

## Villa Del Bene: iconografia e inquietudini religiose nel Cinquecento. Gli affreschi della loggia e dell'Apocalisse

**S**orprende osservare scene dell'*Apocalisse* non tra le mura di una chiesa ma nella sala di una residenza nobiliare, e trovarvi poi, nella loggia accanto, figurazioni profane che con la sfera religiosa non sembrerebbero avere alcun legame.

È quanto accade di vedere, a metà Cinquecento, in villa Del Bene a Volargne, lungo la via fluviale e stradale che da Verona conduce a Trento.

.....  
**GIOVAN BATTISTA DEL BENE,  
 VINCENZO CICOGNA E IL CIRCOLO GIBERTINO:  
 L'ORIZZONTE RELIGIOSO**

Il committente della villa e la datazione degli affreschi sono noti: il primo è il gentiluomo trentino-veronese Giovan Battista Del Bene, la seconda si colloca intorno al 1549<sup>1</sup>.

Non del tutto chiarita è invece la paternità dei dipinti. Le tradizionali attribuzioni a Domenico Brusaporzi e ai fratelli Giovan Francesco e Giovanni Caroto sono state almeno in parte smentite: le fonti documentarie assegnano infatti gli affreschi di una non meglio precisata «sala» e di una «camera» a un pittore poco noto, Nicola Crollalanza<sup>2</sup>. La cui modesta fama, peraltro, sta a riprova di un ciclo pittorico per il quale non il pregio estetico ma il contenuto ideologico era al

centro delle attenzioni del committente. Restano tuttavia senza risposta interrogativi essenziali. Cosa si nasconde nei soggetti pagani della loggia? Come spiegare l'alternanza di temi sacri e profani? E quali circostanze hanno fatto sì che nella sala principale di un palazzo di campagna in riva all'Adige venissero dipinte scene pervase da una cupa attesa della fine dei tempi?

Si è ipotizzato che gli affreschi siano stati ispirati da alcuni prelati in transito, negli anni del Concilio di Trento, sulla via tridentina e ospitati da Giovan Battista Del Bene<sup>3</sup>. Ma la tesi rimase priva di adeguati riscontri. Le soste in villa Del Bene, nel 1554 e nel 1561, del cardinale Girolamo Seripando<sup>4</sup>, agostiniano – personaggio legato a una religiosità evangelica e aperta al confronto con la Riforma protestante – si collocano in tempi in cui i dipinti di Volargne erano già stati portati a termine.

Ma anche ammettendo che un tale ciclo pittorico possa essere stato suscitato da soste occasionali, per quale ragione i prelati del Concilio di Trento (ma quali?) avrebbero scelto un soggetto – l'*Apocalisse* – che agli occhi di molti aveva ormai assunto significati antiromani?

Più di recente si è giunti alla dimostrazione che le quattro scene dell'*Apocalisse* derivano da una Bibbia nata in ambiente riformato, quella stampata a Francoforte, nel 1539, da Christian Egenolphus e illustrata

Villa Del Bene,  
la facciata cinquecentesca  
e il portale  
sulla via tridentina.



da Hans Sebald Beham<sup>5</sup>: il che attesta significativi legami con il mondo della Riforma.

Si è infine avanzata l'ipotesi – da parte di Enrico Maria Guzzo – che l'ispiratore del programma iconografico sia stato Vincenzo Cicogna, un dotto e discusso prelado veronese con il quale Giovan Battista Del

Bene ebbe stretti rapporti fin dagli anni Quaranta<sup>6</sup>. Nel suo testamento del 1557, peraltro, Cicogna destinò a Giovan Battista Del Bene un dipinto devozionale, un *Cristo portacroce*, accompagnato dalla dedica: «ut ipse sciat quod si cum Christo hanc crucem libenter subierit, cum ipso regnabit in eternum» (affinché sap-

Villa Del Bene,  
esterno della loggia (prima  
metà del XVI secolo).



pia che se con Cristo volentieri porterà questa croce, con lui regnerà in eterno)<sup>7</sup>.

La traccia indicata da Enrico Maria Guzzo merita di essere seguita, mettendo a confronto il profilo religioso di Vincenzo Cicogna con la lettura iconologica degli affreschi.

Nato a Verona intorno al 1516, Vincenzo Cicogna compì la propria formazione nell'ambiente evangelico del vescovo Gian Matteo Giberti<sup>8</sup>. Nel circolo gibertino, tra gli anni Trenta e Quaranta, Cicogna maturò una religiosità densa di accenti spiritualistici, di letture paoline e agostiniane, e non priva di inclinazioni



*Cristo orante  
nell'orto degli ulivi.*  
Villa del Bene,  
scala di accesso alla loggia.

verso la Riforma<sup>9</sup>. È noto, d'altra parte, che alcuni temi della teologia protestante (la corruzione della natura umana, la salvezza per la grazia) esercitarono una profonda influenza sulla cerchia gibertina, e in parti-

colare su alcuni tra i più noti collaboratori di Giberti, come Tullio Crispoldi e Marc'Antonio Flaminio. Quest'ultimo, peraltro, fu coautore del più discusso testo religioso del Cinquecento italiano, il *Beneficio di Cristo* (1543), opera giudicata eretica nel 1547<sup>10</sup>. Ed è significativo che le parole indirizzate da Vincenzo Cicogna a Giovan Battista Del Bene («si cum Christo hanc crucem libenter subierit, cum ipso regnabit in eternum»), oltre a rivelare marcate inflessioni paoline (2 *Timoteo* 2,12) e agostiniane (*De civitate Dei* 15,1.1), ricalchino quasi alla lettera un passo del *Beneficio di Cristo*: «La qual [croce] se porteremo volentieri, ci vestiremo poi della immagine di Cristo glorioso [...] e, se sopportiamo, insieme regneremo»<sup>11</sup>.

Dal 1544 Vincenzo Cicogna è attestato come rettore di San Zeno in Oratorio a Verona<sup>12</sup>, la parrocchia di Giovan Battista Del Bene. In quegli anni le sue prediche erano ascoltate con interesse da parte di persone che saranno poi sospettate di professare tesi luterane. Le testimonianze emerse nel processo agli eretici veronesi del 1550 non lasciano dubbi: le lezioni evangeliche di Vincenzo Cicogna, assieme a quelle di Alberto Lino, erano additate come fonte di trasmissione eretica. Negli ultimi tempi, tuttavia, i due preti avevano tentato – pare – di modificare le loro posizioni: «Prima i predicavan secondo le opinioni nostre – dichiarava un inquisito – et dopo i predicano altramente». «Quei giotoni i predicavan prima la verità, hora per paura vano scaramuzando [= sono passati dalla parte opposta]»<sup>13</sup>, ribadiva il capo degli eretici veronesi, Tiberio de Olivé. Quest'ultimo, tra l'altro, era stato visto più volte conversare con Cicogna, a Verona, in piazza delle Erbe o nella bottega di libri di Antonio Puteleto, ed era il medesimo che, sempre negli anni Quaranta,

Villa Del Bene,  
interno della loggia.



aveva avuto «gran commercio» di libri provenienti dall'area tedesca (tra i quali poteva esserci anche la Bibbia protestante di Francoforte)<sup>14</sup>.

