contempo verso oriente e, dunque, *ad Deum*. Viceversa nel caso veronese tale disposizione, dato il tradizionale orientamento dell'abside a est, non era affatto giustificata. È pur vero che la celebrazione da un altare isolato, *facie ad populum*, svincolata dall'orientamento sacro verso oriente, era tradizionalmente associata allo *status* delle basiliche papali di Roma, in particolare San Pietro[6]. E, dunque, alla palese rinuncia dell'orientamento liturgico dell'altare potrebbe essere sotteso da un lato l'intento, fortemente evangelico, di rivolgersi all'assemblea dei laici, ma nel contempo risulta altrettanto forte e precisa la volontà di ricondurre la chiesa cattedrale, sede della prima autorità ecclesiastica cittadina, allo *status* di basilica papale. La cattedra episcopale posta alla fine dell'asse prospettico, esattamente dove nelle basiliche papali si trova il trono del pontefice, immediatamente sottostante all'immagine di San Zeno, il protovescovo di Verona, non lascia dubbi sulla volontà di Gian Matteo Giberti di presentarsi come il restauratore del prestigio e dell'*auctoritas* della Chiesa.

L'altare degli angeli e il tabernacolo eucaristico

Nell'estate del 1536 la connotazione della zona presbiteriale in senso strettamente eucaristico non poteva dirsi ancora completata. Tuttavia non si dovette attendere molto perché il programma iconografico si dispiegasse in tutta la sua evidenza e ricchezza semantica. I lacerti dei registri della Fabbriceria documentano proprio nella primavera del 1536 i primi mandati di pagamento per tutte le opere in bronzo, compreso il celebrato tabernacolo eucaristico, che verrà collocato, come ricorda lo Zini, sopra l'altare, al centro del coro «ut in medio tamquam cor in pectore, & mentem in animo, tabernaculum ipsum, ubi sacrosanctum Domini Jesu Christi corpus ponitur, contineret»[7]. Non v'è dubbio che il perduto tabernacolo, posto sull'altare maggiore, incorporato com'era in un programma architettonico e decorativo complesso e nel contempo unitario, perfettamente inquadrato dall'arco trionfale, in cui gli angeli bronzei dei pennacchi trovavano il loro completamento visivo nel grande *Crocefisso* soprastante, finendo per rappresentare di fatto l'ancona dell'altare, costituiva l'elemento che più di ogni altro connotava in senso cristologico l'intero impianto absidale (fig. 2).

3-4. Giovan Battista Scultori, *Crocefisso*, 1536-1537, vista d'insieme e particolare con il volto di Cristo. Verona, duomo.

Nelle scarne annotazioni stese nel 1875 dal canonico Corsi, tra i vari pagamenti effettuati dalla Fabbriceria, veniva segnalato per l'anno 1534 quello per «la fusoria de li angeli de metal n. 4 che tolse a fare per metter sul altare grando»[8]. Il che ha fatto supporre anche per il tabernacolo una gestazione lunga e laboriosa. Per la verità, l'annotazione del canonico trova solo parzialmente riscontro nei mandati di pagamento, che sono collocati sì nella cartella relativa agli anni 1534-1539, e tuttavia si riferiscono all'anno 1536, dove si registra un pagamento di lire quarantasei effettuato il 13 giugno a favore di «magistro Luca Romano per suo conto de zetar li anzoli de metalo per l'altare grando del domo»; che sembra coincidere – fatta salva la data – con quanto visto dal Corsi nel 1875[9]. C'è da osservare che, poiché in entrambi i casi non viene fatto un esplicito riferimento al tabernacolo, non è da escludere che i quattro angeli in metallo possano riferirsi alle quattro figure alate (due per ogni prospetto) che ornano i pennacchi dell'arco d'ingresso al presbiterio.

Ora se di Luca Romano, cui fu commissionata la fusione in bronzo, nulla è dato sapere, almeno allo stato attuale degli studi, viceversa gli altri due personaggi coinvolti nell'impresa, ovvero Girolamo Cicogna e «Zuanbattista scultor da Mantua», sono noti, se non altro per il fatto che Vasari ne ha ricordato il servizio presso il vescovo Giberti: il primo, oltre che come eccellente ricamatore, anche come ingegnere; il secondo come l'autore del bellissimo *Crocefisso* di rilievo, per la cappella privata del presule veronese in vescovado, oggi irrimediabilmente perduto; ma a lui la letteratura artistica cittadina – per la verità con scarso seguito nella critica moderna – aveva assegnato anche la scultura in bronzo del *Cristo in croce* che sormonta l'arco d'ingresso al presbiterio; attribuzione che ora, grazie all'autorità della prova documentaria ritengo possa essergli confermata (fig. 3).

È fuor di dubbio che l'opera presenti un'alta qualità esecutiva: la testa è reclinata sulla destra e i cappelli, che in morbide ciocche ricadono sulle spalle, incorniciano un volto dolcissimo, reso con misurato naturalismo, lontano da ogni esasperazione espressionistica, con la bocca semiaperta e i lineamenti perfetti (fig. 4). Anche il corpo di Cristo non appare irrigidito nello spasmo della morte, viceversa, rifuggendo dagli eccessi di un pathos esasperato e muscoloso, lo Scultori privilegia una rappresentazione che nel rispondere ai canoni di bellezza, armonia e proporzione, appare ispirata ai modelli classici.
Certamente questa personale versione del tema – assieme al *Crocefisso* ligneo, commissionatogli da Guglielmo Gonzaga per l'altare maggiore di Santa Barbara, anche identificato con quello ora in sacrestia – potrebbe costituire un punto di partenza per cercare di ricostruire il *corpus* della produzione di crocefissi dello Scultori, che dovette essere veramente notevole, sempre se diamo credito alle parole del Vasari e di Pietro Carnesecchi. Non sembra, infatti, possa esserci dubbio alcuno sul fatto che il «Zuanbattista scultor da Mantua», registrato nei documenti della Fabbriceria, sia lo stesso «maestro Giovan Battista scultore» indicato come sospetto di eresia dal protonotario Pietro Carnesecchi che, durante una delle fasi finali dell'ultimo processo a lui intentato, agli inquisitori che lo incalzavano precisò che il suddetto maestro è «quello che fa crocifissi di rilievo più eccellente che nissuno altro scultore di tempi nostri, et che sia il vero ne sono stati mandati a donare a l'imperatore Carolo quinto et ad altri principi per cosa rara et egregia [...]»[10].
Per altro verso, la stringente corrispondenza degli angeli/vittorie del duomo scaligero con le raffinate figure allegoriche eseguite a stucco, nello stesso torno di anni, dallo Scultori a Palazzo Te, nella loggia di Davide, non lascia dubbio alcuno sulla paternità dell'opera (figg. 5-6 e 7-8). Di più, se nell'elegante classicismo delle figure, si possono trovare solo vaghe analogie con il più robusto stile dei disegni di Giulio Romano di analogo soggetto – a esempio con il foglio inv. 3502 del Louvre, *Allegorie della Fama in mezzo alle nuvole,* o ancora, per un confronto ancor più prossimo, con il disegno dei *Tre angeli reggicorona in volo*, approntato per gli affreschi del duomo di Verona –, tanto da farne escludere una derivazione seppur indiretta dalle invenzioni del Pippi, viceversa è possibile rilevare notevoli tangenze formali con la figura allegorica (*La Fama in volo*) del foglio 38413 del Louvre (figg. 9-10), attribuita, proprio per la grazia e l'eleganza delle forme e del segno, a Francesco Primaticcio, ma che a mio parere potrebbe utilmente essere ricondotta allo Scultori, costituendo, in tal modo, un punto di partenza per ricostruirne l'attività di disegnatore – e per di più stilisticamente indipendente dai modi di Giulio – comprovata da più di un'emergenza documentaria[11].
Ma, tornando alle carte d'archivio, certamente a Girolamo Cicogna va riconosciuto un ruolo sostanzialmente organizzativo: è lui che si interessa di provvedere la materia prima, fare gli acquisti, saldare le varie fatture, tenere i contatti con le maestranze. Viceversa i ripetuti e consistenti mandati di pagamento a favore di Giovan Battista, per una somma totale che si aggira almeno intorno alle 800 lire, si giustificano solo a fronte di un rilevante impegno dell'artista, che potrebbe sottenderne un ruolo di primo piano nell'invenzione e nell'esecuzione dell'articolata macchina liturgica. A Giovan Battista «scultor da Mantua» vengono infatti versate in più occasioni notevoli somme: «per fare le figure de metallo … li stampi che vanno de il tabernacolo da dare a m.o Luca zetador», agosto 1536; «per fare le figure de crea del tabernacolo», marzo 1537; ma per «le figure de crea » si registrano altri pagamenti nei giorni immediatamente successivi; e ancora, sempre nel 1537 un versamento a saldo « per suo resto pagamenti… fabrica de li Christi, angeli et Dio patiens …»[12]. Di fatto, anche tenendo conto della frammentarietà e lacunosità dei mandati di pagamento, non sempre integralmente leggibili, si può costatare come le somme saldate a Giovan Battista sovrastino decisamente tutte le altre spese sostenute sia per l'acquisto dei materiali (circa 90 lire per i cristalli e altrettante per il metallo), che per le altre maestranze: a Luca Romano vengono riconosciute tra 1536 e il 1537 circa 90 lire; la somma saldata ai lapicidi si attesta sulle 80 lire.

5. Giovan Battista Scultori, *Angelo Vittoria*, 1536-1537. Verona, duomo, arco di ingresso del *Tornacoro*.

6. Giovan Battista Scultori, *Figura Allegorica*, 1532-1534. Mantova, Palazzo Te, loggia di Davide.

7. Giovan Battista Scultori, *Angelo Vittoria*, 1536-1537. Verona, duomo, arco di ingresso del *Tornacoro*.

8. Giovan Battista Scultori, *Figura Allegorica*, 1532-1534. Mantova, Palazzo Te, loggia di Davide.

Il tabernacolo eucaristico

I documenti rinvenuti tra le carte della Fabbriceria ci permettono di ricostruire, almeno idealmente, la complessità visiva e le valenze semantiche e simboliche dello straordinario arredo liturgico, chiarendo e dando sostanza alle parole di Pier Francesco Zini che così lo descriveva: «Quod quidem tabernaculum ex diverso ac pretioso marmore crystaloque summo studio artificioque confectum, quatuor Angeli aenei supra maius altare, quod erectum est in medio choro, tanta cum maiestate suspensum tenent, ut devotos & sacerdotum, & populi animos (ut aequum est concitet ad religionem)»[13]. Da quanto risulta dalla lettura di ciò che ancora, con gran fatica, si riesce a decifrare, la forma del tabernacolo veronese doveva presentarsi davvero magnifica, tale da catalizzare tutta l'attenzione dei fedeli sul momento topico del sacrificio di Cristo: una struttura in marmo, bronzo e cristallo sorretta da quattro angeli che, nella sostanziale trasparenza del registro inferiore, garantiva la visibilità e, dunque, la partecipazione al rito eucaristico dei fedeli. A quanto è dato comprendere l'organismo doveva presentarsi come una struttura architettonica, presumibilmente nelle forme di un tempio a pianta circolare, forse un ottagono, rispondente al modello del sepolcro di Cristo, in parte aperto e trasparente (vengono ricordati infatti i «cristalli per il bisarmo de li tabernacoli del coro»), in parte chiuso da rilievi in bronzo con immagini della passione di Cristo.
È indubbio che la connotazione architettonica del tabernacolo della cattedrale veronese, unita alla complessità iconografica, lo rendeva molto più di un semplice arredo liturgico; di fatto, riprendendo le esperienze di inizio Cinquecento, più che ai *ciboria* quattrocenteschi si ricollegava al modello dell'altare eucaristico, sviluppato in tutte le sue accezioni. Un modello, quello veronese, tuttavia, che per il suo esplicito riferimento ai temi evangelici e a una Chiesa che, nella partecipazione corale al momento eucaristico, voleva proporsi come esempio di cristianesimo spiritualmente rinnovato e riformato, sarà ben presto abbandonato.
Del prezioso apparato eucaristico si sono perse le tracce; ricordato nelle due orazioni funebri dei familiari del vescovo, il predicatore Angelo Castiglione e il canonico Adamo Fumano, nonché dallo Zini, nel 1566 costituisce ancora l'esempio cui si ispirò san Carlo Borromeo per il riassetto dello spazio presbiteriale del duomo di Milano dove, per garantire la doppia trasparenza e visibilità, venne adottata la soluzione veronese sia nell'organizzazione della zona presbiteriale, sia nella collocazione sulla mensa eucaristica del prezioso tabernacolo dono di papa Pio IV al cardinal nipote[14]. La celebrata macchina liturgica voluta dal vescovo Giberti, con ogni probabilità, venne tradita già agli inizi degli anni Settanta del Cinquecento, in concomitanza con l'introduzione della nuova liturgia voluta da Pio V, il grande inquisitore, che nell'uso della lingua latina e soprattutto nella posizione del celebrante, obbligatoriamente non più rivolto verso i fedeli, ne sanciva il definitivo superamento, rendendo urgente l'adeguamento di tutto l'impianto dell'al-

tare maggiore scaligero; sicché, in ottemperanza del nuovo orientamento liturgico, attraverso l'aggiunta di una pedana lignea, venne trasformata la mensa eucaristica nel "doppio altare" ricordato, poi, da tutte le fonti storiche. L'invenzione della macchina eucaristica voluta dal vescovo riformatore con il prezioso tabernacolo all'evidenza aveva perso tutta la sua efficacia funzionale e comunicativa, o meglio mostrava in modo troppo palese la portata potenzialmente eversiva della teologia della Croce che l'aveva ispirata.
Non è affatto irrilevante sottolineare come la realizzazione del prezioso tabernacolo eucaristico, che segnava in modo inequivocabile il programma iconografico della cappella grande, si collochi sostanzialmente in un periodo di grande fervore di studi, dibattiti, approfondimenti, promossi dall'accademia gibertina; si pensi solo alle letture bibliche e veterotestamentarie che il Campese tenne nell'inverno tra il 1535 e il 1536 ai familiari del vescovo. E certamente le lezioni sulle lettere paoline, poi pubblicate a Venezia nel 1536, in cui il van Kampen parlava apertamente di giustificazione per fede e predestinazione, dovettero lasciare un segno profondo nei circoli religiosi che si riunivano all'ombra della cattedrale, se nella famosa disputa del 1538, le posizioni sostenute dagli uomini del vescovo Timoteo Giusti, Tullio Crispoldi e Marcantonio Flaminio, in contrapposizione ai più moderati Gaspare Contarini e Girolamo Seripando, risultarono improntate a un radicale agostinismo, molto vicine alla dottrina della giustificazione per sola fede.
Non c'è dubbio che verso la fine degli anni Trenta la sensibilità religiosa e il clima spirituale che all'interno della famiglia del Giberti si respirava era molto prossimo alle tesi valdesiane, espresse poi nel *Beneficio di Cristo*, pubblicato anonimo nel 1543 e di cui il Flaminio stesso curò la revisione. E d'altra parte in tale contesto vale la pena ancora ricordare il favore e la protezione concessa dal vescovo Giberti a Bernardino Ochino, così come la vicinanza a molti personaggi legati al mondo degli Spirituali, da Vittoria Colonna a Reginald Pole, da Pietro Bembo a Ercole Gonzaga, così come a Donato Rullo e Pietro Carnasecchi, la cui tragica fine sul rogo finirà per chiudere definitivamente la stagione del riformismo in Italia.
Per la fortuna dell'invenzione della celebrata macchina liturgica, oltre alle suggestioni ed echi ravvisabili negli sfondi architettonici di Paolo Veronese, per esempio nel *Cristo tra i dottori* o nella *Cena in casa di Simone*, su cui in questa sede non è possibile soffermarsi, occorre far menzione almeno della grande macchina eucaristica impalcata per l'altare di San Giorgio Maggiore a Venezia, dallo scultore veronese Girolamo Campagna (fig. 11): una grande sfera di bronzo, sorretta sulle spalle dai quattro Evangelisti e coronata dalla figura di Dio Padre benedicente, costituisce il fulcro dell'invenzione del Campagna che, nel serrato ritmo compositivo, si presenta aperta e trasparente sia alla visione dall'aula plebana che a quella dal coro dei canonici. Rimandi alla soluzione veronese si potrebbero ravvisare anche a Firenze, nel recinto ottagonale del coro di Santa Maria del Fiore, commissionato nel 1545 da Cosimo de' Medici a Baccio Bandinelli, con l'altare isolato posto in posizione centrale, il cui programma iconografico, ancora una volta connotato da un forte cristocentrismo, si ispirava alle tesi valdesiane[15].

9. Giovan Battista Scultori, *Angelo Vittoria*, 1536-1537. Verona, duomo, arco di ingresso del *Tornacoro*.

10. Francesco Primaticcio (attr.), *Allegoria della Fama in volo*, metà XVI secolo. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 38413.

11. Girolamo Campagna, *Altare Maggiore*, 1595. Venezia, San Giorgio Maggiore.

12. Sebastiano Torregiani, *Altare*, 1586-1588. Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina.

Così come strette assonanze con il grande tabernacolo veronese sono individuabili nel bellissimo altare al centro della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore a Roma: quattro angeli in bronzo dorato, opera di Sebastiano Torreggiani, sorreggono il ciborio riccamente decorato con angeli e profeti a tutto tondo e bassorilievi sugli sportelli (fig. 12).
Infine, da ultimo, non possiamo dimenticare come nel settembre del 1573 l'ormai anziano maestro venisse convocato da Guglielmo Gonzaga per quella che fu, con ogni probabilità, la sua ultima grande opera: cinque figure in argento per l'imponente tabernacolo da collocarsi sopra l'altare posto al centro dello spazio presbiteriale di Santa Barbara[16]. Chissà se nella disponibilità a «lassar il lavoro di Verona», per affrontare l'impresa mantovana, non vi fosse in Giovan Battista anche una precisa volontà di confrontarsi, dopo tanti anni, con un tema che tanto l'aveva coinvolto al tempo delle commissioni gibertine. E se l'orgoglio e il prestigio del maestro – che non volle farsi imporre i termini di consegna, «dicendo che mai ha voluto lasciarsi prefigere tempo alcuno a finire le sue opere»[17] – sembrano essere passati indenni attraverso la grande tempesta inquisitoriale (a seguito della testimonianza del protonotario Pietro Carnesecchi, il celebrato scultore venne catturato a Roma, dove fu processato dall'Inquisizione e condannato come eretico[18]), non si può non riflettere su quanto, probabilmente, dovessero apparire diversi, agli occhi dell'anziano maestro, i significati e le valenze spirituali di queste due opere, di questi due tabernacoli eucaristici, che senza alcun dubbio segnarono l'inizio e la fine di un percorso, non solo artistico, ma anche umano e spirituale.

Note

1 Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. VI. 209 (5433), cc. 114r-126r. Ora possiamo avvalerci anche dell'edizione a stampa curata da R. Drusi: Zuanne da San Foca, *Itinerario del 1536 per la Terraferma Veneta,* Pordenone 2017 e, tuttavia, sulla rilevanza storica del manoscritto si rimanda a E. Svalduz, *Giovanni da San Foca*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. II. L'età veneziana*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine 2009, pp. 1275-1279.

2 I documenti già segnalati da P. Gazzola, *La pergula della cattedrale veronese*, in "Bollettino d'Arte", ser. 4, XLV, gennaio-giugno 1960, 1-2, pp. 97-110, sono stati poi pubblicati da A. Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. Il programma, il contesto*, in "Venezia Cinquecento", VI, 11, 1996, pp. 75-161.

3 Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. VI. 209 (5433), cc. 114 r-116v.

