



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La Concordia amorosa e
maritale nel *Concerto* di
Ludovico Pozzoserrato

Relatore

Ch. Prof. Martina Frank

Correlatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Laureando

Sara Baiguera
826187

Anno Accademico

2011 / 2012

INDICE

Introduzione	1
1. Il giardino d'amore e la grafica fiamminga	
1.1 Il "giardino veneto"	6
1.2 Giardino come <i>Allegoria della Primavera</i>	14
1.3 Tra Paolo Veronese e Paul Bril: due opere indebitamente ascritte nella produzione del Pozzoserrato	23
1.4 I giardini d'amore incisi da Peeter Van der Borch	27
1.5 Venere e i giardini d'amore	30
1.6 Diletti di Trevigi: la giostra organizzata durante il carnevale del 1597	38
2. I piaceri della villa descritti da Agostino Gallo	50
2.1 Il dialogo del Gallo: ricostruzione del percorso editoriale	51
2.2 De gli horti gentili, & della cappelletta ben dipinta	56
2.3 La Sesta Giornata dell'Agricoltura, di M. Agostino Gallo «come si posson far'horti per uaghezza, & utilità»: tra narrazione e realtà	60
2.4 Messer Giovan Battista Avogadro e Agostino Gallo	65
2.5 Fuga dalla città	74
2.6 I «piaceri», i «privilegi» e gli «spassi» che si godono così felicemente in villa	80
2.7 La quotidianità che diventa motivo di decoro	90
3. Musica e Amore: il virginale	104
3.1 Analisi del <i>Concerto</i>	106
3.2 Letteratura musicale	111
3.3 Iconografia musicale	126
A. Affreschi nelle ville venete	126
B. Concerti d'Oltralpe	137
3.4 Virginali	139
3.5 Cassoni nuziali	143
3.6 Musica e Amore nelle molteplici versioni della <i>Venere e musicista</i>	152
3.7 I Ruckers e la decorazione dei virginali	159

4. Elogio della Concordia amorosa e maritale	
4.1 Miti d'amore e d'armonia	
A. Virginali e pannelli di cassoni nuziali	178
B. Affreschi nelle ville venete: tra miti e storie alla scoperta della virtù	187
4.2 Ritratti di famiglia o dei valori di famiglia: tra il Veneto e le Fiandre	199
4.3 Analisi della monocroma	208
4.4 Sine Cerere et Baccho friget Venus	213
4.5 Uccellino sullo snodo della sedia	219
Conclusioni	231
Catalogo	
Bibliografia	

INTRODUZIONE

Ludovico Pozzoserrato, *Concerto*,
olio su tela, 171.5 x 129.5 cm,
Treviso, Museo Civico

Esposto per la prima volta nel 1931¹, in occasione della mostra fiorentina del giardino italiano, all'interno della sezione dedicata al giardino veneto, e pubblicato da Peltzer nel 1933², il dipinto entrò a far parte delle raccolte del Museo Civico di Treviso nel 1956, quando fu acquistato dalla collezione Julius Böhler di Monaco di Baviera³. Malgrado la mancanza di qualsiasi informazione relativa alla committenza, sulla base delle soluzioni stilistiche adottate, i critici attribuiscono concordemente la tela alla fase della tarda maturità del pittore⁴, «nel periodo trevigiano, quando Pozzoserrato tenta di innestare nella tradizione veneta il naturalismo di gusto neerlandese di fine secolo, orientandosi verso la poetica veronesiana della decorazione di villa»⁵. Larcher Crosato (1985)⁶, evidenziando la dipendenza del dipinto dalla grafica fiamminga, suggerisce che Pozzoserrato abbia tratto ispirazione

¹ *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Firenze, 1931. Il dipinto viene intitolato *Concerto in giardino*.

² A. PELTZER, *Lodewyck Toeput und die Landsschaftfresken der Villa Maser*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", X, 1933, pp. 270-279

³ *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, a cura di Luigi Menegazzi, Venezia, 1964, pp. 261-262. La Sulzberger è la sola ad identificare la collezione di Monaco con quella di Julius Böhler.

S. SULZBERGER, *Le peintre Louis Toeput (Ludovico Pozzoserrato) et la décoration du Mont-de-Piété à Trévisé*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", XV (1935), p. XVI, fig. 5

⁴ F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra tenuta a Mantova a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, 2004, p. 326, fig. 115; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 389, fig. 132

⁵ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra organizzata dal Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Palazzo Ducale, Milano, 1981, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 604-605. In entrambi i cataloghi il dipinto viene presentato con il titolo di *Concerto in villa*.

Cfr. A. BALLARIN, *Quadri veneziani inediti nei musei di Varsavia e di Praga*, "Paragone. Rivista di arte figurativa e letteraria", n. 229 (1969), pp. 58-63. Ballarin data il dipinto al momento «più veneto» del Pozzoserrato, vale a dire negli anni Novanta, dato che esso appare «inserito nella tradizione della decorazione veronesiana di villa, con un accento più pienamente narrativo e sempre più spostato sulla cornice paesistica», rispetto ad altre, precedenti, quali l'*Allegoria dell'Autunno*, nella Galleria Nazionale di Praga o le *Cortigiane* in una collezione privata di Augsburg, dove sicuramente più forte era l'influenza manieristica del Goltzius e la lezione tintorettesca.

⁶ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 119.

dall'*Adolescentia Amoris* di Martin de Vos, incisa da Crispijn de Passe nel 1596, e fissa quindi questa data come termine post quem per l'esecuzione del dipinto⁷.

Alla problematica della datazione, si aggiunge anche quella dell'identificazione, nonché del deciframento, del "soggetto nascosto", «all'apparenza fin troppo evidente di un concerto all'aperto»⁸. Innanzitutto, il dipinto è considerato «quasi un manifesto delle delizie della vita di villa»⁹. Nella particolare impostazione della scena, la Crosato (1988)¹⁰, ravvede delle affinità con la descrizione della «*cappelletta ben dipinta* [...] nella quale si possa star' à leggere, à cantare, à sonare, à ragionare, & à mangiare con gli amici», fornita dal nobile bresciano Agostino Gallo nella *Sesta Giornata* del suo manoscritto, intitolato le *Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa*¹¹. Ma «il piano di lettura dell'opera non si limita, in ogni caso, alla descrizione dei passatempi in villa»¹². Secondo Lucco (1980)¹³, che tiene in considerazione le tendenze allegoriche dell'epoca, «non è da escludere che l'opera voglia alludere ad una sorta di sublimazione d'amore, condotta attraverso la musica, poiché nel vaporoso giardino le coppie passeggiano, s'incontrano, si scambiano promesse [...] il tema musicale ed erotico, tra i più amati in quello scorcio di secolo [...] offre uno degli spaccati più interessanti di quella che viene chiamata la "civiltà di villa"»¹⁴. Sia Crosato (1988)¹⁵, che Fossaluzza (1998)¹⁶, riconducono la lettura del *Concerto* all'interno della tematica delle *Stagioni* e sulla base della somiglianza tra il dipinto e il *Riquadro dei Gemelli e*

⁷ Cfr. S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 389

⁸ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604. Cfr. Lucco (1980): «È dolce riunirsi, sul finire del giorno estivo, a suonare in giardino; questo è apparentemente quanto il dipinto vuole suggerirci». (*Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII)

⁹ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 75-76; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 390

¹⁰ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 76

¹¹ A. GALLO, *Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa*, Brescia, presso Gio. Battista Bozzola, 1564. Secondo la Crosato in questa edizione appare più evidenziata la tematica dei piaceri della villa rispetto alle successive comparse a Venezia.

Cfr. S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605. Questa proposta di lettura ha riscosso un maggiore consenso rispetto a quella, sempre avanzata dalla Crosato (1988), e poi confermata da Fossaluzza (1998), volta ad identificare l'opera come un'*Allegoria dell'Estate*.

¹² S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605

¹³ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII

¹⁴ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, pp. 243-245. La lettura del Lucco è l'unica considerata; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326. Alla proposta del Lucco viene dato maggior credito rispetto a quella enunciata da Fossaluzza (1998), che considera il soggetto un'*Allegoria dell'Estate*, al pari della Crosato (1988).

¹⁵ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 75

¹⁶ G. FOSSALUZZA, "Treviso 1540-1600", in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 1998, II, p. 694-695

del Cancro affrescato in villa Chiericati alla Longa di Schiavon di Vicenza, che entrambi attribuiscono erroneamente al Pozzoserrato, interpretano il soggetto rappresentato nell'*Allegoria dell'Estate*¹⁷. Inoltre, identificano nella statua incoronata di spighe, posta in primo piano in alto a destra nella tela del *Concerto*, l'effigie di Cerere. Il grappolo d'uva e il calice che tiene in mano sono stati letti come «simboli delle messi dell'estate che, al tempo stesso, alludono alla fertilità della campagna circostante»¹⁸. Al contrario, la Mason Rinaldi associa questi attributi a Bacco, divinità che di fatto ben si lega al concetto di fare musica, in quanto, al pari di Apollo, Bacco è «capo e guida delle Muse»¹⁹. Confermando questa lettura, la Filippi interpreta la «triade di musica (Apollo), Bacco [...], e Venere, nella nicchia che chiude scenograficamente la scalea sul fondo del pergolato a botte» come il tentativo di evocazione di «un mondo fatto di *concordia discors*, in cui si fa esperienza dell'incontro, che è gara ed emulazione tra natura ed arte. È il mondo delle coppie che si incontrano nei percorsi del giardino, che si affrontano in “civil conversazione” [...]: si ragiona d'amore, si parla di morte [...] sullo sfondo di una letteratura che privilegia il romanzo di amori contrastati»²⁰. Queste leggiadre figurine che passeggiano elegantemente tra le aiuole e i vialetti del giardino, riescono anche a catalizzare l'attenzione di alcuni musicisti, nonché quella dello spettatore che viene coinvolto all'interno di questo «contesto placidamente ambiguo ed effimero», dallo sguardo languido della dama con collana di perle, posta dietro a quella intenta a suonare²¹. «Tutto ciò per rinviare alla possibile sublimazione dell'eros in virtù dell'esercizio musicale»²². Anche la Filippi appoggia la lettura del Lucco secondo il quale «l'insistenza sul tema musicale ed erotico, tra i più amati in quello scorcio di secolo, ci offre uno degli spaccati più interessanti di quella che viene chiamata la “civiltà di villa”; il vivere lontani dalla città e dai suoi affanni, immersi soltanto nella calda atmosfera della musica, della poesia, dell'amore, quale era stata descritta, quasi un secolo prima, da Pietro Bembo nei suoi *Asolani*»²³. La

¹⁷ L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 127-130, fig. 170-173; eadem, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, “Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, XXXVI (1985), p. 122

¹⁸ L. LARCHER CROSATO, “I piaceri della villa nel Pozzoserrato”, in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 75

¹⁹ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605. Inoltre ravvede delle similitudini con il Bacco rappresentato da Veronese, nella *Stanza di Bacco* in Villa Barbaro a Maser, «poiché il vino desta nell'anima quelle facoltà che erano poste sotto la protezione del dio di Delfi: l'equilibrio sereno, immune da ogni preoccupazione, e l'ispirazione poetica e spirituale».

²⁰ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 389

²¹ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 389

²² E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 390

Cfr. Dirck de Vries, *Allegoria dell'Autunno*, Praga, Národní Galerie, in cui campeggiano l'attività musicale e un Bacco; Jan Sadeler I, *Bacco fra Musica e Amore*, incisione su invenzione di Joos van Winghe (Hollstein, XXI, p. 160 e XXII, p. 146)

²³ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII

natura però non è più presentata «libera», come nei «concerti campestri» di inizio secolo dove i musicisti erano solitamente nudi, ma appare profondamente modificata, costruita e dominata dall'uomo, e i protagonisti della scena ora indossano i ricchi ed elegantissimi costumi alla moda²⁴. Pedrocco (1990)²⁵, sulla base della somiglianza tra gli abiti, i gioielli, le acconciature delle donne che partecipano al concerto e le coeve incisioni di Giacomo Franco²⁶, è arrivato addirittura a credere che le protagoniste della scena fossero delle cortigiane²⁷.

Sul piano dell'esecuzione pittorica del dipinto, «tipica dell'artista è l'arbitrarietà di effetto spaziale nel brusco stacco tra il gruppo dei suonatori compresso in primo piano e il giardino in cui pergolati e viali creano linee asimmetriche verso la lontananza, stacco accentuato dal chiasmo tra la dolce penombra in cui riparano le grandi figure e la forte luminosità che imbeve di modulazioni grigie, argentee e rosate il mondo della natura»²⁸.

L'esclusività del *Concerto* al Museo Civico di Treviso di Lodewijk Toeput, meglio noto come Lodovico Pozzoserrato (1550ca-1604/05), è da ricercare sia nel suo carattere di unicità all'interno della produzione del pittore neerlandese ma trevigiano d'adozione, che nella fitta trama di significati e rimandi con cui è stata tessuta la tela. Questo lavoro di tesi è da intendere come un'analisi accurata ed approfondita del linguaggio aneddótico ed emblematico impiegato dal Pozzoserrato finalizzata a svelare l'enorme potenziale racchiuso in questo dipinto, troppo spesso semplificato ed imbrigliato entro stereotipate generalizzazioni. Variamente intitolato come *Concerto in giardino*, *Concerto in villa* o *Concerto all'aperto*, quello che da sempre ha suscitato l'interesse della critica, è stato l'inserimento del giardino,

²⁴ *Dipinti e sculture del Museo..op. cit.*, tavola XXXVIII; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326

²⁵ F. PEDROCCO (scheda di), in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1990, pp. 118-119, fig. 10. Il dipinto viene intitolato *Concerto in villa*.

²⁶ G. FRANCO, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioe trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima citta di Venetia*, Venezia?, 1610?; idem, *Habiti delle donne venetiane*, Venezia, 1628, Biblioteca del Museo Correr; idem, *Abiti di uomini e donne veneziane*. Venezia, ad istanza di Giacomo Franco, 1614, Napoli, 2003

²⁷ Cfr. E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villaveneta..op. cit.*, 389. Secondo la Filippi i suonatori sono vestiti «à la page».

Cfr. M. DANIELI (scheda di), in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012, p. 221. Danieli scrive che «se Pozzoserrato avesse enfatizzato maggiormente i sottintesi morali della scena, probabilmente l'incisore Giacomo Franco non avrebbe potuto riproporre un'immagine del tutto simile per illustrare l'*Abito delle cortigiane principale*, calando le notazioni di moda e costume in un contesto decisamente meno rarefatto».

Cfr. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII: forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, tesi di Dottorato di Ricerca Università di Udine, 2007-2008, per un'analisi accurata dell'abbigliamento dei personaggi del *Concerto*.

²⁸ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605

che dal secondo piano si estende sullo sfondo. Giardino ostinatamente ricondotto in ambito veneto, e associato alla “civiltà di villa”. Va sottolineato che il motivo del giardino fu molto amato ed apprezzato anche dalla tradizione fiamminga: Hans Vredeman de Vries lo pose alla base del suo trattato pubblicato ad Anversa nel 1583 col titolo *Hortorum Viridariumque Elegantes & multiplicis formae*, in seguito corredato dalle sei tavole incise da Peeter Van der Borcht; mentre i Ruckers, i più famosi costruttori di clavicembali e virginali attivi ad Anversa, lo adottarono per la decorazione dei coperchi dei virginali, anche se per un periodo di tempo abbastanza circoscritto tra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Seicento. E infatti, il perno del *Concerto* trevigiano è proprio il virginale suonato dalla giovane donna còlta di spalle, il cui coperchio privo di decorazione può essere considerato come l’elemento chiave del dipinto, da intendere come una ben architettata allegoria, fondata sulla concatenazione dei seguenti elementi: giardino; virginale; statua con corona, grappolo d’uva e calice; monocroma; uccellino sullo snodo della sedia. Analizzare il significato emblematico dei molteplici simboli e riferimenti racchiusi in questo dipinto, diventa quindi un fatto imprescindibile, nel tentativo di approdare ad una lettura quanto meno diversa rispetto alle solite riportate di volta in volta, con pochissime modifiche, all’interno dei cataloghi delle mostre in cui è stato esposto²⁹. Facilitati in qualche modo dal fatto che i temi rappresentati sono strettamente connessi tra loro, coglierne i continui rimandi è importante non solo per decifrare il vero soggetto della rappresentazione ma anche per captare il clima generale entro cui il pittore ha operato in funzione delle richieste della committenza, di cui purtroppo non è giunta alcuna notizia.

²⁹ Anche le molteplici varianti in cui il titolo è stato declinato, *Concerto in giardino, in villa o all’aperto*, sembrano ridurne la portata, in quanto propendono per una lettura a comparti stagni che fraintende la vera essenza dell’opera, improntata piuttosto su una visione globale ed unitaria.

CAPITOLO 1

IL GIARDINO D'AMORE E LA GRAFICA FIAMMINGA

1.1 IL “GIARDINO VENETO”

Nel catalogo della Mostra del giardino italiano³⁰, il saggio di Adolfo Callegari sul giardino veneto³¹, introduce la Sala 43 quasi totalmente consacrata al Pozzoserrato se non fosse per due dipinti attribuiti a “Paolo Brill”: *Noli me tangere* della Galleria Colonna di Roma e *Villa presso un fiume* della Galleria Franchetti alla Ca' d'oro di Venezia³². Oltre al *Concerto* del Museo Civico di Treviso, qui denominato *Concerto in giardino*³³ (fig. 1.1), fra le opere certamente realizzate dal Pozzoserrato troviamo i *Fregi con parabole allusive alla Carità*, provenienti dal Monte di Pietà di Treviso; la *Betsabea al bagno* del Louvre³⁴, e il *Convito in un giardino* della Raccolta Van Diemen e Dott. Benedict di Berlino. Invece attribuito al Pozzoserrato è l'*Approdo a un giardino* dell'Accademia Carrara di Bergamo³⁵. Nelle sale successive, fino alla 51, sono presentate le immagini dei giardini più belli delle ville sparse sul territorio veneto attraverso l'esposizione di piante, incisioni, dipinti, vedute e fotografie. L'intento è proprio quello di cercare di definire nel modo più preciso possibile quali siano le peculiarità che caratterizzano e contraddistinguono il giardino veneto. Ecco quindi che fin dalla sua prima esposizione, il *Concerto* del Pozzoserrato è stato associato alla villa veneta, probabilmente sia per la durata trentennale del suo soggiorno veneto, che per le modalità adottate per la rappresentazione del giardino sullo sfondo. Secondo Callegari il giardino

³⁰ *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Firenze, 1931

³¹ *Ibid.*, pp. 207-210

³² Attualmente il dipinto è invece assegnato al Pozzoserrato (fig. 1.19). Oltre a Callegari anche Luigi Menegazzi (1957) nega la paternità della tela al Pozzoserrato.

³³ Ancora appartenente alla Raccolta Julius Böhler di Monaco di Baviera. Solo nel 1956 venne acquisito dal Museo Civico di Treviso.

³⁴ P. JAMOT, *Un tableau inconnu de L. Toeput*, “Mélanges Hulin de Loo”, Bruxelles-Parigi, 1931, pp. 219-224. Callegari più genericamente assegna l'opera alla “scuola fiamminga del XVII secolo”; mentre Menegazzi (1957) affida la paternità a Lambert Sustris. Il dipinto sarebbe stato realizzato intorno al 1548, quando durante il suo primo soggiorno veneziano, Sustris era attivo presso la scuola di Tiziano. La composizione del dipinto fortemente ancorata ai modelli d'oltralpe, suggerisce di collocare la tela prima del viaggio che compì ad Augusta, in occasione della Dieta Imperiale, al seguito di Tiziano e di suo figlio Orazio.

³⁵ L'attribuzione a Pozzoserrato, avanzata da Morelli e accettata da Frizzoni e da Peltzer sulla base dell'impiego dei soliti moduli compositivi (villa, giardino, pergolato sorretto da cariatidi, banchetto, approdo di una gondola, passatempi della nobiltà), è poi stata confutata da Coletti e da Fiocco in favore di Benedetto Caliari, che al contrario di Pozzoserrato, seppe utilizzare le leggi della prospettiva tanto da impostare il dipinto in modo solido ed equilibrato. Anche il titolo del dipinto, sempre conservato nell'Accademia Carrara di Bergamo, è stato modificato in *Veduta di villa veneta*.

Cfr. G. FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, 1907, p. 48; C. COLETTI, *Paesi di Paolo Veronese*, “Dedalo”, 1925, p. 408; G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, Bologna, 1928, p. 151

veneto, che acquista la sua particolare fisionomia nel corso del Cinquecento, si presenta sempre come un tappeto di forma rettangolare o quadrata, solcato da una scalinata o da un viale rettilineo e alberato, utili per scandire la visione prospettica, qualche volta ingentilito da aiuole poste davanti alla villa o a conclusione dell'asse prospettico che permette all'occhio dello spettatore di cogliere i suoi confini con uno sguardo. Postulate queste caratteristiche imprescindibili, divide il giardino in due tipologie: quello dei patrizi veneziani, composto in genere da un prato, una vera da pozzo, una volta di verde per camminare all'ombra e da qualche sedile che offrisse riposo; e quello dei nobili di terraferma. Si tratta in quest'ultimo caso, di giardini che ingentiliscono e adornano le ville sorte lungo le vie fluviali percorribili con il burchiello oppure nelle città assoggettate al dominio veneziano³⁶. Giardini che si inseriscono armonicamente nella natura circostante senza la pretesa di dominarla o di renderla spettacolare, caratteristica questa che assieme all'impiego dell'acqua, distingue nettamente il giardino veneto da quello romano. Al posto di cascate rumoreggianti e scenografiche create modificando la natura fisica del suolo, per quanto riguarda i giardini della terraferma, si preferì puntare su peschiere e bacini che valorizzassero l'aspetto più calmo e placido dell'elemento, instaurando una chiara e diretta consonanza con le acque lagunari. Tra gli esempi proposti³⁷, non poteva mancare Villa Barbaro a Maser costruita da Andrea Palladio

³⁶ Ville perfettamente allineate alla nuova politica dell'espansione territoriale in terraferma e del dominio politico che la Serenissima decise di adottare agli inizi del XV secolo, vincendo l'iniziale reticenza legata allo stereotipo che il dominio, nella coscienza veneziana, rimaneva quello "da Mar". Il raggiungimento della consapevolezza del bisogno di "coltivare" la terra, oltre al mare, segnò un punto di svolta nella politica della Serenissima che riuscì a conservare e tutelare i propri spazi economici dalle grinfie delle ambiziose signorie limitrofe. Si trattò quindi di un'espansione quasi forzata, per nulla rapida e indolore, ispirata innanzitutto da esigenze economiche, e perseguita in quanto il controllo territoriale divenne garante della disponibilità dei suoi spazi economici e commerciali. Inoltre, l'investimento sulla terra, dapprima bonificata e poi coltivata, permise a Venezia di disporre gli approvvigionamenti alimentari necessari per fronteggiare l'espansione territoriale e l'incremento demografico, senza dover ricorrere agli onerosi rifornimenti dall'estero. Si iniziò quindi a guardare alla campagna in modo diverso. Non più solamente come luogo di evasione dai traffici urbani, destinato alla lettura, allo svago e alla dotta conversazione, in breve all'*otium*, o di rifugio nei periodi di pestilenza. Acquisì infatti, la nuova funzione di centro direzionale di una efficiente azienda agricola ed uno status proprio basato sul binomio *otium-negotium*; divenne degna di essere considerata in quanto tale, dato che offriva un vasto margine di profitto, sicuramente superiore a quello che Venezia poteva beneficiare in quel momento dai commerci marittimi. Ciò spiega l'elevatissimo numero delle ville e la varietà della loro ubicazione, che più che da ragioni estetiche era dettata da quelle funzionali. Palladio invita a posizionare la villa nel mezzo dei possedimenti, privilegiando innanzitutto il criterio della comodità. Ovviamente la scelta del sito ameno, comodo e sano finisce per condizionare anche la struttura e l'articolazione del giardino.

Nel governo dei suoi domini la Serenissima Signoria adottò una prassi politica alquanto paradossale basata sulla gestione quasi diretta dei territori contermini, come il trevigiano e il padovano, e sulla concessione di ampie deleghe d'autorità agli organismi politici locali del bresciano e del bergamasco, territori ben più lontani dal punto di vista geografico. Le differenti modalità di intervento della Serenissima sono strettamente legate alle diverse situazioni locali con le quali dovette rapportarsi.

Cfr. S. ZAMPERETTI, *I piccoli principi: signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Venezia, 1991

³⁷ Mostra del giardino..op. cit., pp. 211, 218, 219.

per il fratelli Marcantonio e Daniele Barbaro³⁸, ed affrescata da Paolo Veronese tra il 1560-61. Degno di nota è il ninfeo con decorazioni di Alessandro Vittoria e con statue scolpite dallo stesso Marcantonio Barbaro. Sono annoverati anche il labirinto nel giardino di Villa Pisani a Stra, e il giardino di Valsanzibio a Padova³⁹. Da notare inoltre che sempre all'esposizione fiorentina del 1931, furono presentati alcuni arazzi databili al XVI secolo, provenienti da Bruxelles e conservati ora nel Palazzo Bianco di Genova incentrati sulla tematica delle Stagioni, insieme ad altri rappresentanti scene campestri all'interno di giardini all'italiana, ora alla Pinacoteca comunale di Correggio, realizzati molto probabilmente da arazzieri fiamminghi operanti a Correggio nel XVI secolo⁴⁰.

³⁸ Nel 1556 pubblica l'edizione tradotta e commentata del *De architectura* di Vitruvio, l'unico trattato di architettura sopravvissuto dell'antichità. Nel capitolo dedicato alla villa, il più importante tra i committenti di Palladio, attraverso specifici rimandi fa emergere la sua conoscenza dei trattati agronomici di Columella, Varrone, Catone e Palladio. Trattati nei quali l'agricoltura e l'orticoltura, attività in netto contrasto con le occupazioni urbane, erano considerate non solo come attività degne di un gentiluomo ma addirittura come strumento di miglioramento morale. E se all'inizio del secolo il celebre diarista Girolamo Priuli giudicava in modo sprezzante le fughe in campagna, dietro le quali era già implicito il progetto di "rivoluzione economica" attuato dalla Serenissima che portò ad una significativa rivalutazione della Terraferma, nel 1540 il nobile veneziano Roberto di Spilimburgo, nella sua *Cronaca*, arrivò a considerare l'investimento terriero come il commercio più raffinato e consono a un gentiluomo. J.S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, pp. 127-128.

³⁹ Il Callegari identifica nel giardino veneto la fonte d'ispirazione del giardino francese "à la française". Nella fattispecie il giardino di Valsanzibio, pervenutoci in eccellenti condizioni di conservazione, non può essere una creazione di Le Nôtre, il celebre architetto francese che si occupò della progettazione e realizzazione del giardino di Versailles, perché fu realizzato nel 1669, dieci anni prima del suo soggiorno in Italia, dal procuratore Antonio Barbarigo. Margherita Azzi Visentini propone un arco temporale più vasto per la creazione di questo giardino, inquadrabile tra il 1665 e il 1678, anche se i lavori di rifinitura continuarono ancora per diversi anni. Il giardino Barbarigo a Valsanzibio ricalca esemplarmente lo schema di tanti giardini veneti del tempo, realizzati sulla base dei principi formulati dallo Scamozzi nel suo trattato del 1615. Collocato sul davanti all'edificio residenziale, è scompartito in regolari riquadri quadrangolari da una serie di percorsi perpendicolari scanditi dalla presenza di momenti architettonici e scultorei da intendere come tappe di un itinerario, che grazie alle iscrizioni disseminate lungo il percorso, sappiamo condurre alla terrazza antistante il palazzo. L'acqua, oltre ad essere presente nel suo duplice stato, a riposo nelle peschiere e in movimento nei magnifici giochi e scherzi delle fontane, è la vera protagonista di questa architettura verdeggianti. Nel 1798 viene pubblicato a Venezia, presso Pietro Zerletti, il poemetto *Ad Elisa* che descrive il giardino visitato dall'anonimo autore in compagnia di Contarina Barbarigo nel 1794. Mentre i tanto celebrati giochi d'acqua sono immortalati nelle tavole dell'album intitolato *Le Fabriche e Giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*, stampato a Verona nel 1702, che Domenico Rossetti dedica ai fratelli Giovan Francesco Barbarigo, vescovo di Verona, e Gregorio Barbarigo, senatore della Serenissima. M. Azzi Visentini, "Descrizioni di giardini e ville nel Veneto", in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicenza, 1988, pp. 71-73

⁴⁰ Confrontando l'inquadratura dei giardini del Pozzoserrato con le *Vedute di giardini* della serie degli arazzi di Willen Pannemaker del Kunsthistorisches Museum di Vienna, compiuti attorno al 1560, la Crosato si è schierata a favore di un presunto apprendistato del Pozzoserrato presso una delle tante botteghe d'arazzieri, o di copiatori di arazzi, presenti ad Anversa in quegli anni. L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso, Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Tæput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, 1988, p. 74

Quasi tutti i critici e gli studiosi che si sono confrontati con i numerosi giardini disegnati, affrescati e dipinti dal Pozzoserrato durante l'arco di tutta la sua carriera, concordano col Callegari, nell'individuare come loro comune denominatore, il giardino delle ville venete⁴¹. A detta del Menegazzi (1964)⁴², le ragioni che spinsero il Pozzoserrato ad adottare ripetutamente, all'interno delle sue composizioni, il motivo del giardino, ora come ambientazione per particolari soggetti, ora come protagonista vero e proprio della rappresentazione, sono da ricercare sia nel fatto che la tematica faceva parte di un genere molto amato ed apprezzato dalla tradizione fiamminga⁴³, sia nella reale opportunità che possedeva di poter vedere direttamente molti di quei giardini che si estendevano «lungo il Terraglio, tra Venezia e Treviso, o alle spalle della città, verso le Prealpi»⁴⁴. Margherita Azzi Visentini (2001), sostiene che «con i suoi dipinti e disegni il Pozzoserrato ha lasciato una preziosa testimonianza sui giardini veneti del tardo Cinquecento»⁴⁵. Analizza un disegno attribuito al Pozzoserrato conservato al Museo Nazionale di Varsavia e datato circa al 1590 in cui è rappresentata, servendosi della prospettiva a volo d'uccello, emblema della sua cultura d'origine, una villa veneta con giardino (fig. 1.2)⁴⁶. La villa è stata legata al territorio veneto per via della sua particolare ubicazione in piano e al centro delle possessioni, che segue alla

⁴¹ Siamo nel cuore della cosiddetta “civiltà delle ville venete”, nata a seguito delle manovre politiche ed economiche di espansione e “colonizzazione”, attuate dal governo della Serenissima a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, mirate ad una rivalutazione dei possedimenti in Terraferma. A seguito della decisione di investire sull'agricoltura sorsero numerose ville-fattorie, residenze di campagna in linea con le nuove esigenze dei proprietari che volevano assicurarsi delle buone rendite fondiari, dalle quali trarre sostentamento, e ovviamente trovare ristoro in quei luoghi ameni. Si trattò quindi di un perfetto connubio tra vita attiva e vita contemplativa, tra *negotium* e *otium*, cioè tra i proventi economici derivati dalle attività agricole della villa e i tangibili benefici sociali, finalizzati all'auto-miglioramento, ottenuti dal riposo e svago dalle preoccupazioni urbane, dalle letture, riflessioni filosofiche e conversazioni, dalla musica, dalla caccia, dalla pesca e dal tempo trascorso con la famiglia. Palladio fu l'architetto che meglio riuscì ad andare incontro alle esigenze della nuova committenza grazie alla sua capacità di sintetizzare la magnificenza e l'eleganza delle antiche ville romane con la piena funzionalità agricola della villa veneta tradizionale. Per questi motivi ottenne numerosi incarichi sia dall'aristocrazia veneziana che dalla nobiltà di provincia. La maggior parte delle sue ville è collocata nei pressi di fiumi o canali tra Venezia, Vicenza e Padova.

⁴² L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, “Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, 1964, p. 190.

⁴³ A tal proposito è opportuno osservare la gamma di dipinti scelti per l'esposizione *Fleurs et jardins dans l'art flamand*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-Arts de Gand, Bruxelles, 1960

⁴⁴ L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput..op. cit.*, p. 190

⁴⁵ M. AZZI VISENTINI, *Dall'hortus conclusus al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento*, “Venezia Cinquecento”, XI (2001), n. 22, p. 166

⁴⁶ Ludovico Pozzoserrato (attr.), *Villa veneta con giardino*, disegno a penna acquerellato, 1590 circa, Varsavia, Museo Nazionale. Precedentemente era stato attribuito a Tobias Verhaecht.

Cfr. E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, pp. 390-393. Assegna la tela intitolata *Veduta di villa italiana*, al Pozzoserrato. La generalità del titolo viene poi ricondotta in ambito veneto per via dell'«integrazione fra uomo e paesaggio esemplificata nelle ville venete, giacché per i veneti il giardino presuppone un accordo, una relazione con una più vasta area di controllo»

lettera i dettami imposti da Palladio⁴⁷, e Scamozzi⁴⁸ nei loro trattati. Infatti, le ville sorte in Terraferma a partire dalla metà del Cinquecento, dovevano fungere da centri direzionali di aziende agricole. La loro condizione d'essere non era tanto dettata dal desiderio d'ozio e d'evasione dai traffici urbani, quanto piuttosto da una serie di ragioni economiche e sociali⁴⁹. Inoltre, l'adozione della particolare prospettiva nordica rispetta anche il principio per cui la casa di villa deve essere vista da lontano, e stando in essa si deve poter dominare una vasta estensione del paesaggio circostante⁵⁰. Anche per la costruzione del giardino sembra allinearsi a quanto postulato dallo Scamozzi: è in piano⁵¹, occupa uno spazio rettangolare, più o meno allungato, che in genere mantiene le stesse dimensioni della villa, è scandito in regolari riquadri da una rete viaria a scacchiera in prospettiva lineare da abbracciare a colpo d'occhio ed è perfettamente inserito nel paesaggio che lo circonda⁵².

⁴⁷ A. PALLADIO, *I Quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, libro II. A causa dell'impronta essenziale del suo trattato, Palladio riserva pochi e puntuali riferimenti al ruolo fondamentale del giardino, in relazione all'architettura di villa: "le possessioni, i Giardini, e i Bruoli [...] sono l'anima, e diporto della Villa". Perfetto connubio tra *otium* e *negotium*.

⁴⁸ V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Venezia, 1615, parte I, libro III. Proseguendo sulla strada aperta dal Serlio e seguita poi da Palladio, circa l'importanza del giardino e del suo legame con il palazzo o la villa, di cui esso costituiva un'estensione all'aperto, Scamozzi è però il primo a trattare l'argomento in modo sistematico e dettagliato, analizzando tutti i fattori che compongono il microcosmo della villa-fattoria del veneto: sia le componenti architettoniche (edifici residenziali o di servizio), che quelle verdeggianti (giardini, broli, orti). Cfr. M. AZZI VISENTINI, "Descrizioni di giardini e ville nel Veneto", in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vivenza, 1988, pp. 61-80; eadem, "Vincenzo Scamozzi e il giardino veneto", in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, atti del convegno, a cura di G. Spagnesi, Roma, 1989, pp. 243-53; 514-16; eadem, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1995, pp. 221-294; eadem, *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, a cura di M. Azzi Visentini, 2 voll., Milano, 1999, vol. I, pp. 481-515; eadem, "I giardini delle ville venete", in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, pp. 176-179

⁴⁹ M. AZZI VISENTINI, "Descrizioni di giardini e ville...op. cit., p. 62

⁵⁰ M. AZZI VISENTINI, *Dall'hortus conclusus...op. cit.*, p. 162. Requisito imprescindibile ma difficilmente conciliabile con il sito pianeggiante dove sorgevano le ville. In simili situazioni, spiega lo Scamozzi, «si dee ricorrere all'Ingegno, e rimediare con l'Arte», facendo poggiare la casa padronale su un alto basamento, e ornandola con un frontone che ne accentui la statura. Altro rimedio possibile è quello di circondare la villa con un giardino in cui gli elementi di maggiore ingombro siano emarginati, per non impedire la vista da e della villa. Dunque, nel caso specifico della villa veneta, il giardino oltre a ricoprire il solito ruolo di *locus amoenus*, dove passeggiare, conversare ed intrattenersi con gli amici, serve a sopperire alla mancanza di una bella veduta. Cfr. M. AZZI VISENTINI, "I giardini delle ville venete", in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 177

⁵¹ Anche quando si è trovato a progettare ville che sorgevano su un sito elevato (Villa Bardellini a Monfumo, vicino ad Asolo del 1594 e la Rocca Pisana), Scamozzi non ha mai tenuto in considerazione l'opportunità di scandire in terrazze i giardini che si trovassero in pendio, preferendo ridurne le dimensioni. Decisione in completo disaccordo sia con la generale dilatazione dei confini dei giardini in atto ai suoi tempi che con quanto da lui stesso enunciato nel trattato: "I Giardini quanto più sono grandi, e spaciosi rendono maggior onorevolezza alla Casa". Ma proprio questa contraddizione sembra rivelare la capacità dello Scamozzi di precorrere le future tendenze. Infatti, anticipa il rapporto tra giardino e paesaggio naturale, inteso come giardino vero e proprio, fondamento del giardino all'inglese assieme al principio enunciato da William Kent: tutta la natura può essere intesa come un giardino. v. *Il giardino veneto: dal Medioevo al Novecento*, a cura di Margherita Azzi Visentini, Milano, 1988, pp. 43-44

⁵² M. AZZI VISENTINI, V. FONTANA, "Il giardino veneto: dal tardo medioevo a oggi", in *Il giardino veneto: storia e conservazione*, Milano, 1988, p. 41. Cfr. M. AZZI VISENTINI, "I giardini delle ville venete", in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini e Howard Burns,

Tornando al *Concerto* del Pozzoserrato, in via del tutto ipotetica e in base ai principi sopra enunciati, si potrebbe cercare di ravvedere, una qualche somiglianza tra il giardino esibito sullo sfondo del dipinto e il cosiddetto “giardino veneto”, nel recinto ad archetti di verzura che racchiude un’area rettangolare imperniata lungo l’asse mediano di penetrazione, e ripartita in regolari quadri e viali lastricati⁵³, che assieme alle edicole all’antica⁵⁴ -evidente approdo degli assi secondari- rivelano che il giardino, è caratterizzato da una ben strutturata rete viaria⁵⁵ (fig. 1.3). Ma nel nostro dipinto, l’asse verticale, cioè il cardine della composizione, che dovrebbe mettere in comunicazione la villa con la strada comunale, termina invece con un’edicola raggiungibile mediante una scalea. Inoltre data la presenza della recinzione, che come tale isola, protegge, cela sembra che per questo giardino non sia contemplato alcun tipo di connessione con l’esterno. Forse si potrebbe presumere che la porzione di giardino rappresentata non sia quella anteriore alla villa ma quella posteriore. Ipotesi che anche in questo caso trova conferma nei principi postulati con pertinenza dallo Scamozzi nella sezione dedicata alle ville, del terzo libro del suo trattato, *L’idea dell’architettura universale*, pubblicato a Venezia nel 1615⁵⁶: «Il giardino deve essere collocato nelle immediate vicinanze della residenza, preferibilmente sul retro o in alternativa

Venezia, 2005, p. 177. Infatti, Palladio, nei commenti alle tavole del suo trattato, salvo rilevare la presenza del giardino e del brolo, tendenzialmente ometteva di riportare i dati relativi al percorso delle acque, all’estensione ed articolazione del giardino e alla vista che dalla villa si doveva avere. Cosa alquanto strana dato che era personalmente coinvolto nella progettazione dei giardini.

⁵³ Villa Giustinian a Roncade, completata prima del 1536, è un precoce esempio di questo schema compositivo in voga nel Veneto fin dalla prima metà del Cinquecento, anche se la possente cinta fortificata è di chiaro stampo medievale.

⁵⁴ Cfr. Hendrik van Cleef, *I giardini del Vaticano*, Parigi, Galerie De Jonckheere

All’interno delle edicole, incastonate nella recinzione, sono esposte delle statue, forse reperti archeologici freschi di ritrovamento, come quelli nel giardino romano del Belvedere, progettato e in parte realizzato da Donato Bramante a partire dal 1505, per volontà del papa Giulio II della Rovere, che intendeva unificare il vasto ed irregolare spazio intercorso tra il palazzo Vaticano e l’opposta palazzina del Belvedere, già voluta da papa Innocenzo VIII come residenza estiva, con l’obiettivo di proporsi al mondo intero come l’autore di una vera e propria *renovatio imperii*. Bramante riesce a colmare il dislivello del terreno ricorrendo alla sequenza di tre terrazzamenti, collegati da scale e riservati rispettivamente ad un enorme teatro, sede di spettacolari avvenimenti, al *museum* dei marmi antichi appartenenti alle raccolte papali e al giardino vero e proprio. (v. A. Conforti Calcagni, *Bellissima è dunque la rosa. I giardini dalle signorie alla Serenissima*, Milano, 2003, pp. 61-62)

⁵⁵ Anche il giardino di Villa Badoer, progettato da Palladio, è impostato allo stesso modo.

⁵⁶ Il trattato dello Scamozzi, a differenza di quello del Palladio, dedica ampio spazio alla descrizione dei giardini, parte indispensabile delle ville signorili in quanto permettono di passeggiare, di svolgere dell’attività fisica, di godere di una bella veduta che rasserena gli animi per via della preponderanza del colore verde, e di decorare la dimora padronale conferendole magnificenza e “honorevolezza”. Inoltre nelle tavole allegate al trattato ne esamina con precisione la distribuzione e le planimetrie, ovviamente collegate alla conformazione del sito; la pavimentazione dei percorsi; l’approvvigionamento e la distribuzione dell’acqua in fontane e peschiere, nonché il suo scolo; le architetture sia vegetali che in muratura; la statuaria; l’approccio alla villa costituito dal viale di accesso e dalla corte. Le sue preziose osservazioni sull’organizzazione dei giardini nel Veneto ebbero ampio seguito tanto da essere prese come indiscutibile punto di riferimento fino alla seconda metà del Settecento, cioè fino a quando si impose il nuovo gusto per il giardino all’inglese. v. M. Azzi Visentini, “I giardini delle ville venete”, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 177

su un fianco della casa padronale, oppure a destra o a sinistra qualora non ci fossero servizi e corti rurali»⁵⁷. Di norma, infatti, la facciata posteriore si apre su un porticato terreno, sovrastato da una loggia, che immette ad un percorso pergolato, che spartisce le aiuole, guida ad un pozzo o ad una fonte e approda all'ombra di un boschetto⁵⁸. Il trattato dello Scamozzi è però posteriore rispetto al dipinto del Pozzoserrato, concordemente riferito dalla critica alla fase della tarda maturità dell'artista, quando ormai si era già perfettamente inserito nell'ambiente trevigiano⁵⁹. Ballarin (1969)⁶⁰, è maggiormente orientato sugli anni Novanta, mentre la Crosato (1985)⁶¹, è l'unica che fissa il 1596, come termine post quem per l'esecuzione del dipinto, basandosi sull'incisione dell'*Adolescentia Amoris* che Crispijn de Passe ricavò dal modello di Maarten de Vos (fig. 1.4)⁶².

Nonostante nulla impedisca di pensare che i principi postulati dallo Scamozzi circolassero anche prima della loro pubblicazione, e che fossero noti perfino al Pozzoserrato per via del

⁵⁷ V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Venezia, 1615, parte I, libro III, cap. XIII, p. 271. «Di dietro sia posto il Giardino compartito à quadri con belle piante, & herbe, e fiori odoriferi, con alcune strade a lungo alle mura, le quali habbino l'ombre di verdure da poter passeggiare, e nel mezzo vi sia qualche bella fonte d'acqua, che salga, e spruzzi ad alto: e là di capo del Giardino, che sarà l'aspetto di mezodi vi si potrà fare una Cedrara à spalliera, ò pergolato, che sarà l'ultima vista del Giardino...». E poi aggiunge «I Giardini quanto più sono grandi, e spaciosi rendono maggior onorevolezza alla Casa; e massime se vi sono fonti d'acque vive, e pergolati, ò spaliere di Lauri silvestri: e di Mortelle, e d'altre sorti di piante ben compartite: & in capo ad essi belle Cedrare; perchè all'hora sono capaci di molto numero, e varietà di piante, e belle verdure, e fiori di varie sorti: pur che non incresca la spesa al Padrone, e la fatica nel farle e governare al Giardiniero». (*Ibid.*, parte I, libro III, cap. XXIII, p. 325). Oltre agli elementi architettonici in verzura (spalliere, pergolati, siepi), Scamozzi raccomanda anche l'impiego di altri complementi d'arredo come logge, padiglioni, portali, serre, grotte, fontane ma soprattutto statue, la cui presenza divenne con il tempo sempre più rilevante. «I Bruolli si sogliono situare di dietro alle fabbriche de' Padroni, e di là più oltre à Giardini, e si lasciano à belle praterie, e con alberi di tutte le sorti de' più eccellentissimi frutti...». (*Ibid.*, parte I, libro III, cap. XIII, p. 271). Mentre Le «Corti» «ad' uso de' Padroni si convergono meglio nella parte dinanzi della Casa Dominicale», essendo così più adatte a «ricevere quelli, che vengono, e massime in grossa compagnia di Carozze». Dette «Corti si possono lasciar à prato, e piene di bella verdura, la quale fà bellissima vista, e conferisce assai à gli occhi nostri; mà con le strade tutto oltre per lo mezo, & anco d'intorno via». (*Ibid.*, parte I, libro III, cap. XXII, p. 323)

⁵⁸ L. PUPPI, *Le delizie della Serenissima*, «L'architettura cronache e storia. Itinerari: le Ville della Riviera del Brenta. Una civiltà da scoprire», 1999, p. XIII

⁵⁹ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra organizzata dal Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Palazzo Ducale, Milano, 1981, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 604-605; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, pp. 388-390. Dal 1582 Pozzoserrato viene registrato come «habitante» in Treviso, mentre con le seconde nozze celebrate nel 1601, ottenne il titolo di «cittadino». v. E. MANZATO, «Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso», in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Verona, 1997, p. 75

⁶⁰ A. Ballarin, *Quadri veneziani inediti nei musei di Varsavia e di Praga*, «Paragone», n. 229, 1969

⁶¹ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, «Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XXXVI (1985), p. 119

⁶² Dalla stampa di Maarten de Vos, Pozzoserrato trasse l'ispirazione per il *Concerto* di Treviso. Questa stampa unitamente a quella dell'Allegoria della *Terra*, sempre di Crispijn de Passe, ha dato origine ad un altro dipinto del Pozzoserrato, il *Convito all'aperto*, già nella collezione Diemen, purtroppo scomparso, così come tutta la serie dei *Conviti all'aperto* da lui realizzati. L. LARCHER CROSATO, «I piaceri della villa ..op. cit., pp. 76-77, fig.

suo impegno come frescante all'interno di varie ville venete, soprattutto quando si raccomandavano paesaggi, bisogna comunque confrontarsi con l'assenza di qualsiasi prova che ne certifichi l'impiego per la realizzazione del *Concerto* di Treviso. Forse è giunto il momento di togliere quello strato di melassa che avvolge il dipinto, e di rintracciare la vera fonte d'ispirazione, alla quale Pozzoserrato attinse non solo per la realizzazione del giardino sullo sfondo del *Concerto* trevigiano, ma per tutti gli altri giardini rintracciabili all'interno della sua produzione, dato che salvo qualche piccola variante, mantengono tutti lo stesso impianto compositivo. Per esempio il disegno del *Giardino*, comparso sul mercato di antiquariato a Londra nel 1955, e datato intorno al 1580-85ca⁶³ (fig. 1.5), rappresenta un giardino difeso e protetto dalle due torri sullo sfondo che chiudono l'ingresso e dalle siepi alte e folte. Dame e gentiluomini passeggiano tranquillamente, ora lungo il viale centrale più assolato, ora traendo beneficio dalle zone d'ombra create con l'inserimento dei due pergolati laterali. Altri invece sostano a guardare incuriositi le anatre nella vasca ovale in primo piano. Ma, il vero ed indiscusso protagonista di questa composizione resta l'altissimo e verdeggianti pergolato centrale⁶⁴. Pergolato che è presente anche nel *Concerto* di Treviso. La coppia d'innamorati che Pozzoserrato ha ritratto, in grazioso e romantico atteggiamento, all'uscita del pergolato fiorito, a detta del Menegazzi (1957), rammenta le flessuose ed eleganti figurine nate da poche, sottili pennellate di colore visibili nel *Tributo di Cesare*, altro dipinto conservato al Museo Civico di Treviso e realizzato da Pozzoserrato intorno al 1575⁶⁵. Le stesse romantiche figurine dalle forme molto allungate, quasi a virgola, sono presenti nel *Convito di Epulone*, alle Gemaldegalerie di Kassel⁶⁶ (fig. 1.6), da considerarsi quasi una replica di quello del Monte di Pietà di Treviso⁶⁷ (fig. 1.7), data anche la contemporaneità dell'esecuzione (1580-85ca)⁶⁸. La laguna però è stata sostituita da quello che viene definito

⁶³ L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, "Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 1964, pp. 190-191. Giardino che Menegazzi riconduce all'interno dell'orbita delle ville venete.

⁶⁴ Secondo Menegazzi i pergolati, al pari dei loggiati, dei portici, delle arcate e delle nicchie, -tutti elementi che ricorrono continuamente all'interno delle composizioni del Pozzoserrato-, sono da considerarsi come una declinazione del motivo del ponte, che incentra e talvolta sovrasta le sue opere. L'artista, infatti, nutre una profonda predilezione per l'arco in generale, e per il ponte in particolare e vi ricorre quando non è del tutto vincolato dal soggetto, cioè quando è libero di affiancare elementi reali a quelli di fantasia.

Cfr. L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, p. 198; idem, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, "Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 1964, pp.187-189

⁶⁵ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 172-173, fig. 3

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 183-184, fig. 22

⁶⁷ *Ibid.*, p. 179, fig. 13

⁶⁸ La Crosato posticipa l'esecuzione della tela di Kassel rispetto a quella del Monte della Pietà di Treviso e sottolinea l'evidente influenza delle *Cene* del Veronese.

L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 74

come un «ampio giardino all'italiana»⁶⁹. Tornando al *Concerto*, si noti che proprio sotto al pergolato, a ridosso della parete destra della struttura in verzura, Pozzoserrato inserisce una coppia di amanti dai corpi intrecciati in un goffo abbraccio. Figurine alquanto stravaganti all'interno della composizione, che potrebbero addirittura sfuggire ad un primo veloce sguardo del dipinto, sicuramente per le ridotte dimensioni e per la loro particolare posizione. La strana coppia viene riproposta da Pozzoserrato, qualche anno più tardi, nel disegno del *Paesaggio fantastico con coppia amorosa*, all'Accademia Carrara di Bergamo, datato "14 7bre 1601"⁷⁰ (fig. 1.8). La grande forza creativa che traspare da questo disegno, e dagli altri eseguiti dopo il 1590, si deve al distacco che Pozzoserrato prende sia dal minuzioso gusto fiammingo che da qualsiasi tipo di scuola, veneta o romana⁷¹. Sembra persino prendere le distanze dalla realtà e grazie all'uso di pochi ed istintivi tratti di penna -quasi "impressioni"-, di un chiaroscuro a macchia e di un impianto narrativo fantasioso, giunge a rari momenti di poesia⁷².

1.2 GIARDINO COME ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA

Dallo studio condotto dalla Crosato (1985)⁷³, sulle *Quattro Stagioni* del Pozzoserrato, conservate in una collezione privata veneziana e datate attorno al 1584, l'unico ciclo completo su tela rintracciabile all'interno della sua produzione, è emersa la dipendenza che il nostro artista sviluppò nei confronti della grafica fiamminga, per trarre l'ispirazione utile alla realizzazione dei suoi dipinti, essendo «carattere fondamentale del manierismo quello di assumere una precostruita rappresentazione della realtà»⁷⁴ (fig. 1.9 - 1.12). Infatti, le stampe circolarono rapidamente durante la seconda metà del Cinquecento, sia a nord delle Alpi che in Italia, grazie anche alla presenza di numerosi fiamminghi nelle più importanti città italiane, come Venezia, Firenze e Roma, veri poli d'attrazione, nonché mete obbligate dei loro viaggi d'istruzione. Pozzoserrato quindi non dovette avere nessuna difficoltà nel "procacciarsi" stampe ed incisioni di gusto nordico, dato che istaurò e seppe mantenere numerosi contatti sia

⁶⁹ L. MENEGAZZI, *Ludovico..op. cit.*, p. 183

⁷⁰ L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, "Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 1964, pp. 193-195

⁷¹ Infatti, il periodo più fecondo e positivo della sua produzione, che guadagna in pittorico lirismo e in una maggiore libertà del ductus, soprattutto nella pittura di paesaggio, è ravvisabile negli ultimi anni della sua attività.

⁷² Lo stesso vale anche per un altro disegno dell'Accademia Carrara di Bergamo, assegnabile all'ultima produzione del Pozzoserrato e rappresentante una *Passeggiata in villa*.

⁷³ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), pp. 119-130

⁷⁴ L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958

con i propri connazionali rimasti in patria, che con quelli giunti in laguna, anche dopo il suo definitivo trasferimento a Treviso (1582), spinto dal naturale bisogno di non interrompere i legami con quello che era stato il mondo della sua prima formazione artistica. Ad Anversa si formò presso Maarten de Vos⁷⁵, e ivi conobbe Hans Vredeman de Vries, Hans Bol⁷⁶, e Lucas Valckenborch⁷⁷. Sebastian Vrancx, soggiornò a Venezia negli stessi anni del Pozzoserrato, mentre Joos de Momper⁷⁸, Hans von Aachen e forse anche Hans Rottenhammer⁷⁹, furono da lui ospitati a Treviso, dove era in contatto con Dirck de Vries⁸⁰. Inoltre, è importante ricordare che Pozzoserrato lavorò per incisori del calibro dell'Hoefnagel, di Pieter de Jode e dei Sadeler⁸¹. Molto probabilmente il Pozzoserrato non mise troppo in discussione i fondamenti della sua arte, acquisiti in patria, una volta giunto sul suolo veneto. Forse non ne sentì nemmeno il bisogno, perché nella ricerca della strategia vincente per conquistare il consenso del pubblico, probabilmente si accorse che partiva già avvantaggiato dal fatto di essere un artista "foresto". Infatti, il gusto veneto del tempo era orientato verso i dipinti di sapore oltremontano e verso l'impiego della grafica fiamminga nella produzione pittorica, requisito questo sentito particolarmente dalla committenza di Terraferma⁸².

⁷⁵ Si formò presso la bottega di Frans Floris prima di compiere il suo viaggio in Italia. Conosciuto come scolaro del Tintoretto, probabilmente entrò nella sua bottega non appena giunto a Venezia. Dal 1550ca al 1558 soggiornò a Roma, dopodiché ritornò in patria. Rimase legato alla tradizione tosco-romana. È presumibile che anche Paolo Fiammingo si formò presso di lui.

⁷⁶ Per il Pozzoserrato è stato supposto anche un apprendistato presso Hans Bol, maestro di Malines.

⁷⁷ G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1968, p. 52 (per de Vries); p. 78 (per Bol)

⁷⁸ G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1968, p. 90

⁷⁹ Un altro pittore legato ai Függer, attivo tra Augusta e Monaco, che soggiornò a Venezia tra il 1596 e il 1606.

Cfr. L. LARCHER CROSATO, *Una "Susanna" di Hans Rottenhammer*, "Pantheon", XLI, n. 4, 1983, p. 347

⁸⁰ G. T. FAGGIN, Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento, "Paragone", 166 (1963), pp. 54-64

Dirck de Vries, *Scenetta familiare*, 1590, disegno con dedica al Pozzoserrato (Vendita Sotheby, 11.3.1931)

Il foglio porta due iscrizioni: in basso data e firma («Dirck de Vrijes. Venetiae adi 6 octobrij a° 1590»), mentre in alto i due versi rimati in neerlandese, possono essere così tradotti, «Ora, Sig. Lodewyck, mio buon amico, Lei vede:/maggior pazienza proprio non ne ho».

Cfr. L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 77

Amico del Pozzoserrato e specialista in nature morte, presente a Venezia attorno al 1590, ha sicuramente contribuito ad accrescere la sensibilità del nostro artista in questo ambito, come chiaramente visibile nella serie dei *Conviti all'aperto*.

⁸¹ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso, Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Tæput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, 1988, p. 72

Cfr. R. GALLO, *Gli incisori Sadeler a Venezia*, "Rivista di Venezia", 1930, pp. 35-48

⁸² Il ricorso alla fonte grafica finalizzato alla produzione pittorica dovette essere una pratica comune all'epoca, tanto che persino Jacopo Bassano e Tiziano se ne servirono. Non va quindi inteso in senso dispregiativo, come sinonimo della scarpa capacità compositiva del pittore.

Cfr. Jacopo Bassano, *Pesca miracolosa*, 1545, Washington, National Gallery. Fu commissionata dal podestà di Bassano Pietro Pizzamano, desideroso di mostrare la sua devozione nei confronti dell'autorità papale. Auspicava infatti una riforma, ma in seno alla chiesa. Il dipinto si basa sulla xilografia della *Pesca miracolosa* di Ugo da Carpi, datata 1518ca, che rese noto il cartone di Raffaello, con identico soggetto, per gli arazzi della Cappella Sistina, voluti da Leone X nel 1516ca. Infatti, Jacopo Bassano non uscì mai dai confini del Veneto.

Postulato che il Pozzoserrato ricorse all'impiego della grafica nordica per l'esecuzione di molte sue opere, la Crosato specifica che si tratta di una «sana dipendenza», in quanto l'artista fiammingo considerò le stampe solo come trame, linee guida da cui partire, da cui trarre ispirazione necessaria per «esprimere le sue poetiche suggestioni»⁸³. Si pensi per esempio alla *Piazza di paese*, al Museo Civico di Treviso⁸⁴, che deriva dalla stampa con *Scena di mercato* di Philippus Galle, tratta da Hans Bol⁸⁵; al *Labirinto d'amore*, del castello di Hampton Court⁸⁶, che può essere considerato come una sorta di connubio tra il *Paesaggio con labirinto cretese* di Hieronymus Cock⁸⁷ e il *Giardino Corinthio* dedotto dalle tavole del trattato di Hans Vredeman de Vries, pubblicato nel 1583⁸⁸. Per il disegno con *Rovine Romane*, all'Albertina di Vienna⁸⁹, appare ispirato alla *Veduta di antiche rovine* incisa dal Cock⁹⁰; mentre per quello del *Carrettiere*, al Gabinetto dei disegni e delle stampe dell'Hermitage di Leningrado⁹¹, sembra rifarsi al *Ponte dei quattro capi* inciso dal Cock⁹². Dato che anche il *Paesaggio* già nella collezione Gonse di Parigi⁹³, e la *Città sul fiume* nelle Bayerische

Si noti inoltre la veduta della città di Bassano con il monte Grappa rappresenta sullo sfondo a destra. Si tratta di un motivo-firma ricorrente nella produzione di Bottega, in quanto indica il luogo di produzione e l'autore dell'opera. Forse anche per quanto riguarda il *Concerto* del Pozzoserrato, è possibile individuare un tentativo di rappresentazione topografica nella presenza del monte sullo sfondo, sul margine destro della tela, che potrebbe essere ricondotto nell'orbita del territorio trevigiano o bassanese.

Cfr. Tiziano, *Pala di Serravalle*, 1542-1552, Duomo di Santa Maria Nova, Vittorio Veneto. Tiziano ricevette la commissione dal Consiglio Maggiore di Serravalle, l'organo preposto, insieme al Consiglio Minore, al governo cittadino a fianco del podestà veneziano che in quegli anni era Vincenzo Ghisi. Si tratta quindi di una commissione civile pubblica, volta a stimolare il senso di appartenenza civile e religiosa della popolazione.

Anche Tiziano copiò la xilografia di Ugo da Carpi per la realizzazione della pesca miracolosa che incluse nello sfondo. Ricorse alla fonte grafica per soddisfare le richieste del pubblico di Terraferma, nella speranza di costruirsi una committenza solida nelle terre del cenedese e del serravallese nelle quali aveva investito.

⁸³ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 127. Inoltre, osservando tutta la produzione del Pozzoserrato pone in evidenza il fatto che nel rapporto tra dipinti e stampe, la "dipendenza", oltre ad essere direttamente, era anche inversamente proporzionale. Infatti, alcuni dipinti del Pozzoserrato vennero incisi da stampatori del calibro dei Sadeler, Hoefnagel, de Jode.

⁸⁴ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 185-187, fig. 29; *Il Museo Civico di Treviso: dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, a cura di Luigi Menegazzi, Venezia, 1964, pp. 261-263, fig. 272

⁸⁵ W. WEGNER, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyk Toeput*, "Arte Veneta", X (1961), p. 111

⁸⁶ W. WEGNER, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyk Toeput*, "Arte Veneta", X (1961), p. 109

⁸⁷ H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei*, Graz, 1969, p. 97

⁸⁸ H. VREDEMAN DE VRIES, *Hortorum Viridariumque Elegantes & multiplicis formae ad architectonicae artis normam affabre delineatae à Iohanne Vredmanno Friso*, Philippus Gallaeus excudebat, Antverpiae, 1583, Bayerische Staatsbibliothek München, Chalc 181, n. 15

⁸⁹ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, p. 176, fig. 7

⁹⁰ K. OBERHUBER, *Cock, Pittoni und Veronese in der Villa Maser*, "Munuscola discipolorum", 1968, pp. 207-224, fig. 164. Le somiglianze individuate tra le due vedute del Cock e il paesaggio affrescato da Veronese nella *Stanza dell'Amor Coniugale* in Villa Barbaro a Maser, possono aver indotto alcuni studiosi a credere possibile l'intervento del Pozzoserrato nella decorazione a fresco di Maser.

⁹¹ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 198-199, fig. 53

⁹² K. OBERHUBER, *Cock, Pittoni und Veronese in der Villa Maser*, "Munuscola discipolorum", 1968, pp. 207-224, fig. 165.

⁹³ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 207-208, fig. 69

Staatsgemäldesammlungen di Monaco⁹⁴, hanno una comune origine nel disegno di Leningrado, ne consegue che si possano legare alla produzione grafica dell'incisore fiammingo⁹⁵. Per quanto riguarda la decorazione della Cappella dei Rettori del Monte di Pietà di Treviso⁹⁶, è probabile che Pozzoserrato si sia ispirato alla stampa del *Figliuol Prodigio* di Martin van Heemskerck⁹⁷, e a quella dell'*Agar e Ismaele* di Peeter Van der Borcht⁹⁸. Allo stesso modo il paesaggio sullo sfondo del *Buon Samaritano*, deriva da quello inciso da Hieronymus Cock⁹⁹, e per il *Convito di Epulone*, Pozzoserrato ha copiato la *Parabola del ricco Epulone* di Martin de Vos, ripresa anche da Crispijn de Passe¹⁰⁰, nel disegno conservato in una collezione privata di Zurigo ed eseguito dopo il 1594¹⁰¹. Vanno debitamente ascritte all'interno di questo elenco anche le *Quattro Stagioni* in una collezione privata veneziana, da intendere come una rielaborazione delle *Quattro Stagioni* incise dal Monogrammista A.P. attorno al 1536 e custodite al British Museum di Londra¹⁰² (fig. 1.13).

Sebbene il Pozzoserrato non fosse «un inventore né di strutture compositive, né di elementi figurativi [...] seppe ricreare gli schemi precostruiti della grafica attraverso l'espressività del colore e le finzze dello stile, proiettandoli in atmosfere poetiche nate dalla propria fantasia»¹⁰³.

Agì in maniera completamente opposta, verso la fine del nono decennio del Cinquecento, quello che in via del tutto sperimentale è stato identificato da Manzato (1997)¹⁰⁴, come "Maestro delle Stagioni di casa Burchelati", molto probabilmente un allievo della cerchia del Pozzoserrato¹⁰⁵, che affrescò i medaglioni con le *Quattro Stagioni*, sul soffitto di una sala del

⁹⁴ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 208-210, fig. 73

⁹⁵ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 119

⁹⁶ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 178-183

⁹⁷ Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Amsterdam, 1949, vol. VIII, n. 53

⁹⁸ H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftmalerei*, Graz, 1969, p. 146, fig. 278

⁹⁹ H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftmalerei*, Graz, 1969, p. 97, fig. 180

¹⁰⁰ Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Amsterdam, 1949, vol. XV, n. 118

¹⁰¹ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 119

¹⁰² Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Amsterdam, 1949, vol. XIII, n.1-4

Nel contrasto tra la parte figurativa, ancorata agli schemi umanistici, e lo sfondo che invece rivela un forte legame con la paesaggistica fiamminga di fine secolo, della quale il nostro artista diviene uno dei massimi esponenti, è ravvisabile lo scarto temporale intercorso tra le due realizzazioni. Infatti, questo è uno dei rari casi in cui il nostro artista non si serve delle opere dei suoi contemporanei, ma attinge alla produzione grafica precedente.

¹⁰³ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 127

¹⁰⁴ E. MANZATO, "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso", in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Verona, 1997, p. 90

¹⁰⁵ Dato che non è stato possibile risalire a nessun nome dei suoi allievi, si può solo ipotizzarne l'esistenza. Probabilmente Pozzoserrato si servì di aiuti quando, dopo l'ottimo inserimento nell'ambiente trevigiano, rimosse

palazzo medievale in via Cornarotta a Treviso, del medico e noto poligrafo Bartolomeo Burchelati¹⁰⁶ (fig. 1.14). Infatti tradusse in modo pedissequo, senza la benché minima variazione, il gruppo di stampe delle *Quattro Stagioni* incise del Monogrammista A.P.¹⁰⁷. L'individuazione della fonte d'ispirazione del ciclo del Pozzoserrato nelle stampe del Monogrammista A.P., ha fornito un prezioso aiuto nella lettura iconografica delle tele. Tendenzialmente le stampe sono molto più esaustive dei dipinti in quanto veicolano una quantità maggiore di informazioni e nel caso specifico infatti, ogni figura è corredata dal proprio nome e nel cielo compaiono i tre segni zodiacali associati alle differenti stagioni¹⁰⁸. Inoltre è stato possibile collegare i versi riportati sopra ogni foglio a quelli che Ovidio scrisse in occasione della visita di Fetonte alla reggia del Sole nel secondo libro delle *Metamorfosi*¹⁰⁹.

Osservando la tela della *Primavera*¹¹⁰, sono ravvisabili delle similitudini con il dipinto qui in esame, ovvero il *Concerto all'aperto* di Treviso. Ecco che sullo sfondo a destra compare la sagoma di un monte davanti al quale si staglia un «palazzo di linee venete» che si affaccia sulle rive di uno specchio d'acqua solcato da alcune gondole¹¹¹. Ritroviamo anche il

un notevole successo che gli fruttò numerose decorazioni a fresco, sia in città che in provincia. Nel caso specifico, ci si deve limitare a constatare che il frescante delle *Stagioni*, condivideva con Pozzoserrato la provenienza, visibile nel realismo con cui sono resi i mali e nella difficoltà nel rendere le immagini legate alla tradizione classica. È stato ipotizzato di assegnare il ciclo trevigiano al frescante bavarese Hans Rottenhammer, che ottenne la prima formazione oltralpe e che era presente a Treviso negli anni in cui fu affrescata la stanza del Burchelati. Ma oltre a questi elementi, non c'è nulla a riprova di questa paternità, che risulta essere alquanto vacillante.

L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 128

¹⁰⁶ Cfr. L. CRICO, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso. Dalla Tipografia Andreola, 1829, pp. 78-79. «Questo soffitto è stato dipinto da maestra mano, e direbbesi facilmente da Lodovico Pozzosarrato, che varie altre cose di questo genere dipinse in Treviso [...]». Cfr. L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Treviso*, Roma, 1935, p. 72. Pur cogliendo la maniera del Pozzoserrato, ne attribuì la paternità ad un suo seguace giudicando gli affreschi assai scorretti e scadenti.

¹⁰⁷ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 127.

Cfr. M. AZZI VISENTINI, *Un inedito soffitto trevigiano*, "Arte Veneta", 36 (1982), pp. 218-220

¹⁰⁸ L'inserimento delle immagini dei mali e delle fatiche che solitamente accompagnano i mesi dell'anno, al fianco di quelle derivate dalla classicità, evidenziano il vivo moralismo nordico che caratterizza l'incisore fiammingo.

¹⁰⁹ «Verque novum stabat cinctum florente corona, stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat, stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis, et glacialis Hiemens canos hirsuta capillos». Importante constatare, nell'ambito di una valutazione più generale, che molti episodi delle *Metamorfosi* vennero utilizzati per la decorazione a fresco delle ville venete. Dunque Pozzoserrato doveva conoscere bene questa fonte dato che ebbe modo di lavorare in molti cantieri delle ville.

¹¹⁰ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 120, fig. 1. Molto probabilmente la prima ad essere stata eseguita perché in essa il primo piano e lo sfondo appaiono più slegati.

¹¹¹ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 124

pergolato, la fitta vegetazione che assume la funzione di quinta e le coppie di galanti cavalieri e di evanescenti dame che passeggiano godendosi «i piaceri della vita in villa»¹¹². Inoltre, in primissimo piano sempre a destra, le Nove Muse al seguito di Apollo, sono impegnate nell'esecuzione del loro concerto¹¹³. Si tratta di elementi più volte utilizzati dal Pozzoserrato per la realizzazione di diversi dipinti, magari apportando solo delle piccole varianti¹¹⁴. Si potrebbe quasi parlare di stilemi che sicuramente ebbe modo di desumere anche dalla produzione grafica fiamminga, più o meno contemporanea¹¹⁵. Provengono sempre dal mondo delle stampe, i tre segni zodiacali posti in cielo, collegabili alla stagione primaverile. Peculiare il fatto che proprio sotto i segni dell'Ariete e del Toro venga rappresentata una battuta di caccia, uno dei passatempi preferiti dalla nobiltà durante la permanenza nelle residenze di campagna; mentre sotto il segno "doppio" dei Gemelli, siano rappresentate le "coppie" che passeggiano all'ombra del pergolato e sulla riva del fiume. Passatempi di norma associati alla rappresentazione dei mesi primaverili, soprattutto aprile e maggio, gli unici peraltro in cui non si lavora¹¹⁶. L'ambientazione all'aria aperta, principalmente nei giardini, è strettamente legata al periodo primaverile, che infatti, permette a dame e cavalieri di festeggiare l'arrivo della "bella stagione" con passeggiate in coppia, uscite in barca, sontuosi banchetti o semplici picnic, concerti e balli. L'origine di quest'iconografia, particolarmente popolare nella cultura neerlandese a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, è da ricercare nelle formule degli antichi calendari, ma soprattutto nella pagina miniata del mese di aprile del celeberrimo *Libro d'Ore*

¹¹² L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 126. Allo stesso modo, nella veduta sullo fondo della tela dell'*Inverno*, sono rappresentati gli spassi dei gentiluomini in campagna. Sul lato sinistro si vede una villa veneta nascosta tra i cipressi e un'allegra mascherata che avanza sulla neve. Sul lato destro invece si vedono pattinatori con slitte che percorrono lo specchio gelato del fiume e la consueta gara a palle di neve. Un tema d'ispirazione prettamente nordica.

¹¹³ A. CHASTEL, *Arte e Umanesimo a Firenze*, Torino, 1964, pp. 262-264. Le Muse vengono associate alla gamma musicale e all'ordine cosmico secondo il *De Musica* di Franchino Gafurio.

¹¹⁴ La stessa veduta verrà poi ripresa e sviluppata nel *Convito del ricco Epulone* del Monte della Pietà di Treviso, realizzato poco dopo.

¹¹⁵ Infatti, il tema delle *Stagioni* riscosse un ampio successo nei Paesi Bassi, come è possibile constatare osservando l'ampia produzione grafica e pittorica destinata a questo soggetto, che sicuramente Pozzoserrato aveva ben presente. Basti pensare alle varie *Stagioni* di Paul Bril e a quelle dello stesso Monogrammista A.P. Stando a quanto riferito dal Ridolfi, il fiammingo «Nella sala di casa Onigo (a Treviso) fece le quattro Stagioni e in casa de Zigoli i dodici mesi dell'anno...». Purtroppo in assenza di alcun riscontro, è stata impossibile l'identificazione, ma sono molte le opere del Pozzoserrato che ruotano attorno a questa tematica e nelle quali è constatabile l'influenza desunta dei modelli oltramontani.

Anche i Bassano si specializzarono nel ciclo delle *Stagioni* tra il 1574 e il 1576, un periodo di stretta collaborazione tra Jacopo e il figlio Francesco il Giovane. Il ciclo, creato insieme a quello degli *Elementi*, ebbe talmente successo da rendere necessaria un'organizzazione specialistica, o sarebbe meglio dire seriale, della produzione della Bottega al fine di soddisfare l'enorme domanda e di ottimizzare i profitti.

¹¹⁶ P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento*, Torino, 1970, p. 236. «Non è più soltanto il contadino, allora, che può dar vita al paesaggio, ben presto troviamo l'alta società sotto gli alberi del parco: indizio di un nuovo modo di porsi davanti alla natura [...]».

del duca di Berry, realizzato dai fratelli Limbourg all'incirca tra il 1410 e il 1416, e conservato al Musée Condé di Chantilly (fig. 1.15). In primo piano, sulla sinistra, due dame e due cavalieri sono intenti a scambiarsi, insieme agli anelli, anche i reciproci giuramenti d'amore. Aprile, infatti, primo mese di primavera, era dedicato a Venere, la protettrice dell'amore e degli innamorati¹¹⁷. Nel *Paesaggio primaverile con castello e giardino a Bruxelles*, datato 1587 e collocato al Kunsthistorisches Museum di Vienna¹¹⁸ (fig. 1.16), Lucas van Valckenborch rappresenta sulla destra, gli svaghi della società cortese, ambientati all'aria aperta, su una collina verdeggiante. In primo piano un gruppo di dame è intento ad intrecciare i fiori appena colti, per la creazione di profumatissime ghirlande, mentre un cavaliere in abiti verdi passeggia elegantemente tenendo la mano ad una dama di rosso vestita. In secondo piano, altre Coppiette sostano all'ombra degli alti alberi, intorno alla tovaglia bianca stesa sull'erba adorna di delizie. Ma non è il convito che cattura la loro attenzione in quanto le tre gentildonne e i due gentiluomini sono concentrati sulla lettura di quelli che potrebbero essere identificati come libri di musica. Probabilmente si stanno preparando al concerto che avrà luogo di lì a breve. Infatti, poco distanti da loro, sono rappresentati tre strumenti a corde, forse due viole da gamba e una lira da braccio, utilizzati come accompagnamento alla parte cantata¹¹⁹. Dietro a questo gruppo assiso sull'erba, troviamo uno schieramento di altri quattro musicisti, dotati in questo caso di soli strumenti a fiato, che sembrano accompagnare una scena di danza. Sullo sfondo invece è rappresentato un momento abbastanza concitato della caccia al cervo, tipologia iconografica molto in voga all'epoca ed adottata più volte anche dal Pozzoserrato. Un gentiluomo in sella ad un cavallo bianco al galoppo si sta avvicinando alla preda, preceduto forse da un suo servo, che corre sbilanciato in avanti con le mani allungate nel tentativo di catturare il trofeo di caccia. La primavera, quindi, non viene intesa come un momento di lavoro, di ripresa delle attività agricole dopo la pausa invernale¹²⁰, ma piuttosto come l'ora dei divertimenti, delle galanterie d'amore, dei

¹¹⁷ Il castello che compare sullo sfondo è una proprietà del duca di Berry. Il riferimento alla realtà esistente è da intendere quindi come una sorta di *Allegoria del Buongoverno*.

Cfr. *Maggio* nel ciclo dei mesi del castello del Buonconsiglio a Torre dell'Aquila.

¹¹⁸ M. FRANK, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, p. 111, fig. 48, 49. Con particolare a p. 120.

¹¹⁹ Dato l'insufficiente numero di strumenti rispetto a quello dei musicisti, è corretto supporre che non si trattasse di un complesso musicale di soli strumentisti, ma piuttosto di un organico volto ad accompagnare una parte vocale di cantus, probabilmente a due voci.

¹²⁰ Cfr. Lucas van Vanckelborch, *Paesaggio primaverile*, 1584, Brno, Convento degli agostiniani. Fa parte di un ciclo delle stagioni che ha la particolarità di iniziare con la primavera, al posto dell'inverno. La peculiare scelta è in linea con il calendario neerlandese che, al pari di quello adottato dalla Repubblica di Venezia, fa iniziare l'anno il primo marzo. Di conseguenza, la primavera non si configura come stato di perfezione della natura, ma piuttosto come faticoso e laborioso periodo postinvernale. Nessuno si diverte, data la necessità di lavorare la terra e curare il giardino per portarli al loro futuro splendore.

corteggiamenti. La rigogliosità della natura e la precisa scelta iconografica lasciano intendere che, qualora volessimo ragionare in termini di mesi, dovremmo orientarci verso quello di aprile, o ancora meglio, verso quello di maggio¹²¹. A conferma, può essere chiamata in causa l'incisione del mese di *Maggio*, di Hans Bol a Parigi, al département des Estampes della Bibliothèque nationale de France, datata 1580¹²². Sotto un cielo coronato dal tondo dei Gemelli, in primo piano sulla sinistra, un gruppo di dame e cavalieri sono immortalati mentre si intrattengono con cibo e musica seduti all'ombra degli alberi alti e verdeggianti posti all'interno di un vasto giardino, mentre alcune Coppiette passeggiano tra i suoi sentieri tenendosi per mano. Da notare l'approdo delle barche sulla sinistra, in secondo piano, e il labirinto di siepi a pianta circolare posto sull'isola nello sfondo, al centro del quale sorge il classico albero di maggio, visibile anche nel quadro del van Valckenborch¹²³.

Il *Concerto* di Treviso è iconograficamente rassomigliabile agli esempi appena descritti intesi come *Allegoria della Primavera*¹²⁴. Malgrado l'assenza dei segni zodiacali, il giardino d'amore e il motivo della musica contribuiscono a creare quell'atmosfera idilliaca che caratterizza la stagione del risveglio della natura, dei sensi e degli amori. Probabilmente se il dipinto fosse stato inciso, sarebbero stati aggiunti, insieme ad altri particolari utili al deciframento del soggetto generale dissimulato dal linguaggio allegorico, anche i segni zodiacali dell'Ariete, del Toro e dei Gemelli, cioè quelli propri della primavera. Invece, secondo l'interpretazione avanzata dalla Crosato (1988)¹²⁵, e sostenuta da Fossaluzza (1998)¹²⁶, protesa in direzione dell'*Allegoria dell'Estate*, dovrebbero comparire nel cielo striato di rosa in quanto colto nell'ora crepuscolare, i segni zodiacali del Cancro, del Leone e della Vergine, oppure il binomio Gemelli-Cancro, come quello affrescato in uno dei sei riquadri raffiguranti i mesi dell'anno in villa Chiericati alla Longa di Schiavon, in provincia di

M. FRANK, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, p. 100, fig. 43-44

¹²¹ Il paesaggio sullo sfondo non va inteso come una veduta del complesso residenziale degli arciduchi, quanto piuttosto come un montaggio della città di Bruxelles con il castello ducale che si affaccia su un ampio e ben curato giardino. Di particolare suggestione il labirinto circolare posto sull'isola nel fiume.

¹²² *Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, p. 238, fig. 72.1

¹²³ L'inserimento del labirinto, che presuppone un percorso difficile e tortuoso, potrebbe alludere alle complicazioni amorose. Cfr. Hans Bol, *Parco con castello*, 1589, Berlino, Gemäldegalerie. All'ombra del gezebo verdeggiante, un'allegria compagnia di dame e cavalieri, sta banchettando accompagnata dalla musica prodotta da quello strumento posto sul tavolo, e suonato da una gentildonna, molto simile per struttura ad un clavicembalo o ad un virginal.

¹²⁴ Cfr. Pozzoserrato, *Primavera*, disegno, Basilea, Gabinetto Stampe e Disegni (fig. 1.17)

¹²⁵ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso...op. cit.*, p. 75

¹²⁶ G. FOSSALUZZA, "Treviso 1540-1600...op. cit.", pp. 694-695

Vicenza¹²⁷ (fig. 1.18). Queste possibili combinazioni astrali giustificherebbero persino la presenza della statua che entrambi vogliono coronata di spighe, con grappolo d'uva e calice, rappresentata dal Pozzoserrato a ridosso della lesena nel *Concerto*, da loro intesa come Cerere, la dea dell'abbondanza dei raccolti che sintetizza al meglio il concetto di Estate¹²⁸. Statua che invece la Mason Rinaldi (1999)¹²⁹, e la Filippi (2005)¹³⁰, associano alla figura di Bacco¹³¹, proprio sulla base degli attributi che regge in mano¹³². Si noti la somiglianza del calice con quello in vetro che il *Bacco Adolescente* di Caravaggio, realizzato tra il 1596 e il 1597 e conservato agli Uffizi, sembra porgere ad un virtuale spettatore. Entrambi, infatti, adottano la forma dei bicchieri nati a Venezia nel XVI secolo e poi importati negli altri paesi d'Europa dai maestri vetrai. Inoltre, la Mason Rinaldi ravvede delle similitudini con il Bacco rappresentato da Veronese, nella *Stanza di Bacco* in Villa Barbaro a Maser, «poiché il vino desta nell'anima quelle facoltà che erano poste sotto la protezione del dio di Delfi: l'equilibrio

¹²⁷ V. PIERMATTEO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 286-289. Denominazione completa: villa Chiericati, Cabianca, Mugna, Tamaro, Lambert, Showa Accademia Musicale-Tosei Gakauen.

Scoperti in occasione di un restauro nei primi anni dell'Ottocento e datati intorno al 1590, i paesaggi, racchiusi da partiture architettoniche in sei riquadri raffiguranti le allegorie dei mesi dell'anno, data la presenza nei cieli dei segni zodiacali, (riquadro dell'Ariete e del Toro; dei Gemelli e del Cancro; del Leone e delle Vergine; della Bilancia e dello Scorpione; del Sagittario e del Capricorno; dell'Acquario e dei Pesci) sono affrescati in una stanza a settentrione e purtroppo risultano essere gravemente danneggiati. Della decorazione a fresco, che molto probabilmente ornava tutta la villa, restano solo questi affreschi e alcuni frammenti nella stanza di levante.

L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, "Arte Veneta", XV (1961), p. 124; L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 127

¹²⁸ Cfr. Pozzoserrato, *Estate*, 1584, Venezia, collezione privata. Cerere figura a bordo del suo crocchio con corona e fascio di spighe.

¹²⁹ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 604-605

¹³⁰ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 389, fig. 132

¹³¹ Dioniso (lat. Dīōnysus, -i). Dio della forza produttiva della terra, chiamato anche Bacco sia dai Greci che dai Romani. Il nome Bacco che significa "rumoroso", fu originariamente utilizzato con funzione di epiteto, un chiaro riferimento alle feste organizzate in suo onore. Al pari di Demetra, era una divinità popolare con il compito di insegnare all'uomo la coltivazione della terra, in particolare della vite, e la preparazione del vino. Per questo venne popolarmente indicato come dio del vino. L'estensione del suo culto nel mondo greco è strettamente connessa allo sviluppo e alla diffusione delle tecniche di coltivazione della vite. Quindi dato lo stretto rapporto tra la coltivazione della terra e lo sviluppo di forme di vita civile, Bacco venne anche identificato come il portatore delle leggi e della civiltà, l'amante della pace. I suoi attributi sono l'uva e il vino; la corona di pampini intorno al capo; i bicchieri potori; la cetra; l'edera, il lauro e il tirso, legato ai riti bacchici (lungo bastone con una pigna in cima, coronato di edera e di pampini); il delfino, il serpente, la tigre, la linca, la pantera, il cerbiatto. Suoi compagni sono i Satiri; le Baccanti, donne a lui fedeli chiamate con diversi epiteti (Lede, Menadi, Tiadi, Bassaridi, Mimallonidi); Pan; i Centauri, sovente armati di cembali, rami di tirso con edera intrecciata, spade e serpenti. A. FERRARI, Voce "Dioniso", *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, 2002, pp. 237-239

¹³² Da notare anche il particolare allineamento tra la statua e il musicista intento a suonare un flauto a traverso, l'unico strumento a fiato inserito nel concerto. Al pari degli strumenti a percussione, gli strumenti a fiato sono discriminati rispetto a quelli a corde, in quanto diffusori di una musica incolta e campagnola, cattiva e disordinata, disarmonica, dissonante e disordinata e per questo ripudiata dalla civiltà colta e cittadina. I flauti sono tendenzialmente associati ai contadini e ai pastori, rappresentanti di un'estrazione sociale bassa e poco istruita; ma anche ai satiri e ai seguaci di Bacco, dio dell'ebbrezza sfrenata e per questo ripudiata. Cfr. A. GENTILI, "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 91

sereno, immune da ogni preoccupazione, e l'ispirazione poetica e spirituale»¹³³. Se da un lato risulta comprensibile il legame tra la divinità e il concetto di fare musica, in quanto al pari di Apollo, Bacco è «capo e guida della Muse»¹³⁴; dall'altro non si può prescindere dalla dubbia natura della corona che cinge il capo alla statua del *Concerto*. Difficile capire se si tratta di spighe oppure di pampini, come visibile nel Bacco di villa Barbaro a Maser. Inoltre, se pur con qualche riserva venisse accettata questa proposta, si finirebbe col girare sempre attorno alla stessa tematica, quella delle allegorie stagionali. Infatti, una volta spostata tutta l'attenzione sul grappolo d'uva e sul calice, il collegamento con l'autunno apparirebbe fin troppo logico ed immediato, anche se iconograficamente incompatibile con il resto della rappresentazione. Infatti, la consapevole e ben calibrata combinazione di elementi rinvia ad un modello iconografico prettamente primaverile.