Nel 1564 Cicogna fu collaboratore di Carlo Borromeo a Milano<sup>15</sup>. Ma pochi anni dopo, nel 1568, a Vicenza, dov'era vicario generale del vescovo Matteo Priuli, il ricordo delle sue prediche veronesi – in cui

«si leggeva l'evangelio al modo luterano»<sup>16</sup> – rimbalzava ancora dalla bocca di alcuni accusati di eresia. Nel 1570 il nome di Cicogna era di nuovo nei verbali del Sant'Uffizio<sup>17</sup>. E alla sempre più tenace morsa dell'Inquisizione il prete veronese non potrà sfuggire negli anni seguenti: tant'è che nell'aprile del 1573 egli si trovava in carcere<sup>18</sup>.



**A sinistra.**

Figura reggicartiglio con la scritta «NON HABEMUS HIC CIVITATEM PERMANENTEM» (*Ebrei* 13,14).

Villa Del Bene, loggia.

**A destra.**

Figura reggicartiglio con la scritta «VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS» (*Ecclesiaste* 1,2).

Villa Del Bene, loggia.

### LA LOGGIA: LA CIVITAS TERRENA

Il ciclo pittorico di villa Del Bene si apre con figurazioni di evidente religiosità “cristocentrica”. Lungo la scala che sale alla loggia è dipinta un’*Orazione nell’orto*: un angelo porge al Cristo orante il calice del sacrificio. Segue, sul soffitto a volta, un *Pergolato di vite con putti*: è la vigna mistica, simbolo del sangue salvifico. Mentre al termine della scala era il motto dei cavalieri di Cristo: «NON NOBIS DOMINE NON NOBIS SED NOMINE TUO DA GLORIAM» (ora solo in parte leggibile).

Giunti sulla loggia, l’iconografia muta profondamente. Sulle pareti, delimitate in alto da un fregio con teste di *Imperatori e imperatrici*, si susseguono quattro grandi paesaggi alternati a due finti rilievi di storia romana, a due figure giacenti reggicartiglio e a quattro figure allegoriche<sup>39</sup>.

La tesi ancora corrente secondo cui tali paesaggi sarebbero delle vedute al naturale (vi si vorrebbero intravedere scorci della Val d’Adige) è insostenibile, essendo fondata su categorie estranee alla cultura del Cinquecento. E che senso avrebbero poi dei “paesaggi realistici” all’interno di un siffatto ciclo pittorico?

È invece più plausibile cogliere il senso di tali paesaggi nelle due iscrizioni su cartigli che li sovrastano. La prima è un ammonimento tratto da Paolo (*Ebrei* 13,14): «NON HABEMUS HIC CIVITATEM PERMANENTEM». La seconda è una citazione dell’*Ecclesiaste* (1,2): «VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS».

I quattro paesaggi introducono dunque una meditazione sulla transitorietà della vita terrena. Essi alludono alla vanità di tutto ciò che è mondano («Tutto il mondo è vanità»); in queste immagini del creato si intravede l’idea paolino-agostiniana secondo cui il Male

**A sinistra.**

Paesaggio primo:  
*Palazzo rinascimentale  
 con corte e gentiluomini.*  
 Villa Del Bene, loggia.

**A destra.**

Paesaggio secondo:  
*Conversione  
 di sant'Agostino.*  
 Villa Del Bene, loggia.



si annida tra le pieghe del mondo naturale<sup>20</sup>. Nel Cinquecento veneto era stato soprattutto il francescano e neoplatonico Francesco Zorzi nel *De harmonia mundi* (1525), un testo che ebbe una vasta risonanza negli ambienti del riformismo religioso<sup>21</sup>, a porre l'accento sul carattere fallace della materia, per cui il mondo non solo ci è estraneo, ma è il nostro più aspro nemico<sup>22</sup>. Perché dunque non inserire i paesaggi di Volargne sulla scia che porterà al tema della *Vanitas* nelle nature morte tra Cinque e Seicento<sup>23</sup>?

È inoltre significativo che analoghi paesaggi si trovino a Verona in due ambienti ecclesiastici: il coro e la sacrestia di Santa Maria in Organo e la sala sinodale del palazzo Vescovile. Così come non sembra casuale che questi ultimi paesaggi siano stati dipinti da Giovan Francesco Caroto e da Domenico Brusasorzi, due pittori "gibertini" probabilmente attivi anche a Volargne<sup>24</sup>.

Nel primo paesaggio di villa Del Bene si nota un palazzo affacciato su un cortile, dove si poteva osser-

**A sinistra.**

Paesaggio terzo: *Aruspici  
scrutano il volo dei corvi.*

Villa Del Bene, loggia.

**A destra.**

Paesaggio quarto:  
*Caduta di un fulmine  
su una pianta  
dai rami secchi.*

Villa Del Bene, loggia.



vare «una folla di gentiluomini in eleganti costumi»<sup>25</sup>. Nel secondo compare, in primo piano, un religioso orante sotto una pianta<sup>26</sup>. Le due scene sono leggibili per antitesi: la prima simboleggia l'immedesimazione nel mondano, la seconda il rifiuto del mondo e l'inizio della vita spirituale. Il religioso porta la barba, un saio scuro da eremita e un berretto da curiale; ha un atteggiamento contrito e sopra di lui sta un albero dal tronco attorcigliato. Vi si riconosce l'episodio della

conversione di Agostino, penitente, sotto una pianta di fico (*Confessiones* 8,12.28)<sup>27</sup>.

Anche il terzo e il quarto paesaggio sono in relazione dialettica. Nel terzo, due aruspici scrutano il volo dei corvi, chiara allusione alla divinazione pagana, che lo stesso Agostino condannava (*De civitate Dei* 4,30). Nel quarto paesaggio, due uomini assistono alla caduta di un fulmine sopra una pianta dai rami secchi. Negli ambienti religiosi agitati da aspettative profetiche



Figura allegorica  
intenta a stritolare  
un fascio di serpi.  
Villa Del Bene, loggia.



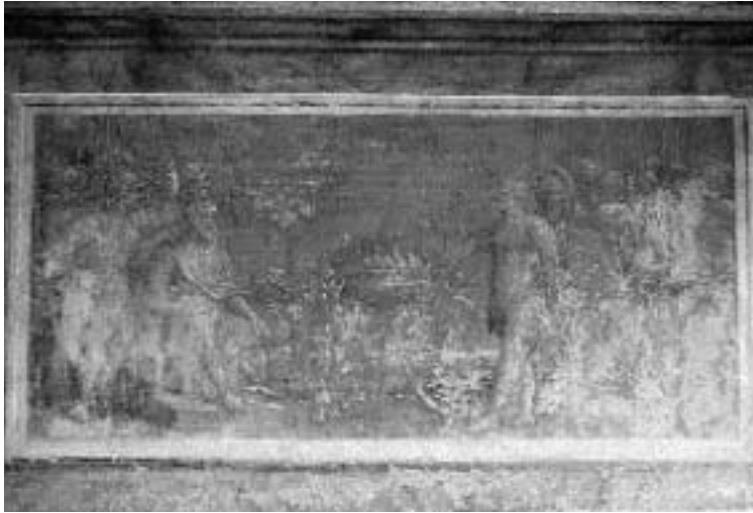
era pratica diffusa scrutare nel cielo segnali divini come premonizioni di imminenti sciagure o della fine dei tempi.