4 Tutto ciò che rimane dei giornali di entrata e uscita, dopo l'alluvione di fine Ottocento e l'incendio della sagrestia minore, è conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona, Archivio del Capitolo, *Fabbriceria della Cattedrale sec. XVI*, buste A e B. Qui è possibile rintracciare i mandati di pagamento per i lavori relativi alla fabbrica della cattedrale, ordinati in fascicoli numerati e suddivisi per anni. Ho in programma un contributo in cui verrà proposta una dettagliata analisi dei documenti relativi alla fabbrica gibertina, per il momento rimando a M.T. Franco, *Arte e fede nella Verona del vescovo Giberti,* tesi di dottorato di ricerca in Beni Culturali e Territorio, Scuola di Dottorato in Studi Umanistici dell'Università di Verona, tutor L. Olivato, ciclo XXII (2009-2011), in particolare pp. 152-167 e la relativa appendice documentaria, pp. 249-268.

5 Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. VI. 209 (5433), cc. 119r.

6 Sulla questione si può vedere *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2006; in particolare S. De Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, pp. 25-51.

7 P.F. Zini, *Bonis pastoris exemplum ac specimen singulare ex Jo. Matthaeo Giberto Episcopo expressum atque propositum*, Venezia 1556, p. 258.

8 Verona, Biblioteca Capitolare, G. Corsi *Descrizione della Cattedrale di Verona,* ms. MCCXXXVIII, fogli sciolti alla fine del manoscritto.

9 Verona, Biblioteca Capitolare, Archivio del Capitolo, *Fabbriceria della Cattedrale sec. XVI*, buste B, f. 2, cartelle 1534-1538 e 1534-1539.

10 M. Firpo, D. Marcato, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567). II. Il processo sotto Pio V*, edizione critica, 3 voll., Roma 1998, III, pp. 1053-1054. Sulla questione si rimanda a

M.T. Franco, *Un eretico in laguna. Giovan Battista Scultori e il refettorio per i canonici di San Salvador. Nuove ipotesi attributive*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, a cura P. Artoni *et al.*, Treviso 2013, pp. 248-253; Eadem, *I "mostruosi camini" e Giovan Battista "scultore eccellentissimo de crocefissi"*, in *Villa Della Torre a Fumane di Valpolicella*, a cura di P. Brugnoli, Verona 2013, pp. 55-64.

11 Sia sufficiente ricordare come l'artista alla fine degli anni Quaranta per il potente cardinale Antoine Perrenot de Granvelle eseguisse, in ben 59 tavole, la raffigurazione grafica del *Giudizio Universale* di Michelangelo, così come lo stesso cardinale si rivolgesse allo Scultori per ottenere una serie di disegni con la riproduzione grafica delle invenzioni giuliesche impalcate nella *Caduta dei Giganti* (cfr. *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, a cura di L. Ferrarino, Madrid 1977, pp. 45-52); ma svariati disegni furono inviati anche a Jacopo Strada, se l'antiquario in una lettera al duca Guglielmo Gonzaga del 4 ottobre 1577 ricordava come «da lui si trovasse ben servito» (cfr. D.J. Jansen, *Jacopo Strada antiquario mantovano e la fortuna di Giulio Romano,* in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" [Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989], Mantova 1991, pp. 361-374). Ma si può ricordare ancora come Ercole Gonzaga fosse solito recarsi nello studio dell'artista per vederlo disegnare (cfr. C.M. Brown, *Il "Reverendissimo Cardinale mio Signore, el quale venendo spesso a vedermi disignar". Giovanni Battista Scultori and Cardinale Ercole Gonzaga,* in "Civiltà Mantovana", ser. 3, XXVII, 4, settembre 1992, pp. 25-29). Recentemente è stato pubblicato un foglio dell'Archivio Capilupi di Mantova, certamente autografo ancorché, trattandosi di uno schizzo molto sommario, ritengo non possa essere significativo della documentata abilità di disegnatore dello Scultori (cfr. S. L'Occaso, *Collezionismo e committenza della famiglia Capilupi*, in *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di D. Ferrari, Mantova 2018, pp. 219-255).

12 Verona, Biblioteca Capitolare, Archivio del Capitolo, *Fabbriceria della Cattedrale sec. XVI*, buste B, f. 2, cartelle 1534-1538 e 1534-1539.

13 Zini, *Bonis pastoris*, cit., pp. 258-259

14 Da ultimo, cfr. R.F. Repishti, *Un "tabernacolo di metallo fatto da Jacobo di Duca siciliano secondo il disegno di messer Michel Angelo Bonaroti" per il Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", n.s., 157, 2009 (2010), 3, pp. 33-38.

15 Cfr. M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, pp. 208-230.

16 G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 2. Giovan Battista Scultori e il monumento di Girolamo Andreasi (con una precisazione per Prospero Clemente)*, in "Prospettiva", 110-111, 2003, pp. 130-139: 139 nota 32.

17 Cfr. la lettera del 12 settembre 1573 con cui Teodoro San Giorgio informa il duca Guglielmo sulle trattative con lo scultore, riportata da Rebecchini, *Sculture e scultori*, cit., p. 139 nota 32.

18 S. Pagano, *Il Processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568,* Città del Vaticano 1991, pp. 177, 199, 208 e 213.

Stefano Marconi

Riflessioni sulla prospettiva tra Giulio Romano e Cristoforo Sorte

Il codice capponiano 132 della Biblioteca Apostolica Vaticana, costituito da 42 fogli numerati e da un foglio non numerato, contiene un'ampia e articolata silloge delle *Due regole della prospettiva pratica* di Jacopo Barozzi da Vignola con i dotti "commentarj" e le integrazioni del padre Egnazio Danti. Concepite e stese intorno al periodo 1530-1540, perfezionate nei decenni successivi, le *Due regole* vennero stampate per la prima volta in Roma dai torchi di Francesco Zanetti soltanto nel 1583, dieci anni dopo la morte dell'autore, quando Danti insegnava matematica all'Università di Bologna ed era intento a dimostrare i fondamenti teorici che le pratiche meccaniche contengono in sé. Il testo del codice è preceduto e concluso da due brevi inserti. L'uno occupa interamente il f. 1r e sei righe del f. 1v, è intitolato *Trattato di prospettiva in scurcio cioè quando se dipinge in alto su le facciate de muri o sotto li soffitti o volte. Di Giulio Romano*. L'altro inserto si trova nell'ultimo foglio non numerato, è intitolato *Trattato di prospettiva in piano d'un certo autore* non meglio specificato. È certo che si tratti di parti aggiunte successivamente alla stesura del testo vignolesco ed è stato agilmente dimostrato alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso che entrambe le parti riproducono in ordine inverso i passi dedicati alla prospettiva nel trattatello *Osservazioni nella pittura* del pittore e corografo veronese Cristoforo Sorte, che uscirono in due edizioni veneziane, l'una del 1580 presso Gerolamo Zenaro e l'altra del 1594 presso Giovanni Antonio Rampazetto[1]. Ne deriva che Giulio Romano non possa essere considerato l'estensore della descrizione della prospettiva da sottinsù come appare scritto nel codice capponiano, ma bensì colui che ne insegnò le regole e la pratica. Lo dimostra un'esauriente e articolata nota di Bates Lowry, posta nel primo capitolo della fondamentale monografia su Giulio Romano di Frederick Hartt, che presenta e delucida il quadro storico e filologico della questione[2]. L'accostamento dei brani sulla prospettiva dell'illustre topografo veneto alla silloge prospettica vignolesca è comunque per noi interessante per due ragioni: l'una perché sia le *Osservazioni nella pittura* sia *Le due regole della prospettiva pratica* sono testi che appaiono a stampa in anni assai vicini, l'altra perché entrambi fanno riferimento a esperienze maturate nel periodo che va dal 1530 al 1540.

L'antica espressione "prospettiva in piano" vuol dire prospettiva "a quadro verticale", invece il significato dell'espressione "prospettiva in scurcio" è chiarito dal medesimo autore: «quando se dipinge in alto su le facciate de muri o sotto li soffitti o volte», e può così agevolmente identificarsi con la prospettiva da sotto in su o "a quadro orizzontale". Cristoforo Sorte, ormai anziano ma ancora intensamente attivo, convinto che la prospettiva «che si fa in scurzo [sia] ai pittori non meno necessaria di quell'altra, e forse anco assai meno intesa di quella»[3], si premura di comunicarne le istruzioni: «com'ella già molti anni mi fu cortesemente insegnata, così non voglio lasciare d'insegnarla altrui»[4]. In particolare egli rammenta la decorazione con una quadratura di un ambiente voltato nel castello di Mantova, da lui eseguita su incarico del duca Federico Gonzaga e quindi proprio tra il 1530 e il 1540: una finta loggia con colonne tortili e balaustrata, che correva tutt'in giro in alto della camera. Di seguito ricorda di essersi potuto giovare degli ammaestramenti ricevuti direttamente da Giulio Romano: «praticando io allo-

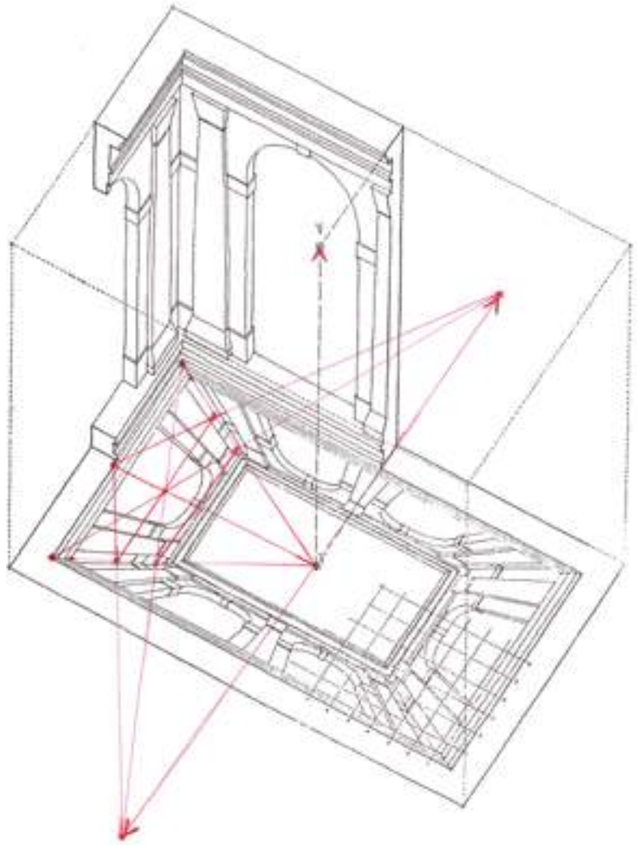
ra con M. Giulio Romano [...] egli mi mostrò a condur la detta opera con ragione in due modi»[5]. Sono proprio i due modi strettamente interdipendenti di eseguire figurazioni di sottinsù – l'uno di carattere geometrico, l'altro di natura pratica ed empirica – che vennero trascritti pressoché integralmente nel recto e nel verso del primo foglio nel codice capponiano.

Il metodo geometrico «con due ponti», l'uno «nel mezzo del sfondro» e l'altro «a l'orizonte abasso»[6], come dice Sorte attingendo ai ricordi della giovanile esperienza mantovana, corrisponde al modo di fare le prospettive su soffitto piano esposto con maggiore precisione e chiarezza di lì a poco da Egnazio Danti nelle *Due regole*. Ambedue affermano che si tratta alla fin fine di operare come se si avesse da dipingere in una parete piana, convenendo così sulla sostanziale identità fra prospettiva "a quadro verticale" e "a quadro orizzontale".

Sottolineando l'estrema rarità delle due cinquecentine con le *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte, Bates Lowry riportava di aver redatto la nota filologica, che abbiamo prima considerato, sulla base della ristampa dell'edizione del 1580 apparsa nel 1876 nel "Giornale di Erudizione Artistica"[7] a cura della R. Commissione conservatrice di Belle Arti nella provincia dell'Umbria. D'altra parte, si tratta di un dato già rilevato in epoca assai anteriore da Leopoldo Cicognara il quale aveva definito l'*editio princeps* «Rarissimo opuscoletto» e la seconda «più rara ancor della prima»[8]. Per di più, nella sintetica descrizione dei due libri, entrambi da lui posseduti, il conte Cicognara non mancava di porre l'accento in modo ancor più significativo su un'altra questione altrettanto rilevante: come nella *princeps* «a retro delle pagine 15 e 16 dovevano essere stampate due figure esplicative del testo, che non vi sono, benché sia lasciato in bianco lo spazio», così nell'altra «ai luoghi ove dovrebbero essere due figure esplicative del testo, la prima non si trova, lasciando vuoto lo spazio, e la seconda è intagliata e stampata a tutta pagina»[9].

Frattanto nel 1960, a breve distanza di tempo dalle argomentazioni del Lowry, usciva l'edizione moderna dell'opuscoletto del Sorte curata da Paola Barocchi, alla quale però non fu possibile reperire la ristampa del 1594. Così il pittore fiorentino Mino Melani sopperiva all'omissione di entrambe le immagini grafiche nell'edizione principe, che riguarda proprio le descrizioni dei procedimenti della prospettiva "in piano" e "in scurzo", con due ricostruzioni geometriche appositamente predisposte[10].

Riguardo in modo specifico alla prospettiva "in scurzo", Melani ha presentato in un'unica figura l'architettura che dovrà dipingersi in un soffitto rettangolare con la veduta assonometrica e con la messa in prospettiva da sotto in su (fig. 1). I due punti V e V^t individuano rispettivamente il punto di vista nello spazio e il punto principale della prospettiva sul soffitto piano, per cui la distanza VV^t è quella che è tra il soffitto e l'occhio di chi, ponendosi nel centro della sala, contempla l'illusorio sfondato in una visuale unica dal basso verso l'alto. L'importanza decisiva sta nella relazione strutturale tra i due punti, che si esplica nel ribaltamento della distanza VV^t sul quadro prospettico. È la fase che contraddistingue il passaggio dalla realtà tridimensionale alla rappresentazione bidimensionale, ma che nel grafico non è messa in atto. Si rendeva necessario approfondire l'analisi della composizione interna del metodo geometrico per spiegare il procedimento costruttivo e anche per mostrare la coincidenza morfologica tra le rappresentazioni "a quadro verticale" e "a quadro orizzontale". Ho ritenuto opportuno evidenziare per ora con pochi tratti di penna biro rossa nel grafico realizzato da Milo Melani la maniera e l'artificio dell'operazione geometrica con cui è degradata la figura di un quadrato verticale suddiviso in quattro quadrati minori e che inscrive l'immaginaria architettura prospettica su un lato corto del soffitto. Oltre alle linee verticali perpendicolari al quadro orizzontale, che sono le linee tirate al punto V^t posto nel mezzo del soffitto, sono indicati pertanto altri due punti funzionali alla costruzione per determinare la prospettiva dell'altezza della figura data: entrambi sono posti a livello e allato del punto principale V^t, distano da esso quanto V da V^t e costituiscono i punti di concorso delle diagonali del quadrato degradato e dei quadrati piccoli che lo ripartiscono.



Pagina a fronte

1. Progetto di un'architettura dipinta su quadro orizzontale (1960) e in colore rosso il modo geometrico di realizzarla (2020).

2. Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzina della Paleologa, architettura dipinta al centro della volta nel camerino delle Stagioni, post 1531. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova.

La cosiddetta Palazzina della Paleologa, la "fabrica nova" attigua al Castello di San Giorgio, così denominata perché un tempo residenza privata di Margherita Paleologa, fu condotta da Giulio Romano nel 1531 in tutta fretta, incalzato com'era da Federico Gonzaga, e venne poi miseramente abbattuta a fine Ottocento. Della fase giuliesca sopravvive soltanto la decorazione pittorica murale che adornava nel piano nobile il camerino delle Stagioni e che, staccata, è stata ricomposta in un ambiente del castello. Nel catalogo della mostra su Giulio Romano del 1989 Amedeo Belluzzi richiama l'attenzione sull'ideale sfondato che si apre nel soffitto reale a volta della stanza, fingendovi un loggiato con colonne doppie e balaustrate, che si estende su tutti e quattro i lati, mentre al centro campeggia l'immagine di un pergolato a maglie quadrilatere (fig. 2)[11]. Quindi, egli riconduce il virtuale sfondato all'ambiente raffaellesco, associandolo ai recenti e nuovissimi esempi nelle Logge Vaticane, e dà risalto alla testimonianza del Sorte. Nel medesimo tempo, nella prolusione al convegno mantovano *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, anche Eugenio Battisti riconosce il legame figurativo tra il loggiato fittizio e la descrizione nelle *Osservazioni* e presenta l'interpretazione disegnativa offerta dal pittore Melani quasi trent'anni addietro, aggiungendo che il grafico «oggi [nell'ottobre 1989] dovrebbe essere integrato con l'analisi di questi affreschi prospettici della Paleologa»[12]. Ma la volta non insiste su base quadrata, come negli esempi vaticani pur significativamente addotti dal Belluzzi, e la composizione non è rigorosamente vincolata al punto centrale, come prevede il metodo di cui riferisce il Sorte e a cui Melani si attiene. Una prima indagine su una riproduzione fotografica ad alta risoluzione induce a ritenere che, essendo la pianta del soffitto voltato oblunga, siano stati adottati e condotti con ragione accorgimenti tecnici ed espedienti pratici al fine di evitare le deformazioni di colonne e balaustri più lontani dal detto punto, che un più analitico scandaglio del modo in cui è costruita la loggia dipinta potrà consentire di riconoscere obiettivamente.

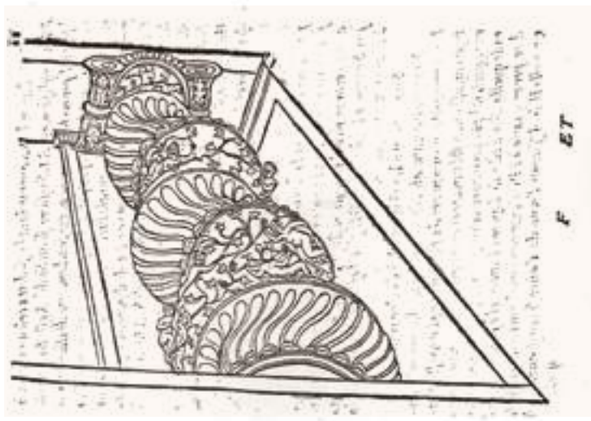
Nondimeno, subito dopo aver preso in considerazione il camerino delle Stagioni, Amedeo Belluzzi collega in modo ancor più stringente la testimonianza del Sorte di un ideale sfondato da lui dipinto in un ambiente del castello alla decorazione della volta di una sala collocata al pianterreno della Rustica (fig. 3)[13], ove le colonne vitinee di ordine ionico in prospettiva corrispondono nei motivi e nei caratteri giulieschi alla colonna in scorcio che si trova nella seconda edizione del trattatello (fig. 4). La comune matrice figurativa, anzi la possibilità che la colonna incisa a tutta pagina discenda per via diretta dalle colonne vitinee dipinte, e il nesso tra il brano letterario e il finto loggiato da sottinsù, che Amedeo Belluzzi

aveva con prudenza proposto, avvalorano in modo convincente l'ipotesi che fu proprio Cristoforo Sorte a realizzare la quadratura, allorché si trovava a Mantova alle dipendenze di Federico Gonzaga e al seguito di Giulio Romano. La datazione dell'opera è così circoscrivibile tra la fase costruttiva della Rustica, che fu avviata da Giulio nel 1538-1539, e la morte del duca nel 1540[14].

Sotto la secchezza e l'essenzialità delle procedure insegnate a Cristoforo Sorte, si celava l'idea che ossessionava Giulio Romano di trasporre nella pittura l'appariscente amplificazione verticale delle strutture reali e di alimentare l'illusione di una virtuosistica moltiplicazione degli spazi in altezza.