1.3 TRA PAOLO VERONESE E PAUL BRIL: DUE OPERE INDEBITAMENTE ASCRITTE NELLA PRODUZIONE DEL POZZOSERRATO

Considerare il riquadro della Longa, contraddistinto dai segni zodiacali dei Gemelli e del Cancro, come l'*Allegoria dell'Estate*, sulla scorta dell'identificazione avanzata da Crosato (1988)¹³⁵, e Fossaluzza (1998)¹³⁶, sembra essere un po' forzata in quanto, sia astrologicamente che nella maggior parte delle rappresentazioni incentrare sulla tematica delle Stagioni, il segno dei Gemelli risulta essere ancora legato alla Primavera, mentre quello del Cancro è il primo della Stagione estiva. Ovviamente, per quanto riguarda gli affreschi della Longa, la particolare partizione dei mesi, dotati di Segni Zodiacali, in sei riquadri, ha creato problemi nella suddivisione delle quattro Stagioni. Di conseguenza, il frescante è costretto a rappresentare la fine di una Stagione e l'inizio di quella nuova, all'interno dello stesso riquadro, in ben due casi. Mi riferisco appunto al riquadro dei Gemelli e del Cancro (fine Primavera, inizio Estate), e a quello del Sagittario e del Capricorno (fine Autunno, inizio Inverno). Quindi per quanto riguarda questi due casi specifici, una lettura che propende a favore dell'una o dell'altra stagione non è corretta. In ogni caso, se proprio si volesse operare una scelta per il riquadro posto sotto il segno dei Gemelli e del Cancro, questa non potrebbe che ricadere sulla Primavera. Il vero fulcro della rappresentazione è il giardino che dal primo

¹³³ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605

¹³⁴ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 604-605

¹³⁵ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 75

¹³⁶ G. FOSSALUZZA, "Treviso 1540-1600", in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 1998, II, p. 694-695

piano si estende fino allo sfondo. La Crosato parla di “giardino all’italiana”¹³⁷, mentre Menegazzi lo riconduce entro i confini del territorio veneto¹³⁸. Dalla fontana circolare sormontata da una statua femminile, probabilmente Venere, e circondata da basse siepi tra le quali passeggiano eleganti coppie di gentildonne e gentiluomini, si giunge alla scalea di una grande villa, attraverso un asse prospettico caratterizzato dalla scansione di aiuole, le cui geometrie, dapprima tutte diverse, poi si uniformano a partire dalla seconda fontana¹³⁹. Ed è proprio la prospettiva sapientemente costruita, a rivelare che i sei riquadri della Longa non vennero eseguiti dal Pozzoserrato, come invece sostenuto dalla Crosato (1962)¹⁴⁰. Fiocco (1934)¹⁴¹, che riconobbe la mano di Paolo Veronese nella realizzazione della parete con *Apollo con cetra* e il *Paggio con levriero che esce da una finta porta*¹⁴², attribuì i paesaggi nei riquadri al fratello Benedetto Caliarì¹⁴³. Il nome di Benedetto venne successivamente esteso a tutti quei brani di più stretta cultura veronesiana (Fossaluzza, 1998)¹⁴⁴. Cevese (1971)¹⁴⁵, mise in dubbio l’intervento del Pozzoserrato anticipando l’esecuzione dei paesaggi, normalmente datati intorno al 1590, all’ottavo decennio del secolo. Il suo parere è stato accolto favorevolmente da tutta la critica successiva, tanto che al momento si preferisce attribuire genericamente i paesaggi ad un anonimo pittore operante nella cerchia di Veronese, particolarmente incline alle suggestioni nordiche¹⁴⁶. Estromettendo il Pozzoserrato dalla

¹³⁷ L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 130

¹³⁸ L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, “Arte Veneta”, XV (1961), p. 124. Pozzoserrato ritorna a guardare il paesaggio che lo circonda nella campagna veneta.

¹³⁹ Cfr. Affreschi eseguiti da un anonimo frescante, forse un seguace o un aiuto del Pozzoserrato, nella sala al piano superiore di Ca’ Bernardo a Peseggia. Uno dei paesaggi rappresentati riprende il riquadro dei Gemelli e del Cancro affrescato dal Pozzoserrato alla Longa con villa e giardino all’italiana. Affini sono anche le figurine rese in modo nervoso. L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 70-71

¹⁴⁰ L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, pp. 70-71, 127-130. Per la realizzazione di questi paesaggi, Pozzoserrato si lascia ispirare dalla visione del mondo che lo circonda e con minuto realismo ritrae le vicine colline, la villa, i casolari, un funerale, i ragazzi che pattinano. L’adesione al vero e la novità dei temi rappresentati, viene però mitigata dalla stilizzazione degli oggetti e dal colore stereotipato dei cieli, striati di rosa e di azzurro, e della vegetazione, sui toni del verde bottiglia.

¹⁴¹ G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, Roma, 1934, p. 109

¹⁴² Cfr. Paolo Veronese, *Ritratto di Marcantonio Barbaro*, 1560-61, affresco, Maser, villa Barbaro
J. GARTON, *Grace and Grandeur. The portraiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout (Belgium), 2008, pp. 33-43

¹⁴³ Cfr. L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 127. Data la coeva realizzazione dei paesaggi e delle figure, ritiene che sarebbe logico affidare l’intera composizione a Pozzoserrato. Purtroppo però considerando i forti limiti che il pittore manifesta ogni volta che si accinge a rappresentare grandi scene popolate da personaggi in primo piano, come visibile anche nella facciata di Santa Maria dei Battuti a Conegliano e nella villa Mengotti a Zelarino, prevede l’intervento di un buon allievo del Veronese per la realizzazione dell’*Apollo* e del *Paggio con levriero*.

¹⁴⁴ G. FOSSALUZZA, “Treviso 1540-1600..op. cit., p. 695

¹⁴⁵ R. CEVESE, *Ville della Provincia di Vicenza*, Milano, 1997, II, pp. 593-594

¹⁴⁶ V. PIERMATTEO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 288

Cfr. L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, “Arte Veneta”, XV (1961), p. 124. Nel riquadro dell’Acquario e dei Pesci, l’eredità fiamminga gioca ancora un ruolo da protagonista sia nella maggiore cura

realizzazione di questo ciclo pittorico culturalmente omogeneo e coerente, viene a crollare il fondamento della lettura proposta dalla Crosato, e successivamente accreditata da Fossaluzza, volta ad identificare il *Concerto* del Pozzoserrato come un'*Allegoria dell'Estate*, sulla base della corrispondenza tra il giardino dipinto sullo sfondo della tela trevigiana e quello affrescato in primo piano nel riquadro dei Gemelli e del Cancro alla Longa, indebitamente assegnato al Pozzoserrato ed erroneamente interpretato a favore delle stagioni estiva¹⁴⁷.

Attualmente annoverata tra la produzione del Pozzoserrato risulta essere anche la *Veduta di una villa presso un fiume*, nella Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, datata intorno al 1580¹⁴⁸ (fig. 1.19). Attribuita al Callot da Gamba¹⁴⁹, fu assegnata al Pozzoserrato da Coletti e Moschini¹⁵⁰, e successivamente anche da Sterling e Buscaroli¹⁵¹. Invece, sia Callegari (1931)¹⁵², che Menegazzi (1957)¹⁵³, attribuirono il dipinto a Paul Bril. In effetti, sembra esserci una grandissima corrispondenza tra la tela alla Ca' d'Oro e il disegno di Paul Bril doppiamente intitolato *Veduta di una villa presso un fiume* o *Mese di Maggio* (fig. 1.20), conservato nel Cabinet des dessins del Louvre, e datato «Roma 1598» dall'iscrizione riportata sulla roccia in basso a sinistra¹⁵⁴. In entrambe le composizioni ricorrono gli stessi elementi: nel primo piano sono raffigurate eleganti figurine còlte in svariati atteggiamenti, l'approdo delle barche sulla destra, e la quinta arborea sulla sinistra; nel secondo piano si intravede un padiglione, più o meno rialzato, racchiuso tra le alte fronde degli alberi; mentre nello sfondo

riservata all'esecuzione dei particolari che nella riproposizione di scene tratte dalla vita quotidiana che finiscono per essere immortalate con squisita eleganza.

Cfr. L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 130. L'atmosfera invernale creata dal cielo lattiginoso, dal biancore delle nevi e dal verde bottiglia del ghiaccio, è di chiara ispirazione nordica e sembra contenere delle reminescenze sia dei *Cacciatori sulla neve* di Brueghel, che del mese di *Gennaio* nel Castello del Buonconsiglio dove è fissato con estrema semplicità, il ricordo di una partita a palle di neve. Nell'affresco invece sono i pattinatori che rallegrano e colorano la composizione.

¹⁴⁷ Non rimane che considerare la statua dipinta dal Pozzoserrato sulla parete a destra del *Concerto*, che entrambi interpretano come *Cerere*, sulla scorta della corona di spighe che porterebbe in testa e delle messi dell'estate recati in mano. Per un'approfondita analisi del tema rimando al capitolo 4.4.

¹⁴⁸ Ludovico Pozzoserrato, *Veduta di una villa presso un fiume*, 1580ca, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti, Ca' d'Oro

¹⁴⁹ C. GAMBA, *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, "Bollettino d'Arte", Roma, 1916, pp. 333-334

¹⁵⁰ V. MOSCHINI, *Catalogo delle opere d'arte alla Ca' d'oro*, Venezia, 1929, p. 60

¹⁵¹ C. STERLING, *Un tableau inedit de L. Pozzoserrato*, "L'amour de l'art", 1933, p. 2, nota 2; R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, p. 70

¹⁵² *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Firenze, 1931, p. 210

¹⁵³ L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 210-211

¹⁵⁴ Paul Bril, *Veduta di una villa presso un fiume* o *Mese di Maggio*, «Roma 1598», Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins

L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, p. 210; U. HÄRTING (scheda di), in *Gärten und Höfe...op. cit.*, p. 305, cat. 110

Cfr. L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, "Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 1964, p. 194, nota 22. Mariette precisa che al tempo del Pozzoserrato i disegni cominciavano ad essere considerati equivalenti a pitture e a proposito di Paul Bril disse che la sua reputazione crebbe tanto «que non seulement on fut curieux de ses tableaux, mais qu'on voulut aussi avoir de ses dessins».

domina dall'alto della sua posizione la villa-residenza, che si affaccia sul giardino digradante. Si noti che solo nel disegno compare un tondo nella porzione di cielo sopra alla villa, probabilmente deputato alla rappresentazione del segno zodiacale dei Gemelli, come quello inserito nell'incisione dei mesi di Maggio/Giugno, che Aegidius Sadeler II (1570-1629), trasse con qualche modifica, da un modello di Paul Bril¹⁵⁵ (fig. 1.21). Il modello non può che essere la *Veduta di una villa presso un fiume*, alla Ca' d'Oro, indebitamente assegnata al Pozzoserrato, che va quindi ricondotta all'interno della produzione del Bril¹⁵⁶. L'aggiunta dei segni zodiacali nell'incisione, mi riferisco soprattutto a quello dei gemelli, in quanto quello del cancro è posto sopra la scenetta della tosatura delle pecore da intendere come pura invenzione del Sadeler, rivela l'affinità esistente tra gli elementi iconografici dipinti e quelli che solitamente venivano scelti per la rappresentazione dell'Allegoria della Primavera. Elementi che ritornano anche in altri dipinti del Bril. Si pensi per esempio al tondino della *Primavera*, firmato e datato 1598, conservato nella collezione E. Hertzberger di Aerdenhout¹⁵⁷ (fig. 1.22); alla lunetta della *Primavera*, affrescata nella volta del loggiato di Palazzo Maffei a Roma, tra il 1606-1607, probabilmente in occasione della nomina cardinalizia conferita a Orazio Maffei¹⁵⁸ (fig. 1.23); oppure alla *Primavera*, affrescata in una

¹⁵⁵ Aegidius Sadeler II (da Paul Bril), *I mesi di Maggio/Giugno*, 1615, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. L. MENEGAZZI, *Ludovico..op. cit.*, p. 211. Menegazzi rintracciò a Monaco, presso una grande Casa di vendite, la seria completa dei mesi incisa su sei rami doppi; M. ROHDE (sheda di), in *Gärten und Höfe..op. cit.*, p. 302, cat. 108b

Cfr. R. GALLO, *Gli incisori Sadeler a Venezia*, "Rivista di Venezia", 1930, I, pp. 35-36

¹⁵⁶ L. Menegazzi, *Ludovico..op. cit.*, p. 211. Menegazzi individuò in un dipinto attribuito ad Abel Grimmer, venduto presso i Christie's di Londra nel 1955, insieme al suo pendant, l'esatta replica dell'incisione del Sadeler. Posto che la stampa venne emessa nel 1615, ritenne improbabile che la tela londinese fosse stata realizzata dai Grimmer, dato che morirono prima del 1619. In via del tutto ipotetica, preferì affidarne la paternità a Paul Bril, che l'avrebbe eseguita addirittura prima dell'incisione, molto probabilmente durante il suo soggiorno veneziano, quando ancora la sua pittura lascia trasparire il forte legame con i modelli fiamminghi della sua prima formazione. Arrivò addirittura a credere che il dipinto della Ca' d'Oro, attribuito alla Scuola di Paul Bril, fosse «una discreta replica o del quadro di Londra o della stampa».

Cfr. Ludovico Pozzoserrato, *Rovine romane*, Vienna, Albertina. Inizialmente assegnato a Paul Bril, il disegno fu restituito al Pozzoserrato dal Peltzer che ha interpretato correttamente la sigla della firma.

A. PELTZER, *Lodewyck Toeput und die Landsschaftfresken der Villa Maser*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", X, 1933, p. 271

¹⁵⁷ Paul Bril, *Primavera e Autunno*, olio su rame, tondini a pendant, 14 cm, firmati e datati 1598, Paesi Bassi, Aerdenhout, collezione E. Hertzberger

F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2006, p. 236, cat. 46

¹⁵⁸ Paul Bril, *Le Stagioni*, 1606-1607, lunette affrescate, Roma, Palazzo della Dataria, già Maffei

Cfr. Paul Bril, *Veduta di una villa presso un fiume o Mese di Maggio*, «Roma 1598», Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins. Si noti la ripresa del giardino prospiciente il palazzo sullo sfondo a sinistra, l'approdo delle barche in primo piano sulla destra e la scenetta del ritorno dalla caccia, sempre in primo piano ma a sinistra.

F. CAPPELLETTI, *Paul Bril..op. cit.*, p. 267, cat. 95c

delle lunette del Casino dell'Aurora di Scipione Borghese sul Quirinale, la cui decorazione si data tra il 1611 e il 1614¹⁵⁹ (fig. 1.24).

1.4 I GIARDINI D'AMORE INCISI DA PEETER VAN DER BORCHT

Il giardino inserito dal Pozzoserrato nel dipinto del *Concerto*, deve essere inteso come un "Giardino d'amore", in quanto le "costellazioni simboliche" adottate per la sua raffigurazione, rinviano ai moduli codificati per l'*Allegoria della Primavera*. I pergolati, le fontane, le aiuole, le statue e i corsi d'acqua solcati da imbarcazioni, sono i soliti elementi che connotano i suoi giardini, e che fungono da ambientazione per i diletti e i passatempi delle immancabili coppie di dame e cavalieri. È abbastanza evidente che il Pozzoserrato rimase sempre fedele ad uno stesso tipo d'impostazione, basata sulla ripetizione di pochi elementi, variamente combinati tra loro. Appare corretta quindi la lettura della Filippi che, a proposito dei suoi giardini, parla di scenografie trasportabili e riproponibili¹⁶⁰. Più che reali, i giardini del Pozzoserrato appaiono stilizzati, idealizzati ed allegorici. Ecco perché andrebbero arginati il fascino e le «suggerzioni dei giardini delle ville venete, animati da banchetti e concerti»¹⁶¹, postulati quasi dall'unanimità della critica, come condizioni imprescindibili all'origine di tutti i suoi giardini dipinti o affrescati non appena giunse sul suolo veneto¹⁶². Particolarmente interessante risulta essere la lettura avanzata dalla Crosato (1985), secondo la quale l'osservazione diretta della vita nelle ville venete venne mediata dal Pozzoserrato tramite il ricorso alla grafica fiamminga¹⁶³. Infatti, ha individuato nel trattato di Hans Vredeman de Vries, *Hortorum Viridariorumque Elegantes & multiplicis formae*, pubblicato ad Anversa presso Philips Galle, nel 1583¹⁶⁴ (fig. 1.25)¹⁶⁵, e specialmente nelle edizioni corredate dalle

¹⁵⁹ Paul Bril, *Paesaggi con le Stagioni*, 1612-1614, affreschi nelle quattro lunette, Roma, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, casino dell'Aurora

F. CAPPELLETTI, *Paul Bril*, op. cit., p. 276, cat. 107a. Si trattò di una commissione molto importante per il Bril, che, in qualità di specialista di paesaggi, si trovò a collaborare con Guido Reni e Antonio Tempesta.

¹⁶⁰ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta*. op. cit., p. 390

¹⁶¹ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso, Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, 1988, p. 71

¹⁶² Anche la laguna era ricchissima di giardini, e gli orti di Murano erano particolarmente celebri.

¹⁶³ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), p. 124

¹⁶⁴ H. VREDEMAN DE VRIES, *Hortorum Viridariorumque Elegantes & multiplicis formae ad architectonicae artis normam affabre delineatae à Iohanne Vredmanno Friso*, Philippus Gallaeus excudebat, Antverpiae, 1583, Bayerische Staatsbibliothek München, Chalc 181, n. 15

Si tratta del primo trattato di giardini dell'Europa del Nord, saldamente fondato sul connubio natura-architettura. Venne apprezzato a tal punto che si iniziò a parlare dello "stile Vries". I criteri di ordine, simmetria e proporzione, desunti dai trattati architettonici di Serlio e Vitruvio, furono mediati dalla visione dai giardini asburgici a sud dell'Olanda. Sulla base degli ordini classici postulò l'esistenza di parterres dorici, ionici, corinzi e compositi, a loro volta associati a differenti categorie di destinatari. Quello dorico per esempio, dall'aspetto

sei tavole incise da Peeter Van der Borcht¹⁶⁶, la fonte grafica alla base di tutte le vedute con giardini del Pozzoserrato¹⁶⁷. La proposta risulta attendibile, in quanto nei giardini d'amore intesi come corti di piacere, incisi dal Van der Borcht, ritornano tutti quegli elementi solitamente impiegati dal Pozzoserrato per la realizzazione dei suoi giardini (pergolati sorretti da cariatidi, padiglioni circolari, edicole, aiuole scandite da motivi geometrici, labirinti, fontane sormontate da statue) popolati da coppie d'amanti che passeggiano, banchettano, suonano, cantano, danzano, salgono e scendono dalle imbarcazioni che solcano tranquilli specchi d'acqua (fig. 1.26-1.31)¹⁶⁸. Se da un lato però la Crosato riconosce l'importanza di questa fonte, dall'altro ne limita la portata, ribadendo che «al di là di tale somma di apporti», la vera ispirazione del Pozzoserrato sia da ravvisare nei «ricordi dei “dolci treppi” delle ville venete, allietati dai prodotti della campagna circostante»¹⁶⁹. Ribadisce infatti che «[...] il supporto delle grafica nordica non è che un *diaframma* per filtrare l'osservazione diretta, trasportandone l'essenza in un mondo incantato al di fuori del tempo»¹⁷⁰. Si può concordare con la Crosato sul fatto che il Pozzoserrato non copiò pedissequamente la fonte grafica, ma questo non legittima il ricorso alle suggestioni dei giardini veneti. È più plausibile infatti che attinse solo ed esclusivamente alle incisioni del Van der Borcht, estrapolando di volta in volta alcuni dettigli e assemblandoli in modo diverso. I giardini realizzati dal Pozzoserrato, e in particolare quello del *Concerto*, esulano da qualsiasi modello “veneto” o “romano”, in quanto

semplice ed essenziale, maschile ed energico, non poteva che essere legato all'uomo. L'eleganza di quello ionico rinvia alla dimensione femminile, mentre quello corinzio, ricco e sontuoso, si distingueva per l'inclusione di labirinti, parterre super ornamentali, pergolati elaborati, etc. I giardini da lui disegnati e progettati vennero anche intesi come allegorie dei sensi. L'udito, il gusto e l'olfatto sono rispettivamente associati al dorico, ionico e corinzio, in un libro di architettura redatto con il figlio Paul nel 1606, che tra l'altro collaborò con il padre alla realizzazione dei suoi giardini. Hans Puechfeldner copiò i giardini del de Vries, e creò persino delle nuove composizioni, per un totale di tre album che vennero esibiti nella Wunderkammer di Rodolfo II, quali esempi di bellezza, perfetta commistione tra natura e artificio, armonia e meraviglia. E.A. de Jong, “Gärten auf Papier. Hans Vredeman de Vries und sein « Hortorum Viridariumumque Elegantes & multiplicis formae » von 1583”, in *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra tenuta a Mainz ed Hamm nel 2000-2001, a cura di Ursula Harting, München, 2000, pp. 37-47

¹⁶⁵ Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Vredeman de Vries, compiled by Peter Fuhring, Rotterdam, 1997, XLVIII (II), pp. 126-136; 156-161

¹⁶⁶ Ed. 1583 e 1587 presso Philip Galle (fig. 1-6); ed. 1601ca presso Theodoor Galle (fig. 29-33); ed. 1635-40ca presso Johannes Galle (fig. 29-31)

¹⁶⁷ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, “Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, XXXVI (1985), p. 119; eadem, “I piaceri della villa nel Pozzoserrato”, in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 74

¹⁶⁸ *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700. Peeter van der Borcht*, compiled by Hans Mielke and Ursula Mielke, Rotterdam, 2004, pp. 167-168, fig. 161-166 *Scena di Banchetto; Approdo delle barche; Scena di danza; David e Bethseba; Susanna; Giochi d'acqua attorno ad una fontana*. Si noti che nelle incisioni del de Vries non vennero mai inserite scenette di questo genere. Le sue tavole risultano rigidamente impostate, in quanto funsero da catalogo per le scelte adoperate dalla committenza.

¹⁶⁹ L. LARCHER CROSATO, “I piaceri della villa nel Pozzoserrato”, in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 74

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 72

tessuti con un linguaggio allegorico che rinvia alla tematica degli amori cortesi desunti dai cicli delle Stagioni, particolarmente in voga al nord delle Alpi, e dalla grafica fiamminga. In effetti, in tutte le rappresentazioni della *Primavera* -dipinte oppure incise- sopra analizzate, compaiono gli stessi elementi che caratterizzano i giardini d'amore del Van der Borcht, da lui stesso rimpiegati per l'esecuzione di opere diverse. Per esempio l'incisione dei mesi di *Martivs, Aprilis, Maivs* (fig. 1.32)¹⁷¹, Van der Borcht si rifece a quella con *L'approdo delle barche*, che corredata in trattato del de Vries. Si noti la particolare barchetta adorna di fronde che attraversa la riva del fiume, l'impostazione del giardino diviso in aiuole e dotato sia di pergolato che padiglione circolare, in cui stanno lavorando alcuni contadini, la struttura del palazzo prospiciente il giardino e l'incedere in primo piano della gentildonna con un fiore in mano e del gentiluomo con intento a suonare il liuto. Lo sguardo che si scambiano e la vicinanza dei loro corpi fa presagire la nascita dell'amore, il vero fondamento della Primavera. Il riferimento al sentimento amoroso appare più esplicito nell'incisione della *Primavera* che Adriaen Collaert trasse da un modello di Maarten de Vos¹⁷² (fig. 1.33), dove nel cielo appaiono i segni dell'ariete, del toro e dei gemelli, e Venere rappresentata in primo piano assieme a Cupido e ad una coppia di colombe, è nuda e adorna di fiori. Alle sue spalle sulla sinistra si vede una residenza che si affaccia su un giardino, connotato dalla solita scansione in aiuole e dal pergolato, dove due Coppiette stanno ballando accompagnate da uno strumento a fiato. Mentre sulla destra sono raffigurate scene di caccia e pesca, ovvero i passatempi propri della stagione primaverile. Anche l'incisione della *Primavera* di Pieter de Jode I, è stata desunta da un modello di Maarten de Vos¹⁷³ (fig. 1.34). L'impostazione infatti è la stessa, ma Venere e Cupido sono decentrati sulla sinistra, per lasciare spazio alla solita scena di danza con accompagnamento musicale e alla raffigurazione del giardino sullo sfondo, con fontana e padiglione circolare sormontato dal particolare albero a ruota. Il chiaro ed inequivocabile segnale dell'arrivo della primavera, e conseguentemente della stagione degli amori, è rappresentato però dal bacio che si scambiano le due Coppiette sedute a terra in primo piano.

¹⁷¹ *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings..op. cit.*, p. 157, fig. 145

¹⁷² Adriaen Collaert (da Maarten de Vos), *Primavera*, 1587-88ca

Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Maarten de Vos, compiled by Christiaan Schuckman, Rotterdam, 1995, XLVI (I e II), p. 204, fig. 1408/1

¹⁷³ *Ibid.*, p. 208, fig. 1416

1.5 VENERE E I GIARDINI D'AMORE

Venere è la dea dell'amore nonché protettrice degli innamorati¹⁷⁴, e il mese a cui viene tendenzialmente associata è quello di aprile, primo mese di primavera: la stagione degli amori e dei matrimoni, nonché sinonimo di Concordia maritale e di Fecondità naturale secondo la tradizione ovidiana¹⁷⁵.

«Da almeno 2.500 anni, aprile è il mese dell'amore. Così ha stabilito l'ignoto ideatore del calendario numano¹⁷⁶, e forse altri prima di lui [...]. Lo confermano, tra i tanti, Virgilio e Lucrezio»¹⁷⁷.

In alcuni casi il nome latino di *Aprilis* è stato forzatamente legato al nome greco della dea, *Aphrodite*, talmente stretta ed indissolubile sembra essere l'unione tra dea e mese. Ma Ovidio, in linea con la tradizionale definizione, sostiene che «aprile» derivi dall'«aprirsi della stagione»:

«E poiché allora la primavera apre ogni cosa, e il denso e rigido freddo cede il passo, e si spalanca la terra pregna, vi è chi ricorda che *aprile è detto della stagione che si apre, e su questo mese Venere pone la mano che nutre, e lo rivendica*. Ella, certo, col massimo merito modera il mondo intero; ella esercita un potere regale non inferiore a nessun altro dio, e fissa le leggi in cielo, in terra e nel mare da cui è nata, e *tiene insieme ogni specie con l'accoppiamento*. Ella creò tutti gli dei: ella diede origine agli alberi e alle piante coltivate: *ella riunì assieme gli animi ignari degli uomini e insegnò loro a congiungersi, ciascuno con la propria compagna*»¹⁷⁸.

¹⁷⁴ (lat. *Venus*, -*ēris*). Presso i Romani era venerata come dea dell'amore e identificata con la dea greca Afrodite (dea dell'amore, della bellezza e della generazione presentata nell'*Iliade* come figlia di Zeus e di Dione, anche se gli scrittori più tardi la vogliono nata dalla spuma del mare, da cui deriverebbe il suo nome greco. L'affermazione del suo culto deve essere imputata ad un sostrato pregreco. Infatti, le molteplici versioni della leggenda della sua nascita e il suo indiscusso potere sul cuore degli uomini, oltre a testimoniare l'estrema antichità del suo culto in cui si fondono miti diversi legati tra loro dal tema della fertilità e dell'amore, sono collegabili con miti orientali e con divinità quali Ashtoret o Ishtar, note in Occidente sotto il nome di Astarte, che si prestano anche linguisticamente ad agganci col nome di Afrodite. Svariati sono i suoi attributi: tra i vegetali, il mirto, la rosa e la mela; tra gli animali, la rondine, la colomba e il cigno; tra gli oggetti, la veste e l'idra per l'acqua; tra i personaggi, il piccolo Eros o Anteros. Cfr. A. FERRARI, Voce "*Afrodite*", *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, 2002, pp. 17-18). Prima che tale identificazione avesse luogo, cioè prima del contatto con il mondo greco, Venere era una divinità secondaria nel pantheon romano, anche se di origine non romana; mentre dopo, il culto di Venere fu assimilato a quello di Afrodite -non senza arricchimenti e personalizzazioni per quanto riguarda la gamma degli attributi e le forme in cui la dea veniva venerata-, e godette di una grande e generale estensione. Cfr. A. FERRARI, Voce "*Venere*", *op. cit.*, p. 727

¹⁷⁵ OVIDIO, *Fasti*, 5, 201-212. La stagione primaverile è associabile anche a Flora, (lat. *Flōra*, -ae. Nome derivato da *flos*, *floris* "fiore"), moglie di Zefiro, dea dei fiori, dei giardini e della fecondità di primavera. In onore della dea Flora, dal 28 aprile al 3 maggio, si svolgevano ogni anno particolari feste religiose romane, dette *Floralia*. Ricche di divertimenti e di spettacoli scenici, furono istituite nel 238 a.C. in occasione della fondazione del tempio di Flora sul Quirinale, a Roma. Si trattava di feste legate a riti di fecondità e fertilità della terra che comprendevano, oltre a cerimonie religiose e sacrifici, anche gare d'inseguimento di capre e lepri e lanci di fave, considerate simbolo di fecondità e ricchezza. A. FERRARI, Voce "*Flora*", *op. cit.*, p. 339

¹⁷⁷ L. MAGINI, *Le feste di Venere. Fertilità femminile e configurazioni astrali nel calendario di Roma antica*, Roma, 1996, p. 15.

Cfr. VIRGILIO, *Georgiche*, 2, 323-329; LUCREZIO, *La natura*, 1, 1-23

¹⁷⁸ OVIDIO, *Fasti*, 4, 87-98. Cfr. L. MAGINI, *Le feste di Venere...op. cit.*, p. 16

Dunque aprile è il mese dedicato a Venere, dea dell'amore inteso come «accoppiamento», «congiungimento»¹⁷⁹. In effetti, la celebrazione dei *Veneralia*, in cui veniva festeggiata la dea, insieme alla Fortuna Virile «degli uomini, dei maschi, dei mariti», cadeva proprio il primo di aprile. Ovidio descrive dettagliatamente il rituale della cerimonia¹⁸⁰, volta a creare un legame forte e solido, da rinnovare però con scadenza annuale, tra la dea e le novelle spose innamorate in primis, oltre che alle donne latine già maritate, anziane e giovani, chiamate a rinnovare le loro promesse; ed alle cortigiane identificate come coloro che non potevano indossare la fascia e la veste lunga. In quell'occasione, la statua di marmo raffigurante Venere, doveva essere privata di tutti i suoi monili d'oro e di tutti gli oggetti preziosi con i quali era stata abbellita, in modo da essere lavata accuratamente. Poi una volta asciutta e rivestita con tutti i suoi gioielli, le venivano offerti dei fiori tra i quali non doveva mancare un bocciolo di rosa, lo stesso che veniva consegnato alla promessa sposa nel momento di essere «deflorata», cioè quando donava il bocciolo della propria verginità all'uomo che la sorte le aveva assegnato¹⁸¹. Alla purificazione della statua mediante il rito del lavaggio sacrale - un'usanza assai diffusa in svariate feste greche e romane-¹⁸², corrisponde il bagno di purificazione delle celebranti all'ombra di un verde mirto, classico attributo di Venere dal momento in cui «nuda, sulla spiaggia, lasciava asciugare i capelli bagnati: la videro i satiri, vil razza dannata. Ella se ne accorse e coprì il corpo, riparandosi con del mirto; fu salva e ordina a voi di rievocarne l'accaduto»¹⁸³. Da notare che il sempreverde viene anche chiamato *coniugula*, «che unisce» e «Venere governa anche su questo albero del congiungimento»¹⁸⁴. In effetti, si tratta di un bagno promiscuo, in cui le fedeli, completamente nude ed immerse nell'acqua calda, sono chiamate ad offrire dell'incenso alla Fortuna Virile affinché venissero

¹⁷⁹ OVIDIO, *Fasti*, 4, 99-106. «Cosa crea tutte le specie di uccelli, se non il piacere della seduzione? E, se mancasse il dolce amore, non si accoppierebbero gli animali: il violento caprone si scontra a cornate col maschio, ma si astiene dal toccare la fronte della compagna diletta: deposta la propria natura selvaggia, il toro che fa tremare selve e pascoli segue la giovenca».

¹⁸⁰ OVIDIO, *Fasti*, 4, 133-138

¹⁸¹ L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 17

¹⁸² È a partire dall'età ellenistica che si diffonde la tipologia statuaria della dea nuda o avvolta in un morbido drappo cascante, che le cinge i fianchi e svela le gambe, affiancata da un recipiente per l'acqua, un chiaro rimando al rituale del bagno. Basti pensare all'Afrodite Cnidia di Prassitele, capostipite di queste immagini giuntaci attraverso copie di età romana, ed alle successive Veneri, come la Venere di Milo e quella Landolina. In altri casi la dea appare accompagnata da figure marine, come il delfino, che sebbene legate in modo generico all'acqua, sono da intendere come riferimenti al mito della sua origine. (A. FERRARI, Voce "Bagno", *op. cit.*, p. 104)

¹⁸³ OVIDIO, *Fasti*, 4, 141-144. Nel mondo latino arcaico, la dea era solitamente indicata con l'epiteto *Murtea* o *Murcia*, dal nome del mirto (myrtus), appartenente ad un antico sostrato. Oltre a questo, altri due epiteti, la cui origine risulta poco chiara, erano associati alla dea: *Cloacina* e *Clava*. Forse nel secondo è possibile intravedere una qualche connessione con il rito compiuto dalle giovani spose romane che nel giorno del loro matrimonio usavano recidersi, simbolicamente o realmente, una ciocca di capelli che poi offrivano in sacrificio a Venere, dea dell'amore e delle nozze.

¹⁸⁴ PLINIO, *Naturalis Historia*, 5, 120

oscurati, agli occhi degli uomini, i difetti fisici dei loro corpi. Ovviamente l'azione congiunta delle due divinità mirava a raggiungere il congiungimento auspicato. Venere accendeva l'ardente desiderio mentre la cieca Fortuna Virile doveva fare in modo che il sentimento generato dalla compagna rendesse ciechi gli uomini di fronte alle imperfezioni fisiche delle proprie donne¹⁸⁵. Lo stesso rito del bagno, purificatorio e insieme destinato a potenziare la fecondità¹⁸⁶, imprescindibile per ogni giovane sposa in prossimità delle nozze, viene confermato anche da Giovanni Lido che però differenzia i comportamenti delle donne in base alla loro classe sociale: «Dunque alle calende di aprile le donne di famiglia patrizia rendono onori ad Afrodite *per la concordia e la pudicizia di vita*, mentre le donne plebee si lavano nei bagni degli uomini cingendo corone di mirto in onore della dea»¹⁸⁷. Per il fatto di sottolineare che gli onori resi alla dea siano finalizzati al raggiungimento della concordia e di una vita caratterizzata dal forte senso del pudore e da una grande riservatezza, questa fonte, al pari di altre, si è rivelata molto interessante. Infatti, le donne dovevano sapersi controllare e contenere, nonostante il forte impeto amoroso promosso da Venere *Verticordia*, appellativo tradotto letteralmente dagli antichi come colei «che fa girare/voltare i cuori, gli animi, le menti»¹⁸⁸. Il desiderio è da considerarsi come condizione imprescindibile per la formazione di coppie durature, ed infatti, l'intervento di Fortuna Virile doveva facilitarne il congiungimento, celando quei particolari che potevano rendere i corpi delle donne meno attraenti. Ma era anche indispensabile che il desiderio fosse sapientemente controllato e rivolto sempre e solo all'interno della coppia, o al massimo verso le cortigiane. Dunque le donne, fedeli alla dea, avevano l'obbligo di tutelare la relazione d'amore che ciascuna aveva instaurato con il proprio compagno, unico e solo, e di rinnovare anno dopo anno, la promessa d'amore che si erano reciprocamente scambiati al momento delle nozze¹⁸⁹. La promiscuità, e in certo senso anche la trasgressione dell'evento, era comunque legittimata all'interno della coppia, in quanto finalizzata a rendere eterno il loro sentimento. Riecheggiano su tutte le parole di Ovidio riferite a Venere: «ella tiene insieme ogni specie con l'*accoppiamento* [...] riunì assieme gli animi ignari degli uomini e insegnò loro a *congiungersi, ciascuno con la propria*

¹⁸⁵ L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 18

¹⁸⁶ L'acqua infatti, oltre che di purezza era simbolo di fertilità della terra, degli animali e degli uomini. Cfr A. FERRARI, Voce "*Bagno*", *op. cit.*, p. 103

¹⁸⁷ G. LIDO, *De mensibus*, 4, 65

¹⁸⁸ Dal latino *verto,-ere*: voltare, girare, mutare; e *cor, cordis*: cuore, animo, mente. «Al tempo dei padri dei nostri nonni, Roma aveva dismesso la pudicizia, e voi, vecchi, consultaste la vecchia Cumana (la Sibilla). Ella ordina di innalzare un tempio a Venere e, eseguito che fu l'ordine, da qui Venere prende il nome di "Voltatrice di Cuori"». (OVIDIO, *Fasti*, 4, 157-162). Al 114 a. C. si data l'apertura a Roma di un tempio dedicato a Venere *Verticordia*, nato dall'esigenza di arginare la generale corruzione e rilassatezza dei costumi che aveva preso piede anche tra le sacerdotesse Vestali. (A. FERRARI, Voce "*Venere*", *op. cit.*, p. 727)

¹⁸⁹ L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 19

compagna»¹⁹⁰, ed ancora «sotto la sua protezione si mantengono e la bellezza e i costumi e la buona fama»¹⁹¹. Quindi l'appellativo di «Voltatrice di Cuori» appare piuttosto limitativo, in quanto la dea si preoccupava anche di difendere e tutelare l'amore casto e pudico all'interno della coppia di sposi, destinato a durare in eterno, come mette ben in evidenza la traduzione del termine in sanscrito¹⁹².

L'atto conclusivo del rito del primo di aprile, che ricordo essere iniziato con il bagno sacrale della statua di Venere, prevedeva l'assunzione, da parte delle partecipanti, di una particolare bevanda chiamata *cocetum*¹⁹³, la stessa che bevve Venere quando fu condotta, per la prima volta, davanti allo sposo ardente di desiderio. Ovidio racconta che da quel momento fu sposa e infatti, il giorno dei *Veneralia*, era il giorno in cui le vergini andavano a sposare mentre le spose riconfermavano le loro scelte d'amore.

Il giardino d'amore che il Pozzoserrato ha inserito nella tela del *Concerto*, va inteso come un omaggio a Venere, la dea dell'amore, dell'accoppiamento e del congiungimento, strettamente connessa alla primavera. Le bianche roselline selvatiche del pergolato, oltre ad essere il classico attributo della dea, divengono l'emblema della stagione primaverile, momento per antonomasia della perfezione della natura e della sublimazione d'amore (fig. 1.3). Il giardino d'amore promette la serenità della vita coniugale e mira all'esaltazione di un amore casto e pudico, ma contemporaneamente anche sensuale ed erotico. Di conseguenza, non c'è da stupirsi di fronte alla coppia dipinta in atteggiamenti intimi, e sicuramente poco casti, sotto al pergolato, in quanto anche la trasgressione è legittimata all'interno del matrimonio, da intendere come «compresenza di erotismo enunciato, offerto, vissuto e erotismo moderato, sorvegliato, regolato»¹⁹⁴. Si noti anche la presenza del cane davanti alla coppia che passeggia mano nella mano, seguita dalla nutrice o serva, intenta a sistemare lo strascico dell'abito della gentildonna, inequivocabile simbolo positivo di fedeltà maritale. Anche le perle, infilzate in

¹⁹⁰ OVIDIO, *Fasti*, 4, 87-98. Cfr. L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 16

¹⁹¹ OVIDIO, *Fasti*, 4, 155-156

¹⁹² La traduzione in sanscrito di *verticordia* è *vrit hridaye*. La radice *vrit-*, infatti, oltre a significare «voltare, girare, ecc.», può anche voler dire «essere, vivere, esistere, stare, aspettare, fermarsi, soffermarsi, insistere, indugiare»; mentre *hrd-*, al pari del latino, vale per «cuore, animo, mente». Quindi, grazie a questa traduzione aggiuntiva e dal significato completamente opposto, dato che invita sia gli uomini che le donne a «soffermare l'animo o la mente, riconsiderare, rimuginare, ripensare, ponderare, riflettere» sul vincolo che li unisce indissolubilmente, stipulato mediante le promesse matrimoniali; il compito svolto dalla Venere *Verticordia*, appare maggiormente in linea con il suo nome che le è stato attribuito. L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 20

¹⁹³ Mistura a base di «papavero tritato sciolto nel bianco latte con il miele estratto dai favi scolati» (OVIDIO, *Fasti*, 4, 151-154). Il papavero era il più diffuso tra gli stupefacenti che davano allucinazioni e i narcotici che rendevano apatici. (v. L. MAGINI, *Le feste di Venere..op. cit.*, p. 21)

¹⁹⁴ A. GENTILI, «Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 96

collane e pendenti dagli orecchini, che impreziosiscono e completano l'abbigliamento delle gentildonne in primo piano, appartengono a Venere, concepita dal cielo, nata dal mare e dalla conchiglia. Gioie di miracolosa e lucente trasparenza, sono legate anche alla Vergine Maria, conchiglia che dal cielo ha concepito la perla Cristo. Quindi se da un lato segnalano, dato il loro comprovato pregio, la nobiltà di casata e lo statuto di ricchezze dei possessori, dall'altro le perle si fanno promotrici della compresenza di amore e castità all'interno del matrimonio¹⁹⁵. Oltre a queste indirette allusioni, ci si potrebbe chiedere se non sia invece possibile rintracciabile la presenza fisica di Venere in questa tela. A detta della Filippi (2005)¹⁹⁶, la statua della dea dell'amore sarebbe presente nella nicchia che chiude scenograficamente la scalea sul fondo del pergolato a botte. Anche se di difficile lettura, la presenza della statua di Venere in questo preciso contesto non desterebbe alcun sospetto. Infatti, la statua della dea, magari accompagnata da un piccolo Cupido, venne frequentemente inserita all'interno di numerosi dipinti di provenienza nordica, poco posteriori a quello del Pozzoserrato, probabilmente sulla scorta di quella rappresentata nell'*Omaggio a Venere*, realizzato da Tiziano tra il 1518 e il 1520, e conservato al Museo del Prado di Madrid (fig. 1.35). Basti pensare alla *Festa in un palazzo a Venezia*, collocata al Musée des Beaux-Arts di Quimper, che Louis de Caulery, dipinse tra il 1600 e il 1620¹⁹⁷ (fig. 1.36). La veduta lagunare che si apre sullo sfondo, a destra, vuole essere un chiaro omaggio alla città che visitò durante il viaggio in Italia, non senza rimanere ammaliato dal suo fascino. Dal margine destro della tela si affaccia la statua di Venere con Cupido, che suggerisce quanto le dame e i cavalieri che affollano la composizione, fossero sottomessi alle leggi dell'amore¹⁹⁸. Effettivamente anche in questo caso, il giardino prospiciente alla villa, funge da perfetta scenografia per la messa in atto dei corteggiamenti, delle lusinghe e delle galanterie che i giovani membri dell'aristocrazia, garbatamente si scambiano in primo piano. Da rilevare anche l'inserimento del concerto e del banchetto che avrà luogo di lì a poco, sotto la loggia che da sinistra fa capolino. Molto simile dal punto di vista dell'impostazione spaziale e della combinazione degli elementi iconografici, appare essere la *Festa a Venezia*, al Rijksmuseum di Amsterdam, realizzata intorno al 1600 dalla scuola olandese (fig. 1.37-1.38)¹⁹⁹. La vera differenza tra le

¹⁹⁵ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 105

¹⁹⁶ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 389, fig. 132

¹⁹⁷ *Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, pp. 174-176, fig. 45

¹⁹⁸ *Watteau et la fête..op. cit.*, p. 174

¹⁹⁹ *Watteau et la fête..op. cit.*, p. 175, fig. 45.3

due opere non è da rintracciare né nel carattere più intimo della scena di Amsterdam -che però mantiene tutto il suo rigore formale-, né nella resa architettonica del palazzo retrostante -di chiara matrice nordica-, quanto piuttosto nel diverso supporto adottato per la loro rappresentazione. Infatti, nel caso di Amsterdam non stiamo parlando di una tela, ma della decorazione del coperchio di un virginale. Dall'analisi di queste ultime due opere è emerso un dato molto rilevante. Al favore che i veneti accordavano al modo di rappresentare i paesaggi e al ruolo da essi assunto nella cultura nordica, soprattutto fiamminga²⁰⁰, era corrisposto il grande interesse che la cultura del nord manifestava nei confronti dell'ambiente veneto, specialmente per quello lagunare. Non mi sto riferendo né all'architettura delle ville o dei palazzi, di stampo prettamente nordico, né all'impostazione dei giardini, che tendenzialmente seguiva quella fissata dalle tavole del trattato di Vredeman de Vries²⁰¹. Ma piuttosto all'inserimento, nelle loro opere, di particolari pittoreschi, propri del mondo veneto, come le gondole che solcano canali o specchi d'acqua immobile, quasi stagnante; gli abiti dalla particolare foggia veneziana; le maschere carnevalesche; i paesaggi dipinti sullo sfondo delle loro tele che rinviano a luoghi specifici, realmente esistenti. Una veduta di Venezia venne immortalata nel disegno di Dirck Barendsz (1534-92), intitolato *Ballo veneziano*, datato 1583-84, e conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 1.39)²⁰². Originario di Amsterdam, questo pittore lavorò verosimilmente a partire dal 1555 nell'atelier di Tiziano. Si presuppone che per il paesaggio lagunare sullo sfondo si sia avvalso della veduta che si godeva dal giardino della casa di Tiziano, a Biri Grande, nella parrocchia di San Canciano²⁰³. Anche il leone di S. Marco con il libro aperto, all'interno di un tondo collocato sopra la porta del palazzo sulla sinistra, ci riconduce in un ambiente veneto.

La Serenissima, infatti, era particolarmente nota ed apprezzata per gli eventi mondani che organizzava frequentemente: balli, feste, maschere, apparati effimeri in vista del Carnevale o delle giostre²⁰⁴. Le occasioni di svago e divertimento non mancarono di certo in laguna, e

²⁰⁰ Cfr. R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, p. 55. Nel XVI secolo i cosiddetti paesaggisti fiamminghi, olandesi e tedeschi «si erano creati una carta fama direi quasi esclusivamente per l'abilità di sistemare, in un quadro, le masse alberate, le case, i corsi d'acqua e di dare all'insieme un aspetto di verità». La pittura nordica era particolarmente apprezzata, a detta del Lomazzo, per «le bizzarre invenzioni dei Germani» che con estrema facilità, arricchivano di episodi curiosi e fantastici, balli e feste di villaggio, mercati, stregonerie, incendi notturni e visioni allegoriche. Ma anche per la cura del dettaglio e la ricerca della precisione lenticolare.

²⁰¹ Vredeman de Vries, *Hortorum Viridariorumque Elegantes...*, Anteverpiae 1583, Bayerische Staatsbibliothek München, Chalc 181, n. 15

²⁰² M. KAMINSKI, *Maestri dell'Arte Italiana: Tiziano*, Milano, 2000, pp. 56-57, fig. 60

²⁰³ La casa di Tiziano si affacciava con ampia veduta sulla laguna verso Murano e la Terraferma. E infatti, nel disegno è possibile scorgere l'isola di S. Cristoforo della Pace, allora non congiunta, come oggi a S. Michele.

²⁰⁴ Cfr. Decorazione a fresco del Palazzo ex Piloni di Belluno (apparteneva a Giorgio Piloni, massimo storico bellunese), ora di proprietà dell'Amministrazione Provinciale, datata genericamente al XVI secolo. Nell'androne

seppur concentrate nella stagione primaverile, pareva che si protraessero per quasi tutto l'anno²⁰⁵. Ecco quindi che nella *Festa in una villa italiana*, al Statens Museum for Kunst di Copenaghen²⁰⁶, Sebastien Vrancx ricorse per la sua realizzazione, avvenuta tra il 1615 e il 1620, alla combinazione degli stessi moduli: dal margine destro della tela, al di sotto di quello che potrebbe sembrare un pergolato sorretto da una cariatide, si affaccia la statua di Venere con cupido, inglobata all'interno dell'apparato decorativo di una fontana; in primo piano gentiluomini e gentildonne appartenenti all'aristocrazia conversano amabilmente all'interno del giardino e si intrattengono in un concerto prima di prendere parte al convito che si terrà sotto la struttura a cielo aperto, impreziosita da alcuni elementi in verzura collocata di fronte alla villa che compare in secondo piano, dal margine sinistro della tela (fig. 1.40). La rappresentazione dell'aristocrazia assisa a terra oppure stante, in un giardino piuttosto che in uno spazio verdeggiante all'aria aperta, nella seducente immagine di collettivi e ben organizzati banchetti, dove oltre al cibo e al vino, è di rigore l'inserimento di qualche strumento musicale, non fa altro che sottolineare l'arrivo della primavera. Motivo che diviene il soggetto principale del dipinto realizzato da Sebastien Vrancx, tra il 1610 e il 1630, di sconosciuta ubicazione, intitolato *Un pic-nic*²⁰⁷.

Per la *Festa in un giardino regale*, datata tra il 1610 e il 1630, e conservata al Musée des Beaux-Arts di Rouen²⁰⁸, Sebastien Vrancx ha adottato un'impostazione molto simile a quella utilizzata dal Pozzoserrato nel *Concerto* di Treviso (fig. 1.41-1.42). Infatti, sotto al pergolato centrale è stata rappresentata la stessa con Coppietta amorosa, cinta in un intimo e passionale abbraccio; la loggia è stata spostata in secondo piano; compare pure il tema del concerto ed un legame con l'ambiente veneto potrebbe essere rintracciato nella presenza della gondola che scivola silenziosa nel canale sulla destra. Nella composizione del Vrancx, il giardino che ha assunto evidentemente un ruolo centrale, confermato dalla sua posizione in primo piano, è inquadrato da due architetture laterali che sembrano avere la funzione di quinte teatrali.

è collocato l'affresco con *Figure mascherate per il carnevale*, raffigurante l'*Inverno*. Da notare la gentildonna dal volto mascherato, in primo piano, intenta a suonare il liuto, mentre rivolge lo sguardo al paesaggio innevato. Il programma iconografico del ciclo ruota attorno alla tematica delle Quattro Stagioni, individuabili sulla base dei momenti di lavoro e di festa che le contraddistinguono. Gli affreschi sono stati attribuiti a Cesare Vecellio dal Venturi (1928), ma Muraro, pur riconoscendo gli evidenti rapporti con la pittura veneta del cinquecento, ne affida la paternità a «uno di quei maestri d'oltr'Alpe, attratti ad operare a Venezia (Venezia in quel tempo, per le Fiandre ed altri paesi, si identificava con l'Italia), ma che rimasero sostanzialmente fedeli ad un loro tipo d'arte, realistica e narrativa insieme». (M. MURARO, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia, 1960, p. 123, fig. 94)

²⁰⁵ Watteau et la fête..op. cit., p. 175

²⁰⁶ Watteau et la fête..op. cit., p. 175, fig. 45.2

²⁰⁷ Watteau et la fête..op. cit., p. 239, fig. 72.3

²⁰⁸ Watteau et la fête..op. cit., pp. 238-240, fig. 72. Il dipinto viene spesso intitolato *Festa nel giardino del Duca di Mantova*.

Difficile in questo senso il raffronto con la tela del Pozzoserrato in quanto risulta visibilmente tagliata. Altro punto in comune tra i due dipinti è l'inserimento di numerose statue, che si integrano perfettamente con gli elementi in verzura. Da notare nel giardino del Vrancx, la presenza in primissimo piano sulla sinistra, della statua di Venere -rappresentata nella fontana, completamente nuda e con i piedi appoggiati sul dorso di un delfino²⁰⁹, affiancato da due colombe, tutta intenta a schiacciare i seni ben esibiti, dai quali fuoriescono zampilli d'acqua²¹⁰-, controbilanciata sul margine opposto da quella che è stata identificata come Cerere²¹¹. Nel secondo piano troviamo un altro gruppo di statue. Da sinistra Marte, Bacco posto sopra al pergolato e Diana. Ancora una volta, la triangolazione di Cerere, Bacco e Venere, potrebbe trovare fondamento nel motto di Terenzio: *Sine Cerere et Baccho friget Venus*.

La presenza di Venere all'interno di giardini d'amore, sotto forma di statua o di fontana, è stata ampiamente esaminata, a partire dall'intuizione della Filippi, l'unica che riconosce l'immagine delle dea, nella statua racchiusa nella nicchia sul fondo del pergolato a botte, all'interno del giardino del *Concerto* di Treviso. Anche se nel dipinto trevigiano, non sembrano esserci altri particolari riconducibili direttamente o indirettamente alla rappresentazione della dea, si potrebbe comunque ipotizzare di vederla comparire improvvisamente, completamente nuda e morbidamente adagiata su un fianco, all'interno del coperchio del virginale suonato dalla gentildonna in primo piano. In effetti, nell'incisione della *Festa Carnealesca* di Amsterdam (1595 o 1598)²¹², che Pieter de Jode il Vecchio, ricavò da un modello del Pozzoserrato, la fronte interna del coperchio del virginale, suonato anche in questo caso da una giovane donna ritratta di schiena, è stata decorata con la classica immagine della Venere reclina, tipologia sicuramente obbligata dalle dimensioni del supporto (fig. 1.49). Parecchie sono le analogie rintracciabili con il *Concerto* di Treviso. A partire proprio dall'esecuzione musicale sotto alla loggia, che si affaccia su un giardino, molto probabilmente appartenente ad una villa o ad un palazzo riconducibili all'ambiente lagunare o veneto, per la presenza del quieto specchio d'acqua solcato da alcune gondole sullo sfondo, e della sfilata di personaggi mascherati in primo piano, un chiaro riferimento all'evento del

²⁰⁹ Classico attributo della dea che simboleggia la sua nascita dall'acqua.

²¹⁰ Inevitabile il confronto con la fontana di Venere dipinta, in primo piano sulla destra, all'interno del *Giardino d'amore* per eccellenza, quello di Pieter Paul Rubens, realizzato nel 1632-33 e custodito al Prado di Madrid. Benché l'immagine risulti molto più dinamica e concitata, la dea, rappresentata in questo caso a cavalcioni di un delfino, è sempre colta nel momento in cui si sprema con vigore i seni, facendo fuoriuscire rivoli d'acqua. L'atteggiamento carnale assunto dalla dea, vuole essere una chiara allusione alla fertilità.

²¹¹ *Gärten und Höfe..op. cit.*, pp. 381-382; *Watteau et la fête..op. cit.*, pp. 239-240

²¹² Pieter de Jode il Vecchio (da Pozzoserrato), *Festa Carnealesca*, 1595 o 1598, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Carnevale, particolarmente apprezzato dai “foresti”, nonché caratteristico della Serenissima. Nell’incisione aumenta il numero dei musicisti anche se permane la commistione tra uomini e donne, così come invariata sembra essere la stessa varietà di strumenti utilizzati: liuti, lira da braccio, flauto traverso e virginale. Da notare ancora sullo sfondo la coppia formata da una dama ed un cavaliere, in procinto di salire sulla gondola munita di felze²¹³, e la coppia di cani, posti l’uno di fronte all’altro, molto probabilmente rappresentata in origine, anche nel dipinto trevigiano, prima che la tela fosse tagliata. In effetti, al cane in primo piano sulla sinistra, della stessa taglia e tipologia di quelli dell’incisione, è stato mozzato il capo. Sono visibili solo il corpo e la coda ritta. Molto probabilmente era girato verso un suo simile o verso un’altra figura che doveva aver colto la sua attenzione. Caratteristica risulta essere anche la gabbietta con l’uccellino intrappolato appesa alla loggia, un emblema utilizzato spesso nella pittura nordica, in quanto allusivo all’amore e ai suoi pericoli, intesi anche come turbamenti e tormenti²¹⁴. Ecco quindi che anche all’interno di questa incisione si viene a creare quella stessa concatenazione di riferimenti iconografici dal carattere simbolico-moraleggiante, chiaramente da intendere in chiave amorosa e maritale, che caratterizzano anche il *Concerto* di Treviso. Mi riferisco ovviamente alla Venere dipinta nel coperchio del virginale; allo strumento stesso strettamente legato alla gentildonna che lo suona; all’uccellino in gabbia; alla coppia di innamorati e a quella di cani, che ovviamente rinviano alla tematica matrimoniale.

1.6 DILETTI DI TREVIGI: LA GIOSTRA ORGANIZZATA DURANTE IL CARNEVALE DEL 1597

Dopo aver lasciato Venezia, Pozzoserrato si stabilì a Treviso a partire dal 1582, quando prese in affitto una casa²¹⁵ (fig. 1.43). La sua presenza a Treviso è documentata intensamente tra il

²¹³ Struttura mobile che veniva montata all’occorrenza sopra la gondola, in modo da chiuderla completamente, celando ad occhi indiscreti, quello che avrebbe dovuto rimanere segreto.

²¹⁴ E.M. DAL POZZOLO, *Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell’amante*, “Venezia Cinquecento”, XI (2001), n. 21, p. 93

²¹⁵ Il primo documento, stilato dal notaio Antonio Sovernigo, che lo ricorda abitante in Treviso risale al 19 febbraio 1582. G. BAMPO, *I pittori fioriti a Treviso e nel Territorio*, ms. 1410.2, Treviso, Biblioteca Comunale, voce Pozzoserrato.

Cfr. L. MENEGAZZI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, “Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, 1964, p. 188, fig. 1. Un altro prezioso documento che ne attesta il fresco trasferimento nella città dove trascorrerà il resto della sua vita, è rintracciabile nel disegno, in una collezione privata di Parigi, della *Veduta di Treviso*, dove in basso a sinistra compare la scritta “Lodovico Pozzo fiamingo abitante in Treviso”, mentre nel cartiglio posizionato sotto lo stemma della città, compare anche la data “1582-31 Julii”.

1582 e il 1583 e quindi praticamente *ad annum* fra il 1589 e il 1603²¹⁶. Raggiunse grande fama e ottenne notevoli successi professionali intuibili dal vasto corpus di opere da lui realizzate.

«Molte poi sono le Pitture che lasciò fra'Trevigiani. Nella Città nella Chiesa del Gesù in tre grandi quadri dipinse la Visitazione di Maria a S. Elisabetta in uno; la venuta dei Magi in Betlemme nell'altro, e la fuga in Egitto nel terzo. Nella Sala de Sign. Conti d'Onigo fece le quattro stagioni dell'anno²¹⁷. In una delle Camere del monte di Pietà in sei spartiti dipinse la Parabola del figliuol Prodigo con molta maestria²¹⁸. In casa Zagnoli, ora Alessandrini vicino al Palazzo Pretorio verso Cal Maggiore, i dodici mesi, e la facciata della loro casa di terretta gialla²¹⁹. Il sig. Ascanio Spineda Pittore egli pure, come diremo, aveva in sua casa ai Noli un quadro co' spettacoli di alcuni giuochi fatti in Firenze per occasioni di nozze, e l'incendio del Palazzo Ducale di Venezia nel 1577, ove si vede, il concorso delle maestranze dell'Arsenale per ammozzare il fuoco, ed un altro di alcune vedute del Lago di Garda. Nella Chiesa di S. Cattarina a cornu Epistole, nell'altar maggiore la Palla di S. Bartolomeo: a San Francesco sopra la Porta maggiore un quadro lungo p. 10 alto p. 10 rappresentante la B. V. con Gesù nelle braccia, S. Francesco e S. Barbara: a S. Giovanni di Riva, vi è all'altar di S. Giacomo e S. Cristoforo la Palla con detti Santi, siccome a S. Leonardo all'altar maggiore quella che rappresenta detto Santo con S. Giacomo, e S. Marta²²⁰. Alla Madonna grande la Tavola dell'altar della Fraterna de' Barcajoli, in cui dipinse la Vergine con varie figure di uomini, e di donne sotto il Mantello di lei. Nel soffitto della Loggia degli Incanti in piazza dei Signori, dipinse Lodovico l'astrologia, la poesia, ed altre virtù. Nella strada del Terraglio in casa degli Otti fece alcune spalliere ove entrano Paesi, prospettive, e figure. In S. Nicolò all'anno 1595 fece la Palla di S. Giacinto, dove questo santo vedesi camminar sopra l'acque di un fiume: postosi il proprio mantello sotto de' piedi: tale in fatti è la partita che leggesi nel lib. Proc. al detto anno: *Contadi a M. Lodovico Fiammingo Pittor per aver dipinto S. Giacinto e dorato il quadro ec. [...]* Di questo pittore sono le Pitture che si vedono dentro e fuori del Consiglio del Comune di Trevigi, dove con simboliche figure si rappresentano tutte le virtù necessarie per un Governo, per la felicità di un Popolo, dove gli stemi, ed i sigilli antichi e moderni vi sono dipinti, ed al di dentro la storia tutta Trevigiana ne' fatti più celebri e distinti. Giovanni Bonifacio

²¹⁶ G. NETTO, "Pozzoserrato «habitante» e «cittadin» di Treviso", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 171-173; E. MANZATO, "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso", in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Verona, 1997, p. 75

²¹⁷ Cfr. L. CRICO, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso. Dalla Tipografia Andreola, 1829, p. 53. «L'architetto trevigiano Simoni sul finire del 1600 disegnò e diresse la fabbrica di questa decorosa e signoril casa, che non manca di pregi architettonici. Merita osservazione la sua facciata sul lato del Sile; e alcuni affreschi di Giovanni Battista Canal, non che di qualche altro pittore veneto nell'interno delle stanze del piano nobile»

²¹⁸ Cfr. L. CRICO, *Indicazione delle pitture..op. cit.*, p. 32. Giorgione dipinse «Gesù Cristo morto sulla sponda del sepolcro, da cui, tolta la pietra, viene come dire, estratto dagli angioli, e dai medesimi divotamente accarezzato». Attribuisce a «Fiumicelli, pittore trivigiano: la moltiplicazione dei pani e dei pesci». Mentre «le altre pitture, che formano un vago fregio, sotto la cornice della stanza, e rappresentato cose tratte dalla storia dell'antico, e del nuovo testamento, sono di Ludovico Pozzoserrato»

²¹⁹ Cfr. L. CRICO, *Indicazione delle pitture..op. cit.*, pp. 29-30. «Casa Alessandrini. Quest'abitazione surse sopra d'un'altra antichissima; e n'è indizio una colonna di marmo, che sostiene con sommo ardimento l'angolo della intera fabbrica, ch'è di quattro piani; cosa che non si sarebbe adottata al tempo, in cui fiorivano le buone arti. L'alzata però si è del buon tempo, come lo dimostrano altresì le pitture di Lodovico Pozzoserrato, che fiorì alla metà del 1500, e che ne adornano la facciata, che guarda sopra cal-maggiore. Coteste pitture però sono presso che tutte dilavate dalle piogge, e massime dalle grondaje; e soltanto sono in buono stato quelle, che si salvarono di sotto allo sporto della cornice. Sono figure allegoriche ed alcune di scorti difficili, come d'uomini cadenti etc. Merita osservazione una figura di donna collocata in alto sotto lo sporto testè accennato della cornice. Sembra una ninfa custode dell'antica urna del Sile, con varj indizj della fertilità del sito, che le sue utili acque rendono florido e ameno!»

²²⁰ Cfr. L. CRICO, *Indicazione delle pitture..op. cit.*, p. 39. «S. Leonardo (chiesa sussidiaria della parrocchia di s. Andrea)

La palla dell'altar maggiore mostra s. Leonardo, s. Giacomo maggiore, e s. Marta: è opera distinta di Lodovico Pozzoserrato»

che scriveva allora la storia Trevigiana ne diede i temi, e gli argomenti [...]. Non fu fin'ora segnato da veruno il nome del Pittore, che tante cose e storie dipinse, ma dal sapere il tempo in cui si dipinsero [...], dallo stile e maniera in cui si veggono eseguite non dubito di affermare che opera tutta fu di Ludovico. Il Sig. Francesco Bartoli nelle sue pitture di Rovigo, mi confermò nel giudizio da me fatto. Alcune pitture storiche e simboliche, che colà da Lodovico si fecero sopra di una casa nobile dei Foligni, nella quale dipinse a fresco nello spazio maggiore un fatto di guerra, e nel minore Muzio Scevola, che alla presenza di Porsenna mette la mano sul fuoco²²¹, col genio della fecondità e della vigilanza ed altre cose simboliche e termini a chiaro scuro, con due Putti specialmente colorite di terretta gialla: le quali pitture sono della mano di Lodovico Pozzoserrato, e della maniera medesima di cui tutto si vede dipinto il Consiglio di Trevigi»²²² (fig. 1.47-1.48).

Sicuramente la continuità del suo soggiorno gli permise di inserirsi perfettamente nella realtà trevigiana e di tessere solidi legami con la committenza. Al Pozzoserrato va attribuito il merito di essere stato in grado d'istaurare buoni rapporti con i personaggi di maggior spicco all'interno dell'ambiente socio-culturale della città, complice una scarsa concorrenza e l'assenza di una corporazione di pittori, presente invece a Venezia, che impediva ogni possibile scontro²²³. È presumibile che fosse in contatto con Bartolomeo Burchelati, dato che il «celebre [...] medico riputatissimo, e benemerito delle cose trivigiane, autore dell'opera intitolata *commentariorum memorabilum Tarvisii*»²²⁴, dopo aver comprato sul finire del Cinquecento (1587) il palazzo medievale in via Cornarotta, adiacente la Torre, oggi monca²²⁵, chiamò il Pozzoserrato a dipingere il soffitto «diviso in quattro grandi lacunari» della spaziosa sala al piano superiore.

«Questo soffitto è stato dipinto da maestra mano, e direbbesi facilmente da Lodovico Pozzosarrato, che varie altre cose di questo genere dipinse in Treviso. In cotesti quattro grandi lacunari sono rappresentate, in quattro riparti di forma ellittica, le quattro stagioni. Sono dipinte a maniera di trionfi, ed in ciascun trionfo la principale figura collocata sopra il magnifico carro dimostra la stagione di quel riparto. Tutte le figure del numeroso seguito sono simboliche, e relative alla stagione medesima. Tra queste figure si distinguono li mesi portanti una bandiera, che sventola, su cui v'ha scritto il nome di ciascuno. Questi quadri collocati nel mezzo de' lacunari danno luogo ad un ornato bellissimo d'intorno a ciascuno, di rabeschi, i quali sono di tale sveltezza, e presentano cotal varietà di oggetti piacevolissimi, che il riguardante non può non esser preso da ammirazione. E più, che sovra ogn'altra cosa l'occhio si arresta sopra alcuni brevi scudi, su i quali sono dipinte piccole battaglie con una precisione, e diligenza indicibile! E s'arresta l'occhio non meno sopra alcuni vasi di fiori e di frutti, così belli ed appariscenti, che si stenderebbe la mano per coglierne alcuno; non che sovra piccioli

²²¹ Cfr. Giovanni Antonio Fasolo, *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, 1562ca, villa Da Porto Colleoni Thiene, "Camerone"

²²² D. M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento. Per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia. Presso Francesco Andreola, con Regia Permissione, e Privilegio, 1803, vol. 2, pp. 50-52

²²³ E. MANZATO, "L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 25-41

²²⁴ L. CRICO, *Indicazione delle pitture..op. cit.*, p. 78

²²⁵ *loc. cit.* «Casa Burchiellati. Fabbrica antichissima, che certamente surse ne secoli bassi, la qual era munita d'una torre, come si usava in tempi ne' quali insorgeano spesso contrarie fazioni anche nella stessa città, e le grandi famiglie teneano nella propria casa una rocca o torre, in cui rifugiarsi ad un bisogno, per sicurezza delle persone. Essa fu acquistata sul finire del 1500 dal celebre Bartolommeo Burchiellati medico riputatissimo, e benemerito delle cose trivigiane, autore dell'opera intitolata *commentariorum memorabilum Tarvisii*: casa, che fu resa più decorosa da' suoi discendenti».

pergolati, che fanno coperto ed ombra ai fiori più rari e delicati. E qui vedesi satirello gentile, là puttino scherzevole; e tutto d'intorno è ripieno d'oggetti piacevoli e nuovi. Questo capo d'arte merita di essere veduto, ed ammirato»²²⁶ (fig. 1.44-1.46)

Bartolomeo Burchelati (Treviso, 1548-1632) fu una personalità di spicco all'interno del panorama culturale trevigiano dell'ultimo quarto del Cinquecento e il primo del Seicento²²⁷. Le condizioni economiche della famiglia piuttosto agiate, gli permisero di ottenere una solida formazione che fu coronata nel 1576 dalla laurea in medicina e filosofia, presso l'università di Padova. Al contempo assecondò la sua vena poetica, dedicandosi alla scrittura di numerose opere, e coltivò la passione per la musica tramandatagli dal padre. «-Altro Diletto che imparar non provo-», queste sono le parole impiegate dallo stesso Burchelati a conclusione dei *Diletti di Trevigi*²²⁸, volte a sottolineare la sua inesauribile sete di conoscenza, che procedette di pari passo con la ricerca di una condizione sociale e finanziaria più stabile e importante²²⁹. Nell'opera che fu pubblicata postuma in occasione delle «auspicatissime nozze Monterumici-De Faveri»²³⁰, il Burchelati ipotizzò di accompagnare un fantomatico visitatore foresto alla scoperta delle bellezze e dei diletti che nobilitano la sua città natale, rendendola degna di essere vista.

«S'Egli è lecito comporre le cose picciole con le grandi, il che s'è fatto da diversi scrittori: ancor io potrò trattare delli Diletti di Trevigi mia Città, mia patria, miei penati, sebene questi paragonati con quelli di Padova, di Venezia, ò di Roma, sono come tante stelle ugguagliate à lune, ò à soli. Hor sia come si voglia, chi s'attrova in Trevigi non puote per quel tempo istesso attrovarsi in Napoli, ò in

²²⁶ L. CRICO, *Indicazione delle pitture..op. cit.*, pp. 78-79

Cfr. L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Treviso*, Roma, 1935, p. 72. Pur cogliendo la maniera del Pozzoserrato, ne attribuì la paternità ad un suo seguace giudicando gli affreschi assai scorretti e scadenti.

Cfr. M. AZZI VISENTINI, *Un inedito soffitto trevigiano*, "Arte Veneta", 36 (1982), pp. 218-220. Le pitture sono attribuite genericamente ad un pittore della fine del Cinquecento.

Cfr. E. MANZATO, "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso", in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Virdis, Verona, 1997, p. 90. Secondo Manzato l'attribuzione del Crico è errata. Pozzoserrato non affrescò i medaglioni con le *Quattro Stagioni*, ma è probabile che la decorazione venne eseguita da un anonimo allievo della sua cerchia, da lui identificato come il «Maestro delle Stagioni di casa Burchelati».

²²⁷ Voce "Burchelati, Bartolomeo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma, 1972, pp. 399-401

²²⁸ *Diletti di Trevigi. Per auspicatissime nozze Monterumici-De Faveri*, Treviso, tipografia di Luigi Zoppelli, 1878, p. 12

Riferendosi al visitatore «[...] lo tratterei nello mio studio i giorni, i mesi et gli anni intieri, legendo ora del mio, et d'ora d'altri in prosa, in verso in volgar in latino, et in spagnuolo interciando lo studio con la musica, et col comporre à vicenda alcuna cosa»

²²⁹ Nel 1579 sposò Isabella Amiconi, che però morì tre anni più tardi partorendo il primogenito Giambattista. Il secondo matrimonio con Libera Istrana gli permise di allacciare solidi rapporti con la borghesia locale e gli diede ben nove figli. Tra il 1597-1598 perse due figli e la moglie. Si risposò per la terza volta, qualche anno più tardi, con Agnesina Bologni, dalla quale ebbe altri otto figli, in un'epoca in cui la famiglia era il fondamento del prestigio sociale. Voce "Burchelati, Bartolomeo", *Dizionario Biografico..op. cit.*, p. 400

²³⁰ Nel giorno delle auspicatissime nozze Monterumici dott. Daniele – De Faveri Domitilla questo inedito scritto del trevigiano Burchelati. I congiugi Paciani Giuseppe e de Faveri Balbina offrono agli sposi in segno della loro esultanza.

Milano: et per tanto non potendo goder delle delicie di quelle città cotanto illustri, deve goder di quelle ov'ei si attrova [...]»²³¹

«Qui vorrei terminar i dilette di Trevigi, che mi son sovenuti nel tirar la penna, avvertendogli che no son degli altri [...] secondo la stagion in che ei venisse li farei goder di belle et honorate non meno che pompose feste, se da carneval nel palazzo pretorio et in altri de' gentil'homini privati, così comedie alcuna volta e *giostre*, e forze d'hercole, et mascherate con belle musiche et simili solazzi: se in tempo di nozze, vedressimo le feste, et li conviti; d'altri tempi poi andressimo alle sacre di villa, poichè per tutto l'anno fuora che di quaresima si fanno feste fuori alle ville, ne' giorni delle consecrazion di cotal chiese, overo nelle tal domeniche dove si ha bello, et libero solazzo; ma quasi ogni giorno festivo hassi festa alla fiera nell'hosteria, et così a Santo Artiene, l'uno e l'altro luogo discosto intorno ad un miglio da Trevigi»²³²

A proposito degli spassi offerti da Treviso, merita di essere considerata la «bellissima e superba» giostra «à tre colpi di lancia, ma con apparati, & portamenti Heroici», organizzata il 17 febbraio 1597, nel penultimo giorno di Carnevale, nella piazza di Palazzo Pretorio, dove «Undeci Giovannotti Triuigiani Cauallieri arditi co'suoi Padrini, & co'suoi Confidenti sono comparsi d'uno in uno con liuree varie, & vaghe molto, et forse degne di gran meraviglia: con imprese e motti singolari: con inuentioni esquisite, & pellegrine: con gran numero di caualli, e di gran pregio: & con ordine di caualleria di gran stupore»²³³.

La giostra fu brevemente descritta dal Burchelati nel *Sommario* edito nel 1597 da Evangelista Deuchino²³⁴, che l'anno seguente pubblicò la versione ampliata composta da Giovanni dalla Torre²³⁵, in quale dovette accogliere l'auspicio formulato dal Burchelati alla fine dell'opera che «ben troppo confusamente, hò abbozzato»²³⁶. Tra l'altro il dialogo di Giovanni dalla

²³¹ *Dilette di Trevigi...op. cit.*, p. 5

²³² *Ibid.*, p. 11

²³³ *Sommario della Giostra fatta in Trevigi di XVII febraio MDXCVII*, Stampato in Treuigi per Vangelista Dehuchino, Con licenza de' Superiori, 1597. Provenienza Emanuele Antonio Cicogna
«Li nomi de' Cavalieri, Secondo l'ordine, che comparuero, Tratti da lor per sorte. Li Signori: Lucio dal Corno, Nicolò Bombene, Annibale Bombene, Sigismondo Auogaro, Giulio Camillo Gandino, Vincilao Brescia, Giouanni Rinaldi, Gio. Maria Scholari, Fabriccio Cornuta, Matthio Bethignuolo, Marc'Antonio Sugana»

²³⁴ *Sommario della Giostra...op. cit.*

Il tipografo veneziano Evangelista Deuchino fu attivo a Treviso dalla fine del 1596 fino ai primi anni del Seicento, quanto si trasferì nuovamente in laguna. Andò a sostituire il tipografo Domenico Amici, cognato di Angelo Mazzolini, che nonostante avesse firmato un contratto che vincolava la sua presenza a Treviso fino al 1600, lo recise andandosene nel 1594.

Cfr. Voce “Deuchino (Dehuchino)”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, 1991, pp. 497-498; Voce “Deuchino, Evangelista”, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani, Il Cinquecento*, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal, Giuseppina Zappella, Milano, 1997, pp. 374-376. La marca tipografica è caratterizzata da due àncore in palo unite da nastro nel quale è iscritto il motto «His suffulta». (Voce “Ancora”, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, a cura di Giuseppina Zappella, Milano, 1986, IX d, fig. 70

²³⁵ *Dialogo della giostra fatta in Triuigi l'anno MDXCVII. Descritta per Giovanni Dalla Torre D. Oue s'hanno diversi ingenuosi, & piaceuoli Discorsi intorno alla Dechiaratione & Interpretatione delle Liuree, Imprese, & Motti di ciascuno de' cauallieri. Con vn sommario d'vn'altra notabilissima Giostra fatta L'Anno 1481. All'ill.mo sig. Givstiniano Contarini, podestà, et capitano di Trivigi. In Trivigi. Appresso Euangelista Dehuchino. MDXCVIII*, Treviso, 1598

²³⁶ «Bene spero, ch'ella verrà con ordine descritta da dotta penna, & da feconda mano: ma seruirà questa mia scritta intanto per un Compendio memoriale, & faccio fine». *Sommario della Giostra...op. cit.*

Torre è preceduto dai versi che il Burchelati compose apposta per l'occasione. Il luogo deputato all'incontro dei tre interlocutori -il Sig. Emilio Volpato, il Sig. Giulio Ghetto e il conte Pompeo Trissino²³⁷-, fu la libreria trevigiana di Evangelista Dehuchino, libraio e stampatore, dove i gentiluomini erano soliti ritrovarsi «[...] ò per comperare de'suoi Libri, ò per virtuoso trattenimento, & dolci ragionamenti di lettere, ò d'altro fra dotti, & eleuati ingegni [...]»²³⁸. Tra un discorso e l'altro, l'interesse del Trissino fu catturato dal «[...] Sommario della Giostra fatta il passato Carneuale in questa Città, & assai ristrettamente descritta per l'Eccell. Sig. Bartolomeo Burchellati, ò come egli dice, abbozzata, & cosi Stampata per esso Dehuchino; laquale leggendo esso Sig. Conte, & mostrando d'ammirare la cosi gran copia, & varietà di cose segnalate in detto Sommario nominate, & in essa Giostra introdotte per li Cauallieri, che in quella interuennero, lasciossi dire verso essi Sig. Ghetto, & Volpato, che sarebbe pure stata cosa sopramodo bella da leggere, se più diffusamente scritta si vedesse [...]»²³⁹.

Il Sig. Giulio Ghetto che «[...] si dice essere intervenuto à consigliare, in occasione di essa Giostra, alcuni de' Cauallieri di quella», rivolgendosi verso il Trissino disse:

«Deue dunque sapere V.S. come al tempo del Carneuale, più che d'altri tempi in questa Città, come anco nell'altre cred'io, che si faccia, attendesi a i solazzi, & piaceri, & specialmente nelli vltimi giorni di quello, che le Gentildonne cosi per le feste, che far sogliono gli Illustriss. Rettori, come per le caccie di Tori, & altri bagordi, che nella piazza si fanno, vsano di ridursi al palazzo, & perciò procurano i giouani con pubblici, & vari spettacoli di mostrarsi valorosi, & amabili, & di farsi riputar degni d'essere ammirati, & lodati, hora con Giostre, & Torneamenti, hora con barriere, hora con altre militari operetioni. Perciò il passato Carneuale, nel qual tempo questa città tutta lieta godeua sotto il felice Reggimento dell'Illustriss. Sig. DANIEL Dolfino Rettore di molta bontà, & valore, & Illustriss. Signora Podestaressa in tutte le sue attioni gratiosa, con Comedie, Feste, & altri solazzi procuraua di dar honesti piaceri alle Gentili donne; Vndeci Giouani d'animo generoso; de' quali i nomi diremo ad vno per vno secondo, che per l'ordine tra loro dalla sorte dato, occorrerà di parlarne; deliberarono insieme di fare vna honorata Giostra, proponendo pregi honoratissimi à quelli, che valorosamente adoperandosi con tre colpi di lancia gli altri superassero»²⁴⁰.

«Cosi dati li loro ordini, & preparatisi, secondo che più parue conuenirsi à i loro pensieri, ò amorosi, ò d'altra sorte, che fossero, con honoratissime compagnie il giorno, & hora destinata del Lunedì di Carneuale, cioè intorno le hore 19. cominciarono à comparere sopra la Piazza, doue molti giorni prima erano à questo effetto le sbarre piantate, per fare ciascun di loro proua del suo valore, alla presenza di mille gratiose Donne, & d'infinito numero d'ogni condizione di persone, che erano a così nobile spettacolo concorse, & adunate; & oue sopra un honorato Palcho sedeuano Tre molto Ill. & intendenti Giudici, che furono il sig. Aluise Zaccaria Nobile Cipriotto, & Gouvernator di questa Città, il Sig. Agostino Brescia Caualiere, & il Sig. Aurelio Onigo Priore di Santa Maria De Fossis, Gentilhiomini de' principali di questa Città, riseruato però al giudizio dell'Illustrissima Sig. Podestaressa, insieme

²³⁷ «[...] Academico Olimpico, & già della sua nobilissima Academia Prencipe honoratissimo, Gentilhuomo di elevatissimo ingegno, & intelligente molto della professione Caualleresca, il quale in quei giorni in TRIVIGI si ritrouaua [...]» *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit.*, p. 1

²³⁸ *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit.*, p. 1

²³⁹ *loc. cit.*

²⁴⁰ *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit.*, pp. 3-4

con le Matrone, ch'erano ad honorarla radunate, à chi dei Cauallieri predetti comparso con minor spesa, & più leggiadramente dar si douesse la ghirlandella [...]»²⁴¹.

La ghirlanda d'oro posta come primo premio fu vinta dal Sig. Nicolò Bombene, cognato del Burchelati; la catena d'oro toccò al Sig. Marc'Antonio Sugana, classificatosi secondo, mentre il terzo premio fu consegnato dai giudici al Sig. Matthio Benthignuolo²⁴². Sebbene non fosse stato insignito di alcun riconoscimento, il cavaliere Sigismondo Azzoni Avogaro che sfilò per terzo assumendo le sembianze di Nettuno, affidò l'invenzione della sua parata basata sulla tematica del «Mar Turbato» al Sig. Scipio Martino²⁴³, mentre per la «diligente» realizzazione scenografica si affidò a «*M. Lodouico Pozzo Serrato Fiamingo Dipintore nostro hormai famoso, che ben pare, ch'egli sia stato discepolo del Tintoretto Eccell. Dipintore.* Onde con ragione di lui cantando M. Giulio Gratiano nel suo poema d'Orlando Santo nuouamente stampato in questa Città disse:

Veggio seguir d'Italia li vestigi,
E d'Eccellenti, e nobili Pittori
Ludouico Fiamingo di Trevigi,
Che fa sbalzar co' suoi vaghi colori,
Verdi, gialli, vermigli, bianchi, e bigi
I bei lontani, e le Figure fuori»²⁴⁴.

Grandi encomi e lodi per il Pozzoserrato, che essendo molto apprezzato e stimato quale abitante di Treviso, fu chiamato a condividere con i propri cittadini uno dei momenti più attesi dell'anno, di notevole rilevanza e di vasta portata.

Treviso, infatti, «[...] si è in tutti i tempi diletata grandemente di questo nobile esercizio delle Giostre, & d'altri militari intrattenimenti, il che anticamente creder potiamo, che facesse pure per necessità, per le quasi continue guerre, che Treuigiani haueuano co diuersi; per quanto nelle Historie si legge; il che passò in consuetudine tale, & così frequente vso, che fu necessario prouedere col mezo degli statuti, che per la Città non fossero offese le persone da quelli, che anco per le contrade andauano co i caualli bagordando; & erano anco premiati quelli, che teneuano caualli, & arme per li publici dibisogni; & tat'oltre caminò questa così honorata pratica, che per l'istessa Città fu posto in consuetudine d'inuitare à così fatte Giostre, ancor con littere scritte alli Rettori dell'altre Città, tutti quelli, che nell'armi prodi, & valorosi volessero à far proua del loro valore, à quali si proponeuano i premi del publico hauere, specialmente dopoi che questa Città venne sotto la protettione del Sereniss. Dominio Venitiano [...]»²⁴⁵

²⁴¹ *Ibid.*, p. 4

²⁴² *Sommario della Giostra..op. cit.*

²⁴³ «[...] la ingenuosa, & nobile inuenzione, che si dice essere stata del Sig. Scipio S. Martino [...]». *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit.*, p. 27

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 27-30

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 2

Cfr. *La Barriera fatta nel Castello di S. Salvatore Per le solennissime Nozze de gli illustriss. Sposi. Il Sig. Conte Alberto Scotto, et la Sig. Matilda Figliuola, dell'Illustriss. Sig. Conte Antonio Collalto Collaterale Generale del*

L'apparato effimero inscenato dal Pozzoserrato stupì e meravigliò notevolmente il pubblico, adempiendo così la sua primaria funzione²⁴⁶.

La sfilata venne aperta da «quattro Trombetti à Cauallo vestiti con grandi abiti, che noi Casacche chiamiamo, di seta in quartate azure, & bianche, che sono i colori dell'Arma Azzona partita in duo campi al traerso, con alcuni cappelli in testa di forma estravagante, con le banderuole alle Trombe della medesima liurea: Dietro ai quali seguiva un paggio a cauallo [...]». Alle sue spalle, un altro cavallo mascherato da pesce marino, con coda lunga e squamosa, era cavalcato da un «Dio Marino vestito di cendalo incarnato, con la chioma lunga grande, & nera. & con manto pur di seta verde toccata d'argento, il quale nella mano destra portava vna gran copia di Coralli, & à paro con lui andavano dall'una, & l'altra parte duo vestiti di cendalo incarnato con brache di seta azura, con chiome d'erbe di mare, & con vna canna palustre in mano. Dietro poi à questi veniva un Tritone grande, & con molta garbatura formato, cioè dal mezo in su di forma d'huomo ma nudo, & setoso, il resto pareva d'un gran pesce longo squamoso, & inargentato, con manto parimente di seta verde toccato d'argento, co capigliatura grande, & nera, con vn corno Marino, che si teneva con mano alla bocca in atto di suonare, come Trombetta di Nettuno, & hauea sopra la schiena vna bellissima Ninfa Marina finta nuda con un manto di panno di seta bianco toccato d'oro, con vn conciero in testa vaghissimo tutto carico di perle, & gioie di gran valore, intraposteu con bellissimo ordine picciole Lumache di mare, & Cappe sante d'argento; & portava nella mano destra vna gran copia di perle di notabil prezzo, & similmente dall'una, & l'altra parte di lei andavano a piedi due in forma d'huomini Marini [...] Seguiua dapoi questi il Cauallero Sigismondo Azzoni Avogaro in forma di Nettuno con il Tridente nella destra mano con le ponte argentate, per lequali andava spargendo acqua Rosa profumata, & nel sinistro braccio teneva uno scudo fatto in forma di Testudine, nel quale era dipinto il MARE gonfio e turbato da Venti, con il motto PROPEDIEM QVIESCET. Et era vestito, come ignudo di drappo di seta incarnato, con grande chioma, & barba bianca, & con un manto di seta verde aggrappato sopra la spalla destra, tutto lauorato, & tempestato di Cappe sante d'argento, & era sopra un Cauallo finto à somiglianza di un grande Cauallo Marino con una lunga coda di pesce inargentata, & fatta à squamme, come anco il collo, & il resto di esso cauallo, il quale era coperto la schiena fino all'vnghe di piedi di Cendado azuro tutto dipinto à Granchi, & Cappe sante similmente d'argeto, & altri diuersi animalletti di Mare, & parte anco del baffo v'era finta palude con bellissima maniera; fuori dalla quale si vedeuano i piedi dananti come di Serpe similmente inargentati, che spinti in fuori stauano in atto di camminare sopra l'acque, & portava sopra la schiena vna gran Conca Marina d'argento, nel cui mezo sedeua il Cauallero; Al paro del quale caminavano due altri in forma di uomini marini finti nudi, con li suoi panni di cendado azurro, con capigliature d'erba palustre, & canne similmente in mano, come gli altri già detti. Et dopoi lui veniva il suo Padrino, ch'era il capitano BONETTO CIMAVINO con grande numero d'altri Nobili tutti con le bande di seta azurra, & bianca con franze d'oro, & particolarmente gli Illustri Cauallieri il Sig. Nestore Auogaro suo Fratello, & il Sig. Girolamo Onigo suo cognato con catene, & altri ornamenti di gran prezzo. Questa varietà di Mostri marini così bene ordinati trarre doueva gli occhi de riguardanti à grande meraviglia»²⁴⁷

Sereniss. Dominio Veneto. Descritta per Giovanni dalla Torre D. all'Illustriss. Sig. Conte Giacomo Collalto. In Trevigi, MDXCIX, Appeso Aurelio Reghettini, Con licentia de' Superiori, Treviso, 1599

Cfr. *Il bellissimo torneo a piedi Ouero la Barriera fatta dalla nobiltà vicentina nel Theatro Delli Signori Academici Olimpici il Carneuale dell'Anno MDCXII. Dedicata al clariss. Sig. Lvigi Capitano di Vicenza, In Vicenza, per Francesco Grossi, 1612*

²⁴⁶ Cfr. Federick van Valckenborgh (Anversa, 1566 – Norimberga, 1623), *Carnevale veneziano, 1594-1607*, Venezia, Galleria Pietro Scarpa (fig. 1.52)

Il dipingere di Fiandra..op. cit., pp. 220-221, fig. 104

Cfr. Federick van Valckenborgh, *Carnevale veneziano, 1594-1607*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

²⁴⁷ *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit.*, pp. 27-29

Consapevole del fatto che solo l'inventore avrebbe potuto rivelare il vero significato della rappresentazione, Giovanni dalla Torre tentò una lettura protesa verso la tematica amorosa, o meglio verso i turbamenti che imperversarono nell'ambito del cavaliere al momento della giostra.