I quattro paesaggi della loggia alludono dunque all'antitesi cristiano/pagano. Alla *voluptas* dei pagani (primo paesaggio) si contrappone la conversione di Agostino (secondo paesaggio), e alla divinazione antica (terzo paesaggio) l'osservazione dei segni celesti (quarto paesaggio).

A fianco del quarto paesaggio, una figura allegorica dentro una nicchia, con in mano un fascio di fulmini, ribadisce il significato di questi ultimi come segni del castigo divino; poco più lontano una seconda figura mostra strumenti di mortificazione del corpo; una terza figura maschile, intenta a stritolare un fascio di serpi, è allegoria del Bene vittorioso sul Male. L'insieme delle immagini rinvia ai temi tipici della predicazione profetico-penitenziale<sup>28</sup>.

Al mondo pagano riconducono altre figurazioni. Ai lati del primo paesaggio sono dipinte a finto rilievo due scene di storia romana. La prima raffigura Muzio Scevola nell'atto di stendere la mano sulle fiamme di fronte al re etrusco Porsenna. La seconda illustra il sacrificio di Publio Decio Mure: sullo sfondo dell'esercito romano in catene, l'eroe avanza verso il bacile sacrificale che gli viene porto dal generale dei Latini.

Ma quale significato assumono questi esempi di *devotio* e *fortitudo* pagana spinti fino all'offerta di sé? La risposta ce la fornisce Agostino: nel suo *De civitate Dei* (5,14) egli afferma che Scevola e Decio amarono la patria e la gloria più di se stessi ma furono superati, nella vera virtù e nella vera *pietas*, dai martiri cristiani, i quali non s'inflissero la morte da sé ma fu loro inflitta<sup>29</sup>. I Romani, secondo Agostino, riceverono in-



**A sinistra.**  
*Muzio Scevola stende  
 la mano sul braciere  
 dinanzi al re etrusco  
 Porsenna.*

Villa Del Bene, loggia.

**A destra.**  
*Publio Decio Mure avanza  
 verso il bacile sacrificale  
 che gli viene porto  
 dal generale dei Latini.*  
 Villa Del Bene, loggia.



fatti da Dio il premio della potenza terrena e della gloria, ma fu la vana ricompensa di una vana virtù.

Ancora al mondo pagano rinvia il fregio superiore. Fra tralci e cornucopie sono allineati ventitré volti di imperatori e di imperatrici dalla fronte coronata di alloro. Le cornucopie, colme di frutti, sono il simbolo della ricchezza conquistata su questa terra, ma fra i tralci s'insinuano i corvi, simbolo di chi, dominato dai desideri terreni, rinvia la propria conversione (*cras, cras*, «domani, domani», essi esclamano)<sup>30</sup>. E poco più sotto, le scritte ricordano: «NON HABEMUS HIC CIVITATEM PERMANENTEM» e «VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS».

Vi sono dunque tutti gli elementi per ricondurre i dipinti della loggia al tema di fondo del *De civitate Dei* agostiniano, il contrasto cioè tra la concezione pagana e la concezione cristiana della vita: la prima

protesa verso la gloria terrena, la seconda volta alla ricerca della gloria celeste.

Anche il monito paolino «NON HABEMUS HIC CIVITATEM PERMANENTEM» preannuncia la dottrina agostiniana delle due città: la *civitas terrena* e la *civitas Dei*<sup>31</sup>. La *civitas terrena* è la città dei pagani, i nemici di Dio; la *civitas Dei* è invece la città dei veri cristiani, dei giusti che regneranno con Cristo: esse rappresentano il Male e il Bene, le due forze, secondo Agostino, destinate a scontrarsi per tutto il corso della storia.

Gli affreschi della loggia e quelli della sala dell'Apocalisse sono dunque complementari: i primi precludono al declino della *civitas terrena*, mentre i secondi prefigurano gli eventi che porteranno all'instaurazione della *civitas Dei*, dove «regnare con Cristo in eterno», come aveva scritto Vincenzo Cicogna a Giovan Battista Del Bene.

**A sinistra.**  
*Flagello dei quattro angeli.*  
*Lo sterminio dei reprob*  
*(Apocalisse 9,13-20).*

Villa Del Bene,  
 sala dell'Apocalisse.

**A destra.**  
*Elezione dei giusti*  
*(Apocalisse 7,1-12).*  
 Villa Del Bene,  
 sala dell'Apocalisse.



.....  
**L'ATTESA DELLA CIVITAS DEI: LA SALA  
 DELL'APOCALISSE**

Entrando nella sala dell'Apocalisse, un ambiente lungo e stretto, si presentano quattro grandi "visioni", due sulla parete di destra e due su quella di sinistra, tratte dalle profezie di Giovanni, il presunto autore del

*Libro dell'Apocalisse*. I quattro riquadri sono fiancheggiati da telamoni e cariatidi e da otto figure di Sibille (Cumana, Libica, Eritrea, Tiburtina, Persica, Delfica, Ellespontica, Frigia), la cui presenza attesta la veridicità delle profezie giovanee, a conferma della tradizionale concordanza tra il profetismo biblico e quello degli *Oracula sybillina*.

*Flagello dei quattro angeli*  
(*Apocalisse* 9,13-20),  
particolare con un triregno  
papale, un vescovo  
e tre religiosi alla testa  
della cavalleria celeste.  
Villa Del Bene,  
sala dell'Apocalisse.

Anche le scene dell'*Apocalisse* sono leggibili per opposizioni binarie. La prima, sulla parete est, raffigura il *Flagello dei quattro angeli* (*Apocalisse* 9,13-20): quattro creature angeliche, dalle lunghe spade roteanti, sterminano i reprobì. Sulla totale eliminazione dei miscredenti – premessa di un mondo interamente cristiano – convenivano, infatti, sia le tradizioni giovannee che sibilline<sup>32</sup>. La seconda scena mostra l'*Elezione dei giusti*, ossia di coloro che verranno risparmiati dal castigo degli angeli (*Apocalisse* 7,1-12).

I due episodi ribadiscono la visione agostiniana del mondo: la lotta perenne tra le due «societates hominum: una quae praedestinata est in aeternum regnare cum Deo, altera aeternum supplicium subire cum diabolo» (*De civitate Dei* 15,1.1). Il *Flagello dei quattro angeli* mostra l'agostiniana *massa damnationis*, destinata alla perdizione eterna. L'*Elezione dei giusti* mostra invece la schiera ristretta degli eletti: «Multi sunt vocati, pauci vero electi», scriveva lo stesso Vincenzo Cicogna nelle sue *Enarrationes in Psalmos* (1568)<sup>33</sup>, citando un passo di Agostino (*De civitate Dei* 18,48), de-sunto, a sua volta, dal Vangelo di Matteo (22,14).