Entrambi gli esempi figurativi mantovani – nel camerino delle Stagioni e al piano terreno della Rustica – ci riconducono ai modelli raffaelleschi realizzati nelle Logge Vaticane, specialmente agli ideali sfondati nelle volte III e V, e costituiscono una fase assai significativa nel tracciato dello sviluppo dell'illusionismo spaziale, di cui Giulio Romano è protagonista. Siamo alle origini del quadraturismo e dell'impiego di particolari artifici che consentiranno sempre più nel corso del XVI secolo di aumentare fittiziamente l'altezza dei soffitti, dopo lo sfondato virtuale delle pareti nella sala delle Prospettive da parte di Baldassarre Peruzzi nella Villa della Farnesina. Pernio e motivo vettore del nuovo illusionismo spaziale, che Giulio Romano introduce a Mantova, è principalmente la colonna la quale, dipinta in prospettiva su un soffitto piano o su una volta ribassata, doveva apparire allo sguardo dal basso dell'osservatore perfettamente diritta e a piombo, oltre che tridimensionale.

Vediamo ora di dare luce ad alcune implicazioni critiche non adeguatamente approfondite negli studi sinora compiuti.

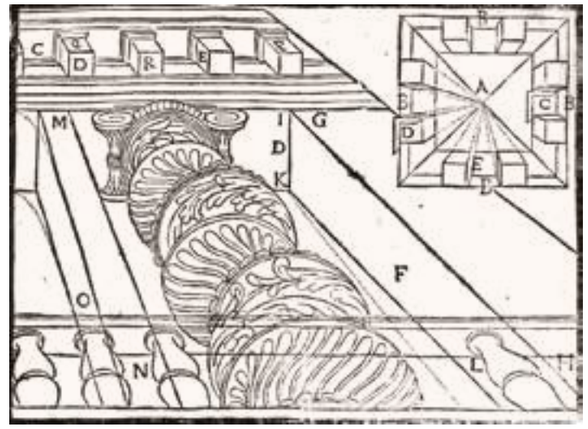


3. Mantova, Palazzo Ducale, Rustica, sala al piano terra, particolare dell'architettura dipinta nella volta, 1539-1540. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova.

4. C. Sorte, *Osservazioni nella Pittura*, Venezia 1594, c. 22r, prospettiva su quadro non verticale di una colonna vitinea. Fotografia Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ad esempio, l'immagine della colonna vitinea incisa e stampata nella seconda edizione delle *Osservazioni*, ove nella dedica al conte Agostino Giusti l'autore si dice ottantottenne, non appare esente da errori, qualora la si assimili a una prospettiva dal basso in alto con il quadro posizionato orizzontalmente; alterazioni nella forma che potrebbero anche essere state determinate dalla modalità della riproduzione che comportava la necessità di rappresentare sulla superficie piana del foglio la figura di una delle colonne realizzate sulla superficie curva di una volta, proprio come nella sala al pianterreno della Rustica. Comunque stiano le cose, si era reso certo conto delle anomalie "l'umanista-artista" padovano Giuseppe Viola Zanini che nella parte introduttiva del libro primo dedicata alla «prospettiva che si fa nei soffitti e volti di sotto in su» del suo *Della Architettura* (Padova 1629)[15], pur senza affermarne la derivazione, sostanzialmente ripete e completa il grafico del Sorte e ne emenda le incongruenze (fig. 5). Riporto il passo in cui Viola Zanini espone il metodo: «tutte le cose che nelli soffitti mostrano essere erette in piedi, e che vadin su diritte, per essere poste verticale, si faranno in prospettiva con il punto posto nel soffitto; e *quella parte, che farà soffitto alla parte verticale, non si farà in prospettiva, ma a squadra*»[16]. Quindi, le linee appartenenti a un piano parallelo al quadro orizzontale non si tracceranno in prospettiva, ma ad angolo retto. Pertanto «*La linea IK*, che anderà sotto il soffitto, e formerà il soffitto dell'architrave della cornice sopra la colonna, *si tirerà a squadra* [...]»[17].

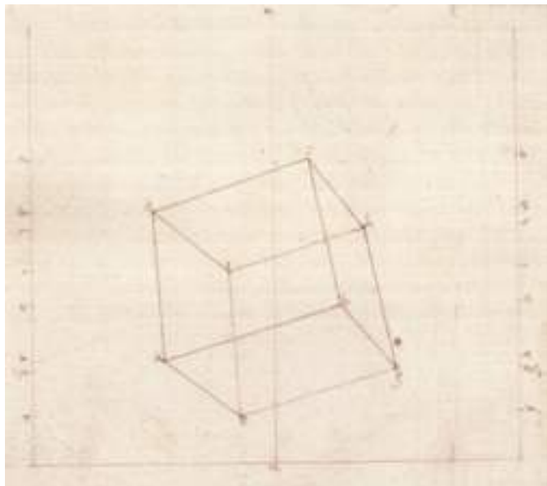
Come abbiamo già avuto modo di osservare, quando verso la chiusa del suo trattatello Cristoforo Sorte insegna la messa in atto della prospettiva architettonica, egli si richiama a operazioni per dipingere da sottinsù non solo geometriche ma anche pratiche, e che nondimeno si conducono con ragione, di diretta ascendenza mantovana avendole apprese, nel tempo in cui era «provisionato dell'eccellentissimo Signor Federico Gonzaga»[18], dallo stesso Giulio Romano. Il secondo modo, di natura per l'appunto pratica ed empirica, si serve del modello della cosa da dipingere (colonne, figure o altro) che, adeguatamente illuminato, viene riflesso in uno specchio munito di un reticolato di fili (il "velo" albertiano) e posto abbasso. Mi riprometto di ripercorrere materialmente il procedimento esecutivo nella serie di fasi che lo contraddistinguono in un futuro prossimo. Soffermiamoci ora su un caso particolare e vediamo di considerare cosa avviene quando riproduciamo in uno specchio le "similitudini" di corpi e cose disposti nello spazio in modo conforme al soggetto che s'intende rappresentare, ma ne mutiamo progressivamente la sua posizione e ne variamo altresì l'orientamento al fine di ritrovare la veduta più idonea e l'effetto ottico più singolare. Il disegno nel trattatello di Cristoforo Sorte con la colonna vitinea, di cui abbiamo prima riscontrato le incongruenze rispetto ad una posizione orizzontale del quadro, offre significativi indizi al riguardo. Riconosciamo la possibilità che quel diverso risalto visuale possa in fondo essere spiegato come la logica conseguenza del fatto che il disegno non sia l'esito di una ripresa puntuale dell'immagine del modello di una colonna riflessa in uno specchio piano posto di sotto nel mezzo della stanza, ma piuttosto sia la riproduzione fedele dell'immagine del modello riflessa in uno specchio inclinato, per servirsi delle inedite deformazioni visive. Ravvisiamo, infatti, che negli elementi architettonici vicini alla colonna all'evidente convergenza del fascio di rette prolungate verso l'alto, sembra quasi corrispondere, anche se meno manifesta e non verticalmente allineata alla prima, un'altra convergenza, ma verso il basso, di alcune linee in profondità (fig. 4); deroghe ai principi della prospettiva orizzontale che imparentano la rappresentazione a una prospettiva obliqua o inclinata a due fughe e che richiamano, piuttosto che un convenzionale illusionismo, le autonome manovre cinetiche dei soffitti dipinti veneziani[19].



5. Viola Zanini, *Della architettura*, Padova 1629, p. 33, prospettiva su quadro orizzontale con la colonna del Sorte rettificata.

In Italia settentrionale il modello esemplare della decorazione pittorica di un soffitto a scomparti, secondo la tradizionale struttura compositiva illusionistica, era la volta della camera di Psiche al Palazzo Te a Mantova, dipinta a olio nel 1528 da Giulio Romano. Questi infatti riquadra le singole figurazioni con cornici lignee, ma i rigorosi scorci da sottinsù realizzati in ogni scomparto sono prospetticamente collegati all'insieme, essendo prevista per l'osservatore una visione complessiva e unitaria degli episodi dal centro della sala. Anche ogni singola immagine – è ovvio – può essere oggetto di visione separata, ma da un medesimo punto di stazione. È lo sguardo di chi osserva che si muove, non è l'osservatore a muoversi nello spazio. Nella volta della camera di Psiche vi è ancora la comunanza strutturale con l'effetto scenico in cui lo spettatore ha la sensazione di assistere da fermo a un racconto o a un evento. Invece, in molti esempi di soffitti piani di ambito veneziano, quando la struttura sghemba dell'immagine o delle immagini correlate tra loro appare in tutta la sua evidenza, si determina l'effetto "quadro inclinato" che realizza l'impressione di una successione di istantanee colte al volo, di «movimento oggettivo combinato al movimento soggettivo dell'osservatore»[20]. Quindi, l'effetto quadro inclinato è esattamente l'inverso dell'effetto scenico, corrispondendo a una serie di impressioni visive colte «a volo nell'atto di muoversi nello spazio con la stessa libertà dei personaggi nel dipinto, cioè a un livello, in una direzione e con una concitazione del tutto analoghe: così il moto dell'osservatore diveniva protagonista dell'evento al pari del moto dei personaggi raffigurati»[21].

Nel *De prospectiva pingendi* Piero della Francesca dedica la quinta proposizione del terzo libro alla rappresentazione prospettica di un cubo genericamente ruotato nello spazio e che poggia con un solo vertice sul piano di terra, in modo che nessuna faccia sia orizzontale o parallela al piano del quadro. Scopo principale dell'artista era dimostrare che in questo caso nell'immagine il solido è rappresentato in scorcio in tutte e tre le direzioni fondamentali. A verifica dell'esattezza dell'esecuzione tecnica, si possono infatti tracciare i prolungamenti degli spigoli paralleli fra loro, che formano tre fasci di rette indicativamente convergenti verso altrettanti punti di concorso.



Nella tradizione manoscritta del trattato prospettico pierfrancescano, per la differente disposizione obliqua del solido nello spazio e per la posizione più alta del punto di vista, i disegni nei codici volgari si diversificano da quelli dei codici latini e sono meno interessanti ai fini del nostro assunto. Quindi, assume per noi importanza decisiva la singolare obliquità del cubo che si ravvisa nei disegni eseguiti nei codici latini.

Peraltro, la quinta proposizione del terzo libro non si trova nel codice 616 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux, che è considerato il testimone più autorevole della tradizione latina, essendo andato perduto il sesto fascicolo (ff. 51-60) che la conteneva. Invece, è inserita negli altri tre manoscritti con l'opera in latino: il codice C 307 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, con i disegni che si ritiene siano autografi di Piero, il codice Additional 10366 della British Library di Londra, che è fedele copia del codice di Bordeaux, e il codice Latino 9337 della Bibliothèque Nationale di Parigi, che è a sua volta copia cinquecentesca del codice di Londra.

6. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ante 1482. Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. C 307 inf., f. 62v. Fotografia Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

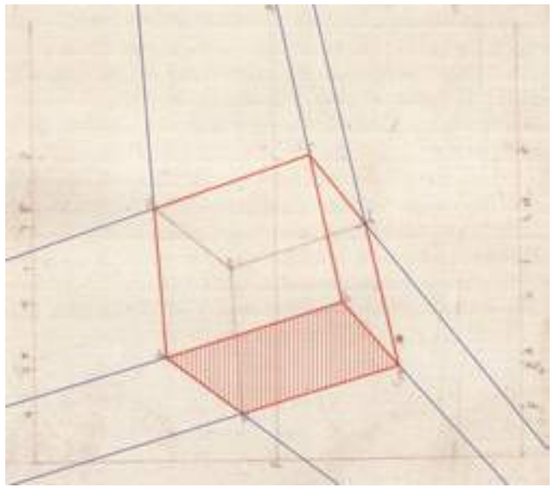
7. Mantova, Palazzo Te, camera dei Giganti, particolare della parete nord. Fotografia di Mauro Magliani.

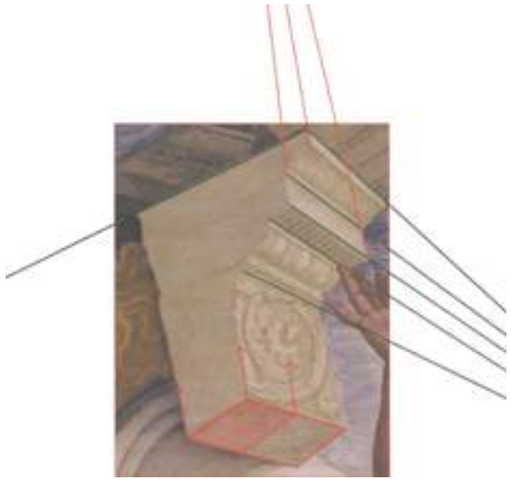
Nell'astratto rigore del teorema pierfrancescano scorgiamo i fondamenti geometrici di inedite soluzioni formali collegate al problema figurativo di fissare il movimento rotatorio di un solido nello spazio, che non può avvenire conferendogli una presentazione normale al quadro, bensì orientandolo in posizione generica.

È sintomatica la corrispondenza con la disposizione nello spazio proprio delle colonne spezzate e dei frammenti di architravi e cornici del tempio in rovina sotto il fulmine lanciato da Giove irato sui superbi Giganti, che compaiono con evidente effetto d'intensificazione espressiva in una parete della camera appositamente costituita nel Palazzo Te a Mantova in unità con il complesso decorativo disegnato da Giulio Romano intorno al 1531[22] e affrescato da Rinaldo Mantovano in un periodo di tempo che dal 1532 poté protrarsi un po' dopo il 1534[23].

Prendiamo allora in considerazione l'immagine del cubo prospettico in posizione generica come si presenta nei manoscritti in latino e assumiamo come riferimento privilegiato il disegno autografo contenuto nel codice Ambrosiano C 307 inf. (fig. 6). Osserviamo ora il particolare di un frammento di trabeazione ugualmente orientato nello spazio, che è dipinto sulla parete d'ingresso alla camera dei Giganti e che emerge con tutta evidenza nella raffigurazione del crollo della fronte del tempio (fig. 7). Quindi, poniamo a confronto l'immagine del poliedro con quella dell'elemento architettonico e indaghiamo a fondo il principio costruttivo di entrambe (figg. 8-9)[24]. Constatiamo che l'analogia strutturale è così forte da rasentare l'identità.

Ad avallare ancor più l'unità di concezione e la consonanza figurativa e formale, già di per sé assai eloquenti, vi è un preciso riscontro documentale: la firma di appartenenza *Sperandio Cavalchabo da Mantua 1531* posta lungo il margine superiore del f. 107v nel codice Additional 10366 della British Library, in cui il disegno del cubo è uguale a quello presentato nel codice Ambrosiano C 307 inf. Pur non essendo per noi possibile l'identificazione del personaggio Sperandio Cavalcabò, è altamente sintomatico il riferimento sia alla sua origine o provenienza mantovana sia all'anno 1531, che corrispondono proprio al luogo e al tempo in cui Giulio Romano concepiva «la più capricciosa invenzione che si potesse trovare, cioè Giove che fulmina i Giganti»[25].





8. Analisi strutturale del cubo in posizione generica del codice Ambrosiano C 307 inf.

9. Analisi strutturale del frammento di trabeazione dipinto su disegno di Giulio Romano.

Per esprimere il dinamismo infrenabile del fantastico cataclisma, Giulio Romano s'ingegna di ricavare tensioni drammatiche così dalla rotazione e dall'espansione spaziale dei corpi, quanto col dare risalto egualmente intenso al muoversi vertiginoso degli elementi architettonici in caduta per l'implacabile rovina del tempio. L'agitazione disordinata diviene furore vorticoso. Nell'incessante turbinio che pervade persone e cose, spicca con le sue distorsioni prospettiche l'immagine del frammento di trabeazione che va giù a precipizio. La rigida razionalità e il crudo tecnicismo del disegno con il cubo inclinato di Piero della Francesca mettono a nudo l'artificio geometrico della costruzione e rivelano la vitalità del congegno che servì di traccia e offrì il destro a Giulio Romano per conferire deformante risalto all'attrazione visiva del crollo.

Note

1 Citerò d'ora in avanti da C. Sorte, *Osservazioni nella Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962, I, pp. 271-301 (testo), 349-350 (nota filologica), 526-539 (commento).

2 F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, pp. 10-13 nota 7.

3 Sorte, *Osservazioni*, cit., p. 297.

4 *Ibidem*.

5 Ivi, p. 298.

6 *Ibidem*.

7 "Giornale di Erudizione Artistica", 5, 1876, pp. 20-49.

8 *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa 1821, p. 34.

9 *Ibidem*.

10 Sorte, *Osservazioni*, cit., pp. 535, 537. La figura, che si trova nella seconda edizione dell'operetta, verrà poi riprodotta da Paola Barocchi nel volume terzo dei *Trattati*, cit., Bari 1962, p. 606.

11 A. Belluzzi, *La palazzina di Margherita Paleologa nel castello di Mantova*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 385-387.

12 E. Battisti, *Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, Palazzo Ducale e Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 21-43: 38 e figg. 23-28.

13 Belluzzi, *La palazzina*, cit., p. 387.

14 Marco Tanzi individua una traccia sicura dell'arte di Giulio Campi nei puttini, dipinti in volo o variamente atteggiati sulla balaustrata, e li attribuisce presumibilmente al tempo di Ercole Gonzaga, nei primi anni Cinquanta; si veda M. Tanzi, *Giulio Campi fu al servizio dei Gonzaga in Palazzo Ducale a Mantova, il suo genio in una volta animata da putti tra massicce colonne*, in «Il Vascello quotidiano *web*», pagina aggiornata il 24 maggio 2012. Dal canto suo, Stefano L'Occaso avanza il nome di Anselmo Guazzi per le figure al centro della volta; si veda S. L'Occaso, *Anselmo Guazzi, un allievo di Giulio Romano*, Mantova 2012, pp. 65-71. Riguardo all'origine del sodalizio tra Cristoforo Sorte e Giulio Campi, è assai significativa la congettura di Giulio Bora: «Quasi certamente i due artisti si erano conosciuti a Mantova dove Sorte, in contatto con Giulio Romano, aveva appreso da lui la tecnica degli scorci per la decorazione dei soffitti e in particolare quella, difficile, delle colonne tortili» (G. Bora, *Giulio e Antonio Campi: due fratelli, due temperamenti*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007-4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 27-35: 32). Mi limito a sostituire l'avverbio di luogo con l'avverbio di tempo; viene così: «Quasi certamente i due artisti si erano conosciuti a Mantova *quando* Sorte, in contatto con Giulio Romano, aveva appreso da lui la tecnica degli scorci per la decorazione dei soffitti e in particolare quella, difficile, delle colonne tortili». Sulla fortuna del motivo delle colonne tortili disegnate in scorcio si veda Idem, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano*, cit., 1991, pp. 275-284.

15 Ho utilizzato la riproduzione anastatica *Della Architettura di Gioseffe Viola Zanini. Con la mappa di Padova del 1599*, a cura di A. Hopkins, Vicenza 2001 (Testi e fonti per la Storia dell'Architettura, 4), pp. 30-41. L'espressione "umanista-artista" è di Andrew Hopkins nel saggio introduttivo *Giuseppe Viola Zanini: cartografo, pittore e architetto*, alle pp. XV-XXX: XV.

16 Ivi, pp. 38-39 (il corsivo è mio).

17 Ivi, p. 31 (il corsivo è mio). Anche Giulio Bora ha osservato che l'illustrazione della colonna tortile in prospettiva nel trattato di Viola Zanini è «senz'altro più corretta di quella che aveva offerto in precedenza il Sorte», ma non ne approfondisce le ragioni (Bora, *Giulio Romano, gli scorci*, cit., p. 282).

18 Sorte, *Osservazioni*, cit., p. 297.

19 Sui cicli di decorazione pittorica dei soffitti a Venezia si veda lo studio d'insieme di J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles 1968, p. 126. Riguardo all'impalcatura prospettica a più direttrici di fuga si vedano: S. Marinelli, *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno (Milano, 11-15 ottobre 1977), a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 319-330: 328-330 nota 14 e fig. 10; C. Maltese, *Prospettiva e architettura dipinta: appunti per una storia del "quadro inclinato"*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat*, Roma 1987, pp. 333-336 ("Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1-10, 1983-1987).