«Bisognerebbe, che quì fosse il già detto sig. SCIPIO S. MARTINO ad interpretarle, essendo stato, l'inventore. Non restiamo per questo, d'andar ciò investigando, poi che siamo entrati in questo così dolce ragionamento. S'a me dimandaste, cred'io, ch'il Cavalier avesse qualche graue pensiero d'amore, il quale molto lo trauagliasse, & ch'egli pur ne sperì alla giornata di vederne buon fine, percioche portando egli per Impresa nello scudo, il mare così turbato, & li Dei Marini usciti fuori di quell'onde tempestose, con il motto PROPEDIEM QUIESCET; egli mostra non piccolo trauaglio d'animo, ma anco la speranza di vederne tosto il fine [...]»²⁴⁸

Di nuovo una tematica cara al Pozzoserrato, che nei suoi dipinti venne tradotta dall'emblema dell'uccellino nella gabbia. Sarà forse una coincidenza, ma nell'incisione coeva alla giostra, che Pieter de Jode il Vecchio trasse da un disegno del Pozzoserrato, sotto alla loggia dove una gentildonna còlta di spalle sta suonando un virginale dal fronte interno decorato con l'immagine della Venere reclina, compare proprio la gabbietta con intrappolato un uccello simile ad un pappagallo, ed all'interno di una nicchia la statua di Nettuno connotata da lunga barba e tridente (fig. 1.49)²⁴⁹. Il linguaggio aneddotico ed emblematico impiegato dal Pozzoserrato nel *Concerto*, trova la sua massima espressione nella realizzazione degli apparati effimeri, nei quali si dovette cimentare sempre negli ultimi anni della sua produzione artistica. Si pensi per esempio a quello attribuito al Pozzoserrato che è stato venduto da Christie's a Parigi, in cui una struttura architettonica inquadra il dipinto di una città popolata da figure, è delimitata nella parte anteriore da un balconcino con gentiluomo e gentildonna intenta a suonare il liuto (fig. 1.51)²⁵⁰.

Nell'assegnazione di svariate commissioni -sia religiose che profane- al Pozzoserrato, contribuì sicuramente il fatto che seppe inserirsi velocemente nella piccola realtà trevigiana²⁵¹. Probabilmente, questo processo di radicamento locale fu facilitato dalla conoscenza del Burchelati, che introdusse il pittore fiammingo nella sua cerchia composta non

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 31

²⁴⁹ Pieter de Jode il Vecchio (da Pozzoserrato), *Festa Carnealesca*, 1595 o 1598, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

²⁵⁰ Attribuë à Lodewijk Toeput, il Pozzoserrato (1550-1603), Un retable avec des sculptures encadrant un tableau avec une ville et des personnages, un homme et une femme jouant du luth devant le retable, avec inscription 'No 137' (verso), craie noire, plume et encre brune, lavis brun, filigrane fleur-de-lys, 642 x 486 mm. Provenienza, Christina van Marle, Amsterdam, 1980. Parigi, 18 marzo 2004, sale 5082, prezzo 4.465 euro.

Cfr. Il teatro mobile progettato e costruito da Sebastiano Serlio in occasione della recita della "suntuosissima commedia" organizzata dalla Compagnia di Calza vicentina nel cortile del palazzo di Vicenza di Francesco da Porto, la domenica di Carnevale del 1539. Purtroppo non si conosce il soggetto, ma dalla cronaca di Lucrezio Beccanuvoli viene presentata come un avvenimento molto rilevante, tanto che «moltissimi foresteri per udirla da diverse parti ci vennero». (*Il Secondo libro di Sebastiano Serlio Bolognese*, In Venetia, MDLI, p. 27)

²⁵¹ Cfr. G. FOSSALUZZA, "Per il Pozzoserrato: opere sacre", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 43-58

solo di letterati ed accademici ma anche d'editori e stampatori²⁵². In effetti, il dotto medico e poligrafo, pubblicò molte delle sue opere assieme a quelle dei membri dell'Accademia Burchelata, poi trasformata in Accademia dei Cospiranti, fondata nel 1585, con sede nella sua casa²⁵³. Adombrata dalla produttività dei torchi veneziani e trascurata dagli amministratori locali, la stampa a Treviso si attivò solo verso la fine del Cinquecento, dopo un secolo di arresto forzato²⁵⁴. Con la petizione del 1581, Aurelio Reghettini, libraio ed in seguito editore, presente a Treviso assieme al fratello Cesare fin dal 1576, sottopose all'attenzione della autorità trevigiana la spinosa questione dell'assenza di una tipografia all'interno della città. Rimasto vedovo, sposò in seconde nozze Bernardina Burchelati, sorella di Bartolomeo che divenne così suo cognato. Il legame tra le due famiglie avrebbe dovuto essere saldato dal matrimonio prestabilito tra Angelo, il figlio che Aurelio ebbe dalla sua prima moglie Giovanna Marzari, e Antonia, la figlia dodicenne di Bernardina che però morì prematuramente. Dalla famosa sollecitazione del 1581, Aurelio Reghettini ottenne un posto nell'editoria trevigiana solo nei primi anni del Seicento, anche se con ogni probabilità «si serviva di torchi altrui per la pubblicazione delle opere che uscivano a suo nome»²⁵⁵. Dopo alcuni anni però si trasferì a Venezia, affidando al figlio la gestione della tipografia trevigiana che aveva realizzato con l'aiuto del cognato²⁵⁶. In effetti, il Burchelati si adoperò in prima persona affinché la stampa fosse riportata nella sua città, mettendo a disposizione dei tipografi alcune sue proprietà. Si pensi per esempio al caso dello stampatore Domenico Amici, che intorno al 1590, da Roma si trasferì a Treviso prendendo in eredità la tipografia del cognato Angelo Mazzolini, attivo in città dal 1589²⁵⁷. La mossa del Burchelati si rivelò essere vincente, in quanto oltre ad incamerare le quote derivanti dall'affitto dei locali, ebbe modo di

²⁵² G. BENZONI, "L'ambiente culturale nella Treviso del tardo Cinquecento", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 15-24

²⁵³ Ecco i nomi di alcuni membri figuranti intorno al 1589: Giovanni dalla Torre, Nicolò Mauro, Giuseppe Policreti, Tommaso Garzoni, Giovanni Antonio e Girolamo Aprino, Giovanni Bonifacio, don Maurizio Moro, Alvise Federici e Marco Stecchini. L'Accademia fu destituita nel 1621.

²⁵⁴ A. CONTÒ, "La cultura nella stampa trevisana di fine Cinquecento", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 163; *Ibid.*, *Prime note sulla stampa a Treviso nel '500*, "Studi trevisani", II (1985), n. 4, pp. 25-35
Cfr. D. RHODES, *La stampa a Treviso nel secolo XV*, Treviso, 1983; *Ibid.*, *Un episodio della storia della stampa a Treviso nel tardo Cinquecento*, "Studi trevisani", I (1984), n. 1-2, pp. 81-84

²⁵⁵ A. CONTÒ, "La cultura nella stampa trevisana..op. cit.", p. 166

²⁵⁶ Le veglie hauute in Treuigi nel publico palazzo l'anno 1610. Registrate dall'indefesso Academico Cospirante. Per relatione dell'eccellentiss. signor Bartholomeo Burchelati fisico. Aggiuntoui per la sesta, & vltima veglia, il Senso amoroso, dialogo del Sensato fra gli Academici Cospiranti. In Treuigi, appresso Angelo Reghettini, 1614; Oratione, et altri componimenti, di Bartolomeo Burchelati fisico. In honore dell'illustrissimo signor Lorenzo Soranzo, di Treuigi rettor di partenza. In Treuigi, appresso Angelo Reghettini, 1615

²⁵⁷ Presentata la supplica nel 1589 agli amministratori trevigiani, al Mazzolini venne concesso di operare a Treviso, dove ebbe il privilegio di non doversi confrontare con la concorrenza, totalmente inesistente. L'ottimo inserimento nella vita culturale cittadina, è testimoniato dalla pubblicazione annua di circa una trentina di opere, legate perlopiù ad occasioni ufficiali o a discussioni accademiche. A. CONTÒ, "La cultura nella stampa trevisana..op. cit.", pp. 163-164

stampare molte delle sue opere, assieme ai discorsi, ragionamenti, dialoghi, versi composti dai membri dell'Accademia dei Cospiranti, presso tutti i tipografi che si susseguirono a Treviso: Angelo Mazzolini²⁵⁸, Domenico Amici²⁵⁹, Evangelista Deuchino²⁶⁰, Fabrizio Zanetti²⁶¹ e Aurelio Reghettini²⁶². Le librerie e le tipografie trevigiane vanno intese come luoghi di incontro deputati alla condivisione di idee, testi e immagini, proprio come suggerito nell'incipit della *Giostra* di Giovanni dalla Torre²⁶³. È presumibile quindi che anche il Pozzoserrato le frequentasse. Sicuramente entrò spesso nella libreria del Reghettini, che dovette essere molto più che un conoscente, dal momento che fu presente alla stipulazione del

²⁵⁸ B. BURCHELATI, *Il Quero, ouero del paragon delle cose dialogo del Severo accademico de' Conspiranti di Trevigi*, In Treuigi, presso Angelo Mazzolini, 1589; *L'huomo spiritato, ouero Ragionamento de gli spiriti, fatto da Bartholomeo Burchelato fisico, a nome dell'Impauido academico de' Conspiranti di Treuigi*. In Treuigi, presso Angelo Mazzolini, 1590; *Stimamondo, ouero Ragionamento dell'humana conditione fatto nell'Academia dall'eccell. sig. Bartholomeo Buerchelato fisico il pietoso fra gli Academici Conspiranti di Treuisi*. In Treuisi, presso Angelo Mazzolini, 1590; *Trattato de gli spiriti di natura secondo Aristotele, & Galeno. Fatto nell'Academia dal Risoluto academico Cospirante*. In Treuigi, appresso gli heredi di Angelo Mazzolini, 1591

²⁵⁹ *Ragionamento di rapina, del discreto academico cospirante. Opera dell'eccell. signor Bartolomeo Burchelati fisico*. In Triuigi, appresso Domenico Amici, 1591; *Il ternario, ouero L'ethimologia di Treuigi dialogo di Bartolomeo Burchelati fisico il Pietoso fra gli Academici Conspiranti*. In Treuigi, appresso Domenico Amici, 1592; *Breuilouquia poetica. Bartholomaei Burchelati phisici Teruisini. Dialogus item Araneæ, & Podagræ, Teruisii, apud Dominicum Amicum, 1593*

²⁶⁰ *Catalogo di tutte le opere, che sin'hora ha composto il dottor Burchelati*. In Treuigi, appresso Euangelista Dehuchino, 1597; *Ragionamento sopra vna fronda di bianca pioppa, fatto da gli Academici Conspiranti, & registrato da Bartholomeo Burchelati fisico, il Pietoso fra quelli, et da lui consacrato alla instabilità regina vniuersale nell'incostanza sua sempre costante*. In Treuigi, appresso Vangelista Dehuchino, 1597; *Il senso amoroso dialogo dell'eccell. sig. Bartholomeo Burchelati fisico*. Stampato in Treuigi, per Euangelista Dehuchino, 1597; *Sommario della giostra fatta in Treuigi di 17 febbraio 1597*. Stampato in Treuigi, per Vangelista Dehuchino, 1597; *Dialogo della giostra fatta in Triuigi l'anno MDXCVII*. Descritta per Giovanni Dalla Torre D. Oue s'hanno diversi ingenuosi, & piaceuoli Discorsi intorno alla Dechiariatione & Interpretatione delle Liuree, Imprese, & Motti di ciascuno de' caualieri. Con vn sommario d'vn'altra notabilissima Giostra fatta L'Anno 1481. All'ill.mo sig. Givstiniano Contarini, podestà, et capitano di Trivigi. In Trivigi. Appresso Euangelista Dehuchino. MDXCVIII, Treviso, 1598; *Oratio Barth. Burchelati phisici Taruisini, coram illustriss. d.d. Iustiniano Contareno ... Ad eiusdem illustriss. viri laudes explicandas. Taruisii, apud Euang. Dehuchinum, 1598; Il funerale del signor Giouambattista Burchelati Amiconi. Celebrato, & pianto dall'eccell. sig. Bartholomeo Burchelati fisico, lo addolorato padre, con varie compositioni volgari, & latine, di lui, & d'altri pellegrini ingegni*. Stampato in Treuigi, per Euangelista Dehuchino, 1599; *Poesie diuerse volgari, et latine. Di molti saggi, e pellegrini ingegni. Per l'aimprouisa, et miserabile morte del signor Gio. Battista Burchelati Amiconi*. Stampate in Treuigi, per Euangelista Dehuchino, 1599; *Poesie volgari per le sontuosissime nozze de gl'illustrissimi sposi il sig. conte Alberto Scotto ... et la sig. Matilda figliuola dell'illustriss. sig. conte Antonio Collalto*. In Triuigi, appresso Euangelista Dehuchino, 1599

²⁶¹ *Silis Barth. Burchelati phisici Taruisini carmen. Ad illustriss. d.d. Franciscum Maurocoenum ... Aliaque adhuc eiusdem phisici in vtraque lingua nostra epigrammata. Ad illustrissimorum Iugalium laudes latius aequae, ac operosius decantandas. Taruisii, apud Fabritium Zanettum, 1600; Oratione di Bartholomeo Burchelati fisico, nella partenza dell'illustriss. signor Giulio Contarini podesta, et capitano di Treuigi meritissimo. Venuto l'anno 1600 di ultimo Aprile, & partito l'anno 1602 di 30. Gen. In Treuigi, appresso Fabritio Zanetti, 1602*

²⁶² *Charitas siue Conuiuium dialogicum septem physicorum. Barptolemaei Burchelati ... opus. In quo quidem apparatus, ritus, ordines, cibaria, potus, vtensilia, & id genus plurima ex antiquorum promptuarijs apposita elucidantur. Additus in id quaestionibus conuiuantium studiosis perinde, atque contemplatiuis hominibus apprimè profuturis*. Teruisii, infra Auctoris aedes. Aurelium Reghettinum, 1593 (Taruisij, Dominicus de Amicis typographus, 1593); *Le opinioni, ragionamento hauuto dal Curioso academico Cospirante, registrato dall'eccellen. sig. Bartholomeo Burchelati fisico, et da lui dedicato al molto illust. & eccellentiss. sig. Seruilio Treo*. In Triuigi, appresso Aurelio Reghettini, 1600

²⁶³ *Dialogo della giostra fatta in Triuigi..op. cit., p. 1*

contratto di nozze del Pozzoserrato con Laudemia Aproino, il 27 maggio 1601²⁶⁴. Ricordo che il Reghettini fu imparentato con il Burchelati e che svariati membri della famiglia Aproino aderirono alla sua Accademia dei Cospiranti. Quindi il Burchelati svolse il ruolo di perno, di collante all'interno dell'ambiente socio-culturale trevigiano, al quale partecipava di diritto anche il Pozzoserrato, "habitante" e "cittadin di Trevigi" (fig. 1.53)²⁶⁵.

²⁶⁴ «Io Aurelio Righetino fui presente ut sopra»

Cfr. L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958, p. 57. Laudemia, figlia di Filippo Aproino, si presentò con una dote di 300 ducati, che però venne incamerata solo l'anno seguente, dopo una protesta scritta presentata dal «Pozzoserrato fiamengo pittor». Si trattò del secondo matrimonio del Pozzoserrato, rimasto vedovo con due figli adulti.

²⁶⁵

CAPITOLO 2

I PIACERI DELLA VILLA DESCRITTI DA AGOSTINO GALLO

«È dolce riunirsi, sul finire del giorno estivo, a suonare in giardino; questo è apparentemente quanto il dipinto vuole suggerirci»²⁶⁶. Lucco (1980), sembra quindi diffidare da una lettura troppo superficiale dell'opera, basata sulla trasposizione in parole del soggetto rappresentato. Invita a non soffermarsi troppo all'apparenza, e propone di sondare la via dell'allegoria, che risulta in perfetta armonia con il gusto dell'epoca. Arriva così ad ipotizzare che «[...] l'opera voglia alludere ad una sorta di *sublimazione d'amore, condotta attraverso la musica*, poiché nel vaporoso giardino le coppie passeggiano, s'incontrano, si scambiano promesse. [...] l'insistenza sul *tema musicale ed erotico*, tra i più amati in quello scorcio di secolo, ci offre uno degli spaccati più interessanti di quella che viene chiamata la "civiltà di villa"; il vivere lontani dalla città e dai suoi affanni, immersi soltanto nella calda atmosfera della musica, della poesia, dell'amore, quale era stata descritta, quasi un secolo prima, da Pietro Bembo nei suoi *Asolani*»²⁶⁷.

Ribadendo la complessità della decifrazione del tema, «all'apparenza fin troppo evidente, di un concerto all'aperto», la Mason Rinaldi (1981; 1999)²⁶⁸, condivide appieno la lettura allegorica proposta dal Lucco²⁶⁹, ma tende a precisare che «nel *tema [...] musicale ed erotico* così amato nel Cinquecento veneto, i nudi dei concerti campestri degli inizi del secolo, indossano ora i ricchi costumi dell'epoca e la natura non è più rappresentata libera ma costruita dall'uomo, tipico rappresentante ormai della "civiltà di villa"»²⁷⁰.

Se da un lato quindi appare evidente che «il piano di lettura dell'opera non si limita, in ogni caso, alla descrizione dei *passatempo in villa*»²⁷¹, dall'altro bisogna tener presente che il

²⁶⁶ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII

²⁶⁷ loc. cit.

²⁶⁸ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra organizzata dal Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Palazzo Ducale, Milano, 1981, pp. 243-245; eadem (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 604-605

²⁶⁹ Filippo Pedrocco invece si limita a riportare la proposta di lettura del Lucco, senza sbilanciarsi a riguardo.

F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra tenuta a Mantova a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, 2004, p. 326

²⁷⁰ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, p. 244; eadem (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326

²⁷¹ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604

dipinto è concordemente considerato «quasi un manifesto delle delizie della vita di villa»²⁷². Quali che siano però questi passatempi o delizie non è dato saperlo, in quanto nessuno ha ritenuto opportuno spendere qualche parola circa la descrizione della tanto decantata “civiltà di villa”. Cogliendo letteralmente il monito del Lucco, quello che potremmo definire come il primo livello di lettura dell’opera, è stato completamente ignorato, se non per parlare del giardino che compare sullo sfondo, indebitamente e ostinatamente associato al mondo veneto. Ma quello che appare ancor più paradossale è che non sia stata fatta alcuna riflessione sul tema del concerto, soggetto del dipinto, e più in generale sulla combinazione degli strumenti e sulla prassi musicale in voga all’epoca. Tanto più che la musica rientrava nella lista dei passatempi che allietavano lo stare in villa.

Enunciate queste lacune, ritengo sia opportuno intraprendere un percorso di analisi per comprendere quali fossero questi passatempi e in cosa consistessero, prima di addentrarsi nel discorso musicale.

3.1 IL DIALOGO DEL GALLO: RICOSTRUZIONE DEL PERCORSO EDITORIALE

La disamina non poteva che prendere avvio dalle *Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa* di Agostino Gallo²⁷³, come proposto dalla Crosato (1988)²⁷⁴, che nell’impostazione della scena dipinta dal Pozzoserrato ravvede delle affinità con la descrizione della «*cappelletta ben dipinta [...] nella quale si possa star’ à leggere, à cantare, à sonare, à ragionare, & à mangiare con gli amici*», fornita dal nobile bresciano nella *Sesta Giornata* del suo manoscritto incentrata sugli «horti» adiacenti alla villa «che si fanno per

²⁷² L. LARCHER CROSATO, “I piaceri della villa nel Pozzoserrato”, in *Toeput a Treviso, Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Tæput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, 1988, pp. 75-76; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 390

²⁷³ Agostino Gallo (1499-1570) nacque molto probabilmente prima del 14 maggio a Cadignano, odierna frazione di Verolanuova, nella pianura padana, a poco più di una ventina di chilometri da Brescia. Voce “*Gallo, Agostino*”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, pp. 693-697.

Lo stemma dei Galli di Cadignano è «d’azzurro al gallo d’oro, attraversato da una banda argentea, caricata da due stelle d’azzurro». G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie di famiglie bresciane*, II, Montichiari, 1987, p. 113, 115, 117

La famiglia patrizia di Agostino Gallo, dotata di possedimenti a Poncarale, discende da Cristoforo, figlio o nipote di Toninus, nobile di Cadignano che figura nella Matricola Malatestiana nel 1406. G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie..op. cit.*, II, p. 119

²⁷⁴ L. LARCHER CROSATO, “I piaceri della villa..op. cit. p. 76. Cfr. S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604. Questa proposta di lettura ha riscosso un maggiore consenso rispetto a quella, sempre avanzata dalla Crosato (1988), e poi confermata da Fossaluzza (1998), volta ad identificare l’opera come un’*Allegoria dell’Estate*.

ricreazione, & de gli altri ancora che sono di commodità, & d'utilità»²⁷⁵. Edito a Brescia nel 1564²⁷⁶, dopo una circolazione manoscritta attestata nel 1558 dalla lettura che ne fa Giacomo Chizzola²⁷⁷, venne successivamente stampato a Venezia tra il 1565²⁷⁸ e il 1566²⁷⁹, in tre edizioni cosiddette "pirata" ricche di «scorrettioni, & d'infiniti errori»²⁸⁰. Infatti, il privilegio che il Senato veneto concesse al Gallo l'11 dicembre 1564, a seguito dell'edizione bresciana presso Giovan Battista Bozzola²⁸¹, valeva solo a coprire l'autore nei confronti delle tipografie lagunari. Alla luce del poi, la stampa a Brescia si rivelò quindi essere un errore. La prima delle edizioni veneziane del trattato, nel frattempo già modificato dall'aggiunta di altre tre

²⁷⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo, Delle quali, sette non sono più state date in luce, & tredici di nuouo son ristampate con molti miglioramenti. Con le figure de gli instrumenti pertinenti, & con due tauole; una della dichiarazione di molti vocaboli, & l'altra delle cose notabili. In Venetia, appresso Gratioso Percaccino, 1569, Sala Bolognese, 1978, pp. 122-123*

²⁷⁶ A. GALLO, *Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa*, Brescia, presso Gio. Battista Bozzola, 1564

Cfr. M. S. ASLIN, *Catalogue of the Printed Books on Agriculture*, Aberdeen, 1926. È l'unico a riportare la notizia di un'edizione precedente pubblicata nel 1550, non citata però da altri. J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 168

²⁷⁷ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico..op. cit.*, p. 695

²⁷⁸ *Le Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa Di M. Agostin. Gallo, in dialogo, in Venetia. Appresso Domenico Farri. M. D. LXV (1565)*. Pubblicò anche una ristampa dell'opera sempre nello stesso anno. «L'argvmento di tvtta l'opera» dedicata «alla magnifica et illvstre città di Brescia», è ovviamente limitato solo alle dieci Giornate «Sette per le cose che osseruano i Bresciani nell'agricoltura, e tre per le cose dilettevoli, che si godono habitando in uilla». Di conseguenza sono riscontrabili degli scarti se confrontata con l'edizione ampliata del 1566, e con quella completa del 1569.

Domenico Farri si occupò anche della pubblicazione di alcune opere musicali: l'*Introductorio abbreviato di musica piana, ouero canto fermo* di Pietro Cinciarino (1555) e i *Madrigali* di Giovanni Maria Bonardo (1563). Voce "Farri, Giovanni, Domenico, Onofrio e Giovanni Antonio", *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal, Giuseppina Zappella, Milano, 1997, pp. 424-426

²⁷⁹ *Le Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa Di M. Agostin. Gallo, in dialogo*, Venezia, presso Giouanni Bariletto, 1566

²⁸⁰ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico..op. cit.*, p. 695

Nella lettera ai lettori che accompagna l'edizione del 1566 presso Niccolò Bevilacqua de *Le tredici giornate della vera agricoltura*, il Gallo spiega quello che è successo dopo la prima stampa bresciana della sua opera: «Dopo ch'io ebbi dato in luce le sette Giornate mie della uera Agricoltura con le tre de' piaceri della Villa, ho ueduto che, essendomi stata ristampata quell'opera in Vinetia tre uolte in nove mesi, ella non pur m'è stata difformata, & priua d'ornamenti, ma ancora lacerata talmente di scorrettioni, & d'infiniti errori, che a pena la riconosceua per mia. Perche, essendomi pur legittima figliuola, l'ho ripulita, & riuestita di nouo, accioche no s'arrosisca piu di uenir'innanzi al cospetto di uoi honoratiss. Lettori. Così l'ho fatta ristampare co una moltitudine di miglioramenti attorno alla lingua, con assai aggiunte alla sustantia della materia, & con molti ornamenti all'intelligentia della cosa. I miglioramenti intorno alla lingua saranno facilmente conosciuti da chi l'una o l'altra uorrà paragonare. L'aggiunte alla sustantia del soggetto sono per tutta l'opera le quali (per la maggior parte) saranno segnate in margine col segno COMA., al modo che all'incontro si uede al capo delle righe; oltre che si uedranno tre Giornate utili non più date in luce. Gli ornamenti per l'intelligentia del fatto, sono la tauola delle cose notabili, & le figure de gl'istrumenti pertinenti alla profession dell'Agricoltura. Et tutte queste cose ho fatte solamente à la gloria di Dio benedetto, à beneficio del prossimo, & à satisfatione di uoi benignissimi & cortesiss. Lettori. State sani».

²⁸¹ Voce "Bozzola, Giovan Battista", *Dizionario dei tipografi e degli editori..op. cit.*, pp. 190-191. La marca tipografica è caratterizzata da un grifone di profilo -animale chimerico metà aquila e metà leone simbolo della custodia e della vigilanza-, sostenente con l'artiglio una tavola alla quale è sospeso con catena un globo alato, simbolo del mondo. Il motto utilizzato è una massima di Cicerone «Virtute duce comite fortuna». Voce "Grifone", *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, a cura di Giuseppina Zappella, Milano, 1986, CXXII d, fig. 701

giornate, che godette del privilegio senatorio, fu quella del 1566, presso Niccolò Bevilacqua²⁸². Nel 1569 vennero pubblicate presso un altro tipografo veneziano, Gratosio Percacino, altre ulteriori sette giornate²⁸³, che andando ad integrare le tredici del 1566, permettono l'uscita, sempre nello stesso anno e sempre a Venezia dell'edizione completa e definitiva del manoscritto, ora intitolato *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo, delle quali, sette non sono piu state date in luce, & tredici di nuouo son ristampate con molti miglioramenti. Con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tauole; una della dichiarazione di molti uocaboli, & l'altra delle cose notabili*²⁸⁴ (fig. 2.1). La marca tipografica del Percacino con serpente alato accollato a un bastone nodoso spoglio, recante il motto «Salus vitae», è rappresentata al centro del fregio tipografico che compare sia nel proemio che all'inizio della maggior parte delle *Giornate*²⁸⁵. L'opera è adorna di diciannove tavole rappresentanti i più svariati attrezzi agricoli ed utensili, accompagnati dal proprio nome, utili per le pratiche dell'agricoltura, della viticoltura, dell'allevamento e dell'economia domestica, minuziosamente descritte dal Gallo all'interno delle sue *Giornate*.

L'eco che suscitò la pubblicazione di questo manoscritto dovette giungere pure oltralpe, dato che nel 1571 venne stampata a Parigi un'edizione tradotta in francese dal titolo leggermente modificato²⁸⁶. Dopo la parentesi parigina, numerose ristampe uscirono a più riprese dalla bottega veneziana «al segno di San Giorgio» dei fratelli Borgominieri, Rutilio e Camillo, sita

²⁸² *Le tredici giornate della vera agricoltura & de' piaceri della uilla di m. Agostino Gallo*. Nvovamente ristampate con molti miglioramenti, & con aggiunta di tre giornate. Con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tauole: una della dichiarazione di molto uocaboli, & l'altra delle cose notabili, Venezia, presso Nicolò Bevilacqua, 1566

²⁸³ *Le sette giornate dell'agricoltura di m. Agostino Gallo*, Venezia, presso Grazioso Percaccino, 1569

²⁸⁴ L'edizione definitiva venne subito accompagnata da una ristampa. Sempre nel 1569, *Le vinti giornate dell'agricoltura e de' veri piaceri della villa*, vennero stampate anche a Torino, presso Bevilacqua. L'Ackerman (1992), sostiene che questa sia la prima edizione definitiva dell'opera. J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 168

²⁸⁵ Il Serpente qui è emblema di salvezza. L'episodio biblico da cui questa marca trae ispirazione è quello narrato nel libro dei Numeri (21, 4-9). Dio punì le maldicenze del popolo di Israele, mandando dei serpenti velenosi a tormentarlo. Mosè allora, seguendo l'ordine impartito dal Signore, innalzò un serpente di bronzo su un bastone a forma di tau (T), che garantiva il miracoloso risanamento di coloro che avessero rivolto a lui lo sguardo. Nel Vangelo di Giovanni, l'episodio è divenuto prefigurazione della salvezza apportata da Cristo. Come il serpente è stato posto sull'asta, così Gesù sarà crocifisso, e come chi guardava il serpente guariva miracolosamente, così chi guarda al Salvatore si salverà in eterno. Quindi il bastone a forma di tau è simbolo della croce e della salvezza apportata dal sacrificio di Cristo.

Voce "Serpente", *Le marche dei tipografi e degli editori...op. cit.*, CCXXI h, fig. 1044; 1046

²⁸⁶ *Secrets de la vraye agriculture, et honestes plaisirs qu'on reçoit en la mesnagerie des champs, pratiquez & experimentez tant par l'auteur qu'autres experts en ladicte science, diuisez en XX. iournées, par dialogues. Traduits en francois de l'italien de Messer Augustin Gallo, gentil-homme Brescian, par François de Belle-Forest, Comingeois*, Paris, chez Nicolas Chesneau, ruë Saint Iaques, à l'enseigne de l'Escu de Froben, & du Chesne verd, 1571

a San Zulian nei pressi delle Mercerie²⁸⁷. Originari di Trino nel vercellese, ed appartenenti ad una delle più importanti famiglie locali, furono attivi a Venezia nella seconda metà del Cinquecento, dove svolsero l'attività di librai, editori e forse anche tipografi. Seppur non molto prolifici e di medio livello, questi due operatori del libro furono in grado di legare il loro nome ad edizioni veramente pregevoli riguardanti trattati d'arte, di scienza, di architettura militare e di medicina²⁸⁸. Inoltre tra i privilegi che il Senato veneziano concesse loro, merita di essere annoverato quello sull'opera più significativa ed originale del veneziano Daniele Barbaro, vescovo e patriarca di Aquileia, *La pratica della prospettiva, opera molto profittevole a pittori, scultori, et architetti* (20 agosto 1568)²⁸⁹. Inizialmente Rutilio gestì l'officina da solo dal 1559 al 1556, anno in cui anche il fratello Camillo giunse in laguna e divenne suo socio²⁹⁰. Nel 1572, presso «Camillo & Rutilio Borgomineri fratelli, al segno di San Giorgio», videro la luce anche *Le venti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo* (in 4°), ripubblicate nel 1573 e nel 1575²⁹¹. Infatti, i fratelli Borgomineri, per l'esigua cifra di trenta ducati, erano riusciti ad ottenere già nel 1570 la consegna del manoscritto e dei sette privilegi che lo tutelavano, da Andrea Mistano da Padengo, procuratore di Mario Gallo, figlio ed erede di Agostino²⁹². Il trattato riporta all'inizio di ogni *Giornata* una marca tipografica di Grazioso Percacino, per i tipi del quale venne infatti stampata nel 1569, la prima edizione completa dell'opera. Dopo la morte di Rutilio, avvenuta intorno al 1577, forse a causa della gravissima pestilenza che imperversò a Venezia in quegli anni, Camillo continuò il lavoro da solo fino alla fine dei suoi giorni. Il manoscritto del Gallo venne ristampato nel 1578, 1584 e 1591, senza apportare alcuna modifica di rilievo. L'edizione del 1593, nonostante rechi il suo nome, venne probabilmente pubblicata da qualcun altro presente nella bottega, dato che sembra corretto collocare la sua

²⁸⁷ Voce "Borgomineri, Rutilio e Camillo", *Dizionario dei tipografi e degli editori..op. cit.*, p. 182

²⁸⁸ Voce "Borgomineri, Rutilio e Camillo", *Dizionario dei tipografi e degli editori..op. cit.*, p. 183

²⁸⁹ Tra il 1568 e il 1569, uscirono almeno quattro tirature. Con tono polemico l'opera, scritta con l'aiuto di Giovanni Zamberto, ottico espertissimo, si rivolge ai pittori veneziani, veri maestri coloristi ma scarsamente dotati nel disegno. Inoltre contiene la rappresentazione di tre scene vitruviane (la tragica, la comica e la satirica), un attento studio delle misure del corpo umano e la prima descrizione analitica e scientifica della camera oscura. Voce "Borgomineri, Rutilio e Camillo", *Dizionario dei tipografi e degli editori..op. cit.*, p. 184

²⁹⁰ La loro marca editoriale era caratterizzata da un «caduceo con serpenti coronati, cimato da colomba e sostenuto da due mani uscenti da nubi. Il motto «Nulla sine labore est virtus» evidenzia il concetto di operosità simboleggiato dal caduceo, tradizionale attributo di Mercurio, dio dell'industria e del lavoro». Il caduceo era anche simbolo della pace e dell'arte sanitaria. Voce "Caduceo", *Le marche dei tipografi e degli editori..op. cit.*, XXXIV b, fig. 189

²⁹¹ *Le venti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo*. Nuovamente ristampate. Con le figure de gl'istrumenti pertinenti, & con due Taule: vna della dichiarazione di molti vocaboli: & l'altra delle cose notabili. Con privilegio, In Venetia, Appresso Camillo, & Rutilio Borgomineri fratelli, al segno di San Giorgio M.D.LXXXV

²⁹² Le informazioni sono state desunte dall'atto notorio rogato dal notaio veneziano De Benedictis in data 4 dicembre 1570. Voce "Borgomineri, Rutilio e Camillo", *Dizionario dei tipografi e degli editori..op. cit.*, p. 183

morte tra la fine del 1591 e l'inizio del 1592²⁹³. La variante del titolo potrebbe confermare questa ipotesi²⁹⁴.

Contestualmente alle stampe veneziane dei fratelli Borgominieri, il manoscritto venne pubblicato anche a Torino, sia presso gli eredi del Bevilacqua, nel 1579 e nel 1580²⁹⁵, che presso Giovanni Domenico Tarino in data 1588²⁹⁶. Nel 1596 vengono pubblicate altre tre edizioni veneziane, due presso Domenico Imberti²⁹⁷, e una presso Bartolomeo Carampello²⁹⁸. I fratelli Imberti continuarono a pubblicare il trattato fino agli anni trenta del Seicento. A Domenico spettano le edizioni del 1603, 1607, 1610, 1615; «Appresso Ghirardo, & Iseppo Imberti Fratelli» venne edita quella del 1622²⁹⁹; a «Gioseffo Imberti» è da assegnare quella

²⁹³ «[...] in data 3 agosto 1592, un certo Giovanni Francesco Germano testimoniò dinanzi agli organi dell' "Arte de librerii, stampatori e ligadori" di Venezia, di essere stato suo lavoratore per diciotto mesi finché visse e per altri sei mesi, dopo la sua morte, con gli eredi di questi». Voce "Borgominieri, Rutilio e Camillo", *Dizionario dei tipografi..op. cit.*, p. 182

²⁹⁴ *Le vinti giornate dell'agricoltura, et de' piaceri della villa di m. Agostino Gallo nobile bresciano; nuouamente ristampate: con le figure de gl'istrumenti, che s'appartengono all'essercitio d'vn vero, et perfetto agricoltore ..*, Venezia, Camillo Borgominieri, 1593

²⁹⁵ *Le vinti giornate dell'agricoltura, et de' piaceri della villa di m. Agostino Gallo*. Di nuouo ristampate, & in molti luoghi ampliate. Con le figure de gl'istrumenti pertinenti, & con due tauole: *vna della dichiarazione di molti vocaboli: & l'altra delle cose notabili*, Torino, appresso gl'heredi del Beuilacqua, 1579; 1580

²⁹⁶ *Le vinti giornate dell'agricoltura, et de' piaceri de la villa di M. Agostino Gallo di nuouo in questa forma ristampate, & corrette; Et nel fine v'abbiamo aggiunto la caccia del lupo, scritta per Giouanni di Clamorgano. Con due vna delle dichiaratione di molti vocaboli, & l'altra delle cose notabili*, Torino, presso Gio. Dominico Tarino, 1588

²⁹⁷ *Le vinti giornate dell'agricoltura et de piaceri della villa di M. Agostino Gallo nobile bresciano. Nuovamente ristampate, & ricorrette: con le figure de gli istrumenti, che s'appartengono all'essercitio d'un vero, & perfetto agricoltore; e con due tauole copiosissime ..*, Venezia, presso Domenico Imberti, 1596 (2 edizioni)

²⁹⁸ *Le vinti giornate dell'agricoltura et de piaceri della villa di M. Agostino Gallo nobile bresciano. Nuovamente ristampate, & ricorrette: con le figure de gli istrumenti, che s'appartengono all'essercitio d'un vero, & perfetto agricoltore; e con due tauole copiosissime ..*, Venezia, presso Bartolomeo Carampello, 1596

Da ascrivere alla stessa tipologia trattatistica c'è anche il *Giardino di agricoltura* di Marco Bussato, pubblicato dal Carampello nel 1593 (la prima edizione risale al 1578). Inoltre, merita di essere citata l'edizione della *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore si anco al cantore* di Lodovico Zacconi, stampata nel 1596. Si tratta di una sorta di enciclopedia musicale, edita per la prima volta a Venezia nel 1592. Voce "Carampello, Bartolomeo", *Dizionario dei tipografi..op. cit.*, p. 258

La marca tipografica di Bartolomeo Carampello è caratterizzata da una donna seduta sotto un albero con il volto appoggiato sulla mano destra, mentre la sinistra è impegnata a reggere un libro aperto. Ai suoi piedi è rappresentato un agnello, mentre alle sue spalle si vedono incudine e martello. Nel paesaggio che si apre sulla destra, compare un crocifisso. Il motto adottato è «Omnia vinco». La figura seduta è in posizione di paziente attesa. Pazienza sottolineata anche dalla presenza dell'incudine, che simboleggia la resistenza alla violenza; dell'agnello che incarna la mansuetudine, la dolcezza; del Cristo crocifisso, l'agnello di Dio, vittima sacrificale per antonomasia in grado di redimere l'umanità dal peccato originale. Voce "Pazienza", *Le marche dei tipografi e degli editori..op. cit.*, CLXXXII b, fig. 939

²⁹⁹ *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo nobile bresciano*. Nuouamente ristampate, & ricorrete: Con le figure de gli stromenti, che s'appartengono all'essercitio d'vn vero, & perfetto Agricoltore. Et con due Tauole copiosissime: una delle dichiarazioni di molti vocaboli Bresciani, & l'altra delle cose più notabili, che nell'Opera sono sparse, in Venetia, Appresso Ghirardo, & Iseppo Imberti Fratelli, M. DC. XXII (1622). L'opera non è più tutelata dai privilegi e infatti, in questa edizione manca la pagina corrispondente. Conseguentemente non è stata più riprodotta la marca del Percacino, il primo tipografo veneziano che pubblicò nel 1569 l'edizione completa delle Vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa, conservata anche in alcuni fregi decorativi delle edizioni dei fratelli Borgominieri, che comprarono la consegna del manoscritto e dei suoi sette privilegi, intorno al 1570. Ricordo che la durata dei privilegi era

del 1628³⁰⁰; mentre a Ghirlando spettano le ristampe del 1628 e del 1629³⁰¹. Le ultime due edizioni del Seicento risalgono al 1674, e vennero pubblicate da Benedetto Miloco³⁰². Nel Settecento, le pubblicazioni del trattato del Gallo, sono concentrate solo nella seconda metà del secolo. Oltre alle tre ristampe bergamasche del 1757 presso Giovanni Santini³⁰³, va citata anche la «Nuova edizione, accresciuta di annotazioni, e di un'aggiunta dedicata all'eccellentissimo veneto magistrato de' provveditori sopra li beni inculti, e deputati all'agricoltura», pubblicata a Brescia nel 1775 «nella stamperia di Giambatista Bossini»³⁰⁴.

2.2 DE GLI HORTI GENTILI, & DELLA CAPPELLETTA BEN DIPINTA

Il successo che ebbe questo manoscritto è inequivocabile, e il fatto che venne stampato in numerose edizioni fino alla seconda metà del Settecento, è una riprova della sua popolarità. Nonostante questo, appare ovvio chiedersi come mai la Crosato prima, e la Mason poi, prendano in causa solo ed esclusivamente quest'opera, limitatamente alla Sesta Giornata

decennale, tranne che per Venezia, che decise di proteggere l'opera del Gallo «per Vint'anni». Nell'edizione dei fratelli Imberti si alternano due tipologie di fregi caratterizzati dalla presenza di putti ed elementi decorativi. Sono collocati all'inizio di ogni Giornata, quasi a scandire il loro progressivo succedersi. Si segnalano come eccezioni il fregio del proemio sopra la sesta decima giornata e quello della ventesima, dove invece compare al centro una colomba posata su un monte a tre cime. I capilettera, dalle dimensioni maggiori, sono decorati da motivi vegetali. La marca tipografica presente nel frontespizio è solitamente associata al nome di Domenico Imberti. Si tratta di una donna levata a braccia aperte appoggiata con la mano destra ad uno scudo con le iniziali del tipografo, cimata da croce latina, e con la sinistra ad uno scudo con colomba posata su un monte a tre cime. Il motto che caratterizza l'illustrazione recita: «Spes mea in Deo est». Ricordo inoltre che Domenico Imberti utilizzava la colomba sostenuta da un monte a tre cime (forse simbolo del Calvario), recante il motto «Hinc silens hinc loquax» come marca tipografica a sé stante. Va considerata come emblema della vigilanza. Voce «Colomba», *Le marche dei tipografi e degli editori..op. cit.*, LXIII c, fig. 361

Vaccaro, ha interpretato la figura femminile come la Speranza solo in base al motto, in quanto l'iconografia adottata differisce da quella tradizionale. La Speranza infatti, quale simbolo di evidente origine religiosa, è prevalentemente personificata da una donna appoggiata ad un'ancora, con le mani giunte, rivolta al sole in varie pose. Inoltre, ha ipotizzato l'esistenza di una società fra l'Imberti e l'Abirelli, sulla base del fatto che la colomba posata sul monte costituisce la marca di Federico Abirelli. Ovviamente non ci sono reali e concreti riscontri. Voce «Speranza», *Le marche dei tipografi e degli editori..op. cit.*, CCXXIX f, fig. 1125

³⁰⁰ *Vinti giornate d'agricoltura. Di M. Agostino Gallo nobile bresciano. Le quali tratta del piacere, & utile della villa. Con nuova aggiunta in fine della 13. giornata di diversi rimedij ... Postovi di nuovo alcuni proverbi rurali, con due tavole copiosissime ..*, Venezia, presso Gioseffo Imberti, 1628

³⁰¹ *Le vinti giornate dell'agricoltura. Et de' piaceri della villa. Di M. Agostino Gallo nobile bresciano. Nuouamente ristampate, & ricorrete: con le figure de gli stromenti, che s'appartengono all'essercitio d'un vero, & perfetto agricoltore ..*, Venezia, presso Ghirardo Imberti, 1628, 1629

³⁰² *Le venti giornate dell'agricoltura, et de' piaceri della villa. Di M. Agostino Gallo nobile bresciano. Con due tauole copiosissime: vna delle dichiarazioni di molti vocaboli bresciani, & l'altra delle cose piu notabili, che nell'opera sono sparse. Et nel fine alcune lettere scritte dall'auttore a diuersi amici con le loro risposte. Nuouamente ristampate, & ricorrette*, Venezia, presso Benetto Miloco, 1674 (due ristampe)

³⁰³ *Venti giornate d'agricoltura di M. Agostin Gallo nobile bresciano. Le quali trattano del piacere, ed utile della villa. Con nuova aggiunta in fine della 13. giornata di diuersj rimedj in proposito d'animali, e delle figure degli stromenti appartenenti ad un perfetto agricoltore, poste nel fine. Postovi di nuovo alcuni proverbj rurali, con due tavole copiosissime: una delle dichiarazioni di molti vocaboli bresciani, e l'altra delle cose piu notabili, che nell'opera sono sparse*, Bergamo, presso Giovanni Santini, 1757 (3 ristampe)

³⁰⁴ *Le venti giornate dell'agricoltura e de' piaceri della villa di Agostino Gallo nobile bresciano. Nuova edizione, accresciuta di annotazioni, e di un'aggiunta dedicata all'eccellentissimo veneto magistrato de' provveditori sopra li beni inculti, e deputati all'agricoltura*, Brescia, nella stamperia di Giambatista Bossini, 1775

dell'Agricoltura, nella lettura che forniscono del *Concerto* trevigiano. Effettivamente, dopo la prima stampa bresciana, e qualche parentesi torinese, la maggior parte delle edizioni del trattato vennero pubblicate a Venezia dato che il Senato veneto corredò l'opera di sette privilegi³⁰⁵. Considerando poi che il Pozzoserrato arrivò in laguna nel 1575, si può supporre che ebbe modo di entrare direttamente in contatto con l'opera, magari spinto dal desiderio di confrontarsi con un genere a lui sconosciuto –il van Mander riporta di aver sentito che fosse «un buon retorico, ché la Pittura e la Poesia stanno volentieri insieme, come buone amiche e sorelle»³⁰⁶-, oppure indirettamente frequentando le botteghe veneziane degli stampatori coinvolti nella pubblicazione dell'opera negli anni del suo soggiorno veneto, ovvero i fratelli Borgomineri, Domenico Imberti e Bartolomeno Carampello. Ricordo infatti, che all'epoca il legame tra illustrazione libraria e illustrazione pittorica era molto stretto³⁰⁷.

Ad ogni modo il trattato del Gallo non può certo essere considerato un unicum. Al contrario si inserisce a pieno titolo all'interno di quel genere letterario, nuovo per l'epoca, basato sulla riscoperta sia della trattatistica agronomica romana, rappresentata da personaggi quali Cicerone, Plinio il Vecchio, Columella³⁰⁸, Varrone, Catone, che delle altre fonti antiche in encomio alla villa, in particolare i poemi di Orazio, le epistole di Plinio il Giovane e i trattati di Vitruvio. Un genere finalizzato all'esaltazione della "santa agricoltura" e di una "vita sobria" condotta lontano dalle città, luoghi di corruzione e decadimento morale³⁰⁹. Numerosi saggi in forma di lettera o di dialogo sulla vita di villa vennero pubblicati nelle maggiori città dell'Italia settentrionale, anche se è Venezia che detiene il primato tra il 1540 circa e la fine

³⁰⁵ «Si diuieta per priuilegi de' sottoscritti potentati, che niuno habbia ardimento di stampare, né far stampare per Dieci anni, né altroue stampata uendere l'Agricoltura del Gallo ne' lor dominij senza licentia dell'Autore, sotto le pene in eßi priuilegi contenute. Notificando à gli accusatori, che oltre alla terza parte della pena che haueranno di priuilegio in privilegio, egli dona lor' anco quella, che à lui perverrebbe. Del sommo Pontefice. Del Rè Filippo per lo Reame di Napoli, & Ducato di Milano. Dell'Illustriß. Signoria di Venetia per Vint'anni. Del Duca di Savoia. Del Duca di Fiorenza. Del Duca di Ferrara». Questi sono i privilegi che si leggono nell'edizione delle *Vinti Giornate* pubblicate presso Grazioso Percaccino nel 1569 e dedicate al Duca di Savoia, Emanuele Filiberto detto *Testa di Ferro* (Chambéry 1528 – Torino 1580).

³⁰⁶ K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, 2000, p. 359

³⁰⁷ L'argomento verrà approfondito nella parte riguardante gli affreschi nelle ville venete e la decorazione dei cassoni nuziali (v. cap. 4, paragrafo 4.1)

³⁰⁸ Columella viene considerato dall'Avogadro come «il più famoso Autore dell'Agricoltura di tutti gli altri antichi; nondimeno se egli ritornasse al mondo, io son certissimo, che loderebbe le migliaia di Bresciani per gran ualenti in questa professione». A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 384

³⁰⁹ Alvise Cornaro, autore del *Trattato de la vita sobria* (1558), definiva l'agricoltura "santa", proprio per la sua capacità di unire i vantaggi morali di una vita virtuosa, condotta lontano dalle città, ad un effettivo ritorno economico. Alla sua esaltazione dell'esercizio dell'agricoltura corrispondeva inoltre la politica agraria messa in atto dalla Serenissima dopo Cambrai, con i conseguenti investimenti fondiari in Terraferma, da parte dei patrizi veneti. È dallo stretto nesso istauratosi tra la villa e la "santa agricoltura", che Rupprecht (1968), ha desunto il moralismo insito nei programmi decorativi a fresco delle ville venete. Cfr. B. RUPPRECHT, *L'iconologia nella villa veneta*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", X (1968), pp. 229-240

del secolo³¹⁰. Oltre a quella del Gallo, tra le opere appartenenti a questo genere troviamo la *Lettera di M. Alberto Lollo, nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa e lauda molto l'agricoltura*, pubblicata a Venezia nel 1544 presso Gabriel Giolito di Ferrarj³¹¹; *La nuova, vaga, et dilettevole villa*, di Giuseppe Falcone, edita a Brescia nel 1559³¹², e *La villa: dialogo di M. Bartolomeo Teagio*, stampato a Milano sempre nel 1559³¹³. Non furono interpretati come veri e propri trattati di agronomia, a causa della loro struttura “ibrida”, volta sia a fornire le informazioni di tipo più nozionistico legate alla coltura, che a esaltare lo stile di vita adottato dai membri della media borghesia urbana e della piccola nobiltà, i veri rappresentanti della tanto rinomata e decantata “civiltà di villa”. Sebbene questo genere letterario fosse comparso proprio in concomitanza con le ville erette da Palladio nell'entroterra veneto³¹⁴, anche per merito della spinta impartita da Alvise Cornaro³¹⁵, bisogna tener ben in mente che lo scenario minuziosamente descritto dal Gallo è da circoscrivere all'ambiente bresciano, e più precisamente alle possessioni di Messer Giovan Battista Avogadro nel Borgo di Poncarale. Anche gli insegnamenti tecnici sono delimitati dalla specificità del territorio bresciano, in quanto l'intento del Gallo era quello di «descrivere esclusivamente i “riti”, i modi, gli accorgimenti degli “agricoltori bresciani” senza mettersi a “ragionare degli altri infiniti” in uso in “tanti paesi”»³¹⁶. Tuttavia, i vincoli imposti dal luogo, che condiziona profondamente anche le colture e le tecniche da impiegare, sono facilmente

³¹⁰ Nel Seicento questo “giovane” genere letterario era già in declino a causa della crisi dell'economia agricola. Infatti, a fronte dei tantissimi libri che vennero editi nella seconda metà del Cinquecento, nel secolo successivo si registrano solo tre pubblicazioni: G. B. BARPO, *Le delitie et i frutti dell'agricoltura e della villa. Libri tre*, Venezia, 1633; G. AGOSTINETTI, *Cento e dieci ricordi, che formano il buon fattor di villa*, Venezia, 1679; V. TANARA, *L'economia del cittadino in villa*, Venezia, 1680. J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 146

³¹¹ Alla princeps veneziana del 1544, ne seguirono altre sette edizioni tra il 1545 e il 1565. Alla lettera venne anche aggiunto il carteggio intercorso tra il Lollo e gli amici. Ebbe un notevole peso nella diffusione del testo lolliano, l'edizione del 1561 curata da Francesco Sansovino, che raccolse la lettera insieme ad altre *Orazioni volgarmente scritte*, dedicate al gentiluomo bresciano Giambattista Gavardo. E. SELMI, “Alberto Lollo e Agostino Gallo”, in *Agostino Gallo nella cultura del Cinquecento*, atti del convegno a cura di Maurizio Pegrari, Brescia, 1987, p. 298

³¹² Giuseppe Falcone è un convinto sostenitore della tradizione di Varrone e Columella soprattutto in merito al ruolo attivo che doveva svolgere il proprietario all'interno della sua tenuta, occupandosi personalmente sia del controllo che della gestione dei suoi possedimenti. J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, pp. 148-149

³¹³ Bartolomeo Teagio, sulla scia di quanto postulato da Plinio il Giovane, considera la vita in villa come un'opportunità per perseguire una vita di studio e di meditazione filosofica. J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 149

³¹⁴ J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 146. Cfr. “Sito da eleggersi le Fabbriche di Villa”, contenuto nel *Secondo Libro dell'Architettura* del Palladio (1570).

³¹⁵ I terreni verranno bonificati sistematicamente solo a partire dal XVIII secolo, ma la problematica era particolarmente sentita dal Cornaro che dopo la bonifica nelle sue terre del Padovano scrisse nel suo *Trattato de la vita sobria* (1558): «io posso dire con verità che ho dato in questo luogo a Dio altare e tempio, ed anime per adorarlo».

³¹⁶ Voce “Gallo, Agostino”, *Dizionario Biografico..op. cit.*, p. 696

superabili se si adotta una lettura più generalizzata dell'opera. In effetti, le fondamenta del trattato del Gallo sono ben consolidate intorno ad un'esigenza comune, condivisa e molto sentita all'epoca, quella della vita in villa. Esigenza che esula da qualsiasi costrizione geografica, e che ha decretato la fortuna di quest'opera, contestualmente alla fama del Gallo, generalmente considerato come il più grande agronomo del Cinquecento³¹⁷. Inoltre occorre ricordare non soltanto che Brescia era sotto il dominio della Serenissima dal 1427, ma anche che l'espressione "civiltà di villa" viene spesso usata impropriamente, solo in funzione dell'accezione veneta. I confini della Serenissima a quell'epoca erano certamente più vasti rispetto a quelli attuali, altresì l'esigenza di una vita pacifica, nella quiete della campagna, lontano dai travagli della città, venne sentita ben oltre il dominio veneto. Inoltre nel territorio bresciano non esistono esemplari di ville venete. Probabilmente le ville esistenti vennero costruite cercando di imitare quei criteri caratterizzanti le architetture dello Scamozzi e del Palladio, ma dell'operato dei due architetti nel territorio bresciano, per quanto riguarda la costruzione di residenze suburbane, non vi è traccia. Ricordo inoltre che la preferenza accordata dai bresciani alla Serenissima venne palesata con l'apertura volontaria delle porte della città al dominio veneto, e che dal canto suo la Repubblica, per quanto riguarda la gestione della provincia cercò di rispettare il più possibile gli equilibri già esistenti, esercitando un controllo indiretto, anche a causa della distanza della città suddita dalla capitale. Non ci furono quindi troppe imposizioni dal punto di vista burocratico e conseguentemente nemmeno vincoli determinanti una differente impostazione del territorio. Detto questo non rimane che chiedersi perché il giardino descritto dal Gallo nel suo dialogo venga associato dapprima a quello dipinto dal Pozzoserrato nello sfondo della sua tela trevigiana, e conseguentemente alla tipologia del giardino veneto. Se non esistono esemplari di ville venete nel territorio bresciano, cosa fa credere alla Crosato che nell'impostazione del giardino della villa dell'Avogadro sita nel Borgo di Poncarale, siano stati rispettati i criteri postulati dallo Scamozzi prima e dal Palladio poi? Significativo il fatto che non venga mai menzionata la località in cui è ambientato il dialogo del Gallo, che non sia mai stata accertata la veridicità della fonte, e che si faccia sempre e solo un breve riferimento alla Sesta Giornata dell'Agricoltura su «come si posson far'horti per uaghezza, & utilità»³¹⁸, comprensiva anche della «cappelletta ben dipinta [...] nella quale si possa star' à leggere, à cantare, à sonare, à ragionare, & à mangiare con gli amici»³¹⁹. Infatti, a parte questo breve accenno sugli spassi

³¹⁷ *Ibid.*, p. 695

³¹⁸ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed 1978, p. 121

³¹⁹ *Ibid.*, p. 123

godibili in villa, il vero nocciolo del discorso intavolato nella Sesta Giornata tra messer Giovanni Battista Avogadro e messer Vincenzo Maggio è di ben altra natura. Vale la pena analizzare in modo più dettagliato il contenuto di questa giornata in modo da capire quali possono essere stati i motivi che hanno spinto la Crosato a caldeggiare l'associazione tra il giardino descritto dal Gallo e quello dipinto dal Pozzoserrato nella tela trevigiana.

2.3 LA SESTA GIORNATA DELL' AGRICOLTURA, DI M. AGOSTINO GALLO «COME SI POSSON FAR' HORTI PER UAGHEZZA, & UTILITÀ»: TRA NARRAZIONE E REALTÀ

Il sesto giorno, alla stessa ora (le tre di pomeriggio), Messer Vincenzo Maggio ritorna a casa dell'Avogadro «per ragionare in un bel camerino à canto a la sala grande, che guardaua à Leuante, & per tutto l'horto ornato di molte casse di cedri, di limoni, di aranci, & d'altre bei vasi pieni di diuerse herbe fiorite, che rendeuano vaghezza mirabile»³²⁰. Il Maggio suggerisce all'Avogadro di parlare degli horti «che si fanno per ricreatione, & de gli altri ancora che sono di commodità, & d'utilità»³²¹. A detta di M. Giovanni Battista «non è dubbio alcuno, che fu sempre di gran contento l'hauere un bell'horticello, & più ancora secondo il potere, & uolere d'ogni *animo gentile*, come chiaramente si ueggono per tutto il mondo nelle infinite fabbriche antiche, & moderne; & non tanto nelle Città, & Castelia, quanto nelle *Ville* [...] sempre fu cosa molto honoreuole, & piacevole il dilettarsi de'begli horti»³²². A sostegno della sua tesi presenta alcuni esempi incontrovertibili. Inizia narrando del famoso Epicuro che frequentava quotidianamente gli orti che abbellivano la città di Atene «dopo i sudori de gli studi, [...] per ricreare, & fortificare i lassi spiriti dell'animo suo»; per arrivare a parlare degli «horti uaghissimi, & copiosi di frutti, di herbe, & di fiori» di Alcinoo Re de'Feaci, nei quali il sovrano soleua rifugiarsi «dopo i graui negotij cotidiani del suo gran Regno, [...] per isgombrar da se le fantasie, che lo premeuano molte fiate fin'alle uiscere del cuore», al pari dell'Imperatore Ottaviano, assiduo frequentatore degli orti romani di Mecenate, «perche si ricreaua, & si compiaceua più di quelli, che d'ogni altra bella, ò maggiore cosa». Infine termina il suo breve ma significativo excursus, tessendo le lodi di Diocleziano, imperatore romano e di Ciro, re dei Persi, «i quali con le proprie mani coltiuaauano, & ordinauano i loro horti»³²³. Il Maggio piacevolmente sorpreso ed incuriosito dalla storia di questi «huomini cosi

³²⁰ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 121

³²¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 122

³²² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 122

³²³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 122

grandi, che si dilettarono mirabilmente de' begli horti»³²⁴, chiese all'Avogadro di approfondire la questione, indagando soprattutto il metodo e il luogo più adatti per la loro realizzazione. La prima condizione posta da M. Giovanni Battista Avogadro è che siano posti, qualora possibile «da Tramontana verso l'habitatione del patrone, accioche dalle finestre si possa commodamente goder per modo di prospettuia; & specialmente quando è fatto più tosto per allegria, che per utilità [...]. Trouato adunque il sito à proposito si ponga parimente l'horto giusto per quadro, & si cinga di bel muro, ò di folta siepe [...]. Ma lodo che quest'horto sia partito in quattro quadrico i viali per mezzo, & attorno, i quali siano larghi non meno di tre braccia [...] & quadri siano fatto co i murelli non più alti di un braccio, & coperti di belle lastrette di pietra, come ue ne son molti nella nostra Città»³²⁵. A detta dell'Avogadro, assumono particolare fascino gli orti i cui muri siano «dipinti con ragione», soprattutto se dotati di «una ben fatta porticella con la sua *cappelletta ben dipinta* [...] nella quale si possa star' à leggere, à cantare, à sonare, à ragionare, & à mangiare con gli amici»³²⁶. Allo stesso modo sono ritenuti degni di ammirazione gli orti cinti da siepi di «sanguini, ò di lauri, ò di mirti», caratterizzati anche da più basse «siepi di lauanda, ò di rosmarino, ò di busso, ò di altre sorti simili, ma bellissime per non esser più alte di un braccio e mezzo, le quali erano concie con tanto magisterio, che non vi era pur'una foglia, non che ramo, che si uedesse fuori del suo ordine, il quale le faceua parer quadre, & goffe, come se fussero tanti murelli ben quadrati. Et tanto più erano queste cose uaghe da mirare, & da godere con allegria mirabile, quanto chi ui si uedeua esser l'albergo d'infiniti ucellini, che continuamente giorno, & notte à gara cantauano, & garulauano; gorgheggiando più che poteuano con diversissime soauu uoci»³²⁷. «Et appresso di queste cose, ui erano *tre pergolette in forma di cappellette*, ma folte di belli gelsomini, ò di rose, ò di mirti, ò di lauri: Cioè una all'incontro della porticella, doue s'entraua, & le altre una per lato, & tutte tre in capo de i uiali che andauano per mezo, & congiunte con le dette siepi che chiudeuano tutto l'horto. Che standoui detro, pareua propriamente che si fusse in tante *uaghe grotticelle*, fatte solo per filosofarui amenamente con satisfatione d'ogni bell'intelletto»³²⁸.

Non tutti gli orti però erano strutturati allo stesso modo. Se da un lato restava la costante degli elementi cosiddetti “cardine”, indispensabili per la loro formazione, dall'altra non c'erano particolari vincoli o costrizioni che impedivano di compiere una scelta piuttosto che un'altra.

³²⁴ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 122

³²⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 122-123

³²⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 123

³²⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 123

³²⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 123-124

Le varianti quindi erano ben accette e dipendevano ovviamente dal gusto del proprietario. L'Avogadro infatti riporta l'esempio «d'alcuni altri orticelli, i quali non solamente erano circondati di belle siepi, ma hauendo i quadri senza murelli, haueuano però le pergollette di rose, ò di gelsomini, ò di lauri, ò di mirti, che copriuano con gran uaghezza tutt'i viali mattonati, ch'erano in croce, & attorno; le quali passeggiandovi sotto, rendeuano mirabil uaghezza, & commodità: Et benche non fussero molto alte, né molto larghe, nondimeno per la lor bella forma, & bella uerdura, dauano gran satisfattione à coloro che le mirauano e godeuano. [...] Io vi potrei dir'ancora de gli altri diuersi horti belli, poiche ue ne sono d'altre forme pur assai; fra i quali non posso tacer quello cosi singolare de' Magnifici Conti Martinenghi di Barco per li pergolati de'limoni, per le uie salegate, & per i murelli forniti di pitari, & d'altri bei vasi pieni di uarie gentilezze, che rendono gran satisfattione à tutti per gli odori, che gettano; senza che è accompagnato da più riuoli correnti, dalla limpida peschiera, & dalla bellissima fontana: La quale per esser fabbricata con mirabil'arte, forse non ne ha un'altra simile tutta Italia»³²⁹. Il Maggio è d'accordo con l'amico Avogadro circa l'amenità e la bellezza dell'orto dei Martinengo, ma ritiene che meriti di essere annoverata anche la fontana «accompagnata d'alcuni uagli orticelli, pieni di cedri, di limoni, & di aranci bellissimi [...]»³³⁰, collocata nel sito suburbano di Botticino di proprietà dei nobili Cazzaghi. Esaminati tutti gli elementi caratterizzanti il «trattato del fare gli horti belli», il dialogo prosegue sulla stessa falsariga fornendo tutte le informazioni utili sulla coltivazione, sul sapore, sul modo in cui possono essere consumate e sugli effetti benefici di verdure, erbe aromatiche e fiori³³¹.

Per quanto riguarda l'impostazione della Sesta Giornata, possiamo fare un discorso generalizzato volto a comprendere anche tutte le altre. Il Gallo infatti, era solito introdurre l'argomento del giorno servendosi di un incipit ben strutturato, spesse volte anche ripetuto. Si viene a delineare in questo modo una sorta di cornice narrativa, che apre e chiude le varie giornate, dà uniformità al dialogo, presenta i vari interlocutori, contestualizza il luogo, fornisce un'anticipazione sul valore che il tempo acquisisce in villa, sia in termini di scansione della giornata, che più in generale della sua saggia gestione, e infine ci permette di ricostruire come doveva essere il giardino della villa di Messer Giovan Battista Avogadro, sita nel Borgo di Poncarale.

³²⁹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 124

³³⁰ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 124

³³¹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 124-142

Nel riordino dei vari tasselli del puzzle, si è rivelata fondamentale la Decimanona Giornata «sopra diuersi spaßi dell'uccellare, della caccia, & d'altre cose», perché ci offre una veduta prospettica del giardino, seguendo quello che credo essere l'asse principale. La giornata si apre sul finire di un pranzo consumato «sotto la loggia à canto la porta del giardino»³³². Anche nell'introduzione alla Terza Giornata, viene menzionata una «bella *loggia* che guarda à Tramontana, & per mezzo d'un dritto uiale accompagnato da due belle siepi di sanguini, il quale diuide il giardino dalle case de'suoi lauoratori [...]»³³³. Sotto la stessa «bella *loggia*», Messer Vincenzo Maggio ritrovò l'Avogadro anche nell'incipit dell'Undicesima Giornata «intorno alle vacche, vitelli, giuuenchi, & buoi», proprio mentre «riceueua danari dal suo malghese per lo secondo termine (stado che simili pigliano i fieni à pagarli al Marzo, al Maggio, & al Settembre per terzo; come anco essi uendono i loro formaggi à i mercanti co' medesimi patti [...]»³³⁴.

Della «molto bella *capelletta* fabricata in capo del giardino, la quale guarda a Tramontana, & à rimpetto del *gran pergolato*, che lo diuide [...] figure dipinte che vi son'attorno [...]», si parla anche nell'incipit della Seconda Giornata «Nella quale si tratta dell'herba Medica, & dell'altre cose utili all'Agricoltura»³³⁵. Sempre «nella *capelletta* dell'horto», Messer Vincenzo Maggio trovò l'Avogadro in compagnia di M. Calisto Paradiso, nell'introduzione alla Quartadecima Giornata «nella quale si tratta de gli Asini, & de' Muli»³³⁶. Anche nella Decimasettima Giornata «nella quale si tratta di quanto debbe fare un diligente Agricoltore di mese in mese, & secondo i buoni, & cattivi tempi», Messer Vincenzo Maggio «essendo ritornato [...] da M. Gio. Battista Auogadro nell'hora solita, lo ritrouò, che godeua il fresco nella *uaga capelletta* [...]»³³⁷. Infine nella Decimaottava Giornata «Sopra le cose dilettevoli della Villa, & quanto è meglio habitarui che nella Città», Messer Cornelio Ducco «essendosi partito [...] dalla possessione di Quincianello per andar all'altra sua della Villa di Piedimonte, & passando dal Borgo di Poncarale, trouò Messer Giouan Battista Auogadro con gli amici ch'erano venuti da ucellare à perniconi co i sparauieri; & essendo smontati sulla porta sua per desinare insieme, fù anch'egli ritenuto da lui; onde hauendo mangiato nella *capella*

³³² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 355

³³³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 60

³³⁴ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 219

³³⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 34

³³⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 272

³³⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 319

dell'horto vnito col giardino; leuandosi tutti da tauola (eccetto l'Avogadro, & il Ducco) andarono per lo giardino [...] à diporto sotto all'ombre del giardino»³³⁸.

Nell'incipit della Settima Giornata «intorno al gouernare i cedri, i limoni, & gli aranci», e in quello della successiva «intorno ad alcune cose, che si cauano dalla terra; lequali non sono per cibo de gli huomini, ne per pastura de gli animali»³³⁹, scopriamo che l'Avogadro era anche solito desinare «in mezo del suo bellissimo *pergolato* per goderui maggiormente un venticello soaue, che tuttavia faceua tremolare i rami de gli arbori del giardino, i diuersi fiori dell'ameno prato, i palmiti dell'ampio pergolato, & i cedri, i limoni, & gli aranci con l'herbe del uago horto [...]»³⁴⁰. Ricordo che i quotidiani incontri dell'Avogadro con i suoi interlocutori, avvennero tutti nel mese di maggio. Anche all'inizio della Terzadecima Giornata «nella quale si tratta de' caualli, & delle caualle di buona razza», ritorna nuovamente il motivo del pranzo sotto al *pergolato*³⁴¹. Ma anche alcune cene vengono servite sotto al pergolato. Conclusi i ragionamenti della Decima nona Giornata «i seruitori apparecchiano la tauola in mezo del *pergolato*, per cenarui la fresco di questa aura soaue»³⁴². Sempre nella stessa giornata Messer Cornelio Ducco loda il pergolato³⁴³, al pari dell'«*horticello*, che l'accompagna tutto à mezo di con si bella prospettiua» impreziosito da «tante belle casse di cedri, di limoni, & di aranci; [...] bei uasi di mortella, di maggiorana, di basilico, di garofani, di uiole, & d'altre gentilissime herbe odorifere, [...] uiali ben salegati»³⁴⁴. Giunti alla sala della colombara, l'Avogadro suggerisce al Ducco di fermarsi «un poco in mezo di questa porticella, poiche l'occhio nostro trapassa questo pergolato, la loggia, il cortile, & uede quanti passano di rimpetto alla porta per la uia»³⁴⁵. Sotto alla colombara di mezo è posta la sala della peschiera, all'ombra di una «fronduta siepe»³⁴⁶, dove l'Avogadro e il Ducco desinarono insieme prima di cominciare il ragionamenti racchiusi nella Vintesima Giornata dell'Agricoltura «Nel

³³⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 339. Il piacere di convivere con gli amici all'aperto era un diletto già menzionato da Doni nell'*Attavanta* (1557).

³³⁹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 161

³⁴⁰ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 143

³⁴¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 249 «Ritornato M. Vincenzo Maggio da M. Gio. Battista Auogadro nell'ora solita, & ritrouatolo nel giardino sotto al gran pergolato, che all'ora haueua desinato con M. Lodouico Barignano, salutatosi secondo la loro buona creanza, fù pregato che sedesse [...]».

³⁴² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 381

³⁴³ «Vi giuro, che io non so doue ne sia un' altro simile di lunghezza, di larghezza, di altezza, & di bellezza». (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 356)

³⁴⁴ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 356

³⁴⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 356

³⁴⁶ Anche nella Quinta Giornata si parla della «saletta della peschiera sotto alla colombara di mezo, doue non solo si compiaceua nel mirare per le finestre, che vi erano da ogni lato, il gran pergolato, il giardino, l'horto, & i campi suoi che sono da Oriente; ma ancor' una infinità di pesci, che uagauano, & guizzavano tuttavia per l'acqua [...]» (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 97)

commendarla, & quanto è ben'essercitata da i Bresciani»³⁴⁷. E dietro di essa i due gentiluomini si ritrovano a contemplare la mirabile bellezza degli «arbori fruttiferi piantati con misura, & la merauigliosa uaghezza di questo prato ripieno di tanta diversità di bellissimi fiori»³⁴⁸. Dopo tanto camminare e ragionare finalmente arrivano alla meta che si erano posti, la «vaga grotticella de bei lauri, & gelsomini adornata»³⁴⁹, posta sotto un'alta quercia e «accomodata con belle anticaglie, & mirabil'ordine; le quali non solamente ci prestano gran satisfatione nel considerarle di una in una, ma possiamo goderle ancora nel sederui sopra»³⁵⁰. Il cosiddetto «luogo opaco» era quindi adatto per conversare comodamente seduti, allietati dalla vista delle anticaglie collezionate, e ristorati dalla piacevole frescura che ivi si godeva. Anche nella Decima Giornata «sopra alcuni ricordi pertinenti l'agricoltura», Messer Vincenzo Maggio viene accompagnato da un servitore dell'Avogadro nella «*grotticella* doue egli leggeua; [...] formata di bei lauri, & gelsomini». I due gentiluomini «[...] si posero à sedere sopra alcune anticaglie di pietra, che ui erano per ornamento. [...] I Maggio era intento al mirare, & considerare la uaghezza, & freschezza del luogo [...]»³⁵¹. Anche il Quintodecimo giorno, M. Vincenzo Maggio e M. Gio. Battista Avogadro «andarono ambedui nel giardino ragionando del gran caldo che faceua, fin che furono giunti nella fresca *grotticella*, doue postisi à sedere sopra l'anticaglie di pietra, il Maggio desideroso d'entrar in ragionamento [...]»³⁵², propose all'Avogadro di parlare delle api.

Sebbene la cornice sembra voler riproporre la stessa struttura narrativa utilizzata dal Boccaccio per inquadrare le sue novelle del Decameron, per quanto riguarda il dialogo del Gallo possediamo degli elementi che ancorano fermamente l'opera alla realtà.

2.4 MESSER GIOVAN BATTISTA AVOGADRO E AGOSTINO GALLO

Realmente esistito e contemporaneo del Gallo, Messer Giovan Battista Avogadro possedeva veramente una proprietà a Borgo di Poncarale, nello stabile di S. Urbano, dove si trasferì definitivamente, lasciando la sua residenza cittadina, a seguito della «lettera amoreuolissima» inviategli «dall'Eccellete Dottore Messer Ludouico Moro» il 23 novembre 1547³⁵³, che

³⁴⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 382

³⁴⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 356

³⁴⁹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 355

³⁵⁰ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 357

³⁵¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 192

³⁵² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 287

³⁵³ La lettera è riportata all'interno della Vintesima Giornata. Dalla sua lettura si evince che il Moro svolgeva il ruolo di giudice. Si firma come dottore e a detta del Ducco «di costumi, di prudentia, & di religione haueua pochi pari». Fuggendo dalla città si è liberato della toga, dei processi e degli studi malinconici. La vita in villa gli aveva offerto la possibilità di ristorarsi, di godere della quiete che in campagna si trova, e di dedicarsi alla lettura

proprio nello stesso anno era fuggito da Brescia «con gli honori, & utili che ui godeua, per fruir qui (sempre a Borgo di Poncarale) le doti della libertà». Il Moro con la sua missiva invitava l'Avogadro a seguire il suo esempio, mantenendo fede al loro accordo di vivere serenamente insieme godendo della quiete della campagna, ma «hauendo à pena il buon gentil'huomo gustato la felicità, piacque alla bontà di Dio di premiar le sue opere con li beni dell'altra uita felicissima»³⁵⁴.

La villa che l'Avogadro costruì «è dotata di ameno colle, di uaghe prospettive, di folti boschi, di copiosi uignali, di bei giardini, di sontuose stanze, di limpide acque, & di cittadini ben creati co i quali spesse uolte, hor qua, or là ci godiamo amoreuolmente insieme [...] Et però non è meraviglia se quei gentil'huomini lo godono (il sito) si lietamente quasi tutto l'anno, come fanno»³⁵⁵. Era anche dotata di una chiesetta in onore del Santo dove, come riferisce lo stesso Avogadro nella Decima Nona Giornata, un buon pastore non mancava mai di officiare la messa ogni domenica e in tutte le feste comandate, a dimostrazione che la vita in villa non poteva che giovare allo spirito³⁵⁶.

Convertita poi in casa colonica, della villa esiste ancora traccia nei pressi del ponte sul fiume Garza³⁵⁷. Questo dato è di rilevante importanza, in quanto chiarisce il contesto che ha dato origine al trattato.

Partendo dal 1427, anno in cui Brescia divenne dominio veneto, ho cercato di ricostruire l'albero genealogico di questa illustre casata ricca di potere e di aderenze ben radicata nel territorio bresciano fin dal XII secolo, per cercare di arrivare al nome di Messer Giovan Battista, «maestro i agricultura, arguto interlocutore e figura rappresentativa nei dialoghi delle "Vinti Giornate delle vera agricultura e piaceri della villa" di Agostino Gallo»³⁵⁸.

di Platone, Filone, Seneca, di altri libri antichi e delle Sacre Scritture. (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 382-386)

³⁵⁴ Infatti morì l'otto dicembre dello stesso anno. La sua morte scosse profondamente l'Avogadro, che dice di non essere più uscito dalla città fino al Carnevale dell'anno seguente. (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 382; 387)

³⁵⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 348-349

³⁵⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 380

³⁵⁷ A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991, pp. 85-86

³⁵⁸ Alcuni storici attribuiscono a questa illustre casata un'origine bergamasca sulla base della discendenza dagli Avogrado del Giglio, il cui stemma è: troncato d'oro e d'argento al giglio di rosso sulla partitura. Altri invece, li definiscono antichissimi patrizi bresciani, i quali trassero il loro nome e la loro potenza dalla carica feudale ereditaria di "Advocati Ecclesiae Brixiensis" (avvocati della chiesa bresciana) che detenevano sin dal XII secolo. Il cui stemma è d'argento con tre fasce contromerlate di rosso. «Come avvocati, pretesero il diritto di chinea (mulo bianco usato per trasportare il presule nelle sue visite) quali vassalli e scudieri del vescovo di Brescia. Oltre a questo privilegio conservato fino al 1446, gli Avogadro imposero la loro potenza signorile nell'ufficio di Gastaldi o Canevari delle principali corti vescovili fra cui quella di Bagnolo. Gli Avogadro, essendo stati i primi Gastaldi, cioè ufficiali rappresentanti amministrativi ed economici dell'ufficio vescovile retribuiti con assegnazione di fondi o di decime, oltre all'esercizio amministrativo che implicava autorità giudiziaria e militare

Le giurisdizioni separate, signorili o feudali, degli Avogadro, dei Gambara e dei Martinengo, caratterizzanti il panorama istituzionale dell'intera provincia, vennero mantenute e confermate dalla Serenissima, che per quanto riguarda la gestione di quei territori preferì non modificare gli equilibri tra i vari referenti locali. Anzi, si mostrò conciliante e prodiga nell'aggiungere vaste e nuove legittimazioni³⁵⁹. Per quanto riguarda il feudo degli Avogadro, sappiamo che nel 1427 Venezia concesse a Pietro Avogadro, civis bresciano assai influente, il feudo di Lumezzane, dotandolo di giurisdizione plenaria e del vincolo di trasmissione ereditaria ai diretti discendenti di sesso maschile, imponendo come unico limite quello del ricorso al sale veneto. Venezia si mostrò sempre particolarmente accomodante nei confronti degli Avogadro, anche perché Pietro fu l'ideatore nonché promotore della congiura guelfa di Gussago che spianò la strada al dominio marciano³⁶⁰. Oltre al feudo di Lumezzane³⁶¹, Venezia assegnò al benemerito e potente nobile bresciano, generose provvigioni finanziarie con la facoltà di estenderle ad una consistente schiera dei suoi *fideles*³⁶².

Messer Giovan Battista Avogadro non sembra essere il diretto discendente di Pietro, che ebbe un figlio di nome Luigi, anch'esso al soldo della Repubblica di Venezia³⁶³. A differenza del padre però, dopo la sconfitta delle truppe veneziane nella battaglia di Agnadello (1509), si alleò con il re di Francia e gli consegnò il castello di Brescia. A detta del Sanudo, Luigi XII premiò la sua defezione investendolo del feudo della Val Trompia. Ma dopo che Brescia cadde sotto il dominio francese, fu pronto a tramare congiure per il ritorno della città alla Serenissima, mirando ai vantaggi e ai benefici per sé e per la famiglia³⁶⁴.

nel distretto assegnato, pretesero una percentuale fissa da tutti i Gastaldi che si susseguirono». (G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie..op. cit.*, I, fig. p. 34, 52; II, p. 30, fig. p. 28; A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale..op. cit.*, p. 85)

³⁵⁹ S. ZAMPERETTI, *I piccolo principi: signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Venezia, 1991, p. 156

³⁶⁰ Cfr. C. PASERO, "Il dominio veneto fino all'incendio della loggia (1426-1575)", in *Storia di Brescia*, a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, 4 vol., Brescia, 1961-64, II, pp. 6-8

³⁶¹ Pietro Avogadro era già stato investito del feudo di Polaveno, dotato di una giurisdizione plenaria, da Pandolfo Malatesta nel 1409, ma il feudo andò distrutto durante la guerra.

³⁶² In data 2 gennaio 1427 Venezia decise di assegnare a Pietro Avogadro una provvigione mensile di 100 fiorini e di concedere vari benefici a quattordici cittadini bresciani suoi seguaci. (S. ZAMPERETTI, *I piccolo principi..op. cit.*, p. 156)

³⁶³ Nel 1483 difese Brescia contro le forze congiunte del duca di Ferrara, Ercole d'Este, di Ludovico il Moro, di Lorenzo de' Medici e di Alfonso II d'Aragona. Nel 1492, sempre a Brescia, vinse un pallio d'oro durante una giostra; nel 1495 partecipò con duecento uomini alla lega contro Carlo VIII. Nel 1503 seguì la costruzione del castello di Cremona, dove nel 1508 venne nuovamente distaccato, dopo un'azione militare in Val di Non. (Voce "Avogadro, Luigi", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma, 1962, p. 683)

³⁶⁴ Alla congiura antifrancesa capitanata da Valerio Paitone e Giangiacomo Martinengo, oltre a Luigi Avogadro e ai suoi figli Pietro e Francesco, si aggiunse anche nel 1512 il capitano Andrea Gritti per volere del Senato veneziano, avvertito per tempo da Ambrogio Avogadro, un parente di Luigi. Dopo un primo tentativo fallimentare, i congiurati riuscirono ad unirsi alle truppe veneziane, e durante la conquista di Brescia l'Avogadro distrusse le case dei suoi rivali, i Gambara. Ma la congiura non andò a buon fine. Gastone di Foix raggiunse la

Presumibilmente Giovan Battista Avogadro faceva parte di un altro ramo della famiglia, che possedeva il Borgo di Poncarale, dove è ambientato il dialogo del Gallo: «Nel Territorio Bresciano copioso di amene, & delitiose Ville, si ritroua esser il Borgo di Poncarale, detto anticamente Ponte Carraro; doue come in un ridotto pieno d'ogni dolcezza, & quasi centro fatto della natura di tutti gli altri circonvicini Villaggi, sogliono ragunarsi quei gentilhuomini, che la maggior parte dell'anno ui dimorano per gordersi ne i loro honorati diporti»³⁶⁵.

Dall'analisi della biografia del Gallo è emerso un dato piuttosto rilevante: anch'egli aveva infatti fissato il proprio «quartier generale» a Borgo di Poncarale, dove nel 1534 aveva acquistato 60 più di buona terra «aradora, prativa, adacquadora» in grado di fornire «frumento, lino, fieno, legname»³⁶⁶. Controversa però appare l'identificazione della sua dimora. Per alcuni si tratta della cascina Gallo, situata sul fianco della chiesa parrocchiale; mentre altri sostengono che sia il palazzo cinquecentesco al centro del paese, che si affaccia a mezzodì della strada che porta alle Chiaviche, di proprietà del signor Enzo Ranchetti³⁶⁷.

Proprietà che però dovette vendere, non senza rammarico, nel 1556 a causa dei debiti che doveva saldare. Il Gallo dunque era personalmente coinvolto nelle dinamiche riguardanti il Borgo, «luogo da lui mitizzato come Eden ritrovato, l'antitesi paradisiaca della città, per lui infernale»³⁶⁸. Amava profondamente la sua città natale, ed infatti è proprio «Alla magnifica et illvstre città di Brescia» che dedicò la prima edizione del suo manoscritto. Dedicò che venne conservata anche nelle due prime edizioni veneziane, cosiddette “pirata”, de *Le Dieci giornate* pubblicate da Domenico Farri nel 1565, e che fu inserita, seppur con qualche modifica, nel proemio alla fine della «decima e ultima giornata» dell'edizione veneziana de *Le tredici giornate*, stampate nel 1566 presso Nicolò Bevilacqua³⁶⁹.

«Poiche io mi ritrouo, Patria mia honoratissima, con l'aiuto di Dio esser uenuto al fine di scriuere la maggior parte delle commodità della uilla, e del uero coltiuare de gli agricoltori tuoi cittadini e paesani, essendo pregato di mandare in luce queste tue fatiche, ho giudicato non poterle ad altri più degnamente dedicare, che al tuo chiaro, & honorato nome. Percioche spero che la difenderai da i detrattori e massimamente quando dicessero, che io ho detto molte cose che no si trouano nelle

città e assediò il castello. I congiurati ivi racchiusi furono costretti a capitolare. Luigi, con i figli, fu catturato e decapitato. (Voce “Avogadro, Luigi”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma, 1962, p. 683)

³⁶⁵ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 3

³⁶⁶ A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991, p. 91; Voce “Gallo, Agostino”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 694. Si parla di 20 ettari di terra.

³⁶⁷ A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale..op. cit.*, p. 80, 91. Per alcuni il palazzo ora Ranchetti, apparteneva ai nobili Moro che possedevano circa ottocento più di terra a Borgo ed alle Chiaviche. Borgo era abitato da tante altre famiglie nobili: i Nassino, i Bona e gli Emili.

³⁶⁸ Voce “Gallo, Agostino”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 695

³⁶⁹ «Delle molte doti della magnifica e illustre città di Brescia, & suo paese; Proemio di M. Agostino Gallo nobile Bresciano; al quale seguono poi le tre Giornate delle honeste commidità, & de gli honorati piaceri che si cauano della Villa».

dottrine antiche, facendoli uedere, che per questo non contradico a quei tanto celebri Autori, che parlarono brevemente, & in generale, ma che solo mi son diffuso in cose assai particolari per manifestar maggiormente al modo la grande eccellentia, che hai nel coltiuar il tuo paese, la quale è tanto maggior, quato ch'egli è forse piu grande d'ogni altro d'Italia. Il quale, non ostante che circondi poco meno di trecento miglia, & che i monti, i colli, le ualli, & le campagne siano assai piu de' campi fertili; tuttavia, per esser'habitato da piu che settecento mila creature humane, è talmente ben coltiutato, che di sterile, meritamente acquista il nome di fertilißimo [...] O ben aventurata Patria, poiche non solo è dotata di tutte queste cose; ma ancora, per natura, ama, celebra, & essalta questa nobil'arte dell'Agricoltura; mostrando a tutto il mondo con quali modi si posson leuar da i selvatici monti, da gl'inculti colli, dalle deserte valli, & dalle foreste campagne, i velenosi sterpi, gli aspri ruschi, gli acuti stecchi, gli spinosi uepri, & ridurgli in folti boschi, in utili vignali, in floridi prati, & in campi abbondanti di grani, & lini: Cose che, per certo l'arricchiscono grandemente per esser coltiutata hormai tutta quella parte del suo paese, che si può laurare, poco meno d'un bel giardino»³⁷⁰.