Confrontiamo ora il *Flagello dei quattro angeli* di villa Del Bene con la corrispondente incisione della Bibbia protestante di Francoforte, le cui illustrazioni, come si è già detto, sono la matrice figurativa dell'*Apocalisse* di Volargne. Nella Bibbia riformata il pontefice è travolto dalla furia degli angeli e della cavalleria celeste, secondo un'iconografia antiromana che ha la sua origine nell'*Apocalisse* di Albrecht Dürer (1498). Nel dipinto di villa Del Bene, diversamente, il pontefice non soccombe, né è in fuga. Il triregno papale affiora in lontananza davanti al luccicante esercito dei seguaci di Cristo, i quali, come si legge nella Bibbia,



armati dell'«elmo della salvezza» (*Efesini* 6,17) e della «corazza della fede e della carità» (*1 Tessalonesi* 5,8), montano su cavalli dalle «teste simili a quelle dei leoni, e dalla loro bocca usciva fuoco, fumo e zolfo» (*Apocalisse* 9,17); mentre dalla parte opposta fugge la turba dei dannati. Accanto al pontefice stanno un vescovo (Giberti?) e tre religiosi, uno incappucciato, gli altri due con berretti di diversa foggia: sono tre riformatori della Chiesa (in uno di essi sembra di riconoscere Savonarola). Essi sono uniti al papa e al vescovo – a simboleggiare la cristianità riunificata –

**A sinistra.**  
*Adorazione della Bestia immonda (Apocalisse 13).*

Villa Del Bene,  
sala dell'Apocalisse.

**A destra.**  
*Sconfitta di Satana e Ultimo Giudizio (Apocalisse 20,7-12).*

Villa Del Bene,  
sala dell'Apocalisse.



nel guidare l'esercito della salvezza contro l'opposta schiera dei reprobì.

Ma come conciliare questa esaltazione del pontefice con l'atteggiamento critico verso Roma serpeggianti negli ambienti dell'evangelismo, non escluso l'ambiente gibertino? Lo stesso Giberti non mancava di

sottolineare il «mal governo [...] della chiesa», e il suo piú noto predicatore, Tullio Crispoldi, aveva espresso sfiducia nella capacità della Chiesa romana di riformarsi<sup>34</sup>. Non diversamente, Vincenzo Cicogna, nei suoi sermoni degli anni Quaranta, era solito scagliarsi contro lo scandalo della corruzione romana: «El con-

danava qualche mal abuso della Chiesa», si udiva ripetere nei processi per eresia<sup>35</sup>.

In realtà, il *Flagello dei quattro angeli* di villa Del Bene rispecchia un'ansia di pacificazione e di rinnovamento del mondo cristiano che era motivo ricorrente nel circolo gibertino<sup>36</sup>. Ma si trattava di un'attesa pervasa di accenti utopici, tipici di uomini come Crispoldi e Cicogna: il primo coltivava la speranza non di un concilio ma di un giubileo universale, il quale solamente avrebbe potuto ricongiungere l'intera cristianità<sup>37</sup>, e il secondo vagheggiava una riconciliazione ancora più grande, quella tra cristiani ed ebrei<sup>38</sup>.

In questo clima carico di prospettive ireniche trovava terreno fertile l'antico mito della venuta di un Papa Angelico, il quale avrebbe riformato la Chiesa e raccolto in un solo ovile tutti i credenti<sup>39</sup>: «Quando Dio vorà donarne questa gratia [di “riformare la chiesa nostra”] – scriveva Tullio Crispoldi – ispirerà il papa, et li altri prelati et religiosi»<sup>40</sup>. Il papa dipinto nel *Flagello dei quattro angeli* non è dunque una figura storica: è il tanto atteso papa “ispirato” da Dio (non a caso è un papa senza volto: vi si scorge solo il triregno).

La terza scena della sala dell'Apocalisse, sulla parete ovest, raffigura l'*Adorazione della Bestia immonda* (*Apocalisse* 13): in alto, sopra i potenti adoranti la Bestia, sette angeli versano i calici dell'ira divina (*Apocalisse* 16)<sup>41</sup>. La Bestia è l'Anticristo, nel tempo in cui Satana dominerà sulla terra, ma non allude, com'è stato scritto, a Lutero<sup>42</sup>. Per i chierici gibertini l'Anticristo doveva ancora arrivare; la sua venuta, tuttavia, era ormai considerata alle porte. Tullio Crispoldi aveva infatti predetto che «havemo da temere tempi scandalo-

si et pericolosi che sperare alcuna bona riforma per appressarsi il tempo di Antichristo»<sup>43</sup>.

Ma il regno dell'Anticristo era anche la premonizione dei sospirati eventi finali: la seconda venuta di Cristo e il regno dei santi. Ecco allora che dall'*Adorazione della Bestia* si giunge, nella quarta e ultima scena, allo scontro finale tra eletti e dannati: la *Sconfitta di Satana* (*Apocalisse* 20,7-12), mentre nella parte alta dell'affresco è rappresentato l'*Ultimo Giudizio*, preludio della *civitas Dei*<sup>44</sup>. In basso, precipitano nello stagno infuocato, assieme a Satana, i nemici della Chiesa: essi vestono alla turca con turbante e scimitarra, e sullo sfondo altri soldati musulmani assediano la città di Gerusalemme. L'eterna contesa tra eletti e reprobri si è tramutata nella lotta tra cristiani e turchi: come per Bernardo, il predicatore della seconda crociata, i saraceni sono l'armata dell'Anticristo. Nel Cinquecento la crisi religiosa e la grande paura ottomana avevano fatto risorgere la tradizione profetica medioevale. Era dunque convinzione diffusa che la vittoria sul Turco avrebbe dovuto precedere l'avvento, a sua volta promessa della fine dei tempi, dell'*ecclesia reformata*, guidata, appunto, da un nuovo pastore: il Papa Angelico.

Il ciclo pittorico prosegue in tre stanze minori. Nella prima (angolo nord-ovest) compaiono altre scene dell'*Apocalisse*, culminanti nella *Caduta di Babilonia*, e prefigurazioni veterotestamentarie di Cristo e di Maria (*Storie di Davide e di Giuditta*). Nella seconda sono dipinte le *Storie di Giuseppe* (altro “tipo” di Gesù secondo l'esegesi patristica). Infine, nella terza stanza (lo studiolo di Giovan Battista Del Bene) sono raffigurati il *Sogno di Giacobbe*, la *Natività*, il *Battesimo di Cristo*, la *Parabola del ricco Epulone*, *Cristo e la Samaritana* e la *Chiamata di Pietro*.

.....

### IL PORTALE: L'ANNUNCIO DEL VERBO E DEL GIUDIZIO

Villa Del Bene offre un'ulteriore testimonianza capace di rivelare tracce mentali altrimenti inesplorabili: il portale. Affacciato sulla via tridentina e sul fiume Adige, e datato 1551, esso presenta elementi formali non privi di significati simbolici: la testa barbata in chiave d'arco, la soprastante piramide a gradini e il disco di pietra in sommità.

Il portale ha dunque l'aspetto di un *monumentum*. Il binomio piramide-disco (o piramide-sfera) lo si ritrova infatti, come simbolo di elevazione spirituale, in alcuni monumenti funerari di Raffaello e del suo maggiore allievo, Giulio Romano, per poi diffondersi, dopo la metà del secolo, anche nell'ambito di Michele Sanmicheli<sup>46</sup>.

Il disco in sommità rimanda a immagini del simbolismo solare, secondo le tradizioni neoplatoniche e bibliche: da un lato il *Sol supramundanus* di Marsilio Ficino, «visibile immagine di Dio» (*De Sole*)<sup>47</sup>; dall'altro, il Cristo della seconda venuta, in forma appunto di Sole, come appare in *Apocalisse* 1,16 («il suo volto brilla come il Sole») e in *Malachia* 3,20 («E per voi che temete il mio nome sorgerà il Sole di Giustizia»). Nel Cinquecento, d'altro canto, l'attesa di «quel sol del qual parla Malachia» risuonava negli ambienti più agitati da aspettative profetiche o da inclinazioni evangelico-ereticali<sup>48</sup>.