20 Ivi, p. 335.

21 *Ibidem*.

22 Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 153: «the invention must go back to the last months of 1531 at the latest, possibly even earlier»; K. Oberhuber, *L'appartamento dei Giganti e l'ala meridionale*, in *Giulio Romano*, cit., 1989, p. 367: «[la sala dei Giganti] fu sicuramente disegnata già nel 1531»; A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I (*Testi*), pp. 447-448, ritiene «che la progettazione grafica sia avvenuta all'inizio degli anni Trenta, a ridosso dell'esecuzione pittorica».

23 Come è noto, un documento del 4 agosto 1534 attesta che Rinaldo Mantovano lavorò alle pitture ad affresco della volta e delle pareti orientale e meridionale nella camera dei Giganti tra il 1° marzo 1532 e il 31 luglio 1534. Secondo Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 152: «The other two must have been done later». Per Oberhuber, *L'appartamento*, cit., p. 365: «Rinaldo può quindi aver lavorato alle due rimanenti pareti fino al 1535-36». Stando a Belluzzi, *Palazzo Te*, cit., I (*Testi*), p. 449: «la messa in opera delle pareti nord e ovest [...] deve prolungarsi per almeno un anno». Sull'attività di Rinaldo nell'ambito giuliesco si veda S. L'Occaso, *Rinaldo Mantovano, allievo di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 285-304 (ripreso in Idem, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 211-225).

24 L'elaborazione al computer dei tracciati sulle immagini del cubo inclinato e del manufatto in rovina è dell'architetto Maurizio Maturi, in accordo con le indicazioni congiuntamente date da me e da Rocco Sinisgalli.

25 G. Vasari, *Vita di Giulio Romano pittore*, in Idem, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 55-82: 70.

Irene Giustina
Cristiano Guarneri
Elisa Sala

La diffusione del linguaggio architettonico di Giulio Romano a Brescia tra XVI e inizio XVII secolo. Per un primo bilancio

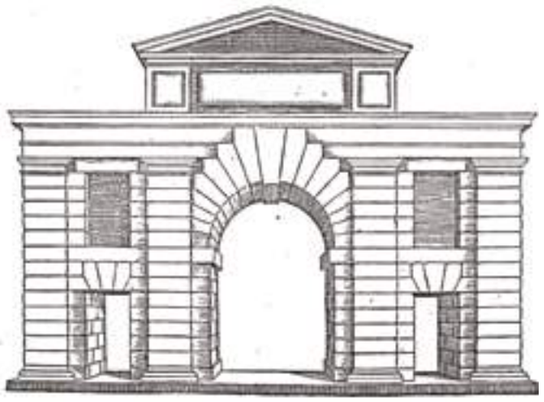
Fra i centri in cui tra Lombardia, Veneto ed Emilia è stata valutata la fortuna dell'innovativo linguaggio architettonico introdotto da Giulio Romano a Mantova, il caso di Brescia resta sinora quello meno, se non per nulla, indagato. Il presente contributo mira a colmare tale lacuna, proponendo i primi esiti di una sistematica catalogazione di elementi e motivi architettonici e decorativi di possibile matrice giuliesca negli edifici bresciani tra il secolo XVI e l'inizio del XVII, estesa per lo più a palazzi, ville e cascine oltre che ad alcuni ambiti dell'architettura religiosa e militare[1]. Tra i quasi cinquanta manufatti al momento catalogati in città e nell'area dell'attuale provincia, si presentano di seguito alcuni casi ritenuti più significativi per le assonanze formali con i modi espressivi del Pippi, esplorando l'eredità diretta del suo linguaggio e quella mediata – a partire da Serlio – da suoi contemporanei e successori, valutandone le declinazioni elaborate dalle maestranze locali e la loro diffusione soprattutto in relazione alla committenza, in particolare le famiglie bresciane di più antica nobiltà che, stabilendo legami economici e dinastici con il Mantovano e con i luoghi circonvicini della bassa pianura lombarda, come attestano anche i nuovi apporti documentari qui addotti, più contribuirono a introdurre a Brescia gli influssi giulieschi.

I. *Declinazioni locali del linguaggio giuliesco*

Un seppur labile contatto diretto sinora emerso tra gli artisti-architetti bresciani e Giulio Romano riguarda la realizzazione degli stalli del coro ligneo nella chiesa abbaziale di Polirone, il cui progetto già Gombrich aveva attribuito a Giulio[2]. Per l'esecuzione fu saldato nel 1555 il bresciano Giovanni Maria Piantavigna[3], autore anche tra il 1561 e il 1563 degli armadi nella sagrestia. Il coro, di cui si conserva pure un disegno[4], è caratterizzato da una solida impostazione architettonica di colonnine corinzie con trabeazione continua che inquadrano sedili con specchiature ad arco (fig. 1); il capitello è del tipo bipartito con motivo a cesto nella parte inferiore, come quelli ideati da Giulio per le lesene delle navate minori e nella serliana della cappella di Santa Maria[5]. Attivo inizialmente come intagliatore tra Brescia e Milano e poi affermatosi nell'architettura, Piantavigna nel 1572 fu nominato architetto comunale[6]. Timidi riflessi della sua conoscenza diretta dell'opera di Giulio Romano si possono individuare nelle commesse religiose, in particolare nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita, sita nel complesso conventuale dei benedettini cassinesi della congregazione di Santa Giustina, già committenti di Giulio a Polirone e Reggio Emilia[7] e prima di lui di Andrea Moroni a Brescia e Padova[8]. Per il rifacimento della chiesa bresciana Piantavigna propone nel 1570 un modello per i "contropiloni" e le cappelle laterali, impostato sul motivo della serliana, che mezzo secolo più tardi sarà applicato anche alle colonne tra le navate[9]. Piantavigna segue poi dal 1572 alcuni lavori di ampliamento del Palazzo Vescovile,

1. Giovanni Maria Piantavigna, *Coro ligneo*, 1550-1555. San Benedetto Po, abbazia di Polirone.

commissionato da Domenico Bollani, dove si trovano, pur senza conferme della loro paternità progettuale, un portale tuscanico con i conci che interrompono architrave e fregio, per altro più vicino ai modelli di Serlio, e un singolare portico a tre navate con motivo a serliana[10].
Oltre a tali episodi, non sembra che a Piantavigna siano state concesse ulteriori occasioni di richiamare l'architettura giuliesca. La committenza statale pubblica, dal canto suo, tende a impiegare un analogo linguaggio esclusivamente nelle porte urbiche e di fortezze, come nella Porta di Sant'Andrea a Orzinuovi (prima del 1542) o in quella del Castello di Brescia (dopo il 1588). Nonostante queste realizzazioni siano sempre state collegate alle opere di Michele Sanmicheli[11], l'impostazione e l'opera rustica sembrano rievocare più da vicino la Porta della Cittadella mantovana di Giulio Romano e i simili modelli proposti da Serlio nel libro IV (fig. 2).
Rimandi al linguaggio architettonico di Giulio paiono accolti e promossi con più favore dalle famiglie nobili bresciane, che li dispiegano nei palazzi cittadini e soprattutto nelle dimore di campagna. L'area privilegiata, frazionata nei vari feudi nobiliari, è quella del territorio della pianura, i cui confini, ricostruiti attraverso la carta di Leone Pallavicino (1597) e il *Catastico* del podestà Giovanni da Lezze (1609-1610)[12], si estendevano dalla Franciacorta, a est, a tutta la bassa bresciana, soprattutto nella fascia sud/sud-ovest, caratterizzata da una forte permeabilità con il ducato di Mantova. Come in altre "città senza corte" della Terraferma veneta[13], l'impossibilità di trovare sbocchi a Venezia porta questi casati a rivolgersi alla piccola corte mantovana, in una continua ricerca di alleanze matrimoniali con i Gonzaga. L'unione tra i Gambara e i Gonzaga di Novellara risale, infatti, al 1498, nel 1539 Cesare Martinengo e la moglie Ippolita Gambara ospitano nella loro residenza cittadina la duchessa di Mantova, probabilmente Margherita Paleologo, e nel 1543 Girolamo Martinengo di Padernello sposa Eleonora Gonzaga del ramo di Sabbioneta.
A dispetto di questi contatti, il vaglio dei diversi elementi architettonici e decorativi catalogati sembra indicare che il linguaggio di Giulio Romano nel Bresciano sia raramente impiegato sulla base di una conoscenza diretta bensì più spesso mediata, soprattutto dal trattato di Serlio. Un caso molto vicino ai modi giulieschi potrebbe essere il camino nel salone del palazzo della famiglia Porcellaga a Rovato (fig. 3), in cui la presenza di possenti conci bugnati sembra richiamare esplicitamente il camino della sala dei Cavalli a Palazzo Te.
Gli elementi sulla fronte di Palazzo Lana a Borgonato (fig. 4), pure in Franciacorta, che potrebbero derivare dagli analoghi motivi mantovani nel Palazzo Te e nella Rustica, sembrano avvicinarsi maggiormente, nelle bugne sulle cornici delle finestre e nei conci che spezzano l'architrave e invadono il timpano nella porta, alla casa romana di Macel de Corvi o al Palazzo Bocchi a Bologna, la cui attribuzione oscilla tra Vignola e Giulio Romano pur permanendo l'ipotesi di un disegno di Serlio[14].



Pagina a fronte, dall'alto

2. Giulio Romano, *Porta Giulia*, Mantova; Sebastiano Serlio, *Portale tuscanico* (da S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, c. 8v); *Porta Sant'Andrea*, Orzinuovi (BS).

In questa pagina

3. Camino di Palazzo Porcellaga. Rovato (BS).

4. Palazzo Lana, facciata. Borgonato (BS).

Lo stesso committente Carlo Lana promuove il rifacimento di un'altra residenza familiare a Mazzano in cui il portale è ripreso piuttosto fedelmente dall'*Extraordinario libro* di Serlio[15].
A fronte della scarsità di dati sulle maestranze, emerge il fattore familiare o personale, cioè di casate o individui che compiono precise scelte formali e le iterano nei diversi edifici commissionati. È quanto si riscontra anche nel ramo Maggi che ha origine a Cadignano, altro piccolo feudo familiare della bassa pianura. Il loro palazzo è il primo a portare a Brescia l'impostazione bramantesca con bugnato al piano terreno e ordine al piano nobile. Le bugne sono realizzate con mattoni scalpellati in opera e quindi stuccati, la tecnica «di mattoni e di getto con casse»[16] usata già da Bramante in Palazzo Caprini e replicata da Giulio Romano nelle architetture mantovane[17], comune anche nella bassa pianura bresciana ma inedita in città, ove la pietra è largamente utilizzata per la facile reperibilità. La presenza poi di un portale dorico con telamoni, del tipico motivo – anche questo più serliano che giuliesco – dei conci bugnati che tagliano architrave e fregio e di capitelli corinzi bipartiti a cesto, completa il complesso quadro dei riferimenti di questo palazzo[18]. Dall'avita casa di Cadignano, dove peraltro campeggia un camino con stipiti bugnati e trabeazione dorica coevo al palazzo cittadino[19], i Maggi risultano perfettamente inseriti in questa fitta rete di legami artistici e incroci di linguaggi che dal Milanese giunge a Mantova e oltre, in terra veneta ed emiliana.

II. *Artisti e committenti: Giuseppe Dattaro tra i Gambara e i Gonzaga*

Nel fluido contesto bresciano, così delineato, un ruolo primario nella veicolazione del gusto e dei modi giulieschi sembra essere ricoperto in particolare dai Gambara[20], potenti feudatari della pianura sud-orientale, legati da un'accorta politica matrimoniale alle principali corti europee, tra cui quella dei Gonzaga. Parentela, interessi finanziari e dislocazione dei possedimenti lungo zone di confine[21], tra il territorio di Brescia, Mantova e Cremona, stimolano un vivace clima di scambi e relazioni.
Proprio nei legami con l'ambiente cremonese vanno ricercati i primi contatti con Giuseppe Dattaro dei Pizzafuoco[22], famiglia di architetti collegata a quell'aristocrazia ampiamente nominata nei carteggi Gambara; tra i committenti, soprattutto di Francesco, padre di Giuseppe, si ricordano Lorenzo Sfondrati, per i rifacimenti alla fronte della dimora in San Michele, e gli Affaitati, per i contributi al progetto e alla realizzazione sia del palazzo in città sia della residenza a Grumello Cremonese[23]. Oltre alla continuativa presenza dei Pizzafuoco nel cantiere del duomo cittadino, va menzionato il concorso ai lavori in San Lorenzo (1565) di cui i cardinali e vescovi Gambara furono commendatari. La commessa dell'abbazia olivetana pare suggerire un ulteriore ponte con Brescia e un apporto di Francesco alla costruzione del chiostro delle serliane in San Nicola a Rodengo Saiano la cui soluzione è avvicinabile a quelle presenti nelle architetture degli Affaitati[24]. Nel 1578 a Giuseppe è assegnata la riconfigurazione dell'ospedale di Sant'Alessio a Cremona[25], dove, ancora, tra i nobili sottoscrittori, si possano annoverare i Gambara almeno dal 1570[26]. È quindi indubbio che Giuseppe giunga a Brescia grazie ai rapporti tra nobili aristocrazie ma è casa Gambara, in stretta relazione con i ducati di Novellara e Sabbioneta, a divenire ben presto intermediaria preferenziale

del suo avvicinamento al contesto gonzaghesco, creando la *liaison* che lo condurrà ad assumere la carica di prefetto delle fabbriche mantovane. Questa condizione si traduce per Brescia, ma soprattutto per la sua pianura, nell'occasione di poter far propri echi del linguaggio giuliesco, pure se in genere mediato da suggestioni serliane.
I primi contatti tra i Gambara e Dattaro jr. emergono nei carteggi familiari dagli anni Settanta[27]. Pare plausibile che l'architetto subentri ai lavori nel Palazzo del Fiorino di Verolanuova indirizzati da Ranuccio Gambara alla costruzione di un secondo ordine per la fronte porticata in affaccio sulla piazza (fig. 5); si rileva qui l'uso di un bugnato leggero filettato al contorno, di finestre con timpani a coppie triangolari e trapezi inquadrate da lesene ioniche con capitelli distinti da visi di putti al centro dell'echino. Il riferimento più diretto è alla lavorazione superficiale delle fronti di Palazzo Affaitati, pur considerando tutti i dubbi attributivi ancora in essere e senza trascurare il richiamo alla tavola dei bugnati del IV libro di Serlio (c. XVIIIv).
Con gli anni Ottanta i rapporti tra il Pizzafuoco e Nicolò Gambara si intensificano essendo il primo chiamato al ridisegno della parrocchiale di Pontevico[28]. Il suo coinvolgimento viene ampiamente discusso per via epistolare e proprio le righe di Alfonso Gonzaga (17 maggio 1582), duca di Novellara, svelano il ruolo di mecenate assunto da Nicolò: «Io desidero infinitinissimamente di conoscere messer Joseffo Pizzafuoco, poi che è di tanto valor (come Vostra Signoria mi dice) nelle fabriche, perché io apunto sono in procinto di farne una che desiderarei havervi il suo parere»[29]. È noto che il Dattaro fu chiamato nel 1583 a Guastalla da Ferdinando II e poi, nel 1590, a Mantova dal duca Vincenzo I. Il nodo della commessa pontevichese è quindi l'occasione per condurre in area bresciana scelte e forme architettoniche comuni nel Cremonese e nel Mantovano. Attesta tale passaggio il caso della Palazzina di Pontevico, dimora rurale costruita dai fratelli Gorno che, oltre ad esserne i primi proprietari, risultano anche fabbricieri della chiesa parrocchiale. La fronte sud dell'edificio presenta un portico a tre aperture arcuate, a doppia altezza inquadrate da semicolonne fasciate (fig. 6). La muratura è realizzata in laterizio, materiale che distingue le architetture della pianura da quelle di città, dove è impiegato più diffusamente il Botticino, mentre l'effetto bugnato pare ottenuto da una miscela di calce addizionata con polveri colorate e materiali diversi[30]. La relazione della palazzina con l'operato del Dattaro è stata già evidenziata nel parallelismo con alcune soluzioni in pianta di abitazioni fuori città del VI libro di Serlio[31] e ad essa va aggiunto anche il riferimento diretto, almeno per il trattamento della fronte, al libro *Extraordinario* e, con esso, alla Palazzina del Bosco a Marmirolo, sebbene il linguaggio e la carica plastica degli elementi della costruzione bresciana, pur se incompleti, appaiano di tono più modesto. Similitudini, infine, si possono rinvenire con i modi giulieschi dei progetti per la Porta del Te a Mantova, del portale con loggia conservato all'Albertina di Vienna e di quello di Vigna Alberini tramandatoci dal Dosio[32] mentre al portico pontevichese sembra correlarsi curiosamente, pur se risolta in modo diverso e con lesene, la più tarda soluzione interna dell'esedra di Palazzo Te[33]. Il motivo delle colonne fasciate, come detto poco diffuso in città, trova nella Bassa bresciana almeno altri tre esempi nei portali delle case Secco d'Aragona a Regona di Seniga, Pavoni ad Alfianello e del Palazzo Fassati a Milzano; tutte fabbriche dove si sup-

Pagina a fronte

5. Palazzo del Fiorino, secondo registro della fronte porticata in affaccio sulla piazza. Verolanuova (BS).

6. Palazzina Gorno, fronte meridionale. Pontevico (BS).

7. Anonimo, *Soluzione per porta d'ingresso*, s.d. Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, Famiglia Gambara di Verolanuova, Mappe, n. 28.

In questa pagina

8. Anonimo, *Prospetto per una residenza*, s.d. Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, Famiglia Gambara di Verolanuova, Mappe, n. 29.

pone l'intervento dei Dattaro e possedute da famiglie che ebbero un rapporto diretto con i Gambara.
Alcuni grafici sembrerebbero avvicinare ulteriormente il Dattaro a Brescia. Un disegno (fig. 7), ricondotto senza riscontri archivistici a Castel Merlino[34], altra dimora Gambara sita a Verolanuova, delinea la soluzione per una porta d'accesso simile a quella della palazzina di Grumello. Un secondo foglio[35] illustra il prospetto di una residenza (fig. 8), forse una piccola villa che, con torri laterali, ricorda, semplificata, quella del Bosco a Marmirolo, in particolare nel portico a cinque arcate bugnate inquadrate da semicolonne, con i conci degli archi che si sovrappongono alla trabeazione, rimandando, con ovvi limiti, anche agli studi di Giulio Romano per ville con torri angolari[36], oltre ad alcune soluzioni per dimore campestri del VI libro di Serlio. L'adozione di conci a fascia richiama il linguaggio del trattatista bolognese e le fronti della corte piccola della dimora Affaitati a Grumello, ma è al contempo riferibile al progetto del Pippi per l'ultimo registro della facciata di Palazzo Stati a Roma. Nel disegno, infine, si nota come i conci bugnati dell'arco invadano la trabeazione secondo una modalità ancora suggerita da Serlio e come realizzato nel portale di Palazzo Vidoni attribuito a Giulio Campi[37].
I documenti bresciani collocano Dattaro alle piene dipendenze Gonzaga nell'ottobre del 1591: «s'è scritto al Pizzafuoco a Cremona ma indarno», afferma un funzionario dei Gambara allertato dai problemi strutturali occorsi a Castel Merlino, «egli si ritrova a Casale di Monferato provisionato dal Signor Duca di Mantova»[38]. Nonostante la fluidità delle relazioni con Mantova e la permeabilità del contesto architettonico e artistico bresciano nel secondo Cinquecento, la ricezione del linguaggio di Giulio Romano pare dunque diffondersi a Brescia in via sostanzialmente mediata, in particolare da Serlio e dalle fonti a stampa, replicato alla lontana nelle tecniche e rielaborato nelle forme con declinazioni assai semplificate dalle maestranze locali pure se, come documentato dai casi di Piantavigna e di Pizzafuoco, entrate in diretto contatto con le sue opere mantovane. Se ciò, da una parte, conferma la difficile riproducibilità dei modi espressivi di Giulio, così fortemente connotati, dall'altra sollecita la necessità di ampliare gli studi bresciani sul doppio binario delle committenze e degli apporti di architetti e artisti diversi, locali e non, come appunto i Dattaro o anche i cremonesi Campi che, colti e aggiornati, favorirono a Brescia la circolazione di ulteriori, non irrilevanti echi giulieschi[39].