Però, proprio a partire dall'edizione del 1566 de *Le tredici giornate*, si registra il cambiamento del destinatario della dedica, che verrà mantenuto per tutte le stampe successive: «Al serenissimo e magnanimo principe Emanuele Filiberto duca di Savoia». Scelta che il Gallo sente il dovere motivare.

«Dve principali cagioni mi hanno mosso, Altissimo e Sereniss. Principe à consecrar'al glorioso nome di uostra Altezza questa seconda ampliata editione della Agricoltura mia, hauendo io dedicata al prima alla Patria per quel natural'obbligo, di che ciascuno è tenuto alla sua. L'una è stata l'hauere inteso con quanta benignità da uostra Altezza fosse accettata, & letta questa mia humil fatica, che presentai tosto che fu stampata ad alcuni Signori principali della Corte sua; poi che ella si degnò prender'informazione della tenue persona mia, & del mio oscuro nome; argomento euidentissimo, che non pur non le fosse questo soggetto dispiaciuto; ma anco l'Autore di esso, indegno per ogni altro rispetto, di peruenir solamente in cognitione di così alto Principe, fosse in alcuna consideratione presso l'Altezza uostra. Onde giudicai subito esser mio obbligo di far questa dedicatione al nome suo, come per segno di gratitudine, & di ringratiamento per tanta sua humanità, non sperando mai altra occasione di satisfar'almen'in parte à tanto debito. L'altra cagione è la certezza ch'io ho della grandissima dilettazone, & vaghezza che fra l'altre diuine sue virtù, ha vostra Altezza della Agricoltura; professione certamente degna di esser amata; & pregiata da ogni saggio, & valoroso Principe al par di qualunque arte, ò scientia honorata habbia'l mondo. Di Venetia, il primo di Giugno. M D LXVI»³⁷¹

A Brescia si era infatti trasferito, al pari dello zio paterno Francesco –divenuto suo tutore nel 1517, quando rimase orfano³⁷²-, e aveva sposato nel 1520 Cecilia Tarelli, appartenete ad una famiglia della piccola nobiltà rurale di Manerbio, dove possedeva alcune proprietà. Dalla

³⁷⁰ *Le Dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa. Di M. Agostin. Gallo, in dialogo*, Venezia (Domenico Farri), 1565. Cfr. *Le tredici giornate della vera agricoltura & de' piaceri della uilla di m. Agostino Gallo. Nvovamente ristampate con molti miglioramenti, & con aggiunta di tre giornate. Con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tauole: una della dichiarazione di molto uocaboli, & l'altra delle cose notabili*, Venezia (Nicolò Beuilacqua), 1566, pp. 252-257

³⁷¹ *Le tredici giornate della vera agricoltura & de' piaceri della uilla di m. Agostino Gallo. Nvovamente ristampate con molti miglioramenti, & con aggiunta di tre giornate. Con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tauole: una della dichiarazione di molto uocaboli, & l'altra delle cose notabili*, Venezia (Nicolò Beuilacqua), 1566

³⁷² Sia la madre del Gallo, di cui non si conosce nemmeno il nome, che il padre Giancristoforo, morirono cinquantenni entro il 1517. Lo zio Francesco subentrò allora nella conduzione della bottega del fratello e accolse in casa propria sia Agostino che la sorella Ippolita, allora dodicenne. Da una polizza d'estimo del 1517, risulta essere proprietario di una casa a Brescia nonché titolare di un altro paio di botteghe sempre di «pateria» e «ferrazze». (Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 694)

felice unione nacquero otto figli, tra maschi e femmine. Insieme alla moglie, alla sorella Ippolita ed a Angela Merici³⁷³, trovò riparo a Cremona in una casa di sua proprietà presso la chiesa di S. Vittore, negli anni in cui si avvertì la minaccia di un'irruzione delle truppe cesaree, e solo con la pace di Bologna (1530), fece ritorno nella sua amata Brescia, «bella [...] più per la campagna che la circonda che di per sé»³⁷⁴. Abitava in vicolo S. Clemente, vicino all'amico Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Il pittore morì nel 1554 e nominò il Gallo come suo esecutore testamentario, nonché come tutore dei suoi figli³⁷⁵. Probabilmente rincorse per tutta la vita il sogno di divenire il proprietario di una villa, intesa come una grande azienda agricola sita al centro di vaste possessioni terriere; di partecipare attivamente alla sua conduzione; di godere sia dei benefici materiali sia della raffinata qualità della vita che solo un'esistenza lontana dalla città poteva garantire. Purtroppo però il sogno rimase tale e si infranse definitivamente quando fu costretto a vendere la sua proprietà a Borgo di Poncarale per far fronte ai creditori. D'altronde aveva da sempre dimostrato scarsa dimestichezza nella gestione di qualsiasi attività. Malgrado la professione del padre Giancristoforo -gestore di una bottega di «pateria» e «ferrazze», ossia di stoviglieria e ferramenta, ereditata a sua volta dal padre «Bontempus de Gallis» e situata nei pressi della chiesa di Cadignano, odierna frazione di Verolanuova, nei pressi di Brescia³⁷⁶-, il Gallo mostrò fin da subito un generale distacco ed un profondo disinteresse per le dinamiche di quel mondo, nel quale venne introdotto con ogni probabilità fin da fanciullo. Trovandosi poi coinvolto nella vendita di stoffe, non riuscì a ricavarne alcun profitto, preso com'era dalla stesura della sua opera, alla quale si dedicò a partire dal 1552.

Dall'analisi del testo si evince che il Gallo non parla in prima persona. Preferì adottare la struttura del dialogo, e dotare Messer Giovan Battista Avogadro del ruolo di interlocutore principale. Sebbene non si possano che fare delle congetture sulla tipologia del rapporto tra il Gallo e l'Avogadro, il forte senso di quotidianità, intimità e familiarità che traspare dalle analitiche descrizioni fornite nel trattato sia sulle possessioni dell'Avogadro che sulla sua

³⁷³ Nata a Desenzano, Angela Merici fondò l'ordine delle Suore Orsoline nel 1535. Il culto di sant'Orsola era già sentito a Cadignano, paese natale del Gallo, almeno a partire dal 1515, quando vennero traslate nella chiesa parrocchiale alcune supposte reliquie della santa. Il Gallo conobbe Angela Merici nel 1529. L'incontro potrebbe essere stato propiziato dalla sorella, che si era affezionata molto a lei, soprattutto a seguito della morte del marito. Sempre nello stesso anno fece la conoscenza di Girolamo Miani, fondatore della Congregazione Somasca. (A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991, p. 91; Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 694)

³⁷⁴ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 696

³⁷⁵ A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991, p. 91

³⁷⁶ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 693

stessa persona, sembra far intuire che fra i due ci fosse una profonda conoscenza. Se da un lato nulla impedisce di considerare Messer Giovanni Battista Avogadro come la trasposizione letteraria delle conoscenze ma anche delle aspirazioni e delle ambizioni del Gallo -ormai disilluso dal sogno di vivere l'intera esistenza in villa, specialmente dopo la vendita della sua proprietà a Borgo³⁷⁷-; dall'altro potrebbe anche essere legittimato l'esatto opposto. Infatti, al pari di molti altri autori di testi sull'agricoltura e sulla villa, pubblicati nello stesso torno d'anni, è ipotizzabile che il Gallo parlasse a nome di quel gruppo di ricchi borghesi e piccoli nobili che aveva acquistato, o che stava valutando la possibilità di farlo, una villa e la relativa proprietà terriera³⁷⁸. Se così fosse, all'Avogadro spetterebbe il ruolo di maestro di agricoltura, come effettivamente avviene nel dialogo, mentre al Gallo quello dell'assiduo frequentatore della sua villa, al pari di tanti altri amici e gentiluomini che si radunavano quotidianamente per godere della sua compagnia e dei benefici suscitati dall'esperienza della vita agreste. Il ruolo dell'autore potrebbe quindi essere ridimensionato, e la sua figura ricercata dietro ai due maggiori interlocutori dell'Avogadro: Messer Vincenzo Maggio³⁷⁹ e Messer Cornelio Ducco³⁸⁰.

Il Gallo attribuisce al Maggio il titolo nobiliare e lo presenta come possessore di un podere suburbano. Inoltre, in modo da scongiurare equivoci, nella nota a margine del testo scrive che «Questo M. Vincenzo non è il famoso filosofo, ma è quello che ho pochi pari nell'Agricoltura»³⁸¹. È ipotizzabile che si riferisse ai Maggi, una famiglia di illustri tradizioni nobiliari, presente nella provincia bresciana, cui apparteneva proprio un Vincenzo Maggi (Brescia, 1498 – Ferrara 1564)³⁸². Nato intorno al 1498, presumibilmente nella località di Pompiano, dove la famiglia possedeva uno dei suoi fondi, Vincenzo, insieme al veronese Bartolomeo Lombardi, intraprese il laborioso lavoro di commento alla *Poetica* di Aristotele³⁸³. La prima educazione letteraria gli venne impartita dal padre Francesco, discepolo di Gasperino Barzizza, nonché dal veronese Gerolamo Bagolino, *magister* di *artes*

³⁷⁷ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 696

³⁷⁸ J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 148

³⁷⁹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 3

³⁸⁰ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 339

³⁸¹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 3

Nato nel 1498, filosofo e professore di filosofia all'università di Padova nel 1528, Vincenzo fu chiamato all'università di Ferrara dal duca Ercole II d'Este, e in quella città morì nel 1564. Abitava insieme ai suoi figli nel palazzo oggi Sigismondi, già Conter, in via Tosio. (G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie..op. cit.*, III, p. 16)

³⁸² Lo stemma della famiglia Maggi ha cinque bande azzurre orizzontali, in campo argenteo. (G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie..op. cit.*, III, fig. p. 30, 43; Voce "Maggi, Vincenzo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Catanzaro, 2006, pp. 365-369)

³⁸³ V. MAGGI, B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de Poetica comune explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridicoli et in Horatii librum de arte poetica interpretatio*, Venetiis, V. Valgrisi, 1550

liberales. Completò la formazione all'università di Padova, e all'Accademia degli Infiammati dove ebbe modo di sentire le lezioni di Sperone Speroni, principe e infaticabile animatore del cenacolo padovano. Nel 1528 assunse il primo incarico di insegnamento nello Studio patavino, da cui prese avvio la sua brillante carriera universitaria. Tenne l'incarico fino al 1543, in qualità di commentatore dei testi aristotelici³⁸⁴, e poi venne trasferito a Ferrara al servizio del duca Ercole II d'Este fino al 1557, con il compito di precettore del principe. Si inserì facilmente nei cenacoli intellettuali della corte estense, anche grazie alla fama e al prestigio raggiunti, tanto da essere elevato a principe dell'Accademia dei Filareti (1554). Nonostante i vari spostamenti, fu in grado di mantenere sempre stretti contatti con le istituzioni e i letterati della sua città natale, dove tra l'altro era solito ritornare per sbrigare mansioni economiche legate alle proprietà familiari o per ragioni culturali. Inoltre giocò un ruolo rilevante nell'istituzione dell'Accademia bresciana di Rezzato, promossa da Giacomo Chizzola e da un gruppo di colti aristocratici. È possibile credere che i suoi sopralluoghi nella provincia bresciana, fossero allietati dalla compagnia Messer Giovan Battista Avogadro, che amava circondarsi di gentiluomini per discorrere e ragionare sui segreti dell'agricoltura. Inoltre il Gallo poteva conoscere il Maggi, se non personalmente, almeno per il comune interesse che entrambi manifestarono nei confronti della scrittura³⁸⁵.

Invece messer Cornelio Ducco, interlocutore di Messer Gio. Battista Avogadro solo nelle ultime tre giornate dell'opera del Gallo, risulta essere proprietario di un fondo a Quinzanello, frazione del comune di Dello in provincia di Brescia, e della «Villa di Piedimonte [...] sopra di quell'eminente colle», presumibilmente vicina a Borgo di Poncarale³⁸⁶. Anche i Ducco (Duc, De Duchis) erano una famiglia della nobiltà bresciana e malgrado l'assenza di informazioni specifiche circa il nostro personaggio, lo si potrebbe legare al ramo dei Ducco di Pontevico, a cui apparteneva Giovanni (1415 - Brescia 1496), che presi gli ordini sacerdotali

³⁸⁴ Il commento alla *Poetica* aristotelica nacque nella forma di un corso di *lectiones* da recitare e discutere nel sodalizio degli Infiammati.

³⁸⁵ Il Maggi scrisse anche opere minori, nella maggior parte dei casi nate sotto forma di orazioni. Nella Biblioteca Estense universitaria di Modena è conservata, per esempio, un'orazione intitolata *Mulierum praeconium* (ma anche *De mulierum praestantia*). Recitata nel 1545, come documentato in testa al manoscritto dedicato all'Illustrissima Principessa di Ferrara Anna d'Este, venne tradotta in italiano ed edita da Turlini, sempre nello stesso anno, con il titolo *Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne*, con l'anonima dedicatoria a «donna Leonora Gonzaga Martinega». È quasi da escludere che l'opera di volgarizzamento sia da attribuire al Maggi. Inoltre l'edizione bresciana del Turlini, unisce al *Brieve trattato* una dissertazione, scritta in forma anonima, e dedicata a Girolamo Martinengo, marito di Leonora: *l'Essortatione a gli uomini perché non si lascino superar dalle donne*, predisposte ad un più virtuoso operare, in quanto dotate dell'indole «flegmatica».

³⁸⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 345

intorno al 1460, ottenne prima la nomina a secondo curato della collegiata dei Santi Nazario e Celso di Brescia, dove fu sepolto, e poi quella S. Maria di Gussago³⁸⁷.

Nemmeno il ricorso agli studi compiuti dal Gallo può essere utile a sciogliere i dubbi intorno alla dualità della sua figura. Infatti, anche per quanto riguarda la sua formazione ci sono pareri contrastanti. Da un lato c'è chi afferma che il Gallo, oltre ai primi rudimenti di grammatica ed abaco, non abbia compiuto studi specifici ed approfonditi in ambito agricolo e agronomico.

«Egli non versò negli studi delle lingue e delle scienze, né si applicò giammai alla poesia, ma fino dai primi anni della sua gioventù ebbe sempre grande dilettazione e vaghezza per l'agricoltura. A questa applicò tutti i suoi pensieri, e a questa sola attese con tanta assiduità che di quante cose ha egli scritto poche son quelle che non sieno state fatte colle sue proprie mani, e fatte fare a conto suo, o vedute fare da altri, o accertato da uomini degni di fede»³⁸⁸.

Dall'altra invece c'è chi sostiene che non trascurò gli studi, nonostante lavorasse attivamente nella bottega del padre. Gli insegnamenti acquisiti a Verolanuova ed a Quinzano gli furono utili per una buona cultura letteraria ed agricola, alla quale affiancò anche una profonda conoscenza dell'arte e della Bibbia, soprattutto per l'influenza dei Domenicani, che a Cadignano possedevano molti appezzamenti agricoli³⁸⁹. Grazie ad una solida formazione, elevò la sua posizione sociale a quella nobiliare, e divenne non solo un insigne ed esperto agronomo, ma anche come letterato, appassionato d'archeologia e interessato all'arte³⁹⁰.

Malgrado i pareri contrastanti circa l'istruzione ottenuta, quel che risulta essere sicuramente incontrovertibile è la sua profonda conoscenza del territorio bresciano, la sua amata ed adorata patria, alla quale dedica la prima edizione delle *Dieci Giornate*. Il dialogo è ben radicato nel suo territorio d'origine, e il senso di familiarità che traspare dalla lettura delle varie giornate, è una diretta conseguenza di questo. Reale è l'ambientazione; il nome nonché i possedimenti dell'interlocutore principale; le tecniche agricole e le modalità descritte al fine di ottenere il maggior profitto dalla conduzione di un'azienda agricola; la diffusa esigenza di una fuga ristoratrice dai mali, dalle limitazioni e dalle responsabilità della vita cittadina, per un'esistenza armoniosa in villa. La vita in campagna richiede uno sforzo costante e continuativo per l'organizzazione dei lavori necessari alla corretta gestione del fondo, ma contemporaneamente ripaga la fatica con i piaceri derivanti dalle visioni e dai suoni dell'ambiente naturale, nonché dai passatempi che ivi si possono praticare.

³⁸⁷ Voce "Ducco, Giovanni", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, 1992, pp. 750-754

Lo stemma della famiglia Ducco è «troncato d'oro al giglio di rosso e di rosso all'aquila nera». (G. PIOVANELLI, *Stemmi e notizie...op. cit.*, II, pp. 77-78, fig. pp. 75-76)

³⁸⁸ V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Bettoni, 1823, tomo II, pp. 88-90

³⁸⁹ Anche il Gallo possedeva a Cadignano 108 piè di terra che vendette nel 1530 per acquistarne 59 a Malpaga di Calvisano.

³⁹⁰ A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991, p. 90

Il fatto che la sua opera sia supportata da numerosi riscontri con la realtà, lascia ben sperare che le informazioni e le descrizioni fornite siano da considerare veritiere. Questo sia per quanto riguarda la parte più propriamente nozionistica della sua opera -quella riguardante le necessità pratiche imposte dalla conduzione di un fondo agricolo-, compresa tra la Prima e la Decima Settima Giornata, che quella dedicata invece al recupero umanistico dei piaceri della vita in villa enunciati nelle ultime tre giornate, che saranno oggetto di una approfondita ed accurata disamina. In effetti, pur dando numerosi consigli sui metodi agricoli, il Gallo descrive la vita in villa come un'esigenza di svago e di riposo.

2.5 FUGA DALLA CITTÀ

Nella Prima Giornata, Messer Vincenzo Maggio venne caramente ricevuto da Messer Gio. Battista Avogadro nel suo podere di Poncarale, «Doue, poiche alquanto hebbero insieme passeggiato, dispensando i ragionamenti loro nelle *lodi dell'aere, & dell'amenità del sito*, si posero à sedere nel uago giardino sotto un *gran pergolato* [...]»³⁹¹. Il Maggio, sinceramente incantato dalla bellezza della villa e del sito, esprime tutta la sua «dolce inuidia» per la scelta di vita fatta dall'Avogadro, che supportato da una vasta conoscenza dell'agricoltura –intesa come «nobil professione [...] la maggior cosa, & la più importante di tutte l'altre»³⁹²-, decise di abbandonare per sempre l'ipocrisia e la falsità della città³⁹³.

La cosiddetta “fuga dalla città” è consequenziale alla denuncia del decadimento materiale, etico e sociale dei grandi centri urbani dell'Italia del tempo. Si tratta di un topos proveniente dagli autori dell'antichità, che gli scrittori cinquecenteschi riprendono ed estremizzano, investendolo di un violento senso di disgusto³⁹⁴. Dalle loro descrizioni negative sulle città si prende atto del crollo dello spirito di solidarietà e cooperazione soprattutto tra i membri dei ceti privilegiati, e dei disagi ambientali causati dal rumore e dall'aria insalubre³⁹⁵. Malgrado

³⁹¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 3

³⁹² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 4

³⁹³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 3 «Veramente, quanto piu io miro questa uilla, & questo sito: & che considero lo stato uostro, Messer Gio. Battista, tanto maggiormente ho da portarui una dolce inuidia; uedendo massimamente la vita, che uoi fate con tanta contentezza d'animo, essercitandoui intorno all'Agricoltura, mercè della molta intelligentia che hauete in tale arte».

³⁹⁴ Cfr. Petrarca, *De vita solitaria*. Il dialogo ideato nel 1366 instaura un parallelismo tra i mali della città e la bontà della vita in campagna. Allo stesso modo Palladio nel “*Sito da eleggersi per le Fabriche di Villa*” contenuto nel *Secondo Libro* della sua *Architettura* (1570), riferendosi ad un'esistenza condotta in campagna scrisse: «l'animo stanco dalle agitazioni della Città prenderà molto ristoro e consolazione [...] e visitati da virtuosi amici, avendo soprattutto la lor Virtù, potevano similmente conseguire quella beata vita che qua giù si può conseguire».

³⁹⁵ J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 155

siano evidenti le esagerazioni dei mali della vita cittadina, i documenti civici contemporanei sembrano confermare l'esistenza di un effettivo stato di degrado di fondo³⁹⁶.

Ancor più significativa appare essere la Decimaottava Giornata dell'agricoltura «Sopra le cose diletteuoli della Villa, & quanto è meglio habitarui che nella Città»³⁹⁷. Messer Cornelio Ducco, dopo aver ringraziato l'Avogadro per il pranzo che gli aveva offerto assieme al privilegio di vedere il suo «sito, degno veramente d'ogni Principe, per esser accomodato di sontuoso casamento, di vago giardino, di bell'horto, di ampio pergolato, & di grande peschiera»³⁹⁸, riporta al suo onorevole interlocutore «la meraviglia di molti della Città; i quali (conoscendoui per homo di valore) vi biasimano che l'abbiate abbandonata per habitare in questa picciola Villa»³⁹⁹. Al che l'Avogadro ribatte dicendo «che se coloro, che tanto mi biasimano, sapessero le cose che mi han mosso à stantiare in questo luogo, son certisimo che non mi riprenderebbono, ma più tosto mi ponerebbono sopra la porta quelle parole, che meritamente furono scritte sopra quella del buon Catone Censorino, il quale abbandonò le sue grandezze di Roma per godersi il rimanente di sua uita quietamente nel suo picciolo podere, come fece. O ben fortunato Catone, poi che solo tu sai uiuere al Mondo»⁴⁰⁰.

Apporta poi altri numerosi esempi volti a puntualizzare quanto la sua scelta sia stata compiuta con giudizio e ragion di causa.

«Chi mosse mai quegli innumerabili Romani à lasciar le grandezze per andar' à uiuere, & morir nelle loro Ville? Se non che conosceuano chiaramente, che iui si troua il tesoro della libertà accompagnata da tutte quelle delitie, che goder si possono da ogni sauio huomo in questo mondo? Parimente chi hà indutto già tanti centinara d'anni tutti i personaggi di Francia, di Fiandra, di Boemia, di Polonia, di Ungaria, & d'altre Provincie, à starsene alle lor' accomodate Ville, né mai d'alcun tempo habitar nelle Città? Se non ch'eglino ancora conoscon benissimo, che'l uiuer' in Villa è il maggior riposo, & la maggior contentezza, che trouar si possa in qual si uoglia Città. Medesimamente chi spinge i Signori di Roccafranca, di Barco, di Villachiara, di Virola, di Pralboino, & i Magnifici Cauallieri, con tanti altri nobili, à uiuer di continuo nelle loro Ville? Senon ch per esperentia ueggono che iui godono altra maniera di libertà, altra sorte di piaceri, & altra quantità di delitie, che non sono quelle che trouarsi posson nella nostra Città»⁴⁰¹.

³⁹⁶ J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, pp. 155-156. La classe dominante rappresentata dalla nobiltà e dalla ricca borghesia -circa il cinque per cento della popolazione-, era solita esercitare illecitamente il potere, appropriandosi del denaro pubblico. La speculazione del grano rappresentava un'ampia fonte di profitto, e considerando il fatto che nella maggior parte delle ville dell'Italia settentrionale si produceva proprio grano e vino, si può facilmente dedurre che anche i proprietari delle ville fossero coinvolti in questo traffico illecito, malgrado i forti valori etici e morali che dovevano contraddistinguerli e che li avevano portati alla perentoria decisione di abbandonare definitivamente i mali della città.

³⁹⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 339

³⁹⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 339

³⁹⁹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 339-340

⁴⁰⁰ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 340

⁴⁰¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 349-350. L'elenco poi viene ripreso e ampliato nella Vintesima Giornata con i nomi di Manio Curio Dentato, Quinzio Cincinnato, Scipione l'Africano, Diocleziano e altri. (Cfr. A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 391)

L'Avogadro perfettamente convinto di aver fatto la scelta giusta, può solo biasimarsi per non aver avuto l'ardire di intraprenderla prima. «Con l'aiuto di dio» è riuscito a fuggire dalle «cattive compagnie» della città, definita come «un'inferno continuo», per trascorrere gli anni che gli restavano ancora da vivere in villa, «vera sembianza del paradiso. Percioche qui sono cittadini accostumati, cortesi, pacifici da quali io sono amato assai più di quel che merito».

È consapevole della necessità di una vita in villa, quale unica formula possibile per il raggiungimento di un'esistenza armoniosa, in cui otium e negotium, profitti e piaceri convivono pacificamente. In villa c'è coesione e condivisione «ogni cosa che si ha, esser più tosto dell'amico che di colui che la possiede. Poi facciamo la vita assieme, hora nell'andar a caccia e uccellare, e hora a ragionare e leggere, cantare, sonare, giuocare e mangiare. Gli animi sono quieti e tranquilli e tutti si prodigano al fine di garantire la «santa pace»⁴⁰². Complicità e rispetto caratterizzano anche il rapporto tra padrone e contadini. Messer Giovan Battista rimprovera quelli che trattano i contadini da schiavi e loda invece quelli che, seguendo il suo esempio, li soccorrono nelle avversità, gli permettono di dare un minimo di istruzione ai loro figli, sovvenzionano «con la borsa, ò con la robba quando no possono cosi in tutto maritar le figliuole, accioche maggiormente habbiano buona uentura [...] O quanto sarebbon aueturati i poueri di questo paese, & d'altri pur assai; se per ogni luogo ui fussero getil'huomini, che facessero si fatte opere di pietà, & no li tiranneggiassero nella robba, nella uita, & nell'honore, come più uolte uien fatto da molti huomini indemoniati»⁴⁰³. I valori della cristianità costellano tutti i discorsi dell'Avogadro, e mettono in luce quella profonda moralità e quel forte senso etico, che dovevano appartenere anche al Gallo⁴⁰⁴.

L'Avogadro era fuggito dalla depravazione e dalle lusinghe della città, di cui non sopportava il malignare, il berciare, il litigare.

In villa «non si ode chi dica male d'altrui, come uien fatto alle uolte sotto la loggia della Città, ò nelle botteghe de gli artigiani, & altri luoghi: Sparlando non tanto delle persono infami, ma di qual si uoglia huomo, & donna da bene; non hauendo rispetto à tor la fama alle honeste maritate, alle pudiche uedoue, alle donzelle ben create, & fino alle spose di Christo claustrale [...] Poi qui non sono ambiziosi, inuidiosi, orgogliosi, insidiosi, né che siano disleali, iracondi, uendicatiui, assassini, & beccari d'huomini; & men ui sono falsi testimoni, perfidi notari, bugiardi procuratori, infedeli auuocati, ingiusti giudici, né ingarbugliosi causidici. Qui finalmente non si ueggono à strascinar in

⁴⁰² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 340. Nel suo significato più lato la pace è pure necessaria per la prosperità dell'agricoltura.

⁴⁰³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 340-341

⁴⁰⁴ Ricordo che a Cadignano, paese nativo del Gallo, i Domenicani possedevano molti appezzamenti agricoli. Nel 1529 conobbe sia Angela Merici, fondatrice delle Suore Orsoline, che Girolamo Miani, fondatore della Congregazione Somasca. Mentre al 1532 risale l'incontro con Girolamo Emiliani, con il quale compie opere assistenziali e crea un orfanotrofio. Inoltre, il Gallo si adoperò efficacemente per ottenere l'indipendenza completa della chiesa di Borgo di Poncarale, intitolata a S. Maria, dalla parrocchia madre di Poncarale, in modo tale da assistere più comodamente ed assiduamente alle funzioni religiose. (A. ARTIOLI, L. ARTIOLI, *Borgo di Poncarale..op. cit.*, p. 91)

prigione i debitori, incarcerar per forza malfattori, mandar' in galea truffatori, cauar gli occhi a' stronzatori, tagliar le lingue a' bestemmiatori, bollar le faccie à mariuoli, troncar le mani à falsi testimoni, mozzar le teste a' micidiali, impiccar per la gola i ladroni, fare in quattro quarti i traditori, & tanagliar, & scannar gli assassini. Spettacoli ueramente di non poca compassione, di assai tristezza, di molta abominatione, & di grandissimo horrore; & massimamente quando (alle uolte) si mira la piazza fornita à guisa d'una beccaria di carne umana»⁴⁰⁵.

La città «per esser piena di litiggi, & di trauagli, non è più quella ch'era nel felice tempo de' nostri auoli, & bisauoli; i quali, con la loro disciplina, erano cagione, che ciascuno stimaua non esser'altro maggior tesoro, che la pace, la carità, & la fede»⁴⁰⁶. La villa sembra quindi profilarsi come «paradigma d'un intensificato piacere di vivere in una rasserenante cornice che asseconda l'otium del dialogo lungi dalle brighe, dalle beghe, dagli affanni cittadini»⁴⁰⁷.

Ma quando il Ducco fa presente all'Avogadro di aver oltrepassato i limiti consentiti per quanto riguarda la descrizione della loro città «poiché ella fù sempre di honore, & di religione in grandissima riputatione à tutto il mondo»⁴⁰⁸, l'Avogadro giustifica il fatto di aver adottato un tono grave e perentorio «accioche si conosca meglio, che tanto più si debbe habitar nelle Ville (& specialmente nelle picciole) quanto che sono nette d'huomini maligni, che generalmente non sono le Città»⁴⁰⁹. È consapevole di aver esagerato e che «senza comparatione, ui sono assai più le persone da bene, che non son' i tristi»⁴¹⁰, ma è accorso ad un racconto un po' enfattizzato e pittoresco, per sottolineare quanto valga la pena decidere di godere delle libertà, delle comodità e dei piaceri che solo la vita in villa è in grado di garantire.

Al pari del Gallo, anche altri autori manifestano senza remore il loro disgusto nei confronti della città. Alberto Lollio nella sua *Lettera* scrive che:

«In villa più che altrove (per dirne quel ch'io sento) parmi che à punto goder si possa quella maniera di vita, la quale dal Ficino, e da molt'altri savij per eccellentia è chiamata vita: & è quando l'huomo sciolto da le passioni, & libero da i travagli, e da le molestie che sogliono perturbar gli humani petti; contentandosi di quel ch'egli hà, vive con l'animo tranquillo; usando però sempre, & esercitando il pretiosissimo dono dell'intelletto [...]»⁴¹¹.

«Ma quando ben io non pigliassi altro frutto, ne cavassi altro spasso della Villa (che ne cavo infiniti) ne guadagno almeno questa consolatione, che il fuggo, et schivo (per quanto è in me) le insolentie; gli odij; le detractioni; il fastidio; la noia de molti: li quali (essendo un grave et inutil peso della Terra, et indarno venuti al Mondo) altro non sanno fare, e d'altro non si dilettono, che d'impedire, o disturbar la quiete d'altrui»⁴¹².

⁴⁰⁵ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 347-348

⁴⁰⁶ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 350

⁴⁰⁷ Voce "Gallo, Agostino", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Catanzaro, 1998, p. 697

⁴⁰⁸ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 350

⁴⁰⁹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 350

⁴¹⁰ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 350

⁴¹¹ Lettera di M. Alberto Lollio, nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa e lauda molto l'agricoltura, Venezia, 1544, fol. B IIIr (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 149)

⁴¹² *Ibid.*, fol. B xr (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 153)

Il Gallo lesse la *Lettera* del Lollo e l'apprezzò a tal punto da richiedere all'autore l'amicizia⁴¹³. Questo è quello che si evince dalla corrispondenza intercorsa tra i due autori, riportata insieme al vasto corpus delle "Lettere dell'autore a'gli amici, et de gli amici a'lui, intorno all'Agricoltura, & ai dilette della Villa", al termine dell'ultima Giornata⁴¹⁴. Anche il Lollo lesse l'opera del Gallo, e nella lettera che gli spedì da Ferrara il 3 maggio 1565, così scrisse:

«Quanto all'opera dell'Agricoltura, da uostra parte datami dal Reuerendo padre frate Massimiliano Tassoni, dico che la materia mi pare esser disposta, & trattato con diligenza. Et se ben'ella non è in lingua molto isquisitamente Toscana, esprime però i suoi concetti in modo, che dalle sincere orecchie patientemente può essere ascoltata»⁴¹⁵.

Significativo il fatto che nelle "Protesti dell'avtore", inserite nell'edizione de *Le dieci giornate delle vera agricultura, e piaceri della villa*, pubblicate nel 1565 presso Domenico Farri, il Gallo tenda a giustificare la scelta dello stile e della lingua adottate:

«Parlando primamente a quei dotti che alle uolte si degneranno di legger queste mie fatiche, dico che non le sprezzino per essere di basso stile, & in lingua Lombarda. Percio che l'animo mio non fu mai di scriuere a pari suoi, ma solamente a coloro ch'amano la uilla; e l'agricoltura, accioche piu facilmente intendano le cose che conuegono a questa cosi lodeuol professione»⁴¹⁶.

Tornando alla tematica della fuga dalla città, filo conduttore in tutti gli scritti sulla villa, nella prefazione all'opera di Giuseppe Falcone si legge:

«Parmi che le Città (so che non m'abbaglio) pe'l più hoggidí, altro non siano, che un patente teatro di miseria, e d'ogni infelicità ripiene; come quelle, in cui la buona, e Santa vita, per causa dell'otio, e ne giace, e languisce. Per l'istesso, il fuoco elemento sí attivo, si spenge; l'aria s'infetta; l'acqua patisce; la terra sterleggia; l'oro s'addombra; l'argento ruginisce; ogni stanza, & albergo rovina; l'intelletto s'ingrossa; l'humano corpo s'inferma; il Cavallo vien difettoso; la nave se infracida; l'armigero diuene com'un coniglio; la voce si rauca, e distona; il vino s'incalda; il rubino di scolora; il legno s'intarma; & il panno s'intarla. Onde più oltre dicorrendo, ritroverai che dov'entra l'otio, ivi, & insieme entravi conuasso, gran danno, rovina, scorno, & infamia»⁴¹⁷.

⁴¹³ Così scrisse il Lollo nella lettera che inviò al Gallo da Ferrara il 3 maggio 1565: «Che la mia lettera, scritta già in laude della villa ui sia tanto piaciuta, che u'habbia indutto à desiderare la mia amicitia, m'allegro, & di cotesto uostro gentile & cortese animo, ui ringratio infinitamente: accettandoui molto uolentieri con tutto l'affetto del cuore per mio maggiore & honorato amico». (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 415)

⁴¹⁴ Il corpus delle lettere è presente in tutte le edizioni della sua opera ed è stato progressivamente ampliato ed integrato. Così se nell'edizione de *Le Dieci Giornate* del 1565 presso Domenico Farri, e in quella de *Le tredici giornate* del 1566 presso Nicolò Bevilacqua, l'ultima lettera riportata è quella che Giovan Battista da Romano scrive al Gallo nel 1565 (MDLXV); in quella definitiva del 1569, edita dal Percacino, vennero aggiunte altre tre lettere datate 1568.

⁴¹⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 415. Invece il Gallo, nella sua lettera di risposta a quella del Lollo, inviata da Borgo di Poncarale il 14 maggio 1565, si estranea dalla decisione presa dal Reverendo padre Massimiliano, che agì «benche non hauesse alcuna commiissione da me».

⁴¹⁶ *Le Dieci giornate della vera agricultura, e piaceri della villa Di M. Agostin. Gallo, in dialogo, in Venetia. Appresso Domenico Farri. M. D. LXV* (1565). Probabilmente le *Protesti* vennero inserite anche nell'edizione del 1564, presso Giovan Battista Bozzola, ma non vi è più traccia già a partire dall'edizione del 1566, presso Nicolò Bevilacqua.

⁴¹⁷ G. FALCONE, *La nuova, vaga, et dilettevole villa*, Brescia, 1559, prefazione fol. IIr

In villa «sei lontano di litigiosi tribunali; attendi alle tue divotioni, de strepiti cittadineschi non interrotte: poi vai in campagna, à combattere contro l'otio, con l'arme dell'esercitio, con cui il fuoco s'accende, l'aria si risana, l'acqua indolcisce, la terra produce, l'oro risplende, [...]»⁴¹⁸.
«Perciò v'invito dalla Città, alla Villa: dall'otio, all'esercizio: dalla pacchia, alla sobrietà: dall'inimicitie, alla quiete, et alla santa pace: dalle lascive pompe, alla vita mortificata, e positiva [...]»⁴¹⁹.

Nel dialogo del Teagio, Vitauro ironizza sui piaceri che si possono godere in città, e li enuncia al suo interlocutore Partenio:

«Le gioie, & piacevoli spettacoli della città sono rubbarie, latrocinij, assassinamenti, parzialità, conspirationi, ingiurie, tradimenti, falsi giuramenti di testimonij, falsificamenti di notari, prevaricationi d'avvocati, corrutioni de giudici, ambitioni de consiglieri, confinamenti de buoni, condennationi d'innocenti, e oppressioni di poveri, di vedove, & di pupilli. Taccio la bella vista del boia, del bargello, de birri, delle forche, de ceppi, delle catene, & de prigionij. Taccio i crudelli, & horribili spettacoli, che si fanno de i condannati à morte per giustizia. Taccio il piacevole incontro di certi cancherosi forfanti, che fingendo lo stroppiato lanciano il foco di Santo Antonio addosso à chi non compiace all'importunità loro. Taccio il grato spettacolo de gli ammorbati spedali. Taccio la bella prospettiva del puzzolente borgo la noce. Taccio la dolce harmonia delle voci dolenti de poveri, i quali per le città se ne morono di fame in vituperio dell'humanità. Taccio il grato contento delle incresciose scampannate, che si fanno nella morte de gran personaggi. Taccio la melodia de noiosi ciabattini, & altri sciagurati, che à guisa de pazzi, ò anime dannate vanno gridando per le strade»⁴²⁰.

La replica di Partenio rivela la scarsa obiettività del Vitauro in merito alla descrizione che fornisce sulla città:

«Voi havete detto tutte le miserie delle città, & tacciate le felicità loro, come sono i magnifici & superbi palazzi, con le pretiose massaritie, & thesori, che vi son dentro, le diverse, & artificiose statue, le degne e meravigliose pitture, le piacevolezze de gl'Histrioni, i diversi spettacoli, la villa delle vaghe & ornate gentildonne, le pompose corti de Principi, & le belle creanze de Cortegiani, & altre cose simili»⁴²¹.

Un'altra lode alla vita urbana è racchiusa in un brevissimo commento del Lollo.

«Ne io son mai per negarvi, che le Cittadi non sieno fatte per l'habitatione, & commercio de gli huomini. et sieno come scuole, in cui si imparino le belle creanze; i costumi laudevoli; et vi si acquistino gli honoratissimi habiti de le scienze, & delle virtù»⁴²².

Si tratta comunque di casi eccezionali, in quanto il topos della fuga dalla città era ben radicato nella cultura cinquecentesca, soprattutto nella seconda metà del secolo.

Il Falcone associa l'«otium» all'indolenza, e alla vita urbana, ben lungi quindi dalla classica interpretazione del termine solitamente inteso come studio, riflessione filosofica volta all'automiglioramento. Il rimedio proposto a questa condizione è quello di condurre una vita sana e laboriosa in campagna. (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 153)

Cfr. A. F. DONI, *Le ville del Doni*, Bologna, 1566, p. 9. «Però stando alla Villa hoggi il galante Signore, & il gentil'huomo mirabile; non debbe essere ocioso; il quale ocio apre dou'egli entra; la porta à tutti i vitij».

⁴¹⁸ G. FALCONE, *La nuova, vaga,..op. cit.*, prefazione, fol. IIIv (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 151)

⁴¹⁹ G. FALCONE, *La nuova, vaga,..op. cit.*, prefazione, foll. IIIv-IVv (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 151)

⁴²⁰ *La villa: dialogo di M. Bartolomeo Teagio*, Milano, 1559, p. 110 (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 154)

⁴²¹ J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 154

⁴²² *Lettera di M. Alberto Lollo, nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa e lauda molto l'agricoltura*, Venezia, 1544, fol. Bvr (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 155)

2.6 I «PIACERI», I «PRIVILEGI» E GLI «SPASSI» CHE SI GODONO COSÌ FELICEMENTE IN VILLA

Il Gallo considera la campagna come «rustica maestra», e la esalta in quanto attraverso tutte le sue bellezze naturali e le cose piccole e semplici che la connotano, avvicina l'uomo a quelli che sono i valori fondamentali della vita -l'amicizia, l'amore, la serenità, l'onestà-, e contemporaneamente lo allontana dall'odio, dalle insidie e dalla cupidigia delle città. Il Gallo risulta quindi essere particolarmente sensibile alle poetiche visioni delle aurore e dei tramonti, che ammirate dalla villa appaiono molto più luminose e terse rispetto a quelle dalla città⁴²³. Sottolinea poi l'importanza della salubrità dell'aria, fattore discriminante nella valutazione dell'acquisto di un appezzamento di terra.

Nella Decimaottava Giornata Messer Gio. Battista Avogadro spiega a messer Cornelio Ducco quanta soddisfazione riesca a ricavare dalla gestione del suo piccolo sito: «non più lungo di un miglio & mezo, & e altro tanto largo; il quale (per luogo piano) forse non hà pari in tutta Lombardia? Primamente si uede ch'egliè di aere assai buono, uicino alla Città cinque miglia⁴²⁴, abondante di frumenti, migli, legumi, uini, & fieni [...] Oltrache di alberi non solamente tutti i campi sono benissimo piantati attorno ma d'ogni lato anco tutte le uie, che da ogni hora che il Sol risplende ui si può andar per tutte le contrade sotto l'ombra»⁴²⁵. Parla poi delle «tate acque limpidissime [...] correnti», ornamento e tesoro della villa. Oltre ad essere fonte di bellezza ed allegria sono utili per irrigare le possessioni, abbeverare gli armenti ma soprattutto per pescare»⁴²⁶.

«Che diremo poi della satisfattione che noi habbiamo da i giorni che si mostrano più chiari, più sereni, & più lunghi che non fanno à coloro, che habitano nella Città? Percioche quando qui si scopre il Sole, iui à pena comincia à comparere il chiaro: Similmente quando è nascosto nell'Occaso, si come nella città entrano subito le tenebre, qui senza lucerna poco men di un' hora si uede bene»⁴²⁷. «Quasi solamente quelli che stanno in Villa, posson ueder, & considerar' i diuersi effetti, che fa col suo incomprendibile splendore sopra la terra, sopra le acque, sopra i monti, & sopra i nuuoli; facendoli parere molte fiata i diversissimi colori, & alle uolte tanto rossi, che pare propriamente che ardano insieme con tutto il Cielo. Le quai cose, pochissimi, ò niuno della Città possono uedere, ne considerare [...] Et però non è merauiglia se gli habitanti della Villa sono sempre sani, robusti, & di uigoroze ciere; & se (per contrario) quei della Città sono squallidi, macilenti, di poca lena, & di più breue uita»⁴²⁸.

⁴²³ «la pretiosa lucidezza del giorno, [...] la oscurità della notte [...] nascimento della bellissima Aurora; mirando similmente la sua diuina chiarezza, che à poco à poco ua crescendo [...]» (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, ed. 1978, p. 344)

⁴²⁴ Nonostante la vicinanza alla città, l'aria che si respira nella villa dell'Avogadro è sicuramente più salubre e purgata, capace d'accendere l'intelletto, di refrigerare l'animo e di ristorare gli organi del corpo a parità del cibo. (Cfr. A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 394)

⁴²⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 341

⁴²⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 341-342

⁴²⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 344

⁴²⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit*, ed. 1978, p. 345

«Chi non dourebbe adunque habitar' in Villa, poiche non tanto ui si troua la buona pace, la uera liberta, la sicura tranquillità, & ogni soaue riposo; ma ui si gode anco l'aprico aere, le uerdi fronde de gli arbori, i frutti loro peregrini, la chiarezza delle acque, l'amenità delle ualli, la prospettua de' monti, l'allegria de' colli, la uaghezza de' boschi, la spatiosità delle campagne, la fertilità delle possessioni, la utilità delle uiti, & la bellezza de' giardini? Similmente chi non dourebbe habitar' in Villa, uedendoui la diligentia de gli Agricoltori, la obedia de' lor' armenti, il ben' arar & seminar' i campi, il bel crescer & raccogliere i loro frutti, l'udir le canzoni delle villanelle, l'incerate canne de' pastori, le siluestre sampogne de' uaccari, & il dolcissimo cantar de' diuersi uccelli?»⁴²⁹

«Che dirò io poi delle grandissima satisfatione che continuamente prendiamo nel ricrear gli spiriti nostri con quello soauissimo aere? Il quale, oltre la mirabil' allegria che ci presta sempre, ci rasserena la mete, ci purga l'intelletto, ci tranquilla l'animo, & ci corrobora il corpo. Appresso chi potrebbe mai pensare il gran contento che pigliamo tuttodi nel pascer gli occhi, mentre che miriamo, & consideriamo le prospettive de' monti altissimi, l'amenità de' colli, la diuersità de gli arbori, la uerdezza de' prati, la bellezza de' giardini, & la uaghezza delle acque con tante altre cose?»⁴³⁰

Anche nella lettera scritta da Messer Ludovico Moro nel 1547 per l'amico Giovan Battista Avogadro, riportata all'interno della Vintesima Giornata, viene sponsorizzata la scelta di una vita lontana dalla città. Il concetto di lontananza è comunque relativo, in quanto benché sorgessero in luoghi ameni, le ville erano solitamente costruite vicino alla città. Nonostante questo, dalla villa era possibile avere una percezione completamente diversa del mondo:

«Qui medesimamente a' suoi tempi, godo quest'aere purgatissimo, il Sole splendidissimo, i giorni lucidissimi, le notti quietissime, le tante acque limpide, le piagge uerdeggianti, gli arbori fronduti, & le uiti cariche di diuerse uue»⁴³¹.

Lo stesso vale per Alberto Lollio, che oltre a sottolineare quanto sia salutare l'aria che si respira in villa, elenca gli infiniti piaceri che ivi si possono godere dalle visioni e dai suoni dell'ambiente naturale, soprattutto col variare delle stagioni:

«[...] aere, principalissimo alimento del viver nostro: io lo trovo in questi luoghi più puro, & migliore assai, & molto più appropriato alla mia complessione, che quel di Ferrara non è, il quale di sua natura è grosso et humido, & consequentemente pieno di maligni vapori. Il che quanto sia importanza per la sanità, credo che lo intendiate [...] la sodezza della Terra; la rarità de' l'aere; il flusso dell'acque; la trasparenza del Foco; lo splendor delle Comete; il latte del Cielo; le productione delle Nevi; il cader delle Piogge; la congelatione delle Grandini; il soffiare de' i Venti; la forza de' i Terremoti; l'impeto de' Baleni; i colori de' gli archi del Sole; la condensatione de' i Metalli; il verde de' l'Herbe; il rinouare delle Pianta; la varietà de' i frutti; i sentimenti de' gli Animali; la natura de' i Pesci, le virtù delle Pietre; la industria de' l'Humano; la lucidezza del Sole, la luce del giorno; le tenebre della notte; l'oscurar della Luna; il girare de' Pianeti; e la dispositione delle Stelle [...] In villa si gustano infiniti piaceri, secondo che da la varietà delle stagioni [...] Eccoti arrivare la Primavera, fidelissima ambasciatrice della State: tutti gli alberi quasi a gara l'un de' l'altro rimutano la scorza, e varietà di fiori s'adornano; che oltre i soauissimi odori che mandano d'ogni intorno, incredibile allegrezza, e diletto anchor porgono a riguardanti. Gli augei con dolci & leggiadretti accenni i loro amori cantano, le nostre orecchie riempiono di gratissima melodia; [...]»⁴³²

⁴²⁹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 348

⁴³⁰ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 349

⁴³¹ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura...op. cit.*, ed. 1978, p. 383

⁴³² Lettera di M. Alberto Lollio, nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa e lauda molto l'agricoltura, Venezia, 1544, fol. B IIIr (J. S. ACKERMAN, *La villa...op. cit.*, p. 149)

Anche Bartolomeo Teagio enfatizza la descrizione dei piacevolissimi siti in cui sorgono le ville:

«Ne crederò io giamai, che alcuno sii tanto indiscreto, ch mi neghi, che in villa non si prenda un piacer inestimabile da un cielo aperto, et chiaro, che con un vivo splendore, quasi con un suo riso c'inviti alla allegria, & che non goda nel veder un lieto, fruttifero, e festeggiante colle, con mille riposti recessi, dove paia che la quiete, et la felicità tengano la loro habitatione, & dal sentire le silvestre canzoni delle semplici villanelle, & il suono delle incerate canne dei pastori [...]»⁴³³.

In campagna sono ammessi molti atteggiamenti informali e numerosi vantaggi di tipo pratico soprattutto per quanto riguarda l'alimentazione e l'abbigliamento, che vanno letti come una vera e propria risposta alle rigide costrizioni cittadine. La vita in villa diviene quindi sinonimo di libertà, quiete e pace, mentre quella in città viene intesa come prigionia, a causa di tutti i travagli che turbano l'animo.

Così scrive Alberto Lollio:

«Spesse volte (si come voi sapete) me ne vegno alla mia Villa, nella quale hò tanti, & così varij spassi: et hòvi tante, & così grate le commodità; che io non posso starvi se non allegramente, e volentieri. [...] Quanto allo habitare anchora; io ci hò buona & molto commoda casa. nella quale quest'anno hò fatto certe stanze, freschissime per lo State, & utilissime per lo Inverno: di maniera che io ci stò molto agiatamente. Circa il vivere poi, non è dubbio che quí si hanno buonissime & delicate carni; pane bianchissimo; frutti ottimi; vini generosi, e perfetti. & havisi da ogni tempo buona copia di tutte quelle cose, che sono al viver nostro necessarie [...] Però alla Villa godendomi la grata, et dolcissima mia libertà, hò questo contento, che io posso andare: stare: e vivere à modo mio [...]»⁴³⁴.

Simili sono le comodità della vita in villa descritte dal Gallo:

«Pigliamo etiando molta satisfattione da i buoni lattecini, che quasi tutto l'hanno habbiamo in copia. Et oltre che siamo patroni de buoni formaggi [...] habbiamo non solo buona commodità di uitelli, di castrati, di pollami, di colombi, si anitre, di oche, di pauoni, di galline indiane, di carni salate, & di perfetti formaggi; ma ancora di buoni frutti, di cedri, di limoni, di aranci, di asparagi, & di artichocchi»⁴³⁵.

Di tutt'altra natura rispetto a quelli nobiliari, i «privilegi» di cui parla il Falcone risultano spartani o eccessivamente frugali, e vanno intesi come occasioni per scardinare il rigoroso codice sociale della vita urbana rinascimentale, basato sull'ostentazione della ricchezza e su un notevole formalismo comportamentale⁴³⁶.

«In Villa, mangiasi di quello che s'hà, et il pane asciutto, ti pare torta, à che hora tu vuoi, e quanto poi t'aggrada. Dove a te piace, hor sotto la pergola, ò sotto la loggia, ò sotto il portico, ò nel mezzo dell'aia, ò nell'horto, ò nel giardino, ò alla fontana [...]»⁴³⁷.

«S'hà privilegio ancora, in casa sua non v'accendere il fuoco per conto della pentola, se non la Domenica mattina. Non andare al macello, se non il Sabato: ma di rado. Disinare in piedi. Non metter sempre su tovaglia, salvo la Domenica. S'hà privilegio mangiar aglio, e cipolle assai. S'hà

⁴³³ J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 150

⁴³⁴ *Lettera di M. Alberto Lollio,..op. cit.*, fol. B IXr-Xv (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 151)

⁴³⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 344

⁴³⁶ J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 152

⁴³⁷ G. FALCONE, *La nuova, vaga,..op. cit.*, prefazione, foll. IIIv-IVv (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 151)

privilegio non lavarsi sempre le mani, prima che se vadi à mangiare. [...] S'hà privilegio in Villa, bere quasi tutto l'anno mischiato, ò aquanto, come bevanda più facile alla digestione: per vendere poi il vino puro»⁴³⁸.

«Quivi, con poca spesa, vesti alla leggieri, dico senza riguardi chi sia; [...]»⁴³⁹.

Sebbene in campagna non ci si debba preoccupare dell'abbigliamento, il Falcone comunque sconsiglia di indossare abiti eccentrici o eleganti nel rispetto della tradizione della vita in villa e ritiene che i contadini, sia uomini che donne, debbano vestire in modo rustico.

In villa «hassi largo, e lungo privilegio autentico di poter andare a piedi, non solo per tutta la tua villa: ma etiandio per tutto il Contado, dico in scarpe grosse, e con un bastone in mano per saltar i fossi, e per pararsi i grossi cani [...]»⁴⁴⁰.

Anche il Gallo si rallegra di andare in giro in campagna senza servitori, con mantello e cappello, contento di non doverselo togliere di fronte alle persone che non gli aggradano; oppure di andare a cavallo, e di rincasare tardi la sera senza doversi preoccupare della chiusura delle porte della città, fissata solitamente alle ventidue per Brescia⁴⁴¹.

«Nella città ci conuien' andar ben uestiti, con seruitori, & pieni di mille rispetti; sberrettando questo, & quello assai uolte contra il uoler nostro; non parlo però mai di quelli, che sono meriteuoli d'ogni honore; ma dico, che io cauo la berretta mal uolentieri à quegli altri, che sono uoti di valore, & gonfi talmente di superbia, che si tengano offesi da ciascuno, che non gli honora al modo loro: Onde qui ci è lecito andare, & stare senza seruitori, senza cappa, & senza saio; uestendosi come più, & meno ci gradisce. [...] E questi priuilegi sono non meno grati alle nostre donne, che à noi; percioche assai più si contetano di stare qui in uita positua, col godersi gratiosamente con noi in questa sì pretiosa libertà, che di stare da matrone legate con tanti rispetti nella Città»⁴⁴².

Anche Messer Ludovico Moro, nella lettera spedita all'Avogadro dalla sua villa di Poncarale, il 23 novembre 1547, parla delle libertà che ha acquisito fuggendo dalla città:

«Io ui giuro, che non ui potrei esprimer' il ramarico, che ogni hora sento della lunga prigionia, doue sono stato, la quale mi hà priuato di questo pacifico uiuere, che hora gusto in questa terra; cociosia che co ogni libertà posso andare per la Villa, per le uie, & per li campi solo, & accompagnato; uedendo hora uagli orticelli, & hora bei giardini; quando uiui fonti, & quando chiari fiumi; tall' hora uerdi prati, & tall' hora lieti campi; non perdendo mai punto del mio honore. [...] Qui parimente con gran contento mangio à quell' hora, che più mi aggrada; hora sotto la loggia, & hora innanzi alla porta; hora nell' horticello, & hora nel giardino; hora in qualche prato, & hora a canto alla peschiera, ò d'un risorgente fonte, ouero d'un bel rio, ò d'altra chiara acqua»⁴⁴³.

Benché da pochi conosciuta la vita in villa è fortunata, soave, gioiosa e felice.

«Che ueramente furono prudentissimi quegli antichi Greci, Romani, Africani, & altri infiniti, che abbandonarono le loro grandezze, come cose che impedivano loro uero bene, per uiuer' alle loro Ville, pueri di tesori labili, ma ricchissimi di candido animo, di sano intelletto, di pura coscienza, & di buona uolontà. Et quantunque essi [...] conosceuano che ritirandosi dalle false grandezze di questo

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 4-5 (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 152)

⁴³⁹ *Ibid.*, prefazione, fol. IIIv (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 151)

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 4-5 (J. S. ACKERMAN, *La villa..op. cit.*, p. 152)

⁴⁴¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 346

⁴⁴² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 346

⁴⁴³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 383

mondo, godeuano più quietamente, più allegramente, & più liberamente le uere delitie nelle Ville, che nelle Città»⁴⁴⁴.

Messer Giovanni Battista Avogadro trovò la forza di allontanarsi dalle ambizioni, dalle false grandezze, dai pericoli e dai travagli della città, solo dopo aver letto la lettera che Messer Ludovico Moro gli spedì, il 23 novembre 1547, dalla sua villa sita in Borgo di Poncarale.

«[...] Come uostro uero amico, & cordialissimo fratello, nuouamente ui essorto, ui prego, ui supplico, ui scongiuro, che per ben uostro, tronchiate subito gl'intrighi, & i pericoli dell'anima, & del corpo, & uenghiate hormai in questa rara Villa, nella quale goderete le sue doti, & la *conuersatione di questi ben creati gentil'huomini*, che tanto ui desiderano per fare la uita co uoi nell'*uccellare*, nella *caccia*, nella *musica*, & ne gli altri spassi, doue ogni giorno ci trastulliamo insieme. Taccio i piaceri, che prenderete nella uostra tanto amata Agricoltura. Che ueramente questa sola ui dourebbe spingere à uenir'oltra subito [...]»⁴⁴⁵.

Ed effettivamente, trovato il coraggio per compiere il grande passo, l'Avogadro poté constatare personalmente la veridicità di quelle parole e godere di tutti quei piacevolissimi spassi preannunciati dall'amico Moro, unica prerogativa della vita in villa. Passatempo e dilettevoli che a sua volta descrive minuziosamente a Messer Cornelio Ducco, e che sono racchiusi nella Decimaottava e Decimanona Giornata del dialogo del Gallo⁴⁴⁶.

Già ampiamente analizzata per quanto riguarda i piaceri, i privilegi, le libertà e le comodità che solo la vita in villa è in grado di offrire, la Decimaottava giornata «sopra le cose dilettevoli della Villa, & quanto è meglio habitarui che nella Città», presenta anche gli innumerevoli passatempo che ivi si possono praticare, degni di ricreare ogni gentil'huomo,

⁴⁴⁴ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 384

⁴⁴⁵ A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 386

⁴⁴⁶ Ovviamente mi sto riferendo all'edizione completa della sua opera, quella stampata nel 1569, presso Gratosio Percacino, col titolo *Le venti giornate dell'agricoltura et de'piaceri della villa*. Se invece prendessimo in considerazione l'edizione del 1565, presso Domenico Farri, de *Le dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa*, le giornate in esame sarebbero l'Ottava che «fa ueder ampiamente quanto è meglio habitare in uilla, che nella città, con altri discorsi piaceuoli, e dilettevoli da uedere», e la Nona che «narra distintamente i varij modi dell'uccellare, e della caccia con altri digresti accomodati». Mentre per quanto concerne quella del 1566, presso Nicolò Bevilacqua, de *Le tredici giornate della vera agricoltura & de' piaceri della uilla*, le giornate in questione sarebbero l'Undecima che «fà conoscer ampiamente quato è meglio habitar in villa, che nella città, con altri discorsi dilettevoli da uedere», e la Duodecima che «narra distintamente i varij modi dell'uccellare, & della caccia, con altri digreBi accomodati». Nonostante il numero e i titoli leggermente differenti, il contenuto di queste giornate è sempre lo stesso. I capitoli dedicati ai piaceri e agli spassi godibili in villa, gli ultimi tre, erano stati pensati dal Gallo fin dalla prima edizione dell'opera. Si sbaglia quindi la Crosato (1988), a credere che la tematica dei «piaceri della villa» sia maggiormente evidenziata solo nella prima edizione bresciana dell'opera, cioè quella del 1564 presso Giovan Battista Bozzola. Appare quindi corretta la valutazione dell'Ackerman (1992), che a differenza della Crosato, sostiene che nelle successive edizioni ampliate, i capitoli sui piaceri della vita in villa, rimasero sostanzialmente immutati. (Cfr. L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzosserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 71; J. S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992, p. 168)

ogni Signore, ogni Principe, e ogni spirito gentile. Appartengono alla categoria l'«andar à caccia, & uccellare, & [...] ragionare, leggere, cantare, sonare, giuocare, & mangiare»⁴⁴⁷.

Un'attività che impegna Messer Giovan Battista Avogadro e i suoi compagni fin dalle prime ore della giornata, è quella dell'«vcellare à perniconi coi sparauieri»⁴⁴⁸.

«Et giunti à casa, assai uolte *mangiamo* insieme [...] *ragionando* mentre si mangia, non solamente di quanto s'è trouato, & preso, & de li accidenti contrari, ò fauoreuoli che sono occorsi; ma ancora d'altre cose piaceuoli, fin che giunge l'ora di *riposarsi*, ò *diportarsi (sotto all'ombre del giardino)*⁴⁴⁹, secondo che a tutti piace. Et dappoi questo, ordinariamente ci trouiamo ancor'insieme, occupandoci chi à *leggere*, chi *giuocar' à carte*, chi à *tauoliere*, chi à *scacchi*, & chi si pone à ***cantare***, ò ***sonare***, come uedrete poco dopo che sarà sonato nona: Trastullandosi in queste cose con modestia fino al tardi; fuggendo quando si può il gran caldo, come richiede la stagion presente. Et come habbiamo cenato, *quasi sempre andiamo di brigata pian piano per la terra; hora à casa di questo amico, & hora à casa di quell'altro; per ueder delle uaghezze de'lor giardini, de gli horti, delle peschiere, ò de'fonti accompagnati d'alcuni bei ricetti*. Ne quali ragioniamo al fresco con dolce trattenimento; [...] alle uolte ci è occorso trouar le nostre gentildonne nella medesima hora, prender diuersi piaceri al modo loro, andando per la Villa à ueder delle dette uaghezze, con ragionar'ancora à canto di qualche peschiera, ò chiaro fonte [...] Et noi salutatole con le debite accoglientie, entrar' à parlar con loro di cose allegre, accompagnate hora da piaceuoli *motti*, ò da *honeste beffe*⁴⁵⁰: Senza che ponendosi qualch'un di noi à ***sonar di liuto ò di uiuola, ò d'altro stromento simile***, ueder leuar la moglie, & prender' il marito per mano, il padre la figliuola, il figliuolo la madre, la nuora il suocero, il fratello la sorella, il zio la nipote, il compare la compare, & cosi gli altri di mano in mano, danzano tutti lietamente con ogni honestà, & purità. Che Iddio uolesse, ch'el general *ballare* d'hoggi di fusse di tal maniera; percioche non ui nascerrebbero i tanti enormi peccati, & scandali grandissimi, che tuttodi nascono per tutta la Christianità. Poi finito questo giocondissimo spasso, le accompagniamo con dolci ragionamenti di una in una alle stanze loro»⁴⁵¹.

Di fronte alla meraviglia palesata da Messer Ducco, l'Avogadro garantisce la veridicità di quanto affermato: «Certamente quanto fin' hora ui ho narrato, & sono per narrarui; tutto è, & sarà la semplice uerità. Confesso che alle uolte odo volentieri, qualche honesta beffa, ma però non ne saprei pensare, non che affermare»⁴⁵².

Si parla poi dai vari tipi di caccia che si possono praticare in campagna, e dell'iter che veniva scrupolosamente seguito di volta in volta:

«Caccia generale de lupi, cinghiali, cauriuoli, cerui, & altri animali che si trouano ne' più gran boschi del Bresciano: Cominciando à cacciar' in quelli de' Signori di Vrago, di Roccafranca, di Bargo, di Villachiara, & d'altri di man' in man fin' à Virola, Pralboino, Gambarà, Asola, Carpenedolo, & Caluisano. Impresa certamente d'ogni gran Principe; alla quale si trouaranno molti Signori, con una infinità di gentil'huomini, & altre genti che hauran' il fior di quanti cani si trouano in questo paese.

⁴⁴⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 340. Cfr. Doni, *Attavanta*, 1557. Anche il Doni elenca gli spassi godibili in villa, che però non sono supportati da ragioni etiche, come invece avviene nel dialogo del Gallo.

⁴⁴⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 339

⁴⁴⁹ «andare à diporto sotto all'ombre del giardino» (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 339)

⁴⁵⁰ Più avanti si parla anche di novelle. (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 353)

⁴⁵¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 350-351

⁴⁵² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 351

Che à cercar solamente le fere che sono ne' boschi Martinenghi⁴⁵³, non ui uorrà manco di quattro giorni, & forse più»⁴⁵⁴.

Poi si passa alla descrizione della pesca:

«Perché fra gli spassi che prestiamo à gli amici che ci uengono a trovare, questo è il più grande; percioche, quando uogliamo pescare, in poco d' hora asciugamo hora questa sariola, e hora quel fiume, ò fiumicello. Onde poi essi amici si compiacciono grandemente di quei merauigliosi effetti, che occorrono (quasi sempre) nel pescare. Poiché non è al mondo il maggior contento, che il ueder uenire da ogni lato, huomini & donne, uecchi e giouani, grandi e piccioli (& tutti scalzi) con guade, con stambucchine, con zappe, zapponi, badili, uanghe, pale, zucche, secchie, conche, ceste, & altre gnaccare simili, per poter meglio pescare. La onde [...] si pongono dietro à i pesci che guizzano, alle anguille che fuggono, alle lamprede che si infangano, alle rane che saltano, alle bozzie che si nascondono, e à i gamberi che s'intombano»⁴⁵⁵.

Questo passatempo è considerato salutare in quanto stimola il riso, «che per uerità io non so qual ricetta si trouasse pari à questa per cacciare i tristi humori»⁴⁵⁶.

Anche nella Decimanona Giornata, Messer Giovan Battista Avogadro e Messer Cornelio Ducco approfondiscono il ragionamento «sopra diuersi spaßi dell'uccellare, della caccia, & d'altre cose»⁴⁵⁷. L'Avogadro riprende il discorso sugli spassi in villa volto a dimostrare che la scelta di vita da lui compiuta non ha ragione di essere biasimata, ma al contrario va ammirata e imitata. Se nella giornata precedente aveva parlato della pesca, qui decanta il piacere di contemplare i pesci nelle peschiere e narra le incredibili gesta della suo «carpenotto grosso forte di cinquanta libre», paragonato ad un delfino in quanto ammaestrato e per niente impaurito dal contatto con gli uomini⁴⁵⁸. Poi dedica ampio spazio alla disamina della caccia e soprattutto dell'uccellare, fornendo dettagliate informazioni intorno a questo particolareggiato genere, praticato con sistemi diversi a seconda dei volatili, delle stagioni e dei terreni⁴⁵⁹. La caccia era uno degli spassi preferiti anche da Alvise Cornaro che nel suo *Trattato de la vita*

⁴⁵³ A detta del Ducco i Martinengo sono una famiglia antichissima, la più ricca sia di possessioni fertili e grandi boschi che di uomini strenui, magnanimi e illustri, degni di essere ricordati. (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 354)

⁴⁵⁴ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 354

⁴⁵⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 342

⁴⁵⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 342

⁴⁵⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 355

⁴⁵⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 356-357

⁴⁵⁹ «Dell'uccellare col can di rete; [...] del pigliar i quagliotti d'Aprile, & d'altri mesi, col farli chiamar' amorosamente dalle quaglie ingabbiate, come cari amati; [...] alcuni nostri gentil'huomini che pigliano innanzi giorno di questi sciocchi uccelli, contrafacendo la uoce della quaglia benissimo con la bocca loro; [...] un nuouo modo, che fa un nostro cittadino nella Villa di Chiari; il quale piglia quante quaglie si trouano in ogni campo di miglio in una uolta con un quagliotto concio per questo effetto: La qual cosa è tanto più merauigliosa, quanto che con la quaglia cantatrice si pigliano solamente i maschi, di uno in uno; & con questo (cantando bene) non pure si pigliano tanto le femine, quanto i maschi; ma ancora se fussero cento insieme (& più assai) non scampa quagliotto, ò quaglia; [...] Del pigliar le quaglie con la strufa; [...] Del pigliar le quaglie co la piombina; [...] Dell'uccellare con sparauieri, & de lor cani [...] Il quale spasso è de' maggiori che possa apprezzar' il gentil huomo» (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 358-364)

sobria (1558), così scrive: «Io vo l'ottobre, l'aprile, e il maggio, così il settembre a godere un mio colle, che è in questi Monti Euganei nel quale luogo mi trovo ancora alcuna fiata a qualche caccia conveniente alla mia etade, comoda e piacevole»⁴⁶⁰. Sicuramente il Gallo non dovette riscontrare una grossa difficoltà nella stesura di queste pagine. Infatti, qualunque fosse la sua competenza in questo ambito, e nonostante la specificità delle differenti tecniche da impiegare a seconda dell'occasione, aveva a disposizione numerosissimi trattati dedicati esclusivamente a questa arte⁴⁶¹, come il decimo libro del *Ruralium commodorum* di Pietro de' Crescenzi, tra l'altro nominato anche dall'Avogadro in quanto corretto «& non senza gran fatica ridotto à buon porto» dal suo «singular patrone il Conte Gio. Francesco di Gambara»⁴⁶². Inoltre l'Avogadro puntualizza che i vari tipi di caccia sono sospesi solo durante il periodo della Quaresima:

«Nella quale perche non si mangia sorte alcuna di carne, non ucelliamo, né cacciamo: ma in luogo di questi piaceri, *leggiamo de' libri sacri*, godendo il nostro religioso Curato nel ragionarci de' buoni ammaestramenti; *cavalcando* qualche uolta alle perdonanze, & anco *andando à trouar gli amici nelle Ville più uicine*, per goderci lietamente con loro ne gli spassi honesti. Oltra che ci trastulliamo, hora nel *pescare*, & hora nel *giuocare alla palla picciola, alla grossa, al pallone, al palamaio, alle borelle, & a i cioni*: Non cessando sera, & mattina di *far' essercitio; caminando*, & uariando sempre quelle uie, & contrade che più ci piacciono». Anche nei mesi di maggio e giugno la caccia è sospesa «perche non possiamo far correre, per le biade alte, & per esser le lepri pregne, ò che allattano», ma non si rinuncia a catturare i «quagliotti con la cantarella»⁴⁶³.

Tutti questi ragionamenti volti a svelare «la uia del uiuer felice», sono serviti a persuadere Messer Cornelio Ducco dell'importanza e della necessità di una vita in villa. Ora il Ducco non solo comprende, ma addirittura giustifica e loda la coraggiosa, radicale e saggia scelta di vita compiuta dall'Avogadro: «Oltra che lodo parimente tutto questo territorio, per esser dotato di tante buone cose. Onde meriteuolmente è degno, ch'egli sia chiamato: il bel Borgo di Poncarale»⁴⁶⁴. Consiglia quindi all'amico di apporre sia nella loggia che all'ingresso del giardino due moniti, volti scuotere gli animi di tutti i gentiluomini che visiteranno la sua dimora. In quanto, contrariamente al pensiero imperante, quelli che debbono essere biasimati sono proprio gli abitanti delle città, «i Signori dell'otio» che non hanno mai avuto l'ardire di oltrepassare le mura entro le quali si sono rinchiusi come prigionieri volontari; che non

⁴⁶⁰ A. L. CORNARO, *Trattato de la vita sobria (1558)*, Milano, 2004

⁴⁶¹ Arte della Caccia. Testi di falconeria ucellagione e altre cacce. Dal secolo XIII agli inizi del Seicento, a cura di Giuliano Innamorati, 2 vol., Milano, 1965

⁴⁶² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, pp. 358-359. Un'altra citazione viene fatta nella Vintesima Giornata, dove l'Avogadro inserisce il nome di «Crescentio» tra gli autori che si occuparono di divulgare quanto fosse onorata e dilettevole la pratica dell'Agricoltura. L'elenco comprendeva anche «Magone, Varrone, Celso, Tremelio, Virgilio, Columella, Palladio, Constantino, & altri Autori». (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 391)

⁴⁶³ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 379

⁴⁶⁴ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 355

riescono a godere di nessuna felicità offerta dalla vita se non delle disgrazie altrui; che parlano, criticano, truffano. La scelta compiuta dall'Avogadro deve far riflettere sull'esigenza di vivere in modo sereno e virtuoso nell'unico posto in cui sono ancora ben radicati quei valori etici e morali che dovrebbero stare alla base dell'integrità dell'uomo.

«Dapoi che io ho udito benissimo à che modo voi dispensate il tempo, uedrei uolentieri scritto nella loggia quella diuina sententia di Marc' Aurelio, che dice. Si come d'un huomo che ben dispensa il tempo, non è uirtù che di lui non si creda; così di colui che l'occupa male, non è uiltà che di lui non si sospetti. Ho uoloto dir questo à confusione di coloro, che tato ui biasimano; che se conoscessero la uita che fate ne i piaceri honesti, & ne gli essercitij honoratissimi, forse che conoscerebbono le loro cecità»⁴⁶⁵.

«[...] io giudicarei, che stessero bene sopra la porta di questo giardino quattro uersi, che uidi l'anno passato passando per una Villetta in Valle Pullicella del Veronese sopra una portetta d'un cittadino, donde compresi, ch'egli fusse di quei pochi, che sanno uiuere in questo mondo; i quali, se ben mi ricordo, credo che dicano così.

Felice il cittadin, che stassi in Villa,
Sol per ben coltiuar' i propri campi,
Con quella purità de' padri antichi,
Spettando sempre il fin di gire al Cielo»⁴⁶⁶.

La «Vintesima & ultima giornata» è incentrata sulla «piaceuolissima & honoratissima Agricoltura, per la quale ne uien sempre beneficiato l'huomo, & glorificato Dio»⁴⁶⁷. Messer Giovan Battista Avogadro esprime tutto il suo amore per l'Agricoltura, che essendo «saluberrima al corpo, & all'anima», non venne onorata soltanto dai patriarchi antichi o dai santi padri, ma addirittura da Dio⁴⁶⁸.

«[...] frà gli intertenimenti diletteuoli, che mi tengono così lieto qui, il maggior'è la mia cara Agricoltura, della quale io ne son tanto innamorato, che mai non mi stanco à pensar di lei, nè à ragionarne con coloro, che l'apprezzano»⁴⁶⁹.

«[...] non si può trouare fonte alcuna di guadagno più honesto, & più largo, nè più certo, nè più stabile, nè più diletteuole, ò più degno d'ogni persona nobile, & libera di quel, che col mezzo di questa diuina arte, la quale scopre benissimo la grandissima cecità de' miseri mortali»⁴⁷⁰.

A sua volta il Ducco poi tesse le lodi dei bresciani, considerati grandi agricoltori oltre che uomini di armi e di lettere, e conseguentemente anche di Brescia, città degna della fama che vanta.

«[...] si potrebbe dire che quando nasce un Bresciano, & specialmente un nobile, nasca etiando un'Agricoltore; poiche si uede, che il Cielo largamente c'infonde la intelligentia del uero coltiuar la terra»⁴⁷¹.

⁴⁶⁵ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 379

⁴⁶⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 395

⁴⁶⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 391

⁴⁶⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 390-391

⁴⁶⁹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 387

⁴⁷⁰ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 391

⁴⁷¹ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 389

«Veramente, che la nostra Patria è molto degna di questa fama; si per darsi alle armi, & alle lettere, come perche non meno essalta l'arte della *benedetta Agricoltura* di quello, che faceuano i nobilissimi Romani antichi»⁴⁷².

Alle parole del Ducco, l'Avogadro non poté che ribattere:

«Mi piace, che uoi chiamate l'Agricoltura per *benedetta*; atteso ch'ella ueramente è la più *santa*, la più dilettevole, la più honoreuole, & la più utile à tutti di qual si voglia arte; percioche è quella, che dà il uiuere à tutt'il mondo. Santa poi, perche l'huomo, che con fatti se ne diletta, mai non stà in otio; conciosia che non è hora del giorno, che non ui sia qualche cosa necessaria per occuparsi dentro. La onde, è da credere che'l Signor'Iddio disegnasse al nostro primo padre Adamo questo essercitio, accioche non peccasse per cagion di otio, come forse peccò nel terrestre paradiso [...]».

Dopo aver elencato e descritto i piacevoli spassi godibili in villa, ritengo che sia opportuno canalizzare la generalità del discorso desunto dalle fonti letterarie, verso un'analisi diretta e mirata dei programmi decorativi delle ville sorte nei domini veneti della Terraferma, nel tentativo d'individuare l'esistenza di possibili riscontri tra narrazione ed iconografia. Le ville chiamate in causa sorgono nelle province limitrofe alla Dominante, cioè in quelle in cui è registrata la presenza del Pozzoserrato o di altri artisti con i quali ebbe modo di collaborare o di conoscere indirettamente.

Questo confronto ha come obiettivo quello di valutare quanto fosse sentita e radicata la famigerata "civiltà di villa", proprio negli anni in cui era al suo massimo splendore. Inoltre, credo sia importante comprendere se dietro alle ampollose ed entusiastiche descrizioni dei piaceri, degli spassi e delle delizie offerte solo ed esclusivamente dalla scelta di una vita sobria e pacifica, lontana dagli eccessi e dai turbamenti della città, si nasconda un fondo di verità, utile per ricostruire gli usi e i costumi dell'epoca.

Tengo a sottolineare che l'analisi dei programmi iconografici delle ville è funzionale al discorso. Pertanto ora verranno descritti gli affreschi riguardanti i passatempi, i giochi e gli svaghi godibili in villa, mentre successivamente verranno presi in considerazione quelli legati alla sfera mitologica e storica⁴⁷³. Questa particolare impostazione, che a tratti può sembrare frammentaria e schematica, è stata voluta proprio per evitare quella più didascalica e pedissequa propria dei cataloghi. Il taglio trasversale impartito alla disamina dell'apparato decorativo delle ville venete, serve soprattutto a far focalizzare l'attenzione solo su alcuni episodi, quelli che ritengo essere più utili al fine di chiarire i punti focali del mio lavoro.

⁴⁷² A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, p. 390

⁴⁷³ Tematiche che spesso volte si intrecciano all'interno dei programmi decorativi delle ville.

2.7 LA QUOTIDIANITÀ CHE DIVENTA MOTIVO DI DECORO

VILLA ROBERTI, BRUGINE (PD)⁴⁷⁴

Autore: Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo (collaboratore)

Datazione: 1554-57

LOGGIA: Giovanni Antonio Fasolo, *Concerto di gentiluomini; Partita a carte*
(Battista Zelotti, *Atteone mutato in cervo; Perseo che libera Andromeda*)

Al Fasolo è stata riconosciuta la paternità del *Concerto di gentiluomini* e della *Partita a carte*, collocati nella loggia, ai lati della porta d'ingresso, all'interno di scomparti definiti da illusionistici colonnati posti in diagonale, nel tentativo di connotare prospetticamente ambedue le scene, chiuse sullo sfondo da un muro di cinta ingentilito dal motivo ad archi rovesci, piuttosto diffuso nel Cinquecento veneto, e utilizzato molte volte anche dal Palladio per la recinzione dei giardini delle ville che realizzò⁴⁷⁵. Posti all'interno di un vasto ciclo storico e mitologico, questi episodi riconducibili a stralci di vita reale, conferiscono alla rappresentazione una piacevole ventata di quotidianità, collegabile, a detta della Crosato, agli onesti spassi in villa descritti da Agostino Gallo⁴⁷⁶, e offrono spesso l'occasione per l'inserimento dei ritratti dei committenti⁴⁷⁷. Purtroppo le condizioni di conservazione degli affreschi non sono delle migliori e quindi per una lettura più dettagliata rimando alla comparazione con altri due programmi decorativi, eseguiti sempre dal Fasolo, all'interno di due ville vicentine. Mi sto riferendo alla sala al pianterreno di Villa Campiglia ad Albettono, che al salone di villa Caldogno⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ Denominazione completa: villa Roberti, Frigimelica, Bozzolato. Cfr. C. CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, 2003, pp. 163-164; L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, 2008, pp. 162-171, cat. 26

⁴⁷⁵ G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, Roma, 1934, p. 109. Il *Concerto di gentiluomini* affrescato nella loggia, proprio per il fatto di essere stato inserito all'interno di un illusionistico colonnato che connota la conformazione del primo piano, in cui sono collocati i musicisti, rinvia direttamente al *Concerto* trevigiano del Pozzoserrato, dove i musicisti sono rappresentati in quello spazio non ben definibile, che però si apre sul giardino retrostante.

⁴⁷⁶ A. GALLO, *Giornate dell'Agricoltura e de' piaceri della villa*, Venezia, 1567, ed. 2003 a cura di Luciana Larcher Crosato, p. 34

⁴⁷⁷ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 164-165

⁴⁷⁸ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 183-194, cat. 32. Denominazione completa: villa Caldogno, Pagello, Nordera. Cfr. A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale alla cultura della villa veneta*, Venezia, 1999, pp. 94-97

VILLA CAMPIGLIA, ALBETTONE (VI)⁴⁷⁹

Autore: Giovanni Antonio Fasolo

Datazione: 1560-70

SALA AL PIANTERRENO: *Trio musicale, Partita a carte; Suonatori di flauto traverso, Giocatori di tric-trac o sbaraglino; Concerto, Gentiluomo che sta entrando nella sala da una finta porta*

*Diana cacciatrice accompagnata da un levriero (camino)*⁴⁸⁰; *Allegorie dei Quattro Elementi associati alle Stagioni*⁴⁸¹ (sovrapporte)

Il programma iconografico di questa sala, l'unico ad essersi conservato, è improntato ad esaltare i passatempi e gli intrattenimenti solitamente praticati dall'aristocrazia e dalla ricca borghesia. Scene di gioco in "società", si alternano a scene di concerto, sotto la supervisione di Diana, rappresentata nella nappa del camino. La caccia, ritenuta di grande spasso e di certa utilità, era infatti uno degli svaghi preferiti dai gentiluomini, in quanto poteva essere praticata in modi diversi a seconda della stagione, della selvaggina e del luogo in cui era praticata.

La *Partita di carte* è praticata da un gruppo di posati gentiluomini di età avanzata. «Il gioco delle carte era allora in netta ripresa anche come gioco d'azzardo, dopo le ristrettezze seguite al disastro di Agnadello (1509) e della Lega di Cambrai. Le combinazioni più diffuse erano il sette e mezzo, il cotecchio, il tresette, il mercante in fiera, il tibiddò, il camuffo etc., ma la primiera, era considerata la più interessante e la più nobile tra tutti i giochi [...]»⁴⁸². Mentre i *Giocatori di tric-trac o sbaraglino*, l'odierno back gammon, sono decisamente più giovani. In effetti, questo gioco che vantava origini antichissime, era sicuramente tra i più amati nella Venezia del Cinquecento, soprattutto dai giovani in quanto oltre all'abilità, si basava sulle componenti variabili dell'azzardo e della fortuna⁴⁸³. Maurizio Bartinelli scrisse un libro

⁴⁷⁹ Denominazione completa: villa Campiglia, Gonzaga, Mazzucchelli, Salvi. Negri de Salvi, Negri de Salvi Reina, Michelazzo, Comune di Albettone. È presumibile che gli affreschi della sala al pianterreno siano stati commissionati dall'allora proprietario Carlo Campiglia di Antonio, padre della poetessa Maddalena. Cfr. F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 104-106

⁴⁸⁰ La collocazione privilegiata riservata alla dea munita di arco e frecce, sottolinea quanto la caccia fosse uno dei passatempi in villa prediletti dagli aristocratici. Malgrado le fatiche che poteva comportare, era di grande spasso e di certa utilità, e veniva praticata in modo diverso a seconda delle stagioni, della varietà della selvaggina e dei terreni.

⁴⁸¹ Sulla sovrapporta della parete occidentale appare Giunone con un pavone e un ramo di ulivo. Essendo associata all'Aria, andava intesa come rappresentante della Primavera. Sulla parete meridionale, Vulcano, il fabbro degli dei, viene affrescato con gli attrezzi del mestiere, simbolo del Fuoco e conseguentemente dell'Estate, che gli sta accanto con un vaso bronzeo da cui trabocca un fascio di spighe. Nella sovrapporta a sinistra della stessa parete e seduto su un carro, Plutone, simbolo della Terra, sta incoronando di ulivo una donna fiorente, presumibilmente l'Autunno. Infine nella sovrapporta ad oriente, Nettuno con tridente e delfino, simbolo dell'Acqua, è in compagnia di un veglio impellicciato che scalda le mani al fuoco, tradizionale allegoria dell'Inverno. (F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 106)

⁴⁸² G. DALLA POZZA PERUFFO, "Antonio Fasolo a Villa Campiglia-Negri-De Salvi: per una nuova lettura iconografica", in *Sesto incontro in memoria di Michelangelo Muraro*, a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin, Sassano, 1998, p. 44

⁴⁸³ *Ibid.*, pp. 44-45

proprio sul questo gioco nel 1604⁴⁸⁴. Nel proemio lo definisce migliore rispetto agli altri giochi «perché è allegro, vario, un misto di abilità e di fortuna, e non è proibito perché la presenza dei dadi è secondaria rispetto all'ingegno [...] perciò si chiama sbaraglino da quattro campi sbarrati, ch'in esso sono, con quattro regole di base per il gioco in avanti, per quello all'indietro, per levare le pedine, per il comportamento dei giocatori».

VILLA CALDOGNO, CALDOGNO (VI)⁴⁸⁵

Autore: Giovanni Antonio Fasolo e collaboratori⁴⁸⁶

Datazione: post 1565; 1569-70

LOGGIA: *Concerto; Gioco del tric-trac o sbaraglino; Divinità olimpiche*

SALONE O "PORTEGO": *Concerto; Convito; Partita a carte; Danza*

Anche Ridolfi cita l'impresa del Fasolo a Caldogno⁴⁸⁷, limitandosi però solo agli affreschi del salone ("portego")⁴⁸⁸. Ma anche la loggia è stata decorata dal Fasolo, e meritata tutta la nostra attenzione dato che sulla parete orientale è raffigurata un'altra scena di *Concerto*, inserita in uno scenario di rovine, dove il mezzo arco e la decorazione a bugnato rustico visibili in primo piano, sembrano citazioni degli stilemi architettonici dell'atrio⁴⁸⁹ (fig. 2.2). Da notare inoltre

⁴⁸⁴ Bartinelli M., *Il gioco dello sbaraglino dato in luce da Maurizio Bartinelli cittadino di Novarra. In questa nuova impressione ricorretto...*, In Padova, per Giuseppe Corona, 1715. Biblioteca Querini Stampalia, Venezia

⁴⁸⁵ Denominazione completa: villa Caldogno, Pagello, Nordera. Cfr. G.J.J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete nel Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, 1993, pp. 119-137; A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale alla cultura della villa veneta*, Venezia, 1999, pp. 94-97; F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 183-194

⁴⁸⁶ In linea con quanto proposto da Cevese (1971) e van der Sman (1993), la Lodi (2008), riconosce dietro l'interno complesso decorativo la mano del Fasolo, che magari proprio per la realizzazione di queste due stanze poste nell'ala occidentale, si avvale della collaborazione di esperti colleghi. Anche se gli affreschi sono tendenzialmente attribuiti dalla critica allo Zelotti. Nonostante i nomi dei presunti collaboratori rimangano ancora allo scuro, per la Lodi sarebbe opportuno indagare in tale direzione proprio per la mancanza di fondate informazioni relative agli allievi del Fasolo. Oscura rimane la prima formazione di Alessandro Maganza, figlio di Giambattista Maganza *senior*, nonché allievo del Fasolo al pari di Antonio Vicentino detto Tonione. (F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 194). Ridolfi parla del «signor Alessandro Maganza», «scolare» e collaboratore del Fasolo nella decorazione della sala dell'Udienza del Podestà di Vicenza, dove «esprese ancora a fresco [...] molte morali Virtù finte ad alcune finestre, con altre fantasie ora coperte da novelle pitture ad olio». Sempre stando a quanto riferito dal Ridolfi, il Maganza «[...] raccontando la felicità di quei tempi, diceva che il nostro Fasolo gli dava un quattrino, con cui aveva a provvedergli vari erbaggi, di cui faceva molto uso; ch'egli era uomo gentile, e che volentieri gli dimostrava la via dell'arte». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 462)

⁴⁸⁷ Villa che non viene citata nei *Quattro Libri* del Palladio. I sostenitori della paternità del Palladio, ritengono che la data (1570) che appare sulla facciata della villa, accanto al nome del proprietario Angelo di Losco Caldogno, sia da intendere come momento conclusivo del ciclo di affreschi. Infatti, è molto probabile che Angelo, divenne proprietario della villa attorno al 1569, e che in tale occasione abbia provveduto a dare inizio ai lavori di decorazione, terminati l'anno seguente con l'aggiunta dell'epigrafe sul prospetto originale. (A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale..op. cit.*, pp. 94-97)

⁴⁸⁸ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 462. «In villa di Caldogno ha dipinto a fresco, nella sala del palazzo dei conti Caldogno, alcuni gran giganti a chiaro-scuro, che dividono varie istorie, fregi e capricci [...]».