Ma se il disco-Sole è il *Sol Iustitiae* della Bibbia, l'iconografia del portale è strettamente legata agli affreschi dell'*Apocalisse*, ne è, anzi, la premessa. Il *Sol Iustitiae* è infatti Cristo come Dio del Sole e Supremo Giudice<sup>49</sup>: è il Cristo apocalittico. Il fatto che il disco di

pietra avesse la funzione di meridiana non impedisce di identificarlo con il Cristo-Sole: Cristo-Dio, come il Sole, è infatti il Signore del tempo, il Cronocratore.

La sottostante testa barbata non potrà, pertanto, essere l'effigie di una divinità pagana (ne mancano, peraltro, gli attributi). Modellata su prototipi di Giulio Romano, essa presenta fattezze umanissime, peraltro simili a quelle del *Cristo tentato* (Verona, Museo di Castelvecchio) di Giovan Francesco Caroto. Il volto ha inoltre un'espressione serena, lo sguardo è rivolto in alto e la bocca è semiaperta. Questo volto "parlante" andrà identificato nel Cristo in atto di annunciare la parola evangelica. Del resto, se il disco-Sole (in alto) è il Cristo-Dio della seconda venuta, la testa barbata (in basso) non potrà che essere il Cristo-Uomo della prima venuta, ossia il *Verbum Christi* che stava al centro delle meditazioni degli evangelici e di Vincenzo Cicogna<sup>50</sup>. Ma vi si avverte anche l'eco della teologia di Marsilio Ficino, là dove il Verbo è la parola pronunciata, è la voce che si diffonde tra gli uditori<sup>51</sup>.

Il Cristo-Verbo del portale sta in posizione intermedia tra l'arco, in basso, e la piramide con disco solare, in alto. Cristo è infatti mediatore del percorso di risalita dal terrestre al celeste, dal creato al creatore. Ma non era solamente la traduzione visiva della cristologia neoplatonica. L'idea di un cristianesimo incentrato su Cristo come supremo mediatore tra uomo e Dio, discende da Paolo (*1 Timoteo* 2,5) e da Agostino («Mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus», *De civitate Dei* 15,26.1). Lo stesso Vincenzo Cicogna la ricalca nelle sue *Enarrationes in Psalmos* («per unum mediatorem Dei et hominum Iesum Christum») <sup>52</sup>.

Nella topografia simbolica del portale, Cristo è anche "chiave di volta", è colui che "sorregge" l'arco, il

quale è a sua volta assimilabile alla *fabrica mundi*. Nei cenacoli orientati in senso spiritualistico ed evangelico – sulla scia di Paolo, dei Padri della Chiesa e del neoplatonismo – Cristo era infatti concepito come il *substentaculum omnium*<sup>53</sup>, colui, cioè, che “sostiene” l’universo, che è appunto l’immagine cui allude il Cristo/chiave d’arco del portale di villa Del Bene.

La piramide che corona il portale è composta di cinque gradini. Il primo (un parallelepipedo di 54x90x540 cm circa) ha le proporzioni dell’arca in *Genesi* 6,15 (30x50x300 cubiti). Il suo significato è ancora riposto nel *De civitate Dei*: l’arca è allegoria della città di Dio, della Chiesa e del corpo di Cristo<sup>54</sup>, perché la Chiesa, come l’arca durante il diluvio, è la città di Dio pellegrina su questa terra, ma «ottiene la salvezza mediante il legno nel quale fu appeso il «Mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus» (*De civitate Dei* 15,26.1). Le proporzioni dell’arca (3:5:30) corrispondono, infatti, all’altezza, larghezza e lunghezza del corpo umano in posizione supina, cioè alle proporzioni del Cristo-Uomo evocato dalla sottostante testa barbata. I gradini superiori, infine, alludono al tetto dell’arca che si affina verso l’alto (*Genesi* 6,16). Come nella tradizione paleocristiana, l’arca è una cassa chiusa, uno scrigno.

#### CONCLUSIONE. EVANGELISMO, RIFORMA, NEOPLATONISMO

A uno sguardo d’insieme, il ciclo iconografico di villa Del Bene somiglia a un sermone protestante in cui si annuncia vicina la fine del mondo. Il soggetto apocalittico – come del resto il Sole di Giustizia del

portale – era infatti diffuso, in pittura come nella predicazione, soprattutto nei paesi nordici e riformati. La lotta tra le schiere del Bene e le schiere del Male incoraggiava le tendenze rigoriste della Riforma, ponendo gli uomini di fronte all’alternativa secca: predestinati o dannati. Negli anni Quaranta, d’altro canto, le prediche di Vincenzo Cicogna – come quelle di Lutero e come gli scritti di Agostino – insistevano sulla negazione del “terzo luogo”: il purgatorio<sup>55</sup>.

Nel Cinquecento, inoltre, il tema dell’Apocalisse aveva assunto accenti antiromani: la caduta di Babilonia era divenuta il simbolo della rivolta contro la Roma corrotta dei papi<sup>56</sup>. E pure a Volargne, l’identificazione della *civitas terrena* con la Roma pagana non poteva non richiamare alla mente, con Agostino, che «*ipsa Roma quasi secunda Babylonia est*» (*De civitate Dei* 14,4).

Il portale di villa Del Bene è una porta-teofania, come le porte delle chiese. Assieme al ciclo dell’Apocalisse, pertanto, esso riveste la villa di un abito sacrale. Il che riconduce ancora una volta alla Riforma: nei paesi protestanti era infatti penetrato il convincimento che la casa in cui si abita è essa stessa “tempio”<sup>57</sup>.

Il coagularsi a Volargne, lungo la Val d’Adige, di temi dottrinali e iconografici provenienti soprattutto dal Nord, dal mondo della Riforma (le stesse scene dell’*Apocalisse* derivano da una Bibbia protestante), è fenomeno da inquadrarsi nella geografia della propagazione delle idee religiose. Convergono, in tale ciclo figurativo, da un lato la religiosità di un gentiluomo di origine nordica, trentina, Giovan Battista Del Bene, dall’altro la cultura umanistico-cristiana, l’acceso spiritualismo e le inclinazioni filoprotestanti di un prete gibertino, Vincenzo Cicogna.



**A sinistra.**  
Villa Del Bene,  
portale d'ingresso (1551).

**A destra.**  
Villa Del Bene,  
portale d'ingresso,  
particolare con  
disco-Sole di Giustizia  
(*Malachia 3,20*)  
e mascherone  
con testa di Cristo.



Va tuttavia rilevato che il tema di fondo di villa Del Bene – il dualismo agostiniano: cristianesimo *versus* paganesimo – si colloca al di sopra dei conflitti dottrinali che dividevano la cristianità. Negli anni Quaranta, inoltre, le categorie di ortodossia e di eterodossia avevano ancora distinzioni labili<sup>58</sup>.

In ogni caso, gli affreschi di villa Del Bene testimoniano il perdurare di ambiti mentali comuni alla Riforma e all'evangelismo. Come ha scritto Adriano Prosperi, i sospetti di eresia caduti sulle prediche di Vincenzo Cicogna configurano «un momento di convergenza fra i temi di vita religiosa proposti dal circo-

lo gibertino e quelli diffusi dalla propaganda protestante»<sup>59</sup>. Le affinità tra il ciclo di Volargne e il mondo della Riforma vanno pertanto inquadrare nel contesto dell'evangelismo italiano e delle sue aspirazioni: assorbire taluni temi della teologia protestante senza staccarsi dalla chiesa di Roma e promuovere una grande riforma della cristianità unita<sup>60</sup>.