Note

1 La ricerca è stata condotta nell'ambito del Laboratorio di Storia dell'architettura del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Ingegneria Edile-Architettura del DICATAM nel quadro di un più ampio progetto scientifico coordinato da I. Giustina relativo all'architettura dei palazzi privati bresciani del secolo XVI; cfr. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, atti del

convegno (Brescia, 16 ottobre 2015), a cura di F. Piazza, E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala, Brescia 2016. Il presente contributo è redatto in piena collaborazione tra gli autori; i paragrafi I e II si fondano su più specifiche indagini condotte, con I. Giustina, rispettivamente da C. Guarneri e da E. Sala. Gli autori desiderano ringraziare la proprietà di Palazzo Porcellaga (Castello Quistini) a Rovato per il materiale fotografico reso disponibile.

2 E. Gombrich, *L'opera di Giulio Romano*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1, 1984, pp. 23-73: 51. Attribuzione confermata da B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012, p. 128, e rigettata da S. L'Occaso, *Piantavigna, Gian Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 65-68.

3 O. Mischiati, *Novità documentarie sull'arredo cinquecentesco della chiesa di Polirone*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Abbazia di Polirone, 11 giugno-30 ottobre 1989), a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 143-150.

4 P. Artoni, *Giovanni Mario Piantavigna, Progetto per il coro di San Benedetto Po*, in *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa benedettina [1007-2007]*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Abbazia di Polirone, 31 agosto 2008-11 gennaio 2009), a cura di P. Golinelli, Bologna 2008, p. 187; *Il ritorno dei profeti: un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, a cura di G. Agosti, C. Zani, Brescia 1992, pp. 42-43.

5 Adorni, *Giulio Romano*, cit., p. 128; M. Tafuri, *La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone, 1540 circa sgg.*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 538-547: 543.

6 L'Occaso, *Piantavigna*, cit.

7 Adorni, *Giulio Romano*, cit., pp. 133-135; *I Benedettini a Reggio Emilia. Dall'abbazia di San Prospero extra moneta ai chiostri e alla chiesa di San Pietro*, 2 voll., Reggio Emilia 2002.

8 G. Beltramini, *Architettura di Andrea Moroni per la congregazione cassinese*, in "Annali di architettura", 7, 1995, pp. 67-70; I. Giustina, *Note sulla trasformazione del monastero di San Faustino Maggiore a Brescia tra XV e XVI secolo*, in *La regola e lo spazio: potere politico e insediamenti cittadini di ordini religiosi*, atti del convegno (Castiglione delle Stiviere, 27-29 settembre 2002) a cura di R. Salvarani, G. Andenna, Brescia 2004, pp. 161-192.

9 V. Volta, *Evoluzione edilizia del complesso di San Faustino*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore*, Brescia 1999, pp. 33-96: 45-46.

10 A. Brodini, *L'architettura: Brescia, Bergamo e Crema*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di D. Battilotti *et al.*, Venezia 2016, pp. 218-247: 238; il portico è stato ricollegato a un presunto intervento di Palladio da T.B. Thurber, *"Marmoribus cedunt lateres". Andrea Palladio e la ristrutturazione del palazzo vescovile di Brescia al tempo di Domenico Bollani*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri *et al.*, atti del simposio itinerante (Padova, Verona, Venezia, 2008), Venezia 2008, pp. 240-244; D. Battilotti, *Palladio a Brescia e la Loggia "che appresso di noi meriteria nome di eccellentissima"*, in *Brescia nel secondo Cinquecento*, cit., pp. 145-146, n. 2.

11 Brodini, *L'architettura*, cit., p. 221.

12 Cfr. scheda di E. Sala, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo-1 luglio 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 38-39, cat. 2; G. Da Lezze, *Il Catastico bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610): nell'esemplare queriniano H.V.1-2*, con prefazione di C. Pasero, 3 voll., Brescia, 1969-1973.

13 M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età Moderna*, Torino 1999, pp. 141-143; E. Valseriati, *Tra Venezia e l'Impero. Dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, Milano 2016.

14 D. Ravaioli, *L'architettura*, in *Palazzo Bocchi*, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna 2006, pp. 21-57: 26-38; Adorni, *Giulio Romano*, cit., pp. 161-162; M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, pp. 97-101.

15 Lo stesso ramo della famiglia sceglie un'ostentata espressività architettonica anche nel palazzo cittadino, riconfigurato nel secolo XVII; F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, 8 voll., Brescia 1974-1983, IV, pp. 115-119, 240-242; V, pp. 184-188.

16 G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, p. 81. A. Bruschi, *Bramante*, Roma-Bari 2003 (ed. originale 1973), pp. 253-255. Cfr. anche quanto scritto da Serlio nel libro IV, c. 33, a proposito della «mescolanza» di «parte opera di natura e parte opera di artefice»; e J.S. Ackerman, *The Tuscan/Rustic Order: a Study in the Metaphorical Language of Architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 1, pp. 15-34; M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 15-63: 37.

17 P.N. Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Les chantiers de la Renaissance*, atti di convegno (Tours, 1983-1984), a cura di J. Guillaume, Paris 1991, pp. 51-69; A. Forcellino, *I rivestimenti superficiali nelle fabbriche di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, cit., p. 305.

18 C. Guarneri, *Palazzo Maggi Cigola Fenaroli*, in *Brescia nel secondo Cinquecento*, cit., pp. 279-281.

19 Lechi, *Le dimore bresciane*, cit., IV, pp. 340-347.

20 Sulle proprietà della famiglia Gambara a Brescia cfr. i recenti E. Sala, *Architetture e gestione del patrimonio immobiliare della famiglia Maggi Gambara tra XVI e XVII secolo. Il palazzo di Brescia e la "possessione al Bioco"*, in *I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, a cura di B. Bettoni, Milano 2019, pp. 119-138 e pp. 174-183; Eadem, *Architettura e storia di una dimora nobiliare Palazzo Maggi Gambara a Brescia tra XVI e XX secolo*, Travagliato-Brescia 2018. Si vedano anche, per la famiglia Gambara, *Fasti e splendori dei Gambara. L'apice della potente famiglia bresciana in età rinascimentale e barocca*, Brescia 2010 e, per il contesto generale, *Brescia nel secondo Cinquecento*, cit.

21 D. Montanari, *Il credito nel borgo. Banchi ebraici e Monti di pietà a Ostiano*, in "Annali di Storia moderna e contemporanea", 1, 2013, pp. 11-48.

22 A. Scotti Tosini, *Architetti e cantieri: una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento,* in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona, 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 371-408; si vedano anche G. Rodella, *Dattaro, Giuseppe, detto Pizzafuoco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 67-69; A. Faliva, *Francesco et Giuseppe Dattaro. Le manoir de Marmirolo et le chateau de Madrid, à Paris*, s.l. 2011; *Rinascimento franco-italiano: Serlio, Du Cerceau e i Dattaro*, a cura di A. Erlande Brandenburg, A. Faliva, Cremona 2005; A. Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona 2003.

23 L. Goi, *Palazzo Affaitati-Ugolati Dati: dalla costruzione ai giorni nostri,* in *Palazzo Affaitati a Cremona. Il nuovo museo civico*, a cura di A. Piva, Milano 1984, pp. 32-46.

24 V. Volta, *Architetti e lapicidi dal XV al XVIII secolo*, in *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli *et al.*, Rodengo Saiano 2002, pp. 167-206.

25 M. Fantarelli, *L'istituzione dell'ospedale di S. Alessio dei poveri mendicanti in Cremona*, Cremona 1974 ("Annali della Biblioteca statale e libreria civica di Cremona", XXV), in particolare pp. 18-19.

26 Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Famiglia Gambara di Verolanuova*, b. 291, c. 590, Cremona, [21] settembre 1570 Reggenti l'Ospedale Maggiore di Cremona a Bartolomeo della Torre a Vescovato.

27 Parziali trascrizioni in C. Boselli, *Nuove fonti per la storia dell'arte. L'Archivio dei Conti Gambara presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia*, Venezia 1971 ("Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie", XXXV, 1), pp. 11-20.

28 *La Basilica di Verolanuova*, a cura di B. Passamani, V. Volta, Brescia 1987; V. Volta, *Giuseppe Dattari detto il Pizzafoco di Cremona. Architetto della chiesa di S. Tommaso in Pontevico*, in "Pontevico", V, 8, 1985, pp. XIX-XXVII. Il tema è attualmente in corso di studio.

29 Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Famiglia Gambara di Verolanuova*, b. 303, c. 164, Novellara, 17 maggio 1582, Alfonso Gonzaga a Nicolò Gambara a Verola.

30 G. Mambreani, *Villa Gorno-Pontevico detta la "Palazzina" di Pontevico*, Pontevico 1999.

31 A. Faliva, *Ville del Rinascimento padano. I bastioni, il portico e la fattoria*, a cura di A. Faliva, Milano 2010, pp. 60-61.

32 *Giulio Romano*, cit., rispettivamente alle pp. 382, 496, 298.

33 Sulle vicende progettuali dell'esedra, cfr. Adorni, *Giulio Romano,* cit., pp. 29-30.

34 A. Faliva, *La chiesa dei Disciplini di Verolanuova: un'interpretazione corriva del linguaggio classico, nel primo cinquecento?*, in "Bollettino Ingegneri", 60, 2012, 1-2, pp. 3-14.

35 Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Famiglia Gambara di Verolanuova*, Mappe, 28 e 29.

36 Adorni, *Giulio Romano*, cit., pp. 91-104 anche per ulteriore bibliografia.

37 Cfr. A. Russo, *Un disegno per il portale di palazzo Vidoni a Cremona*, in "Arte Lombarda", n.s., 161-162, 2011, pp. 32-39 anche per ulteriori riferimenti bibliografici. Sull'attribuzione a Giulio, si veda anche il saggio di Antonio Russo in questo volume.

38 Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Famiglia Gambara di Verolanuova*, b. 321, c. 353, Verola, 19 ottobre 1591 Flaminio Maggi a Giulia Maggi a Venezia.

39 Ad esempio nei telai di colonne tortili, attribuiti alla mano di Stefano Rosa, affrescati a inquadrare i dipinti ideati dai due artisti cremonesi per la sala del Collegio dei Giudici (1548); cfr. F. Piazza, *Tra decorazione e illusione. Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Brescia nel secondo Cinquecento*, cit., pp. 189-208; M. Pavesi, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni con R. D'Adda, Venezia 2014, pp. 258-267. Sulla diffusione dei modi giulieschi nella pittura bresciana, cfr. almeno, per approfondimenti e ulteriori referenze bibliografiche, S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 197-198; F. Piazza, in *Pinacoteca Tosio Martinengo*, cit., pp. 280-285; F. Frangi, *Alla maniera dei cremonesi. Appunti sulla stagione giovanile di Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007-4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 37-49.

Giulio Romano e collaboratori, *Diomede combatte contro i fratelli Ideo e Fegeo*, 1538 circa. Mantova, Palazzo Ducale, sala di Troia

Giulio Romano. Painter, architect, universal artist

Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi
Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla

Faithful to the motto *Homines dum docent discunt*, Giulio Romano moved through the art world of the first half of the 1500s tutoring reams of fellow artists, constantly comparing his work with theirs, a choice that mirrored his own discipleship with Raphael, in Rome, in the 1520s. One could ask whether, and to what extent, a Giulio Romano school of art actually existed, or whether his students merely remained faithful, for as long as necessary, to the guidelines and artistic syntax imposed by their maestro. There's no doubt, however, that Giulio Romano was to inspire countless artists, both in Mantua and the whole of the north of Italy, as well as abroad, enduring far longer than what was, after all, his brief life. It's also certainly true that Giulio Romano was interested in every branch of artistic creativity of the time. He filled his days with architecture, sculpture, painting, stuccoes, marbles, tapestries, jewellery, engravings and town planning, in no particular order. His well founded awareness of regional and local "styles" left its mark on the literary world, with its iconographic and formal debates, inventions of perspective, embryonic schools of thought, operative competence and doctrinal disputes. It should be said that in the latter field he appears to take a distinctly pragmatic approach. Keeping in mind Giulio Romano's predilection for illustration, we knew that the Palazzo Ducale exhibition in Mantua would provide a chance to analyse and study the artist from a variety of angles, indubitably prompting new fields of research and points of reflection. The Palazzo Ducale exhibition was to be accompanied by a concurrent exhibition in Palazzo Te. Although there had been a conference dedicated to the artist a few years ago, the acts of which were published in 2014, it seemed a fortuitous opportunity, if not obligatory, given the nature and objectives of these two twinned institutes, to throw down the gauntlet to the academic world, a *call to arts* that many scholars promptly accepted. It seems a lifetime ago, given how the events in springtime disrupted our everyday lives, but back at the beginning of 2020 so many answered the call, open to all, that over fifty contributions were received. Harking back to the prominent exhibition of 1989, which for the first time had inspired an in depth study of numerous aspects of Giulio Romano's works, opening fields of research until then unexplored, our intention was to grasp the Mantua exhibitions as a fresh catalyst for future fields of research. Over the last few years there has been a growing interest in the artist, and his role in the development of sixteenth century art. This is true not only of his work in Mantua and Rome, the two centres where he concentrated most of his energy, but throughout the peninsular and beyond. This interest has resulted in a series of publications of a variety of types and of differing academic merit, though all agree in underlining the pivotal nature of Giulio Pippi's work and his teachings. The conference programme was structured in thematic sessions which followed on from each other, during the days in Mantua and Rome, bringing together many scholars with arguments directly or indirectly pertinent to the artist. These variations on a theme, far from leading us off track, instead highlight just how many angles there are to Giulio Romano's body of work, sewing, as he did, innumerable threads throughout sixteenth century art as a whole. The year 2020 had been set aside to celebrate Raphael, Giulio Romano's mentor and insuperable benchmark for his own work, leaving this volume out of synch chronologically with other publications. In a desire to avoid any overlap with the wave of scholastic papers that will inevitably be unleashed in honour of the maestro from Urbino, in addition to those already expected (for example the intention to publish the results of the intense debate that went on between October 14 and 18 in 2019, *dum recens est* (as Ballione would have said), we were encouraged to get this volume on the shelves in little more than a year. This is unusual timetabling for such an initiative, project and responsibility. Our first thanks go to the various contributors, who have generously offered their knowledge. We hope that they are as satisfied as we are with this volume. The complications that have come to the surface in the present papers have been subject to healthy debate, in which other distinguished scholars, they too contributors to this volume, have participated, as moderators. Our gratitude goes to them: Barbara Agosti, Maria Giulia Aurigemma, Carlo Bianchini, Arnold Nesselrath, Luciano Patetta and Alessandro Zuccari. The conference pitted together contributions of scholars from various generations in macro themes, touching on topics and methods relevant to the history of the art and architecture of the Renaissance. The papers articulate between an analysis of the fonts, both literary and archive, an analysis of the techniques used, ergo conservation problems related to Giulio Romano's works, or at least those connected with him, and the question of attributions. They deal with his architectural projects, both through his illustrations and actual constructions. The reception his creations received is also looked at, along with a discussion of his relationship with his many fellow artists, such as Girolamo da Carpi, Andrea Palladio, Giovan Battista Scultori and Sebastiano Serlio, to name but a few, in comparison with whom our artist tends to come out on top. Themes touching on the artist's clients are looked at, along with his relationships with them, from a social cultural point of view. Single problems tied to the artist's work are analysed: from his use of rusticated Solomonic Columns, often considered almost as his signature, to his calculated asymmetries and irregularities, which provide his architecture with a precious optical counterbalance, intentionally drawing the public into a suggestive theatricality. The artist's paintings, sculpture and architecture are all analysed, but in some ways it is his drawings that provide the *basso continuo.* For Giulio Romano these are his points of focus from which his thoughts are forged and set free. His drawings create a dialogue between both his students and followers, through the circulation of both solutions and initiatives. The works of the maestro taken into consideration cover the whole of his career, dissembled and reassembled in the two stages of the conference, in Mantua and Rome. One of the works from his period in Rome, at the start of his career, while working under Raphael or in his immediate wake, is his iconographically important depiction of *Polyphemus* in the Villa Madama. Thanks to a version now in Paris, some details now lost on the original have helped piece together a hypothesis for an interpretation of the scene, and its pertinence to the ancient literary fonts. A case study for the relationship between Giulio Romano and Raphael is the decoration of the Stati Mattei Loggia on the Palatine. The frescoes are now housed in the Hermitage Museum in St Petersburg. The cycle of frescoes depicts scenes inspired by Ovid's *Metamorphoses*. They are derived from a similar subject painted by Raphael for the Stufetta of Cardinal Bibbiena, his small heated washroom. They went on to be copied by the maestro's students. The Hermitage frescoes reveal the close ties between the maestro and his workshop in relation to the circulation of graphic models, such as drawings and prints, used to distribute interpretations of themes and ideas. Analysis of the painting techniques of the maestro from Urbino and Giulio Pippi provides more details of the ties between the two, drawing heavily on the work in Rome of the former and stretching on into Giulio Romano's years in Mantua. This sense of conti-