⁴⁸⁹ Problematica invece appare l'individuazione dell'artista o forse meglio degli artisti che hanno affrescato le due sale dell'ala occidentale della villa, vale a dire la Stanza di Scipione e quella di Sofonisba. La critica tende a

l'inserimento delle due monocrome a ridosso del margine destro, nelle pareti che scorrendo in modo parallelo, individuano l'illusionistico spazio della finta loggia e contemporaneamente svolgono il ruolo di quinte prospettiche. Nella monocroma in primo piano è riconoscibile la figura di un comandante militare veneziano, data la presenza sia del bastone del comando impugnato con la destra e appoggiato al suo fianco, che dell'impugnatura della spada che spunta dal fianco opposto. Potrebbe essere un omaggio alle virtù militari proprie della famiglia, dato che in alto, proprio in corrispondenza della monocroma, appare l'arma dei Caldogno contraddistinta dall'aquila rossa con ali dispiegate su fondo dorato. Figura araldica che compare anche nel portego, sorretta da una figura femminile avvolta in serici panni, posta sulla sovrapporta. Il comandante è ritratto integralmente e volge il capo verso la scena del *Concerto*. La stessa impostazione viene adottata per la monocroma che si intravede alle sue spalle, anche se in questo caso si tratta di una figura femminile ritratta con la mano destra appoggiata al seno denudato, nella tipica posa assunta dalla *Fede*. La figura potrebbe quindi esprimere la fedeltà della famiglia Caldogno nei confronti della Serenissima.

Il Pozzoserrato potrebbe quindi essersi ispirato al *Concerto* affrescato dal Fasolo nella loggia di villa Caldogno, per la realizzazione del suo *Concerto* trevigiano. Possono essere infatti rilevate diverse analogie sia nella commistione di musicisti e strumenti musicali impiegati, collocati in primo piano nello spazio delimitato dell'illusionistica struttura architettonica in rovina volta a ricreare l'immagine di un finto loggiato, che nella presenza delle monocrome a figura intera e in rilievo, posizionate in finte nicchie perfettamente inserite nella parete che appare sul margine destro dell'affresco.

All'armonica melodia prodotta dal *Concerto*, corrisponde la simmetrica e ben strutturata rappresentazione delle *Divinità olimpiche*, che associate in coppie, fungono da coronamento alla figura di Giove, nell'ovale al centro della volta a botte della loggia. Sulla parete opposta al *Concerto*, sono raffigurate tre gentildonne con altrettanti cavalieri intenti nel *Gioco del tric-trac o sbaraglino* (l'odierno back-gammon), praticato con l'uso di dadi e di pedine.

Le scene affrescate nella loggia, sono strettamente connesse a quelle del salone, non solo per la scelta dei soggetti, che ruota attorno alla tematica dei passatempi e dei momenti di svago in villa, ma anche per la posizione in cui sono collocate. Infatti, al *Concerto* della loggia,

riconoscervi la mano dello Zelotti, concordando con l'attribuzione della Larcher Crosato (1962, pp. 99-103). La Lodi (2008), invece, preferisce percorrere la via suggerita da Cevese (1971, I, p. 136; idem, 1980, p. 119) e sostenuta in primis da van der Sman (1993, p. 133), volta ad affidare l'intero apparato decorativo della villa al Fasolo, che probabilmente si fece aiutare da colleghi esperti, dei quali però non si ha alcun riscontro certo. Nella rosa dei nomi proposti troviamo Giambattista Maganza senior con il figlio Alessandro, che tra l'altro fu allievo del Fasolo, e Antonio Vicentino, detto Tognone, allievo invece dello Zelotti. (F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete...op. cit.*, pp. 192-194)

corrisponde il *Concerto* e il *Convito* del “portego”, allineati sulla stessa parete occidentale; mentre il *Gioco del tric-trac* nella loggia, anticipa la *Partita a carte* e la *Danza* raffigurati nel “portego”, lungo la stessa parete orientale. La duplice riproposizione del tema musicale⁴⁹⁰, anzi triplice qualora si considerasse anche il liutista che accompagna i danzatori riuniti in coppie, sta a significare l’importanza attribuita a questa forma d’arte dall’aristocrazia dell’epoca.

I personaggi che animano la scena del *Convito* sembrano divisi in due gruppi (fig. 2.3): sulla destra è possibile individuare il trio dei servitori composto dal “moretto”, che ha appena consegnato un piatto contenete delle mele, nelle mani del cavaliere che a sua volta si accinge ad offrirle agli ospiti, e dal servitore più anziano e visibilmente distratto, che reca un piatto ricolmo di uve bianche e nere; lo stesso intreccio di sguardi, gesti e movenze è ravvisabile nel trio sulla sinistra, assiso al tavolo, dove un gentiluomo appare conteso da due dame. Il giovane che stringe la mano della donna alla sua destra, che ripone fiduciosa la mano sinistra sulla sua spalla, forse ad evidenziare una promessa di matrimonio, rivolge al contempo il volto e lo sguardo, e con essi probabilmente anche galanti proposte d’amore, verso quella alla sua sinistra, che timidamente abbassa lo sguardo con «falso e provocante pudore»⁴⁹¹. Il sottile erotismo della scena, accentuato dal muto dialogo instaurato tra i personaggi, sembra rammentare il dipinto di Palma il Giovane con gli *Svaggi del Figliol Prodigio*, alle Gallerie dell’Accademia di Venezia, datato 1595-1600 (fig. 2.4). Palma per la raffigurazione del tema biblico, sembra aver recuperato sia la tematica del banchetto che il motivo del giovane che spartisce le sue attenzioni tra le dame che gli siedono accanto, accentuandone gli aspetti della seduzione. Il giovane infatti, stringe sempre la mano ad una donna, che in questo caso gli sta porgendo un calice di vino rosso, ma ha appoggiato teneramente il capo sulla spalla dell’altra che si è addirittura sporta in avanti per sorreggerlo meglio. Il gioco di sguardi è talmente intenso, che nessuno del trio sembra accorgersi dell’incombere di un servo con il vassoio colmo di uva rossa matura. Il tavolo è già colmo di vettovaglie perfettamente intonse, dato che l’attenzione del giovane è stata rapita dalle due donne le cui pettinature ricercate, cosiddette “a corna”, di gran moda verso gli ultimi decenni del secolo, sembrano contrastare con gli abiti caratterizzati da pesanti ed abbondanti drappi, solitamente utilizzati per avvolgere i corpi di muse o divinità, piuttosto quelli delle gentildonne appartenenti a classi sociali elevate.

⁴⁹⁰ Cfr. *Concerto di gentiluomini* precedentemente affrescato in villa Roberti a Brugine, sempre in associazione con la *Partita a carte*, entrambi collocati nella loggia.

⁴⁹¹ DALLA POZZA PERUFFO, “Iconologia e iconografia degli affreschi del Fasolo”, in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, p. 142

L'ambientazione non è particolarmente chiara. Si tratta sempre di uno spazio che si apre sull'esterno, dove è stata imbandita un'altra tavola, utile punto d'appoggio per i servitori. Molto probabilmente potremmo chiamare in causa ancora l'illusionistica struttura della loggia, dato che è possibile intravedere, al limite della tenda rossa, la curvatura di un arco che sale ben oltre il dipinto.

Tornando ancora al *Convito* del Fasolo, non resta che analizzare l'ultima comparsa: la deliziosa bambina accovacciata in primo piano che abbraccia il suo cane, cui ha appena regalato un "bussolà"⁴⁹². Si tratta di una colta citazione desunta dalla *Cena in Emmaus* di Veronese, oggi al Louvre. «L'episodio offre lo spunto per rilevare come negli intrattenimenti di villa, ovviamente con diversità di ruoli, siano compresenti tutte le età e non ci sia separazione tra le generazioni»⁴⁹³. Un'altra citazione veronesiana è ravvisabile nella *Partita a carte* (fig. 2.5), in cui l'intreccio delle mani tra il cavaliere in primo piano sulla destra, che con aria di sfida sta scoprendo le carte, e quello che potrebbe essere suo figlio, ricorda il gesto tenero e raffinato raffigurato da Veronese, intorno al 1551-52, nel *Ritratto di Iseppo da Porto con il figlio Adriano*, alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze⁴⁹⁴ (fig. 4.23).

Nella scena di *Danza*, colpisce la coppia che si tiene mano nella mano, in quanto il cavaliere indossa un'armatura (fig. 2.6). Secondo van der Sman (1993)⁴⁹⁵, il valore emblematico e simbolico racchiuso nella rappresentazione, potrebbe alludere all'ideale del perfetto gentiluomo contemplato nella ritrattistica contemporanea, «che oltre ad essere uomo d'armi, deve essere allo stesso tempo abile nella danza. Non c'è categoria per la quale quest'arte sia disdicevole, nemmeno per l'uomo più virile»⁴⁹⁶. Il *Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione (1528), fornisce infatti alcune importanti delucidazioni sulle convenzioni cavalleresche, sulle maniere e sull'abbigliamento più appropriati per un guerriero. In un episodio, Ludovico Canossa (1476-1532), uno dei più importanti nobili di Verona, arriva a concludere che un uomo dovrebbe essere violento e feroce solo in guerra, mentre in tutte le altre situazioni dovrebbe assumere un comportamento quanto più possibile umano, modesto,

⁴⁹² Si tratta di un biscotto a forma di ciambella o di "S", caratteristico del repertorio gastronomico veneziano.

⁴⁹³ F. Lodi (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 184

⁴⁹⁴ Cfr. *Ritratto di Livia da Porto con la figlia Porzia*, Baltimora, Walters Art Gallery (suo pendant)

Il gesto particolarmente delicato era tendenzialmente associato al repertorio femminile, piuttosto che a quello maschile. Un simile intreccio di mani è visibile in un precedente dipinto veronesiano, datato 1548, ora conservato al Louvre, *Ritratto di donna con il figlio*. Anche nel *Ritratto di famiglia*, conservato al Fine Arts Museum di San Francisco e datato 1558, Fasolo tentò di riprodurre la stessa intima gestualità tra la madre e il figlioletto, senza però approdare a risultati degni di nota. (J. GARTON, *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout, 2008, pp. 84-85)

⁴⁹⁵ G.J.J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete nel Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, 1993, p. 126

⁴⁹⁶ *loc. cit.*

riservato e distaccato dai beni materiali. Castiglione utilizza la figura di Gaspare Pallavicino (1486-1511), per impersonificare tutti i difetti dai quali un nobile e valoroso guerriero avrebbe dovuto rifuggire. Gaspare, a dispetto del suo essere cortigiano, rifiutò il piacere della musica, della danza e dell'arte, e venne ridicolizzato per il suo misogino desiderio di parlare solo ed esclusivamente di cerimonie militari e ordini cavallereschi. Un guerriero con conoscenze limitate solo al campo delle armi è inutile a corte, al pari della sua armatura⁴⁹⁷. Colpisce l'espressività del volto del gentiluomo rappresentato proprio al centro della scena, straordinario saggio dell'abilità ritrattistica del Fasolo.

«L'acuto spirito di osservazione con cui sono indagati lo stile di vita, l'abbigliamento, gli oggetti che arredano la dimora signorile⁴⁹⁸, assicura ai dipinti la valenza di documenti storicamente attendibili del costume dell'epoca»⁴⁹⁹. Lo stesso discorso a detta di Meucci (2002)⁵⁰⁰, può essere esteso anche alla rappresentazione degli organici dipinti dal Fasolo, in quanto forniscono importanti informazioni sulla prassi musicale del passato e sugli strumenti impiegati. Quindi anche le scene di concerto, in quanto estrapolate dalla vita reale, attestano la quotidianità e la consuetudine dell'epoca. Al contrario la Lodi (2008)⁵⁰¹, rivela nel ricorso all'immagine idealizzata e stereotipata della vita in villa, un netto allontanamento dalla fedele rappresentazione della realtà.

VILLA DA PORTO COLLEONI, THIENE (VI)⁵⁰²

Autore: Paolo Veronese e Battista Zelotti

Datazione: 1551ca; 1554

SALONE: «[...] *houmini e donne, che giuocano ad una tavola; un convito di Cavalieri, e di Dame; una caccia, e un ballo [...]*» (Ridolfi, 1648)

La complessa orditura degli affreschi del “portego” di villa Caldogno sembra rievocare quella del salone al piano nobile di villa Da Porto, Colleoni a Thiene⁵⁰³, in provincia di Vicenza,

⁴⁹⁷ J. GARTON, *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout, 2008

⁴⁹⁸ Cfr. Dalla Pozza Peruffo, 2002, pp. 123-160

⁴⁹⁹ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 184-185

⁵⁰⁰ R. MEUCCI, “Musica e strumenti nella pittura di Giovanni Antonio Fasolo”, in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, pp. 118-122

⁵⁰¹ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 186

⁵⁰² Cfr. R. CEVESE, *Ville della provincia di Vicenza*, Milano, 1980, pp. 50-53; K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, pp. 119-121; A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale alla cultura della villa veneta*, Venezia, 1999, pp. 83-86; F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 505-510, cat. 164

⁵⁰³ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 505-510, cat. 164

Molto probabilmente la villa di Thiene venne fatta realizzare da Francesco Porto tra il 1440 e il 1441 con i proventi incamerati con l'eredità di qualche suo predecessore, dato che la famiglia Da Porto si era infatti insediata in quei territori verso la metà del XIV secolo. Ovviamente per ragioni d'ordine cronologico il

oggi illeggibile, risultante dalla proficua collaborazione tra Veronese e lo Zelotti, generalmente collocata nella prima metà del sesto decennio del Cinquecento. Si crede infatti che gli affreschi siano stati eseguiti su commissione del Generale Collaterale Francesco Da Porto⁵⁰⁴, negli anni di poco precedenti al sua morte, avvenuta nel 1554, soprattutto dopo il ritrovamento dell'inventario dei mobili che si trovavano nella dimora thienese, redatto il 1° gennaio 1555, appena tredici giorni dopo la sua morte, nel quale è registrata la presenza di «attrezzi per dipingere»⁵⁰⁵. Ma Vasari (1568), antepone la datazione dell'impresa a quella della villa Soranza a Treville, presso il comune di Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso, altra felice collaborazione dei due artisti veronesi comunemente attestata al 1551. La testimonianza è riportata all'interno della vita di Michele Sanmicheli, nella quale il Vasari ricorda che «[...] *Battista da Verona*, il quale è così e non altrimenti fuor dalla patria chiamato, avendo avuto i primi principî dalla pittura da un suo zio in Verona, si pose con l'eccellente Tiziano in Vinezia, appresso il quale è divenuto eccellente pittore. Dipinse costui, essendo giovane, in compagnia di *Paulino* una sala a Thiene sul Vicentino nel palazzo del Collaterale Portesco, dove fecero un infinito numero di figure che acquistarono all'uno e l'altro credito e riputazione. Col medesimo lavorò molte cose a fresco nel palazzo della Soranza a Castelfranco, essendovi ambedue mandati a lavorare da Michele San Michele, che gl'amava come figliuoli»⁵⁰⁶. La consequenzialità degli affreschi della Soranza viene precisata subito sotto, quando a proposito della vita di Veronese, scrive che «Costui essendo in Verona nato d'uno scalpellino o, come dicono in que' paesi, d'un tagliapietre, et avendo imparato i

Francesco Da Porto che fece eseguire molti lavori all'interno della villa, tra i quali la decorazione a fresco del salone al piano nobile, non è lo stesso che ne commissionò la costruzione. Si tratta sicuramente di un suo discendente, peraltro omonimo. (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, p. 119)

⁵⁰⁴ L'importante carica ottenuta dalla Repubblica di Venezia a partire dal 1532 lo insignì della facoltà di reclutare e pagare le truppe. Un potere che denota la massima fiducia accordatagli dalla Serenissima e la sua posizione di prestigio nella vita pubblica. Giovanni Da Porto, nipote di Francesco, attivo nella vita culturale e politica di Vicenza, dove decise di vivere, ereditò dallo zio sia la carica di Generale Collaterale, che tutti i suoi averi. Nella villa di Thiene promosse con il figlio «alcuni interventi di “addobbo”», tra i quali bisogna annoverare la commissione al Fasolo della decorazione a fresco del Camerone al pianterreno durante il settimo decennio del Cinquecento. (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, p. 119)

⁵⁰⁵ M. MORRESI, *Villa Porto Colleoni a Thiene. Architettura e committenza nel Rinascimento vicentino*, Milano, 1988, p. 31. L'inventario contiene anche l'elenco dei libri rinvenuti sopra il tavolo del suo studiolo, accanto alla stanza da letto. Il primo della lista è “Poliphilo”, cioè l'*Hypnerothomachia Poliphili* di Francesco Colonna. L'affascinata scoperta all'interno della sua biblioteca non deve però destare stupore in quanto risulta essere perfettamente in linea con i dettami del gentiluomo tracciati dal Castiglione. Infatti, un uomo d'armi doveva saper parlare di altro quando in tempi di pace si tratteneva a corte. Inoltre il carattere di poema cavalleresco e la bellezza delle incisioni che caratterizzavano questo libro, dovettero renderlo ancora più interessante ai suoi occhi. Il ritrovamento di numerosi libri classici ha contribuito a diffondere l'immagine del mecenate amante dell'arte, della letteratura e dell'antichità.

⁵⁰⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, V, Firenze, 1976, pp. 376-377. Gli affreschi della villa di Thiene sono quindi da considerare come la prima opera in villa di Paolo Veronese.

principii della pittura da Giovanni Caroto veronese, dipinse in compagnia di Battista sopradetto, in fresco, la sala del Collaterale Portesco a Thiene nel vicentino; e dopo col medesimo alla Soranza molte opere, fatte con disegno, giudizio e bella maniera»⁵⁰⁷.

Puppi (1990)⁵⁰⁸, conferma la circoscrizione del Vasari nell'anno 1551, anche sulla base della collaborazione dei due artisti veronesi in un altro cantiere vicentino: il palazzo di Iseppo da Porto, legato per parentela al committente di Thiene⁵⁰⁹. Infatti, Veronese sarebbe stato "prestato" al Collaterale dal nipote Iseppo, che ottenuta la cittadinanza veronese tramite gli stretti rapporti intessuti con l'ambiente scaligero e soprattutto con Palladio, convocò Veronese nel 1551 per decorare il suo nuovo palazzo in Vicenza⁵¹⁰.

Ridolfi (1648), all'interno della vita di Paolo Veronese, fornisce molti più dettagli riguardanti all'apparato decorativo del salone della villa Da Porto Colleoni, dove Veronese «dipinse a fresco nella sala in partimenti, divisi da figure a chiaroscuro, *houmini e donne, che giuocano ad una tavola; un convito di Cavalieri, e di Dame; una caccia, e un ballo*; e nella cornice cartelline, bambocci, e festoni»⁵¹¹. Secondo la testimonianza di Melchiori, anche Giambattista Ponchino partecipò alla decorazione del salone al piano nobile con «bellissime figure»⁵¹².

Lo stato di conservazione degli affreschi è cattivo. Dei dipinti a tempera sono visibili limitati frammenti in precarie condizioni, tra i quali il fregio che contorna la sala, le cariatidi alle pareti e la veduta di un paesaggio urbano, in cui pare di riconoscere il ponte Pietra di Verona⁵¹³. Nonostante questo, il ricorso alle fonti è stato indispensabile per comprendere l'affinità dei contenuti tematici tra questi affreschi e quelli dipinti dal Fasolo a Caldogno. Ricordo infatti che anche il Fasolo prese parte alla decorazione di villa Da Porto Colleoni. Il suo apporto però, oltre ad essere limitato al Camerone al pianterreno, va anche posticipato di qualche anno rispetto alla decorazione del Salone al piano nobile⁵¹⁴. Eseguiti intorno al 1562,

⁵⁰⁷ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti..op. cit.*, V, p. 377

⁵⁰⁸ L. Puppi, "La committenza vicentina di Paolo Veronese", in AA.VV., *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Atti del Convegno, Venezia, 1988, pp. 340-346

⁵⁰⁹ K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, p. 120

⁵¹⁰ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 510

⁵¹¹ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 7. Molto probabilmente il Fasolo aveva ben in mente questi affreschi realizzati dalla collaborazione tra Veronese e Zelotti quando a sua volta fu chiamato a decorare la loggia e il portego di villa Caldogno dopo il 1565 (Lodi, 2008), o più generalmente tra il 1569-70. Infatti, a parte la scena della caccia sostituita dal *Concerto*, rappresentato sia nel portego che sulla parete orientale della loggia, riprese tutti i soggetti affrescati nel salone di villa Da Porto, Colleoni: la *Partita a carte* nel portego e il *Gioco del tric-trac o Sbaraglino* nella loggia; il *Convito* e la *Danza* entrambi nel portego.

⁵¹² Melchiori, 1726, ed. 1964, p. 65

⁵¹³ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 510

⁵¹⁴ Da considerare a tal proposito lo stile molto più tardo degli affreschi del Camerone e la testimonianza del Vasari (1568), che parla di un'unica Sala affrescata per il Generale Collaterale da Veronese e dallo Zelotti, riferendosi a quella al piano nobile. Raccolse molto probabilmente la notizia durante il viaggio a Venezia nel 1566, attuato in prossimità della pubblicazione delle *Vite*.

gli affreschi del Fasolo dal carattere storico-mitologico, sono gli unici ad essersi conservati. Per ora mi limito a prendere in considerazione il *Banchetto di Cleopatra*, in quanto potrebbe essere scambiato per un banchetto cinquecentesco (fig. 2.7). In effetti, l'episodio che vede come protagonisti la regina d'Egitto ed Antonio, è stato completamente astratto dalla sua epoca⁵¹⁵. La tavola imbandita, gli utensili, la sedia che sorregge la regina, la sua acconciatura, i vestiti e i gioielli, resi con precisione e dovizia di particolari, contestualizzano la scena nella contemporaneità. L'impiego nella decorazione di questa villa può essere inteso come il trampolino di lancio del giovane pittore lombardo che venne così conosciuto, apprezzato e conteso dalla nobiltà vicentina.

Le tematiche caratterizzanti questi affreschi, già significative di quell'interesse per il quotidiano, traducono perfettamente il vasto potenziale racchiuso nell'espressione "civiltà di villa", soprattutto per quel che riguarda la sfera dei passatempi e degli intrattenimenti legati al piacere della vita in campagna. Per quanto il topos della vita in villa possa essere stato idealizzato e stereotipato, penso soprattutto alle entusiastiche descrizioni fornite dalla letteratura sul tema, bisogna anche constatare che si trattava di qualcosa di reale, veritiero, profondamente sentito ed ancorato nella cultura del tempo. I passatempi descritti dal Gallo, sono gli stessi che vennero rappresentati nelle ville, ora nella loggia e ora nel portego, due zone atte ad accogliere ed ospitare amici e visitatori. C'è quindi una rispondenza tra testo ed immagini.

Oltre agli affreschi, le pareti dei portegi dei palazzi cittadini dei nobili veneziani potevano anche essere ornate da quadri allegorici o mitologici, oppure da arazzi raffiguranti paesaggi immaginari o scene pastorali. L'affinato gusto dei veneziani per la *villeggiatura*, praticata solitamente nei mesi estivi, testimonia quanto fosse importante il contatto con la natura e quanto fosse necessario il saltuario pellegrinaggio in campagna per rigenerarsi e purificarsi l'animo. Il bisogno di immergersi nella natura traspare anche dalla serie dei cinque arazzi recanti lo stemma della famiglia Contarini, realizzati prima del 1589, molto probabilmente nella bottega di Joost van Herzelee e conservati a Bruxelles⁵¹⁶. In essi compaiono i soliti soggetti che corredano tutta produzione incentrata sulla vita in villa: un giardino diviso in aiuole geometriche, impreziosito da pergolati, animali, fiori e frutti e dotato addirittura da un

⁵¹⁵ Cleopatra è rappresentata nell'atto di immergere una delle preziosissime perle dei suoi orecchini, in un'anfora contenente aceto. Vincerà la sfida lanciata ad Antonio, bevendo la perla ivi disciolta dal valore di dieci milioni di sesterzi.

⁵¹⁶ *A Woodland Park with Palace and Pavilions; A Woodland Glade with Horsemen*, before 1589, Bruxelles. (P. FORTINI BROWN, "The Venetian Casa", in *At home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis, Londra, 2006, p. 55)

laghetto artificiale solcato da una gondola. Ancora una volta il giardino viene inteso come luogo di svago e di riposo, dove è possibile rinfrescarsi all'ombra delle verdeggianti fronde, imbandire tavoli per pranzi e cene, passeggiare, conversare, suonare, cantare, giocare. Nell'altro arazzo è invece immortalata una scena di caccia con gentiluomini a cavallo nel mezzo di una radura. Infatti, quello della caccia e dell'uccellare era uno dei diletti maggiormente praticati in villa. Oltre al giardino anche il portego, chiamato anche sala o salotto, era riservato all'esecuzione dei piacevoli e virtuosi trattenimenti, che suscitavano grande interesse e curiosità.

La vastità del consenso riscosso da questi spassi risulta evidente non solo dalle pagine scritte da Agostino Gallo, ma soprattutto dalla stesura di numerosi trattati totalmente consacrati alla loro disamina. Nel 1551 videro le stampe i *Cento giuochi liberali et d'ingegno* di Innocenzio Ringhieri, indirizzati alle «generose madonne» e agli «huomini prodi», «per trapassare in festa, et in Letitia, il tempo»; nel 1572 il senese Luca Bonetti pubblicò il *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* di Girolamo Bargagli⁵¹⁷; mentre nel 1587 vennero editi a Venezia, presso Bernardo Giunti, *I trattenimenti di Scipion Bargagli doue da vaghe donne, e da giouani huomini rappresentati sono honesti, e diletteuoli giuochi: narrate nouelle e cantate alcune amoroze canzonette*.

Anche il gioco delle carte, degli scacchi e più in generale i giochi da tavolo, erano molto in voga⁵¹⁸. Oltre agli affreschi già presentati, troviamo questi soggetti immortalati anche in numerose tele.

Paris Bordon dipinse tra il 1550-1555 la famosa *Partita a scacchi*, ora al Staatliche Museen di Berlino, dove in primo piano figura una bella scacchiera, mentre nel secondo rappresenta un gruppo di giocatori di carte assisi attorno ad un tavolo posto nel giardino, e un gentiluomo con falcone posizionato sotto alla loggia⁵¹⁹ (fig. 2.8). Al di là delle peculiari chiavi di lettura escogitate nel tentativo di allontanarsi dal mero assunto ritrattistico, immediatamente percepibile dalla visione del dipinto⁵²⁰, quello che qui si vuole mettere in evidenza è la combinazione dei molteplici passatempi caratterizzanti la vita in villa. La dimensione della villa è rintracciabile dal loggiato posto sullo sfondo e dal giardino, non troppo curato, che si

⁵¹⁷ Questo testo godette di ampia popolarità tanto da essere ristampato otto volte entro il 1609 e tradotto in varie lingue. Questi giochi erano principalmente parlati e si basavano soprattutto sulla conoscenza della letteratura. Erano quindi finalizzati all'apprendimento oltre che al diletto.

⁵¹⁸ La diffusione della stampa contribuì ad incrementare la produzione delle carte da gioco. Disegnate o dipinte a mano, venivano stampate su fogli di carta unici, che successivamente venivano tagliati.

⁵¹⁹ G. MARIANI CANOVA (scheda di), in *Paris Bordon*, catalogo della mostra tenuta a Treviso, Milano, 1984, pp. 92-93

⁵²⁰ J. L. SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1969

apre sul paesaggio naturale, tramite quella porticina che compare sul lato destro, all'altezza delle spalle del personaggio in primo piano dall'elegantissimo gesto della mano. Meno particolareggiata è la resa dell'ambiente nella *Partita a scacchi tra sorelle* di Sofonisba Anguissola, datata 1555 e conservata al Muzeum Narodowe di Poznan (fig. 2.9). La presenza di una quercia alle spalle delle fanciulle, e del paesaggio che si intravede sullo sfondo, al di là del fiume, suggerisce un'altra ambientazione all'aperto, probabilmente nel giardino della loro residenza. Come nel quadro del Bordon, anche qui la scacchiera è appoggiata sopra ad un bellissimo tappeto turco. Leit motif che ritornerà anche nel concerto del Pozzoserrato⁵²¹.

Tra i giochi da tavolo, riscosero una grande popolarità quelli della fortuna, forse per l'aggiunta della componente del rischio e dell'azzardo. Degno di essere nominato è quello dei *Biribissi* di Filippo Succhielli comparso verso la fine del XVI secolo. Si tratta di una sorta di lotteria, anche se non legittimata dalle componenti istituzionali di quest'ultima. Un altro gioco d'azzardo molto affascinante, che prevedeva l'uso dei dadi, era quello del *Pela il chiù*⁵²².

Per quanto riguarda invece il poliedrico motivo della caccia, possiamo attingere a numerosi dipinti, provenienti soprattutto dalle Fiandre, realizzati anche dal Pozzoserrato.

Pozzoserrato, *Il riposo nella caccia col falco*, Monaco, Raccolte Statali (fig. 2.10)

Erroneamente assegnato al Tintoretto, il Peltzer (1951)⁵²³, ha riportato il dipinto all'interno della produzione del Pozzoserrato, sulla base della «concezione paesistica [...] unita ad un'interessante descrizione delle vita di società, ambedue temi preferiti dalla sua concezione artistica»⁵²⁴. «Il paesaggio di montagna ed i costumi degli uomini sono tipicamente italiani,

⁵²¹ Cfr. G. CURATOLA, "Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziano", in *Venezia e i Turchi*, Milano, 1985, pp. 186-203

⁵²² A. BRAMBILLA, *Pela il chiù*, incisione, 1589, London, The British Museum. Nato a Milano, Ambrogio Brambilla acquisì la notorietà a Roma, operando come incisore nell'ultimo ventennio del XVI secolo. Esegui anche stampe di soggetto popolare, pur mantenendo una forma stilistica di classica solennità. Tra queste bisogna inserire quella del gioco del *Pela il chiù*. Il giocatore lanciava tre dadi e in base al numero spostava la sua pedina sulla casella corrispondente. Ogni casella forniva delle istruzioni al giocatore, che di volta in volta doveva pagare o riceveva un certo numero di piccole monete.

(Voce "Ambrogio Brambilla", *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, 1971, pp. 729-730; E. MILLER, "Prints", in *At home..op. cit.*, pp. 328-329)

⁵²³ A. PELTZER, *Per la conoscenza di Lodewyck Toeput (Pozzoserrato)*, "Arte Veneta", V (1951), pp. 122-125

⁵²⁴ Nell'inventario del 1822 si attesta correttamente la provenienza veneziana dell'opera ma si sbaglia l'attribuzione. Probabilmente venne assegnata al Tintoretto sulla base di una vecchia tradizione risalente al 1585, quando il Tintoretto dipinse per la chiesa degli Agostiniani a Monaco, l'enorme tela della *Crocifissione* (oggi nella chiesa dei Teatini), su commissione del ricco mecenate e mercante d'arte monacense Sebastiano von Füll. Si crede infatti che anche *Il riposo nella caccia col falco* sia giunto a Monaco proprio tramite il Füll. Ricordo inoltre che Luigi Coletti nella descrizione dei *Fasti gonzagheschi*, vale a dire delle otto tele realizzate da Tintoretto tra il 1579-80, su commissione del conte Teodoro Sigismondo, gentiluomo della corte di Mantova, e ora conservate a Monaco, propose il Pozzoserrato come «esecutore delle idee del Tintoretto». Riconobbe la mano del Pozzoserrato, «meno spedita o meno sicura», rispetto a quella del Maestro, che il quegli anni dovette essere oberato di lavoro, nella «pennellata approssimativa, elusiva di ogni impegno di definizione formale;

ma solo un fiammingo poteva [...] riprodurre un tale tema così realisticamente come ha fatto il Toeput»⁵²⁵. Il Peltzer riscontra inoltre delle affinità col «Convegno musicale» delle collezioni Böhrer di Monaco, relative alla tematica, alla cromia e all'impostazione della scena, che probabilmente doveva essere vista dal basso come lascia immaginare l'incurvatura originale degli angoli superiori della tela⁵²⁶. «Alle descrizioni di costumi, che noi conosciamo già nel Toeput, come pure a quelle di banchetti, riunioni di musicisti e scene cavalleresche, si aggiunge, con questo quadro, la rappresentazione di una comitiva di caccia dei ceti più elevati, che godono la loro vita nelle bellezze della natura e non disprezzano Venere e Bacco»⁵²⁷.

Joos de Momper, *Maggio*, disegno, Amsterdam, Rijksprentenkabinet⁵²⁸ (fig. 2.11)

In primo piano sulla sinistra è raffigurato un gentiluomo con falcone posato sulla mano. Rappresenta il ritorno dalla caccia dato che in secondo piano entrano da destra tre gentiluomini a cavallo, preceduti da un cane e seguiti da due servi. Quello centrale tende il braccio affinché il falcone possa posarsi. Sullo sfondo è rappresentato il giardino di una villa che credo essere veneta per via della peculiare forma del camino. È dotato di peschiera, fontane e statue ed è diviso in aiuole da viali lastricati percorsi da coppie di dame e cavalieri. Il cielo appare il segno zodiacale dei Gemelli, caratterizzante il mese di maggio.

La serie dei mesi di de Momper prende le mosse dal Pozzoserrato e non viceversa. Sterling (1936)⁵²⁹, ha ipotizzato un apprendistato del de Momper presso il Pozzoserrato, avvenuto presumibilmente a Treviso durante gli anni '80.

brillante sì, ma senza il “mordente” tintorettesco». Inoltre Coletti assegnò al Pozzoserrato anche «il troppo noto e mediocre “Autoritratto” de Louvre», raffigurante il vecchio maestro, sulla base dell'incisione dello stesso datata 1588 e firmata appunto dal Pozzoserrato. (Cfr. L. COLETTI, *Il Tintoretto*, Bergamo, 1940, p. 32)

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 123

⁵²⁶ Si noti anche la sproporzione delle figure in primo piano e la presenza, nel mezzo, di un gruppo di alberi posti a reggere l'impalcatura compositiva semplificando la resa della successione dei piani. Elementi riscontrabili in altre sue opere, caratterizzanti il suo modo di dipingere.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 124. La coppia che cammina mano nella mano con un paggio al loro seguito e l'altra seduta che si abbraccia e bacia, entrambe poste al centro della tela, sono da associare all'universo amoroso, e quindi a Venere. Mentre al dio dell'ebbrezza, vanno ricondotte le figure dei cacciatori che sollevano un bicchiere di vino. Anche la donna seduta, colta nel momento in cui sta ricevendo un bacio dal suo cavaliere, tiene nelle mani un calice che sta venendo riempito dal servo alle sue spalle. Lo stesso calice viene sorretto dalla statua collocata a ridosso della lesena, dotata anche di corona e grappolo d'uva, nel *Concerto* trevigiano.

⁵²⁸ *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 123

⁵²⁹ *Rubens et son temps*, catalogo della mostra tenuta a Parigi, a cura di Charles Sterling, Lille, 1936, p. 88

Paul Bril (attribuito), *Caccia al cervo*, Treviso, Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana⁵³⁰
(fig. 2.12)

Menegazzi (1961)⁵³¹, assegna invece il dipinto al periodo della maturità del Pozzoserrato sulla base della rispondenza col «più spontaneo e palpitante dei suoi disegni che si trova nella Collezione Scholz di New York»⁵³². Ritiene che la tela sia stata eseguita dopo quella di Monaco raffigurante il *Riposo nella caccia col falco*, in quanto il Pozzoserrato sembra aver acquisito maggiore sicurezza nell'esecuzione. I piani risultano meglio articolati, la resa prospettica è percepibile e le figure in primo piano sono ben proporzionate.

Presentati, descritti ed illustrati quelli che dovettero essere i passatempi e gli intrattenimenti praticati dalle classi altolocate, è finalmente il momento di approfondire il motivo del concerto, dato che, nonostante sia il fulcro della tela trevigiana e sia stato rappresentato dal Pozzoserrato proprio in primo piano «in una penombra discreta e gradevole»⁵³³, finora la critica ha solo abbozzato delle sommarie descrizioni.

⁵³⁰ *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 128. Cfr. Paul Bril, *Caccia al cervo*, 1593-95, Firenze, Palazzo Pitti. Il dipinto è firmato e datato, nonché corredato da un pendant.

⁵³¹ L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, "Arte Veneta", XV (1961), p. 123, tav. 148

⁵³² *Ibid.*, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, p. 204, fig. 66; *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, catalogo della mostra a cura di Michelangelo Muraro, Venezia, 1957, p. 31, tav. 40. Secondo lo Sterling è nei disegni che il Pozzoserrato meglio rivela il fare fiammingo della sua prima educazione. Mentre nei dipinti andò avvicinandosi ai modi della scuola veneziana. Cfr. C. STERLING, *Drawing by L.T. called L.T. und the Frescos of the villa Maser*, "Old Master Drawing", 1931, pp. 44-48

⁵³³ L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958, p. 25

Cfr. Pozzoserrato, *Figliuol prodigo*, 1585ca, Treviso, Monte di Pietà, cappella dei Rettori

CAPITOLO 3

MUSICA E AMORE: IL VIRGINALE

Il dipinto trevigiano del Pozzoserrato è stato intitolato in vari modi: *Concerto in giardino*, *Concerto all'aperto*, *Concerto in villa*. Nonostante tutti siano d'accordo sul fatto che il soggetto principale della tela sia proprio il concerto rappresentato in primo piano, nessuno si è soffermato sulla sua analisi. Secondo Pallucchini (1981), «nel *Concerto in villa* del Museo Civico di Treviso, le figure di *suonatori* addossati alla *spinetta* in primo piano acquistano una nuova importanza rispetto al giardino relegato alle spalle come sfondo»⁵³⁴. A detta della Crosato (1988), «i *musicisti* [...] sono di certo i proprietari della villa o i loro amici, a cui si accompagnano le due leggiadre gentildonne in sete rosate, le eredi delle colte e raffinate dame del *Cortegiano*»⁵³⁵. Sembra quindi che le dame siano escluse dalla composizione dell'organico. Al contrario per la Mason (1999), «l'elegantissimo gruppo di *suonatori*» è «composto di quattro uomini e due donne [...]»⁵³⁶. Invece la Filippi (2005), si limita a parlare di «un gruppo di astanti vestiti *à la page*» che «si diletta nel far musica», «in primo piano, fortemente schiacciato rispetto all'impaginazione spaziale complessiva [...]»⁵³⁷. Infine Danieli (2012), asserisce che la foggia degli strumenti musicali, «e certamente anche la musica suonata», contribuiscono a fornire uno «spaccato di vita (ideale) contemporanea dove tutto è all'ultima moda [...] Il concerto campestre, a distanza di un secolo, si è trasferito in villa»⁵³⁸. Sono infatti scomparsi i nudi dei “concerti campestri” degli inizi del secolo, e i protagonisti della scena indossano invece i ricchi ed elegantissimi costumi alla moda⁵³⁹. Queste sono le sole considerazioni che sono state fatte sulla scena di concerto dipinta dal Pozzoserrato. Credo quindi che sia opportuno approfondire la tematica musicale, vero fulcro della rappresentazione. Dopo la minuziosa analisi dell'organico assemblato dal Pozzoserrato, mi

⁵³⁴ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1981, p. 63. Il termine *villa* impiegato dal Pallucchini è da intendersi come un chiaro riferimento all'universo delle ville venete. Infatti, a proposito dell'orientamento del Pozzoserrato verso la «poetica veronesiana», cioè verso una «poetica di paesaggio tipicamente manieristica», parla del «gustoso *Convito di Epulone* della Gemäldegalerie di Kassel, dilatato in profondità, per via del portico in prospettiva che conduce lo sguardo alla *villa palladiana* diluita in un'atmosfera evanescente».

⁵³⁵ L. LARCHER CROSATO, “I piaceri della villa nel Pozzoserrato”, in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 76

⁵³⁶ S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 604

⁵³⁷ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, 389

⁵³⁸ M. DANIELI (scheda di), in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012, p. 221

⁵³⁹ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326

occuperà dalla descrizione di scene di concerto precedenti o coeve alla tela trevigiana, raffigurate sia nelle ville venete che in altri dipinti, anche di autori fiamminghi. Interrogare l'opera singola in molti casi non porta a grandi risultati. Ecco perché intendo procedere per confronti e parallelismi al fine di ricostruire sia quella che nella seconda metà del Cinquecento dovette essere la normale pratica musicale, sia le intenzioni che mossero il Pozzoserrato alla raffigurazione di questo specifico testo. Si impone quindi una doverosa riflessione sulla descrizione degli strumenti musicali impiegati, sulla loro commistione e sulla tipologia di musica eseguita, al fine di comprendere se questi concerti, affrescati o dipinti, vadano considerati come rappresentazioni veritiere della consuetudine del tempo; vale a dire come fonti attendibili in grado di fornire preziose informazioni sulla prassi musicale del passato. Oltre alle fonti iconografiche verrà chiamata in causa anche la letteratura musicale antica, per trovare quanti più riscontri possibili utili ad attestare la veridicità delle rappresentazioni. Ricordo infatti che nel Cinquecento, a differenza di quanto avvenuto successivamente, era inconsueto per un compositore prescrivere uno specifico organico di esecutori⁵⁴⁰. Ovviamente si trattava di una manovra economica. Hai compositori veniva chiesto di fare un passo indietro per non ostacolare la vendita degli stampatori. I loro spartiti venivano così stampati e venduti in gran numero di copie, poiché essendo privi di vincoli, potevano essere eseguiti da organici differenti. Nemmeno i trattati musicali dell'epoca forniscono informazioni più specifiche in merito a tale aspetto dell'esecuzione cinquecentesca. Inoltre è andato perduto anche il registro dell'Accademia Filarmonica di Verona nel quale erano stati meticolosamente annotati gli organici adottati nelle esecuzioni musicali effettuate dai membri del sodalizio a partire dalla sua fondazione, avvenuta nel 1543⁵⁴¹. La totale mancanza di testimonianze in tale ambito, ha fatto dell'iconografia musicale una disciplina indispensabile al fine di ricostruire la prassi musicale passata⁵⁴².

⁵⁴⁰ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., pp. 107-108

⁵⁴¹ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 108

⁵⁴² Gli studi compiuti dal Meucci attorno all'iconografia musicale degli affreschi del Fasolo, sono stati la base da cui sono partita per costruire il percorso d'analisi del concerto dipinto dal Pozzoserrato. L'iconografia musicale è una disciplina autonoma volta a studiare le arti figurative a soggetto musicale. È divisa in due settori di ricerca, con obiettivi e specializzazioni complementari: quello relativo alla raccolta e al censimento delle raffigurazioni di scene musicali presenti nello sterminato repertorio iconografico internazionale; e quello relativo allo studio e all'analisi di singole opere d'arte in vista di una loro corretta interpretazione. Il fine è quello di acquisire nuove informazioni sulla vita musicale del passato, che assieme a quelle fornite dalla trattatistica e dalla letteratura musicale antica, risultano indispensabili soprattutto per l'organologia, disciplina che all'interno della ricerca musicologica, studia sia dal punto di vista pratico che da quello teorico, la storia e l'evoluzione degli strumenti musicali e del loro impiego.

3.1 ANALISI DEL CONCERTO

Il Pozzoserrato ha immortalato nella tela trevigiana un organico composto da quattro uomini e due donne, posizionato in primo piano sulla destra⁵⁴³ (fig. 3.1). Il centro focale della composizione è costituito dalla gentildonna seduta e còlta di spalle intenta a suonare uno strumento a tastiera della famiglia dei clavicembali, collocato sopra ad un ripiano rivestito da un pregiato tappeto turco⁵⁴⁴. Tutti gli altri esecutori sono disposti attorno a lei e stanno in piedi, tranne quello che suona il liuto che è appoggiato a quello che potrebbe essere uno sgabello, di cui si intravede solo la parte terminante. Il liuto fu uno degli strumenti più ritratti e studiati dai pittori del XV e XVI secolo, a causa della sua forma geometrica e delle problematiche figurative imposte dalla sua riproduzione⁵⁴⁵. E infatti, proprio alle spalle del liutista, il Pozzoserrato ne ha rappresentato un altro, intento ad intrattenere una gentildonna, nella vaga atmosfera del giardino⁵⁴⁶. Al pari degli strumenti a tastiera, il liuto acquisì un

⁵⁴³ A detta del Menegazzi (1958), il Pozzoserrato «sviluppa il motivo, già posto nella parabola del *Figliuol Prodigo* del Monte di Pietà, del gruppo a destra in primo piano in una penombra discreta e gradevole, e del giardino invece immerso in una luce che crea una atmosfera suggestiva per le figure che in esso piacevolmente si perdono, e che sfuma in lontananza in modulazioni grigie, azzurre, rosate». Cfr. L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958, p. 25

⁵⁴⁴ Cfr. G. CURATOLA, "Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziano", in *Venezia e i Turchi*, Milano, 1985, pp. 186-203

⁵⁴⁵ G. GROVE, Voce "Lute", *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894, pp. 329-364; R. MEUCCI, "Iconografia e organologia musicale", in *Harmonia. Strumenti musicali nell'arte figurativa vicentina*, a cura di Katia Brugnolo e Tommaso Cevese, Bassano del Grappa, 1993, p. 7; C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, p. 355. Quando Albrecht Dürer scrisse il suo trattato intorno alla prospettiva, scelse un liuto a oggetto della sua dimostrazione.

⁵⁴⁶ Queste figurine introducono la riflessione sul binomio musica-giardino.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito di Epulone*, 1585, Treviso, Monte di Pietà, cappella dei Rettori. Al margine sinistro del banchetto il suonatore di liuto seduto e colto di spalle, e quello di lira da braccio stante, sorreggono il canto della gentildonna con il libretto tra le mani, seduta all'altro capo del tavolo. L'esecuzione potrebbe essere ricondotta al repertorio madrigalistico, considerando in contesto in cui è inserita.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito di Epulone*, 1585ca, Kassel, Gemäldegalerie. Seguendo il modello di quello al Monte di Pietà di Treviso, Pozzoserrato rappresenta il liutista e il suonatore di lira da braccio, intenti ad accompagnare la parte vocale solistica eseguita dalla cantante con libretto aperto tra le mani. Un altro liutista, momentaneamente inattivo, è rappresentato in giardino, al cospetto di una dama.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, già nella Collezione van Diemen di Berlino (scomparso). Due liutisti allietano i convitati riuniti sotto al pergolato.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, disegno, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Berlino (perduto). Si intravede la figura del liutista seduto al banchetto sotto al pergolato.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, Milano, collezione privata; Treviso, collezione privata. Queste due tele riprendono il soggetto del disegno precedentemente conservato nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Berlino. Si noti infatti l'inserimento della Coppietta riccamente vestita ed atteggiata in modo piuttosto convenzionale, che appare sulla destra, davanti alla fontana. Sotto al pergolato, i soliti liutisti rallegrano l'atmosfera conviviale.

Cfr. Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, Monaco di Baviera, collezione privata. Sotto al pergolato due liutisti rallegrano i commensali intenti a banchettare.

Cfr. Pozzoserrato, *Vanità della ricchezza o l'avaro melanconico*, Treviso, Fondazione Benetton, affidato in custodia al Museo Civico. Suonatrice di liuto che sembra essere incapace di rallegrare l'espressione melanconica dell'unico commensale del banchetto. Da notare l'associazione banchetto-musica-giardino.

grande prestigio proprio per il fatto di essere in grado di suonare diverse note contemporaneamente, come richiesto dallo stile armonico e polifonico dei secoli XV e XVI⁵⁴⁷. «Aveva la possibilità di sostituire in un insieme qualsiasi altro strumento, acuto o grave; accompagnava i cantanti e poteva riprodurre tutte le parti d'una composizione strumentale o corale; trascrizioni per liuto d'ogni genere di musiche per complessi strumentali o vocali venivano pubblicate nel '500 come lo sono oggi le trascrizioni per pianoforte»⁵⁴⁸.

Tornando alla disamina del concerto, di fianco al suonatore di liuto troviamo la cantante che regge con la mano sinistra la partitura musicale. Ma se il liutista è intento a fissare proprio questo libretto, al pari del suonatore di flauto traverso⁵⁴⁹, la gentildonna invece rivolge il suo sguardo verso l'esterno della tela, portandosi la mano destra al petto. Si tratta di un particolare che non va assolutamente trascurato e che anzi risulta essere molto rilevante nella lettura del dipinto, in quanto solo la cantante instaura un vero contatto lo spettatore, quasi come se cercasse la sua complicità utilizzando lo sguardo e la voce. Invece, il suonatore di lira da braccio⁵⁵⁰ accanto a lei, ed il gentiluomo privo di strumenti, ma connotato da un spartito nella mano destra⁵⁵¹, sembrano guardare incuriositi verso il giardino. Il primo pare intento a seguire l'elegante sfilata della Coppietta accompagnata da una serva e preceduta dal cagnolino; mentre quello che potrebbe essere identificato come un altro cantante, oppure come un paggio – ipotesi meno attendibile per il fatto di risultare coetaneo agli altri membri dell'organico⁵⁵²-,

⁵⁴⁷ C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, pp. 406-407. Proprio per via del suo ruolo privilegiato, vennero potenziati i mezzi musicali del liuto. Tra il 1400 e il 1520 il manico venne provvisto inizialmente di quattro tasti, che poi divennero otto. Anche il numero delle corde venne aumentato fino ad undici (cinque doppie corde e una sola corda singola, quella più acuta) verso il 1450. Il profilo esterno dello strumento acquisì la sua fisionomia definitiva intorno al 1500, con l'elegante forma a mandorla e la cassa meno profonda.

⁵⁴⁸ *loc. cit.* Cfr. ADRIAN DENSS, *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum, longe iucundissimum*, Colonia, 1594. L'opera è un'antologia di riduzioni per il liuto pubblicata dal liutista Adrian Denss. L'esempio riportato rivela che il liuto era in grado sia di eseguire tutte e quattro le parti di cui era composto questo mottetto ecclesiastico, sia di accompagnare le parti cantate ("discantus" e "bassus") che sottotitolano lo spartito. Si tratta però di uno spartito meccanico in quanto quelle rappresentate sono le corde del liuto. Le note indicano quali corde pizzicare con le dita. In questo modo il brano poteva essere facilmente suonato da tutti. È importante sottolineare che questo tipo d'esecuzione non deve essere considerata come sola prerogativa della musica sacra, ma può tranquillante essere trasposta anche al repertorio profano (fig. 3.4).

⁵⁴⁹ G. GROVE, Voce "Flute", *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894, pp. 26-48. Uno dei pochi strumenti a fiato cilindrici, come del resto oggi, costruito in un solo pezzo e tagliato in diverse tonalità. La prima citazione di una famiglia completa di flauti traversi si trova nell'edizione rivista del trattato dell'Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, pubblicata nel 1545, in cui i flauti traversi appaiono divisi in quattro taglie: discantus, altus, tenor e bassus.

⁵⁵⁰ G. GROVE, Voce "Lira da braccio", *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894, pp. 742-746

⁵⁵¹ Sullo spartito compare una scritta di difficile lettura. Non ho dato troppo peso a questo particolare perché ho preferito dare una lettura più generale alla scena dipinta. Infatti, già la composizione dell'organico, e il contesto in cui è inserito, sono stati sufficienti per risalire al repertorio musicale eseguito.

⁵⁵² Cfr. Fasolo, *Scena di concerto*, portego, villa Caldogno (VI). Il paggio che regge lo spartito alla suonatrice di spinetta, è un bambino.

sembrerebbe attratto da quello che sta succedendo poco più in là, oltre al pergolato fiorito (fig. 3.2). Si noti la presenza dell'unico strumento a fiato sui quattro presenti nel dipinto, tra l'altro collocato proprio in corrispondenza della statua con corona, grappolo d'uva e calice, identificata come Bacco sia dalla Mason che dalla Filippi (fig. 3.3). Il flauto traverso, tenuto rivolto nella posizione contraria a quella oggi abituale, proprio per il fatto di esser stato inserito all'interno di un organico misto, rappresenta una delle pochissime testimonianze di un tale impiego di questo strumento nell'Italia del secondo Cinquecento⁵⁵³. Essendo strumenti a fiato, i flauti sono stati per molti secoli adombrati da quelli a corde, ritenuti di gran lunga più nobili e per questo affini a rappresentare le doti morali ed etiche delle classi sociali elevate. All'esaltazione della musica degli strumenti a corde e della voce umana, come «musica colta e cittadina, buona e ordinata», corrispondeva la riprovazione per la musica prodotta dagli strumenti a fiato e a percussione, in quanto considerata «incolta e campagnola, cattiva e disordinata»⁵⁵⁴, e quindi adatta a rappresentare la categoria dei pastori e dei satiri, fedeli al dio Bacco. Armonia e disarmonia, accordo e dissonanza, ordine e disordine sono i cardini della concezione platonica che non dovette tener conto della diffusa accettazione degli strumenti cosiddetti «inferiori» nella pratica esecutiva⁵⁵⁵. Ma l'innegabile portata del neoplatonismo, che investì anche Venezia, va arginata alla prima metà del Cinquecento. Il veneziano Pietro Bembo, che fu di certo un grande promotore, lasciò definitivamente la laguna per trasferirsi a Roma nel 1539, anno della sua nomina cardinalizia. Questo contribuì notevolmente a limitare la portata di questa scuola filosofica che si esaurì poi con la sua morte, avvenuta a Roma nel 1547⁵⁵⁶. La disputa tra gli strumenti a corde e quelli a fiato divenne decisamente meno pregnante nella seconda metà del XVI secolo, anche se dal punto di vista iconografico la

⁵⁵³ R. MEUCCI, «Musica e strumenti..op. cit., p. 118

Cfr. Giovanni Antonio Fasolo, *Suonatori di flauto traverso*, 1560-70, Villa Campiglia, Albettono (VI), parete orientale. L'organico è composto da soli suonatori di flauto traverso, e proprio per questo va considerato come il caso forse più rappresentativo dell'uso di questo strumento in una esecuzione a più voci. Da notare inoltre la differente impostazione dei suonatori, due dei quali rivolgono il flauto traverso verso sinistra (vale a dire con la parte sporgente di questo strumento in tale posizione), cioè nella direzione contraria rispetto a quella odierna, ma ugualmente consentita all'epoca.

Cfr. Giovanni Antonio Fasolo, *Concerto*, 1560-70, Villa Campiglia, Albettono (VI), parete meridionale. L'organico è misto ed è composto da una viola da gamba, una cantante, un flauto dolce contralto modello «Ganassi» e da una suonatrice di spinetta piccola.

⁵⁵⁴ A. GENTILI, «Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 91

⁵⁵⁵ Una forte prevalenza di strumenti a fiato è attestata sia dagli inventari delle raccolte di strumenti realizzate dagli amatori dell'arte, sia da quelli relativi agli strumenti posseduti per scopi pratici dalle orchestre di corte. Il re Enrico VIII d'Inghilterra lasciò nel 1547 una collezione di 381 strumenti, 272 dei quali erano a fiato. Lo stesso vale per l'orchestra della corte di Berlino, che nel 1582 possedeva circa l'85% di strumenti a fiato. C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, pp. 355-356

⁵⁵⁶ Cfr. E. PANOFKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, 1975, pp. 184-235

distinzione tardò ad appianarsi, in quanto quelli cosiddetti “inferiori” compaiono solo in poche opere. Inserendo uno strumento a fiato all’interno di un organico composto da ben tre strumenti a corde, il Pozzoserrato nobilita la categoria così a lungo disdegnata. L’ambientazione e l’abbigliamento dei suonatori non può che confermare il fatto che la musica eseguita sia colta e raffinata, degna quindi del mondo aristocratico.

Occorre adesso capire quale fosse il repertorio suonato da questo organico. La ricostruzione del contesto in cui è stato inserito il concerto e la combinazione strumenti-voci risultano essere due coordinate decisive al fine di capire verso quale tipologia musicale occorre rivolgersi. La scena, come ampiamente discusso nel capitolo precedente, va contestualizzata nell’ambito dei dilette e dei passatempo che rallegravano le giornate della classi altolocate, al pari delle passeggiate nel giardino, delle conversazioni, delle danze, della caccia e della pesca. Si tratta di colti intrattenimenti che denotano uno stile di vita basato sulla ricerca di un’esistenza sobria, salutare, pacifica e salvifica, condotta lontano dalle città intese come luoghi di depravazione, decadimento morale e dannazione. Nonostante l’aspetto più romanzato e ridondante insito in questa fuga, e le estremizzazioni compiute dalla letteratura in merito, è innegabile che questo stile di vita abbia riscosso una vasta percentuale di consensi. Le fonti letterarie risultano sostenute da quelle iconografiche, nonché dalla reale presenza sul territorio nazionale, e veneto in particolare, di numerose ville sorte durante la seconda metà del Cinquecento. Se volessimo restringere ulteriormente l’ambito di ricerca al territorio trevigiano, sulla base della presunta datazione del dipinto e dell’ipotizzata committenza locale, finiremmo però per constatare l’oggettiva lacuna di informazioni in merito alle esecuzioni musicali. In effetti, attualmente non si dispone di alcuna compilazione manoscritta attestante i repertori in uso nei palazzi e nelle case private trevigiane, in occasione di feste, banchetti, intrattenimenti musicali e teatrali, passatempo⁵⁵⁷. Si è cercato comunque di valicare questo limite attingendo alle fonti letterarie e a quelle iconografiche, che malgrado molti limiti e vincoli, forniscono uno spaccato chiaro e veritiero delle abitudini musicali passate. Grazie alla loro analisi sono riuscita a ricostruire per esempio quali fossero gli strumenti che erano soliti accompagnare una parte cantata; quelli che invece accompagnavano una danza e quelli che invece erano utilizzati per gli intermedi⁵⁵⁸. Inoltre il supporto visivo fornito dalle immagini, è stato fondamentale per analizzare la composizione degli organici in termini di commistione tra uomini e donne, posture, luoghi, foggie ed accostamenti dei vari strumenti di

⁵⁵⁷ *Musica a Treviso nel Cinquecento. Le fonti d’archivio*, a cura di David Bryant, Michele Pozzobon, Elena Quaranta, Treviso, 1994, p. 4

⁵⁵⁸ Si tratta della musica che veniva eseguita tra i vari atti di una rappresentazione teatrale.

volta in volta impiegati. Confrontando i dati raccolti mi è apparso evidente che il repertorio musicale verso il quale indirizzare la mia ricerca sia quello della cosiddetta “musica riservata”, vale a dire la musica profana, principalmente riservata ad esecuzioni private e quasi sempre di ambiente aristocratico. E considerando che nel secondo Cinquecento la tecnica esecutiva e compositiva di vari generi profani, in particolare del madrigale, ebbe un grande sviluppo, intendo addentrarmi proprio nell’analisi del repertorio madrigalistico⁵⁵⁹. Inoltre sempre nella seconda metà del secolo è registrato il passaggio dalla realizzazione a più voci paritetiche (con o senza la presenza di strumenti), a quella per parti vocali solistiche sostenute dagli accordi di uno o più strumenti d’accompagnamento⁵⁶⁰. Questa pratica che si integrò velocemente nel processo di sviluppo del “basso continuo”⁵⁶¹, ossia di una linea autonoma del basso eseguita da uno strumento di registro grave chiamato “fondamento”, completata appropriatamente dagli accordi di uno strumento armonico, sembra descrivere perfettamente l’organico dipinto dal Pozzoserrato. In effetti, anche nel dipinto trevigiano le voci solistiche, della gentildonna e presumibilmente del gentiluomo al margine destro della composizione, appaiono accompagnate da strumenti dotati di registri differenti e connotati dalla prassi del “basso continuo”. La parte armonica è eseguita dalla lira da braccio, dal flauto traverso e dai tasti sfiorati con la mano destra dalla suonatrice alla tastiera; mentre il timbro più grave è dato da quelli premuti con la sinistra, che possiamo solo immaginare in quanto non è stata rappresentata, e probabilmente anche dal liuto⁵⁶².

Inutile sperare di trovare conferme, circa la corretta composizione di questo organico, all’interno degli spartiti raffigurati, dato che non era consuetudine. È giusto però cercare di capire come fossero strutturate le partiture madrigalistiche che erano connotate da una davvero singolare disposizione grafica. In alcuni casi le parti erano disposte l’una accanto all’altra su un’apertura di pagina di un grande volume *in folio* (es. in una composizione a quattro parti, il Canto era in alto a sinistra; l’Alto in basso a sinistra; il Tenore in alto a destra;

⁵⁵⁹ Nato nella prima metà del XIV secolo, il madrigale è un componimento musicale vocale che rispecchia lo schema metrico del testo poetico. Inizialmente a due o tre voci e poi sempre maggiormente sviluppatosi sia nella forma che nell’organico vocale fino a raggiungere la sua più completa perfezione polifonica nella forma a cinque voci con Orlando di Lasso, Luca Marenzio e soprattutto Claudio Monteverdi. Oltre all’esecuzione a cappella, era anche previsto l’accompagnamento musicale (pratica del basso continuo). (N. CIPRIAN, *La presenza della musica nella tradizione novellistica italiana*, tesi di laurea triennale, relatore David Bryant, 2007-2008, p. 30)

⁵⁶⁰ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 108. Cfr. *Produzione, circolazione e consumo: consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi*, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Bologna, 2006. Questa particolare pratica non era riservato solo al repertorio profano, ma bensì va estesa anche all’esecuzione delle musica polifonica sacra.

⁵⁶¹ Cfr. Fasolo, *Trio musicale, 1560-70, Villa Campiglia-Negri-De Salvi, Albettono (VI)*. Già verso gli anni ’70 del 500, era in uso una prassi musicale assai simile a quella del “basso continuo”, di qualche decennio successiva.

il Basso in basso a destra) e la composizione veniva letta ed eseguita da tutti i musicisti raggruppati insieme intorno al leggio. Quindi la partitura non veniva consegnata ad ogni singolo esecutore. In altri invece le parti potevano essere divise in tanti esili “libri-parte” contenenti, ciascuno, una sola voce dell’intreccio polifonico. Di conseguenza un brano musicale poteva solamente essere letto attraverso l’esecuzione dal vivo, resa con i mezzi a disposizione in quell’ambiente e in quell’istante. Questo perché di norma gli strumenti non erano menzionati. Il compositore non specificava per quali strumenti fosse stato ideato il suo brano, che quindi guadagnava in versatilità ed adattabilità. In effetti poteva essere eseguito in modi differenti a seconda dell’organico impiegato. Ovviamente dietro a questa manovra si celava l’accordo tra compositore e stampatore volto ad ottimizzare sia il numero delle vendite che quello dei profitti. Detto questo, è importante sottolineare che gli strumenti erano spesso utilizzati nell’esecuzione del repertorio madrigalistico, malgrado la loro omissione sulle partiture⁵⁶³. Solo all’inizio del Seicento i compositori iniziarono ad indicare quale fosse l’esatta orchestrazione atta ad eseguire le loro composizioni. A Venezia, il compositore ed organista Giovanni Gabrieli (Venezia, 1557-1612), fu il primo che agli inizi del Seicento fissò gli strumenti richiesti per l’esecuzione di ogni parte nello stendere le sue partiture⁵⁶⁴.

Il ricorso alle fonti letterarie ed a quelle iconografiche, può essere utile per tentare di risolvere la problematica sull’individuazione e sulla ricostruzione di tali organici.

3.2 LETTERATURA MUSICALE

Nella Decimaottava giornata «sopra le cose dilettevoli della Villa, & quanto è meglio habitarui che nella Città», il Gallo dopo aver presentato i piaceri, i privilegi, le libertà e le comodità che solo la vita in villa è in grado di offrire, descrive anche gli innumerevoli passatempi che ivi si possono praticare, «degni di ricreare ogni gentil’uomo, ogni Signore, ogni Principe, e ogni spirito gentile», tra i quali annovera l’«andar à caccia, & uccellare, & [...] ragionare, leggere, *cantare*, *sonare*, giuocare, & mangiare»⁵⁶⁵. I molteplici riferimenti alla sfera musicale, dislocati anche all’interno di giornate diverse –si rammenti la «cappelletta ben dipinta» della Sesta giornata-, rimangono tuttavia ad un livello superficiale. Il Gallo utilizza spesso i termini *cantare* e *sonare*, nei quali è racchiusa tutta la generalità del discorso. Solo in un’occasione specifica che il concerto sarebbe stato suonato dopo le nove di sera, nel

⁵⁶³ C. ANN ELIAS, *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola’s Le piacevoli notti*, “Early Music”, XVII (1989), pt. 2, p. 161

⁵⁶⁴ C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, p. 350

⁵⁶⁵ A. GALLO, *Le venti giornate dell’agricoltura..op. cit*, p. 340

tentativo di sfuggire al caldo stagionale. Non fa alcuna menzione alla composizione dei vari organici, se non quando descrivendo una scena di danza prevede l'accompagnamento del *liuto*, o della *viola*, o di qualche altro strumento simile.

«Et giunti à casa, assai uolte *mangiamo* insieme [...] *ragionando* mentre si mangia, [...] fin che giunge l'hora di *riposarsi*, ò *diportarsi (sotto all'ombre del giardino)*⁵⁶⁶, secondo che a tutti piace. Et dappoi questo, ordinariamente ci trouiamo ancor'insieme, occupandoci chi à *leggere*, chi *giuocar' à carte*, chi à *tauoliere*, chi à *scacchi*, & chi si pone à *cantare*, ò *sonare*, come uedrete *poco dopo che sarà sonato nona*: Trastullandosi in queste cose con modestia fino al tardi; fuggendo quando si può il gran caldo, come richiede la stagion presente. Et come habbiamo cenato, *quasi sempre andiamo di brigata pian piano per la terra; hora à casa di questo amico, & hora à casa di quell'altro; per ueder delle uaghezze de'lor giardini, de gli horti, delle peschiere, ò de'fonti accompagnati d'alcuni bei ricetti*. Ne quali ragioniamo al fresco con dolce trattenimento; [...] alle uolte ci è occorso trouar le nostre gentildonne nella medesima hora, prender diuersi piaceri al modo loro, andando per la Villa à ueder delle dette uaghezze, con ragionar'ancora à canto di qualche peschiera, ò chiaro fonte [...] Et noi salutatele con le debite accoglientie, entrar' à parlar con loro di cose allegre, accompagnate hora da piaceuoli *motti*, ò da *honeste beffe*⁵⁶⁷: Senza che ponendosi qualch'un di noi à *sonar di liuto ò di uiuola, ò d'altro stromento simile*, ueder leuar la moglie, & prender' il marito per mano, il padre la figliuola, il figliuolo la madre, la nuora il suocero, il fratello la sorella, il zio la nipote, il compare la compare, & così gli altri di mano in mano, danzano tutti lietamente con ogni honestà, & purità. Che Iddio uolesse, ch'el general *ballare* d'hoggidì fusse di tal maniera; percioche non ui nascerrebbero i tanti enormi peccati, & scandali grandissimi, che tuttodì nascono per tutta la Christianità. Poi finito questo giocondissimo spasso, le accompagniamo con dolci ragionamenti di una in una alle stanze loro»⁵⁶⁸.

Anche Alvise Cornaro nel *Trattato sulla vita sobria*, quando descrive un quadro familiare volto a far emergere quanto fosse importante il ruolo che la società nobiliare attribuiva alla musica, rimane piuttosto sul vago circa gli strumenti suonati dai suoi nipoti come accompagnamento alle parti cantate sempre da loro, ma anche dallo zio in persona:

«Gli altri [nipoti] di maggiore età tengo ad un certo modo miei compagni, e perché hanno dalla natura perfette voci, li godo ancora udendoli e *cantare e sonare con diversi istrumenti*: anzi io medesimo canto seco, perché ho miglior voce e più chiare e più sonora ch'io avessi giammai»⁵⁶⁹.

Invece, Anton Francesco Doni (Firenze, 1513 – Monselice, 1574) descrivendo la *seconda villa da gentiluomo*, nella sua opera del 1566, parla della «loggetta quadra in volta [che] è chiamata Apolline» perché lì si radunano i giovani «et qual suona di *Clavicembalo*, qual di *Viola*, tal di *Liuto*, certi di *Flauto*, altri *cantano*, et altri di diverse cose ragionano, onde tutte quelle hore calde noiose in virtuoso esercizio si dispensano scacchi, tavole, trucco, et altri

⁵⁶⁶ «andare à diporto sotto all'ombre del giardino» (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, p. 339)

⁵⁶⁷ Più avanti si parla anche di novelle. (A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, p. 353)

⁵⁶⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, pp. 350-351

⁵⁶⁹ A. CORNARO, *Discorsi intorno alla vita sobria*, 1558, ed. 1826, p. 45 (v. F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 105)

onesti, e dilettevoli giochi [...]»⁵⁷⁰. La composizione di questo organico appare tra l'altro molto simile a quella dipinta dal Pozzoserrato nella tela trevigiana.

In linea di massima, solo poche volte le fonti musicali restituiscono precise informazioni circa l'organico da impiegare. Raramente veniva specificata l'esatta combinazione di voci e strumenti; qualche indicazione in più veniva invece fornita sul ruolo degli strumenti nell'accompagnamento della musica vocale⁵⁷¹.

A tal proposito meritano di essere prese in esame *Le piacevoli notti* di Giovanni Francesco Straparola (Caravaggio, 1480-1557ca)⁵⁷². L'opera comprende 75 novelle raccordate da una cornice di ispirazione boccaccesca⁵⁷³. Le prime 25 furono pubblicate a Venezia presso Comin da Trino nel 1550, mentre altre 48 novelle videro la luce nel 1553. Solo nel 1556 lo Straparola riunì tutte le fiabe in un'unica edizione. L'opera riscosse un grandissimo successo. Basti pensare che solo in Italia vennero pubblicate 20 edizioni tra il 1555 e il 1613, e che la raccolta fu tradotta anche in tedesco e in francese.

L'opera è ambientata a Venezia, presumibilmente durante il Carnevale del 1536. Percepita dai foresti come "la città galante", Venezia eccelleva soprattutto per l'istituzione del Carnevale, una tradizione locale che gradualmente si estese in tutta la penisola. Il periodo carnevalesco era contraddistinto da un clima di generale libertà, frivolezze ed eccessi, in cui erano ammessi comportamenti solitamente vietati dal rigido codice veneziano nobiliare. Il fatto poi di indossare una maschera liberava chiunque da tutte quelle costrizioni legate al fatto di appartenere a differenti classi sociali⁵⁷⁴. La partenza di Ottaviano Maria Sforza⁵⁷⁵, vescovo di

⁵⁷⁰ A. F. DONI, *Le ville del Doni*, Bologna (appresso Alessandro Benacci), 1566, pp. 8-9. Doni divide le ville in cinque categorie: la villa civile da signore; quella di spasso da cittadino; quella di ricreazione da mercante; quella di risparmio da artigiano; quella dell'utile da contadino. Nella seconda tipologia di villa, i gentiluomini si ritrovano per cacciare, pescare ed uccellare. Sorte vicino alla città, queste ville si profilano essere perfetti luoghi di evasione, soprattutto per i dotti ed i letterati, desiderosi di allontanarsi anche solo per una mezza giornata, dalle preoccupazioni cittadine.

⁵⁷¹ C. ANN ELIAS, *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola's Le piacevoli notti*, "Early Music", XVII (1989), pt. 2, p. 161

⁵⁷² Non si hanno notizie rilevanti relativamente alla sua vita. Probabilmente soggiornò a Venezia tra il 1530 e il 1540.

⁵⁷³ Con Boccaccio ha inizio la prassi di inserire momenti di musica, inventati oppure desunti dalla tradizione popolare, all'interno della narrazione. Infatti, nella cornice del *Decameron* viene data grande importanza sia al canto che al ballo, solitamente riservati alla parte conclusiva della giornata. (N. CIPRIAN, *La presenza della musica nella tradizione novellistica italiana*, tesi di laurea triennale, relatore David Bryant, 2007-2008, p. 12)

⁵⁷⁴ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 164

⁵⁷⁵ Figlio naturale del duca di Milano Galeazzo Maria, ebbe il titolo di conte di Melzo. Dal 1497 fu vescovo di Lodi. Nel 1533, a seguito della perdita del vescovado, si concluse la sua missione episcopale a Ottaviano Maria dovette ridursi a vita privata. La data di morte è incerta, comunque l'ultimo documento in cui viene citato il suo nome risale al 1541. Alcune lettere scritte dallo Sforza da Venezia e Murano, ora conservate presso l'Archivio di Stato di Milano, confermano la sua presenza in laguna. (G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, vol. I. Roma, 2000, p. 5)

Lodi, e sua figlia Lucrezia⁵⁷⁶, per Venezia, segna l'inizio dell'opera. Per qualche giorno furono ospiti del loro amico Ferier Beltramo «uomo di alto legnaggio, di natura benigno, amorevole e gentile»⁵⁷⁷, ma non volendo approfittare troppo della sua disponibilità, decisero di trovare un altro alloggio. Giunti a Murano trovarono un palazzo vuoto, «di maravigliosa bellezza [...] e considerato il dilettevole sito, la spaziosa corte, la superba loggia, l'amenissimo giardino pieno di ridenti fiori e copioso de vari frutti e abbondevole di verdiggianti erbe, quello sommamente comendò. E ascendo sopra le marmoree scale, vide la magnifica sala, le morbide camere e un verone⁵⁷⁸ sopra l'acqua, che tutto il luogo signoreggiava»⁵⁷⁹. Lucrezia si invaghì del palazzo a tal punto che il padre lo prese in locazione⁵⁸⁰. Dopodiché invitò dieci vaghe damigelle «non men graziose che belle, le cui virtù e leggiadri gesti sarebbe lungo raccontare»⁵⁸¹, ed elesse «due altre matrone di venerando aspetto, di sangue nobile, di età matura e pregiate molto, acciò che con suoi savi consigli, l'una alla destra, l'altra alla sinistra sempre le fusse»⁵⁸². «A questa dolce ed onesta compagnia concorsero molti nobili e dottissimi uomini, tra' quali il Casal bolognese, vescovo e del re d'Inghilterra ambasciatore⁵⁸³, il dotto Pietro Bembo, cavaliere del gran Maestro di Rodi⁵⁸⁴, e Vangelista di Cittadini melanese, uomo di gran maneggio⁵⁸⁵ [...] Dopo costoro vi erano Bernardo Capello tra gli altri gran

⁵⁷⁶ Figlia naturale di Ottaviano e moglie di Francesco Gonzaga dal 1515 al 1523, quando rimase vedova. (G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 6)

⁵⁷⁷ Mercante trevigiano attivo a Venezia. In una lettera del 26 settembre 1537 esprime tutto il suo cordoglio per la morte dell'amico Aretino. (G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 6)

⁵⁷⁸ balcone

⁵⁷⁹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 6-7

Cfr. Gli affreschi esterni del Palazzo Trevisan di Murano realizzati da Veronese, Zelotti e Battista dell'Angelo nel 1557.

Ridolfi (II, p. 40-42), decantando le lodi del Veronese, narra che «In Murano nel palagio del Signor Camillo Trevisano, che dicono fosse eretto coi modelli di monsignor Daniel Barbaro, che scrisse sopra Vitruvio (*dove nei passati tempi si trattenevano in veglie gentiluomini e dame*), fece nella vòlta d'una stanza terrena il cielo degli Dei, con fanciullini volanti; alcuni di loro arrecano [...] ad Apolline il plectro, sopra di cui cade corona d'alloro; [...] a Mercurio il cappello, libri e musicali strumenti, ed i coturni; altri bambini portano mitre, liuti, chitarre, in belli atteggiamenti volando [...]. In quattro vani nel fregio, entra la Musica [...].»

⁵⁸⁰ «Di che ella ne sentì grandissima allegrezza, perciò il mattino e sera se ne andava sopra il verone mirando gli squamosi pesci che nelle chiare e marittime acque in frotta a più schiere nuotavano, e vedendogli guizzare or quinci or quindi sommo diletto n'apperendeva». Il passo ricorda moltissimo quello del "carpenotto", narrato da Messer Giovan Battista Avogadro a Messer Cornelio Ducco nella Decimanona giornata della vera agricoltura di Agostino Gallo. (Cfr. A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 356-357)

⁵⁸¹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 7. Ecco l'elenco dei nomi: Ludovica, Vicenza, Lionora, Alteria, Lauretta, Eritrea, Cateruzza, Arianna, Isabella, Fiordiana.

⁵⁸² G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 8. Si tratta della signora Chiara e della signora Veronica.

⁵⁸³ Giambattista Casali, nacque a Bologna probabilmente poco prima del 1490 e divenne ambasciatore del re d'Inghilterra Enrico VIII a Venezia. Nel 1535 non riuscì a portare a termine la sua missione diplomatica in Transilvania in quanto fu catturato dagli agenti imperiali e imprigionato in un castello vicino Vienna, dove rimase fino al maggio del 1536. Tornato a Bologna morì pochi mesi dopo.

⁵⁸⁴ Pietro Bembo viene presentato come cavaliere dell'ordine gerosolimitano, probabilmente alludendo ai benefici che ottenne nel 1517 dall'ordine in Ungheria. Il Bembo acquisì la carica di cardinale solo nel 1539.

⁵⁸⁵ Vescovo e segretario del cardinale Triulzi, è ricordato in alcune lettere del Bembo.

versificatore⁵⁸⁶, l'amoroso Antonio Bembo⁵⁸⁷, il domestico Benedetto Trivigiano⁵⁸⁸, il faceto Antonio Molino detto Burchiella⁵⁸⁹, il cerimonioso Ferier Beltramo e molti altri gentiluomini, i cui nomi ad uno ad uno raccontare sarebbe noioso»⁵⁹⁰. D'altronde quel luogo sembrava ottimale per trascorrere le tredici notti del Carnevale⁵⁹¹, tra «amorse danze», «piacevoli ragionamenti», «suoni e canti», novelle da raccontare ed enigmi da risolvere⁵⁹². In effetti, le notti mantengono tutte la stessa impostazione, decisa da Lucrezia che era stata insignita cerimoniere dall'allegra compagnia: dopo le danze, veniva cantata una canzonetta e infine venivano estratti i nomi delle cinque damigelle che dovevano narrare una storia, avendo l'accortezza di porre al termine un enigma, in modo da coinvolgere per la sua risoluzione tutti gli altri partecipanti⁵⁹³.

Quest'opera si è rivelata essere un'importante ed attendibile fonte d'informazioni attinenti alla pratica musicale dell'epoca, in quanto lo Straparola ha riportato i testi dei canti e dei madrigali intonati durante tutte le notti, sette dei quali sono dotati di accompagnamento musicale⁵⁹⁴. I restanti sei furono probabilmente cantati a cappella⁵⁹⁵.

⁵⁸⁶ Il Cappello (Venezia 1498-Roma 1565), poeta e letterato, fu allievo del Bembo ma partecipò anche alla vita politica del suo tempo. Scrisse le *Rime*, che vennero raccolte e stampate a Venezia da Dionigi Atanagi nel 1556.

⁵⁸⁷ Cugino di Pietro Bembo.

⁵⁸⁸ Benedetto Trevisano fu un poeta veneziano, nonché un distinto suonatore di viola. I suoi sonetti vennero lodati dal Bembo in una lettera datata 1530.

⁵⁸⁹ Attore, poeta e suonatore di viola, nacque intorno al 1495 e morì forse a Venezia nel 1571. Scrisse un poemetto intitolato *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi*, pubblicato da Ludovico Dolce a Venezia nel 1561.

⁵⁹⁰ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 9-10

⁵⁹¹ Giuseppe Rua tentò di datare questo Carnevale al 1536 considerando il fatto che Ottaviano approdò in laguna dopo la morte di Francesco Sforza, avvenuta nel novembre 1535 (termine *post quem*), e che il Casali morì nella seconda metà del 1536 (termine *ante quem*). Tuttavia l'ipotesi presenta delle riserve in quanto il Casali nei primi mesi del 1536 era ancora imprigionato nel castello vicino Vienna, mentre a quanto emerso dall'analisi della sua corrispondenza, il Bembo si trovava a Padova.

⁵⁹² G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 10

⁵⁹³ Solo nella tredicesima e ultima notte anche agli uomini venne imposto di narrare una favola, «perciocché non è onesto le donne aver solamente questo carico». L'unica condizione imposta da Lucrezia fu quella della brevità «accioché questa ultima sera di carnesale tutti possiamo favoleggiare». (G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 729)

Cfr. Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (Firenze 1503-1584), *Le cene*, Milano, 1815. Il libro di novelle, conforme al modello del *Decameron*, fu ideato prima del 1549 ma non venne pubblicato dall'autore. Le novelle sono narrate di giovedì da una compagnia di cinque giovani e cinque fanciulle che in occasione del carnevale si raduna nella casa di Amaranta. (N. CIPRIAN, *La presenza della musica nella tradizione novellistica italiana*, tesi di laurea triennale, relatore David Bryant, 2007-2008, p. 9)

⁵⁹⁴ Gli strumenti vengono sempre impiegati come accompagnamento al canto o alla danza. Non viene menzionato alcun caso di musica strumentale ascoltata. Il processo di emancipazione della musica strumentale da quella vocale avvenne per gradi tra il 1400 e il 1600. Se prima del 1400 i suonatori di strumenti erano soliti accompagnare la recitazione di versi, il canto o la danza, dopo questa data iniziarono a rendersi indipendenti appropriandosi di tutti i generi delle forme vocali: «vennero eseguiti sugli strumenti Mottetti e Madrigali, e ancora nel '600 delle raccolte di pezzi a stampa recavano come sottotitolo "per sonar e cantar" ». Con la pubblicazione di diversi modelli per flauti (Ganassi, 1535) e per viole (Gerle, 1532; Ortiz, 1553) si tentò di favorire ed incoraggiare lo sviluppo di un vero stile musicale, e contestualmente i compositori crearono forme di composizione esclusivamente strumentali. Solo verso la seconda metà del Cinquecento, quando si cominciò a considerare per la prima volta l'orchestrazione, prese avvio la fase finale dell'emancipazione della musica

Tra gli strumenti utilizzati annovera *flauti, liuti, lirioni (viole da gamba)*⁵⁹⁶, e una *viola (? lira da braccio)*. I *flauti* risultano essere strettamente connessi ai momenti di danza⁵⁹⁷. Nella seconda notte, «a suono de' flauti» il Molino e Lionora guidarono la ridda, un ballo di gruppo che consisteva nel muoversi in circolo alquanto velocemente, tendendosi per mano e accompagnandosi col canto⁵⁹⁸. Anche nella quinta notte «al suono de soavi flauti con lento passo si diedero tutti a carolare»⁵⁹⁹. Nella terza notte invece, la carola⁶⁰⁰ guidata dal Bembo, venne accompagnata dal *liuto* suonato dal Trivigiano e dalla *viola*⁶⁰¹ suonata dal Molino⁶⁰². Va assolutamente notata la combinazione di strumenti diversi che lo Straparola ammette solo per i balli⁶⁰³. Nell'ottava notte Lucrezia «comandò gli stromenti che venissero» per aprire le danze, ma purtroppo non viene specificata l'esatta combinazione⁶⁰⁴. Stessa cosa accade per la musica per intermedi⁶⁰⁵.

Invece, per quanto riguarda le parti cantate dotate di accompagnamento musicale, va sottolineato il fatto che, dove specificato, gli strumenti utilizzati appartengono alla stessa famiglia. Non c'è quindi una commistione di strumenti diversi, ma gli strumenti venivano

strumentale. Il crescente interesse al colore, ossia al contrasto e alla fusione di timbri differenti, agì come forte stimolo alla costruzione di una grande quantità di strumenti musicali, che contestualmente acquisirono maggiore importanza, tanto da divenire i soggetti di molti trattati (S. VIRDUNG, *Musica tradotta in tedesco e riassunta*, 1511; A. SCHLICK, *Specchio degli organari e degli organisti*, 1511; M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis in tedesco*, Wittenberg, 1528, 1545; M. PRAETORIUS, *Organographia*, 1618). «L'orchestrazione, che all'inizio era a discrezione degli esecutori, divenne infine importante abbastanza da venir indicata dal compositore stesso». (C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, pp. 349-354)

⁵⁹⁵ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 164

⁵⁹⁶ G. GROVE, Voce "Lirone", *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894, p. 746. Al pari della lira da braccio, il lirone o lira da gamba, era uno strumento accordale basso utilizzato principalmente come accompagnamento alla parte vocale, diffuse soprattutto in Italia tra il 1500 e il 1700. Veniva però suonato tra le ginocchia a causa della sua grande taglia, una sorta di compromesso tra una normale viola da gamba, che è un "basso", e quella "tenore", leggermente più piccola. Si tratta quindi di un ibrido di vari strumenti. Cfr. C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996, p. 414

⁵⁹⁷ Anche nel *Decameron* le danze in tondo erano quasi sempre accompagnate da strumenti a fiato: «far carolar senza suono di trombe o di cornamuse» è quello che si legge nella settima novella dell'ottava giornata. (N. CIPRIAN, *La presenza della musica..op. cit.*, p. 35)

⁵⁹⁸ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 93

⁵⁹⁹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 322. Il verbo "carolare" va inteso nell'accezione generica di ballare.

⁶⁰⁰ Si tratta sempre di una danza in tondo. Il termine deriva dal francese "corolle", corolla. Questa tipologia di ballo ricorre frequentemente anche nel *Decameron*. (N. CIPRIAN, *La presenza della musica..op. cit.*, p. 34)

⁶⁰¹ Uso generico del termine indicante uno strumento a corde dotato di arco. Viene impiegato allo stesso modo anche nella sesta notte. Molto probabilmente lo Straparola si sta riferendo alla *lira da braccio*, dato che in altre fonti del XVI secolo lo strumento è frequentemente chiamato *lira* oppure *viola*. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 165)

⁶⁰² G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 163

⁶⁰³ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 164

Cfr. Anche nel *Decameron* il liuto e la viola sono chiamati ad accompagnare la carola nell'introduzione alla prima giornata.