È soprattutto questo desiderio di rinnovamento che spinse alla rappresentazione dell'*Apocalisse*. All'origine della scelta vi era il pensiero – tipicamente paolino e agostiniano – che il mondo fosse pieno di peccato, per cui solo la spada e il fuoco potevano purificarlo<sup>61</sup>. Anche per Gian Matteo Giberti il rimpianto della Chiesa primitiva e la percezione della corruzione dei tempi si univano a previsioni apocalittiche («fines saeculorum devenerunt», egli ammoniva)<sup>62</sup>. Tutto questo si traduceva da un lato nella denuncia del carattere vanaglorioso della città terrena (gli affreschi della loggia), dall'altro (gli affreschi della sala dell'*Apocalisse*) in una fede profonda nell'infallibilità delle profezie giovanee e sibilline (la sconfitta del male, il trionfo degli eletti) e in una parossistica attesa del loro avverarsi. Un'attesa ancora nutrita dal profetismo medioevale, da Gioacchino da Fiore fino a Savonarola (la

caduta dell'Islam, la venuta del Papa Angelico, la *renovatio* e la pacificazione della cristianità)<sup>63</sup>.

L'enfasi attribuita a questi stessi temi, negli affreschi di Volargne, dà la misura di una tensione religiosa che negli anni Quaranta aveva raggiunto, tra i superstiti della cerchia gibertina, punte elevatissime. E il costante richiamo al pensiero di Agostino va inserito nel medesimo contesto religioso, in cui il vescovo d'Ip-pona era assunto a figura esemplare della *primitiva ecclesia*<sup>64</sup>.

Infine, il portale della villa annuncia l'ingresso nella "casa del Bene", anche con riferimento al nome della famiglia proprietaria. Il disco di luce in alto annuncia (con *Malachia* 3,20) che, alla fine dei tempi, il Cristo giudice splenderà come Sole di Giustizia. Il Cristo-Uomo in chiave d'arco è invece, in senso patristico, neoplatonico ed erasmiano, il mediatore cosmico, il tramite tra uomo e Dio, e il Verbo parlante.

Per questo, il portale di villa Del Bene riflette un atteggiamento mentale in cui si intrecciano cristocentrismo ed eliosofia, religione e filosofia, sempre nella ricerca – che era la grande aspirazione delle correnti riformatrici del Cinquecento – dell'unica e vera *religio*.

## NOTE

1 G.M. VARANINI, *Il pittore Nicola Crollanza e gli affreschi di villa Del Bene (1549)*, 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, pp. 148-165; pp. 151-152; si veda, nel medesimo volume, E.M. GUZZO, *Il palazzo Del Bene di San Zeno in Oratorio in Verona (e le relazioni di Giovanni Battista Del Bene con alcuni artisti veronesi)*, p. 101. Su Giovan Battista Del Bene, si veda il saggio citato di E.M. GUZZO, pp. 92-103; sulla storia di villa Del Bene e sulle sue vicende costruttive, si vedano G. CONFORTI, *Villa Del Bene a Volargne: storia e architettura dalle origini al Cinquecento*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1997-1998, pp. 155-200; M.G. MARTELLETTO, *Il recupero di villa Del Bene. L'architettura, in 1952-2001. Ville Venete. Mezzo secolo tra salvaguardia e nuove emergenze*, a cura di L. Baldin, M. Gasparin, F. Posocco e S. Pratali Maffei, Treviso 2001, pp. 50-52.

2 VARANINI, *Il pittore Nicola Crollanza...*, pp. 149-165: i documenti attribuiscono a Crollanza i dipinti di una «camera super curiam» (identificata da Varanini nella stanza-studiolo posta a destra della sala mediana o dell'Apocalisse) nonché della «sala dicte domus ... a cornisono infra». Varanini identifica quest'ultima sala con la sala dell'Apocalisse, la quale però – come rileva il medesimo autore – è priva del cornicione citato nel documento. Un cornicione è invece dipinto attorno alla loggia, spazio conviviale e cerimoniale che spesso, nel Cinquecento, veniva chiamato anche 'sala'. Per un riepilogo della storia attributiva degli affreschi di Volargne, si vedano F. D'ARCAIS, *Gli affreschi della villa Del Bene a Volargne: fortuna e sfortuna critica dei dipinti*, in *La famiglia Del Bene di Verona e Rovereto...*, pp. 139-148. Gli affreschi vennero per la prima volta segnalati e descritti da G. SILVESTRI, *La Valpolicella*, Verona 1973 (1 ed. 1950), pp. 142-153, cui si deve l'identificazione del soggetto della sala dell'Apocalisse. Sul ciclo pittorico di Volargne, si vedano anche C. FORESTI, *Le vicende costruttive e l'iconografia degli affreschi di villa Del Bene a Volargne*, in *La famiglia Del Bene di Verona e Rovereto...*, pp. 167-178 e, nel medesimo volume, C. NEROZZI, *Domenico Brusasorzi e la poetica di paesaggio in villa Del Bene a Volargne*, pp. 205-217; le schede di E.M. GUZZO, C. FORESTI e C. NEROZZI, in *Dolcé e il suo territorio*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1999, pp. 133-157; M. COVA, *Il recupero di villa Del Bene. Gli apparati decorativi, in 1952-2001. Ville Venete...*, pp. 53-55.

3 M. COVA, *Domenico Brusasorzi e i Caroto a villa Del Bene*, in *La Valpolicella nella prima età moderna (1500ca-1630)*, a cura di G.M. Varanini, Verona 1987, pp. 215-222: alle pp. 215-216.

4 FORESTI, *Le vicende costruttive e l'iconografia...*, p. 169. Nei suoi *Commentarii*, Girolamo Seripando ricorda di essere stato ospite di Giovan Battista Del Bene, nella sua «magnifica villa» di Volargne, una prima volta il 15 aprile 1554 e una seconda il 14 aprile 1561, proveniente da Lovanio (*Prolegomena*, in *Concilium Tridentinum II*, a cura di S. Merkle, Friburgo 1911, p. LXVIII).

5 FORESTI, *Le vicende costruttive e l'iconografia...*, pp. 167-178: alle pp. 172-178.

6 GUZZO, *Il palazzo Del Bene...*, pp. 81-113; alle pp. 95-98. Con i testamenti del primo luglio 1544 (Archivio di Stato di Verona – d'ora in poi ASVr –, Ufficio del registro, Testamenti, m. 136, n. 224) e del 29 aprile 1560 (ASVr, Ufficio del registro, Testamenti, m. 152, n. 326), Giovan Battista Del Bene incaricava Vincenzo Cicogna delle esequie funebri.

7 GUZZO, *Il palazzo Del Bene...*, p. 97. Il testamento di Vincenzo Cicogna del 31 dicembre 1557 è in ASVr, Ufficio del registro, Testamenti, m. 149, n. 6.

8 G. DA RE, *I Cicogna dal secolo XVI*, «Madonna Verona. Bollettino del Museo Civico di Verona», VII (1913), pp. 112-123. Giovan Battista del Bene era commissario testamentario di Vincenzo Cicogna assieme ad Antonio della Torre.