nuity doesn't end with questions of technique but carries on into the organisation of their workshops and the adoption of a full blown *modus operandi*. Echoes of Giulio Romano's style can also be found in the works of artists who had found their voice autonomously. One such case is Vincenzo Tamagni, a painter from San Gimignano whose work reveals the influences not only of Raphael but also of his favourite student. Giulio Romano's presence can be felt in both a series of smaller paintings and also in more spacious decorative cycles, such as the Sala dell'Asino d'Oro in Rocca Rossi di San Secondo Parmense. Here the influence of the decoration of Palazzo Te in Mantua is obvious. The weight of Giulio Romano's Rome years is also echoed in the antiques collection he and Giovan Francesco Penni bought from the heirs of Ciampolini in 1520. A few years later he brought it with him to Mantua. The ancient world was a bottomless pit of inspiration for the artist, his desire to compare his own work with the ancient never waned into a sterile figurative repertoire but stayed as a source for reflection and inspiration. As for Giulio Romano's relationship with Michelangelo, it's thought that it boiled down to a sort of *odi et amo*, inferred from an analysis of the famous composition of the *Battle of Cascina* on the walls of Palazzo Te. The theme of the painting has been interpreted as a depiction of the preferences and dislikes of Federico II Gonzaga, Duke of Mantua. In some cases the same work has been read in different ways, as is usually the case of open and knowledgeable critique. This is true of the Titian like *Portrait of Giulio Romano,* today housed in Palazzo Te. It has been read in two different ways: one theory is that the plan in the hand of the artist is a garden pavilion, with an arcade around a central open courtyard, a kind of *nymphaeum*; a second, elaborating reams of earlier interpretations, believes it to be the drawing of an ecclesiastical building, describing with analytical and geometrical rigour the blueprint of the complex plan. A portrait of the artist himself emerges from an analysis of the fonts. The analysis of Giorgio Vasari's *Lives* concentrates on how an operative model was instituted in the workplace, originating in Raphael's workshop; the same model was used in Giulio Romano's. This operative model was recognised by Vasari himself as having been adopted and widely used by both artists. Archive fonts also paint a picture of the times, be it those referring to the interest of the Capilupi family in the artist, or the ill feeling between Calandra and Giulio Romano. The latter shows that even in the rock solid Gonzaga court the odd rift was possible and dissident voices could be heard, in spite of the absolute prestige in which the maestro was held. Any material or scientific studies refer strictly to Giulio Romano's works, in a variety of cases: a *Saint John the Baptist in the desert,* oil on panel, is presented as a possible work of the Roman maestro; the frescoes in the Appartamento di Troia, painted by his school at the end of the 1530s, with widespread use of possible transfer techniques; a series of paintings on panels, relating to Orpheus, very similar to the maestro's artistic devices but apparently painted by his workshop (we don't know how much independence they had been given within the reins of the artist's commission); and the masonry and finishings of the Cavallerizza Courtyard, which remains a mystery. The data offered here and the ongoing restoration may furnish important elements to reflect upon. Still in Palazzo Ducale, there is an in depth analysis of the Chamber of the Caesars, it reveals which fonts and derivations were used, in a moment when a collection of classical pieces was being employed side by side with the constant recreation of the Ancient World. Many of the papers concentrate on Giulio Romano's influence and the amazing diffusion of his creativity. Tracing a circle around the Gonzagas' Duchy of Mantua, taking in the surrounding territories, there are signs that Giulio Romano's thinking found fertile ground in Ferrara, for example in the work of Girolamo da Carpi, who has already provided the critics with useful observations. His ideas also found a home elsewhere in the Veneto and in Trentino. In the latter derivations of his work in Palazzo Te can be found in the Castello del Buonconsiglio in Trento, as well as in Palazzo Marchetti, in Arco. This is true from both an architectural and artistic view, a sign of the friendship and family ties between clients in the surrounding territories and the Duke of Mantua. There are also several "interferences" in the Veneto, which add to and clarify the region's artistic state of mind at the time. A recent novel addition to what is known of the times comes in shape of the story of Dionisio Brevi, whose only claim to fame is that he stole some drawings belonging to Giulio Romano. A description of the activity of Giovan Battista Scultori in the Verona of Matteo Giberti also emerges, with his renovation of the presbyterial area of the town's cathedral. From the fonts we know that Scultori was directly involved. It is thought that some of the furnishings, still in place, are his work, a sign of just how diffused the language of the Roman maestro had become on Veronese building sites, architecturally as well as artistically, given his influence on the graphic models chosen for the frescoes. Still in the Veneto, imitations of the infinite number of decorative solutions for Palazzo Te can be found in the Odeo Cornaro in Padua. Here the importance of certain artistic choices for some clients can be seen, and how those same choices became emblematic of a precise model of patronage. Milan Cathedral was also touched by Giulio Romano's hand, having been summoned in person to design the decoration for one of the portals, a projection of reflections and shadows on a marble relief, now to be found in the church of Santa Maria in Camposanto, strangely off the beaten track in the heart of Milan's town centre. The maestro's relationship with sculpture was moderated by his illustrative activity, a versatile route to artistic creation and an efficient means to diffuse his conceptions. Other papers cover the mouldings of Giulio Romano's stucco creations. He used ancient techniques. This was an art form that took off in no small way under his guidance, with form, intent and technique all united in perfect harmony. His exploration of stucco began with Leonbruno's first attempts in Mantua; the latter had upped roots and brought Raphael's school of experimentation to the Po Plain. The papers discuss the fortunes of this art form via a minor but emblematic case study, a small courtyard in Susano di Castel d'Ario. Here too the artistic choices take on a more significant role in relationship to the choices of the client. The courtyard was inspired by contemporary examples in Mantua, with figurative motifs envisioned by the Gonzaga's favourite artist. A geographical thread runs through the volume, or rather a geographical fanning out of Giulio Romano's creative thought. This is woven together with a chronological thread, the maestro's teaching more valid than ever in the Mantua of the mid 1500s, with the whimsical and complex creations of Giovan Battista Bertani. The latter's graphical side is analysed via the decoration of the Chamber of Bacchus in Palazzo Ducale. Giulio Romano's fortunes are read not just in the immediate consequences of his artistic production during the 1500s, especially along the Po Plain. Today's reception of his art work is taken into account, not just in Italy but throughout Europe, the United States and Russia. It's interesting to note that in the 1900s, especially from the fifties onwards, the major powers had taken opposing opinions, almost as if there was an art critics' Cold War. Going back over the topics touched on, there is some in depth analysis of Giulio Pippi's architectural activity during his Rome years. For example the choice of materials used in the construction of Palazzo Stati is analysed, making it possible to more accurately date the various phases of the facade's construction. This is thanks to its recent restoration. The Palazzo Stati archives were also looked into, bringing to light the various changes in its ownership over the years, along with its various renovation projects, those that actually happened and those left on paper. One interesting idea was to add a third floor to the open courtyard. It would have been a loggia with architraves on the two sides leading off from the entrance. Remaining with Giuliano Romano's architectural side, in Rome, there's an enigmatic project for a heated washroom, attached to the Villa Turini (Lante) on the Janiculum Hill. This is thanks to an accurate confrontation between the documentary evidence, concerning the client, and blueprints. The broadsheet housed in the Siena archives clearly shows the adoption of the maestro's instructions for the correct illustration of the plan and elevation of the proposed building, in its setting, with a hint of perspective to better illuminate the facade of the structure, clearly cut into a slope, fitting well into the steep incline of the Janiculum. As a Roman architect, Giulio Romano also collaborated with Raphael on a project for the church of San Giovanni dei Fiorentini. A drawing and a copy remain. Using new three dimensional technology the author of one paper has provided a punctual virtual image of the ecclesiastical building. Supposedly it would have sat on the banks of the Tiber, facing the three-pronged road system of the Ponte quarter. The initial work of Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, has been taken a step further thanks to new advances in graphic design. There is now a chance to "enter" the projected space and appreciate the details of the elements intended to embellish the walls, including the Doric order of columns in the part with a hemispherical dome, a clear reference to the Pantheon. These last two papers deal with Giulio Romano's architectural drawings, a leading theme of the conference, both the illustrations themselves and what they represent architecturally. One paper goes in depth into the materials he used for his drawings, in particular a group of broadsheets housed in the National Museum of Stockholm and at the Albertina Museum in Vienna. The study analyses the kind of paper that the artist used. Said analysis made it possible to compare the paper from a series of drawings, to see if there was some connection between them, be it in style or chronology. Giulio Romano's frequent use of rusticated Solomonic columns, echoing images he'd picked up in Rome as a youth and from the outset used in his paintings, has been discussed in several papers. Paolo Portoghesi writes of the rusticated portal in the *Stoning of St Stephen* in Genoa. In the preparative cartoon housed in the Vatican Museums its lines are already well defined, though tormented. Like Donato Bramante's for the Porta Iulia, Giulio Romano's portal has a horizontal architrave as opposed to being a vaulted entrance. In this way it appears more dramatic, teetering on the brink of collapse, put in a nutshell, it's almost as if the artist is anticipating the rough hewn Mantuan ashlar blocks and what they'll do. This rusticated fashion will get all the appreciation it deserves thanks to the illustrated plates distributed by Sebastiano Serlio. In the dictation for both his *Book IV* and *Extraordinario* he pays tribute to the Roman artist. Here, these have been sorted out by Francesco Paolo Fiore, using both the original versions and later adaptions. Bruno Adorni writes that Titian also paid tribute to Giulio Romano when designing his own tomb. A *Pietà* sits in one of its niches, its golden ceiling concluding in a series of precarious rusticated ashlar blocks which interfere with the upper gable, providing a clear synthesis between Rome and Venice. The paper on Giulio Romano's Solomonic Columns goes back to the origins of the artist's interest in them. The debate over two drawings featuring the column is presented in various ways. A Solomonic Column is depicted on the vaulted ceiling of the ground floor apartment of the Rustica. Here Cristoforo Sorte translates into painting Giulio Romano's reflections on the theme of perspective, creating an extraordinary illusion of space. The interest in Giulio Romano as an architect is also expressed in his works in Mantua and, in general, northern Italy as a whole. The most accomplished example is Palazzo Te, analysed for its intentional effects of perspective, as it appears in the drawings of Jacopo Strada of the Loggia of David and the courtyard. It goes to show how much his origins as a painter were to influence his architectural work, pushing him towards a vision of space as "dynamic" and active. Palazzo Te is also the subject of a paper on the original functions Giulio Romano had foreseen for the various rooms in the building, fruit of his knowledge of buildings from ancient times, as well as the philological writings of Alberti and other fifteenth century Humanists. A praiseworthy ongoing restoration of the San Prospero Basilica Tower in Reggio Emilia has made it the subject of a paper on Giulio Romano's work as an architect outside of Mantua. The hands on analysis of the bell tower, including an examination of the materials used for its construction has been possible thanks to the most up to date laboratory techniques. The results have been the conservation of the structure and an understanding of its construction, one of the architect's most enigmatic buildings. This is due to its shape, a kind of "wind tower", and the knowledgeable use of the architectural orders on its octagonal angles. Still in Reggio Emilia space has been given to the renovation and redevelopment of the large cloister of the Benedettinie. This work is by now widely accepted to be an example of the Roman maestro's work. This is followed by an accurate list of Giulio Romano's work in Vicenza. Here the architect came up against a town that already very much had its own characteristics. There's no way of knowing how he intended to "wrap up" the medieval building in the town square, known to all as the Basilica of Vicenza. New reasons are given to resolve a debate that's been going on for years over who designed Palazzo Thiene. The writer opts for Palladio, imitating Giulio Romano, as opposed to a Giulio Romano original. In another paper the career of Giulio Pippi is compared to that of a colleague during his Rome years, Giovanni da Udine. The latter was the unquestionable maestro of stucco made using the ancient techniques. However, in this paper he is compared to our maestro as an architect and how he wished to be seen through the construction of his own house. As an architect Giovanni da Udine is limited by the fact that his client cannot rival the riches of one of the most refined courts of the Renaissance. This is born out in the modest nature of his building, even if it is praiseworthy, when compared to Giulio Romano's creations in Mantua. Three further papers concentrate on Giulio Romano's real "fortune", centred on his architecture. "Giulio dopo Giulio a Roma" (Giulio after Giulio in Rome) focuses on Casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi. It sheds light on the client, Gian Pietro Crivelli, a leading light in the papal court in the early decades of the 1500s. Having accurately looked into and identified with the various relationships and family members and their artistic styles, there is a suggestion that the town house was decorated by Lorenzetto, Giulio Romano's brother in law. Giulio Campi was definitely one of the first of Giulio Romano's followers in Mantua. A paper analyses his architectural drafts for the facades of various palaces, a practice noted by Vasari. This has helped piece together the activity of this artist from Cremona, clearly influenced in his work by Giulio Romano. Campi was clearly "taken hostage" by the maestro's work in Mantua, though still managing to maintain his own well defined personality. The volume

rounds up with Giulio Romano's architectural influence on the area around Brescia. Here, patricians and craftsmen with close ties to the Mantuan court and its workshops expressed that connection, though in a less formal manner than the Roman's original. In spite of being so close to the Gonzaga homeland, both culturally and geographically, thanks to Serlio's treatise "normalising" the lessons of the maestro, this watering down became the norm: good fortune and bad for Pippi's works. Each step forward relies on suggestions and endeavours. This volume offers a crop of hypotheses and opinions which can reach a broader public than that which, though congested, was present at the conference. The breadth of topics covered at length may have only provided a fragmentary and partial glimpse of the artist, but the hope is to have sewn the odd *fil rouge*, or guiding thread, that will help open up the door to the complexities of this sixteenth century artist. One of these may lie in his drawings, such a central part of his creations that emerges strongly in the creative stage, while still on paper, and just as much so when a project takes off, with the circulation of his ideas and models. His drawings were where the artist showed himself a true virtuoso; here he shows his sleight of hand and multiplicity, with an astounding wealth of ideas. Illustrations were a fundamental part of Giulio Romano's work, as we've seen above. It's no surprise that the writers of the time dwelled on this aspect. Nino Sernini in a letter of February 2 1539 describes Giulio Romano as "divine in his drawings". His great ability as an untiring inventor is emphasised in an act from 1542, concerning the construction of the basilica in Polirone, where he is described as "*vir peritissimus et probatissimus non tantum in picturis et architecturis quantum in designando et in simili arte nulli secundus*". The speed of execution and the inventiveness of his illustrations, which lie beneath any other of his creations, already made his drawings precious for his contemporaries at the time. In a letter sent from Rome on January 17 1537, commenting on the speed with which he worked, Cardinal Ercole Gonzaga exclaims "I never thanked Sirrah Giulio Romano for the drawings he sent me today, he's always in such a hurry that there's hardly enough time to write". His drawings took the place of writing, being a noble and efficient means of communication. They also had a practical function, apart from being prized for the idea that they expressed. This made them valuable and consequently subject to the odd subterfuge. The cases of Aurelio da Crema and Dionisio Brevi are well known. They stole some of the broadsheets of the maestro. For the latter, new evidence has come to light concerning what the stolen merchandise was used for. One, for example, was used for a painting of the *Resurrection* by the Veronese artist in the cathedral of Cologna Veneta. The *Two Lovers,* in St Petersberg, was originally condemned by nineteenth century morality, but today, on the other hand, it finds itself as one of the masterpieces of the Hermitage. To some extent, this difficult and laborious reception exemplifies how much the appreciation of the artist has mutated and also how fertile the terrain is for any future study of his works. Take a look at how views have changed over the merits of Mannerism, of which Giulio Romano, a universal artist, was undoubtedly one of the protagonists. The conference and the proceedings would never have taken shape without the help and contributions of many colleagues and friends, who we are happy to thank: Ylenia Apollonio, Isabella Fiorentino, Francesca Gandolfi, Mari Hirose, Elena Montanari, Veronica Raffanini, Magda Romano, Alessandro Sartori, the staff of the Palazzo Ducale di Mantova and the Accademia Nazionale di San Luca, and Laura Bertolaccini for editing of this volume. Our heartfelt thanks to Emanuela Daffra and Francesco Cellini for supporting the project of the publication despite the current difficulties.

THE ROLE OF THE ARTIST

Giulio Romano as impresario: *disegno*, delegation, and dissemination

David Ekserdjian

The main argument of the present contribution is that Giulio Romano was a remarkable impresario, and that he went even further in this direction than his master Raphael, whose own approach is also explored. It is shown that this aspect of Giulio's artistic practice already represented a significant element of his activity in Rome, but that it became even more crucial after his move to Mantua in 1524. The way in which he employed drawings, not only for the benefit of the members of his Mantuan *équipe*. but also and less predictably by creating inventions for independent painters in other cities, is explored in depth. It is demonstrated – variously by means of visual and documentary evidence – that notable beneficiaries included Garofalo in Ferrara, Michelangelo Anselmi in Parma, and Girolamo da Carpi in Bologna, among others.

«Tante varie fantasie, che vi s'abbaglia l'intelletto»: Giulio Romano in Mantua, according to Giorgio Vasari

Alessandra Baroni Vannucci

This contribution proposes a reflection on the profound influence that Giulio Romano's art, commissioned by Federico II Gonzaga in Mantua, and in particular the grandiose cycle of Palazzo Te, had on Giorgio Vasari and his work. The analysis of Vasari's ecphrase for Palazzo Te suggests that Giorgio must have been very impressed not only by (details of) the extraordinary inventions by Giulio's "capricious" genius, but also by the complex design and (workshop's) organization of the artistic enterprise. The exchange between the master and his pupils, as well as the developing creative process between drawing, architecture and color in Palazzo Te, seems to have later provided Vasari with a very consistent direct model when planning his workshop in Palazzo Vecchio, once he had become Cosimo I de Medici's court artist in Florence. Therefore, some ideas will offer a reflection on the particularly significant symmetry between the two artists, especially in relation to Giorgio Vasari's work starting from the fifth decade of the sixteenth century

Giulio Romano among intellectuals, courtiers and ducal patronage

Daniela Ferrari

In October 1531 preparations for the marriage between Federico II Gonzaga and Margherita Paleologo were in full swing, under Giulio Romano's wise control. Among several works, the artist employs all the workers available for the renovation of the castle, which culminates with the building of the palazzina for the duchess. One of the interventions concerns the decoration of the sala delle Armi with a series of coats of arms. Following the advices of his nearest court officials, the duke obliges Giulio Romano to remodel the decorative cycle, imposing a new symbolic meaning. The artist executes the duke's order but explains that he followed the indications of the "knight". Who is the person who inspired the decorative cycle without Federico II's approval, so famous to be cited only through his title of knight? Several intellectuals (writers, courtiers, officials) acted as intermediates between the artist and the duke and, sometimes, were also patrons. New documentary evidence allows us to advance some hypotheses that shed light on a group of minor characters who are on the border between patrons and artists on the one hand and the rest of the court on the other.

Some notes on the centralized building in Giulio Romano's portrait painted by Titian

Giulio Girondi

This paper focuses on the plan for the centralized architecture depicted in Titian's portrait of Giulio Romano. While scholars have recognized a round church, this building can also been interpretated as a studio for a villa, with an ambiguity which returns in other of Giulio's plans, for example that of the *Chlumczansky Code*. This round architecture shows spatial and lexical features inspired both by Renaissance (and in particular Bramante's) language and by ancient Roman (and late-Roman) examples, such as the central squared space with free columns in the four corners.

Supporting Titian's *Emperors*: Giulio Romano's narrative framework in the *gabinetto dei Cesari*

Frances Coulter

Between 1536 and 1538 Giulio Romano designed a complex framework of stucco reliefs and painted *favole* to accompany Titian's series of eleven Roman Emperors for the gabinetto dei Cesari in Mantua. This essay re-examines some of these *stucchi* and paintings, revealing previously overlooked details which place an emphasis on the importance of lineage, dynasty and destiny within the Gonzaga family. Crucial to this study is a re-examination of drawings after the scheme by Ippolito Andreasi in 1567-1568. These shed new light on Giulio's original source material, his familiarity with the lives and genealogy of the emperors, and their particular associations with various Roman Gods. New research into the stucco plaques across the four walls of the gabinetto challenges their interpretation in the sixteenth century, and suggests their inspiration clearly extended beyond classical sources in order to link the viewer directly to the wealth and significance of the Gonzaga's collections.

TECHNIQUES, INTERVENTIONS, RESTORATIONS

Giulio Romano in Raphael's workshop: the underdrawing as trace for the fortune of the *Saint John in the Desert*

Paola Artoni, Miquel Herrero-Cortell, Paolo Bertelli, Marta Raïch

According to Vasari, Raphael should be the author of the version of *St. John the Baptist in the Desert.* today in the Uffizi museum. Different versions of the same subject are here compared on the basis of non invasive diagnostic analyses. The underdrawing, investigated with IRR, shows some common features to the panel held in the National Gallery in Bologna, the one in the Liechtenstein Museum in Vienna, and an unpublished version in a private collection. It demonstrates the presence of a common cartoon for all versions. This lead to a better understanding of the activity at Raphael's workshop in Rome during his last years of production. Whereas the project drawing held in Gabinetto degli Uffizi is by Raphael, the correspondent cartoon must be ascribed to Giulio Romano. The latter is supposed to be the author of the above-mentioned paintings held in Vienna and in a private collection.

«Con ricetti riccamente ornati»: Giulio Romano's artistic techniques in the Troy apartment inside the Ducal Palace in Mantua

Paolo Bertelli, Paola Artoni, Miquel Herrero-Cortell, Marta Raïch, Isidro Puig

The Troy apartment in the Ducal Palace in Mantua was commissioned by Federico the II Gonzaga to Giulio Romano, who completed it in 1536-1539; the Apartment is an important *exemplum* in understanding how Pippi's laboratory worked. Its wall paintings have been investigated with non-invasive diagnostic methods by an *équipe* of international scholars in order to understand the different procedures and the kind of work used in the sections of the apartment. The data collected and the study of the materials confirm that Giulio Romano prolonged the tradition of his *maestro* by arranging his worksite according to what he had learnt in Raphael's laboratory in Rome. The analysis unveiled the different phases of the genesis of the wall painting, from the traditional fresco – used in the hall of Troy, where some relevant ongoing changes have been detected – to the *Winged Victories*, which were dry-painted probably by Giulio Romano himself.