⁶⁰⁴ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 519

⁶⁰⁵ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 12-13

spesso suonati in gruppi omogenei⁶⁰⁶. Eccezion fatta per la sesta notte, in cui cinque gentildonne cantano *S'a' bei principi, Amor, di fede armati*, e una di queste suona la *viola*⁶⁰⁷, da intendere molto probabilmente come lira da braccio⁶⁰⁸, tutte le restanti sei canzoni sono accompagnate dagli accordi di almeno due strumenti⁶⁰⁹. Nella nona notte cinque gentildonne cantano *Sconsolate erbecine*, «l'amorosa canzone, la qual forse d'alcuno penetrò le radici del cuore», accompagnandosi con i loro *lironi*⁶¹⁰; anche il Molino e il Trivigiano suonarono i *lironi* appena accordati nell'undicesima notte, per accompagnare la canzone intitolata *Vostro vago sembante*. «Fu di grandissimo contento a tutti la vaga e dolce cantilena dal Molino e dal Trivigiano cantata e fu di tanta virtù che fece alquanto per dolcezza piangere colei a cui primieramente toccava» narrare la favola che apriva la serie della serata⁶¹¹. La coppia Molino-Trivigiano, si era già esibita nella quarta notte, quando su richiesta di Lucrezia, intonarono *Quando fra tante donne il vago sole*, accompagnandosi con i loro *liuti*⁶¹². Anche nella tredicesima ed ultima notte «la Signora comandò al Trivigiano e al Molino che accordassero i loro *stromenti* e una canzonetta cantassero. I quali, figliuoli di ubidienza, presero i lor *liuti* e la seguente canzone cantarono: *Donna, quanta bellezza e leggiadria, [...]*»⁶¹³. Considerando il fatto che nelle loro esecuzioni erano soliti suonare i *lironi* (viole da gamba), oppure i *liuti*, potremmo ipotizzare che utilizzassero gli uni o gli altri anche quando cantarono «armoniosamente» la «dilettevole canzone» intitolata *Se'l tempo invola ogni mortal bellezza*⁶¹⁴, durante la dodicesima notte. In effetti lo Straparola rimane sul vago e non specifica i nomi degli «stromenti» che vennero accordati. Stessa cosa accade nell'ottava notte

⁶⁰⁶ È presumibile il fatto che gli strumenti, pur appartenendo alla stessa famiglia, avessero taglie differenti. In questo modo riuscivano a coprire tutte le parti in cui era divisa la composizione.

⁶⁰⁷ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 427-428. «Alteria, a cui toccava il primo luogo di favoleggiare, messa giù la *viola* e il *pletro* ch'aveva in mano, alla sua favola in tal modo diede principio».

⁶⁰⁸ Il termine viene utilizzato anche nella terza notte. (v. G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 163)

⁶⁰⁹ Stando a quanto riferito dallo Straparola possiamo dedurre che le donne non fossero escluse dall'esecuzione musicale. E infatti, le fonti iconografiche finora esaminate, confermano la loro presenza all'interno dei vari organici. Però nell'opera dello Straparola non si canta mai a voci miste, così come non si ammette la combinazione di strumenti diversi, ad eccezione di alcuni momenti di ballo.

⁶¹⁰ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 567-568. «Ma prima che dessero principio al favoleggiare, volse la Signora che tutte cinque con i lor *lironi* cantassero una canzonetta». Con *lironi* si intendono le viole da gamba.

⁶¹¹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 666-667. I *lironi* sono stati impiegati come accompagnamento al canto, ma poco si conosce sull'uso di questi strumenti, che dovevano essere in uso dal primo quarto del XVI secolo. Fungendo da controparte bassa alla lira da braccio, erano infatti molto adatti per gli accompagnamenti vocali. In *Le piacevoli notti*, sono suonati in un contesto sociale informale che suggerisce quanto questa pratica fosse in uso a quel tempo. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 165)

⁶¹² G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 245

⁶¹³ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 729-730. Si tratta di una stanza di canzone di endecasillabi e settenari secondo il seguente schema ritmico: AbBcDEdCEEaFF.

⁶¹⁴ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 702. Anche se non viene specificato di quali strumenti si tratti, si può pensare ad un accompagnamento di liuti o di lironi.

quando cinque gentildonne cantano *Questa fera gentile, dove soglio trovar sovente unita*, accompagnandosi con i loro *strumenti*⁶¹⁵.

Oltre a riportare nella maggior parte dei casi l'esatta combinazione di strumenti, che come ricordo facevano parte della stessa categoria, lo Straparola fornisce anche i testi delle canzoni e dei madrigali, grazie ai quali possiamo condurre le varie composizioni, prettamente incentrate sulla tematica amorosa, al repertorio madrigalistico. Si tratta quindi di musica profana, connotata da esigenze di riservatezza ed eseguita soprattutto in ambiente aristocratico. Inoltre lo Straparola contestualizzò la sua opera a tal punto da attingere in ben tre casi a composizioni specifiche⁶¹⁶. Nonostante la prima edizione de *Le piacevoli notti*, anticipi le prime pubblicazioni a noi note delle tre composizioni musicali, questo non deve precludere la possibilità che lo Straparola fosse a conoscenza della loro esistenza durante la stesura della sua opera⁶¹⁷.

Giovanni Nasco (1510-1561)⁶¹⁸, realizzò la musica per *Ardo tremando e ne l'arder agghiaccio*, la canzone cantata da Lauretta nella settima notte, che venne pubblicata da Girolamo Scotto nel 1562⁶¹⁹. Sembra che si tratti di un'esecuzione a cappella in quanto nessuno strumento viene menzionato. Ma nulla impedisce di ipotizzare che la sua voce possa esser stata accompagnata dagli strumenti sopra disponibili, perfetti per l'esecuzione delle parti basse: *viola, liuti, lironi*⁶²⁰. Sempre a Giovanni Nasco va assegnata la composizione musicale per *Se'l tempo inviola*, pubblicata da Girolamo Scotto nel 1561⁶²¹. Il madrigale fu cantato e

⁶¹⁵ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 519-520

⁶¹⁶ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166

⁶¹⁷ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166

⁶¹⁸ Tra il 1547 e il 1551, il compositore fiammingo Jan Nasco fu il primo Maestro di musica dell'Accademia Filarmonica di Verona, una delle più antiche istituzioni europee di culto musicale, fondata nel 1543, accanto ad un centro di vita musicale come la Cattedrale. Coprì diverse mansioni come l'insegnamento; la composizione di nuovi brani destinati esclusivamente agli altri accademici in quanto l'Accademia deteneva l'esclusiva della sua produzione; l'organizzazione delle esecuzioni musicali; l'acquisto e la cura degli strumenti musicali di proprietà dell'Accademia. Al termine del suo incarico si trasferì nella cattedrale di Treviso, ma la fitta corrispondenza intessuta con l'Accademia tra il 1552-1553, oltre a sottolineare il profondo legame con quell'istituzione -alla quale dedicò la sua prima raccolta di madrigali a cinque voci edita nel 1548-, fornisce preziose informazioni circa le occasioni utili alla scrittura dei madrigali e l'impiego degli strumenti per l'accompagnamento. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166; G. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)*, "Note d'archivio per la storia musicale", XIV, 1937)

⁶¹⁹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 473-474. Si tratta di una stanza isolata di canzone con il seguente schema ritmico: ABBCdEDFfeCC. «Ardo tremando e ne l'arder agghiaccio./ Desir d'un fermo amor fido e perfetto/ mi tien tra'l sì e'l no tardo e sospetto./ Arrei più volte il mio pensier scoperto/ sol per temprar del core/ l'infinita passion ch'al fin mi scorge./ Ma vergogna e timor del vostro onore./ guerreggiando egualmente col desire./ al lungo mio martire/ un tal effetto porge./ che d'un sì ardente amor comprendo aperto/ il viver dubbioso e'l morir certo».

⁶²⁰ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 168

⁶²¹ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 702. Si tratta di un madrigale di endecasillabi e settenari con il seguente schema ritmico: AbBcDEcDEAff. «Se'l tempo inviola ogni mortal bellezza/ col rapido suo corso./ che più tardate, donna, al mio soccorso?/ La vita lieve fugge./ e le speranze son caduche e frali:/ le nostre voglie

suonato dal Molino e dal Trivigiano durante la duodecima notte. Lo Straparola però non specifica a quale famiglia appartengano gli strumenti utilizzati. Potrebbero essere i *liuti*, oppure i *lironi* dato che in altre occasioni la coppia si accinse a suonare proprio quegli strumenti⁶²². Infine a Vincenzo Ruffo (Verona 1508-87)⁶²³, va attribuita la composizione musicale per il madrigale intitolato *Questa fera gentile, dove soglio trovar sovente unita*, che fu stampato da Antonio Gardano nel 1556⁶²⁴. Nell'ottava notte «la Signora volse che tutte cinque [damigelle] insieme con lor *stromenti* cantassero una canzone»⁶²⁵. Purtroppo però ancora una volta non vengono specificati. Va sottolineato il fatto che le damigelle poterono cantare solo la parte iniziale della composizione, in quanto i tre versi finali erano destinati a voci maschili. È presumibile che fecero ricorso all'impiego dei *lironi* in grado di realizzare le parti basse, e quindi in grado di sopperire alla mancanza di voci maschili⁶²⁶. «Piacque a tutti il dolce e celeste canto, e massimamente al Bembo, a cui più che ad ogn'altro toccava. Ma per non scoprir quello che nel cor ascoso teneva, s'astenne da ridere»⁶²⁷.

I casi finora esaminati testimoniano quindi che nello svolgimento dei madrigali, tutti a cinque voci, oltre alla consolidata prassi dell'esecuzione a cappella, era anche ammessa la combinazione di voci e strumenti, che per lo Straparola dovevano essere identici⁶²⁸. Possiamo

lunghe e l'ore corte,/ di che'l pensier mi strugge:/ ma tardi, o dura sorte de' mortali!/ del vostro error pentita e di mia morte/ voi piangerete e di vostra durezza./ Però datemi aita,/ mentre è valor in voi ed in me vita».

⁶²² Se avessero usato due *lironi* per l'esecuzione delle parti basse, avrebbero potuto cantare la parte alta (ribassata di un'ottava) secondo la maniera raccomandata da Genassi; mentre l'utilizzo dei liuti non avrebbe imposto vincoli per l'esecuzione delle parti vocali. Entrambi gli strumenti sembrano essere adatti per suonare questa composizione. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 168)

⁶²³ Maestro dell'Accademia filarmonica di Verona tra il 1551 e il 1552. Anche il Ruffo si era candidato nel 1547 per il posto vacante di *maestro di musica*, ma ottenne la carica solo al termine del mandato del Nasco. Il legame tra i due personaggi si estese anche in ambito musicale, anche se il Nasco fu il compositore più famoso e rinomato sia per il profondo interesse che mostrò di nutrire per gli strumenti musicali e sia per il fatto di sperimentare differenti combinazioni di strumenti per l'accompagnamento della musica vocale. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166)

⁶²⁴ Si tratta di un madrigale a base ternaria secondo il seguente schema ritmico: aBBCDDcEE. «Questa fera gentile,/ dove soglio trovar sovente unita/ ne' suoi begli occhi la mia morte e vita,/ mentre più allargo alle lagrime il freno,/ per ritrovar pietà, non pur mercede,/ ella poco si cura e'l duol non crede./ E nel volto sereno,/ per maggior doglia e per peggior mia sorte,/ scorgo, che'l ciel m'ha in odio, amore e morte».

⁶²⁵ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, pp. 519-520

⁶²⁶ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 168

⁶²⁷ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 520

⁶²⁸ L'antica recitazione di testi poetici con accompagnamento strumentale -l'unica prassi ad essere descritta dal Messisburgo, dal Doni e dal Castigione-, anche se non specificatamente menzionata dallo Straparola, va tuttavia considerata come pratica comune del XVI secolo.

Cfr. Pietro Fortini (Siena 1500-1562), *Le piacevoli et amoroze notti dei novizi*, Firenze, 1894, p. 514. «Quando che la generosa signora senti che la bella Fulgida doveva *dire alcun verso*, ella comandò a due servi che portassero un *gravicembalo*. Quelli tutti obbedienti in fatto ivi *sopra di un tavoletto l'ebbero posato*. Veduto la onesta Fulgida che la signora si contentava che con quello strumento dicesse, ella con benigna fronte a quello acostatasi, *sonando dolcemente, la sua angelica e divina voce con quello uni*, et con dolci benigni accenti, la sua dolce lingua sciogliendo, disse: *Vaghi aucellelli che lieti colli [...]*». L'opera del Fortini, improntata su schemi boccacceschi, è divisa in due parti intitolate *Le giornate delle novelle e de' novizi* e *Le piacevoli e amoroze notti*

giungere alle stesse conclusioni anche analizzando la corrispondenza intercorsa tra il compositore fiammingo Giovanni Nasco e l'Accademia Filarmonica di Verona, presso la quale svolse il ruolo di primo Maestro di musica tra il 1547 e il 1551. Il termine del suo mandato, e il suo successivo impiego presso la cappella musicale del Duomo di Treviso, che mantenne fino alla morte, non decretarono di certo la fine dei rapporti con l'istituzione veronese, alla quale tra l'altro dedicò la sua prima raccolta di madrigali a cinque voci edita nel 1548⁶²⁹. Le lettere che il Nasco scrisse tra il 1552 e il 1553, forniscono preziose informazioni circa le occasioni utili alla scrittura dei madrigali e l'impiego degli strumenti⁶³⁰. Infatti, Nasco compose diversi madrigali che funsero da intremendi durante le danze, mentre altri vennero creati appositamente in occasione del carnevale. Tutti prevedevano l'accompagnamento musicale. Addirittura il Nasco specificava quali fossero gli strumenti che meglio potevano adattarsi all'esecuzione della sua composizione⁶³¹. Ricordo infatti che gli spartiti, diffusi in modo massiccio con il consolidarsi della stampa, non indicavano assolutamente quali fossero gli strumenti idonei per l'esecuzione delle varie parti. Le volontà dei compositori venivano in un certo senso accantonate per aumentarne i profitti. Divise le parti alte da quelle basse e apposte le parole del testo sotto le note musicali in tutte le parti, le composizioni risultavano versatili e malleabili al punto da poter essere eseguite da organici differenti⁶³². La combinazione degli strumenti era totalmente priva di vincoli e nella maggior parte dei casi dipendeva dalla disponibilità del momento⁶³³. La prassi esecutiva era quindi strettamente legata all'improvvisazione. Considerando inoltre che in molti casi anche gli spartiti erano divisati in libretti, distribuiti tra i vari suonatori, solo al momento dell'effettiva esecuzione si

dei novizi. Entrambe dedicate alla nobildonna Faustina Bracciolini, vennero pubblicate per la prima volta nell'Ottocento. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 170)

⁶²⁹ Composizioni madrigalistiche: *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci*, 1548; *I libro de Madrigali a quatro voci insieme con la canzon di Rospi e Rosignoli*, 1554 (ristampato nel 1558); *I libro de Madrigali a Cinque Voci*, 1557; *Il secondo libro de le muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici, con uno madregale a sei di Giovan Nasco, et con doi dialoghi a otto*, 1559.

⁶³⁰ C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166

⁶³¹ Per esempio nella lettera che scrisse da Treviso il 22 marzo 1552, consigliò di utilizzare i «flauti grosse», o «le viole grande» per l'accompagnamento del madrigale *Donna vostra belta*, composto per un gentiluomo veneziano. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 166)

⁶³² L'intero strumentario rinascimentale può essere diviso in due categorie: gli *hauts instruments* e i *bas instruments*, cioè quelli che vantano una voce potente, "alta", e quelli che emettevano note assai più deboli, più "basse". Nell'ambito di queste due categorie si formarono i complessi musicali destinati ad allietare e a celebrare ogni momento importante della vita pubblica e privata. Nell'ambito dei *bas instruments* si potevano formare insiemi di liuti, flauti, arpe e viole. (F. ROSSI, *Il liuto a Venezia. Dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, 1983, p. 11)

⁶³³ Silvestro Genassi teorizzò quanto fosse importante accostarsi il più possibile alle note previste dal compositore. Ecco perché nell'esecuzione di una composizione madrigalistica a cinque voci, era auspicabile utilizzare più di uno strumento. Lo Straparola aderì a questi precetti e infatti nell'ottava notte, la composizione madrigalistica musicata dal Ruffo venne cantata e suonata da cinque gentildonne con l'impiego di *lironi*, strumenti adatti ad eseguire le parti basse. (C. ANN ELIAS, *Musical performance..op. cit.*, p. 170)

riusciva a percepire il senso della composizione. Oltre al repertorio madrigalistico, Giovanni Nasco compose anche una grande quantità di musica sacra durante la sua permanenza nella cappella del Duomo di Treviso⁶³⁴.

Benzoni (1988)⁶³⁵, ha rilevato il flusso fiammingo privilegiante Treviso, preesistente all'arrivo del Pozzoserrato. Infatti, già nel secondo Quattrocento, il belga Gerardo de Lisa (Geraert de Lys, van der Leye)⁶³⁶, fu un brillante cantore e Maestro di cappella⁶³⁷, oltre ad essere un rinomato tipografo⁶³⁸. Si trattava quindi di un flusso soprattutto musicale, «quasi spruzzo ridondante e collaterale dell'ondata fiamminga abbattutasi su Venezia»⁶³⁹. In effetti, Adrian Willaert (Bruges, 1490 - Venezia, 1562), un altro eminente compositore fiammingo coevo di Giovanni Nasco, noto in Italia col nome Adriano fiamengo, fu Maestro di cappella nella Basilica di San Marco a Venezia per oltre trent'anni, tra il 1527 e il 1562⁶⁴⁰. Acquisì

⁶³⁴ Purtroppo però molte delle sue composizioni, conservate nella cattedrale di San Pietro a Treviso, sono andate perdute durante un bombardamento nella Seconda guerra mondiale.

(Cfr. G. D'ALESSI, *Maestri cantori fiamminghi nella cappella musicale del duomo di Treviso*, Amsterdam, 1938; idem,

La cappella musicale del duomo di Treviso (1300-1633), Vadelago, 1954)

⁶³⁵ G. BENZONI, "L'ambiente culturale nella Treviso del tardo Cinquecento", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 15-24

⁶³⁶ P. VENEZIANI, Voce "*De Lisa (de Lys, van der Leye), Gerardo (Geraert)*", *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36 (1988)

⁶³⁷ Dal 1463 figura regolarmente retribuito come cantore nel libro dei conti del capitolo della cattedrale di Treviso, da cui risulta che egli svolse ininterrottamente la sua attività musicale fino al 1476. Nel 1488, dopo una parentesi veneziana, riprese la sua attività musicale e mantenne l'incarico di maestro di cappella fino al 1496, soggiornando senza interruzione a Treviso.

⁶³⁸ La sua attività editoriale ebbe grande fortuna e prosperità almeno fino al 1476, quando le grandi tipografie veneziane non decisero di intervenire direttamente sul mercato librario di Treviso. La concorrenza costrinse probabilmente il De Lisa a sospendere l'attività a Treviso e a tentare la fortuna a Venezia, dove le sue aspettative vennero disattese. Si trasferì quindi a Udine dove svolse l'attività di libraio, e dove stampò anche qualche libro. Presumibilmente nel 1488 ritornò a Treviso, dove poté riprendere la sua attività di tipografo, dato che già a partire dal 1485 Treviso pareva avesse perso la sua temporanea importanza come centro di produzione tipografica. La sua fu l'unica stamperia rimasta attiva fino alla fine del secolo. Dal 1495 al 1589 Treviso rimase sprovvista di stamperie. La situazione si sbloccò solo verso la fine del XVI secolo grazie all'attività di quattro tipografi (i Mazzolini, Evangelista Deuchino, Domenico Amici, Fabrizio Zanetti), e di un editore (Aurelio Reghettini), che pubblicarono circa 110 titoli.

⁶³⁹ G. BENZONI, "L'ambiente culturale..op. cit.", p. 15

⁶⁴⁰ R. LENAERTS, *Notes sur Adrien Willaert maître de chapelle de Saint Marc à Venise de 1527 à 1562*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", XV (1935), pp. 106-117. La cappella di San Marco a Venezia era considerata come la più importante d'Italia, dopo quella di S. Pietro a Roma. Malgrado l'importanza e l'alto ruolo ricoperto da questa istituzione -per altro l'unica ad essere stata particolarmente indagata dalla storiografia musicale sacra di stampo tradizionale-, l'attività musicale all'interno della Basilica (stimabile al 10%) non è certamente la più rappresentativa della normalità del consumo musicale e probabilmente anche del suono. Anzi, andrebbe intesa come una vera e propria eccezione. Inoltre, bisogna tener ben in mente che accanto alla cappella musicale della Basilica ducale e ai gruppi di musicisti che lavoravano stabilmente presso le sei Grandi Scuole, esisteva un buon numero di piccole cappelle musicali, più o meno permanenti, afferenti ai vari ordini monastici, alle chiese parrocchiali più abbienti ed a alcune confraternite. La maggioranza però delle parrocchie e delle confraternite presenti sul suolo veneto non possedeva una propria cappella musicale. È per questo che saltuariamente venivano ingaggiati cantori e suonatori di professione, che dovevano esibirsi durante le principali festività (Natale, Pasqua, ricorrenze mariane, ma anche durante l'Avvento e la Quaresima si registra un notevole incremento nel consumo della musica), ma anche in occasione delle feste peculiari delle singole chiese o confraternite. L'impiego di musica e musicisti era previsto anche per le cerimonie rientranti nel settore delle

importanza e notorietà come fondatore della scuola musicale veneta. «Il grande Adriano, padre della Musica», così viene definito dall'Aretino nella *Cortigiana*, attorno alla metà del secolo, divenne un punto centrale della cultura musicale europea. Compositori di ogni parte d'Europa studiarono con lui perché Willaert era molto bravo sia nel canto che nella composizione (ricordo che allora, più che oggi, il compositore era al tempo stesso virtuoso esecutore). Tra questi dobbiamo annoverare Andrea Gabrieli (Venezia, 1533ca – 1585ca)⁶⁴¹, Nicola Vicentino (Vicenza, 1511 – Roma, 1572)⁶⁴², e Cipriano De Rore (Ronse, 1516 – Parma, 1565). Willaert scrisse soprattutto musica sacra comprendente messe, mottetti, salmi per due cori, ma compose anche alcuni madrigali.

Secondo l'ipotesi avanzata da Beschi (1999-2000)⁶⁴³, nell'organico inserito all'interno delle *Nozze di Cana* dipinte nel 1562 da Paolo Veronese per il refettorio del monastero dei Benedettini di san Giorgio Maggiore, e attualmente conservate al Louvre (fig. 3.5), potrebbero essere stati immortalati i due sommi rappresentanti della musica veneziana del tempo: Adrian Willaert, appunto, e Cipriano de Rore⁶⁴⁴ (fig. 3.6-3.7). L'identità degli altri suonatori potrebbe essere letta in rapporto a queste due figure di riferimento, tra l'altro collocate in primo piano, l'una di fronte all'altra. Nonostante la nuova proposta di lettura non sia stata accertata data la mancanza di riscontri iconografici sufficientemente sicuri e precisi atti a confermare l'identità dei personaggi ritratti, sembra in definitiva più plausibile della certo non meglio fondata tradizione boschiniana⁶⁴⁵. Infatti, secondo Boschini (1674)⁶⁴⁶, nel

committenza privata, vale a dire non istituzionale: battesimi, matrimoni, funerali, riti in suffragio di personaggi facoltosi, cerimonie per l'entrata in monastero delle novizie, per la consacrazione delle monache, per le messe novelle dei sacerdoti neo-ordinati. Alla luce di questo appare più conveniente analizzare tutto «ciò che finora è stato relegato a livello di mero background (il 90%), ma che in realtà potrebbe ben definirsi la “spina dorsale” della nostra storia musicale». Cfr. D. BRYANT, E. QUARANTA, “Per una nuova storiografia della musica sacra da chiesa in età pre-napoleonica”, in *Produzione, circolazione e consumo: consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi*, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Bologna, 2006, pp. 7-8; BRYANT D., QUARANTA E., GRUPPO DI LAVORO «TREVISO» DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA, “Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica veneta e qualche appunto storiografico”, in *Produzione, ...op. cit.*, p. 40

⁶⁴¹ G. BENVENUTI, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, Milano, 1932

⁶⁴² Nel frontespizio del suo primo libro di madrigali dichiarò di essere allievo di Adrian Willaert.

⁶⁴³ L. BESCHI, *L'immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana*, “Immagio Musicae”, XVI-XVII (1999-2000), pp. 171-191

⁶⁴⁴ Seduti attorno ad un tavolo troviamo, partendo da sinistra, due suonatori di viola da gamba, uno di cornetto, uno di violetta da braccio e uno di violone da gamba o contrabbasso. Sullo sfondo, da sinistra, è rappresentato un suonatore di trombone inattivo e un giullare visto di tre quarti e di spalle.

⁶⁴⁵ M. DI MONTE, *Veronese a Cana. De ludo revelandi cum figuris*, “Venezia Cinquecento”, XVII (2007), n. 33, p. 161

⁶⁴⁶ «In quelle quattro figure Paolo espresse l'estratto della rarità della pittura. Il vecchio che suona il Basso, è Tiziano; l'altro che suona il Flauto, è Giacomo Bassano; quello che suona il Violino, è il Tintoretto, ed il quarto vestito di bianco che suona la Viola, è lo stesso Paolo». L'aneddoto narrato dal Boschini venne confermato anche da Anton Maria Zanetti (1771), in base a documenti del monastero, tra l'altro mai trovati e quindi sospetti:

gruppo di musicisti era celata la rappresentazione dei grandi maestri della pittura veneta del 500. Si trattava quindi di un “concerto dei pittori” comprendente Tiziano, Tintoretto, Jacopo Bassano e Veronese. Invece Beschi suggerisce di riconoscere nel Tiziano di Boschini, il ritratto di Adrian Willaert, all’epoca settantaduenne, le cui fattezze, per quanto ci è noto, sarebbero in effetti relativamente accostabili alla figura in questione (la fronte spaziosa, gli occhi penetranti, il naso aquilino, la lunga barba fluente)⁶⁴⁷; mentre nel Veronese di Boschini, individua l’effigie di Cipriano De Rore, un altro grande compositore nato a Ronse, una città delle Fiandre, nel 1516. Attivo a Ferrara dal 1547 al 1558 presso il duca Ercole II d’Este, fu discepolo del Willaert. Già nel 1549 erano apparse le *Fantasie e ricercatori a tre voci per cantare et sonare d’ogni sorta d’istromenti, composti dall’eccellentissimo Adriano Willaert e Cipriano Rore suo discepolo*. E così altre composizioni dei due furono pubblicate nel 1551. Dal 1559 Rore operò a Venezia, dove nel 1563 assunse la successione del Willaert come Maestro di cappella a San Marco. Rore è noto per i suoi madrigali in stile italiano, ma fu anche un prolifico compositore di musica sacra, sia di messe che di mottetti. Scrisse più di 120 madrigali che pubblicò in 10 libri fra il 1542 e il 1565, mentre altri vennero editi separatamente. Si rivelò quindi essere il più eminente madrigalista della metà del XVI secolo. Nonostante la discreta coincidenza di alcuni tratti fisiognomici (la fronte stempiata con un isolato ciuffo di capelli centrale, la barba corta con un impianto piuttosto rado, il naso ben pronunciato e gli zigomi in chiaro risalto) e dell’età (al tempo dell’esecuzione della tela Rore aveva quarantasei anni), va sottolineato che il musicista fiammingo era di capigliatura e barba fulvi e occhi cerulei, mentre il personaggio dipinto ha barba e occhi scuri⁶⁴⁸. Nel suonatore dal volto sbarbato con violetta e croce al petto, potrebbe invece celarsi l’identità di Claudio Merulo, allora ventinovenne, noto compositore ed editore di musica, nonché primo organista di San Marco dal 1557; mentre il secondo suonatore di viola da gamba ritratto alle spalle del

«Tiziano è il suonatore di contrabbasso. Paolo ritrasse se stesso nella figura che suona il violoncello in abito bianco: [...] si crede con ragione che sia dipinto Jacopo Tintoretto». Ma se per Tiziano ci potrebbe essere un’effettiva rispondenza, appare più ardua l’identificazione degli altri suonatori soprattutto per lo stridente conflitto d’età. Tintoretto, allora quarantaquattrenne, potrebbe essere riconosciuto solo nel suonatore di viola da gamba in secondo piano, ma i tratti fisiognomici sembrano essere perfettamente rispondenti. Veronese, trentaquattrenne, era troppo giovane per corrispondere allo stempiato suonatore di viola che sembra aver già superato i quarant’anni. Al contrario, Jacopo Bassano, cinquantaduenne, era troppo vecchio per essere riconosciuto in uno dei due giovani suonatori rimasti, quello di violetta o quello di cornetto. (L. BESCHI, *L’immagine della Musica..op. cit.*, pp. 174-176)

⁶⁴⁷ Conosciamo il suo volto da una xilografia che decora il frontespizio della *Musica Nova* dedicata ad Alfonso d’Este nel 1559, considerata come suo testamento spirituale.

⁶⁴⁸ Tutte le immagini contenute nel saggio di Beschi riferibili sia al Willaert che al Rore, essendo in bianco e nero, non permettono di cogliere queste sottigliezze che però risultano indispensabili al fine di valutare l’attendibilità dell’identificazione. Nella cinquecentesca Galleria di ritratti del Duca Ferdinando del Tirolo, già nel castello di Ambras e oggi a Vienna, erano presenti entrambi i personaggi, che godettero di grande fama. (L. BESCHI, *L’immagine della Musica..op. cit.*, pp. 179-181)

presunto Rore, potrebbe essere Annibale Padovano, titolare del secondo organo di San Marco⁶⁴⁹. Tuttavia l'ipotetica identificazione di questi due suonatori resta sfuggente ed aleatoria, al pari di quella del suonatore di cornetto e quello di trombone, in quanto manca il supporto di sicuri ritratti di confronto tra i numerosi musicisti presenti in quegli anni a Venezia attorno ai due grandi maestri. Beschi riconosce che «l'identificazione "storica" dei singoli personaggi» potrebbe essere contestata per carenza di alcune prove dimostrative, tuttavia è fermamente convinto del fatto che «le figure del concerto intendono rappresentare musicisti (fors'anche virtuosi esecutori a noi ignoti) e non i protagonisti della pittura veneta del Cinquecento»⁶⁵⁰.

Veronese immortalava un concerto formato da soli strumentisti, eseguito secondo l'allora convenzionale prassi del "leggere a libro" e "suonare a tavolino". Partendo da sinistra troviamo due suonatori di viola da gamba⁶⁵¹, uno di cornetto⁶⁵², uno di violetta⁶⁵³, e uno di contrabbasso. Il suonatore di trombone rappresentato in piedi, dietro al paggetto che regge lo spartito al secondo suonatore di viola da gamba, a detta del Beschi, non deve essere contemplato in quanto risulta inattivo. Probabilmente era in attesa del turno per un brano seguente⁶⁵⁴. La combinazione strumentale rispecchia la pratica musicale dell'epoca, e testimonia la svolta fondamentale che avvenne a Venezia proprio in quegli anni, vale a dire «l'affrancamento della musica strumentale rispetto a quella vocale di cui essa era stata per

⁶⁴⁹ L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, p. 182

⁶⁵⁰ L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, p. 182

Di Monte tiene a sottolineare che la vistosa presenza della componente musicale all'interno di questo dipinto, non possa essere considerata meramente strumentale all'inserimento di ritratti di contemporanei, in quanto assolve un compito più strutturalmente sostanziale nella concezione dell'opera. (M. DI MONTE, *Veronese a Cana..op. cit.*, p. 161)

⁶⁵¹ Le due viole a sei corde sono viole da gamba "tenore", cioè di dimensioni più piccole rispetto alla normale viola da gamba, che è un "basso". Si tratta di strumenti caratteristici della vita musicale dotta e aristocratica del Cinquecento, che venivano suonati o nella posizione attestata dal nostro dipinto oppure in posizione verticale tra le gambe. Possono essere considerati come i precursori del violoncello. Le viole dipinte da Veronese suonano parti distinte: le dita dei suonatori stanno ricavando note diverse, lette da due differenti spartiti. Uno è appoggiato sullo spigolo del tavolo, mentre l'altro è sorretto dal paggetto, il cui viso compare alle spalle del suonatore di bianco vestito. Tutti gli altri suonatori sembrano attingere dallo stesso spartito posato anch'esso sul tavolo. Dunque l'esecuzione avviene con testi separati. Solo a partire dal 1577, compaiono a Venezia, capitale dell'editoria musicale, le prime edizioni in partitura, quindi con le parti compresenti e sovrapposte. (L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, pp. 177-178)

⁶⁵² Il cornetto soprano è uno strumento a fiato dal suono acuto e penetrante. Godette di grande fortuna sia nel Medioevo che nel Rinascimento.

⁶⁵³ Dalla violetta, dotata nel dipinto da quattro corde, deriverà invece il violino.

⁶⁵⁴ Secondo il Beschi non è corretto parlare di sestetto e nemmeno supporre che i musicisti stiano suonando un mottetto a sei, quale potrebbe essere il mottetto per le nozze di Cana di Orlando di Lasso, compositore già a quel tempo di fama internazionale, in quanto il concerto era a quattro. (L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, p. 177)

secoli ancella e accompagnatrice»⁶⁵⁵. Nonostante la composizione dell'organico appaia affine a quelle che dovettero essere le consuetudini del tempo relative all'esecuzione musicale del repertorio madrigalistico, il brano da loro eseguito va certamente ricondotto all'ambito sacro, in quanto è inserito all'interno di un contesto religioso. Va notata la presenza sul tavolino ricoperto dal solito tappeto turco, di una clessidra, uno strumento che misura lo scorrere del tempo da intendere sia come metrometro che come memento. Infatti, rimanda alla tematica fondamentale dell'"hora", che si apre proprio con il miracolo delle Nozze di Cana, narrato solo dal Vangelo di Giovanni. Si tratta del primo miracolo compiuto da Gesù un anno dopo il suo Battesimo, all'età di trent'anni. Spronato dalla Vergine che gli chiese di intervenire concretamente per sopperire alla mancanza di vino, Cristo dapprima reticente esclama che non era ancora venuta la sua ora, ma poi accontenta la richiesta della madre. Nella rappresentazione è infatti già implicita l'allusione al futuro momento della passione e della glorificazione⁶⁵⁶. La musica quindi non può che adattarsi alla solennità del momento, e malgrado l'atmosfera possa sembrare di primo acchito allegra e spensierata per la moltitudine dei personaggi rappresentati, colti in svariati atteggiamenti, il fulcro della rappresentazione, disposto verticalmente lungo la bisettrice che collega il cane che rosicchia l'osso, la clessidra, la figura di Cristo al centro del tavolo, la fiasca di vino sulla terrazza, la mensa coperta da una tovaglia immacolata e il macellaio col coltellaccio levato che sta per colpire la carne nel piatto, rivela il chiaro senso sacrificale insito nell'opera⁶⁵⁷. Veronese fu particolarmente esperto e sensibile sia nel delineare le atmosfere musicali che rappresentò frequentemente, con pertinenza ed aderenza tecnica, sia nel cogliere gli sviluppi di tale ambito⁶⁵⁸.

Considerando che anche nelle raffigurazioni del Pozzoserrato la musica gioca un ruolo rilevante, Benzoni è arrivato ad ipotizzare che il fiammingo sia arrivato a Treviso già spruzzato di note e che avesse sentito dirigere un maestro di cappella come il veneziano Teodoro Clinio⁶⁵⁹, e suonare l'organista Giovanni Corona. «Se così fosse si potrebbe supporre

⁶⁵⁵ Con l'istituzione del complesso di strumenti della basilica di San Marco, che in quegli anni era l'epicentro della vita musicale della Serenissima, avvenuta nel 1567, si formalizzò la nuova autonomia strumentale. Venezia quindi assunse un ruolo protagonista nel quadro europeo. (L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, p. 178)

⁶⁵⁶ Cristo è affiancato dai dodici apostoli disposti sul lato lungo del tavolo e Maria indossa un velo nero. Si tratta della rappresentazione ante litteram dell'ultima cena. L'inizio dei misteri già prefigura la fine.

⁶⁵⁷ M. DI MONTE, *Veronese a Cana..op. cit.*, pp. 165-166

⁶⁵⁸ Formatosi nella nativa Verona, è probabile che subì l'influenza dell'Accademia Filarmonica. Nata nel 1543, elenca tra i soci fondatori il pittore Domenico Brusaporzi, un amico di Paolo. (L. BESCHI, *L'immagine della Musica..op. cit.*, p. 187)

⁶⁵⁹ O. MISCHIATI, Voce "Clinio, Teodoro", *Dizionario Biografico degli italiani*, XXVI (1982), Roma, pp. 412-14. Nacque probabilmente a Venezia certamente prima del 1560 (dato che nel 1584 egli era già sacerdote). Si ignora con chi abbia studiato musica e si può soltanto supporre che egli abbia frequentato la scuola di qualcuno dei numerosi musicisti allora attivi nella città lagunare. Si ignora anche quando egli sia entrato nell'Ordine dei canonici regolari lateranensi del SS. Salvatore. Nel 1584 divenne sia sacerdote che Maestro di cappella della

un carattere più spirituale per la sua musica picta che apparentemente sembra invece più legata al mondo profano»⁶⁶⁰. Ma indipendentemente dai legami che il Pozzoserrato seppe tessere con i suoi connazionali una volta giunto sul suolo italiano, e dall'interesse che poté forse manifestare per le loro composizioni, divulgate facilmente grazie alla stampa, nelle scene di concerto che dipinse, e soprattutto nella tela trevigiana, non compare proprio nulla che possa essere ricondotto alla sfera sacra. Oltre alla composizione degli organici, anche l'ambientazione e l'abbigliamento dei suonatori e degli altri personaggi collaterali, contribuiscono a creare un'atmosfera che esula da quella della sacralità. I confronti iconografici con le coeve rappresentazioni di concerti, sia italiani che fiamminghi, inseribili all'interno di questa particolare tipologia, non fanno altro che confermare questa tesi. È quindi giunto il momento di spostare la nostra attenzione sulle immagini dato che completano e chiariscono quanto riportato dalle fonti letterarie, soprattutto in merito alla combinazione degli strumenti utilizzati per le varie esecuzioni.

3.3 ICONOGRAFIA MUSICALE

A) AFFRESCHI NELLE VILLE VENETE

MONTE DI PIETÀ DI VICENZA

Autore: Battista Zelotti

Datazione: 1558-1563

FACCIATA: “[...] *nella parte inferiore finse un arazzo pendente, con entrovi suonatori e gentili dame ridotte a diporto in un giardino, che suonano liuti e clavicembali*” (Ridolfi)

Fortunatamente il Ridolfi, che annovera quest'opera tra le più eccellenti dello Zelotti, ha provveduto a lasciarci un'ampia e scrupolosa descrizione degli affreschi raffiguranti scene veterotestamentarie legate alla storia di Mosè e degli ebrei in Egitto. Affreschi quindi meritevoli di quella «lode universale», alla quale si accordò anche Paolo Veronese «benché biasimasse il Battista, che mai non sapesse staccarsi da' muri [...]»⁶⁶¹; e che molto probabilmente convinsero i benedettini dell'Abbazia di Praglia, presso Padova, ad assoldarlo nell'impresa decorativa della chiesa e della Libreria, tra il 1559 e il 1564. Stando alle

cattedrale di Treviso qualificandosi come "don Teodoro". Tra il 1587 e il 1588 fu al servizio della cappella musicale dell'arciduca Ferdinando d'Asburgo a Innsbruck, e successivamente fu maestro di cappella al duomo di Montagnana. Presumibilmente morì a Venezia nel 1602.

⁶⁶⁰ G. BENZONI, “L'ambiente culturale..op. cit.

⁶⁶¹ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 97

attribuzioni⁶⁶², anche Pozzoserrato prese parte alla decorazione dell'appartamento degli Abati di Praglia, insieme a Dario Varotari, intorno al 1575, poco dopo il suo arrivo in Italia, e quindi ebbe sicuramente modo di confrontarsi con le opere dello Zelotti.

A proposito delle «due facciate del Monte di Pietà sopra la piazza di Vicenza», scrive il Ridolfi che «nell'angolo verso il palazzo del Capitano vedesi Mosè, che, percotendo il sasso con la verga, fa scaturire in copia le acque, alle quali beve lo assetato popolo, e lo stesso Mosè abbracciato con Jetro, sacerdote di Madian, suo cognato. Di sopra, tra le finestre, stanno due Profeti; e *nella parte inferiore finse un arazzo pendente, con entrovi suonatori e gentili dame ridotte a diporto in un giardino, che suonano liuti e clavicembali*. Con tali incanti molte novelle sirene cercano affascinare gli animi. Fu saggio il prode Ulisse che si chiuse le orecchie, né lasciò penetrare al cuore il mortifero veleno lusinghiero del loro canto. *Di lontano veggonsi venire servi, recando panieri di frutti ed altri rinfrescamenti*»⁶⁶³. L'affinità riscontrabile con il *Concerto* di Treviso del Pozzoserrato è palese, ma vale anche per i numerosi *Conviti* che dipinse nel corso della sua produzione pittorica, in cui però alla servitù è riservato spesso un posto in primo piano⁶⁶⁴.

Peculiare il fatto che un soggetto del genere trovi spazio non solo all'interno di un programma veterotestamentario, ma soprattutto sulla facciata di un edificio di importanza e funzione pubblica⁶⁶⁵. Ma se l'ammonimento morale del Ridolfi non tarda ad arrivare, insieme alla proposta di un modello comportamentale etico e corretto, da seguire ed imitare, impersonificato da Ulisse, l'unico che seppe resistere al lusinghiero e letale canto delle sirene, è comunque lecito e legittimo chiedersi se la personale interpretazione del Ridolfi fosse in linea con le intenzioni dello Zelotti. L'arazzo potrebbe certo aver avuto la funzione di monito, ma l'adozione di quella particolare tipologia iconografia, tanto vicina al mondo del

⁶⁶² M. MURARO (scheda di), in *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia, 1960, pp. 125-126; L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, "Arte Veneta", XV (1961), p. 119; L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, p. 70

⁶⁶³ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, pp. 95-96

⁶⁶⁴ Cfr. Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, Berlino, già collezione Van Diemen (scomparso); *Convito all'aperto*, Berlino, già nel Gabinetto delle Stampe e Disegni (distrutto); *Convito all'aperto*, Milano, collezione privata; *Convito all'aperto*, Treviso, collezione privata. (L. MENEGAZZI, *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, p. 185, fig. 25, 27; idem., *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, "Arte Veneta", XV (1961), p. 122, fig. 144,145)

⁶⁶⁵ Cfr. Pozzoserrato, *Convito di Epulone*, 1585, Treviso, Monte di Pietà, cappella dei Rettori. Il soggetto biblico, inserito all'interno di un programma comprendente sei scene che narrano storie e parabole allusive alla carità, è ambientato nelle amenità di un giardino cinquecentesco che si affaccia sull'acqua. Lazzaro, posizionato in primo piano, nell'angolo sinistro della tela, appare totalmente separato dalla scena di banchetto organizzato sotto al pergolato, dove gentiluomini e gentildonne conversano amabilmente, allietati dalla voce della dama con libretto in mano, sorretta dal nitido suono del liuto e della lira da braccio. La fontana di Venere e la residenza che si intravede sullo sfondo completano la rappresentazione, che escludendo la figura di Lazzaro, potrebbe essere intesa come una testimonianza degli intrattenimenti e dei dilette della vita in villa, praticati dalla classe aristocratica e dalla ricca borghesia, al pari degli altri conviti che dipinse.

Pozzoserrato, spesso impiegata anche nel repertorio decorativo delle ville venete, mi induce piuttosto a credere che non ci sia nulla da cui rifuggire. Nel *Concerto* trevigiano, gli «incanti» delle novelle spose o delle spose pronte a mantenere e riconfermare le loro promesse matrimoniali, prodotti attraverso l'intrattenimento musicale e le conversazioni galanti, all'interno di scenografici e verdeggianti giardini d'amore, sono infatti, caldamente auspicati dal Pozzoserrato che legittima il sentimento amoroso in ogni sua forma, purché insignito del vincolo matrimoniale. In ogni caso, con o senza ammonimento, la grande visibilità conferita alla scena dallo Zelotti, facilitata anche dalla posizione, non può che confermare quanto quella tematica fosse in gran voga a quei tempi.

VILLA ROBERTI, BRUGINE (PD)⁶⁶⁶

Autore: Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo (collaboratore)

Datazione: 1554-57

LOGGIA: Giovanni Antonio Fasolo, *Concerto di gentiluomini; Partita a carte* (Battista Zelotti, *Atteone mutato in cervo; Perseo che libera Andromeda*)

VILLA CAMPIGLIA, ALBETTONE (VI)⁶⁶⁷

Autore: Giovanni Antonio Fasolo

Datazione: 1560-70

SALA AL PIANTERRENO: *Trio musicale, Partita a carte; Suonatori di flauto traverso, Giocatori di tric-trac o sbaraglino; Concerto, Gentiluomo che sta entrando nella sala da una finta porta*

*Diana cacciatrice accompagnata da un levriero (camino)*⁶⁶⁸; *Allegorie dei Quattro Elementi associati alle Stagioni*⁶⁶⁹ (sovrapporte)

⁶⁶⁶ Denominazione completa: villa Roberti, Frigimelica, Bozzolato. Cfr. C. CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, 2003, pp. 163-164; L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, 2008, pp. 162-171, cat. 26

⁶⁶⁷ Denominazione completa: villa Campiglia, Gonzaga, Mazzucchelli, Salvi. Negri de Salvi, Negri de Salvi Reina, Michelazzo, Comune di Albettono. È presumibile che gli affreschi della sala al pianterreno siano stati commissionati dall'allora proprietario Carlo Campiglia di Antonio, padre della poetessa Maddalena. Cfr. F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 104-106

⁶⁶⁸ La collocazione privilegiata riservata alla dea munita di arco e frecce, sottolinea quanto la caccia fosse uno dei passatempi in villa prediletti dagli aristocratici. Malgrado le fatiche che poteva comportare, era di grande spasso e di certa utilità, e veniva praticata in modo diverso a seconda delle stagioni, della varietà della selvaggina e dei terreni.

⁶⁶⁹ Sulla sovrapporta della parete occidentale appare *Giunone* con un pavone e un ramo di ulivo. Essendo associata all'Aria, andava intesa come rappresentante della Primavera. Sulla parete meridionale, *Vulcano*, il fabbro degli dei, viene affrescato con gli attrezzi del mestiere, simbolo del Fuoco e conseguentemente dell'Estate, che gli sta accanto con un vaso bronzeo da cui trabocca un fascio di spighe (*Cerere*). Nella sovrapporta a sinistra della stessa parete e seduto su un carro, *Plutone*, simbolo della Terra, sta incoronando di ulivo una donna fiorente, presumibilmente l'Autunno. Infine nella sovrapporta ad oriente, *Nettuno* con tridente e delfino, simbolo dell'Acqua, è in compagnia di un veglio impellicciato che scalda le mani al fuoco, tradizionale allegoria dell'Inverno. (F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 106). Invece, Dalla Pozza Peruffo identifica il personaggio seduto sul carro da guerra con il dio Marte, intento ad incoronare

Gli affreschi sono inseriti all'interno di partiture architettoniche delimitate da colonne ioniche scanalate. «Gli intrattenimenti della villeggiatura» si svolgono nell'illusionistico spazio tra un interno, determinato solo dal pavimento a scacchiera, ripreso anche per gli affreschi di Caldogno, e l'ambiente esterno di campagna, caratterizzato da esili alberi e dalla veduta di paesi lontani sullo sfondo. Sopra le «*Scene di vita in villa*», putti alati ondeggiavano su festoni di fiori e frutti⁶⁷⁰.

Le numerose scene musicali, intercalate dai diversi momenti di gioco, rispecchiano il «modus vivendi» di un'aristocrazia terriera colta e raffinata, e fanno del Fasolo il cantore del pensiero predominante della cultura veneta cinquecentesca⁶⁷¹.

Sulla parete occidentale della sala al pianterreno è affrescato un singolare *Trio musicale* costituito da una cantante recante un libretto per il canto in mano (soprano)⁶⁷², una suonatrice di liuto piccolo a undici corde (una singola e cinque doppie) e un suonatore di viola da gamba contrabbasso (fig. 3.8). A detta del Meucci (1993, 2002)⁶⁷³, si tratta di un organico decisamente inedito ed originale ma tuttavia credibile ed affidabile. L'eccentricità della scena musicale è data sia dalla sua composizione⁶⁷⁴, che dalle inconsuete fattezze costruttive della viola da gamba. Bisogna infatti sottolineare che tra le fonti iconografiche cinquecentesche raffiguranti esecuzioni per canto accompagnato, è raro trovare la parte vocale di cantus (soprano) accompagnata dal liuto di dimensioni inferiori rispetto a quelle abituali⁶⁷⁵, e viceversa da una viola da gamba di notevoli dimensioni, che proprio a causa della sua grande taglia, avrebbe dovuto essere accordata nel registro dell'attuale contrabbasso. Dall'ardito accostamento sarebbe scaturito un inconsueto divario tra la tessitura gravissima e particolarmente profonda dello strumento principale di accompagnamento chiamato

Euterpe, protettrice della musica. La Musa però non è connotata dal flauto che solitamente tiene in mano, ma riceve piuttosto una corona d'alloro collegabile al mondo della poesia. Le due incoronazioni affrescate, quella di Euterpe e quella di Cerere, fanno pensare all'esaltazione della supremazia delle Arti e dell'Agricoltura sulla guerra e sulle attività manuali. (v. G. DALLA POZZA PERUFFO, "Antonio Fasolo..op. cit., pp. 32-33)

⁶⁷⁰ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 104

⁶⁷¹ G. DALLA POZZA PERUFFO, "Antonio Fasolo a Villa Campiglia-Negri-De Salvi: per una nuova lettura iconografica", in *Sesto incontro in memoria di Michelangelo Muraro*, a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin, Sassano, 1998, p. 35

⁶⁷² Da notare la scritta «CAN» un poco sbiadita che compare sulla copertina del suo fascicolo.

⁶⁷³ R. MEUCCI, "Iconografia e organologia musicale", in *Harmonia. Strumenti musicali nell'arte figurativa vicentina*, a cura di Katia Brugnolo e Tommaso Cevese, Bassano del Grappa, 1993, pp. 7-11; idem, "Musica e strumenti nella pittura di Giovanni Antonio Fasolo", in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, pp. 105-122

⁶⁷⁴ Troviamo uno strumento contrabbasso in luogo di un basso, e un liuto più piccolo e più acuto rispetto a quello ordinario.

⁶⁷⁵ Esistevano liuti di dimensioni e accordature diverse, dato che con il variare delle misure, variava anche la lunghezza delle corde e conseguentemente la loro intonazione. Per questo sarebbe più corretto parlare di "famiglia di liuti". (F. ROSSI, *Il liuto a Venezia. Dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, 1983, p. 11)

“fondamento”, la viola contrabbasso appunto, e la voce decisamente più acuta sia dello strumento accordale, il liuto, che della cantante. Considerando che la parte vocale solistica era sostenuta dagli accordi dei due strumenti d’accompagnamento, ci troviamo di fronte ad una forma precoce della pratica del “basso continuo”, che si svilupperà solo verso la fine del XVI secolo. Per quanto riguarda poi la viola da gamba, Meucci rileva delle anomalie sia nella forma della cassa, piuttosto slanciata e dal contorno molto articolato, che nel manico eccessivamente lungo. Tuttavia, accanto a queste stranezze, al Fasolo va attribuito il merito di aver riprodotto con estrema accuratezza i «tasti» sul manico e il «riccio» terminale formato da una voluta scavata nel legno, seguendo il coevo modello produttivo veneziano⁶⁷⁶. Il fatto che la scena musicale risulti attendibile, conferisce all’affresco un valore aggiunto in quanto, come già anticipato, nella produzione musicale del Cinquecento, i compositori non prescrivevano quale fosse l’organico più adatto all’esecuzione dei loro brani. Quindi, il trio affrescato dal Fasolo, oltre ad attestare un organico decisamente singolare, conferma che già verso gli anni ’70 del 500, era in uso una prassi musicale assai simile a quella del “basso continuo”, di qualche decennio successiva⁶⁷⁷. Conseguentemente, è possibile dedurre che l’organico stia eseguendo un repertorio madrigalistico, sia perché è quello che maggiormente si confà alla prassi del basso continuo⁶⁷⁸, sia perché appare in linea con il contesto entro cui l’organico è inserito, nonché con le esigenze di riservatezza proprie delle musica profana eseguita principalmente in ambienti aristocratici. Le fogge dei vestiti, delle acconciature, dei gioielli e degli strumenti confermano l’appartenenza dei suonatori a questa particolare classe sociale e inoltre aiutano a datare correttamente l’affresco.

Sulla parete orientale, di fianco ai tre *Giocatori di tric-trac o sbaraglino*⁶⁷⁹, sono stati affrescati gli altrettanti *Suonatori di flauto traverso*, probabilmente militari dell’esercito imperiale o svizzero (fig. 3.9). Questa supposizione potrebbe trovare conferma sia dall’analisi

⁶⁷⁶ Cfr. Hans Mielich, *La cappella musicale della corte bavarese*. Si trova del secondo volume dell’edizione del 1570 dei *Bußpsalmen* di Orlando di Lasso. Grande musicista, nonché direttore della cappella della corte di Baviera, Orlando soggiornò e lungo e ripetutamente in Italia. L’immagine è stata proposta dal Meucci che rivela delle sorprendenti affinità tra la viola da gamba affrescata e quella dipinta (R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 107)

⁶⁷⁷ Un tempo l’anno 1600 era accreditato come il momento della comparsa ufficiale del basso continuo. Attualmente si preferisce considerarlo come quello dell’ufficializzazione di tale prassi che aveva avuto un lungo periodo di gestazione nel nord Italia. (R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 109)

⁶⁷⁸ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 108

⁶⁷⁹ Si tratta di un gioco di antichissime origini, largamente praticato dalla società veneta del Cinquecento, soprattutto dai giovani, in quanto «misto di azzardo, abilità e fortuna». In effetti i giocatori di carte sono decisamente più anziani. (v. G. DALLA POZZA PERUFFO, “Antonio Fasolo a Villa Campiglia-Negri-De Salvi: per una nuova lettura iconografica”, in *Sesto incontro in memoria di Michelangelo Muraro*, a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin, Sassano, 1998, pp. 44-45; F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 105)

dell'abbigliamento, caratterizzato da abiti stratagliati⁶⁸⁰, sia attingendo ad una tradizione all'epoca ben nota e diffusa Oltralpe, secondo la quale alcuni manipoli appartenenti a queste due compagini fossero destinati a specializzarsi nell'esecuzione con questo strumento, che ebbe un'indiscussa, se pur limitata diffusione proprio col nome di "flauto d'Alemagna"⁶⁸¹ (fig. 3.10). Altra peculiarità della scena musicale è quella di costituire il caso forse più rappresentativo dell'uso di questo strumento in una esecuzione a più voci. Da notare inoltre la differente impostazione dei suonatori, due dei quali rivolgono il flauto traverso verso sinistra (vale a dire con la parte sporgente di questo strumento in tale posizione), cioè nella direzione contraria rispetto a quella odierna, ma ugualmente consentita all'epoca. Stesso discorso vale per il flautista dipinto dal Pozzoserrato nella tela trevigiana, in quanto anch'esso rivolge lo strumento a sinistra⁶⁸².

Infine sulla parete meridionale è affrescato un complesso musicale composto da due gentiluomini e due gentildonne colti nell'atto di eseguire un brano musicale secondo la ben nota prassi coeva del leggere "a libro" e suonare "a tavolino"⁶⁸³ (fig. 3.11). Si tratta di espressioni che ricorrono frequentemente nelle testimonianze musicali del Cinquecento, principalmente in quelle relative alla "musica reservata", saldamente connessa al repertorio madrigalistico. L'organico è composto da un suonatore di viola da gamba "tenore", da una cantante⁶⁸⁴, da un suonatore di flauto dolce contralto e da una suonatrice di spinetta piccola. Appare evidente che il Fasolo cerchi di connotare fisiognomicamente i due gentiluomini che tra l'altro sono gli unici a guardare in modo vivace e comunicativo verso l'esterno⁶⁸⁵. Le due gentildonne invece sono rese in modo più stereotipato e superficiale: la cantante ha lo sguardo abbassato per leggere la parte musicale disposta di fronte a lei, mentre la suonatrice di spinetta guarda in maniera fissa ed inespressiva dinnanzi a sé⁶⁸⁶. Giovani e aggraziate, sembrano

⁶⁸⁰ G. DALLA POZZA PERUFFO, "Antonio Fasolo..op. cit., pp. 40-42. «L'intagliato, *stratajo*, sforbiciato, accoltellato, frappato, frastagliato, trinciato, era noto proprio in ambito tedesco, con ogni probabilità, dopo la battaglia di Nancy nel 1477, quando le truppe svizzere avevano inflitto ai borgognoni del duca Carlo il Temerario, da loro ucciso, una terribile sconfitta, impadronendosi di un ricco bottino di guerra che comprendeva anche preziose stoffe, che furono tagliate e impiegate per "rattoppare" gli strappi provocati dai colpi di ascia sulle vesti dei vincitori». L'articolo analizza nel dettaglio l'abbigliamento maschile e femminile, dimostrando che le fogge affrescate dal Fasolo erano in linea con la moda del tempo.

⁶⁸¹ Cfr. Urs Graf, *Quattro soldati di Basilea*, disegno a penna, Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinet

(R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., pp. 109-110)

⁶⁸² R. MEUCCI, "Iconografia e organologia..op. cit., p. 96

⁶⁸³ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 110

⁶⁸⁴ Dalla Pozza Peruffo la identifica come un'uditrice. (v. G. DALLA POZZA PERUFFO, "Antonio Fasolo..op. cit., p. 32)

⁶⁸⁵ Il Fasolo si è anche preoccupato di fornire età differenti ai vari personaggi, rendendo ancora più verosimili le sue rappresentazioni. Le immagini meglio conservate farebbero pensare a dei veri e propri ritratti.

⁶⁸⁶ R. MEUCCI, "Iconografia e organologia..op. cit., p. 9

completamente estranee al passare del tempo, forse perché intese come rappresentanti dell'ideale di bellezza ed armonia sotteso alla civiltà di villa. Questa discordanza nella resa delle figure aveva fatto erroneamente ipotizzare a Meucci «due livelli e due mani differenti nella realizzazione di tale dipinto»⁶⁸⁷. Rispetto ai concerti dipinti dal Fasolo, dall'aspetto più familiare, quello del Pozzoserrato, proprio per il fatto di esser stato inserito all'interno di un contesto allegorico, appare decisamente più enigmatico.

Per quanto riguarda la resa degli strumenti, bisogna riconoscere al Fasolo il merito di averli riprodotti così fedelmente da risultare delle preziose testimonianze sull'esecuzione musicale passata. Anche qui il Fasolo rappresenta un organico originale, in cui l'accostamento degli strumenti risulta inedito ma certamente verosimile. I suoi affreschi dovrebbero essere considerati come modello a cui ispirarsi anche per l'attuale esecuzione di musica rinascimentale con strumenti originari, ancora troppo legata ad organici standardizzati, spesso di piena età barocca⁶⁸⁸. L'attenzione impiegata dal Fasolo nella riproduzione strumentale va per esempio osservata nella forma della viola da gamba modello "tenore" (cioè di dimensioni più piccole rispetto alla normale viola da gamba, che è un "basso"), che appare influenzata da quella della famiglia del violino, secondo una prassi che si ritiene comparsa a Venezia nella seconda metà del Cinquecento⁶⁸⁹.

Anomalo sembra essere anche il calibro del flauto dolce contralto (all'epoca chiamato "soprano"), in quanto non appare sottile e slanciato come dovrebbe. Inoltre la posizione della mano destra del suonatore risulta molto avanzata rispetto alla terminazione dello strumento⁶⁹⁰. Dapprima il Meucci ha individuato un possibile prototipo del flauto raffigurato dal Fasolo nel modello del "flauto Ganassi", per via delle ampie dimensioni del tubo e della pronunciata svasatura della cameratura interna, indispensabili per poter applicare le diteggiature proposte da Silvestro Ganassi, nel suo metodo per flauto⁶⁹¹ (fig. 3.12). Successivamente fece notare la grandissima somiglianza esistente tra lo strumento affrescato dal Fasolo, e quello del *Suonatore di flauto*, attribuito a Cecco del Caravaggio (Francesco Buoneri), e conservato nel

⁶⁸⁷ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 110

⁶⁸⁸ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 109

⁶⁸⁹ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 111. La forma è più snella; gli angoli delle rientranze laterali della cassa sono dotati di "punte pronunciate"; i fori di risonanza assomigliano alle "f" del violino; la voluta aggettante del cavigliere è di tipo violinistico. Generale somiglianza con gli strumenti veneziani della metà del XVI secolo, in particolare con quelli eseguiti da Antonio e Battista Ciciliano e Ventura Linarol.

⁶⁹⁰ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 111

⁶⁹¹ Cfr. S. GANASSI, *La Fontegara*, Venezia, 1535. Da notare l'incisione del frontespizio in cui appaiono tre suonatori di flauto, stanti attorno ad un tavolo, e intenti ad eseguire quanto riportato sugli spartiti. Cfr. Il tedesco Hans Gerle scrisse nel 1532 un metodo per viole; mentre nel 1553 lo spagnolo Diego Ortiz ne diede alle stampe un altro per viola da gamba. Tutti questi metodi avevano lo scopo di favorire ed incoraggiare un vero stile strumentale.

Ashmolean Museum di Oxford, databile al primo quarto del Seicento (fig. 3.13). Nonostante il dipinto fosse di qualche anno posteriore, è stato utile al fine di valutare l'attendibilità di questo particolare modello di flauto⁶⁹².

Invece lo strumento a testiera suonato dalla gentildonna sulla destra è stato identificato come uno spinettino rettangolare, di dimensioni molto ridotte rispetto alla normale spinetta e per questo accordato un'ottava sopra⁶⁹³. La ristrettezza della tastiera, accentuata dalla particolare angolatura prospettica, nonché dalla mani esageratamente grandi della suonatrice⁶⁹⁴, presenta comunque tutte le caratteristiche della verosimiglianza. Ancora una volta il «Fasolo ci offre una testimonianza di notevole originalità, documentandoci una prassi musicale evidentemente esistita (dopotutto gran parte degli esemplari superstiti risulta essere stata a lungo ed intensamente utilizzata), ma oggi non ancora sufficientemente indagata e riadattata»⁶⁹⁵.

VILLA CALDOGNO, CALDOGNO (VI)⁶⁹⁶

Autore: Giovanni Antonio Fasolo e collaboratori⁶⁹⁷

Datazione: post 1565; 1569-70

LOGGIA: *Concerto; Gioco del tric-trac o sbaraglino; Divinità olimpiche*

SALONE O "PORTEGO": *Concerto; Convito; Partita a carte; Danza*

Malgrado l'affresco del *Concerto* nella loggia sia compromesso dalla caduta di ampie zone di colore, è stato possibile riconoscere *Quattro suonatori e due astanti* (fig. 3.14). Secondo

⁶⁹² R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 112

Cfr. Flauto di taglia contralto e di dimensioni analoghe a quelle del Fasolo, conservato nella collezione del Musée de la Musique di Parigi.

⁶⁹³ Lo strumento è dotato di corde (raddoppiate) pizzicate da plettri inseriti sui salterelli, da una rosetta traforata e dal listello disposto obliquamente sulla tavola armonica a protezione dei salterelli.

⁶⁹⁴ L'eccessiva grandezza della mani sembra accomunare svariate opere del Fasolo. Potrebbe essere una sua cifra stilistica, oppure potrebbe essere ascritta a qualche suo collaboratore o ad un eventuale restauratore posteriore.

⁶⁹⁵ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., pp. 113-114

⁶⁹⁶ Denominazione completa: villa Caldogno, Pagello, Nordera. Cfr. G.J.J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete nel Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, 1993, pp. 119-137; A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale alla cultura della villa veneta*, Venezia, 1999, pp. 94-97; F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 183-194

⁶⁹⁷ In linea con quanto proposto da Cevese (1971) e van der Sman (1993), la Lodi (2008), riconosce dietro l'interno complesso decorativo la mano del Fasolo, che magari proprio per la realizzazione di queste due stanze poste nell'ala occidentale, si avvale della collaborazione di esperti colleghi. Anche se gli affreschi sono tendenzialmente attribuiti dalla critica allo Zelotti. Nonostante i nomi dei presunti collaboratori rimangano ancora allo scuro, per la Lodi sarebbe opportuno indagare in tale direzione proprio per la mancanza di fondate informazioni relative agli allievi del Fasolo. Oscura rimane la prima formazione di Alessandro Maganza, figlio di Giambattista Maganza *senior*, nonché allievo del Fasolo al pari di Antonio Vicentino detto Tonione. (F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 194). Ridolfi parla del «signor Alessandro Maganza», «scolare» e collaboratore del Fasolo nella decorazione della sala dell'Udienza del Podestà di Vicenza, dove «esprese ancora a fresco [...] molte morali Virtù finte ad alcune finestre, con altre fantasie ora coperte da novelle pitture ad olio». Sempre stando a quanto riferito dal Ridolfi, il Maganza «[...] raccontando la felicità di quei tempi, diceva che il nostro Fasolo gli dava un quattrino, con cui aveva a provvedergli vari erbaggi, di cui faceva molto uso; ch'egli era uomo gentile, e che volentieri gli dimostrava la via dell'arte». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 462)

l'ipotesi avanzata da Meucci (2002)⁶⁹⁸, il complesso musicale, formato da due uomini e due donne, potrebbe essere composto di soli strumentisti, data l'impossibilità di accertare il ruolo effettivo delle due figure sulla destra, una femminile e una maschile, che ipoteticamente potrebbero raffigurare dei cantanti. Gli strumenti musicali, nonostante le varie lacune, sono ben riconoscibili: partendo da destra compare «quello che sembra essere un liuto, e che [...] sembrerebbe suonato con un plettro e forse impiegato in funzione solistica, piuttosto che d'accompagnamento accordale»⁶⁹⁹; «un flauto traverso (o semplicemente “traversa”), tenuto rivolto in direzione contraria a quella oggi abituale»⁷⁰⁰, impiegato nel ruolo di strumento solista⁷⁰¹; mentre in funzione d'accompagnamento troviamo l'arpa e la viola da gamba, suonata “di traverso”, adattissime «a eseguire le parti accordali ed armonicamente riempitive»⁷⁰². Si tratterebbe quindi di un'interessante testimonianza ante litteram «del repertorio sonatistico per uno o due strumenti solisti con accompagnamento di basso continuo».

Il *Concerto* nel “portego” mantiene la stessa impostazione di quello nella loggia: ci sono ancora quattro suonatori e due astanti attorno ad un tavolo⁷⁰³, incorniciati da una delle grandi arcate a tutto sesto della finta loggia cassettonata, sorretta da giganteschi telamoni, che si apre sulla campagna circostante lasciando intravedere sullo sfondo rovine di edifici antichi (fig. 3.15). Ma in questo caso si tratta di un concerto tutto al femminile: quattro giovani donne vestite alla moda, e quindi appartenenti ad una classe sociale privilegiata, sono assortite nell'esecuzione del brano musicale. Partendo da sinistra troviamo la suonatrice di viola da gamba, taglia “basso”, la più usuale. La particolare posizione “per traverso”, in cui è stato disposto lo strumento, secondo Meucci, «va fatta risalire a una tradizione diffusasi solo nel Veneto nella seconda metà del Cinquecento, forse perché la normale posizione verticale dello strumento avrebbe creato qualche problema di “decoro” alle aristocratiche suonatrici dell'epoca»⁷⁰⁴. Inoltre risulta anche essere verosimile la rientranza nella parte inferiore della cassa, dotata evidentemente di un profilo lobato; la forma appuntita dell'unica rientranza a

⁶⁹⁸ R. MEUCCI, “Musica e strumenti nella pittura di Giovanni Antonio Fasolo”, in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, pp. 118-122

⁶⁹⁹ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., pp. 118-122

⁷⁰⁰ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 118

⁷⁰¹ Si tratta di una delle pochissime testimonianze dell'impiego in Italia, nella seconda metà del Cinquecento, del flauto traverso assieme ad un gruppo organico di strumenti.

⁷⁰² E il liuto se non utilizzato come solista. (v. R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 118)

⁷⁰³ Composizione mantenuta per tutte le scene affrescate nella loggia e nel “portego”, ad eccezione della scena di *Danza*.

⁷⁰⁴ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., pp. 114-115

Cfr. Veronese, *Nozze di Cana*, 1562, Parigi, Musée du Louvre, per il refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore

“C” visibile e l’impugnatura dell’archetto. Dettagli che sottolineano quanto il Fasolo fosse scrupoloso nella resa degli strumenti dipinti e nella loro corretta positura.

Dietro questa suonatrice, troviamo la cantante, affiancata dalla suonatrice di liuto - verosimilmente a undici corde⁷⁰⁵, mentre in primo piano a destra troviamo la suonatrice di spinetta piccola, alla quale un paggio di giovane età, regge lo spartito. Meucci, rilevando l’anomala disposizione dei tasti neri sullo spinettino rettangolare, lo colloca tra gli strumenti “enarmonici”, con i quali si cercava di recuperare la musicalità dell’antica Grecia⁷⁰⁶. Completa la composizione il cavaliere in armatura argentea, bordata d’oro, che compare sulla sinistra. La sua presenza, alquanto stonata all’interno del gruppo musicale, secondo la Lodi (2008)⁷⁰⁷, potrebbe alludere alle virtù militari dei Caldogno. Van der Sman (1993)⁷⁰⁸, invece, non si stupisce dal singolare accostamento di musica e guerra, e dietro al valore simbolico ed emblematico «dell’uomo di media età, tutto racchiuso nella sua armatura di acciaio», ravvede una chiara allusione all’ideale del perfetto gentiluomo⁷⁰⁹.

Dall’analisi di questi concerti affrescati dal Fasolo è emerso che i soggetti musicali sono stati riprodotti con fedeltà e vivido realismo, tanto da fornirci preziose informazioni sulle pratiche esecutive nella seconda metà del Cinquecento. Meucci (2002), arriva persino ad ipotizzare una specifica preparazione e competenza musicale dell’artista, basandosi sulla «meticolosità con la quale sono ritratti gli strumenti musicali (alcuni dei quali talmente rari e specifici della tradizione nord italiana, e veneta in particolare, da rendere impossibile la casualità della loro presenza)» e sul loro inserimento «in contesti musicali decisamente convincenti»⁷¹⁰.

Infine anche la *Scena di danza* risulta perfettamente inserita all’interno di quella tradizione esecutiva, all’epoca molto diffusa, che prevedeva l’accompagnamento del solo liuto,

⁷⁰⁵ Si tratta della montatura più diffusa, attestata già a partire dal 1511, quando venne pubblicato un celebre trattato di Sebastian Virdung. (v. R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 117)

⁷⁰⁶ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., pp. 115-116. Nella seconda metà del Cinquecento, dapprima in area veneta e poi in Toscana, si sviluppò un acceso dibattito intorno alla possibilità dell’effettivo recupero delle scale cromatiche ed enarmoniche dell’antica Grecia. Questo sicuramente incrementò l’invenzione di nuove configurazioni per la tastiera. Editto nel 1555, *L’antica musica ridotta alla moderna pratica*, di Nicolò Vicentino, presenta l’ideazione di strumenti a tastiera dotati perfino da 126 tasti differenti, utili per distinguere i microintervalli che solevano caratterizzare l’antica prassi musicale.

Cfr. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, vol. II, *Theatrum Instrumentorum*, tav. XIV, Wolfenbüttel, 1620. Da notare la scritta sotto l’incisione: «Spinetten: Virginal (in gemein Instrument genant)». Praetorius fu uno dei maggiori trattatisti seicenteschi.

⁷⁰⁷ F. LODI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 184

⁷⁰⁸ G.J.J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete nel Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, 1993, p. 126

⁷⁰⁹ Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* del 1514 ritiene che un gentiluomo debba apprendere a cantare e accompagnarsi col suono del liuto.

⁷¹⁰ R. MEUCCI, “Musica e strumenti..op. cit., p. 105. Oppure potrebbe essere stato veicolato dalle specifiche richieste della committenza.

strumento intorno al quale si era venuta sviluppando una specifica letteratura di danza⁷¹¹. Oltre a rappresentare uno dei piacevoli dilette della vita in villa, il Fasolo documenta un altro momento peculiare della vita musicale cinquecentesca, che questa volta non risulta destinato alla pura esecuzione, bensì a sostenere «i passi delle pavane, delle gagliarde e delle courantes»⁷¹².

VILLA SORANZO, SANT'ANDREA OLTRE IL MUSON, FRAZIONE DEL COMUNE DI CASTELFRANCO VENETO (TV)⁷¹³

Autore: Benedetto Caliari

Datazione: post 1578

LOGGIA: *figure monocrome di finte statue con strumenti musicali (pareti); Angeli musicanti e cantori, figura femminile attorniata da putti con un libro in grembo (coppia di ovati al centro delle volte a crociera); due suonatori di tromba (lati); tre stemmi dei Corner (lunetta sopra la porta d'ingresso)*

SALONE: *Concerto campestre; Fontana con dei musici (?); Paesaggi; Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia (poste ai lati brevi entro edicole); Quattro Stagioni (sovrapporte laterali); Susanna e i vecchioni, Gesù e la Samaritana (sovrapporte centrali)*

Malgrado le scene di concerto del salone siano appena leggibili, la loro presenza all'interno del programma decorativo è legittimata dal fatto che la villa sia nata come casino di caccia e luogo di musica e svago della famiglia Corner del ramo di San Polo⁷¹⁴. È probabile che la villa sia stata fatta edificare da Giorgio Corner, vescovo di Treviso, e che sia stata successivamente donata da Francesco III Corner in occasione del matrimonio tra una Corner e un De Medici. Occasione che giustificerebbe sia la presenza di una coppia di colombe che tubano nella loggia, sia l'insistenza sul tema della musica e dell'amore coniugale, ripreso anche per la decorazione interna.

⁷¹¹ R. MEUCCI, "Musica e strumenti..op. cit., p. 123

Cfr. Sebastian Vrancx, *Un pic-nic*, 1610-30, ubicazione sconosciuta. Si noti anche la Coppietta con libro di musica, intenta ad eseguire l'accompagnamento vocale. (*Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, p. 239, fig. 72.3)

⁷¹² *loc. cit.*

⁷¹³ Denominazione completa: villa Soranzo, Piacentini, Tiepolo Chiminelli. Cfr. L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 476-478

⁷¹⁴ La Crosato (2003), ritiene che il «concerto vocale» e quello «strumentale» rappresentati nelle volte della loggia, abbiano il compito di accogliere gli ospiti, mentre il concerto campestre del salone è deputato a rallegrare l'atmosfera, richiamando il mondo del giardino circostante. Cfr. *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa*, a cura di Luciana Crosato Larcher, Treviso, 2003, p. 20

B) CONCERTI D'OLTRALPE

Jan Cornelis Vermeyen Kõre (1500ca-1559), *Concerto con flauto traverso e liuto*, Budapest, Museum of Fine Arts⁷¹⁵ (fig. 3.16)

Probabilmente si tratta di un concerto per soli strumentisti, impostato sulla prassi tradizionale del “leggere a libro” e “suonare a tavolino”. Infatti, proprio attorno ad un tavolino siedono una suonatrice di flauto traverso ed una liutista, completamente assortite nell’esecuzione musicale. Rivolgono entrambe lo sguardo verso lo stesso spartito, che probabilmente era diviso in varie parti, seguendo l’invito del gentiluomo che con una mano indica proprio il libretto, mentre con l’altra accarezza la spalla della suonatrice di liuto. La tela di Budapest è connotata anche da una scena di gioco -da notare il mazzo di carte posato sull’altro tavolino e indicato dalla punta di un coltello, forse a sottendere l’azzardo e il rischio insiti nel gioco-, e da quella di banchetto. L’atmosfera che si respira in questa composizione sembra essere meno aulica, rispetto a quella rappresentata all’interno delle ville venete, soprattutto per quanto riguarda le scene di corteggiamento e seduzione, connotate da espliciti rimandi fisici e sessuali. I personaggi sono raggruppati in primo piano, mentre sullo sfondo si apre una veduta di campagna. Dietro al tavolino con frutta e carte, una donna, stretta tra le braccia di un uomo che approfitta per toccarle un seno, tiene nella mano sinistra una coppa, probabilmente destinata a contenere il vino portato dalla serva. Presenta le stesse fattezze del calice sorretto dalla statua con corona e grappolo d’uva, che all’interno del *Concerto* trevigiano, il Pozzoserrato colloca a ridosso della colonna in primo piano.

Lucas van Valckenborch, *Paesaggio primaverile con castello e giardino a Bruxelles*, 1587, Vienna, Kunsthistorisches Museum di Vienna⁷¹⁶ (fig. 3.17)

Nel secondo piano alcune Coppiette sostano all’ombra degli alti alberi, intorno alla tovaglia bianca stesa sull’erba e adorna di delizie. Ma il lauto banchetto non sembra ricevere le attenzioni che meriterebbe, in quanto le tre gentildonne e i due gentiluomini sono concentrati sulla lettura di quelli che potrebbero essere identificati come libri di musica. Probabilmente si stanno preparando al concerto che avrà luogo di lì a breve. Infatti, poco distanti da loro, sono rappresentati alcuni strumenti a corde, presumibilmente una viola da gamba ed un liuto,

⁷¹⁵ C. ANN ELIAS, *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola’s Le piacevoli notti*, “Early Music”, (1989), XVII (2), p. 165 (fig. 3)

⁷¹⁶ M. FRANK, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, p. 111, fig. 48, 49. Con particolare a p. 120.

deputati a sorreggere le voci dei cantanti⁷¹⁷. Dietro a questo gruppo assiso sull'erba, troviamo uno schieramento di altri quattro musicisti, dotati in questo caso di soli strumenti a fiato, che sembrano accompagnare una scena di danza.

Louis de Caulery, *Festa in un palazzo a Venezia*, 1600-1620, Quimper, Musée des Beaux-Arts⁷¹⁸ (fig. 1.36)

Il concerto di soli gentiluomini si svolge in secondo piano all'altezza della loggia. È plausibile che si tratti di un complesso musicale di soli strumentisti, composto da un liuto, una lira da braccio, quello che sembrerebbe uno strumento a fiato e da una viola da gamba.

Sebastian Vranckx, *Festa in una villa italiana*, 1615-20, Copenaghen, Statens Museum for Kunst⁷¹⁹ (fig. 1.40)

Il concerto è rappresentato in primo piano, sul margine destro della tela, proprio come nel dipinto del Pozzoserrato. L'organico è composto da un liutista, quello che sembrerebbe un suonatore di flauto, un suonatore di lira da braccio, e due cantanti donne assise. Le altre due figure recanti gli spartiti potrebbero essere dei paggi. Da notare anche il liuto rovesciato ed appoggiato in terra, esattamente dietro alla sedia della cantante.

Michael Herr, *Banchetto con maschere e musicanti*, 1620, disegno, Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni⁷²⁰ (fig. 3.65)

Il disegno funse probabilmente da modello preparatorio per un'incisione. Nonostante la forte connotazione nordica e il chiaro legame con i modelli di Sebastian Vranckx e Louis Caulery, fu indebitamente associato a Giovanni Battista della Rovere, detto il Fiammingo⁷²¹. La musica e la danza allietato il momento conviviale ambientato in un interno⁷²².

⁷¹⁷ Dato l'insufficiente numero di strumenti rispetto a quello dei musicisti, è corretto supporre che non si trattasse di un complesso musicale di soli strumentisti, ma piuttosto di un organico volto ad accompagnare una parte vocale di cantus, probabilmente a due voci.

⁷¹⁸ *Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, pp. 174-176, fig. 45

⁷¹⁹ *Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, p. 175, fig. 45.2

⁷²⁰ Disegnatore, pittore ed incisore tedesco di religione riformata, Michael Herr (1591-1661), visse a Norimberga. Tra il 1614-1615, compì il consueto viaggio di formazione in Italia, dove visitò Roma e Venezia.

⁷²¹ F. ROSSI, *Il Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano*, p. 50

⁷²² Intorno al 1620, realizza varie scene di genere in interni di cucina simili a questa.

Cfr. Michael Herr, *Allegoria dell'Inverno*, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Universitätsbibliothek Graphische Sammlung, inv. 606

Si noti l'inserimento del virginale all'interno dell'organico misto composto da un liutista e da due suonatori di lira da braccio. Appoggiato su un tavolo rivestito da una stoffa pregiata e suonato da una gentildonna, che rivolge lo sguardo verso lo spettatore, il virginale presenta la fronte interna del coperchio dipinta. Dai pochi elementi tracciati in modo approssimativo, è ipotizzabile che si tratti di un soggetto mitologico, da leggere simultaneamente con il dipinto di *Leda e il cigno*, appeso alla parete.

3.4 VIRGINALI

Il virginale è uno strumento a corde, con tastiera ed eccitazione a pizzico, al pari delle spinette e dei clavicembali, dai quali differisce soprattutto per le ridotte dimensioni, per il modo in cui sono tese le corde e, in generale, per una semplificata meccanica costruttiva⁷²³. Le corde, una per tasto, vengono poste in oscillazione per il tramite di una tastiera, mediante un meccanismo che simula la mano del suonatore. Premendo il tasto viene azionato un particolare dispositivo in legno chiamato salterello, dal quale sporge una penna realizzata in materiale elastico, che pizzica la corda e produce la vibrazione⁷²⁴. I salterelli non sono fissati ai tasti ma sono posti su guide di legno chiamate crivelli (o tavole forate, o registri), che li mantengono in posizione verticale. I crivelli traversano la tavola armonica, che ha l'intera lunghezza della cassa⁷²⁵, descrivendo una linea diagonale dall'angolo anteriore sinistro a quello posteriore destro. Le corde sono sorrette da due ponti realizzati in legno, posizionati sulla tavola armonica, verso la quale convogliano l'energia meccanica prodotta dalle corde. La distanza tra i due ponti influisce sulla frequenza d'oscillazione della corda, al pari del diametro, della tensione e del materiale della corda stessa. Si tratta di uno strumento portativo, privo del sostegno delle gambe. Veniva suonato appoggiandolo sopra ad un tavolo o sopra ad un sostegno.

La corretta applicazione del termine è molto dibattuta. In Inghilterra e in Francia, i termini "virginal"/"pair of virginals"⁷²⁶, e "épinette", vennero rispettivamente utilizzati, almeno fino

⁷²³ Il modello elaborato di clavicembalo prevedeva due tastiere con quattro/cinque corde per tasto, azionate da registri manuali e da pedali, dotato inoltre di vari dispositivi per cambiare voce. Anche i clavicordi appartengono alla stessa classe dei clavicembali, dei virginali e delle spinette, ma le corde al posto di essere pizzicate vengono percosse da un elemento metallico rigido, detto tangente, montato direttamente sul tasto. La storia di questi strumenti sembra iniziare nella seconda metà del XIV secolo. Cfr. C. SACHS, *Storia degli...op. cit.*, p. 396

⁷²⁴ Obbedendo ad un meccanismo a molla, il salterello torna poi nella sua posizione di riposo, senza pizzicare ancora la corda. Cfr. R. RUSSEL, "Clavicembalo, spinetta e virginale", in *Storia degli strumenti musicali con un glossario dei termini tecnici e acustici*, a cura di Anthony Baines, Milano, 1995, pp. 73-74

⁷²⁵ C. SACHS, *Storia degli...op. cit.*, p. 394

⁷²⁶ L'espressione traducibile in "un paio di virginali", può essere collegata al fatto che gli strumenti erano riposti in una cassa o cassone che ne duplicava la forma. Va sottolineato il fatto che la maggioranza degli strumenti utilizzati nell'Inghilterra del Cinquecento, vantava origini italiane. Cfr. S. LESCHIUTTA, *Cembalo, spinetta e virginale*, Ancona, 1983, p. 14

alla fine del Seicento, per indicare tutti quegli strumenti a tastiera suonati mediante un meccanismo a pizzico, vale a dire clavicembali, spinette e virginali⁷²⁷. In Germania e in Spagna si impiegò solo il termine “Spinett”/“espineta”, per designare le spinette. Nessuna menzione quindi ai virginali. Nelle Fiandre la categoria dei virginali era designata dai termini “muselars”/“spinetten”; al pari dell’Italia che utilizzò quelli di “spinetta/spinettina”, “arpicordo”, “cembalo traverso”. Nell’Italia del tardo Cinquecento, il termine “spinetta” soleva designare i virginali a forma rettangolare; mentre “arpicordo” era la parola più comunemente usata per i virginali poligonali⁷²⁸. Nel corso del Seicento, però, il termine “spinetta” perse la sua specificità, e venne impiegato per indicare tutti quegli strumenti a tastiera di dimensioni inferiori rispetto ad un comune clavicembalo, suonati mediante eccitazione a pizzico delle corde. Quindi in Italia il termine “virginale” iniziò ad essere impiegato solo a partire dal XX secolo, quando prese piede la pratica del revival musicale, volta a non dimenticare le consuetudini del passato⁷²⁹.

Nonostante alcuni studiosi continuino ad associare il termine esclusivamente agli strumenti di forma rettangolare, l’uso attuale del termine sta ad indicare quegli strumenti le cui corde, collocate lungo il lato più esteso, siano disposte ad angolo retto rispetto ai tasti, piuttosto che in modo parallelo come avviene nei clavicembali, oppure trasversalmente come nel caso della spinetta⁷³⁰.

Tra le varie forme assunte dal virginale, quella rettangolare sembra essere la più antica (fig. 3.18)⁷³¹. Nel frontespizio di *Parthenia*, la prima raccolta di composizioni destinate ad essere eseguite dai «VIRGINALLS», edita a Londra intorno al 1611⁷³², è rappresentata una donna intenta a suonare un virginale dalla forma oblunga (fig. 3.19)⁷³³. Anche la scelta del titolo

⁷²⁷ S. LESCHIUTTA, *Cembalo, spinetta e virginale*, Ancona, 1983, p. 13

⁷²⁸ Anche il termine “clavicordio”, veniva impiegato nel Cinquecento, per designare i virginali poligonali.

⁷²⁹ G. GROVE, Voce “*Virginal*”, *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894, p. 780

⁷³⁰ *loc. cit.* Nel clavicembalo le corde sono tese verticalmente, correndo quindi dal davanti al retro, come nel moderno pianoforte. Il pancone (o somiere) con le caviglie (o bischeri) di accordatura, intorno a cui sono avvolti i capi delle corde, e la serie dei salterelli stanno davanti per tutta la larghezza dello strumento. Nel virginale dalla forma rettangolare le corde invece corrono da destra a sinistra e sono quindi perpendicolari ai tasti. La corda più grave si trova davanti, il pancone all’estremità destra, mentre il crivello che sorregge i salterelli traversa la tavola di risonanza, descrivendo una linea diagonale dall’angolo anteriore sinistro a quello posteriore destro. Cfr. C. SACHS, *Storia degli..op. cit.*, p. 395

⁷³¹ Cfr. Trattato manoscritto di Paulus Paulirinus di Praga (1460ca); Virdung, *Musica getutscht*, 1511. I virginali non rettangolari fecero la loro comparsa all’inizio del XVI secolo.