9 Sulla religiosità del circolo gibertino, si vedano: A. PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma 1969, p. 279; A. PROSPERI, *Le visite pastorali del Giberti tra documento e monumento*, in *Riforma pretridentina della Diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G.M. Giberti 1525-1542*, a cura di A. Fasani, I, Vicenza 1989, pp. xxxiii-lx.

10 C. GINZBURG - A. PROSPERI, *Giocchi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino 1975, p. 4.

11 Ivi, pp. 51-52.

12 DA RE, *I Cicogna...*, p. 113. Notizie biografiche su Vincenzo Cicogna sono fornite in L. TACCHELLA, *Il processo agli eretici veronesi nel 1550*, Brescia 1979, pp. 128-129. Nel 1544, all'interno del Capitolo veronese, Cicogna si era fatto strenuo difensore delle costituzioni gibertine: PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 276.

13 *Ibidem*. Sulle deposizioni che coinvolsero Vincenzo Cicogna si sofferma diffusamente TACCHELLA, *Il processo agli eretici veronesi...*, pp. 128-154 (p. 141 per le citazioni nel testo); si vedano le considerazioni critiche espresse in G. MICCOLI, *La storia religiosa*, in *Storia d'Italia*, dir. R. Romano e C. Vivanti, II/1, Torino 1974, p. 1025; A. PROSPERI, *Un processo per eresia a Verona verso la metà del*

Cinquecento, «Quaderni Storici», 15 (1970), p. 781; GINZBURG-PROSPERI, *Giochi di pazienza...*, p. 29.

14 TACCHELLA, *Il processo agli eretici veronesi...*, pp. 92, 154.

15 *Ivi*, pp. 128-129 e 132. A Milano, nel 1564, Vincenzo Cicogna fu visitatore dei monasteri femminili in esecuzione dei decreti tridentini.

16 A. OLIVIERI, *Simeone Simeoni 'filatorio' di Vicenza (1570): il dibattito su charitas e pauperes*, «Quaderni di Storia Religiosa», 2 (1995), p. 234.

17 *Ivi*, p. 233.

18 DA RE, *I Cicogna...*, p. 119; GUZZO, *Il palazzo Del Bene...*, p. 96, nota 40.

19 Per un esame stilistico dei paesaggi, si veda NEROZZI, *Domenico Brusasorzi e la poetica di paesaggio...*, pp. 205-217 e bibliografia ivi citata.

20 Il pensiero della negatività del reale discende dalla dottrina agostiniana della radicale differenza tra Dio (l'Uno immutabile) e le forme create (il Molteplice mutabile). Sul tema del *contemptus mundi* (disprezzo del mondo), si vedano J. DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XII al XVIII secolo*, Bologna 1987, pp. 19-21, 30-43; PH. ARIÈS, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1980, pp. 384-385.

21 C. VASOLI, *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Napoli 1974, pp. 240, 272, 296, 307 e 337; C. VASOLI, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli 1988, pp. 246 e 308 (F. ZORZI, *De harmonia mundi*, c. 276r). Per l'influsso esercitato dal *De harmonia mundi* su Vincenzo Cicogna, si veda OLIVIERI, *Simeone Simeoni 'filatorio'...*, pp. 234-235.

22 VASOLI, *Profezia e ragione...*, p. 157.

23 Sul tema della *Vanitas* nella pittura tra Cinque e Seicento, specie con riferimento a Caravaggio, si veda M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 24-28 e 231.

24 Sulle pitture di paesaggio citate, si vedano: G. ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 7-29; NEROZZI, *Domenico Brusasorzi e la poetica di paesaggio...*, pp. 205-211.

25 SILVESTRI, *La Valpolicella...*, p. 148.

26 *Ivi*, p. 149: lo studioso annota che si vedevano in lontananza «folte schiere di soldati»: esse dovevano forse alludere alla Roma pagana.

27 «Ego sub quadam fici arbore stravi me nescio quomodo et dimisi habenas lacrimis, et proruperunt flumina oculorum

meorum [...]. Iactabam voces miserabiles: "Quamdiu, cras et cras? Quare non modo? Quare non hac hora finis turpidunis meae?"» (*Confessiones* 8,12.28) («Io mi gettai a terra, non so come, sotto un albero di fico, lasciai libero corso al pianto, che proruppe a guisa di torrente dagli occhi [...]. Mandavo gemiti imploranti pietà: "Fino a quando, fino a quando: domani, domani? Perché non subito? Perché in questo stesso istante non finirla con la mia vergogna?"»); il passo è tratto da AGOSTINO, *Le confessioni*, introduzione di C. Mohrmann, traduzione di C. Vitali, Milano 1975<sup>3</sup>, p. 228.

28 MICCOLI, *La storia religiosa...*, p. 972.

29 «Hos secuti sunt martyres, qui Scaevolam et Curtios et Decios non sibi inferendo poenas, sed illatos ferendo et virtute vera, quoniam vera pietate, et immnumerabili multitudo superarunt» (*De civitate Dei* 5,14) («Li seguirono i martiri i quali superarono gli Scevola, i Curzio, i Decio, perché non s'inflissero la pena da sé ma, essendo stata loro inflitta, la subirono con vera virtù, perché con vera pietà, e in numero straordinario»); il passo è tratto da AGOSTINO, *La città di Dio*, introduzione di A. Trapè, R. Russet, S. Cotta e D. Gentili, traduzione di D. Gentili, Roma 1978-1991.

30 Per i Padri della Chiesa, il corvo è simbolo dei peccatori, ed è associato all'*avaritia*. Si vedano: M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Cles 1994, p. 64; H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991, p. 139.

31 Si noti l'analogia tra il monito paolino e il passo agostiniano «Terrena porro civitas, quae sempiterna non erit» (*De civitate Dei* 15,4).

32 Sulla fortuna delle profezie sibilline, si veda N. COHN, *I fanatici dell'Apocalisse*, Milano 1976, pp. 39-40.

33 V. CICOGNA, *Enarrationes in Psalmos*, Patavii 1568, c. 311r. Il passo citato è riportato in OLIVIERI, *Simeone Simeoni 'filatorio'...*, p. 235.

34 La citazione di Giberti è tratta da una lettera del 1542 e quella di Crispoldi da uno scritto pubblicato nel 1540 (T. CRISPOLDI, *Alcune interrogazioni delle cose della fede et del stato ovvero vivere de Christiani*): entrambe sono pubblicate in PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, pp. 315 e 284; si veda anche MICCOLI, *La storia religiosa...*, p. 999.

35 Così riferivano alcuni accusati di eresia nel processo agli eretici veronesi del 1550: TACCHELLA, *Il processo agli eretici veronesi...*, p. 154.