The restoration works in Rustica and Cavallerizza: contributions to the knowledge of Giulio Romano's works through the building site

Maria Chiara Ceriotti, Daniela Lattanzi, Antonio Giovanni Mazzeri, Barbara Scala

On 23rd December 2014, the Ducal Palace Museum complex in Mantua was recognized by Ministerial Decree among the Italian state museums with administrative autonomy. Consequently, the reorganization process of the museum's functions started with new interventions aimed at valorization and conservation instances with mutual enhancement.Through direct observation and analysis of the reports of the previous restoration works we can see that interventions on the Palace in the last fifty years did not follow a homogeneous conservative approach, as they were usually characterized by urgency and oriented to partial operations. Investigations during the restoration works after the 2012 earthquake have confirmed and implemented archive data filling the numerous knowledge gaps concerning the construction history of the building. This paper presents the results of the investigations on Rustica and Cavallerizza as the preliminary steps of the complete restoration of the buildings.

Giulio Romano in Reggio Emilia: the San Prospero tower, new contributions to the study of the building from the restoration site

Giancarlo Grassi

Giulio Romano's success in northern Italy, following the consolidation of his Mantuan career, bears evident witness also in Reggio Emilia. Giulio's involvement, guaranteed by San Prospero's bell tower, has been stylistically proven through the great Benedictine cloister and remains a suggestive hypothesis for the Cathedral façade. The only document of note found dates back to 1538, when the tower's builders went to Mantua for a consultation with Giulio Romano. It was a "long distance" project contribution, with many difficulties, from finding marble to the general "translating" of the original drawing into architecture. The restoration project, currently in progress, allows us to look into some aspects related to the building's materials, the conditions of conservation (very compromised), and replacement works, that have altered the perception of its architectural language. Lithological analyses done on the stones have clarified their origins, as belonging to the XVI century building or to subsequent renovations. The intersection with the historical documents allows us to distinguish which parts were constructed under Giulio Romano's (remote) directions.

THE FORTUNE OF GIULIO ROMANO OUTSIDE MANTUA

Unpublished fireplaces by Giulio Romano *atelier* from Corte Susano, Castel d'Ario (Mantua)

Mariagrazia L'Abbate, Filippo Mantovani, Debora Trevisan

This contribution analyses two fireplaces and pictorial decorations from Corte Susano in Castel d'Ario. Corte Susano belonged to the Novellara branch of the Gonzaga family in 1787. The current villa layout (second half of the XVI century) is quite similar to the first one. The two fireplaces are on the ground floor, one in the room on the right side and the other on the left side of the central entrance hall. There are several differences between the two. The one in the right hand room has a complex architectural composition, two-toned material and rich plaster ornaments. The other is simpler. This analysis led us to identify, in Corte Susano fireplaces, some elements comparable with fireplaces from Palazzo Te, Giulio Romano's house and drawings conferred to Giulio. Finally the analysis of ornament subjects and dimensions let us to recognise the hand of artisan teams that worked with and for Giulio Romano. It is possible to conclude that these two fireplaces belonged to Giulio Romano's atelier tradition.

Forms and functions of Palazzo Te. A rereading of Düsseldorf's planimetry

Carlo Togliani

Giulio Romano's Palazzo Te has mainly been studied for its rich iconographic frescoes and stucco works, but not as often for its distribution and the original uses of each environment. The comparison with the Roman Villa Medici (Madama) in Monte Mario (designed by Raffaello Sanzio) and the reading and interpretation of the most important and known treatises from the first half of sixteenth century (*De Architectura* of Vitruvio Pollio and *De Re Aedificatoria* of Leon Battista Alberti) reveals a palace composed by four apartments. They are equipped with specific features; two of them peculiarly cool, but also employed in the less warm seasons: one reserved for Federico II Gonzaga and one for his partner or wife; a third, ceremonial, with strong politic significance, warmer and thus a typical winter apartment; the fourth a service apartment, reserved to the male and female servants employed in the residence. The study offers new interpretations (for the knowledge) of the palace and of Giulio's extraordinary talent, who was able to combine ancient and modern needs, offering refined and functional solutions.

Giulio Romano's fortune in Padua: the case of the Odeo Cornaro

Giulio Pietrobelli

The Mantuan buildings designed by Giulio Romano were exemplary models for the new construction sites in Northern Italy, in particular for the Odeo Cornaro in Padua. Alvise Cornaro's references to Palazzo Te are numerous, for instance the stucco divisions in the ceilings, the small ornaments and the major figures such as Pasiphae from the Psyche chamber are copied from the Mantuan building. The precise knowledge of Giulio's buildings is due to the fact that Cornaro spent time in the Gonzaga court, as attested by a statue of Mercury, a gift from Cornaro to Duke Federico II. In early January 1535 the architect Giovanni Maria Falconetto died, leaving uncompleted the construction of the Odeo which Alvise wanted to finish. Therefore, the agreement between Pippi and some "masters from Padua", stipulated during the following month of Falconetto's death (February 1535), is to be considered in light of Alvise's desire of modernizing his Paduan artists. These artists, as soon as they returned to Padua, decorated the Odeo replicating decorations from Palazzo Te, made in 1534: the camerino di Venere and the vestibule of the apartment in the secret garden.

Trails and echoes of Giulio Romano in the bishopric of Trent

Cinzia D'Agostino, Luca Gabrielli

Some artefacts, especially pieces from the architectural decorations of some of the most famous Renaissance residences in Trentino, attest the attention given to Giulio Romano's lessons in the second quarter of the sixteenth century. The first evidence can be found in the palace of the prince-bishop Bernardo Cles in the Castello del Buonconsiglio in Trent: in there an elaborate *porta ionica* and a sturdy *porta rustica* decorate the main entrances of the palace; the latter possibly coming from Giulio's own ideas (1528-1530 c.). In Arco, some hints referring back to Giulio Romano's Mantuan works can be seen in two palaces belonging to the Counts of Arco, that is Palazzo del Termine and Palazzo di San Pietro. In the latter (1550 c.), a magnificent fresco-cycle in the main hall and three stone doors in the exterior façades and in the garden precisely reflect some of the artistic inventions and oddities typical of Giulio Romano's artistic production and of his workshop at the Gonzaga court.

Palladio and the lesson of Giulio Romano

Adriano Ghisetti Giavarina

It is known that, in his youth, Palladio added to the study of Vitruvius and of other ancient and modern Roman architecture by including the architectures of Falconetto, Sansovino and Sanmicheli in the Veneto, also showing special attention to Giulio Romano's Mantuan works, from which he drew linguistic elements, design suggestions and other inspirational motifs. Palazzo Thiene in Vicenza has very prominent Giulio Romano features, that are apparently very different from Palladio's other first architectures, and therefore, for centuries, many scholars assumed that its author could have been Pippi himself, sometimes limiting his presence to individual building parts, or assuming only an initial part of Giulio's preliminary plan. These hypotheses have also been extended to Villa Thiene in Quinto Vicentino, a building owned by the same patrons as the city's palace. But Palladio must be truly considered the author of these works, and both the Basilica of Vicenza and other architectures of his maturity show that he was able to fully understand Pippi's design method.

The chiostro grande of San Pietro. Giulio Romano in Reggio Emilia and the *non-finito* as key of the rediscovery

Andrea Zamboni

This contribution concerns the experience of the restoration site of the Benedictine cloisters of San Pietro in Reggio Emilia. The monumental complex, following the condition of other contemporary complexes, showed signs of stratified transformations and unfinished parts, conditions that the project has made its own, enhancing the unfinished character, the leitmotif of the rediscovery intervention. The most relevant aspect was the restoration of chiostro grande, its project attributed to Giulio Romano. The issue that leaves ample interpretative space is that of the current lowered level of the courtyard, a sign of an interrupted construction site and the subject of a debate, in the absence of reliable documents, on what the level and nature of the floor was in the original project. Chiostro grande today returns in a completely natural way, without forcing the historical-critical reading of a never completed construction, the extraordinary historicized condition of an unfinished and a unique typological anomaly of its kind.

Giulio Romano's Russian fortune

Andrei Bliznukov

The text discusses the fortune of Giulio Romano's works in Russia following three main streams. The first concerns Giulio's artworks collecting in Russia, with meaningful presences of the master and the subsequent *connoisseurship* question in regard to Russian and foreign scholars. The second topic is Giulio Romano in the Russian historiography, from Academical studies to the modern mass media *buzz*. The third topic is Giulio's influence on Russian artists of different ages and working with largely different media, from architecture to painting.

Palazzo Te. An American point of view

Ludovica Cappelletti

The following essay aims to address the fundamental studies on Giulio Romano and Palazzo Te carried out in the USA during the second half of the twentieth century. In 1958, Frederick Hartt published the monograph *Giulio Romano*, devoting an entire volume to illustrations and drawings of Giulio Romano's works. In 1971, Kurt W. Forster and Richard J. Tuttle presented the essay *The Palazzo Del Te* in the "Journal of the Society of Architectural Historians": through a *corpus* of unpublished documents and an unprecedented methodology of interpretation, the authors uncovered the changes occurred in the palace during the eighteenth century, revealing Palazzo Te as an architecture built through time. In *The Palazzo del Te in Mantua: images of love and politics*, published in 1977 with The John Hopkins University Press, Egon Verheyen goes back to analyzing iconography: interpreting the ornamental apparatus and frescoes, he presents Palazzo Te as a symbolic monument to the fame of Federico II Gonzaga.

Giulio Romano's *Two Lovers*: (mis)fortune of a painting between eroticism and comedy

Barbara Furlotti

Inspired by the Roman cultural environment which celebrated artworks such as the stories of Psyche in the Loggia of the Villa Farnesina, the *Fornarina* by Raphael, and the scandalous *Modi* were produced, the *Two Lovers* remains the most enigmatic of Giulio Romano's paintings. This article aims at shedding light on both its iconography and collecting history. It suggests that the subject matter of the painting is inspired by the theatrical production of the time, in particular by comedies such as Cardinal Bernardo Dovizi's *Calandria*. The explicit eroticism of the *Two Lovers* also influenced its collecting history and critical (mis)fortune. Perceived as highly inappropriate for its indecent subject, the *Two Lovers* was exiled from the court of Spain and underwent censorship at the court of Catherine II of Russia, before eventually emerging as an outstanding example of a sexually charged artistic production that gained prominence in early sixteenth-century Rome.

STUDIES AND RESEARCHES. NEW PERSPECTIVES

Giulio Romano's Romanity

Paolo Portoghesi

The Roman citizen Paolo Portoghesi pays homage to the Roman citizen Giulio Romano. Dreamlike Roman ruins appear in Romano early paintings evoking the mighty scenery the artist saw since his adolescence. In the *Stoning of St Stephen* painting in Genoa a quote of Trajan's Market interior shows an anachronistic detail, a rustic ashlar, the same style he later adopted for Palazzo Te in Mantua. As well as Vasari defines Romano "modernly ancient and anciently modern", we can read, in his deconstruction and reconstruction of architectural and pictorial elements, his love to narrate his stories like a good Roman, drawing with care each detail to put forward a sort of ritual banquet where nature, historical memories and myths are joined together to savor the feast without regard to prohibitions and religious considerations.

The irresistible but brief success of Giulio Romano architect

Bruno Adorni

The dominant position in Mantua, which Giulio could hardly have achieved in Rome, and the geographical and political position of the Gonzaga city seem to have created a sort of quick information exchange between patrons, high courtiers, diplomats, writers, contributing to the irresistible success during life of Giulio in the neighbouring states and among the European courts. With a few significant exceptions, such as Vignola's façade of Villa Giulia in Rome, the direct and material fortune (not mediated by Serlio) of Giulio's architecture seem to have quickly diminished after his death. This partial oblivion is compensated by old Tiziano's explicit homage to Giulio with the "showy" ashlars that pierce the pediment of the rusticated cornice of the apse in the Pietà, conceived for his own burial between 1570 and 1576, which recall with freshness the works and drawings that his colleague must have presented to him forty years earlier in Mantua.

Giulio Romano, Serlio and the Rustic

Francesco Paolo Fiore

In the Introduction to the first edition of the *Vite* (1550), Giorgio Vasari titled chapter 3 *De' cinque ordini d'architettura: rustico, dorico, ionico, corinto, composto, e del lavoro tedesco* [On the five architectural orders: Rustic, Doric, Ionic, Corinthian, Composite and on the German work]. The orders' classification proposed by Sebastiano Serlio in his Fourth Book (1537) substitutes the Tuscan with the Rustic order, in praise of the Florentine tradition. In Rome, Giulio had differently superimposed rustic ashlars and Tuscan-Doric or even ionic orders, as in his house at Macel de' Corvi, while in Mantua he used rustic ashlars together with the Doric order, according to ancient models. Giulio's use of the rustic is closer to Serlio, who does not consider it as a self-standing order and proposes to use it with any order, even if in the Fourth Book he disregards the mixing of rustic and Corinthian. After his French experience, in his Eight and in his *Extraordinario* (1551) books, Serlio brought to extreme consequences the use of rustic intended as a "Nature's work", adopting the proportional rules he had given to the five architectural orders and showing a way to go beyond Giulio's own inventions, for the sake of expression.

Giulio Romano's designs for Palazzo Te. Some observations on the drawings

Massimo Bulgarelli

The essay analyzes some drawings of Palazzo Te in Mantua, belonging to the series created by Ippolito Andreasi in 1567. The comparison with the built villa, and specifically with the illusionistic solutions made on the northern façade and in the loggia di Davide, allows us to make some hypotheses on Giulio Romano's design process.

Giulio Romano's parabases

Stefano L'Occaso

The relationship between Giulio Romano and the theatre has been investigated so far in relation to the outer "theatricality" of the scenes and figures represented, therefore with regard to the iconographic and more "epidermal" aspects of his activity. What the contribution wishes to analyze is whether there is instead a deeper link between the beholder and the way they conceived the work of art at the beginning of the sixteenth century: a relationship in which Raphael's pupil, established artist at the Gonzaga court, could be a study case. This hitherto overlooked hypothesis is the possibility that a certain way of doing theatre, which established itself at the beginning of the sixteenth century thanks to the revival of Terentius's and, above all, Plautus's theatre, may have influenced the relationship between the work of art and the observer/spectator, in terms of ironic complicity. This would lead to the consideration of a capital and programmatic work, Giulio Romano's room of the Giants in Palazzo Te, in terms of a comedy as opposed to a tragedy and thus to contemplate the artist's growing consciousness of narration, coupled with the onset of a more active role of the spectator, who is no longer limited to the role of mere onlooker but becomes an actor/co-actor. This is a direct consequence of Giulio's involvement with the theatre, which took place at the turn of 1532, when, on behalf of Emperor Charles V, he was called upon to stage Bibiena's *Calandria*, possibly in a location identifiable as the Imperial chamber of Palazzo Ducale.

DRAWING, ARCHITECTURE AND ORNAMENTATION

Giulio Romano and the material of architectural drawing

Anna Bortolozzi

The corpus of architectural drawings attributed to Giulio Romano is surprisingly small, both in comparison to other contemporary architects and in relation to the large number of figure drawings referred to the master. Within this corpus, initially defined in 1958 by Frederick Hartt and subsequently revised by other scholars, the most homogeneous group consists of eight drawings from the collection of Prince Charles de Ligne, purchased in 1794 by Albert von Sachsen-Teschen. The drawings, representing projects conceived by Giulio during his stay in Mantua, are at present preserved in the Albertina in Vienna and in the Nationalmuseum of Stockholm. This essay closely investigates the material qualities of these drawings (paper, medium, technique), their format and conventions, with the aim of characterizing Giulio Romano's architectural drawing and its role in the design process of his buildings.

Considerations on a stove project by Giulio Romano

Marisa Tabarrini

In the early sixteenth century in Rome the design of some remarkable bathrooms was documented by the restricted circle of architects working for Leo X and Clement VII. A drawing in the Library of Siena, already attributed for its graphic *ductus* and stylistic motifs to Giulio Romano, shows a "stufa" (stove) in the form of a cryptoporticus carved in the hollow of the excavation ground overlooking an external garden that may suggest a substructure of an upper terrace. Some elements such as the dating of the drawing to the Roman period of the architect, already proposed by Stefano Ray, its origin from a Tuscan archive, the typology of the stove, and the topographical congruence with steep sites, pushed me to formulate two hypotheses: the first recognizes (in it) a variant of the project for the nymphaeum of Genazzano conventionally attributed to Bramante; the second places the drawing in the design process of Villa Turini on the Janiculum.

«Le seste nelle mani». Analysis and reconstruction of the design in Giulio Romano's portrait

Marco Carpiceci, Fabio Colonnese

Between 1536 and 1542, Tiziano Vecellio portrays Giulio Romano in an oil on canvas painting, probably made in Mantua, and shows innovative iconographical elements, such as the introduction of the design on paper and the absence of a compass. When observed in relation to the complicity between the artists, these features gain a political and controversial sense promoting a new intellectual and social role of the artist. The original plan painted shows a square core delimited by a circle, mixing typological and linguistic elements distant in time in an archaeological key. After identifying the hypothetical references, the authors analyze the plan's geometric and proportional properties through a digital critical redesign, suggesting clues for its actual destination; subsequently, they conjecture its three-dimensional development, following a combinatorial but transparent procedure that is expressed in a matrix of preliminary solutions.

«Ecclesia Florentinorum». The project for San Giovanni dei Fiorentini, between Raphael and Giulio Romano

Luca Guerini

The 1518 competition organized by Leo X for the construction of the church of San Giovanni dei Fiorentini in Rome became a melting pot of ideas among the various masters who participated. Of Raphael's project, until recently considered lost, there remains only a drawing, attributed to Raphael's young pupil, Giulio Romano. The goal is to retrace the genesis of the project, assimilating the logic of the designer, in such a way to solve the many gaps that are faced in the reconstruction of an unrealized project that has not arrived in its descriptive completeness. A very insightful direct observation of the document and the use of digital tools allow the development of a virtual three-dimensional model that adequately represents the project, verifying it and highlighting issues never explored and confirming the attribution to the Raphaelesque workshop led by Giulio.

Giulio Romano's Palazzo Stati: hypothesis on the fifteenth-century building in the light of new documents

Micaela Antonucci

The palace in the rione Sant'Eustachio, commissioned by the Roman nobleman Cristoforo Paolo Stati (1498-1550) to Giulio Pippi known as Romano, is widely known to scholars, who have researched this building, in particular Giulio's contribution. Some phases of the palace's history and non-secondary aspects of its evolution, however, still have significant gaps. The few traces on the design and on the construction of the palace allow us to formulate only circumstantial hypotheses on the original outlook of the building, which has been significantly modified by the interventions made from the sixteenth to the twentieth century by the following owners. This contribution, based on the in-depth and systematic analysis of both known documents – re-analyzed and reconnected together – and new unpublished materials, intends to formulate new hypotheses on the original sixteenth-century building and on Giulio Romano's project for the Palazzo Stati.