⁷³² *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters: William Byrd, Dr. John Bull, & Orlando Gibbons, Gentilmen of his Maj[es]ties most Illustrious Chappell*, London, 1613

⁷³³ Ricordo che nell’Inghilterra dell’epoca il termine «VIRGINALLS» aveva una vasta portata, comprendente tutti quegli strumenti a tastiera con meccanica a plettro: clavicembali, muselar, virginali, clavicordi e organi da camera. Infatti, nel frontespizio della *Parthenia Inviolata*, pubblicata circa dodici anni più tardi, lo strumento

appare funzionale all'istituzione di quel profondo legame che sembra unire la donna allo strumento suonato. Infatti, il termine "*Parthenia*" deriva dal greco "*parthenos*" e significa appunto "fanciulla, vergine". I virginali non-rettangolari apparvero in alcune rappresentazioni italiane databili ai primi anni del XVI secolo. Si pensi al famoso *Concerto* di Tiziano a Palazzo Pitti, eseguito tra il 1511-1512 (fig. 3.20)⁷³⁴; oppure all'intarsio, collocato all'interno della "grotta" di Isabella d'Este, nel Palazzo Ducale di Mantova e datato al 1506, in cui compare il primo esempio di virginale poligonale, probabilmente realizzato da Lorenzo da Pavia nel 1496 (fig. 3.21)⁷³⁵.

L'etimologia del termine "virginale" è complessa e controversa, in quanto non esiste una diretta e soddisfacente derivazione del nome, che come abbiamo visto variava tra l'altro con i tempi e le nazioni. L'associazione con il termine latino "virga" (verga, ramo) non è provata⁷³⁶, e quella con Elisabetta I, soprannominata "regina vergine", è completamente senza fondamento⁷³⁷. Infatti, questa principessa nacque nel 1533, mentre il Virdung, nella sua opera musicale, nominò e descrisse un virginale già un ventennio prima⁷³⁸. L'origine del termine è ben più antica: ricorre in un componimento poetico dell'epoca di Enrico VII (1485-1509), e pure in un manoscritto dell'Università di Cracovia scritto tra il 1459 e il 1463, il *Liber viginti artium* del boemo Paulus Paulirinus⁷³⁹. Marcuse suggerisce che il termine possa esser stato originato dalla confusione tra "timbrel" (tamburello suonato dalle donne sin dalle prime rappresentazioni bibliche) e "cymbel" (da intendere come cembalo, clavicembalo); oppure dalla sonorità prodotta dallo strumento stesso, associata da molti alla voce delle fanciulle. In ogni caso ammette l'esistenza di un legame tra pratica musicale femminile e lo strumento in questione⁷⁴⁰. È presumibile che il termine, derivante dal latino "virgo" (giovinetta), sia intimamente connesso all'universo femminile, vale a dire con quella particolare tipologia di

suonato dalla donna risulta essere un clavicembalo. Cfr. R. RUSSEL, "Clavicembalo, spinetta e virginale", in *Storia degli strumenti musicali con un glossario dei termini tecnici e acustici*, a cura di Anthony Baines, Milano, 1995, p. 72.

⁷³⁴ Tiziano, *Concerto*, 1511-1512, Firenze, Palazzo Pitti

⁷³⁵ G. GROVE, Voce "*Virginal*", *A dictionary of..op. cit.*, p. 780, 782. La curvatura della cassa del virginale di Isabella d'Este, al pari di quelli rappresentati nelle tarsie del Vaticano, lascia supporre che inizialmente i virginali fossero costruiti con forme diverse, prima che venissero codificate quella rettangolare e quella pentagonale. In linea di massima la tastiera sporgente era una peculiarità degli strumenti costruiti a Venezia, mentre quelli provenienti dalla zona tra Milano e Brescia, avevano la tastiera incassata. Ovviamente sono riscontrabili eccezioni in entrambe le regioni.

Cfr. Attribuito a Giovanni Baffo, *Virginale della Regina Elisabetta*, 1594, Londra, Victoria and Albert Museum. Lo strumento vanta origini veneziane.

⁷³⁶ Sachs suppone che la parola possa derivare dal latino "virga" (bacchetta, salterello). Cfr. C. SACHS, *Storia degli..op. cit.*, p. 396

⁷³⁷ G. GROVE, Voce "*Virginal*", *A dictionary of..op. cit.*, p. 780

⁷³⁸ S. VIRDUNG, *Musica tradotta in tedesco e riassunta*, 1511

⁷³⁹ C. SACHS, *Storia degli..op. cit.*, p. 396

⁷⁴⁰ G. GROVE, Voce "*Virginal*", *A dictionary of..op. cit.*, p. 780

musica riservata esclusivamente alle giovani donne, che veniva eseguita in precise ricorrenze e in predefiniti spazi, nel rispetto di quella che dovette essere una consuetudine ben radicata⁷⁴¹. I virginali infatti, facevano parte della dote della sposa, e per questo venivano riccamente decorati con motivi appartenenti alla sfera amorosa e maritale. Questi regali di nozze, considerati benauguranti, erano spesso riposti all'interno di casse protettive, anch'esse riccamente decorate. Questa fu la prerogativa di molti strumenti a tastiera italiani, che necessitavano di essere particolarmente tutelati in quanto, per ragioni di sonorità, vennero costruiti con pareti molto sottili in legno di cedro o di cipresso⁷⁴². Si veda a tal proposito il coperchio dipinto della cassa destinata ad accogliere il clavicembalo del 1559, conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, e costruito da Joseph Salodiensis (fig. 3.22)⁷⁴³. Le due scene rappresentate, distinte e separate tra loro, hanno come denominatore comune la musica. *Lo scorticamento di Marsia*, rinvia infatti alla competizione musicale tra il dio Apollo e il satiro Marsia, l'altezzoso suonatore di flauto⁷⁴⁴. La vittoria di Apollo -che col suono armonioso della sua lira ebbe la meglio anche nella gara con Pan, malgrado il disappunto di Mida⁷⁴⁵-, conferma sia la superiorità della musica nobile, colta e raffinata propria degli strumenti a corda, su quella rustica e incolta di Pan e Marsia, sia il primato dell'intelletto sulle emozioni e sulle passioni⁷⁴⁶. L'altro episodio raffigurato è un *Concerto di giovani donne*, che ricorda molto quello dipinto da Tintoretto intorno al 1555-1556, conservato nella Gemäldegalerie di Vienna (fig. 3.23)⁷⁴⁷. I nudi corpi femminili di quelle che sono state identificate come le Muse o come i sei toni della musica cosmica, sono disposti a cerchio e sembrano essere animati da un movimento quasi rotatorio, espressione dell'armonia musicale e riflesso di quella dell'universo⁷⁴⁸. Si pensi anche ad un altro concerto dipinto da Tintoretto verso la metà del secolo e conservato presso il Museo di Castelvecchio a Verona. In realtà è

⁷⁴¹ M. FRANK, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, p.

115. Cfr. S. LESCHIUTTA, *Cembalo, ...op. cit.*, p. 13. Si suppone anche che lo strumento venisse suonato nei monasteri.

⁷⁴² M. ZACCAGNINI, "La musica negli strumenti musicali", in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra tenuta a Cremona, a cura di Sylvia Ferino Pagden, Milano, 2000, p. 94

⁷⁴³ Joseph Salodiensis, *Cembalo*, 1559, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Si crede che lo strumento, scoperto dal pittore Friedrich Amerling a Venezia nel 1882, provenga da Salò, una località sul lago di Garda. Cfr. M. ZACCAGNINI, "La musica negli strumenti musicali", in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra tenuta a Cremona, a cura di Sylvia Ferino Pagden, Milano, 2000, p. 94

⁷⁴⁴ OVIDIO, *Metamorfosi*, VI, 382-400

⁷⁴⁵ *Ibid.*, XI, 85-193. Pan, dio dei boschi e dei pascoli, raffigurato con corna e zampe di capra, venerato soprattutto in Arcadia, fu l'inventore della zampogna.

⁷⁴⁶ M. ZACCAGNINI, "La musica negli...op. cit.", p. 96

⁷⁴⁷ Tintoretto, *Concerto di giovani donne (Muse)*, 1555-1556, Vienna, Gemäldegalerie

⁷⁴⁸ M. ZACCAGNINI, "La musica negli...op. cit.", p. 96

più corretto parlare di contesa musicale e poetica, quella tra le Muse e le Pièridi, che sconfitte verranno trasformate in gazze (fig. 3.24)⁷⁴⁹. È presumibile che questa tavola dipinta fosse il coperchio interno di un virginal.

Perciò i virginali erano custoditi in robuste casse, spesso riccamente decorate, dalle quali venivano estratti al momento dell'esecuzione musicale⁷⁵⁰. Venivano suonati soprattutto nell'intimità del focolare domestico, anche perché la loro sonorità si adattava perfettamente agli spazi ridotti, ed erano destinati alle giovani donne –future o novelle spose-, o almeno questa sembrava essere la loro funzione sociale (fig. 3.25-3.27)⁷⁵¹. Per tutti questi motivi, i virginali possono essere messi in relazione con i cassoni nuziali, che tra l'altro furono gli unici mobili ad aver conosciuto elaborazioni decorative di alto valore artistico⁷⁵².

3.5 CASSONI NUZIALI

Il cassone, «progenitore di tutti i mobili», assunse un ruolo di primaria importanza nel Medioevo, in quanto particolarmente funzionale al soddisfacimento delle esigenze imposte dal periodo stesso, quali la necessità di frequenti spostamenti per ovviare pestilenze e malsicure condizioni di vita⁷⁵³. Infatti, il cassone, nato come mobile da riposto per vesti e oggetti preziosi collocato all'interno della camera da letto, poteva anche essere facilmente trasportato sul dorso del mulo durante i viaggi lunghi e disagiati. Le sue dimensioni lo consentivano, in quanto calibrate sulla base della dimensione delle vesti che in esso venivano disposte per strati, assolutamente senza essere piegate⁷⁵⁴. Inoltre, qualora addossato alle sponde del letto, poteva addirittura fungervi da pedana, oppure da sedile se disposto lungo le pareti della stanza, o persino da giaciglio. Ma fu proprio in relazione alla sua primaria destinazione d'uso che il cassone divenne il tipico contenitore del corredo nuziale, adatto a

⁷⁴⁹Tintoretto, *Contesa tra le Muse e le Pieridi*, 1540-1550 ca, olio su tavola, 46 x 90 cm, Verona, Museo di Castelvecchio. Il concerto delle Muse prevede una commistione di strumenti a corda e a fiato: un organo, due liuti, una lira da braccio, una viola da gamba, un cornetto e un flauto, che accompagnano le voci delle due cantanti rappresentate con i libretti musicali in mano. Le Pieridi compaiono già sotto forma di gazzelle. Una si allontana con uno spartito, uno con un flauto e una con una lira da braccio.

Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, V, 294-678; P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the family*, New Haven London, 2004, p. 187

⁷⁵⁰C. SACHS, *Storia degli..op. cit.*, p. 401. Nelle Fiandre invece si utilizzava un andante legno di abete.

⁷⁵¹Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta*, 1557, Roma, Accademia di San Luca; Sofonisba Anguissola, *Autoritratto alla spinetta*, 1561, Northampton, Spencer Collection; Catherina van Hemessen, *Ragazza alla spinetta*, 1548, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

⁷⁵²M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit.*, p. 115

⁷⁵³P. LURATI, *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Locarno, 2007, p. 35

⁷⁵⁴«La larghezza corrispondeva all'ampiezza massima del braccio di chi si apprestava ad utilizzare il cassone da un solo lato, la lunghezza corrispondeva alle dimensioni del capo di vestiario più ampio, vestito o mantello, che vi veniva riposto senza essere piegato, mentre l'altezza doveva consentire al fruitore di appoggiare, distendere o riprendere in maniera ordinata la biancheria disposta a strati sovrapposti». (v. P. LURATI, *Doni nuziali..op. cit.*, p. 35)

custodire la dote che la novella sposa riceveva al momento del matrimonio. Implicitamente testimoniava il cambiamento del suo status, da fanciulla a donna maritata, e sanciva quella sorta di “passaggio di consegna” tramite il quale il padre la affidava alle cure del futuro marito, nonché della rispettiva famiglia⁷⁵⁵. Quindi il cassone era molto di più di un mero oggetto da arredamento. Parlare al singolare comunque non è corretto, in quanto i cassoni matrimoniali vennero sempre commissionati in coppia, inizialmente dal padre della sposa, mentre a partire dalla seconda metà del XV secolo, quest’onere toccò al marito. Era infatti consuetudine stanziare una parte dei finanziamenti pattuiti per l’organizzazione di un matrimonio, alla costruzione dei cassoni⁷⁵⁶. Nel corso della «domumductio», la parata pubblica organizzata a conclusione delle cerimonie nuziali, col fine di annunciare all’intera popolazione l’inizio della nuova convivenza coniugale, la sposa, in sella ad un cavallo bianco, scortata da familiari, amici, servitori e musicisti, trasportava nella sua nuova abitazione, dove la stava attendendo il novello marito, la coppia di cassoni contenenti la sua dote, poi collocati nella camera da letto⁷⁵⁷ (fig. 3.28).

Boccaccio ambienta l’ottava novella dell’ottava giornata del *Decameron*, in una camera matrimoniale e fa del cassone, chiamato “cassa”, il perno attorno al quale si sviluppa il piano minuziosamente studiato dallo Zeppa per vendicarsi dell’amico Spinelloccio, divenuto l’amante di sua moglie. Il malcapitato venne rinchiuso nella cassa, proprio dalla moglie dello Zeppa, e non fu liberato prima che lo Zeppa e la moglie di Spinelloccio, gli resero «pan per focaccia»⁷⁵⁸. Anche nella nona novella della seconda giornata viene chiamato in causa un cassone fatto riporre nella camera matrimoniale di Bernabò e Ginevra da Genova. Dentro questo cassone si era nascosto Ambrogiulo da Piacenza, per vincere la spietata scommessa contratta con Bernabò davanti ad un gruppo di testimoni giurati, volta a confermare le sue teorie sull’infedeltà delle donne.

⁷⁵⁵ R. GOFFEN, “Sex, space, and social history in Titian’s *Venus of Urbino*”, in *Titian’s Venus of Urbino*, a cura di Rona Goffen, Cambridge, 1997, p. 66

⁷⁵⁶ C. Klapisch-Zuber, “The Griselda Complex: Dowry and Marriage Gifts in the Quattrocento”, in *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago and London, 1985, pp. 213-246; J. K. Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Baltimore, 1987, pp. 153-156

⁷⁵⁷ Durante particolari celebrazioni, i cassoni venivano esibiti anche nel portego. P. LURATI, *Doni nuziali..op. cit.*, pp. 36-37; A. G. VOLPATO, *L’arte di far cassoni nuziali dipinti tra XV e XVI secolo*, “The Venice International Foundation”, n. 24, dicembre 2010, p. 20.

Cfr. Marten van Cleve (Anversa, 1527-1581), *The procession of the bride; The procession of the groom; The wedding feast; and The blessing of the marriage*, oil on panel, Christie’s, 6 luglio 2010, lotto 7862.

Cfr. Marten van Cleve, *Danza nuziale*, 1570-1580ca, New York, Joseph e Lieve Guttman

⁷⁵⁸ G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, Torino, 1966, pp. 511-514. «Due usano insieme; l’uno con la moglie dell’altro si giace; l’altro, avvedutosene, fa con la moglie che l’uno è serrato in una *cassa*, sopra la quale, standovi l’un dentro, l’altro con la moglie dell’un si giace».

«Rimasa adunque la cassa nella camera e venuta la notte, allora che Ambrogiuolo avvisò che la donna dormisse, apertola, chetamente nella camera uscì. In quella stanza un lume era acceso, per la qual cosa egli il sito della casa, le dipinture ed ogni altra cosa notevole che in quella era, cominciò a ragguardare ed a fermare nella sua memoria. Quindi, avvicinandosi al letto e sentendo che la donna profondamente dormiva, dolcemente tutta la scoprì: vide che così era bella ignuda come da vestita, ma niun segnale da poter rapportare le vide, fuori che uno che ella n'avea sulla pelle sotto la poppa sinistra, ciò era un neo d'intorno al quale erano alquanti peluzzi biondi come oro; e ciò veduto chetamente la ricoperse [...] e nella cassa si serrò»⁷⁵⁹.

Il piacentino con l'inganno riuscì a dimostrare di essere riuscito a «giacersi con la donna del genovese», che oltre alla beffa fu costretto a pagare venticinquemila fiorini. Peculiare il fatto che questo episodio venne dipinto sul fronte di un cassone, oggi conservato alla National Gallery di Edinburgo, da Giovanni Toscani (fig. 3.29)⁷⁶⁰. Si noti in particolare la raffigurazione della camera da letto, all'interno della quale sono visibili due cassoni. In questo caso però non si tratta della coppia nuziale, contenente il corredo della sposa, ma dell'unica cassa dalla quale dapprima uscì e successivamente rientrò Ambrogiuolo. La cassa appare raddoppiata per descrivere lo scorrere del tempo nella narrazione, al pari del piacentino che addirittura viene triplicato⁷⁶¹.

Passando da una camera da letto genovese, al mobilio di una veneziana, non si notano grandi differenze: i cassoni erano sempre presenti, anzi «la cassa era il modulo fondamentale dell'arredamento veneziano»⁷⁶². Carpaccio inserì molti cassoni all'interno dei suoi dipinti, ora lungo le parti della camera da letto, ora ai lati del letto, ricoprendoli talvolta da pregiati tappeti turchi (fig. 3.30-3.31)⁷⁶³. Anche Tiziano rappresentò due cassoni nuziali, indiscussi simboli di matrimonio e per questo motivo realizzati in coppia, nello sfondo della famosa tela della *Venere di Urbino* conservata agli Uffizi (fig. 3.32)⁷⁶⁴. Ma nulla vieta di supporre che ce ne

⁷⁵⁹ G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, Torino, 1966, pp. 142-151 «Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa. Ella scampa, e in abito d'uomo serve il soldano; ritrova lo 'ngannatore, e Bernabò conduce in Alessandria, dove lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova».

⁷⁶⁰ Giovanni Toscani, *Ginevra da Genova*, Edinburgo, National Gallery. Cfr. C.L. BASKINS, *Cassone paintings, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge, 1998, pp. 22-23, fig. 5

⁷⁶¹ Cfr. Apollonio di Giovanni, *Storia di Alatiel*, Venezia, Museo Civico Correr. Alatiel è la protagonista della settima novella della seconda giornata del *Decameron* di Boccaccio. Sul cassone è stato dipinto il banchetto nuziale, con il quale si conclude la novella. La figlia del sultano di Babilonia, andò in sposa al re del Garbo, dopo esser sopravvissuta ad un naufragio. G. HUGHES, *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art : painted marriage chests 1400-1550*, London, 1997, pp. 60-61. Cfr. E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, 1974

⁷⁶² A. G. VOLPATO, *L'arte di far cassoni nuziali dipinti tra XV e XVI secolo*, "The Venice International Foundation", n. 24, dicembre 2010, p. 20

⁷⁶³ Carpaccio, *Annunciazione*, Venezia, Ca' d'Oro; *Sogno di Sant'Orsola*, Venezia, Gallerie dell'Accademia; *Nascita della Vergine*, Bergamo, Accademia Carrara

⁷⁶⁴ Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi. Cfr. Giorgione, *Venere*, 1510, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister. Per la grande fortuna della *Venere*, cfr. Palma il Vecchio, *Venere*, Dresda, Gemäldegalerie; Paris Bordon, *Venere*, Venezia, Ca' d'Oro; Bernardino Licino, *Nuda*, Firenze, Uffizi

siano altri, sempre accoppiati, lungo il lato finestrato oscurato dalla parete⁷⁶⁵. In effetti, sono perfettamente inseriti all'interno di un celato simbolismo matrimoniale, al quale rimandano anche tutti quei dettagli che contornano la figura della dea, sdraiata sul suo comodo giaciglio, e colta nella particolare posizione pudica che Tiziano riprese dall'*Afrodite cnidia* di Prassitele⁷⁶⁶. Mi riferisco ai gioielli esibiti da Venere, sia all'anello portato al mignolo della mano sinistra, da intendere come dono nuziale⁷⁶⁷, sia all'orecchino di perla, non solo simbolo della sua purezza, -in quanto la castità era un requisito sine qua non della virtù femminile⁷⁶⁸-, ma anche dell'unione sessuale, stando a quanto riportato da Ludovico Dolce all'interno del suo trattato sul potere delle pietre preziose pubblicato a Venezia nel 1565⁷⁶⁹. Il bouquet di rose nella mano destra di Venere e la pianta di mirto sempreverde alla finestra, rinviano sempre alla fertilità e alla durezza del legame matrimoniale⁷⁷⁰. Infine va notata anche la presenza del cagnolino sonnacchioso sul letto, chiaro rinvio alla fedeltà coniugale⁷⁷¹. Si noti che già una decina di anni prima Tiziano rappresentò lo stesso cane nel *Ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere, Duchessa di Urbino*, attualmente conservato agli Uffizi⁷⁷². Eleonora, moglie di Francesco Maria della Rovere e figlia della celeberrima Isabella d'Este, era la madre di Guidobaldo della Rovere, il presunto committente dell'opera, che da Venezia, fu inviata ad Urbino nel 1548. Già signore di Camerino, nel settembre di quello stesso anno, succedeva al padre Francesco Maria come duca di Urbino. Possediamo la lettera che l'8 marzo del 1538, Guidobaldo della Rovere spedì a Girolamo Fantini, il suo incaricato a

⁷⁶⁵ Cfr. Lambert Sustis, *Venere*, Amsterdam, Rijksmuseum

Calabrese (2003), crede invece che nel dipinto tizianesco siano rappresentati tre cassoni, dei quali uno centrale aperto, e due chiusi. Cfr. O. CALABRESE, "La Venere di Urbino..op. cit., p. 41

⁷⁶⁶ M. SFRAMELI, "Venere in dettaglio", in *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, a cura di Omar Calabrese, Milano, 2003, pp. 123-127

⁷⁶⁷ A. GENTILI, "Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate", in *Il Ritratto e la Memoria, a cura di Augusto Gentili*, I, Roma, 1989-1993, pp. 155-181

⁷⁶⁸ R. GOFFEN, "Le donne di Tiziano", in *Venere svelata..op. cit.*, p. 93. Cfr. *Ibid.*, *Titian's Women*, New Haven and London, 1997, pp. 146-169; *Ibid.*, "Sex, Space, and Social history in Titian's Venus of Urbino", in *Titian's Venus of Urbino*, a cura di Rona Goffen, Cambridge, 1997, pp. 63-90

⁷⁶⁹ L. DOLCE, *Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*, Venezia, 1565. La perla assumeva tale significato in quanto si era formata nella conchiglia per l'effetto fecondante della rugiada. Cfr. M. SFRAMELI, "Venere in dettaglio", in *Venere svelata..op. cit.*, p. 125

⁷⁷⁰ Cfr. Dipinti matrimoniali realizzati da Lotto: *Marsilio e Faustina Casotti*, 1523, Madrid, Prado; *Venere e Cupido*, 1520 ca, New York, Metropolitan Museum

⁷⁷¹ Rinviano alla fedeltà, questo attributo venne spesso associato alla figura di Venere. Mi riferisco soprattutto alla serie con *Venere e musicista*, realizzata in gran parte dalla bottega di Tiziano: *Venere con Cupido e suonatore d'organo* (Berlino, Prado, Uffizi). Ma un cane compare anche nella *Danae* del Prado, in un contesto così poco matrimoniale che ha fatto presumere a Hope (1980), che questo attributo potesse essere caricato di connotazioni amorose differenti da quella della fedeltà. Il motivo del cane ricorre in ben oltre trenta dipinti di Tiziano, tanto da far pensare alla nascita di una pratica sociale specifica del periodo. Cfr. C. HOPE, "Problems of Interpretation in Titian's erotic Paintings", in *Tiziano e Venezia*, Vicenza, 1980, pp. 118-119; O. CALABRESE, "La Venere di Urbino..op. cit.", p. 41

⁷⁷² Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere, Duchessa di Urbino*, 1538ca, Firenze, Galleria degli Uffizi

Venezia, per raccomandargli di non tornare a Urbino senza due quadri ancora in mano di Tiziano: il proprio ritratto e la “donna ignuda”⁷⁷³. Secondo il Vasari, la *Venere nuda* risponderebbe al desiderio, espresso da Giudobaldo, di possederne una, con le stesse fattezze della modella immortalata nella tela tizianesca intitolata *La Bella*, alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti⁷⁷⁴. Desiderio divenuto quasi ossessione, se è vero che chiese alla madre il denaro per acquistare il dipinto, temendo che Tiziano potesse venderlo⁷⁷⁵. Il contenuto della lettera e il contesto matrimoniale creato da Tiziano, mediante l’inserimento di numerosi simboli, tutti strettamente legati alla Venere, hanno portato ad ipotizzare che la tela fosse stata eseguita a celebrazione delle nozze di Giudobaldo Della Rovere con Giuliana Varano⁷⁷⁶, celebrate nel 1536⁷⁷⁷. Malgrado inizialmente si sia insistito molto sul tema erotico, poi c’è stato quasi un totale cambiamento di rotta, nell’opposta e sicuramente più prudente direzione dell’allegoria della fedeltà coniugale e familiare, anche perché il dipinto arrivò a Firenze nel 1631, portato da Vittoria della Rovere in occasione del suo fidanzamento con Ferdinando II de’ Medici⁷⁷⁸.

⁷⁷³ Cfr. D. ARASSE, *Tiziano: Venere d’Urbino*, Venezia, 1986, p. 5. Invece secondo Calabrese (2003), l’agente a Venezia di Guidobaldo dovrebbe chiamarsi Girolamo Fantini. Cfr. O. CALABRESE, “La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio”,

in *Venere svelata*.op. cit., p. 32

⁷⁷⁴ O. CALABRESE, “La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio”, in *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, a cura di Omar Calabrese, Milano, 2003, pp. 32-33

⁷⁷⁵ Nella lettera che Guidobaldo scrisse al suo agente il 1° maggio del 1538, traspare tutta la sua bramosia: «io desidero ancora molto d’haver l’altro quadro [la donna ignuda] restato in mano di Tiziano, mi farete piacer di parlargli et certificarlo, ch’io ad ogni modo il voglio pigliar et così intenterlo, che nol vendesse ad altro...». Cfr. D. ARASSE, *Tiziano: Venere d’Urbino*, Venezia, 1986, p. 5; O. CALABRESE, “La Venere di Urbino..op. cit., p. 33

⁷⁷⁶ Fu ritratta da Tiziano in un dipinto non concordemente attribuitogli, collocato nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze.

⁷⁷⁷ Tra il 1536 e il 1538, Tiziano lavorò assiduamente per il ducato di Urbino, realizzando sia il ritratto di Francesco Maria che quello della moglie Eleonora Gonzaga.

⁷⁷⁸ Dopo essere stato abbandonato per anni dalla critica, l’esplicito riferimento alla sessualità della Venere, ha ripreso vigore negli ultimi studi: D. ARASSE, *On n’y voit rien. Descriptions*, “Folio”, Parigi, 2000; P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the family*, New Haven London, 2004, pp. 170-172. Tiziano avrebbe ambientato la scena all’interno della casa di una cortigiana, vale a dire di una meretrice di alto livello. Malgrado la coppia di cassoni visibile, nulla vieta di credere che ce ne siano altri nascosti dietro alla tenda, sul modello della *Venere* realizzata dal Sustris, ora al Rijksmuseum di Amsterdam. Ipotesi che sembrerebbe essere confermata dagli inventari delle dimore venete cinquecentesche, che registrano la presenza di numerosi cassoni (quattro, sei e più), tutti di simile aspetto, all’interno delle camere matrimoniali. Quindi alla coppia di cassoni dipinti da Tiziano non viene attribuita una particolare rilevanza. Il dipinto di Sustris differisce dal modello tizianesco per l’inserimento della scena musicale dall’ambigua interpretazione. Si crede che la giovane donna che sta suonando alla spinetta sia una cortigiana in quanto, a differenza delle comuni meretrici, le cortigiane eccellevano nella danza, nella musica e nell’arte della conversazione. L’ambiguità risiede sia nel fatto che anche le donne maritate erano solite suonare questa particolare tipologia di strumento, sia nell’arredamento della stanza, in quanto non c’era molta differenza tra la camera di una rispettabile donna sposata e quella di una ricca cortigiana. In ogni caso la lettura qui presentata propende per quest’ultima categoria.

Cfr. Pozzoserrato, *Una serata musicale*, 1570, Augsburg, collezione privata

Anche se relegato sullo sfondo, il momento della ricerca dell'abito e degli accessori, diviene funzionale alla rappresentazione del corredo nuziale⁷⁷⁹. Ovviamente anche le donne non sposate oppure le cortigiane, riponevano i loro abiti in casse dalla simile forma, che però erano denominate diversamente: «casse, casele, caselette». Questa terminologia è stata rinvenuta dal dettagliato inventario della sontuosa cortigiana Giulia Lombardo, redatto a Venezia nel 1542, all'interno del quale non si fa alcuna menzione ai cassoni, nemmeno a coppie di casse simili⁷⁸⁰. Appare quindi corretto impiegare questo termine specifico per denominare quelli rappresentati da Tiziano per caratterizzare l'ambiente privato e domestico in cui giace la Venere. Rispetto a quelli fiorentini, in gran voga dal Quattrocento⁷⁸¹, questi

⁷⁷⁹ Calabrese (2003), fa notare che, malgrado le apparenze, i cassoni non sono collocati nella stessa stanza in cui giace Venere, in quanto l'ambiente è diviso in due spazi di sicura continuità logica, ma non comunicanti tra loro. Infatti, il rettangolo verde scuro, alle spalle della Venere, che dovrebbe fungere anche da *séparé*, non è un letto a baldacchino, come già ipotizzato, e conseguentemente il nodo, dietro alla sua testa, non appartiene alla tenda del letto, di colore più chiaro, sollevata come consuetudine al risveglio mattutino. Si tratta di elementi «astratti», puri «artifici pittorici» che decorano e separano lo spazio dandone l'illusione di unità. Cfr. O. CALABRESE, «La Venere di Urbino..op. cit., pp. 35-36

⁷⁸⁰ R. GOFFEN, «Sex, space, and social history in Titian's *Venus of Urbino*», in *Titian's Venus of Urbino*, a cura di Rona Goffen, Cambridge, 1997, p. 67. Cfr. C. SANTORE, *Julia Lombardo, «Somtuosa Meretize»: A Portrait by Property*, «Renaissance Quarterly», 41 (1988), pp. 62-79.

Per i problemi inerenti alla terminologia impiegata per designare questi oggetti da riposto, rinvio al seguente saggio: P. THORNTON, *Cassoni, Forzieri, Goffani and Cassette. Terminology and its problems*, «Apollo», 1984, pp. 246-251. Dall'analisi degli arredi italiani rinascimentali contenuti nel Victoria and Albert Museum, e degli inventari di case italiane risalenti sempre a quel periodo, Thornton ha riscontrato che il termine *cassone*, solitamente utilizzato per designare tutte le grandi casse, cominciò ad essere adottato nel corso del XVI secolo, sebbene ne esistessero già svariati esemplari. Prima del 1500 il termine più comune risulta essere quello di *forziere*. *Goffano* era invece usato per indicare i cassoni dal coperchio curvo, mentre *cassa* e *cassetta* designavano contenitori più piccoli, delle dimensioni di una scatola. Cfr. C.L. BASKINS, *Cassone paintings, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge, 1998, p. 4

⁷⁸¹ Vasari, all'interno della vita del pittore fiorentino Dello Delli (Firenze, 1404 – Valenza 1470), che si specializzò nella decorazione dei cassoni e di altri ornamenti simili, sfruttando la sua indole nel dipingere le cose piccole, ne approfitta per descrivere quanto fosse in auge la prassi della decorazione degli arredi, e quali fossero i soggetti più richiesti: «[...] usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con varie fogge ne' coperchî, niuno era che i detti cassoni non facesse dipingere; et oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni e talora altrove si facevano fare l'arme overo insegne delle casate. *E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, overo storie raccontate dagli istorici greci o latini, e similmente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno.* Il didentro poi si foderava di teli o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo et altre cose preziose; e che è più, si dipingevano in coltal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno, e altri così fatti ornamenti da camera che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziando i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipingere e mettere d'oro simili cose. E per ciò sia vero, si è veduto insino a' giorni nostri, oltre molti altri, alcuni cassoni, spalliere e cornici nelle camere del magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici, nei quali era dipinto di mano di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri, tutte le giostre, tornea menti, cacce, feste et altri spettacoli fatti ne' tempi suoi, con giudizio, con invenzione e con arte meravigliosa. Delle quali cose se ne veggiono nel palazzo e nelle case vecchie de' Medici, ma in tutte le più nobili case di Firenze ancora alcune reliquie. E ci sono alcuni che attenendosi a quelle usanze vecchie, magnifiche veramente et orrevolissime, non hanno si fatte cose levate per dar luogo agl'ornamenti et usanze moderne». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed archi tettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosa Bettarini, vol. 3, Firenze, 1971, pp. 37-38. Cfr. Pannelli di cassoni dipinti da Giovanni di Ser Giovanni, detto lo Scheggia

cassoni presentano all'esterno una decorazione più semplice basata sull'uso di puri fregi ornamentali, senza il ricorso ad illustrazioni con scene profane -cacce, giostre, banchetti, danze, processioni nuziali-, desunte anche dal repertorio favolistico e mitologico⁷⁸². I cassoni veneziani, solitamente costruiti in noce, abete, pino e cipresso, potevano essere ornati con gli stemmi araldici della casata, dipinti in tinta unica oppure decorati con girali vegetali o istoriate. Ricordo che i motivi decorativi utilizzati per abbellire l'interno e l'esterno dei cassoni erano strettamente connessi al luogo di produzione⁷⁸³. In ogni caso servivano da «compendio di educazione sentimentale per gli sposi» in quanto veicolavano moniti morali. «Ricordavano di rispettare la virtus, di combattere la voluptas, di vivere all'insegna del buon comportamento nell'equilibrio armonico»⁷⁸⁴.

Dal cassone semiaperto dipinto da Tiziano, quello dal quale un'ancella molto probabilmente sta estraendo «gli accessori»⁷⁸⁵, adatti a completare l'abito prescelto⁷⁸⁶, appoggiato sulla

(Firenze, 1406-1486) e Apollonio di Giovanni di Tommaso (1415-1465), soprannominato l'Apelle toscano. Cfr. G. HUGHES, *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art : painted marriage chests 1400-1550*, London, 1997, pp. 174-175; 186-188

⁷⁸² O. CALABRESE, «La Venere di Urbino..op. cit., p. 30. Cfr. P. TOSETTI GRANDI, *Favole tolte da Ovidio e da altri poeti*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 79 (1990), pp. 223-253; C.L. BASKINS, *Cassone paintings, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge, 1998, pp. 10-25. Ha circoscritto l'analisi dei pannelli decorativi dei cassoni a quelli che vedono come protagoniste le donne «storiche», descritte da Virgilio e Livio, da intendere come femminili esempi di virtù da emulare.

⁷⁸³ C. SANTINI, *Mille mobile veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*. Venezia, vol. 3, Modena, 1999

⁷⁸⁴ A. G. VOLPATO, *L'arte di far cassoni..op. cit.*, pp. 20-21. A Venezia i realizzatori di queste casse, grosse o piccole che fossero, furono i *casselleri*, attivi in calle della Casselleria a Santa Maria Formosa, fin dal X secolo. Il *casseller* si occupava della costruzione del contenitore, il *deponitor* della raffigurazione dei motivi dipinti, l'*intaiador* della realizzazione dei rilievi decorativi e l'*indorador* della doratura degli ornamenti in gesso. Quindi la creazione di un cassone istoriato prevedeva la commistione di almeno quattro figure professionali diverse. Le frequenti diatribe che derivarono dalle interferenze tra i vari mestieri fecero capire ai Provveditori e Giustizieri che il mantenimento della separazione delle mansioni di *intaiadori* e *dipintori* era impossibile. Grazie alla norma del 1459 le due arti poterono collaborare, seppur sotto stretta sorveglianza, all'interno delle botteghe o in private commissioni. Nel 1542, per scongiurare nuove cause inerenti alla vendita degli oggetti, venne concesso ai *casselleri* di far istoriar le loro casse da pittori regolarmente iscritti, a patto però che le vendessero fuori dal territorio cittadino. Successivamente ottennero anche il permesso di vendere casse già dipinte ai *deponitori* stessi che le avrebbero dapprima terminate, con decorazioni più complesse all'interno delle loro botteghe, e poi vendute all'interno della città traendo profitto dal lavoro completo.

All'interno della vita del Tintoretto, Ridolfi racconta che i pittori di «minor fortuna» erano soliti mercanteggiare arredi dipinti negli stili dei pittori più famosi il sabato sotto le arcate di Piazza San Marco, mentre il mercoledì a San Polo.

Cfr. Bottega di Vittore Carpaccio, *Storia di Alcione*, fronte di cassone, Londra, National Gallery; *Il ritrovamento di Ceice*, Philadelphia, Museum of Art

⁷⁸⁵ M. SFRAMELI, «Venere in..op. cit., p. 127. Si potrebbe pensare ad un paio di preziose maniche; ad una camicia bianca di lino leggero con il bordo superiore, che doveva fuoriuscire dallo scollo dell'abito, decorato da una fitta pieghettatura o profilato da un bordino di trinato; ad un paio di calze in tessuto di seta ricamate in oro o a colori, oppure a quelle più moderne, nonché più elastiche, lavorate «ad arco»; ad un paio di «calcagnini», le scarpe dal tacco molto alto, di gran moda a Venezia, rivestite di tessuto prezioso nonostante rimanessero nascoste dai vestiti; ed ancora magari ad un paio di guanti ricamati o trinciati così da lasciare in vista le gemme degli anelli oppure ad un manicotto di pelliccia come quello della *Bella* (Tiziano, *La Bella*, 1536, Firenze, Galleria Palatina di palazzo Pitti).

spalla dell'altra ancella rappresentata in piedi, non sembra apparire alcun tipo di decorazione al di sotto del coperchio, che in alcuni casi poteva essere dipinto⁷⁸⁷. Infatti, l'abitudine di decorare i cassoni, sia internamente che esternamente, con la bellezza di una figura "ignuda" dalla forte connotazione erotica, (soprattutto se l'immagine era di Venere), aveva avuto modo di consolidarsi da più di un secolo, dato che si riteneva in grado di favorire la fecondità delle spose, e più tardi addirittura anche la bellezza della prole⁷⁸⁸ (fig. 3.33)⁷⁸⁹. Da non sottovalutare poi l'uso strumentale della figura intesa come spinta all'eccitazione degli sposi, infatti, nel Cinquecento, si era diffusa la convinzione che solo mediante l'amplesso potesse avvenire la fecondazione⁷⁹⁰. Parlando della *Venere di Urbino* di Tiziano, Arasse (1986), sostiene che la figura ignuda «nata storicamente all'interno dei cassoni da matrimonio [...] si è affrancata dalla superficie di coperchio che la nascondeva, per venire a trionfare, nella gloria della sua carne, nel primo piano della rappresentazione»⁷⁹¹.

Lambert Sustris (Amsterdam, 1515-1520 ca – Padova, 1584 ca), artista olandese, diretto discepolo di Tiziano, attinse in modo esplicito alla *Venere di Urbino* del Maestro, quando a sua volta dipinse la *Venere* oggi conservata al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 3.34)⁷⁹².

⁷⁸⁶ L'azzurro e l'oro dell'abito sono stesi a fasce orizzontali, secondo un andamento del tutto inusitato per l'epoca che però richiama una prassi abitudinale nella rappresentazione degli smalti araldici. In effetti, «in un mondo come quello del Rinascimento così attento ai "segnî"», i colori dell'abito sono gli stessi che contraddistinguono l'erme dei della Rovere. Cfr. M. SFRAMELI, "Venere in..op. cit., p. 127

⁷⁸⁷ Cfr. Giovanni di ser Giovanni (Scheggia), Cassone, fine XV secolo, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (v. *Venere svelata..op. cit.*, pp. 124-125)

⁷⁸⁸ O. CALABRESE, "La Venere di Urbino..op. cit.", p. 35

⁷⁸⁹ Giovanni di Ser Giovanni (Lo Scheggia), *Cassone con Ersilia che interrompe la battaglia tra i romani e le Sabine*, 1460ca, Copenhagen, Statens Museum for Kunst

Cfr. *Spinetta pentagonale*, XVI secolo, Roma, Museo degli Strumenti Musicali. La tastiera collocata in posizione centrale è sporgente, la cassa esterna è dipinta di verde scuro, mentre nella fronte interna del coperchio è raffigurata al centro la *Maddalena penitente*, contornata da angeli suonatori di cornetti curvi, puttini, uccelli e farfalle. La posa assunta dalla santa, fortemente condizionata dallo spazio in cui è inserita, è veramente prossima a quella solitamente adottata per le varie rappresentazioni delle Veneri.

⁷⁹⁰ Purtroppo ci sono pervenuti pochi esempi di questa tipologia di cassoni, ma per possibili raffronti si può ricorrere a qualche fronte di cassone decorato con temi come il bagno di Venere, come quello di Giovanni di ser Giovanni, detto lo Scheggia, oggi a Copenaghen (esempio di cassone fiorentino tardo quattrocentesco).

⁷⁹¹ D. ARASSE, *Tiziano: Venere d'Urbino*, Venezia, 1986, p. 25

⁷⁹² P. FANTELLI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Palazzo Ducale, Milano, 1981, pp. 139-140, cat. 36; B.W. MEIJER (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999, pp. 532-533, cat. 156; G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, pp. 378-379, fig. 230, 231. La datazione del dipinto è controversa. Ballari, Rearicke e Mason Rinaldi datano l'opera al 1550 (*The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra a cura di Jane Martineau e Charles Hope, Londra, 1983); Fantelli la data prima del 1543, anno questo in cui è attivo alla villa dei Vescovi di Luvigliano, dove compare in un paesaggio un nudo simile; Merkel al 1540 (*Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Paris, 1993); mentre Lucco ammette per la sua realizzazione un arco temporale dalla portata decennale. Sustris vide la *Venere* di Tiziano ancora nella bottega del maestro, poco prima che venisse inviata ad Urbino (1538). Ne fissò l'ipostazione generale, forse avvalendosi di qualche schizzo, e la portò a compimento dopo il 1548, in Svezia, dove dipinse anche il *Noli me tangere* del Musée des Beaux-Arts de Lille.

Cfr. Lambert Sustris, *Venere*, 1550, Roma, Galleria Borghese. Si tratta di una copia della tela di Amsterdam.

Negli inventari di Villa Borghese a Roma, dove l'opera fu conservata fino all'inizio dell'Ottocento, il dipinto è assegnato a Tiziano. In quello del 1650 si legge che il quadro con Venere, «quello dove una giovane sta suonando una *Spinetta*, è di Tiziano»; allo stesso modo in quello del 1693 si parla di «un quadro bislungo grande Una Donna Nuda sopra un letto con fiori sopra il letto con cinque altre figurine una che suona il *Cembalo* e l'altra che guarda dentro una Cassa del N 726 con cornice dorata in tela di Tiziano»⁷⁹³. Non si tratta però di un'opera tizianesca, quanto piuttosto di una curiosa parafrasi impreziosita del modello della *Venere di Urbino* degli Uffizi. La *Venere* del Rijksmuseum è stata attribuita a Lambert Sustris, un olandese che entrò nella bottega di Tiziano come specialista di paesaggi verso la metà degli anni Trenta del Cinquecento, e che accompagnò il Maestro ad Augsburg durante i suoi due soggiorni compiuti tra il 1548 e il 1551⁷⁹⁴. Ebbe quindi modo di vedere la tela che Tiziano realizzò per il Duca Guidobaldo II della Rovere, poco prima che fosse inviata ad Urbino, nel 1538. Addirittura Merkel (1993)⁷⁹⁵, ritiene che il Sustris possa essere intervenuto nello stesso capolavoro tizianesco, dipingendone lo sfondo, con la sala in secondo piano, dove le ancelle sono impegnate nella ricerca dell'abito da offrire alla dea, tra tutti quelli che immaginiamo riposti all'interno dei due cassoni nuziali. Momento che anche Sustris riprende e che rende ancora più esplicito, decidendo di collocarlo sul margine destro della tela. Nella tela di Amsterdam però il numero dei cassoni è raddoppiato. Ricordo che i cassoni, in quanto parte del corredo nuziale, venivano realizzati sempre in coppia. Hanno tutti la cassa esterna finemente decorata, e quelli collocati a ridosso della parete finestrata, sono probabilmente ricoperti da un pregiato tappeto oppure da un broccato di ottima qualità. Si noti che l'interno del coperchio dell'unico cassone aperto, non presenta alcun tipo di decorazione. Sustris quindi aggiunge due cassoni, ritrae la Coppietta girata di spalle appoggiata al davanzale intenta ad osservare il cielo crepuscolare, e inserisce la suggestiva ed intima scenetta di musica. Una giovane donna, affianca da una bambina, sta suonando uno strumento a corde con tastiera, appoggiato su un tavolo completamente coperto da un tappeto⁷⁹⁶. Negli inventari seicenteschi

Cfr. Attribuito a Dirk de Quade van Ravesteyn, *Venere*, 1600 ca, ubicazione ignota (G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 379, fig. 231)

⁷⁹³ *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 532

⁷⁹⁴ Sustris faceva quindi parte di quelle “sette bocche da sfamare” che accompagnarono Tiziano nel suo primo viaggio oltralpe avvenuto in occasione della Dieta Imperiale. Anche suo figlio Orazio fece parte della comitiva.

⁷⁹⁵ E. MERKEL (scheda di), in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Paris, 1993, pp. 593-594

⁷⁹⁶ L'amore coniugale, l'allegorico soggetto del dipinto, assicura la nascita di una propria discendenza, che va cresciuta ed istruita. La musica è considerata da Merkel come fonte d'insegnamento estetico e morale. La donna alla spinetta potrebbe quindi essere la madre della bambina, colta nel suo ambivalente ruolo d'istitutrice. E. MERKEL (scheda di), in *Le siècle de Titien..op. cit.*, p. 593

di Villa Borghese lo strumento è identificato ora come una *spinetta*⁷⁹⁷, ora come un *cembalo*. Meijer (1999), parla di un *clavicembalo*⁷⁹⁸, ma nulla impedisce di credere che si tratti invece di un *virginale*, uno strumento che a differenze degli altri appartenenti alla sua stessa categoria, appare perfettamente inserito all'interno di questo esplicito contesto matrimoniale⁷⁹⁹. Come i cassoni, anche i virginali erano regali di nozze, considerati di buon augurio per la vita matrimoniale⁸⁰⁰. Portati in dote dalla sposa, erano spesso riposti all'interno di casse protettive, e destinati ad essere suonati in uno spazio intimo e riservato. Oltre ad essere accomunati dalla forma, dal luogo in cui venivano riposti e dalla funzione sociale che ricoprivano, virginali e cassoni erano strettamente connessi anche dal punto di vista decorativo. Mi riferisco soprattutto alla frammentarietà delle scene, spazialmente e temporalmente distinte tra loro, e alla scelta di soggetti, dal forte valore allegorico, tutti riconducibili alla sfera amorosa, matrimoniale e musicale.

3.6 MUSICA E AMORE NELLE MOLTEPLICI VERSIONI DELLA VENERE E MUSICISTA

Sustris dipinse altre Veneri, sempre da intendere come variazioni personalizzate del motivo tizianesco, dove però non inserì più il motivo musicale⁸⁰¹. Mi riferisco per esempio alla *Venere* dell'Ermitage, che inizialmente fu attribuita a Tiziano, databile al 1549-1550⁸⁰² (fig. 3.35). Venere appare distesa sempre sul solito giaciglio che però si affaccia direttamente su un paesaggio folto di vegetazione, riflesso della particolare attitudine del Sustris per quel genere di rappresentazione⁸⁰³. Le due piccole figure che inserisce nel paesaggio, proprio a ridosso della linea che divide lo spazio interno da quello esterno, che proprio per questo appaiono

⁷⁹⁷ P. FANTELLI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.* p. 139

⁷⁹⁸ B.W. MEIJER (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, p. 532

⁷⁹⁹ La sensibilità che Sustris sviluppò nei confronti della musica, è sicuramente da imputare alle sue origini nordiche. Infatti, già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, Anversa divenne il fulcro della produzione di strumenti a corde con tastiera a plectro, e con la famiglia Ruckers, venne codificato un vero e proprio sistema decorativo.

⁸⁰⁰ M. FRANK, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, p. 115

⁸⁰¹ «Dopo la metà del secolo il modello è conosciuto in tutta Europa. Venne ripreso da Maarten van Hemskerck, olandese formatosi a Roma, e poi influenzato dal Pontormo; Dirck de Quade van Ravesteyn, altro olandese trasferitosi nel 1589 a Praga alla corte di Rodolfo II e Hans Johann Rottenhammer, pittore tedesco attivo nella seconda metà del secolo, che ne realizzò almeno due versioni». Cfr. O. CALABRESE, "La Venere di Urbino..op. cit.", p. 42

⁸⁰² Lambert Sustris, *Venere*, 1549-1550, San Pietroburgo, Ermitage. Cfr. *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*, catalogo della mostra a cura di Irina Artemieva, Milano, 2001, pp. 90-91, cat. 21

⁸⁰³ Cfr. A. BALLARIN, *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, "Arte Veneta", XVIII (1966), pp. 244-249; E. SACCOMANI, "Padova 1540-1570", in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, II, Milano, 1998, pp. 568-577. Negli anni '40, Sustris affrescò alcune ville del padovano, da intendere come luoghi di villeggiatura. Tra queste merita di essere ricordata villa dei Vescovi a Luvigliano, presso la quale Alvise Cornaro seguì personalmente l'andamento dei lavori. (Cfr. *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Padova, 1980)

davvero sproporzionate, sono riconoscibili in Mercurio e Cupido. Il primo completamente nudo se non fosse per quel drappo svolazzante che ne avvolge le membra, è dotato di elmetto con ali e tiene il caduceo in mano, con il quale indica a Cupido la strada da percorrere. Presumibilmente verrà distolto dalle sue idee dal piccolo dio dell'amore che invece ne indica una diversa, diretta al talamo di Venere. La dea, in trepidante attesa del suo amante, è intenta ad accarezzare una colomba, e proprio per questo va intesa come Afrodite. Dall'unione di Afrodite con Hermes nacque Ermafrodito, di cui narra Ovidio nelle *Metamorfosi*⁸⁰⁴. A detta del Merkel (1993)⁸⁰⁵, Sustris eseguì la tela verso la metà degli anni Quaranta, nel periodo del suo soggiorno padovano. Se così fosse, il quadro all'Ermitage anticiperebbe tutte le molteplici versioni della *Venere con musicista*, quasi totalmente realizzate dalla bottega di Tiziano, tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta. Lucco (1996), ne anticipa ulteriormente l'esecuzione, allo stesso periodo in cui fu dipinta la *Venere di Urbino* di Tiziano (1536-1538), anche se appare più ragionevole collocarla in prossimità delle sue poesie (1549-50). A distanza di qualche anno, intorno al 1560, dipinse anche la tela oggi conservata al Louvre rappresentante *Venere e Cupido* (fig. 3.36)⁸⁰⁶. Ancora una volta Sustris fornisce una propria personale interpretazione al tema tizianesco della Venere. La scena mantiene la stessa impostazione di quella precedentemente utilizzata nella *Venere* dell'Ermitage: Venere è stesa sul suo giaciglio, mentre Cupido, seduto su un cuscino ai suoi piedi, sta puntando la freccia verso le due colombe trattenute dalla madre, alla quale rivolge il suo sguardo in cerca del definitivo consenso prima di scoccare la freccia amorosa. Il solito tendaggio che funge da quinta e la colonna appoggiata su un alto basamento, inducono lo spettatore a guardare verso l'ambiente esterno dove è stato organizzato un banchetto. Sta per valicare la soglia un uomo in tenuta militare, che non può che essere Marte, il dio della guerra, nonché l'amante di Venere. Dall'unione delle due divinità nacque Armonia⁸⁰⁷, e nonostante la scena conviviale sullo sfondo sia scarsamente leggibile, è presumibile la presenza di almeno un suonatore di liuto, atto ad allietare la piacevole atmosfera, in quanto la tematica musicale è di norma collegata alla tematica amorosa. Secondo l'interpretazione platonica del *Convito*, commentata da Ficino, e divulgata negli *Asolani* di Pietro Bembo (1505), «amore e musica producono la

⁸⁰⁴ OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, 285-388; XV, 319

⁸⁰⁵ MERKEL (scheda di), in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Paris, 1993, pp. 541-542

⁸⁰⁶ Lambert Sustris, *Venere e Cupido*, 1560, Louvre. Anche intitolata *Venere attende il ritorno di Marte*, o *Venere con Cupido e Marte*. Ballarin (1962;1963), ha ipotizzato una datazione anteriore, risalente agli anni dei soggiorni tedeschi compiuti da Tiziano e Sustris ad Augsburg, tra il 1548 e il 1552, dove appunto Sustris avrebbe ricevuto la commissione dalla ricca famiglia dei Fugger. (Cfr. Sustris, *Noli me tangere*, Lille: presenza delle insegne dei Fugger)

⁸⁰⁷ OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 131-135

stessa armonia: difatti, quando due liuti sono ben accordati e se ne tocca uno, subito l'altro risponde in tono, e lo stesso avviene a due anime d'amanti. Amore è desiderio di bellezza, e bellezza è accordo di parti proporzionate, ovvero armonia. Musica amorosa e amorosa poesia, soprattutto se ambientate nel deputato luogo ameno, sono strumento di aggiornata "cortesia" e rimedio alle cure quotidiane»⁸⁰⁸. Il binomio musica-amore è un topos della cultura figurativa veneziana del Cinquecento. Ridolfi a proposito dell' *Allegoria della Musica*, il tondo vincitore della catena d'oro, dipinto da Paolo Veronese nel 1557 per il soffitto della Libreria Marciana, scrisse che «nel primo finse alcune *belle matrone* per la musica, che *suonano liuti e viole*, ed *una canta a libro*, e con esse loro è *Amore*, perché alcuni vollero ch'egli fosse *inventor della musica*, e perché *il suono ed il canto sono eccitamenti ad amare [...]*»⁸⁰⁹. Cupido è presente anche nel *Concerto* affrescato dallo Zelotti nella Stanza di Bacco di villa Foscari detta "la Malcontenta", dopo il 1561. L'affresco strappato e trasportato su tela su iniziativa dei Matteazzi, l'ottocentesca famiglia di proprietari impegnata nella vendita degli affreschi della villa, giunse al Museo Civico di Verona nel 1863 dalla Collezione di Cesare Bernasconi⁸¹⁰. Il *Concerto* al pari del *Sacrificio a Bacco* posto sulla parete opposta, è inserito all'interno di una natura concettualizzata creata dalle rose e dalle fronde leggere provenienti dalla vite che, arrampicandosi alla struttura bronzea del pergolato incorniciano sia le arcate delle pareti laterali che l'apertura al centro del soffitto, dove *Bacco è intento a spremere l'uva accanto a Cerere e Venere*, unificando illusionisticamente lo spazio reale con quello della favola dipinta⁸¹¹. Il *Concerto* è da intendere come suggello del binomio musica-amore, impersonificato da Cupido che rappresentato in primo piano tra la coppia di suonatrici, oltre a «destare amoroso incendio ne' loro petti»⁸¹², regge anche lo spartito della giovane suonatrice di *spinetta*. La sua compagna suona il *liuto*, mentre la componente maschile del quartetto è invece intenta a suonare un *lirone da gamba* e un *flauto*⁸¹³. Ridolfi però appare consapevole del fatto che «spesso dai musicali diporti si passa ai dilette di Venere, e la virtù facilmente si

⁸⁰⁸ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 93

⁸⁰⁹ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, pp. 15-16

⁸¹⁰ L'acquisizione anticipò l'intera donazione della Collezione, avvenuta nel 1869. P. MARINI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, pp. 361-365

⁸¹¹ Le altre due pareti della stanza sono impreziosite da *Paesaggi* che si aprono oltre la finta balaustra, ricordando quelli affrescati da Veronese nella sala a crociera di Maser. (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992)

⁸¹² C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, pp. 121-122

⁸¹³ P. MARINI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 364. Probabilmente si tratta di Pan per l'abbigliamento all'antica.

cangia in vizio»⁸¹⁴. E infatti, una forte componente erotica traspare nelle varie versioni della *Venere con musicista*, realizzate verso la metà del XVI secolo. Sono da attribuire quasi tutte alla bottega di Tiziano, e vanno intese come una cristallizzazione del tema squisitamente tizianesco del nudo femminile, traducibile nell'immagine di Venere, o di una ninfa, o di altre creature più o meno mitologiche, distese in un paesaggio o su un letto⁸¹⁵.

È probabile che l'unica versione effettivamente dipinta da Tiziano tra il 1548 e il 1549, sia quella attualmente conservata nella Gemäldegalerie di Berlino (fig. 3.37)⁸¹⁶. La tela infatti si distingue dalle altre, sia per l'esecuzione completamente uniforme che per l'invenzione colta e raffinata⁸¹⁷. Venere, collocata sul lato destro della tela, è distesa sul suo letto e volge sia il capo che lo sguardo verso Cupido che l'abbraccia teneramente. A differenza delle altre versioni, qui Venere ha i fianchi cinti da una drappo semi trasparente, che cela la visione del pube. L'organista, posto a sinistra, vestito seconda la moda del momento e probabilmente seduto su uno sgabello, guarda la dea negli occhi mentre tiene ancora le mani sulla tastiera. La leggera torsione del busto ci permette di notare lo stiletto da cavaliere infilato nel fodero annesso alla cintura. I tratti fisiognomici del suo volto rassomigliano a quelli del giovanissimo principe Filippo, ritratto in armatura con barba rada e baffetti da Tiziano nel 1551⁸¹⁸. Il desiderio di attesa unito ai buoni costumi non possono che essere interpretati in direzione dell'allegoria matrimoniale, al pari dell'aristocratico cane di razza Maltese, che abbaia in

⁸¹⁴ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, pp. 121-122

⁸¹⁵ G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 375. Cfr. R. GIORGI, *Venere, Amore e il Musicista in cinque dipinti*, Roma, 1990; O. BRENDEL, *The Interpretation of the Holkham Venus*, "The Art Bulletin", XXVIII (1946), n. 2, pp. 65-75. La serie viene interpretata come un'allegoria della vista e dell'udito, atta a confermare il primato di questi sensi «spirituali e alti», attraverso le forme visibili e la musica. I suonatori, gli unici attori reali dei dipinti da intendere come personificazioni dei cortegiani, sono in grado sia di vedere che di ascoltare, mentre Venere starebbe a significare la bellezza vista e udita. Viene chiamata in causa la dottrina sulla conoscenza della Bellezza, formulata da Ficino: «L'amore, come dicemmo, prende origine dal vedere: il vedere è posto in mezzo tra la mante e il tatto». Teoria che trae ispirazione dalla letteratura tardo classica e neoplatonica: «La bellezza che è il visibile e l'udibile rispettivamente, manifestazione dell'astratta e unificata più alta Bontà, forma il vero oggetto di ambedue il mousikòs e l'erotikòs». L'esistenza di una gerarchia dei sensi fu dichiarata da Leone Ebreo nei suoi *Dialoghi d'Amore*. Ovviamente il primato era detenuto dalla vista e dall'udito, i sensi più spirituali e più alti, mentre il tatto, il gusto e l'odorato venivano considerati «sensi bassi», perché, pur dando piacere, non erano i canali adatti alle percezioni della bellezza. Cfr. R. GIORGI, *Venere, Amore..op. cit.*, pp. 46-52

⁸¹⁶ Tiziano, *Venere con Cupido e suonatore d'organo*, 1548-1549 ca, Berlino, Gemäldegalerie. La tela è firmata TITIANUS F.

⁸¹⁷ Il suo unico difetto è quello di non essere mai esibita durante le mostre, a differenza delle varie versioni del Prado. È un quadro di cui si parla poco.

⁸¹⁸ Tiziano, *Ritratto del principe Filippo II in armatura*, 1551, Madrid, Prado. Il futuro Filippo II rimase insoddisfatto della rapida esecuzione del quadro, anche se obiettivamente in quadro risulta particolarmente curato soprattutto nella resa dell'armatura. In effetti, Filippo II prediligeva una pittura minuziosa e precisa soprattutto nei ritratti. Ecco perché preferì Anthonis Mor a Tiziano.

direzione dello spettatore, e della carrozza sullo sfondo trainata da una pariglia di cavalli bianchi, che procedono di pari passo⁸¹⁹.

Le due versioni del Prado, peraltro molto simili tra loro, hanno un'iconografia banale e un'esecuzione approssimativa che lascia presagire l'intervento della Bottega di Tiziano⁸²⁰. In una *Venere*, completamente nuda, è accompagnata solo da Cupido (fig. 3.38), mentre nell'altra gioca con il cane che sembra aver perso il suo pedigree (fig. 3.39)⁸²¹. Allo stesso modo, anche gli organisti sono differenziati: quello giovanissimo è dotato di stiletto da cavaliere, mentre quello più maturo e baffuto è munito di spadotto. In entrambi i casi i suonatori appaiono seduti direttamente sul letto, e nonostante le loro mani siano appoggiate sulla tastiera, i loro busti sono invece inclinati all'indietro, fino ad incontrare i piedi della dea, e il loro sguardo è fisso sul suo pube. La vista è divenuta quindi voyerismo. I soggetti erotici erano molto in voga, ed è corretto pensare che la Bottega si sia attivata per soddisfare le numerose richieste. Si noti a tal proposito il nome di Tiziano apposto sul davanzale in una della due versioni (TITIANUS F.), da intendere come il classico marchio di fabbrica apposto dalla Bottega⁸²². Anche i due paesaggi tradiscono una mano sicuramente più incerta e inesatta rispetto a quella del Maestro. Nel parco quasi cerimoniale è stata collocata una fontana con satiro e pavone, un cervo e una cerva ai lati opposti, e una Coppietta abbracciata colta di spalle lungo il sentiero costellato da due filari di cipressi. Nelle due versioni più tarde, probabilmente allestite in contemporanea intorno al 1560-1565, e poi riposte in attesa di compratori, Venere e Cupido sono intrattenuti da un liutista⁸²³. Si tratta sempre di esecuzioni sconclusionate, prive di documentazione e di contesto, da attribuire sempre alla Bottega. Nonostante la palese somiglianza, la tela di Cambridge presenta più dati, almeno dal punto di vista musicale (fig. 3.40). Venere, caratterizzata da un profilo diverso rispetto alle precedenti

⁸¹⁹ Secondo Wethey il dipinto sarebbe stato realizzato da Tiziano quando fu chiamato a Milano dall'imperatore (gennaio 1549). Infatti, ricevette 1000 scudi per l'esecuzione di alcuni ritratti. Ipotizza inoltre che il dipinto sia connesso alle trattative per il matrimonio di Filippo con Maria Tudor. H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, vol. III, London, 1975

⁸²⁰ Bottega di Tiziano, *Venere con Cupido e suonatore d'organo*, 1550-1555 ca, Madrid, Museo del Prado; Bottega di Tiziano, *Venere e suonatore d'organo*, 1550, Madrid, Prado. Cfr. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 228, fig. 111. Per entrambe le versioni, come del resto anche quelle con liutista, viene impiegata la seguente dicitura: Tiziano, con parziale intervento di aiuti.

⁸²¹ L'assenza di Cupido può far sorgere dei dubbi relativi alla sua identità.

⁸²² H. TIETZE, *Titian. Paintings and Drawings*, London, 1950. La maggioranza della critica crede che l'intervento di aiuti sia di poca importanza, o che il dipinto sia completamente autografo. Cfr. W. SUIDA, *Tiziano*, Roma, 1933

⁸²³ Bottega di Tiziano, *Venere con Cupido e suonatore di liuto*, 1565 ca, Cambridge, Fitzwilliam Museum; Bottega di Tiziano, *Venere con Cupido e suonatore di liuto*, 1565 ca, New York, Metropolitan Museum of Art. L'autografia tizianesca della tela, proveniente dalla Holkham House, fu messa in discussione dalla Tietze-Conrat, che azzardò l'attribuzione a Domenico Tintoretto. La proposta non ebbe seguito, in quanto priva di argomenti accettabili. E. TIETZE-CONRAT, *The Holkham Venus in the Metropolitan Museum of Art*, "The Art Bulletin", XXVI (1944), n. 4, pp. 266-270

versioni, sta per essere incoronata di fiori da Cupido, e tiene in mano un flauto diritto. Perduto il ruolo di uditrice, ora partecipa attivamente al concerto. O meglio, sta per iniziare a suonare. Molto probabilmente sta aspettando l'arrivo del terzo componente dell'organico - identificabile come l'amante, lo spettatore, oppure l'acquirente- , dato che proprio davanti al suo letto, che nel frattempo si è allungato a dismisura, è visibile il retro di una viola da gamba. Vanno notati anche i due libretti musicali posti in primo piano, presumibilmente appoggiati ad un tavolino: quello aperto è per la dea, mentre quello chiuso con scritta "Tenor", rivolta verso lo spettatore, non può che appartenere al terzo esecutore. Lo spartito del liutista, l'unico che sta suonando, è invece sul davanzale. Si tratta quindi di un trio. La landa desolata rappresentata nello sfondo, con tanto di montagne azzurrine, è una tipica sigla di Tiziano. Il paesaggio della versione del Metropolitan Museum è leggermente diverso (fig. 3.41). Alle spalle di Venere è stata dipinta una selva, dove un suonatore di zampogna accompagna una danza rustica "menata" in circolo. Mentre dietro al suonatore di liuto compare una rocca che si affaccia sul lago popolato da alcuni cigni. Il loro canto celestiale è sorretto dagli accordi del liuto, che essendo uno strumento a corde non poteva che produrre una musica colta e raffinata. Anche in questo caso la musica è metafora d'amore. Nonostante la commistione del trio risulti realistica e fedele a quella che doveva essere la consuetudine del tempo, la diafrasi tra strumenti a fiato e quelli a corde, benché relegata sullo sfondo, rivela quanto la tematica fosse ancora sentita nella seconda metà del secolo. Tutte le versioni finora analizzate, probabilmente derivanti da quella di Dresda eseguita da Tiziano, non sono altro che variabili mediocrità uscite dalla sua Bottega, accomunate dall'impostazione, dall'esecuzione e dalla tematica: l'allegoria dell'amore matrimoniale⁸²⁴.

A conclusione di questa rassegna, propongo altre due varianti sul tema della *Venere e musicista*, realizzate intorno agli anni Novanta del Cinquecento, da Gillis Cogniet (o Coignet; Anversa, 1542 ca – Amburgo, 1599 ca), un pittore originario di Anversa, dove visse prima di recarsi in Italia. Lavorò a Terni, tra Roma e Loreto, e visitò anche Napoli, la Sicilia e altri luoghi, ove eseguì diverse opere a olio e a fresco. Nel 1561, entrò nella corporazione di Anversa, ovvero nella camera dei pittori denominata *Violieren*⁸²⁵. Realizzò molteplici lavori su tela e su tavola, soprattutto per i mercanti. Si trasferì prima ad Amsterdam e poi ad Amburgo, dove morì⁸²⁶. Sebbene non esistano prove del suo soggiorno veneziano, è

⁸²⁴ Cfr. Bottega di Tiziano, *Venere con Cupido e pernice*, Firenze, Uffizi

⁸²⁵ Cfr. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 351. Si riporta che solo a partire dal 1570 il suo nome figura nelle liste della fraglia dei pittori di Anversa.

⁸²⁶ VAN MANDER K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, 2000, pp. 272-273. «Era un uomo sereno e gradevole, oltremodo vivace e virtuoso nel dipingere, ugualmente versato in tutti i settori

presumibile che il pittore fosse in diretto contatto con la bottega di Tiziano, dato che ben cinque dei suoi dipinti a noi noti, si rifanno con precisione ai modelli tizianeschi⁸²⁷. Le due varianti diverse tra loro, ma ugualmente intitolate *Venere con Cupido e Marte*, si trovano a Lipsia e a Saintes (fig. 3.42-3.43)⁸²⁸. Cogniet riprese in controparte la nota formula tizianesca, ma con notevoli modifiche rispetto al prototipo, atte ad assecondare il gusto del pubblico fiammingo. L'inserimento sia della natura morta che dello strumento musicale a corde, con tastiera e coperchio dipinto, ne è la riprova. Lo strumento in questione potrebbe essere identificato con un virginale, non solo per la forma o per il coperchio dipinto, ma anche per il fatto di essere intimamente connesso alla sfera matrimoniale. In effetti, nel suonatore si potrebbe celare la figura di Marte, dio della guerra nonché amante di Venere. Il pugnale che porta alla cintura e la battaglia rappresentata nello sfondo della versione più tarda, sembrano tradire qualche suggerimento circa la sua identità. Si noti anche la direzione della punta dell'alabarda rappresentata nell'angolo in basso a destra, che invita lo sguardo a dirigersi proprio verso il vertice opposto, dove ha luogo la scena di guerra. Anomalo il fatto che lo strumento sia suonato da un uomo, così come il luogo in cui è posizionato. Bisogna però ricordarsi che alla base del dipinto del Cogniet c'è il modello di Tiziano, e quindi queste discrepanze possono essere accettate. Tra l'altro, nella seconda versione, il senso di intimità è ben più forte rispetto alla prima. Venere è quasi totalmente nuda, ma come nella tela di Lipsia è accompagnata da Cupido e regge nella mano sinistra un calice, che per la forma particolare ricorda quello più volte rappresentato dal Pozzoserrato nelle sue opere, esibito anche nel *Concerto* trevigiano dalla statua con corona e grappolo d'uva. Invece Marte, lungi da guardarla negli occhi, come il suonatore della prima versione, rivolge il suo sguardo sui suoi bei seni. Sebbene non si celebrò alcun matrimonio tra Venere e Marte, in quanto Venere era già sposata con Vulcano, il legame amoroso tra i due è innegabile, anche perché dalla loro

dell'arte, sia nella resa delle figure che dei paesaggi, nei fondali e in molte altre cose. Ebbe una maniera assai vaga d'eseguire piccole scene notturne, nelle quali inseriva piccoli dettagli con la luce di candele, torce e lucerne che, sebbene rese con estrema naturalezza, venivano non di meno criticate e biasimate da taluni [...] lo si dovrebbe biasimare, piuttosto, per aver venduto delle copie realizzate dai garzoni come opere autografe, benché egli le avesse appena ritoccate».

⁸²⁷ G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 351. Cfr. Gillis Cogniet, *Venere allo specchio con un putto*, 1590 ca, già Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. La tela in prestito all'Ambasciata tedesca di Bruxelles è andata dispersa dopo il 1942. Cogniet realizzò anche una variante, sempre alla rovescia, della *Danae* tizianesca nella versione del Prado. Il dipinto passato per un'asta ad Amsterdam (Sotheby's Mak van Waaij, 12 aprile 1984, lotto 69), ci è noto solo in fotografia. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 352, fig. 198

⁸²⁸ Gillis Cogniet, *Venere con Cupido e Marte*, 1590, già Lipsia, Kunstsalon Franke; Gillis Cogniet, *Venere con Cupido e Marte*, 1598, Saintes, Musée du Présidial, Cfr. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, p. 353, fig. 199; p. 354, fig. 200. Viene proposto un titolo differente per entrambi i dipinti: *Venere in un paesaggio con suonatore di spinetta*.

unione nacque una figlia di nome Armonia⁸²⁹. Come ho già ricordato i virginali erano regali di nozze, spesso riposti in casse di legno per via della loro fragilità. Intimamente legati alla sfera amorosa erano spesso decorati con motivi ad essa affini. E infatti, è presumibile che il coperchio del virginale della prima versione, quella del 1590, sia stato decorato proprio con una scena amorosa⁸³⁰. Decisamente più leggibile la decorazione del coperchio nella seconda versione, dove è stata rappresentata una scena di ballo, scandita in tre sequenze successive. Seguendo un andamento che da sinistra va verso destra troviamo il momento dell'invito al ballo, quello del ballo effettivo con accompagnato del liuto, dipinto proprio al centro del coperchio, e infine quella che sembrerebbe essere la presentazione della gentildonna al gruppo di gentiluomini rappresentati a ridosso del margine destro, tramite il personaggio vestito con una lunga veste nera. La ripetizione degli stessi personaggi (il gentiluomo con le calze rosse e lunga barba bianca, e la gentildonna con un lungo abito color crema) colti in atteggiamenti diversi, permette di articolare i tre momenti temporalmente distinti tra loro, senza dover ricorrere all'impiego di particolari divisori spaziali. Quindi malgrado la frammentarietà della narrazione, a prima vista la scena risulta singola.

3.7 I RUCKERS E LA DECORAZIONE DEI VIRGINALI

Se nel Cinquecento i migliori clavicembali furono costruiti in Italia, in quello successivo Anversa divenne il centro di produzione incontrastato, soprattutto grazie al fondamentale apporto fornito dalla dinastia dei Ruckers, una famiglia, probabilmente originaria della Germania, che si specializzò soprattutto nella manifattura di virginali di rara qualità⁸³¹. Possedere uno strumento firmato Ruckers fu ambizione di musicisti e amatori di musica in tutti i Paesi dell'Europa lungo il corso di due secoli. Infatti, una volta dislocato il fulcro di produzione nelle Fiandre, anche i traffici commerciali subirono un'inversione di rotta. Dapprima Francia, Inghilterra e Germania si rifornirono in Italia, mentre nel XVII secolo attinsero direttamente dalle botteghe della famiglia Ruckers⁸³². Sicuramente la predilezione

⁸²⁹ OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 131-135. Armonia, figlia di Venere e Marte, sposò Cadmo, il fondatore di Tebe, figlio di Agènore e fratello di Europa. Dalla loro unione nacquero: Sèmele, Agàve, Autònoe e Ino.

⁸³⁰ Si noti anche la scritta sul cartellino in basso a sinistra, a malapena leggibile: "extrema gaud[ia] luctus o [...] al".

⁸³¹ C. SACHS, *Storia degli...op. cit.*, p. 446. I Ruckers non si distinsero per l'invenzione di speciali apparati o perfezionamenti, solitamente attribuiti ad Hans, il capostipite, quanto piuttosto per la pregiata decorazione, per il timbro soddisfacente e per la raffinata qualità dei materiali impiegati nella costruzione di un gran numero di virginali oblungi e clavicembali. Cfr. R. RUSSEL, "Clavicembalo,...op. cit.", p. 79

⁸³² La Francia possedeva un gran numero di strumenti fiamminghi, che nella prima metà del XVIII secolo vennero modificati dai costruttori francesi, famosi per la loro *mis à ravalement*. Tali ricostruzioni comportavano solitamente l'allungamento e l'allargamento degli strumenti, soprattutto clavicembali, in modo da aumentarne l'estensione. Anche gli strumenti prodotti dai Ruckers furono aggiornati ed adattati alle nuove esigenze sonore

per la musica nutrita dalla corte arciducale di Alberto e Isabella a Bruxelles, stimolò la produzione di questi strumenti a corda con tastiera, atti ad eseguire la musica cosiddetta colta o di élite, soprattutto nell'ambiente ristretto della dimora privata⁸³³.

La Gilda di San Luca, la nota confraternita di artisti e artigiani di Anversa, nel periodo in cui i Ruckers rimasero in attività, riconobbe i costruttori di strumenti musicali a tastiera (*clavicembalmakers* o *claversingelmaker*) e garantì il livello qualitativo del loro lavoro, previa iscrizione obbligatoria, e superamento della prova di ammissione che consisteva nella costruzione di un virginale rettangolare o poligonale (petizione 1557)⁸³⁴. Questo la dice lunga sul posto occupato dai virginali all'interno della produzione strumentale fiamminga e trova conferma nell'analisi dalla produzione pittorica dell'epoca. È presumibile che la preferenza accordata ai virginali, piuttosto che ai clavicembali, che tra l'altro erano dotati di una sonorità maggiore, rifletta le richieste del pubblico. I virginali erano strumenti largamente impiegati, proprio per il fatto di essere più piccoli, semplici e meno costosi dei clavicembali. Inoltre la loro tonalità si adattava perfettamente alle composizioni musicali dell'epoca⁸³⁵. Grazie alla suddetta petizione, sappiamo per certo che la costruzione di virginali rettangolari e poligonali, prese piede nelle Fiandre verso la metà del XVI secolo. Malgrado l'assenza di strumenti superstiti appartenenti a quel periodo, dall'incisione della *Musica* di Cornelis Cort (1565) - basata su un dipinto di Frans Floris, di un decennio precedente, adesso perduto-, possiamo dedurre che i primi virginali fabbricati ad Anversa seguissero il modello italiano (fig. 3.44)⁸³⁶. Quella che a tutti gli effetti può essere considerata come la prima rappresentazione fiamminga di un virginale rettangolare, mostra che lo strumento è privo di coperchio. Questo permette di

imposte dalla pratica musicale dell'epoca. Sembra addirittura che solo il clavicembalo dell'Università di Edimburgo, si sia conservato inalterato. Cfr. R. RUSSEL, "Clavicembalo,..op. cit., pp. 79-80; 80-85 (analisi della situazione in Inghilterra e Germania)

⁸³³ *L'arte fiamminga: dalle origini ai giorni nostri*, sotto la direzione di Herman Liebaers, Milano, 1988, p. 349. L'educazione musicale di principe e principesse, affidata ad un organista, fu particolarmente curata.

⁸³⁴ R. RUSSEL, "Clavicembalo,..op. cit., p. 78. Cfr. *L'arte fiamminga..op. cit.*, p. 350. Nel 1557 dieci costruttori di clavicembali firmarono una petizione chiedendo di entrare nella gilda e di essere riconosciuti come maestri in proprio, dato che prima di quella data la fabbricazione di clavicembali poteva essere esercitata da chiunque senza restrizioni. Tra i vari nomi merita di essere ricordato quello di Johannes Kareest di cui ci rimane un virginale poligonale datato 1548 e conservato nel Musée Instrumental di Bruxelles. Si tratta di un esemplare davvero significativo della tipologia costruttiva fiamminga, antecedente i Ruckes. Il virginale in questione può essere inteso come un buon compromesso tra la tradizione italiana e quella fiamminga. I Ruckers quindi non dovettero inventare niente. Le basi erano già state gettate dai loro predecessori quali furono: Hans Bos, Hans Grawels, Lodewijk Theeuwes, e presumibilmente Marten van der Biest e Hans Moermans il Vecchio, tutti attivi prima che Hans Ruckes, il capostipite della famiglia, entrò nella gilda di San Luca nel 1579. Rispetto ai virginali poligonali italiani, quelli fiamminghi appaiono più massicci e appesantiti. Sicuramente l'impiego di un materiale più resistente, contribuì a rendere questo effetto.

Cfr. E. M. RIPIN, "On Joes Kareest's Virginal and the Origins of the Flemish Tradition", in *Keyboard instruments. Studies in Keyboard Organology 1500-1800*, a cura di Edwin M. Ripin, New York, 1977, p. 67

⁸³⁵ G. GROVE, Voce "Virginal", *A dictionary of..op. cit.*, p. 785

⁸³⁶ Cornelis Cort (da Frans Floris), *Musica*, 1565, incisione

ipotizzare che la cassa dei primi strumenti fu costruita impiegando legni delicati e poco resistenti, al pari di quelli italiani, che quindi necessitavano di essere riposti all'interno di casse contenitive più robuste⁸³⁷. In ogni caso, già dalla fine degli anni Sessanta del Cinquecento, i virginali dotati di cassa costruita in legno massiccio e di coperchio protettivo per la tastiera e la ribaltina, divennero il modello imperante.

Il nome di Hans Ruckers (1550 ca – 1598), il capostipite della celebre dinastia, comparve per la prima volta nei *liggeren*, ovvero i registri della corporazione, nel 1575, anno del suo matrimonio con Adriana Knaeps, ma probabilmente divenne membro solo nel 1579⁸³⁸. Hans nacque a Mechelen ma si trasferì ad Anversa, e nel 1579 aprì la sua bottega sulla Jodenstraat, a brevissima distanza dal futuro domicilio di Rubens⁸³⁹. Fu un artigiano geniale dotato di una perfetta padronanza delle leggi dell'acustica. I suoi strumenti furono molto apprezzati e la firma che era solito apporre ne aumentava il valore. Anche i suoi due figli maschi divennero costruttori di clavicembali: Johannes (1578-1642), continuò ad abitare nella casa di famiglia e a lavorare nella bottega del padre, mentre Andreas (1579-1652), si trasferì altrove nel 1608. Il patrimonio della famiglia Ruckers fu ereditato da Johannes Couchet (1615-1655), nipote di Johannes, nonché figlio di sua sorella Catharina. Proseguì la tradizione di famiglia nei medesimi luoghi di lavoro, e allo stesso modo fecero i suoi figli, almeno fino ai primi anni del Settecento⁸⁴⁰.

I due laboratori della famiglia producevano all'incirca uno strumento nuovo settimana. È stato possibile fare questa stima grazie alla numerazione degli strumenti fabbricati da ciascun membro della famiglia. Oltre ad essere numerati, gli strumenti a tastiera dovevano essere marchiati, in conformità con le prescrizioni stabilite della Gildea di san Luca, dopo la famosa trattativa del 1557. I Ruckers scelsero come marca distintiva una rosa, di solito in piombo o stagno dorati, collocata in bella vista all'interno di una corona decorativa situata nella tavola armonica, recante la figura di un angelo che suona l'arpa tra le iniziali dell'effettivo

⁸³⁷ G. GROVE, Voce “*Virginal*”, *A dictionary of..op. cit.*, p. 785. Il virginale, posato sul tavolo e suonato da una giovane donna, ha tastiera spostata a sinistra (*spinett*) e la tavola armonica dipinta con motivi floreali. Si noti anche la presenza dell'uccellino sul bordo del tavolo, simile a quello che Pozzoserrato dipinse sullo snodo della sedia del *Concerto* trevigiano.

⁸³⁸ E. M. RIPIN, “On Joes Karest’s *Virginal* and the Origins of the Flemish Tradition”, in *Keyboard instruments. Studies in Keyboard Organology 1500-1800*, a cura di Edwin M. Ripin, New York, 1977, p. 67

⁸³⁹ *L'arte fiamminga..op. cit.*, p. 351

⁸⁴⁰ Nonostante il diverso cognome, Johannes Couchet è a tutti gli effetti un membro della famiglia Ruckers. Paradossalmente sono ravvisabili meno differenze tra gli strumenti costruiti da zio e nipote, piuttosto che tra quelli costruiti dai due fratelli Ruckers. G. O'BRIEN, *Johannes and Andreas Ruckers. A quatercentenary celebration*, “*Early Music*”, VII, 4, (1979), p. 454; *Vermeer: la ragazza alla spinetta e i pittori di Delf*, catalogo della mostra, a cura di B. W. Meijer, Firenze, 2007, p. 138

fabbricante: HR (Hans Ruckers)⁸⁴¹; IR (Ioannes Ruckers); AR (Andreas Ruckers) o IC (Ioannes Couchet)⁸⁴². Ogni costruttore personalizzò la marca, e addirittura Johannes era solito variarlo in funzione del tipo di strumento⁸⁴³.

Un tale ritmo di produzione prevedeva sicuramente l'impiego di un cospicuo numero di collaboratori. Solitamente il costruttore non si occupava anche della decorazione, che veniva affidata ad altri artigiani. Ma sono noti anche i casi in cui l'apparato pittorico -che negli strumenti a tastiera comprendeva il coperchio interno ed esterno, le fasce e la tavola armonica-, venne realizzato da grandi artisti⁸⁴⁴. Peter Paul Rubens realizzò per la reggente Isabella la decorazione di un virginale consistente in un *Amore e Psiche* e in una *veduta del parco di Bruxelles*. Purtroppo però il più famoso esempio di questo genere di decorazione, è andato perduto⁸⁴⁵. Lo stesso vale per gli altri coperchi di virginali e clavicembali che dipinse per i Ruckers, i suoi vicini di casa⁸⁴⁶. Oltre a Rubens, ci furono altri pittori che si occuparono della realizzazione dei motivi ornamentali negli strumenti a tastiera: Frans Francken il Giovane, Frans Borsse, Otto van Veen, Daniel de Vos, Maarten de Vos e un membro della famiglia Snellinckx⁸⁴⁷.

Rubens si legò soprattutto a Johannes Ruckers, che a sua volta intrattenne rapporti di consuetudine molto stretta con Jan Brueghel il Vecchio. I rapporti del trio ebbero modo di consolidarsi presso la corte arciducale di Alberto ed Isabella a Bruxelles, dove prestarono servizio⁸⁴⁸. Johannes, dal 1614 fino alla morte, esercitò il mestiere di costruttore ed accordatore di organi e clavicembali per la suddetta corte⁸⁴⁹. Al pari di Rubens, anche Jan

⁸⁴¹ Fino al 1616 Johannes Ruckers utilizzò come iniziali HR, da intendere come l'abbreviazione del suo nome (Hans). Questo vale anche per le iniziali apposte nelle rosette del virginale doppio con ottavino (madre e figlio), costruito intorno al 1600, e conservato presso il Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano.

⁸⁴² *L'arte fiamminga..op. cit.*, p. 484; G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, pp. 158-164

⁸⁴³ G. O'BRIEN, *Iohannes and Andreas..op. cit.*, p. 455

⁸⁴⁴ M. ZACCAGNINI, "La musica negli..op. cit.", p. 93. Rispetto agli strumenti ad arco o a fiato, gli strumenti a tastiera possono offrire alla decorazione superfici più ampie, senza il pericolo di comprometterne la funzionalità acustica.

⁸⁴⁵ M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit.*, p. 163. La scelta di un soggetto mitologico, strettamente connesso alla tematica amorosa, incontrava il favore del pubblico seicentesco. Cfr. T.A. BELZ, "Gartendarstellungen auf flämischen Kielinstrumenten", in *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra tenuta a Mainz ed Hamm nel 2000-2001, a cura di Ursula Harting, München, 2000, pp. 135-142. Belz propone un'analisi molto stimolante del fenomeno della decorazione dei coperchi dei virginali.