36 PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, pp. 216-217.

- 37 Ivi, p. 284.
- 38 La riconciliazione tra la religione ebraica e la religione cristiana – come si desume dalle *Enarrationes in Psalmos* – era il «principale desiderio spirituale di Vincenzo Cicogna» (OLIVIERI, *Simeone Simeoni 'filatorio'...*, p. 234 e pp. 235-236). Vincenzo Cicogna, oltre alle *Enarrationes*, è autore di *Sermones VII*, Venezia 1556.
- 39 Sul mito del Papa Angelico, si vedano: VASOLI, *I miti e gli astri*, Napoli 1977, pp. 21, 133-135; VASOLI, *Filosofia e religione...*, p. 214; e, più in generale, MICCOLI, *La storia religiosa...*, p. 980; R. DE MAIO, *Riforma e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli 1973.
- 40 CRISPOLDI, *Alcune interrogazioni...*, passo riportato in PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 284, nota 288.
- 41 Il dipinto trae spunto, oltre che dall'*Apocalisse*, dalla visione di Daniele (7,4) dove la Bestia è «simile a un leone, che aveva ali d'aquila», mentre i due re adoranti sono da identificare in re Nabonide e il figlio Baldassarre, associato al trono di Babilonia.
- 42 COVA, *Domenico Brusasorzi e i Caroto...*, p. 220.
- 43 La citazione di Crispoldi, tratta dal suo *Alcune interrogazioni...*, edito nel 1540, è riportata in PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 284. Nel medesimo scritto, di fronte all'approssimarsi dell'Anticristo, Crispoldi auspicava una forte reazione spirituale, un grande movimento di «predicatori», anche laici, sparsi «per tutta la Christianità» (PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 284, nota 288). Sul tema dell'Anticristo nell'arte, si veda anche A. CHASTEL, *L'Apocalisse nel 1500: l'affresco dell'Anticristo nella cappella di San Brizio a Orvieto*, in A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, Torino 1988, pp. 213-226.
- 44 Sulla rappresentazione iconografica della *civitas Dei*, si veda B. AIKEMA, *Savoldo, la Città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'Arte e della Cultura», III, 6 (1993), pp. 99-120.
- 45 Se da un lato la raffigurazione della lotta cristiano-turca testimonia il timore dell'invasione islamica (ancora profonda era l'eco del disastroso scontro della Prevesa del 1538 che vide Venezia e la lega cristiana soccombere), dall'altro lato essa nasconde un intento politico-celebrativo, come si evince dalla comparsa del corno dogale, sorretto da un angelo reggiscudo, sopra la porta che introduce alla loggia. Questo omaggio a Venezia – sorprendente per la residenza di un nobile di terraferma – conferiva alla sala dell'Apocalisse un'aria di ufficialità quasi di Stato. In effetti, per la sua posizione lungo la principale via di accesso allo Stato Veneto dal Nord, villa del Bene ospitò più volte i rettori veneziani, che se ne servirono come punto di stazione, e talvolta di ricevimento, in oc-

casione del passaggio di principi e duchi (CONFORTI, *Villa Del Bene a Volargne...*, pp. 185-188). Motivazioni filovenetiane andavano dunque a saldarsi con motivazioni spirituali. Del resto la disfatta della «diabolica setta musulmana» era un tipico mito politico-religioso, alimentato da un lato dall'Impero, dall'altro da Venezia (G. LUCCHETTA, *L'Oriente mediterraneo nella cultura di Venezia tra il Quattro e il Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, III/2, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1980, pp. 396-397; VASOLI, *I miti e gli astri...*, pp. 7 e 17-35; COHN, *I fanatici dell'Apocalisse...*, p. 90).

46 Si vedano il progetto di Raffaello per il monumento funebre a Francesco Gonzaga (1519), la tomba di Baldassar Castiglione (1530) di Giulio Romano, e la tomba di Lavinia Thiene (ante 1549) nel duomo di Vicenza (K. OBERHUBER, *Progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, p. 433; H. BURNS - P.N. PAGLIARA, *La cappella Castiglioni*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 532-534, e, nel medesimo volume, H. BURNS, *Il monumento funebre di Lavinia Thiene nel duomo di Vicenza*, pp. 506-507). Nel portale di villa Del Bene rinvia al lessico di Giulio Romano anche la mescolanza rustico/delicato delle membrature architettoniche (secondo L. PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova 1971, p. 157, nota 266, il portale rivela «un'enfaticizzazione di temi mantovani»). Va aggiunto che il medesimo portale (se si eccettua la testa barbata in chiave d'arco e la piramide a gradini) ricalca le linee del portale del palazzo di Felice d'Arco ad Arco presso Trento, datato 1550. Giovan Battista Del Bene, peraltro, era imparentato con i d'Arco, i quali, a loro volta, erano strettamente legati alla corte mantovana dei Gonzaga (CONFORTI, *Villa Del Bene a Volargne...*, pp. 190-194). Giulio Romano ebbe inoltre stretti rapporti con Gian Matteo Giberti e con ambienti evangelici (si veda M. TAFURI, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 53-57; G. CONFORTI, *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il Duomo di Verona. Arte, evangelismo e Riforma nel Cinquecento*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LII (2002), pp. 85-100).

47 Sul simbolismo del Cristo-Sole, si veda LURKER, *Dizionario delle immagini...*, pp. 193-195; BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli...*, p. 498. Sul *De Sole* di Marsilio Ficino, si veda VASOLI, *Filosofia e religione...*, pp. 251, 300.

48 Per esempio tra gli accusati di eresia, a Venezia, nel 1573: si veda C. GINZBURG, *Due note sul profetismo cinquecentesco*, «Rivista Storica Italiana», 78, 1 (1966), p. 209.

- 49 E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1996, pp. 246-251 (p. 249 per la citazione). Un analogo disco-Sole è dipinto nel presbiterio del Duomo di Verona (*Incoronazione di Maria*) voluto da Giberti.
- 50 OLIVIERI, *Simeone Simeoni 'flatorio'...*, p. 236.
- 51 VASOLI, *Filosofia e religione...*, p. 56 (M. FICINO, *De christiana religione*, cc. 38v-39r).
- 52 CICOGLIA, *Enarrationes...*, c. 331v.
- 53 VASOLI, *Profezia e ragione...*, p. 289.
- 54 M.M. DAVY, *Il simbolismo medievale*, Roma 1988, p. 186.
- 55 TACHELLA, *Il processo agli eretici veronesi...*, pp. 136 e 143.
- 56 VASOLI, *Profezia e ragione...*, p. 152.
- 57 S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987, pp. 103-104.
- 58 GINZBURG-PROSPERI, *Giochi di pazienza...*, pp. 27-29.
- 59 PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 277.
- 60 MICCOLI, *La storia religiosa...*, pp. 1025-1027.
- 61 F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997, pp. 357-360. Sull'importanza del

*Libro dell'Apocalisse* nel Cinquecento veneto, si veda A. PROSPERI, *Ortodossia, diversità, dissenso. Venezia e il governo della religione intorno alla metà del Cinquecento*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano 1990, p. 28.

62 PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 217 e nota 99.

63 È significativo il favore che Tullio Crispoldi riservava ai predicatori itineranti, legati alla tradizione profetica medioevale: «Se anco ascoltamo li predicatori di piazza ne havemo di bisogno» egli scriveva (PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 283, nota 284). Sulla saldatura tra elaborazione teologica dotta e predicazione di piazza, si veda MICCOLI, *La storia religiosa...*, p. 969. Sulla predicazione apocalittica, si veda R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)*, in *Storia d'Italia, Annali*, 4, *Intelletuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino 1981, pp. 986-995. Sui predicatori itineranti nel Cinquecento, si veda O. NICCOLI, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 1987, in particolare alle pp. 146-147, nota 61, sulla predicazione profetica a Verona dell'agostiniano Girolamo Piumazzo nel 1532-1533.

64 PROSPERI, *Tra evangelismo e Controriforma...*, p. 217.