From the "building site of knowledge" to the conservation of the Palazzo Stati Cenci Maccarani through new acquisitions

Chiara Frigieri, Oliva Muratore, Daniela Luzi

The essay comes from the opportunity of the implementation of a critical-conservative project that involved the external surfaces of the Palazzo Stati Cenci Maccarani, Giulio Romano's last Roman work, that he started between 1520-1524, before moving to Mantua at the Gonzaga court. The project, concluded in January 2018, derives from an accurate and original historical-critical study of the building started in 2015, and becomes a chance for philological, critical and historiographical thinking on the "manner" of the architect-artist in the years of transition between Rome and Mantua. New aspects emerge regarding an architecture widely recognized as one of the most significant from the early Roman sixteenth century. This is done through through the systematic study of the various existing archival collections, the definition of a three-dimensional survey, the stratigraphic investigations for the recognition of the materials and the executive finishing techniques of the plaster surfaces and of the natural and artificial stone materials, and finally direct analysis of ancient matter, where still legible. The cultural background of the technicians involved, each for their own scientific skills and knowledge, has always been oriented towards respecting and safeguarding the authenticity of the monument, in its value as historical and artistic evidence.

A Giulio Romano's "signature": the twisted column

Maria Cristina Loi

Since his first "encounter" with the Solomonic column during his Roman years, Giulio took on a personal research on this particular version of one of the most important elements of architecture. His use of the twisted column in architecture, whether fully realized or left on paper, drawn or painted, can spark a reflection on Giulio's use of drawing and on his own way of using architectural elements and interpreting the space. This architectural element can take on very different roles and meanings, it can exist as an isolated element or as part of a whole. Through the analysis of some examples it is possible to see Giulio Romano's versatile use of the Solomonic column, from pure ornament to protagonist of the space. His variety of different solutions reflects his nature of "artista universale": the architect-painter becomes a scenographer, transforming spatial relationships into visual relationships in architecture, whether these be designed, painted or transformed into stone.

Giulio Romano and Giovanni da Udine: dialogues between stucco decoration and architecture

Federico Bulfone Gransinigh

Villa Madama, after 1527, was one of the few Roman construction sites left open by will of Giulio de' Medici with the copresence of Giulio Romano and Giovanni da Udine. Thus two different approaches to the management of the decoration site are born. Giovanni Ricamatore was born in 1487 and after a period of training in Udine he moved to Venice; in 1516 he moved to Rome to collaborate with Raphael. Giovanni will rediscover the "stucco all'antica". This knowledge and the study of ancient buildings will allow Giovanni to bring a new language to Friuli. It is therefore interesting to analyze his architectural projects and stucco decoration, discovering a relationship between the influences from the Raphael school and other architects who worked in Rome. We also try to analyze differences and similarities with Giulio Romano's work.

DRAWING, PAINTING AND SCULPTURE

The painting techniques of Giulio Romano in comparison to the executive methods of Raphael's workshop

Paolo Bensi

The aim of this paper is to examine how Raphael was able to transmit his technical knowledge, during his Vatican activity, to his pupils, in particular Giulio Romano. The starting point is Raphael's last wall painting, the unfinished room of Constantine which the artist started to paint with oil on wall, of which only two figures remain, usually ascribed to Giulio Romano and Penni but recently assigned to the master. This technique influenced his pupils' choices over the following years: indeed Polidoro da Caravaggio, Perin del Vaga and Giulio Romano painted in Rome, Genoa and Mantua's Palazzo Te. An analysis of his wood panels and canvas paintings follows. It was noted that some features in Raphael's methods were passed down to his pupils without change, such as the preference for wood supports, the use of gypsum and glue as first ground layer and the transfer of underdrawing from cartoon by tracing. Other traits evolved and were modified among the artists he trained, such as the use of dark priming or a little heed for pouncing cartoon. With regards to Giulio Romano, particular analysis was given to a wooden panel which was included in a painting cycle about the myth of Orpheus.

Living the Antique. Rethinking Giulio Romano, through drawings, as an artist and collector

Antonella Chiodo

Giulio Romano's birth among the ruins of ancient Rome and his education in Raphael's studio led the artist from his early youth to develop an interest in antiquarian culture. After his master's death in 1520, he concretized this interest by building his own art collection with the acquisition of the famous antiquities in Renaissance Rome that belonged to art dealer and collector Giovanni Ciampolini. By revisiting drawings by Giulio and other artists, the paper focuses on Giulio's familiar, daily relationship with the Antique. Ancient treasures surrounded the artist both outside and inside his Roman house in Macel de' Corvi and *vigna* on the Esquiline and, later, his home in Mantua. The essay shows how his antiquities collection fulfilled several functions: a working collection, an affirmation of his social standing, and a vehicle for the transmission of classical models. Thus, his antiquity formed part of a unique path of Giulio's artistic research and offer a key to interpreting his visual language.

A hypothesis regarding Giulio Romano and the side door of the duomo of Milan

Mauro Pavesi

In 1541 Giulio Romano was engaged to give advice on the new transept facade of the cathedral of Milan. Whilst the traditional views and discussion of the lost project have always followed an architectural perspective, it is possible to imagine a link between the decoration of the cathedral door and some drawings by Giulio (Louvre; British Museum; Musée Condé), published by Hartt (1958) as possibly in relation to the frescoes of the cathedral of Verona. The sheets are perhaps connected with the *Annunciation* bas-relief marble lunette which was once on the transept facade, and is now located in the small Milanese church of Santa Maria in Camposanto. The lunette can be a partial transposition of Giulio's ideas, provided (in case) as a mere suggestion for the sculptors of the Factory. Likewise, another bas-relief, with the *Birth of the Virgin* (nonetheless coming from the

transept door) shows evidence of Giulio's style, recalling a famous etching also recorded by Vasari. It is also remarkable that, in 1541, the position of chief architect in the Duomo was held by Cristoforo Lombardo, who later collaborated with Giulio on the facade project for San Petronio.

Giulio Romano versus Michelangelo: reception, emulation and parody of the *Battle of Cascina* in the rooms of Palazzo Te

Giuseppe Peterlini

The Italian artistic development of the second decade of the sixteenth century was strongly characterized by the acute rivalry in the pictorial field between Raffaello Sanzio and Michelangelo Buonarroti. Raphael's scholars, including Giulio Romano, were no strangers to this clash between titans. This contribution aims to investigate how, after Raphael's death, Pippi confronted Michelangelo by imitating and reworking the famous cartoon of the *Battle of Cascina* several times in the rooms of Palazzo Te. It is intended to highlight Giulio Romano's exceptional creativity in the field of artistic imitation and his contemptuous attitude towards the older and "cumbersome" opponent of his deceased teacher through a description and an interpretation of various receptions of Michelangelo's preparatory study.

The frescoes of the loggia Stati Mattei on the Palatine Hill: preparatory cartoons and drawings attributed to Giulio Romano

Flavia Cortilli

The loggia Stati Mattei was part of a villa built on the remains of the *Domus Augustana* on the Palatine Hill. Only the loggia survived the demolitions of the twentieth century. During the nineteenth century, the frescoes that adorned the walls were sold to the Hermitage which still preserves them today. The collaboration between the Museum of St. Petersburg, Sapienza Università di Roma and the Archaeological Superintendency of Rome, which came about due to the preparation of the Master's Degree Thesis *The Stati-Mattei loggia: historical events and restorations of a Renaissance artefact on the Palatine Hill*, enabled changes to the research concerning the loggia. For the first time, the Hermitage provided high resolution digital images of the frescoes, thus permitting the formulation of a new reconstructive hypothesis of the sequence of the scenes. The theme of the frescoes is taken from the stories of Venus as narrated in Ovid's *Metamorphosis* and the iconography is borrowed from the pictorial cycle represented in Cardinal Bibbiena's *stufetta* in the Vatican. On several occasions, the frescoes have been attributed to Baldassarre Peruzzi, to Raphael, to Giulio Romano and other artists from the Raphael's circle. The iconographic and iconological study of the scenes allows us to trace preparatory drawings and cartoons relating to them and attributed, by various scholars, to Giulio Romano.

Giulio Romano and stucco: drawing, project, execution, following the Antique and Raphael

Serena Quagliaroli

The paper investigates the use of stucco in Giulio Romano's artistic production, stressing the contribution that this peculiar *medium* gave to the wider development of a modern concept in architecture and decoration. The characteristics of the stucco – mainly the link with classical antiquity – made it an essential component of sixteenth century art, as Giorgio Vasari also testifies. Through the stucco, it is possible to measure the relevance of Giulio Romano's role in the diffusion of a new type of decoration and in the spread of techniques, models and a rich repertoire of decorative motifs, highlighting the fundamental mediation that he carried out between Raphael's creations and those of mid-century.Furthermore, two new drawings that testify the decoration of the vault of the chapel of the Magdalene in the Santissima Trinità dei Monti are also presented here.

The influence of Raphael and Giulio Romano on Vincenzo Tamagni in Rome during the period of Leo X and Clement VII

Rossana Castrovinci

In the nineteenth and early twentieth century art historians considered the Tuscan painter Vincenzo Tamagni to be merely a minor sixteenth-century artist. During the 1940s, however, scholars began to study his paintings and drawings with a less prejudiced approach, paving the way for a systematic study of the artist's works. Tamagni, having started as an apprentice with a local artist and subsequently worked with Sodoma, entered Raphael's studio in about 1513. According to Vasari, Raphael quickly appreciated his work and entrusted him with the decoration of the facade of Palazzo Battiferro: unfortunately, neither Raphael's drawings nor Tamagni's paintings survived. Raphael's influence on Tamagni's work, in particular his portraits, was so powerful that at least one of Tamagni's paintings was attributed to Raphael himself. Following Raphael's death, after a period away Tamagni returned to Rome in 1525, remaining until the Sack in 1527. During the Roman years, commissions, both partnerships and independent work carried out by the Tuscan artist, were plentiful. Two of these works contain interesting features deriving from important paintings by Giulio Romano.

***Polyphemus* by Giulio Romano in the Villa Madama: the iconographical interpretation based on the Louvre drawing**

Maria Fukada

Giulio Romano's *Sleeping Polyphemus*, a fresco painting on the northeast lunette of the garden loggia in the Villa Madama in Rome, is currently in a bad state of conservation. However, it is possible to examine the work and its iconography as Giulio originally intended by reference to a drawing now preserved in the Louvre Museum (inv. 3672). This drawing, from the collection of Everhard Jabach (1618-1695), is regarded as the first visual document of the fresco, as its graphic manner indicates that it was copied from Giulio's lost preparatory drawing.In the drawing, the little satyr measuring the giant's big toe references Timanthes' painting of the Cyclops as described by Pliny in his *Natural History.* While the sleeping Cyclops refers to the story of Odysseus, I would argue that the use of fire in the composition also alludes to the blind love of Polyphemus for Galatea. Seen in this context, there is a clear iconographic relation to the other decorations in the loggia.

GIULIO'S LESSON: DISCIPLES AND FOLLOWERS

Giulio after Giulio in Rome, between Raphaelesque persistence, the Michelangelesque and imperial ideologies: Lorenzetto and Casa Crivelli

Adriano Amendola

The paper investigates Giulio Romano's legacy in the architectural field, focusing on the Roman area and, in particular, the analysis of the case of Casa Crivelli known as dei Pupazzi in via dei Banchi Vecchi. Thanks to the increased biographical knowledge of the patron Giovan Pietro Crivelli, Milanese goldsmith and leading figure in Roman society in the first half of the sixteenth century, the author proposes a new interpretation of the biaxial and verticalizing facade, which privileges appearance over essence and adopts a series of solutions echoing the lexicon of Giulio Romano and Michelangelo celebrating the imperial ideology of Charles V. The project is here attributed for the first time to the sculptor and architect Lorenzo Lotti known as Lorenzetto, Giulio Romano's brother-in-law.

«Dopo, fatte alcune cose in Santa Margherita, dipinse molte facciate di palazzo di chiaroscuro con buon disegno». Giulio Campi and the architectural drawings: the Giulio Romano heritage

Antonio Russo

One of Giulio Campi's (1502 or 1507-1572) artistic activities was painting palaces' façades in "chiaroscuro". As Vasari remembers in the *Vite*, there are no existing examples of this, but some project drawings have been preserved. They mainly feature column orders on which a figured apparatus is inserted where necessary. In particular, Campi draws a "scene" composed of several architectural elements, some of which are inspired by Giulio Romano's architecture in Mantua. In addition to Campi's known drawings, this essay will discuss an unpublished one. In this one Giulio demonstrates his inventive skills and his knowledge with even greater detail, following Cesariano's interpretation of Vitruvius's quote. Campi's pictorial ability to treat a wall surface as a succession of superimposed perspective plans is visible in two of his architectures: the Vidoni palace and the church of the Saints Margherita and Pelagia, both in Cremona, and analyzed in this essay.

***Falsa deceperit uva*. A drawing by Giovan Battista Bertani for the room of Bacchus in the Rustica inside the Ducal Palace in Mantua**

Luisa Berretti

Giovan Battista Bertani (1510?-1576), architect, painter, and draughtsman, is recognised as the "inventor" of the most important decorative projects in Mantua following the period of Giulio Romano. Nominated Prefect of the ducal studio in 1549, his major patron of the arts was Duke Guglielmo Gonzaga, who commissioned him to oversee and end the construction of the Rustica in the Ducal Palace, begun by Giulio. The decorations of the rooms on the first floor of the building were designed and directed by Bertani and, despite the fact that some of the stuccoes and the frescoes are currently in a bad condition, drawings, depicting some of the subjects described within the rooms, have come to light in recent years that can be connected to his creativity. It is possible to connect one of these, the room of Bacchus, to a drawing now in a private collection depicting *Bacchus and Erigone*, a very rare mythological subject inspired from Ovidio's *Metamorphoses*. This iconography, which is linked to the invention of wine, was part of a project including other scenes mentioned in a poem by Raffaele Toscano (1586).

A heretical sculptor at the service of a saint and pious bishop: Giovan Battista Scultori and the altar of the angels in the main chapel of the duomo of Verona

Maria Teresa Franco

The presence of Giovan Battista Scultori in Verona is documented by a dramatic deposition by Pietro Carnasecchi who, in February 1567, when responding to the inquisitors who asked him if he also knew of some heretics in Mantua, indicated the artist, whom he had known in Verona in 1543. The contribution focuses on the involvement of Giovan Battista Scultori, between 1536 and 1537, in the relevant and complex operation for the renovation works on the presbytery area of the cathedral in Verona, not only the execution of the great *Crucifix* which surmounts the arched entrance of the choir screen, but also and above all the impressive tabernacle that is placed on the altar, in the middle of the renovated liturgical space. All trace has been lost of this Eucharistic artefact, at the same time a sort of *damnatio memoriae* persisted Scultori's activity in Verona, to which his condemnation to perpetual prison as a heretic in 1567 was certainly related, as well as the heterodox peculiarity of the works performed for the reforming bishop.

Remarks on the painting in perspective from Giulio Romano to Cristoforo Sorte

Stefano Marconi

The idea of an extension of the real space behind a ceiling or a vault with an illusion of greater height and of endlessness must have been very present in Giulio Romano's mind, to such an extent that Cristoforo Sorte, the Veronese artist-engineer and cartographer, in his book entitled *Osservazioni nella pittura* remembers having learned from Giulio himself two methods of painting a ceiling with fictitious architecture, when Sorte, in his youth, had worked in Mantua under Raphael's pupil. It is the principal aim of the present contribution to investigate the two aforesaid methods of producing a perspective image in an attempt to gain a better understanding of geometric rules that are behind the perspective constructions. Last but not least, in order that an original feature of Giulio's style can stand out, some notes are devoted to inducting a comparison between the perspective image of a tilted cube in Piero della Francesca's *De prospectiva pingendi* and the crashing architectonical details under the thundering Jupiter in the room of the Giants which Rinaldo Mantovano painted from designs by Giulio in the Palazzo Te.

The diffusion of Giulio Romano's architectural language in Brescia between the sixteenth and the beginning of the seventeenth centuries. A first appraisal

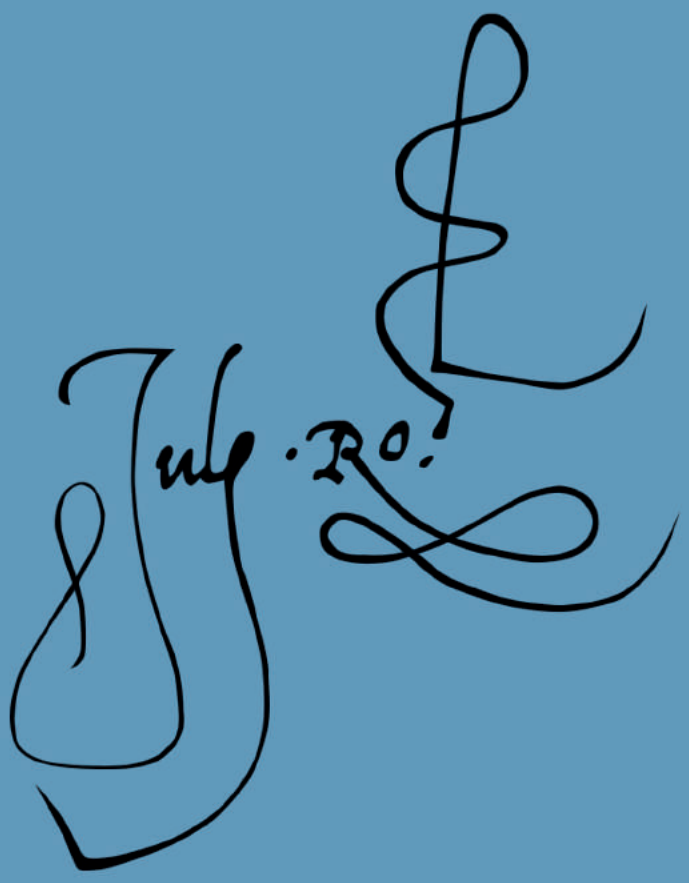
Irene Giustina, Cristiano Guarneri, Elisa Sala

The paper aims at investigating the influence of Giulio Romano's architecture in Brescia and nearby territories, where the circulation of his architectural language has been largely neglected by academics.The research initially dealt with a catalogue of architectural solutions and motifs that could be a possible echo of his "maniera". The almost fifty entries in the catalogue include works of religious, military and civil architecture, as well as palaces and villas of noble families such as Martinengo, Gambara, Maggi, Porcellaga and Lana. The research then looks in-depth at the case of the Gambara family, who had marriage ties with the court of Gonzaga, and its relationship with Giuseppe Dattaro, who vaguely recalled Pippi's solutions and, thanks to Nicolò Gambara, was introduced to Mantua. The paper presents the early results of ongoing research and investigates how the Giulio Romano's architectural language, mediated mainly by Serlio books, was received in Brescia, emphasizing the commissioner role.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di giugno 2021
da Industria Grafica Umbra, Todi

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-27-4

Giulio Pippi (1495 circa-1546), universalmente noto come Giulio Romano, rappresenta un caso unico nella scena artistica del Rinascimento. Nato nella città dei papi, la sua fortuna, già al tempo della formazione da allievo di Raffaello, si consolidò nell'Urbe grazie alle tante commissioni architettoniche e pittoriche ricevute, per raggiungere l'apice con il trasferimento a Mantova al soldo dell'allora marchese Federico II Gonzaga.

L'occasione del convegno svoltosi a Mantova e a Roma (14-18 ottobre 2019), a cui fanno seguito i presenti atti, è nata dalla contestuale mostra dedicata alla produzione grafica dell'artista, dal titolo *"Con nuova e stravagante maniera". Giulio Romano a Mantova*, organizzata in suo onore presso il Palazzo Ducale della città lombarda con il sostegno eccezionale del Musée du Louvre. Il presente volume segue la successione degli interventi, strutturati durante il convegno in sessione tematiche. L'obiettivo generale è stato aprire una discussione tra studiosi di varie discipline su alcune questioni centrali rispetto agli studi sull'artista. Tema cruciale è stato il rapporto tra Giulio e l'arte del disegno, nell'ambito dell'architettura, dell'ornato e della figura di cui fu uno dei massimi esponenti nel panorama coevo. Il racconto dell'opera di Giulio nei suoi molteplici aspetti e da più punti di vista mira all'individuazione di nuovi orizzonti di studio e di interpretazione della sua figura, nel suo tempo e nelle città in cui fu protagonista.