⁸⁴⁶ «Dalla casa di Ruckers a quella di Rubens si arrivava a piedi in un minuto». *Vermeer: la ragazza alla spinetta e i pittori di Delf*, catalogo della mostra, a cura di B. W. Meijer, Firenze, 2007, p. 138. La corrispondenza intercorsa tra Balthazar Gerbier e Sir Francis Windebank ha rivelato che anche Rubens venne ingaggiato dai Ruckers per la decorazione dei coperchi dei loro virginali. G. O'BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, 1990, p. 165

⁸⁴⁷ *L'arte fiamminga..op. cit.*, p. 484

⁸⁴⁸ *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, p. 138

⁸⁴⁹ *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, p. 138

Brueghel contribuì alla decorazione pittorica di un coperchio di clavicembalo costruito da Johannes⁸⁵⁰. Inoltre, intorno al 1618, Jan Brueghel il Vecchio e Rubens collaborarono alla realizzazione della serie dei cinque sensi, attualmente conservata al Prado. Il dipinto raffigurante *Il senso dell'udito*, è degno di particolare nota in quanto, tra la miriade di strumenti rappresentati, è stato inserito anche un grande clavicembalo fiammingo a doppio manuale, che potrebbe esser stato prodotto benissimo dai Ruckers (fig. 3.45)⁸⁵¹. Un altro clavicembalo simile a questo è stato inserito all'interno di un altro dipinto poco più tardo, sempre conservato al Prado, facente parte di un'altra serie: *Il senso dell'udito, del tatto, del gusto*, da attribuire interamente a Jan Brueghel il Vecchio (fig. 3.46)⁸⁵². Entrambi i clavicembali hanno il coperchio anteriore dipinto con una scena biblica, forse l'annuncio ai pastori della nascita di Gesù. Quello della prima versione presenta maggiori particolari: sul margine destro si vedono delle persone accuciate, che per la particolare postura ricordano i pastori rappresentati da Jacopo Bassano e figli, nelle varie *Adorazioni*, mentre lo stuolo angelico risulta essere più folto. Stessa cosa vale per i colori, che risultano essere più brillanti e per la decorazione generale dello strumento, decisamente più ricca e particolareggiata. Le fasce esterne della cassa sono dipinte in modo da imitare il marmo. È presumibilmente che anche l'esterno del coperchio riporti lo stesso motivo, in quanto le due parti erano decorate con soggetti uguali o simili. Le vivaci striature e le cornici grigie imitanti il ferro, realmente utilizzate per fermare le lastre di marmo, contribuiscono a rendere maggiormente veritiere la rappresentazione. Per la decorazione della cassa esterna dei virginali si prediligeva il finto porfido, dall'aspetto più sobrio ed omogeneo, solitamente di color verde o rosso scuro⁸⁵³. Nel caso specifico del clavicembalo dipinto, la parte frontale sopra la tastiera, l'interno della cassa e la ribaltina (l'anta che una volta chiusa serviva per coprire la tastiera), sono decorate con applicazioni di carte xilografate⁸⁵⁴. Questi particolari fogli di carta, fatti a mano, una alla volta, venivano stampati a forma di lunghe strisce mediante blocchi di legno⁸⁵⁵. Unite le estremità delle strisce, prestando particolare attenzione ai punti di giuntura in modo da preservare la continuità del disegno, si poteva procedere con la loro stesura che ricopriva la

⁸⁵⁰ Vermeer: *la ragazza..op. cit.*, pp. 138-139

⁸⁵¹ Jan Bruegel dei Velluti-Rubens, *Il senso dell'udito*, 1618, Madrid, Prado. La serie è costituita da cinque dipinti. Gli strumenti marchiati dai Ruckers si contraddistinguono per una decorazione dal forte impatto visivo, caratterizzata da una sorta di horror vacui e da un'abbondanza di spazi decorati.

⁸⁵² Jan Brueghel dei Velluti, *Il senso dell'udito, del tatto, del gusto*, 1618-1623, Madrid, Prado. La serie è composta da solo due dipinti.

⁸⁵³ Vermeer: *la ragazza..op. cit.*, p. 139

⁸⁵⁴ Anversa ospitava anche i laboratori dello stampatore Plantin, che al pari di quelli di Rubens e dei Ruckers, erano di grandi dimensioni. Plantin aveva sedici presse da stampa in funzione a pieno orario, e impiegava circa ottanta dipendenti. Vermeer: *la ragazza..op. cit.*, p. 138

⁸⁵⁵ G. O'BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, 1990, pp. 129-130

maggior parte della superficie interna degli strumenti, fatta eccezione per la tavola armonica, solitamente dipinta. Uno dei motivi decorativi più celebri fu quello dei cavallucci marini, bianchi su fondo nero oppure neri su fondo bianco (fig. 3.47), come quelli che ricoprono il vano della tastiera del virginale costruito nel 1640 da Johannes Ruckers, ora conservato all'Aja (fig. 3.48)⁸⁵⁶. Anche la ribaltina venne decorata con la stessa tecnica, ma con una fantasia floreale. Mentre la faccia interna del coperchio fu rivestita da una carta stampata in xilografia riprodotte le venature del legno. Dopo l'applicazione, sulla carta venne dipinto il motto latino caratterizzato da lettere nere e maiuscole in romano, le strisce rosse e nere ed altri elementi ornamentali. Il motto presentato nel coperchio, MVSICA LABORVM / DVLCE LEVAMEN⁸⁵⁷, è visibile anche nella ribaltina del doppio virginale costruito da Hans Ruckers nel 1581, oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 3.49)⁸⁵⁸. Oltre ad essere uno dei primissimi strumenti costruiti da Hans, presenta una fine decorazione pittorica, sia nella parte interna del coperchio, che nel vano della tastiera. Non ci fu alcun impiego di carta xilografata, malgrado la sorprendente somiglianza. Quindi i Ruckers ricorsero all'impiego della carta stampata solo in un secondo momento, molto probabilmente per tentare di abbassare i costi e di rendere più rapida la produzione⁸⁵⁹. Infatti, la decorazione con le carte serviva ad ottenere un bell'effetto in poco tempo e a basso costo. I Ruckers non furono gli unici ad adottare questo particolare procedimento, che tuttavia caratterizzò i loro strumenti. È credibile che condividessero con gli altri fabbricanti di clavicembali iscritti alla Gilda di San Luca sia i motivi decorativi stampati su carta, che lo stesso fornitore. I motivi decorativi furono desunti da libri specifici, espressamente stampati ad uso dei decoratori di oro e argenteria, ma anche per i produttori di merletti e ricami⁸⁶⁰. I Ruckers attinsero sia dal libro dell'artista rinascimentale Francesco Pellegrino, *La fleur de la science de pourtraicture*, edito a Parigi nel

⁸⁵⁶ Johannes Ruckers, *Virginale*, 1640, L'Aja, Gemmentemuseum. Nonostante manchi la rosetta e il traversino dei salterelli dove probabilmente fu apposta la firma di Johannes, è evidente che lo strumento fosse una sua creazione, in quanto in diverse punti è riportata la cifra 5/46. Si trattava infatti del suo quarantaseiesimo virginale «da 5 piedi» (5 voet). M. LATCHAM (scheda di), in *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, p. 143

⁸⁵⁷ «Musica, dolce sollievo dalle [pre]occupazioni». L'aforisma latino sembra bene interpretare la funzione quasi rigeneratrice del far musica con strumenti destinati ad ambiti ristretti e privilegiati.

⁸⁵⁸ Hans Ruckers, *Doppio virginale*, 1581, New York, Metropolitan Museum of Art. La tastiera dello strumento principale è posizionata a destra (muselar). Questo conferisce al virginale una tonalità simile a quella del flauto, in grado di variare di poco dall'acuto al basso. Dato che si tratta del primo virginale muselar sopravvissuto, si è voluta attribuire ad Hans Ruckers la paternità di questo particolare modello, pur con le dovute riserve, in quanto i Ruckers si inserirono all'interno di un sistema già avviato e codificato dai loro predecessori. G. GROVE, Voce "Virginal", *A dictionary of..op. cit.*, p. 786

⁸⁵⁹ G. O'BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, 1990, pp. 128-129

⁸⁶⁰ G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, p. 130

1530⁸⁶¹, che da quello di Balthasar Sylvius, pubblicato ad Anversa nel 1554, col titolo *Variarum protractionum quas vulgo Maurusias vocant Libellus*⁸⁶².

Probabilmente anche gli aforismi latini vennero attinti da un ben determinato repertorio, volto sia a celebrare l'armonia e il dolce sollievo generate dalla musica, che a illustrare il carattere effimero della vita umana. Ma la scelta dei motti da impiegare fu fortemente condizionata dall'ampiezza dello spazio in cui dovevano essere collocati. Per esempio SIC/TRANSIT/GLORIA MVNDI⁸⁶³, si adattava perfettamente alla particolare conformazione dei coperchi dei clavicembali, stretti alla sommità e larghi alla base. Lo stesso vale per le ribaltine, connotate da motti a tre lettere, come ACTA VIRVM PROBANT⁸⁶⁴, oppure CONCORDIA MVSIS AMICA⁸⁶⁵ (fig. 3.50-3.51). Invece, i coperchi e le ribaltine dei virginali presentavano solitamente aforismi formati da quattro parole, a loro volta composte da un simile numero di lettere. Ecco alcuni esempi di quelli più frequentemente usati dai Ruckers: OMNIS SPIRITVS LAVDET DOMINVM⁸⁶⁶; MVSICA DVLCE LABORVM LEVAMEN (o MVSICA LABORVM DVLCE LEVAMEN)⁸⁶⁷; MVSICA MAGNORVM (EST) SOLAMEN DVLCE LABORVM⁸⁶⁸; AVDI VIDE ET TACE SI VIS VIVERE IN PACE⁸⁶⁹; SCIENTIA (o ARS) NON HABET INIMICVS NISI IGNORANTEM⁸⁷⁰; DVLCISIONVM REFECIT TRISTIA CORDA MELOS⁸⁷¹ (fig. 3.52). Se avanzava dello spazio veniva riempito con elementi decorativi simili a quelli utilizzati per ornare le tavole armoniche degli strumenti fabbricati da Andreas Ruckers⁸⁷².

Le decorazioni pittoriche, quando presenti, erano destinate alla tavola armonica e alla faccia interna dei coperchi. Ogni costruttore di strumenti si affidava al proprio decoratore che si contraddistingueva dagli altri per l'adozione di uno stile preciso, dato che il repertorio dei

⁸⁶¹ *La fleur de la science de pourtraicture: patrons de broderie, façon arabique et ytalique par Francisque Pellegrin*, Paris, 1530. Francesco Pellegrini, originario di Firenze, giunse al castello di Fontainebleau in Francia, insieme a Benvenuto Cellini e Rosso Fiorentino. Il trio fu al servizio del re Francesco I dal 1534 al 1536. Questo libro fu uno tra i primi ad introdurre in Occidente i motivi decorativi arabeggianti. È la fonte di almeno quattro motivi stampati su carta xilografata comunemente usati dai Ruckers.

⁸⁶² Proveniente dal sud dell'Olanda, si trasferì ad Anversa nel 1543, dove entrò nella Gilda di San Luca. I Ruckers adottarono circa venti motivi decorativi tra quelli presentati dal suo libro.

Cfr. G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, pp. 135-144. Catalogo dei motivi decorativi stampati su strisce di carta utilizzati dai Ruckers per la decorazione dei loro strumenti.

⁸⁶³ «Così passa la gloria del mondo». In senso lato «Come sono effimere le cose del mondo»

⁸⁶⁴ «Il coraggio forgia gli uomini»

⁸⁶⁵ «L'armonia è amica delle Muse»

⁸⁶⁶ «Lascia che ogni spirito renda lode a Dio»

⁸⁶⁷ «Musica, dolce sollievo dalle [pre]occupazioni»

⁸⁶⁸ «Musica, dolce consolazione dalle [pre]occupazioni»

⁸⁶⁹ «Ascolta, osserva e taci se vuoi vivere in pace»

⁸⁷⁰ «L'unico nemico della scienza/ delle arti è l'ignoranza»

⁸⁷¹ «La dolce melodia rasserena i cuori tristi»

⁸⁷² G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, pp. 165-167

motivi decorativi era lo stesso per tutti. I fiori, gli insetti, gli uccelli, che erano soliti ornare le tavole armoniche, vennero desunti dai libri di modelli -proprio come avveniva per le carte xilografate-, che si rifacevano alle stampe che abbellivano gli erbari, in gran voga all'epoca. Si trattava di un lavoro di copia più che di una riproduzione mnemonica: le forme, le proporzioni, i colori dei singoli elementi erano severamente rispettate da tutti i decoratori, che tuttavia cercarono di distinguersi quanto meno dal punto di vista stilistico, concedendosi delle licenze interpretative. Ed è proprio questo passaggio che complica la ricerca della fonte originariamente utilizzata. Inoltre bisogna tenere bene in mente che in quegli anni, gli erbari vennero stampati in numerose edizioni da autori diversi. Capitava così che in alcuni casi le incisioni vennero riprodotte in controparte. Il rovesciamento di alcuni modelli si rivelò essere davvero funzionale soprattutto nel momento in cui i decoratori erano chiamati ad orchestrare i vari elementi all'interno dello spazio rigidamente delimitato della tavola armonica. Nonostante tutte queste problematiche, è presumibile che almeno i decoratori operanti sugli ultimi strumenti fabbricati da Andreas Ruckers, avessero attinto a due libri di modelli editi da Adrian Collaert (1550/60-1618): *Florilegium* e *Avium Vivae Icones*. Probabilmente il primo venne stampato nel 1590, mentre il secondo venne pubblicato ad Anversa nel 1610 e successivamente ad Amsterdam nel 1625⁸⁷³.

Oltre alla tavola armonica e alla tastiera, nei primi strumenti fabbricati dai Ruckers venne dipinta anche la faccia interna dei coperchi. Gli unici esemplari superstiti sono quelli dei virginali fabbricati da Hans e Johannes Ruckers (fig 3.49;3.53)⁸⁷⁴. I colori vivi, le forme stilizzate e rigide, la frammentaria scansione dei piani caratterizzanti la decorazione ad olio di questi coperchi, rivelano l'opera di una mano meno esperta, rispetto a quella dei più importanti artisti attivi tra il 1580 e il 1600: Marten de Vos (1532-1603), Vredeman de Vries (1527-1606), Marten van Valckenborch (1535-1612), Joris Hoefnagel (1542-1600)⁸⁷⁵. I soggetti rappresentati sembrano mostrare le consuetudini e i passatempi delle classi altolocate. Eleganti figurine passeggiano, conversano, si corteggiano, mangiano, suonano, cantano, ballano, partono o tornano dalla caccia. L'ambientazione è sempre la stessa: un verdeggiante

⁸⁷³ Collaert pubblicò altri due libri di modelli, che però non dovettero essere presi in considerazione dai decoratori dei Ruckers, almeno in base all'analisi delle tavole armoniche superstiti: *Piscium Vivae Icones*, edito ad Anversa nel 1611 e ad Amsterdam nel 1634; *Animalium Quadrupedium*, pubblicato ad Anversa probabilmente nel 1612.

⁸⁷⁴ Hans Ruckers, *Virginale doppio*, 1581, New York, Metropolitan Museum; *Virginale*, 1583 Johannes Ruckers, *Virginale doppio con ottavino*, 1600 ca, Milano, Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco

⁸⁷⁵ G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, p. 165. Ma se i coperchi dei primi strumenti dei Ruckers presentano una decorazione artigianale, quelli fabbricati nel XVII secolo, vennero invece decorati con scene di genere da importanti artisti fiamminghi: Pieter Codde II, Jan Brueghel I, Hendrik van Balen, Paul Bril e Artus Wolfort.

giardino di un castello o di un palazzo, impreziosito da fontane e pergolati, e dotato di un affaccio su un fiume o un canale solcato da numerose barche. Questa particolare tematica venne adottata anche al di fuori dalla cerchia dei Ruckers, sempre per la decorazione dei coperchi dei virginali. Si pensi al doppio virginale di Marten van der Biest a Norimberga (fig. 3.54)⁸⁷⁶, al virginale di Johannes Bos a Tordesillas (fig. 3.55)⁸⁷⁷, oppure a quello di Johannes Grouwels a Bruxelles (fig. 3.56)⁸⁷⁸. Le similitudini stilistiche riscontrabili tra questi coperchi tra di loro contemporanei, hanno fatto ipotizzare che fossero stati dipinti dagli stessi decoratori che abbellirono i primi strumneti prodotti dai Ruckers⁸⁷⁹.

Il virginale doppio con ottavino, ovvero “la madre col suo bambino” (*de moeder met her kind*), conservato al Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano, realizzato da Johannes Ruckers intorno al 1600, è uno strumento di straordinaria importanza sia dal punto di vista tipologico che da quello decorativo (fig. 3.57)⁸⁸⁰. La tastiera dello strumento “madre” è collocata a sinistra ed è integrata nella cassa, mentre quella dello strumento ottavino, definito “figlio”, è aggettante dal vano ottenuto praticando un’apertura a lato della tastiera madre. La madre, dotata di un registro di otto piedi, e il figlio, con un registro di quattro piedi e accordato quindi un’ottava sopra lo strumento maggiore, potevano essere suonati contemporaneamente da due musicisti, oppure in modo separato, previa rimozione dell’ottavino. Addirittura un solo musicista poteva suonare entrambi gli strumenti, sistemando il figlio sopra il virginale-madre, dopo aver asportato da quello inferiore la barra di arresto dei salterelli, che in questo modo riuscivano ad alzare quelli superiori al momento della spinta ricevuta dal tasto⁸⁸¹. La posizione della tastiera non deve essere sottovalutata in quanto influisce sulla qualità timbrica del virginale. Essendo spostata a sinistra, i punti di pizzico delle corde si trovavano più vicino ad una delle estremità cui erano fissate e questo conferiva allo strumento un suono più brillante, simile a quello del clavicembalo. Nelle Fiandre questi strumenti furono chiamati *spinett*, mentre quelli con la tastiera a destra presero

⁸⁷⁶ Marten van der Biest, *Doppio virginale*, 1580, Nuremberg

⁸⁷⁷ Johannes Bos, *Virginale*, 1570, Tordesillas, Real Monasterio of Santa Clara

⁸⁷⁸ Johannes Grouwels, *Virginale*, 1580 ca, Brussel, Musical Instrument Museum

⁸⁷⁹ G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, p. 165

⁸⁸⁰ *Museo degli Strumenti Musicali*, a cura di Andrea Gatti, Milano, 1997, pp. 343-346, cat. 460, (inv. n. 595); A. GRIFFINI, “La decorazione degli strumenti musicali”, in *Museo degli Strumenti..op. cit.*, pp. 450-451, A15; A.B.-V.R.(scheda di), in *Dipingere la musica..op. cit.*, pp. 150-151, cat. 1.53; A. BONZA (scheda di), in *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, pp. 141-142, cat. 21; C. LIMENTANI VIRDIS (scheda di), in *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, pp. 142-143. Il virginale fu comprato nel Settecento dall’organaro Tommaso Roccatagliata di Santa Margherita Ligure, e passò poi agli eredi Cirulo fino al 1929. Comparve a Venezia tra i beni della famiglia Donà delle Rose e successivamente venne acquistato, dopo una lunga trattativa da Natale Gallini. Entrò a far parte del Museo degli Strumenti Musicali di Milano, dopo che la collezione di quest’ultimo venne acquisita dal Museo.

⁸⁸¹ G. GROVE, Voce “*Virginal*”, *A dictionary of..op. cit.*, p. 786; G. O'BRIEN, *Johannes and Andreas..op. cit.*, p. 460

il nome di *muselar* (le corde venivano pizzicate piuttosto al centro e ciò conferiva allo strumento un suono più limpido, rotondo, pieno e profondo). L'eccezionalità di questo virginale sta nella sua rarità: si tratta infatti dell'unico *spinett* doppio di *6-voet* marchiato Ruckers di cui attualmente disponiamo⁸⁸². Nelle tavole armoniche di entrambi gli strumenti, costruite in abete e decorate a tempera con fiori ed arabeschi disposti in ordine sparso, furono applicate due rosette in lega di piombo dorata, raffiguranti il solito angelo intento a suonare l'arpa tra le iniziali HR. Si tratta delle firma di Johannes Ruckers, che fino al 1616 continuò a firmarsi con il diminutivo del suo nome (Hans). Inoltre sia il traversino dei salterelli del virginale madre, che quello dei figlio, furono firmati a penna: IOANNES RVQVERS ME FECIT; IOANNES RVQVERS FECIT.

Solo il fianco posteriore della cassa del virginale madre, costruita in pioppo, presenta ancora la pittura originaria in quanto le restanti parti furono portate a legno nudo, così come avvenne per le superfici esterne del coperchio e del portello. La decorazione ad imitazione del marmo rosso, occultata fino a pochi anni fa da un'altra stratificazione pittorica imitante il porfido verde, è alquanto insolita per un virginale e decisamente più consona per un clavicembalo. Anche la carta decorativa utilizzata per il retro dell'ottavino è un unicum, mentre i modelli delle altre visibili sono tutti compresi all'interno dell'accurata classificazione di O'Brien⁸⁸³. Questo virginale di Johannes Ruckers e quello costruito una trentina di anni prima da Johannes Bos, sono degli interessanti ibridi, in quanto combinano l'applicazione di caratteristiche carte stampate a disegni ripetuti, alla decorazione pittorica della tavola armonica e della faccia interna del coperchio, presumibilmente eseguita in concomitanza con la fabbricazione degli strumenti, come appare dall'analisi dei caratteri stilistici e della tecnica pittorica impiegati. Anche la scelta della tematica accomuna i due coperchi, al pari del virginale completamente dipinto fabbricato da Hans Ruckers nel 1581, oggi al Metropolitan Museum di New York, identico anche dal punto di vista costruttivo a quello del Castello Sforzesco di Milano. In effetti, all'interno di un periodo piuttosto circoscritto tra il 1570 e il 1630, uno dei motivi più in voga tra i decoratori di strumenti a tastiera dei Paesi Bassi, fu

⁸⁸² La lunghezza delle casse dei virginali poteva variare da 2,5 a 6 *voeten* (piedi).

⁸⁸³ G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, pp. 135-144. Sul fianco anteriore e nel vano della tastiera dello strumento madre è presente il modello con i delfini al negativo (*type 4*). La cinta della tavola armonica è rivestita con carta tratta dai modelli di Balthasar Sylvius (*type 18* e *23*). Sul portellone frontale è invece incollata una carta tradizionalmente usata dai costruttori membri della gilda di san Luca, alla quale appartenevano anche gli stampatori di queste carte. Invece, i fianchi dello strumento figlio sono ricoperti con la carta denominata *type 5*, mentre la cinta della tavola armonica è decorata con un modello tratto dai disegni di Francesco Pellegrino (*type 13*). *Museo degli Strumenti..op. cit.*, p. 346

quello del giardino⁸⁸⁴. Luogo di conversazione e corteggiamento, ma anche d'evasione, svago ed intrattenimento, il giardino è popolato da gentildonne e gentiluomini elegantemente vestiti e solitamente impegnati in attività di gruppo, che si svolgono in punti ben precisi. Sotto al pergolato si passeggia, oppure vengono allestiti dei banchetti dove i commensali sono sempre allietati dalla musica e dal canto. L'approdo al fiume diviene funzionale alla rappresentazione di gentildonne impaurite ed un po' impacciate che montano su una barca. Scene di danza sempre con accompagnamento musicale, di giochi, di gare sportive e di caccia riempiono tutta la superficie a disposizione, generalmente inquadrata dalla residenza, dal palazzo o dal castello che si affaccia sul giardino e dalla veduta di una città sullo sfondo. Questi elementi si ripetono in tutti i coperchi con minime varianti, ma in quello di Johannes Ruckers, il motivo del concerto, appare maggiormente enfatizzato. Proprio sotto al pergolato, sorretto da cariatidi stilizzate e posizionato in primo piano sulla destra, una dama seduta e colta di spalle sta suonando un piccolo virginale, i cui bordi sembrerebbero ornati proprio con la stessa carta stampata in uso tra i fiamminghi e il cui coperchio interno è stato dipinto, come da consuetudine, con uno dei miti inerenti alla musica: «seduto alla base di un albero, Orfeo suona la cetra, mentre ai suoi piedi rimangono immobili ammansiti alcuni conigli, un cervo e un cavallo»⁸⁸⁵. Intorno al tavolo, sul quale è poggiato il virginale, sono disposte altre eleganti figure. La gentildonna di fronte alla suonatrice di virginale, intenta a guardare il libretto di musica che tiene tra le mani, è probabilmente la cantante. Ancora una volta è stata rappresentata quella che dovette essere la consueta prassi del "leggere a libro" e del "suonare a tavolino". Gli altri due personaggi potrebbero essere dei commensali, in quanto sulla tovaglia bianca, stesa su una piccola porzione del tavolo, sono visibili alcuni utensili che rinviano all'idea del banchetto, così come il contenitore per le vivande posato a terra, presente anche nel coperchio dipinto di Hans⁸⁸⁶. Si noti inoltre che il gentiluomo vicino alla cantante, tiene in mano un calice di vetro simile a quello che Pozzoserrato rappresentò all'interno del *Concerto* trevigiano, sorretto dalla statua ulteriormente connotata dalla corona di spighe e grappolo d'uva; mentre quello accanto alla suonatrice, intento ad intrattenerla in una piacevole conversazione, protende la sua mano verso di lei. Poco più in là, un altro gruppo composto da tre coppie, sedute e stanti sul prato, è accompagnato dal suono del liuto. Sullo sfondo, il giardino architettonico di una residenza, accuratamente diviso in aiuole geometriche

⁸⁸⁴ M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit.*, p. 115

⁸⁸⁵ A. GRIFFINI, "La decorazione degli strumenti..op. cit.", p. 451

⁸⁸⁶ «Senza parlare proprio di natura morta [...] la minuzia dei dettagli sul virginale fa pensare ad una spia del nascente gusto secentesco di questo genere». A. GRIFFINI, "La decorazione degli strumenti..op. cit.", p. 451

e viali lastricati percorsi da altre eleganti figurine, chiude il dipinto a destra. A sinistra invece è visibile una movimentata scena di caccia al cervo inserita nella boscaglia verde e ombrosa, che accoglie anche due misteriosi viandanti e un pastore. Potrebbe essere stata ispirata dalla *Caccia al cervo* dipinta da Paul Bril fra il 1595 e i 1600, attualmente conservata al Louvre⁸⁸⁷. L'ansa sinuosa disegnata dal fiume, lungo la cui riva si affacciano diverse abitazioni, si apre proprio al centro del dipinto, separando le diverse tipologie di intrattenimento rappresentate, e permettendo di inserire la folcloristica barca che trasporta due coppie graziosamente abbigliate. Infine, la coppia che si tiene per mano sulla sponda destra del fiume, accompagnata da due cani, osserva la scena di caccia e raccorda la composizione. Limentani Virdis (2007)⁸⁸⁸, cercando tra gli artisti presenti ad Anversa, che all'epoca era la città dei costruttori dei virginali, ha identificato in Louis Caulery, il nome del presunto decoratore del coperchio del virginale doppio con ottavino di Johannes Ruckers, in quanto «lo stile del dipinto denuncia una personalità proveniente dalla Francia»⁸⁸⁹. Infatti, Caulery nacque vicino a Cambrai verso il 1580 e giunto ad Anversa nel 1594 entrò nella bottega di Joos de Momper II. Divenne maestro nel 1602 e morì verso il 1621. Caulery ambientò numerosi dipinti all'interno di giardini popolati da compagnie galanti, dove ricorrono sempre i soliti elementi caratterizzanti quella particolare iconografia. Sempre secondo la Limentani Virdis, oltre alle fisionomie con i tipici visi a cuore e l'abbigliamento, anche il giardino e il castello sulla destra sono tipicamente francesi. Griffini, invece parla di «un palazzo circondato da un giardino all'italiana, i cui accessi sono costituiti da piccoli archi realizzati con motivi vegetali»⁸⁹⁰. Dal confronto tra questo coperchio dipinto, e quelli dei virginali di Hans Ruckers e di Johannes Bos, appare evidente la superiorità stilistica del decoratore di Johannes Ruckers. Sicuramente anche lo scarto cronologico, rispettivamente di circa venti e trent'anni, ha inciso molto sul risultato finale: la composizione appare unitaria, i piani sono ben articolati, le scene sono coese e gli elementi sono ben armonizzati tra loro. Pensare d'individuare la provenienza del decoratore sulla scorta dei soggetti dipinti, può rivelarsi un'arma a doppio taglio. In quanto i quadri nordici, di tematica affine realizzati tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, sono caratterizzati da moltissimi elementi italianizzanti. Rivelano addirittura una spiccata propensione per l'ambiente lagunare connotato da corsi d'acqua, gondole e maschere

⁸⁸⁷ A. GRIFFINI, «La decorazione degli strumenti..op. cit., p. 450; M. ZACCAGNINI, «La musica negli..op. cit., p. 97

⁸⁸⁸ C. LIMENTANI VIRDIS (scheda di), in *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, pp. 142-143

⁸⁸⁹ *loc. cit.*

⁸⁹⁰ A. GRIFFINI, «La decorazione degli strumenti..op. cit., p. 451; M. ZACCAGNINI, «La musica negli..op. cit., p. 97

carnevolesche. Si trattava di motivi particolarmente in voga, richiesti espressamente dalla committenza, in quanto Venezia, oltre ad ospitare parecchi fiamminghi, era un importante centro di produzione culturale ed artistica. Inoltre, ritengo che non sia necessario imbrigliare la tipologia del giardino all'interno delle più convenzionali etichette (giardino italiano, veneto, francese, inglese), in quanto quello rappresentato è la stilizzazione di un elemento ricorrente in tutte le composizioni sui generis, desunta probabilmente dalle tavole del trattato di Vredeman de Vries. Quello che è importante sottolineare è che si tratta di un “giardino d'amore”: la luminosità dell'aria e lo stato di crescita delle piante, le Coppiette galanti, gli intrattenimenti e i passatempi all'aperto, rivelano che la rappresentazione va contestualizzata all'interno della stagione dell'amore, vale a dire la primavera. Anche l'inserimento delle due scene di concerto è funzionale al discorso, in quanto la tematica musicale è di norma collegata alla tematica amorosa: “Amor docet musicam”, è il motto che correda l'emblema inciso a bulino da Crispyn I de Passe de Oude, tra il 1611-1613 a Colonia (fig. 3.58)⁸⁹¹. Cupido, che a detta del Ridolfi fu l'inventore della musica, è rappresentato in primo piano con un liuto in mano, fiero del successo del proprio insegnamento nella musica. Infatti, sullo sfondo è rappresentato un trio musicale composto da un liuto, un flauto e una cantante. Il concerto si svolge all'aperto, all'ombra degli alberi, e probabilmente il liutista deve aver appreso a suonare il suo strumento nobile e puro dall'Amore in persona. «L'allusione alla purezza dell'amore è ripresa anche nella *subscriptio*: come la relazione tra Cupido e le Muse –pura e casta- così dev'essere l'amore per dilettere l'anima come lo fa la musica»⁸⁹². Il binomio musica-amore e quello musica-giardino sembrano fondersi perfettamente all'interno di altre due incisioni di Crispyn I de Passe de Oude: l'*Adolescentia Amoris* (fig. 3.59)⁸⁹³, e l'*Allegoria della Terra* (fig. 3.60)⁸⁹⁴. Inventate da Marten de Vos (1532 ca – 1603), ed incise intorno al 1596, presentano notevoli elementi in comune. Il primo piano è riservato alla raffigurazione della musica e dell'amore, mentre sullo sfondo è visibile un giardino connotato dai soliti elementi e popolato da numerose figurine. Ma se nella prima incisione il suonatore di liuto, elegantemente vestito secondo la foggia allora in voga, è affiancato da una donna svestita, che

⁸⁹¹ Crispyn I de Passe de Oude (Arnhem, 1564 – Utrecht, 1637), *Amor docet Musicam*, Emblema 70 dal *Nucleus Emblematum* di Gabriel Rollenhagen, 1611-1613, incisione a bulino, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. Iscrizione sotto la parte figurale: “Oblectant animos Cytharae, Cantusque, Lyraeque! / Musica blandus AMOR plectra movere docet. / Musarum purus tamen est castusque Cupido: / Ni siet, e coetu mox procul eijecitur”. Cfr. *Dipingere la musica..op. cit.*, p. 216

⁸⁹² *loc. cit.*

⁸⁹³ Crispyn I de Passe de Oude (da Marten de Vos), *Adolescentia Amoris*, incisione, in F.W.H. Hollstein, 1949, XV, n. 488

⁸⁹⁴ Crispyn I de Passe de Oude (da Marten de Vos), *Allegoria della Terra*, incisione, in F.W.H. Hollstein, 1949, XV, n. 524

per il fatto di essere accompagnata da Cupido pronto a scoccare la freccia, potrebbe essere identificata con Venere; nella seconda invece il liutista sorregge con le note prodotte dal suo strumento il canto della gentildonna, riccamente abbigliata, e dotata del libretto musicale. Cupido è fisicamente assente ma gli sguardi innamorati che si scambiano i due, ne rivelano comunque la presenza. Ecco quindi che amore, musica, e giardino sono saldamente legati e concatenati.

Ed è stato proprio il motivo del giardino “relegato” sullo sfondo che ha portato la Crosato (1985)⁸⁹⁵, sia a riconoscere nella stampa dell’*Adolescentia Amoris* la possibile fonte d’ispirazione del *Concerto* del Pozzoserrato, che a fissare il 1596 come termine post quem per la sua esecuzione. In effetti, il dipinto trevigiano del Pozzoserrato, pur apportando delle significative varianti, conserva l’impostazione generale della stampa e presenta un repertorio tematico ad essa affine. La musica, sempre posizionata in primo piano, ha ora preso le sembianze di un vero e proprio concerto: l’organico misto è composto da quattro strumentisti (di virginale, liuto, lira da braccio, flauto traverso) e plausibilmente da due cantanti, intenti nell’esecuzione di un brano desunto dal repertorio madrigalistico. «I virginali si armonizzavano molto bene con gli strumenti a corda e con le voci e non hanno rivali nella funzione di basso continuo che era poi quella a cui, agli inizi, erano prevalentemente destinati»⁸⁹⁶. Alle spalle dei musicisti si apre un giardino caratterizzato da un pergolato fiorito, da numerose statue e dalla presenza di coppie impegnate ad intrattenersi in vari modi. Ritorna ancora il binomio musica-giardino: entrambi richiedono l’armonia tra movimento e quiete⁸⁹⁷, ed entrambi concorrono nel rendere la composizione quanto più possibile unitaria, malgrado i forti limiti manifestati, in questa come in altre occasioni, dal Pozzoserrato, sia nell’articolazione che nella scansione dei piani. Ecco spiegato quindi il frequente inserimento di elementi vegetali, statue, fontane e gruppi di persone, solitamente posizionati in primo piano e ai lati della tela, che oltre a fungere da quinte prospettiche, mitigano il passaggio tra il primo e il secondo piano. Va segnalata anche l’evidente difficoltà del Pozzoserrato riscontrabile nella resa e nel raggruppamento delle persone in primo piano. I corpi dei suonatori sono assiepati, sovrapposti, sproporzionati e ritratti in posture inverosimili. Si noti la grandezza della mano della cantante quasi appoggiata alla nuca della suonatrice di virginale, lasciata scoperta dal bell’intreccio dei capelli, oppure la posa assurda assunta dal

⁸⁹⁵ L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, “Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, XXXVI (1985), p. 119

⁸⁹⁶ R. RUSSEL, “Clavicembalo,..op. cit., p. 78

⁸⁹⁷ M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit., p. 115*

suonatore di lira da braccio. Ma sono proprio queste limitazioni caratterizzanti le opere del Pozzoserrato, che avvicinano il suo stile pittorico a quello utilizzato dai decoratori di virginali e di cassoni nuziali. Ovvero, il fulcro del *Concerto* trevigiano è il virginale suonato dalla giovane donna, mentre le singole scene ambientate in giardino, tutte articolate attorno al tema della coppia, suggeriscono un movimento spaziale e temporale. Il dipinto è stato spesso intitolato *Concerto all'aperto*, ma questa etichetta non sembra cogliere il fatto che i musicisti siano nettamente staccati dalla raffigurazione del giardino. Il virginale è posizionato in primo piano, in uno spazio non ben definito, che per la presenza dell'esigua porzione architettonica, potrebbe rinviare all'idea di una loggia oppure di un portego, entrambi dotati di un affaccio, reale o dipinto, sul giardino. Il concerto è in strettissima relazione con il giardino, come vedremo tra poco, ma non è completamente immerso nella natura, a differenza di quelli dipinti dall'olandese David Vinckboons (Mechelen, 1576 – Amsterdam, 1629/1633) nei primi anni del XVII secolo. Il *Concerto all'aperto* di Vienna, del 1610, merita di essere preso in considerazione, in quanto vi è rappresentato un bellissimo virginale suonato da un gentildonna còlta di spalle e appoggiato sopra al solito tavolo ricoperto da un pregiato drappo (fig. 3.61)⁸⁹⁸. L'organico è molto simile a quello della tela del Pozzoserrato: quattro strumentisti (virginale, liuto, flauto traverso, vihuela de mano?) e due cantanti dotate di libretto per la musica. Le sole differenze riscontrabili, seppur sostanziali, sono il coperchio dipinto del virginale e la sua posizione all'aria aperta, all'interno del solito giardino d'amore. In effetti, questa rappresentazione non sembra tener conto dei fortissimi vincoli che legavano lo strumento all'intimità delle giovani donne, spose novelle o già maritate cui lo strumento era destinato. Come è già stato ampiamente ribadito, i virginali, al pari dei cassoni, facevano parte della dote delle spose e quindi erano strettamente connessi alla sfera amorosa e matrimoniale, come testimoniano i soggetti rappresentati sui coperchi di quelli dipinti. È presumibile quindi che fossero impiegati all'interno di spazi chiusi e non troppo ampi, che tra l'altro si adattavano meglio alla loro sonorità⁸⁹⁹. Si pensi per esempio alla camera da letto,

⁸⁹⁸ David Vinckboons, *Concerto all'aperto*, 1610, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Cfr. *Watteau et la fête galante*, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Parigi, 2004, p. 204, fig. 59.1

⁸⁹⁹ Ci sono pervenuti esemplari di virginali portativi dalla forma rettangolare, che per via delle loro piccole dimensioni potevano essere inseriti nei cesti da cucito delle donne. Questa particolare tipologia era sicuramente più adatta ad essere trasportata fuori dalle mura domestiche. Cfr. *Spinettina ottavina*, 1623, Roma, Museo Strumentale Accademia di Santa Cecilia. Lo strumento è accordato all'ottava superiore e reca il motto "SIC TRANSIT MUNDI A.W.H.". La tavola armonica presenta decorazioni floreali e il coperchio è decorato internamente da due stampe colorate a mano: quella a sinistra rappresentante una scena di guerra è movimentata e caotica, mentre la composizione di quella a destra è decisamente più armonica, serena ed ordinata. Scene di danza e di seduzione, da associare al periodo carnevalesco, sono accompagnate dalle note del liuto e dell'arpa, suonati da due figure femminili.

connotata dalla serie di cassoni nuziali, in cui è stata inserita la suonatrice di virginale dipinta dal Sustris nella tela della *Venere* al Rijksmuseum (fig. 3.34). Oppure ai dipinti di *Tarquinio e Lucrezia* realizzati da Jacopo e Domenico Tintoretto⁹⁰⁰ (fig. 3.63) (fig. 3.64). Infatti, sia nella versione di Zurigo, che in quella di Madrid, peraltro di simile impostazione, è stato inserito all'interno della camera da letto un virginale pentagonale. In entrambi i casi la fronte interna del coperchio appare dipinta con un paesaggio di campagna, mentre la tastiera, per il fatto di essere sporgente, potrebbe rivelare un'origine veneziana. Il virginale è appoggiato a terra di fianco ad un liuto, ben visibile nella tela di Domenico e solo accennato in quella di Jacopo. La partitura musicale, unica per tutti e due gli strumenti, suggerisce che i protagonisti furono impegnati nell'esecuzione musicale prima che la concitata scena nel primo piano avesse inizio. Anche nel disegno di Michael Herr al Castello Sforzesco di Milano, il virginale è inserito in un interno⁹⁰¹ (fig. 3.65). In questo caso non si tratta di una camera da letto, ma di una sala da pranzo, dove il momento conviviale appare allietato dal concerto e dalla scenetta di danza. È plausibile che il coperchio dello strumento sia stato decorato con un soggetto mitologico, da collegare al dipinto di *Leda e il cigno* appeso alla parete.

Nel *Concerto* del Pozzoserrato, il virginale non è collocato in una camera da letto e nemmeno in una sala da pranzo. Ciononostante la sua posizione risulta più attendibile rispetto a quella quella adottata da Vinckboons. In effetti, dall'analisi eseguita da Toffolo (1995)⁹⁰², sulla diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolani residenti a Venezia nel XVI secolo, basata sullo spoglio di documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Venezia⁹⁰³, è emerso che numerosi arpicordi (49), monacordi (29), clavicembali (19), alcuni dei quali dipinti, al pari della loro cassa protettiva, fossero posizionati -dove specificato-, nel portego oppure in camera⁹⁰⁴. Viene citata solo una spinetta, e non deve

Cfr. *Virginal im Nähkasten*, 1620ca, Leipzig, Musikinstrumenten Museum der Universität (*Gärten und Höfe..op. cit.*, p. 400, cat. 185a-b)

⁹⁰⁰ Jacopo Tintoretto, *Tarquinio e Lucrezia*, Zurigo (la tela è andata dispersa). Nella versione di uguale soggetto conservata nell'Art Institute di Chicago il virginale non è stato inserito.

Domenico Tintoretto, *Tarquinio e Lucrezia*, Madrid, Prado

Cfr. E. WEDDINGEN, *Tintoretto's Tarquin und Lucrezia eine erneuerte Begegnung*, "Artibus et historiae", pp. 1-17

⁹⁰¹ Michael Herr, *Banchetto con maschere e musicanti*, 1620, disegno, Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni

⁹⁰² S. TOFFOLO, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, 1995.

⁹⁰³ I documenti appartengono alla seguenti sezioni: *Cancellaria inferior*, Inventari (dalla busta 34 alla 44); *Giudici del proprio*, Mobili (dal registro 16 al registro 46), e *Archivio notarile*, Atti.

⁹⁰⁴ L'elenco delle espressioni più frequentemente usate: «in portego»; «in una camera in capo del portego»; «nella camera d'oro che guarda sopra il campo»; «in camera granda sopra il ponte»; «nella camera dove morì»; «nella camera dove era il corpo». *Ibid.*, pp. 55-63

Cfr. Modello di "Sposa" cinquecentesca offerto da Grevembroch: «Publicati, ch'erano i Matrimonij, le Spose solevano per alquanto tempo divertirsi nel comparire, ed accettare con allegra ciera i Parenti, ed a questo effetto

stupire il fatto che non sia menzionato nemmeno un virginale, in quanto il termine iniziò ad essere impiegato solo nel XX secolo, grazie al fenomeno del revival musicale⁹⁰⁵. In ogni caso, all'interno di questi inventari, molti strumenti a tastiera sono dipinti di verde, oppure hanno la cassa «depenta de verde»⁹⁰⁶. Ricordo che le fasce esterne della cassa e l'esterno del coperchio degli strumenti marchiati Ruckers venivano dipinte in modo da imitare il marmo, e che per la decorazione dei virginali si prediligeva il finto porfido, dall'aspetto più sobrio ed omogeneo, solitamente di color verde o rosso scuro⁹⁰⁷. Il virginale che compare nella tela trevigiana del Pozzoserrato, a differenza di quello di Vinckboons, non ha il coperchio dipinto e non presenta nemmeno particolari orpelli decorativi all'interno o all'esterno della cassa. Solo i tasti appaiono realizzati con una discreta cura, data l'alternanza dei colori. Insomma, a prima vista, nulla lascerebbe presagire che si possa istituire un collegamento con i virginali fabbricati dalla famiglia Ruckers, che invece si contraddistinguevano per una decorazione dal forte impatto visivo, caratterizzata da una sorta di *horror vacui* e da un'abbondanza di spazi decorati. L'associazione non è così immediata e ha che fare con la tipologia dei coperchi dipinti con l'immagine dei giardini d'amore, particolarmente in voga nei Paesi Bassi negli stessi anni in cui Pozzoserrato realizzò il suo *Concerto*. Pozzoserrato dipinse la suonatrice di virginale di spalle, seguendo quella che doveva essere una prassi comune (fig. 3.62). Infatti, quella particolare posizione permetteva di mettere in bella vista il coperchio dello strumento, solitamente dipinto, oppure decorato con l'applicazione di carte stampate, sulle quali venivano successivamente dipinti alcuni motti latini all'interno di cornici colorate. Nel dipinto

avevano al fianco alcuni attempati Maestri di ballo, cura de quali era condurle fuori delle Stanze nel Portico alla presenza di tutti gl'Invitati a nozze, additando loro a far riverenza, poi accompagnandole al suono di diversi *Stromenti* in concertate Danze [...]». G. GREVEMBROCH, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, vol. I-IV, Venezia, 1981, p. 131

⁹⁰⁵ In Italia la categoria dei virginali e delle spinette era designata indistintamente dai termini "spinetta", "cembalo traverso", "arpicordo". Nel tardo Cinquecento, i termini assunsero una nuova accezione: "spinetta" soleva designare i virginali a forma rettangolare; mentre "arpicordo" era la parola più comunemente usata per i virginali poligonali.

⁹⁰⁶ «un monacordo sordo depento verde» (1583); «un arpicordo con la sua cassa depenta de verde» (1593); «un clavicembalo depento verde» (1570); «un arpicordo verde» (1573); «un clavicembalo con la sua cassa depenta de verde» (1577). S. TOFFOLO, *Strumenti musicali..op. cit.*, pp. 55-63

⁹⁰⁷ *Vermeer: la ragazza..op. cit.*, p. 139

Oltre a questa particolare tipologia a tastiera, all'interno delle case dei veneziani di tutte le estrazioni sociali, erano presenti numerosi altri strumenti, sia a corda che a fiato, a testimonianza del fatto che «in dette case sistematicamente ai figli, come già ai loro padri e ai loro nonni, venivano impartite lezioni di musica, essendo tutt'altro che raro il caso di nobili le cui cognizioni musicali superavano la media». Gli strumenti all'interno delle case dei cittadini potevano rivelare la presenza di musicisti professionisti, anche se il grosso dei «sonadori veneziani» apparteneva alla classe popolare. Questi musicisti erano soliti esercitare la loro professione in concomitanza con un altro mestiere, come quello del barbiere, per arrotondare i loro guadagni. Il più delle volte si trattava di veri scambi: il barbiere introduceva il musicista nel suo esercizio e il musicista insegnava al barbiere la sua arte. S. TOFFOLO, *Strumenti musicali..op. cit.*, pp. 47-48. Cfr. Tavola sinottica degli strumenti citati. *Ibid.*, p. 64

del Pozzoserrato il coperchio del virginale non è decorato con il solito “giardino d’amore” animato dalle coppie che passeggiano allietate dalle note musicali fuoriuscite dalla felice unione di strumenti diversi, visibile invece in quello di Hans e Johannes Ruckers e di Johannes Bos. Probabilmente decise di lasciarlo grezzo per evitare di ripetere lo stesso motivo due volte. In effetti, il Pozzoserrato dipinse il suo “giardino d’amore” proprio alle spalle del gruppo di musicisti, adottando un’impostazione simile a quello del giardino dipinto sul coperchio interno del virginale di Johannes Ruckers, ora al Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano⁹⁰⁸. Sembra quasi che il pittore abbia “staccato” la decorazione inizialmente pensata per il coperchio del virginale, lasciando in bella vista il legno grezzo che stava sotto di essa, per “attaccarla”, ingrandendola, sullo sfondo della tela. La decorazione del coperchio del virginale, in questo modo, invade totalmente lo sfondo e ne assume la funzione, sempre mantenendo la sua peculiare frammentarietà nella scansione spaziale e temporale delle diverse scene che la compongono.

Anche ammettendo che il Pozzoserrato si fosse ispirato ai concerti affrescati dal Fasolo all’interno di alcune ville venete, soprattutto per quanto riguarda la posizione e la commistione del suo organico, appare corretto chiedersi come mai abbia deliberatamente scelto non solo di aggiungere allo strumento un vistoso coperchio, assente in tutti gli affreschi del Fasolo, ma anche di lasciarlo grezzo, privo di qualsiasi decorazione.

Se il virginale è il perno della composizione, il suo coperchio privo di decorazione va considerato come l’elemento chiave del dipinto, deputato a svelarne il significato più profondo, nascosto dietro una ben architettata allegoria nuziale⁹⁰⁹. Una sorta di specchio opaco chiamato a riflettere il paesaggio retrostante. Coperchio-virginale/cassone-giovane donna-musica-giardino-amore: questa è la concatenazione di elementi alla base dell’allegoria della concordia amorosa e maritale dipinta dal Pozzoserrato nel *Concerto* al Museo Civico di Treviso. Non si tratta di una sublimazione d’amore condotta attraverso la musica, come postulato dal Lucco (1980)⁹¹⁰, ma piuttosto dell’elogio di un amore casto e pudico, sensuale

⁹⁰⁸ «Impostazione simile è riscontrabile nel *Concerto all’aperto* dipinto da Lodovico Pozzoserrato [...], oggi conservato al Museo Comunale di Treviso: il giardino sullo sfondo è simile per impostazione a quello del virginale, anche nell’arco di foglie che permette l’ingresso. Personaggi maschili e femminili, però con foggie d’abito diversi dal virginale, suonano svariati strumenti. Sulla destra compare una statua femminile utilizzata come sostegno per un pergolato: anche il berceau del virginale è sorretto da tre statue femminili. Questi elementi compaiono, con grande somiglianza, anche nel *Convito all’aperto* di Paolo Fiammingo, soprattutto il giardino e i sostegni antropomorfi del berceau. Lo sfondo del dipinto *Betsabea al bagno*, attribuito al fiammingo Hans Etwouts, presenta gli stessi elementi: un grande palazzo sulla sinistra e un giardino all’italiana sulla destra (nonostante il soggetto non abbia nulla a che vedere con la tavola del doppio virginale)». A. GRIFFINI, “La decorazione degli strumenti..op. cit., p. 451; M. ZACCAGNINI, “La musica negli..op. cit., p. 97

⁹⁰⁹ M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit.*, p. 121

⁹¹⁰ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII

ed erotico, destinato a durare in eterno, concesso e legittimato solo perché inserito dell'unica dimensione socialmente e figurativamente possibile, quella del matrimonio⁹¹¹.

⁹¹¹ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, p. 96

CAPITOLO 4

ELOGIO DELLA CONCORDIA AMOROSA E MARITALE

4.1 MITI D'AMORE E D'ARMONIA

A) VIRGINALI E PANNELLI DI CASSONI

Le tematiche utilizzate per la decorazione dei virginali e dei cassoni -che oltre ad simili per forma, erano pure destinati alla stessa funzione sociale-, vennero desunte all'interno di un comune repertorio. Lo stile poteva variare a seconda del luogo in cui vennero prodotti e della mano che li dipinse, ma i soggetti furono strettamente connessi alla sfera amorosa e maritale, come era giusto che fosse per due regali nuziali.

Il coperchio del virginale di Johannes Ruckers conservato al Castello Sforzesco, è stato dipinto con il consueto giardino d'amore, che prometteva di una vita coniugale serena e duratura, mentre per quello suonato dalla giovane donna assisa sotto al pergolato, all'interno dello stesso giardino dipinto, si è preferito attingere al repertorio mitologico: «seduto alla base di un albero, Orfeo suona la cetra, mentre ai suoi piedi rimangono immobili ammansiti alcuni conigli, un cervo e un cavallo»⁹¹². La scelta di questo mito può essere giustificata dal fatto che fosse strettamente legato sia alla tematica musicale, (Orfeo, voce eccellente - Euridice, profondo giudizio nelle regole dell'armonia); che a quella maritale (sposo - sposa)⁹¹³. In effetti, l'allegoria di Orfeo e Euridice venne utilizzata anche per la decorazione dei cassoni nuziali⁹¹⁴. Si pensi per esempio alla tavoletta conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo, indebitamente convogliata all'interno della produzione giovanile di Tiziano (fig. 4.1)⁹¹⁵. Considerando la forma, è probabile che possa essere stata la metà di un frontale di cassone, che solitamente presentavano un formato molto più esteso in orizzontale. Nella tavoletta sono condensati i due momenti drammatici posti ad inizio e conclusione del mito: la morte "provvisoria" di Euridice, e la sua definitiva scomparsa, enfatizzata anche dalla

⁹¹² A. GRIFFINI, "La decorazione degli strumenti..op. cit., p. 451

⁹¹³ Ricordo che il mito era ben conosciuto all'interno della cultura pittorica veneziana cinquecentesca anche per essere legato ad altri aspetti allegorici: all'allegoria morale, basata sulla complementarità della ragione (Orfeo) e della passione (Euridice) nell'anima umana; e all'allegoria politica, in quanto Orfeo guidò gli uomini alla civiltà attraverso l'armonia. A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, 1988, pp. 126-127; *Ibid.*, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 85

⁹¹⁴ OVIDIO, *Metamorfosi*, X, 1-63

⁹¹⁵ Pittore veneziano, *Orfeo e Euridice*, 1510-1515, olio su tavola, 39,6 x 53 cm, Bergamo, Accademia Carrara, Cfr. A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., pp. 84-85; M. LUCCO (scheda di), in *Tiziano e la nascita del..op. cit.*, pp. 96-99

ripetizione della figura della protagonista. La novella sposa morì mentre vagava per i prati in compagnia della Nàiadi, morsa al tallone da un serpente. Nella tavoletta Euridice è rappresentata in primo piano sulla sinistra. È sola e il serpente ovidiano ha assunto le sembianze del dragone tipico dell'illustrazione medievale. Alle sue spalle si apre una serena visione lagunare che contrasta con la città infernale posta come sfondo dell'altro tragico evento, posizionato in secondo piano, vicino al margine destro: Orfeo si volta, infrangendo la condizione posta dai sovrani degli inferi, e perde definitivamente la possibilità di ricongiungersi alla sua amata, che viene immediatamente risucchiata nel regno delle ombre. I piani sono separati e la frammentazione delle scene è resa meno netta dell'ambiente, in cui sono inserite, che sembra eguagliare le angosce e i turbamenti degli animi dei due innamorati. Ciò non basta però a superare l'incertezza, l'approssimazione e la trascuratezza nella costruzione della figura, al pari dei limiti illustrativi della tavoletta che trascura completamente i temi di amore e musica⁹¹⁶. Orfeo, quale musico apollineo per eccellenza, è solitamente connotato dalla cetra oppure da lire antiche o moderne. Ma in questo caso è privo di qualsiasi strumento; e la disperazione è il sentimento che emerge vigorosamente dalla rappresentazione. Sulla base di questi elementi, sufficientemente probanti, Gentili (1995), ha categoricamente escluso che l'opera possa essere stata eseguita da Tiziano, nemmeno ai suoi esordi, in quanto, se da un lato è ammissibile che il pittore si fosse preso qualche licenza, consona al genere cosiddetto "minore", dall'altro è impensabile che avesse completamente abbandonato le proprie cifre linguistiche⁹¹⁷. Al pari della datazione, il problema dell'identificazione dell'artefice di questa tavoletta, tra l'altro conservata malissimo, è stato molto dibattuto: da Giorgione, a Cariani, passando per Palma il Vecchio fino ad arrivare al giovane Tiziano. Una rassegna che sicuramente evidenzia la «resistenza idealistica a inserire questa produzione "minore" nel catalogo dei pittori "maggiori"»⁹¹⁸, forse in base al fatto che nelle grandi botteghe si producevano regolarmente i cassoni decorati, e che anche i vecchi maestri come Giovanni Bellini, Giovan Battista Cima⁹¹⁹ e Carpaccio⁹²⁰, non si astennero dalla loro decorazione. Anche i soggetti impiegati per la decorazione dei cassoni, solitamente

⁹¹⁶ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 86. Tiziano sapeva dipingere il motivo del concerto. Si pensi al *Concerto* di Palazzo Pitti, realizzato tra il 1511-1512, in cui compare tra l'altro uno dei primi esempi di virginale poligonale, al *Concerto* del Louvre, e a quelle delle *Tre età* di Edimburgo. Inoltre, per quanto concerne la tematica allegorica, va sottolineata la propensione che Tiziano nutriva nei confronti di quelle a sfondo morale.

⁹¹⁷ *loc. cit.*

⁹¹⁸ *loc. cit.*

⁹¹⁹ Cima da Conegliano, *Giudizio di Mida; Endimione dormiente*, Parma, Galleria Nazionale. Sono due tondi. Bottega, *Storie di Arianna, Il giudizio di Mida*, Copenhagen

⁹²⁰ Cfr. Bottega di Vittore Carpaccio, *Storia di Alcione*, fronte di cassone, Londra, National Gallery; *Il ritrovamento di Ceice*, Philadelphia, Museum of Art

caratterizzati da contenuti letterari alti, contribuirono a consolidare questa teoria. I miti d'amore e d'armonia desunti dalle *Metamorfosi* di Ovidio erano i preferiti dalla committenza: *Orfeo e Euridice*, *Adone*⁹²¹, *Erissitone*⁹²², *Apollo e Dafne*⁹²³, *Leda e il Cigno*⁹²⁴, sono solo alcuni dei miti raffigurati da sconosciuti pittori veneziani sui pannelli di cassoni cinquecenteschi. Si noti infatti, che i committenti erano decisamente più interessati al soggetto e alla narrazione, piuttosto che alla qualità del dipinto e alla fama dell'artista.

Malgrado l'omissione di alcuni episodi e la personale interpretazione di altri, le favole dipinte seguono fedelmente la fonte ovidiana. Le «controllate libertà» che si presero i pittori, traducibili anche in un'esecuzione pittorica bassa e approssimativa, erano in parte dovute al genere cui erano destinate ed in parte imposte dall'esigenza di programmi iconologici semplici, facilmente comprensibili ma soprattutto adattabili al supporto cui erano destinati,

⁹²¹ Pittore veneziano, *Mito di Adone*, 1511 ca, Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medievale e Moderna, inv. 50. È erroneamente assegnato a Tiziano ed è intitolato *Nascita di Adone*. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, X, 298-559 e 708-739; *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Padova, 1980, pp. 276-277; A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., pp. 83-86; M. LUCCO (scheda di), in *Tiziano e la nascita del..op. cit.*, pp. 78-81. In entrambi i cataloghi il pannello è assegnato al giovane Tiziano.

⁹²² Pittore veneziano, *Mito di Erissitone*, 1511 ca, Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medievale e Moderna, inv. 56. Oltre alla sbagliata assegnazione a Tiziano, il pannello è erroneamente intitolato *la Selva di Polidoro*. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, 738-878; *Alvise Cornaro..op. cit.*, pp. 276-277; A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., pp. 83-86. Al pari del compagno, il pannello è assegnato al giovane Tiziano.

⁹²³ Pittore veneto, *Apollo e Dafne*, 1515-1520, olio su tavola di abete rosso, 60 x 122 cm, Venezia, Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana. Tre sono gli episodi rappresentati: a sinistra la presumibile uccisione del serpente Pitone con Apollo, il dio che porta l'arco, pronto a scoccare la freccia (la parte mancante è valutabile in circa 40cm); al centro dello sfondo il litigio tra Apollo e Cupido, che punisce la spavalderia e la superbia del dio di Delo colpendolo con una delle sue frecce; a destra Apollo insegue il suo primo Amore, la ninfa Dafne votata alla castità di Diana, che invece lo rifugge al pari del matrimonio e dell'accoppiamento. Ma proprio un attimo prima d'esser raggiunta, Dafne che aveva rivolto una preghiera alle paterne acque del fiume Peneo, ottiene la trasformazione liberatrice e diene un lucente albero d'alloro. Tra i molti significati di questo mito, quello che prevale è l'allegoria fisico-naturale. Tuttavia, le immagini che lo traducono, erano solite privilegiare il carattere puramente narrativo. Valida è anche la lettura del mito in termini dell'allegoria armonica, sia in chiave d'amore e musica, che in chiave politica. Per quanto concerne la prima, Dafne fugge perché non ha riconosciuto nell'inseguitore la sua condizione divina, la sua luminosità e l'armonia, da intendere nella concezione platonica di accordo tra musica e parole. Non ha capito che si tratta di Apollo e nemmeno si sforza di provarci in quanto è incapace di comprendere l'armonia apollinea, e proprio per questo costretta a regredire allo stato inferiore di natura.

Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 416-567; A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, 1988, pp. 114-116

M. LUCCO (scheda di), in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012, pp. 74-77, cat. 9; *Il Tiziano mai visto. La fuga in Egitto e la grande pittura veneta*, catalogo della mostra tenuta alle Gallerie dell'Accademia, a cura di, Venezia, 2012

⁹²⁴ Pittore veneziano, *Leda e il Cigno; Trio familiare*, tempera su tavola, Padova, Musei Civici (inv. 162; inv. 170). A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 87

Cfr. *Alvise Cornaro..op. cit.*, pp. 276-277. Le due tavolette appaiono attribuite ad un pittore giorgionesco. Il *Trio familiare*, intitolato *Idillio campestre*, è spesso paragonato alla *Tempesta* di Giorgione. L'esecuzione pittorica è molto simile a quella dei due maggiori pannelli padovani rappresentanti il *Mito di Adone* e il *Mito di Erissitone*, ostinatamente attribuiti a Tiziano, e alla tavoletta alla Phillips Collection di Washington, intitolata *Giovane con lira da braccio e vecchio con clessidra*. È presumibile che vennero realizzati dallo stesso pittore/decoratore, nello stesso torno d'anni. A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 88

che essendo un regalo di nozze, avrebbe dovuto essere benaugurante⁹²⁵. Ecco perché i pittori presero come modello iconografico le xilografie che corredevano le contemporanee edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio, ed ecco perché, come suggerisce Gentili, sarebbe più opportuno indagare all'interno delle botteghe degli stampatori, piuttosto che in quelle dei pittori, in quanto l'illustrazione libraria e quella pittorica risultano saldamente legate sia dal punto di vista iconografico che da quello strutturale⁹²⁶. In effetti, entrambe adottano le stesse soluzioni stilistiche volte a rappresentare il tempo e lo spazio nella narrazione. Gli episodi più significativi, volti all'identificazione del soggetto, sono condensati all'interno di spazi ristretti, e sono variamente separati o da cesure naturali/artificiali, o dalla ripetizione dei protagonisti colti in atteggiamenti diversi, seguendo il consueto ordine di lettura da sinistra verso destra. Per quanto concerne la raffigurazione del mito di *Orfeo ed Euridice* all'interno delle varie edizioni del testo ovidiano, è possibile notare una concordanza iconografica: la musica e l'amore, caratterizzanti il mito, divengono immagini. Per quanto concerne la tematica musicale, viene rappresentato spesso il momento in cui il poeta di Tracia, col suo canto associato al tocco delle corde della sua lira, ammaliava le selve e l'animo delle bestie (si noti la costante presenza del coniglio e del cerbiatto, simboli pertinenti di fecondità naturale e desiderio amoroso), ed attirava anche le pietre (fig. 4.2 ed. 1538)⁹²⁷, oppure quello in cui tenta di persuadere i sovrani dell'Ade, affinché gli restituissero temporaneamente la sua amata sposa. Il canto che intona, accompagnato dal suono della lira, provoca una commozione generale, che indurrà Proserpina e Plutone ad accogliere la sua preghiera (fig. 4.3 ed. 1522)⁹²⁸. L'armonia è intesa in senso strettamente platonico, ovvero come perfetto accordo di parole e musica.

Mentre, per la tematica amorosa, le xilografie immortalano il momento delle nozze: Orfeo e Euridice si scambiano le rispettive promesse matrimoniali al di sotto di una loggia. La sposa stringe la mano destra dello sposo, riproducendo la particolare positura della fedeltà maritale⁹²⁹. Al momento delle nozze viene di norma affiancato quello in cui Euridice è morsa

⁹²⁵ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 83. Cfr. M. LUCCO (scheda di), in *Tiziano e la nascita del..op. cit.*, p. 80. Riferendosi al pannello del cassone dipinto col mito di Adone, ritiene che «come sempre nei pittori veneti, e in Tiziano, la storia viene raccontata senza alcuna precisa aderenza al testo antico: compatibilmente con la funzione originaria di parte di cassone nuziale, essa subisce un radicale cambiamento, per renderla idonea all'occasione».

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 91

⁹²⁷ OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, 1-5; N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verbo volgar con le sue Allegorie in prosa con gratia & privilegio*, Venezia, 1538

⁹²⁸ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio..op. cit.*, ed. 1522

⁹²⁹ *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534 di Andrea Alciato*, Milano, 2009, pp.

dal serpente, mentre si trovava in compagnia delle Nàiadi (fig. 4.4 ed. 1538)⁹³⁰. Si noti che il momento del matrimonio non è descritto nel testo ovidiano. Euridice viene presentata già come novella sposa di Orfeo, e il mito inizia con la sua morte. Quindi al presunto pittore veneziano che dipinse la tavola dell'Accademia Carrara, va attribuito il merito di essersi attenuto scrupolosamente al testo ovidiano. Lucco (2012), ha sottolineato la natura ambivalente del soggetto: non solo «emblema di un amore tanto forte da spingersi sino ai limiti più estremi», ma anche tragico epilogo della vita coniugale dei due sposi, e quindi non particolarmente idoneo alla decorazione di un cassone nuziale⁹³¹. Ma se ragioniamo in termini di idoneità e adeguatezza del mito al supporto cui era destinato, ci accorgiamo che la maggior parte delle storie ovidiane solitamente utilizzate si conclude con la morte, per giunta tragica, oppure con la trasformazione di uno dei protagonisti. L'amore quindi non era sempre destinato a durare in eterno, soprattutto in quei casi in cui si parla degli amori effimeri degli dei. Dovremmo mettere in discussione quindi anche i pannelli padovani, che continuano ad essere associati al nome di Tiziano⁹³²: perché rappresentare il mito di Adone, che nasce da un incesto, e dopo la parentesi amorosa con Venere, è ucciso da un cinghiale (fig. 4.5); oppure quello di Erisitone, che tra l'altro non ha nulla a che vedere con la sfera amorosa (fig. 4.8). Innanzitutto le due rappresentazioni, che tra l'altro adottano l'inconsueto ordine di lettura da destra verso sinistra e un particolare taglio contenutistico, hanno come comune denominatore la figura di Cerere. Approfittando del fatto che la madre partecipò, in quanto moglie devota, alla festa di Cerere -i cui riti segreti a decorrenza annuale, prevedevano offerte di primizie «ghirlande di spighe», e proibivano «l'unione e il contatto con l'uomo»-, Mirra, sua figlia, con la complicità della nutrice e di una favorevole serie di congiunzioni astrali che resero ancora più buia la notte, si intrufolò nel letto del padre Cínira, che nonostante fosse un uomo «pio e virtuoso», aveva acconsentito ad incontrare la fanciulla che tanto lo amava e desiderava, completamente ignaro del fatto che si trattasse proprio della figlia. «Ingravidata dal proprio padre uscì Mirra da quella stanza, portandosi nell'utero maledetto l'empio seme,

⁹³⁰ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verbo volgar con le sue Allegorie in prosa con gratia & privilegio*, Venezia, 1538. Cfr. *Ouidio methamorphoseos vulgare*. Stampato in Venetia per christofolo de pensa ad in stantia del nobile homo miser Lucantonio zonta fiorentino del M.CCCCC.1 Adi VII. del mese de Marzo, Venezia, 1501. L'illustrazione risulta più complessa anche per l'inserimento di un ulteriore momento sullo sfondo: Orfeo, colto di spalle, è intento a suonare la lira la braccio, nel tentativo di incantare Caronte, che a bordo di una gondola, si sta avvicinando alla riva per farlo imbarcare. Alle sue spalle del traghettatore di anime si stende la veduta di una città tutt'altro che infernale. Anche nel primo piano sono state apportate delle variazioni. La loggia sotto alla quale viene celebrato il matrimonio è rialzata, e popolata da un nutrito gruppo di astanti, tra i quali compaiono anche dei suonatori di tromba.

⁹³¹ M. LUCCO (scheda di), in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012, p. 98

⁹³² Cfr. Pittore veneziano, *Leda e il cigno*, Padova,

la colpa fecondata. La notte seguente la cosa si ripeté, e così andò avanti finché Cinira, bramoso di vedere l'amata dopo tanti coiti, accostò una lampada e scoprì insieme la figlia e il crimine, e ammutolito dal dolore sguainò la lucida spada appesa alla parete»⁹³³. Le xilografie, contenute nelle varie edizioni ovidiane delle *Metamorfosi*, raffigurano il momento della fuga di Mirra dalla furia del padre, che sguainata la spada è pronto ad ucciderla. La scena, collocata a sinistra, è solitamente ambientata nella camera da letto, la cui parete funge da cesura spazio temporale. In effetti, i due episodi sono separati da ben nove mesi. Mirra è già stata trasformata in *albero* e Lucina, la dea dei parti, impietosita dai fitti gemiti emessi dalla pianta tutta imperlata di stille, «interviene con la sua mano e dice la formula del parto»⁹³⁴. Nasce così Adone. Le Nàiadi che affiancano Lucina, ungeranno poi il bellissimo corpo del neonato, simile a quello dei nudi Amorini, con le lacrime di mirra versate della madre (fig. 4.6 ed. 1522)⁹³⁵. In altre stampe viene rappresentato anche il momento del riposo di Venere e Adone all'ombra di un *albero*, che obbedendo al racconto, dovrebbe essere un pioppo⁹³⁶. In primo piano, a ridosso del margine destro, Venere appare completamente nuda, ritratta in una posizione simile a quella della Venere pudica. Adone seduto su una roccia, ha abbandonato arco e frecce, e stringe la dea a sé. I due innamorati si scambiano sguardi affettuosi. Ovidio narra che Venere approfittò di quel momento di tranquillità per raccontare all'amato la favola di Ippomene e Atalanta, nella quale partecipò in prima persona⁹³⁷. Ippomene, grazie all'aiuto della dea che gli consegnò tre pomi d'oro, riuscì a battere nella corsa l'irraggiungibile Atalanta. E come premio l'ebbe in sposa. Venere scatenò la sua ira sulla coppia in quanto non ottenne dall'ingrato Ippomene, né ringraziamenti, né offerte. Ecco quindi che dopo aver suscitato in Ippomene una «improvvisa quanto inopportuna brama di accoppiarsi», spinse la coppia a profanare un tempio sacro, «con l'atto proibito». Come punizione, i due vennero trasformati in cinghiali. La storia doveva fungere da ammonimento per Adone, il coraggioso e ardito cacciatore, che avrebbe dovuto evitare «queste belve, e con loro tutte le altre specie di animali che invece di voltare le spalle per scappare, offrono il petto per combattere»⁹³⁸. Adone, ovviamente non seguì il consiglio della dea e venne ucciso proprio da un cinghiale che gli cacciò le zanne nell'inguine. Anche questo episodio è inserito nelle xilografie dalla composizione più complessa e articolata (fig. 4.7 ed. 1538). Il corpo di Adone giace esanime

⁹³³ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, testo a fronte a cura di Piero Bernardini Marzolla, Trento, 2012, p. 409

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 411

⁹³⁵ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio..op. cit.*, ed. 1522

⁹³⁶ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. 2012, p. 413

⁹³⁷ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio..op. cit.*, ed. 1538

⁹³⁸ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. 2012, p. 421

steso al suolo e Venere dal cielo, accorre inutilmente in soccorso dell'amato⁹³⁹. È nuda in quanto «si stracciò le vesti, si stracciò i capelli, si percosse il petto con le mani che mai avrebbe dovuto osare una cosa simile»⁹⁴⁰. Per rendere eterno il ricordo del suo lutto, trasformò il sangue dell'amato in un *fiore* dello stesso colore, fragile e poco durevole, che «deve il suo nome al vento, e proprio il vento ne disperde i petali»⁹⁴¹. Si tratta dell'amènone. Veniamo ora al mito di Erissitone, accuratamente rappresentato dalla xilografia che correda l'edizione veneziana del 1501 delle *Metamorfosi*. La lettura, oltre a procedere da destra verso sinistra, assume addirittura un elemento circolare, indispensabile a condensare i quattro episodi proposti. In primo piano sulla destra Erissitone è intento ad abbattere una *quercia* immensa e secolare sacra a Cerere. Ha in mano una scure, col la quale ha già mozzato il capo del servitore che aveva cercato di dissuaderlo dall'idea di costruire proprio in quel antico bosco sacro, una sala da banchetti. Sullo sfondo sono rappresentate le Driadi che riferiscono alla dea del gesto sacrilego. Nel secondo piano, sulla sinistra, Cerere in persona (rappresentata al posto dell'Orèade) chiede alla Fame di punire il ricco e goloso Erissitone. «La Fame, pur essendo sempre contraria all'operato di Cerere, eseguì l'ordine: si fece portare per aria dal vento, fino alla casa indicata, entrò direttamente nella camera del sacrilego, e mentre questi era immerso in un sonno profondo (era notte), [...] gli insufflò in corpo se stessa, respirandogli in bocca, in gola, nei polmoni, e spandendogli col fiato uno sfinimento nelle cavità delle vene». Questa è esattamente la trasposizione di quello che accade in primo piano a sinistra, anche se la scena è ambientata all'aperto, come nella maggior parte delle illustrazioni⁹⁴². In entrambe le stampe che accompagnano le due edizioni delle *Metamorfosi* di Nicolò degli Agostini, gli episodi della storia sono stati ridotti a tre e la lettura va da sinistra a destra, anche se passa ancora per lo sfondo (fig. 4.9-4.10 ed. 1522, 1538)⁹⁴³.

Dato per assodato che il pittore veneziano dei pannelli padovani si sia ispirato alle varie xilografie che corredevano le contemporanee edizioni delle *Metamorfosi*, appare opportuno soffermarsi sull'analisi dei motivi che scelse di dipingere, in quanto la rosa è stata decisamente ridotta e l'impostazione semplificata, a favore di un'unica sequenza che corre solo in primo piano.

⁹³⁹ *Ouidio methamorphoseos vulgare..op. cit.*, LXXXIX; N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ouidio..op. cit.*, ed. 1538

⁹⁴⁰ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. 2012, p. 423

⁹⁴¹ *loc. cit.*

⁹⁴² *Ouidio methamorphoseos vulgare..op. cit.*, libro VIII, LXVIII

⁹⁴³ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ouidio..op. cit.*, ed. 1522; 1538

Per quanto riguarda quello del *Mito di Adone*, scelse tre momenti (da destra): la prostrazione disperata di Mirra, che ammette le sue colpe e chiede di essere punita con una trasformazione che le neghi sia la vita che la morte; la nascita di Adone dal tronco dell'*albero di Mirra*; gli amori di Adone e Venere⁹⁴⁴. Mentre per quello raffigurante il *Mito di Erissitone*, la narrazione risulta ulteriormente semplificata a due soli episodi (da destra): Erissitone, ha già mozzato il capo del servitore, ed è intento ad abbattere la *quercia* sacra a Cerere; la Fame infligge la sua punizione ad Erissitone, che però è sveglio, già stremato, appoggiato al tronco di un *albero*, «come a confessare il suo estremo bisogno di quella natura in precedenza disprezzata e violata»⁹⁴⁵.

Il simbolo dell'albero-vita, accomuna i due pannelli, e sta alla base dell'allegoria naturale volta all'esaltazione della natura-madre. Una natura, da intendere come commistione di alberi, fiori, stagioni, in grado di subordinare il ruolo dei personaggi ordinari di entrambi i miti, e di divenire la protagonista indiscussa delle due tavole⁹⁴⁶. Si tratta di una tematica certamente adatta ad essere rappresentata sui cassoni nuziali. L'albero di mirra è vivo e fecondo, al pari della quercia sacra a Cerere⁹⁴⁷. Dal tronco del primo nasce Adone, mentre il volto sconvolto della ninfa compare tra le fronde della quercia sacra a Cerere. Anche se non c'è un effettivo riscontro nelle immagini, Ovidio narra che la quercia «era tutta addobbata di nastri, di tavolette commemorative, di ghirlande, a ricordo di voti esauditi. Tante volte le Dríadi avevano intrecciato danze festose, tante volte tenendosi per mano avevano fatto girotondo intorno al tronco, grande quant'era [...]»⁹⁴⁸. Ovviamente si riferisce ai riti sacri compiuti annualmente in favore della dea della fecondità delle messi, che danno l'avvio anche alla favola di Cinira e Mirra. Mirra, viola la rigida imposizione della castità prevista per la durata dei riti, viene fecondata dal padre e per questo chiederà di essere punita con la trasformazione che la imprigionerà per sempre in una sorta di limbo, tra la vita e la morte; lo stesso vale per Erissitone che verrà punito per aver osato compiere un gesto sacrilego. Nelle xilografie

⁹⁴⁴ Cfr. Sebastiano del Piombo, *Nascita di Adone; Morte di Adone*, olio su tavola, 41 x 48,5 cm, La Spezia, Museo Civico "Amedeo Lia". Secondo quanto riportato da Ridolfi, alle due tavolette viste «appresso de' Signori Vidman», e assegnate a Giorgione, se ne accompagnava un'altra con i «soavi abbracciamenti» di Venere e Adone (Ridolfi, 1648, I, p. 99). La scelta dei momenti rappresentati, basata sulla triade nascita-amore-morte, risulta essere piuttosto ovvia ed ordinaria. Non è registrabile alcun tipo di evasione dal mero interesse narrativo, riscontrabile invece nei pannelli di Padova.

Cfr. *Il Tiziano mai visto. La fuga in Egitto e la grande pittura veneta*, catalogo della mostra tenuta alle Gallerie dell'Accademia, a cura di Irina Artemieva, Venezia, 2012

⁹⁴⁵ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 84

⁹⁴⁶ A. GENTILI, "Amore e amoroze persone..op. cit., p. 83

⁹⁴⁷ «Sotto questo legno ci sono io, ninfa prediletta di Cerere, e in punto di morte ti predico che imminente è la tua punizione, e ciò mi conforta» P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. 2012, p. 333

⁹⁴⁸ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. 2012, p. 331

proposte riguardanti mito di Erissitone, non viene rappresentato il momento della morte, così come non avviene nel pannello di Padova, nel quale però il sostentamento che l'insaziabile Erissitone ricerca proprio nella natura, funge da epilogo e riassume il significato allegorico del mito.

Anche nel pannello con la *Nascita di Adone*, la narrazione finisce al momento dei suoi amori con Venere, benché nello sfondo, si intravedono dei cacciatori accompagnati dai cani, presagio dell'ultima caccia sciagurata che punirà la sua audacia e la sua caparbia, nonostante gli ammonimenti della dea. La rappresentazione della punizione, piuttosto che quella della morte, va intesa come monito. Doveva far riflettere sui comportamenti da emulare oppure da rifuggire, ed è per questo che anche il mito di Erissitone, nonostante esulasse da qualsiasi tipo di tematica amorosa e maritale, appare idoneo alla decorazione dei cassoni nuziali. Cerere, imponeva la castità alle mogli devote e alle novelle spose per nove notti, a garanzia della loro fecondità, ben visibile nel pannello del *Mito di Adone*, in cui compare anche Venere, la dea che presidiava gli amori e gli accoppiamenti. Si noti infine sia l'inserimento di un coniglio e di due cerbiatti, simboli di fecondità e desiderio amoroso, sia la presenza della figura maschile, che si prodiga a facilitare l'uscita dal tronco di Adone. Nel testo ovidiano vengono menzionate solo Lucina e le Naiadi, e anche le illustrazioni librarie sembrano tradurre fedelmente la fonte. L'uomo del pannello di Padova potrebbe quindi essere identificato come lo sposo, chiamato a condividere con la sua sposa, rappresentata accanto a lui, protesa verso il pargoletto, il momento fondante della loro discendenza. La selezione dei motivi raffigurati appare quindi pertinente ed adatta ad essere dipinta sui pannelli dei cassoni nuziali. Per quanto riguarda il repertorio mitologico è presumibile quindi che i pittori/decoratori di cassoni, si ispirassero alle numerose stampe che erano solite accompagnare le varie edizioni del famosissimo testo ovidiano, soddisfacendo le esigenze di committenza, senza però tradire il loro stile pittorico e il loro talento.

La pratica della decorazione dei cassoni, al pari di quella degli strumenti musicali, dovette essere una consuetudine per l'epoca, e considerando che si trattava di un'attività che prevedeva l'intersecarsi di più maestranze, è sbagliato pensare di arginarla solo all'interno delle botteghe più importanti, quelle dei maestri più rinomati del panorama veneziano/veneto cinquecentesco. Infatti, si trattava di un fenomeno dalla portata ben più ampia, che coinvolse

sicuramente anche pittori minori, assieme a quelli che pur essendo degni di essere definiti come tali, rimasero adombrati dall'aura dei più noti⁹⁴⁹.

B) AFFRESCHI DELLE VILLE VENETE: TRA MITI E STORIE ALLA SCOPERTA DELLA VIRTÙ

Oltre ad abbellire i pannelli dei cassoni ed i coperchi dei virginali, le favole d'amore ovidiane divennero parte integrante dei programmi decorativi delle ville venete, assieme agli episodi storici e a quelli che possono essere definiti come stralci di vita reale. L'associazione non era certo casuale e dietro a tutte le raffigurazioni si celava un piano accuratamente studiato e calibrato in funzione di un obiettivo comune a tutti quelli che avevano deciso di condurre un'esistenza in villa, saltuariamente oppure in maniera definitiva: la ricerca della virtù e il raggiungimento di un comportamento virtuoso. Valori imprescindibili all'interno del panorama culturale cinquecentesco, da esibire, condividere e tramandare alla discendenza. «In villa è dunque attuabile una vita completa che comprende l'utilità, la pace, la libertà, e la civiltà. Ma l'elemento nuovo e fondamentale è l'etica [...] la base dell'ideale di villa»⁹⁵⁰. Per la realizzazione di apparati decorativi così complessi, i committenti si affidarono ai massimi esponenti della pittura veneta del tempo e ovviamente alla loro cerchia di collaboratori.

VILLA ROBERTI, BRUGINE (PD)⁹⁵¹

Autore: Giambattista Zelotti

Datazione: 1554-57

FRONTE A MEZZOGIORNO: *L'incontro di Coriolano con la madre; Una donna che reca un'offerta; L'uccisione di Virginia; La morte di Cesare; Battaglia; Figure muliebri; Fregio di putti e busti*

LOGGIA: *Atteone mutato in cervo; Perseo che libera Andromeda*

(Giovanni Antonio Fasolo: *Concerto di gentiluomini; Partita a carte*)

SALONE: *Vertumno e Pomona; Venere che trattiene Adone dalla caccia; Giove con il fulmine in mano che appare a Semele; Apollo e Dafne; Cefalo e Procri*⁹⁵²; *Ercole e Deianira con*

⁹⁴⁹ Giulio Campagnola e a Benedetto Montagna sono i nomi che Gentili suggerisce di indagare. Cfr. Voce "Campagnola, Giulio", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma, 1974, pp. 318-321; Voce "Cincani, Benedetto", *Dizionario Biografico..op. cit.*, vol. 25, Roma, 1981, pp. 578-580

⁹⁵⁰ B. RUPPRECHT, *L'iconologia nella villa veneta*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", X (1968), pp. 238-239

⁹⁵¹ Denominazione completa: villa Roberti, Frigimelica, Bozzolato. Cfr. C. CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, 2003, pp. 163-164; L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, 2008, pp. 162-171, cat. 26

⁹⁵² Negli ultimi anni della sua produzione, anche Veronese attinse a questa favola ovidiana per la realizzazione di una, delle tre «invenzioni» destinate a Rodolfo I: «*Cefalo, che ingannato dall'Aura uccideva la moglie*»; Venere e Marte; Venere «che acconciavasi il crine adornato di fiori, ed Amore le teneva lo specchio». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 57)

Nesso morto ai piedi; Circe che trattiene Pico, re di Ausonia; Narciso che si specchia nell'acqua; Ignudi; Figure muliebri; San Girolamo

Autore: Anonimo frescante della cerchia dello Zelotti

SALA AL PRIMO PIANO: *Medea che rinnova il sangue a Esone con un salasso; Le ninfe che scoprono la maternità di Callisto; Giove che nell'aspetto di un satiro scopre Antiope; Atena e le Muse*

Giambattista Zelotti fu impegnato nella realizzazione degli affreschi di villa Roberti a Brugine, in provincia di Padova⁹⁵³, insieme al collaboratore Giovanni Antonio Fasolo (Mandello del Lario 1530 - Vicenza 1572). La villa, eretta da Francesco e Jacopo Roberti, costituiva un unicum, in quanto in origine la decorazione correva dall'interno all'esterno, coprendo addirittura tutte e quattro le fronti⁹⁵⁴. Nella fronte a mezzogiorno, l'unica parzialmente conservata, sono visibili grandi riquadri policromi di tema storico⁹⁵⁵, coronati da *Figure muliebri*, proprio come nella facciata esaminata del Monte di Pietà di Vicenza⁹⁵⁶. Si tratta di innesti che rivelano la sviluppata sensibilità cinquecentesca per gli insegnamenti romani, chiamati spesso a dialogare con quelli ancora più antichi, desunti dalla tradizione mitologica, e soprattutto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che fin dal Trecento sono state lette in chiave etica e religiosa⁹⁵⁷. Il vasto programma iconografico degli affreschi venne probabilmente realizzato tra il 1554 e il 1557, cioè tra la data del matrimonio di Francesco

⁹⁵³ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, 2008, pp. 162-171, cat. 26. Denominazione completa: villa Roberti, Frigimelica, Bozzolato

⁹⁵⁴ Cfr. Villa Priuli a Treviso, presso il comune di Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso (distruita nei primi anni dell'Ottocento). Anton Francesco Doni rimase particolarmente colpito dopo aver visitato, verso la metà del Cinquecento, il «palagio» che Federico Priuli, del ramo di San Felice, progettò e realizzò in Treviso a partire dal 1528. Descrivendo la villa disse che «[...] è molto stupenda. Ella è tale che ogni gran Signore si dovrebbe partire a posta del suo stato per andare a vederla [...] Questa ha del godibile in molte cose». L'edificio di notevoli dimensioni era connotato da una facciata aperta da un colonnato a nove fornic, mentre al secondo piano le aperture ad arco a tutto sesto, erano sormontate da una cornice orizzontale sorretta da piccole mensole. A Giuseppe Porta detto il Salviati, venne affidato nel 1542 il compito di affrescare sia la facciata che l'interno. Dipinse soggetti legati alla natura umanistica, nonché figure rappresentanti la *Storia*, la *Fama* e altre *Virtù*. L'idea di affrescare all'esterno di case e palazzi, profondamente radicata nella tradizione pittorica veneta fin dal Medioevo, nel Cinquecento si sviluppò ulteriormente e venne estesa anche al panorama delle ville venete. (G. DELFINI (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 515, cat. 167)

⁹⁵⁵ Gli episodi superstiti raffigurano *L'incontro di Coriolano con la madre; Una donna che reca un'offerta; L'uccisione di Virginia; La morte di Cesare* e una *Battaglia*.

⁹⁵⁶ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 96. «[...] e sopra, tra le minori, collocò per ciascun vano, appoggiate a cartelle, due donne, delle quali chi mostra il seno e chi le spalle».

⁹⁵⁷ N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri di Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verbo volgar con le sue Allegorie in prosa con gratia & privilegio*, Venezia, 1522

Nel 1553, poco prima dell'inizio della decorazione a fresco della villa, Ludovico Dolce pubblica a Venezia *Le Trasformazioni*, da intendere come una libera versione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nella prefazione scrive: «sotto la scorza di questa finzione si trova contenuto il sugo della moralità e della teologia». L'opera riscosse un grande successo tanto da essere pubblicata in moltissime ristampe.

Cfr. Affreschi dello Zelotti a villa Godi a Lonedo e a villa Emo a Fanzolo per la perfetta commistione tra storia e mitologia.

Roberti con Lucia da Rio e quella dell'entrata della seconda parte della ricca dote della gentildonna, che certamente rimpinguò le casse della famiglia Roberti. Ed è proprio in funzione della celebrazione di questi eventi, da intendere come punti nodali all'interno della vita coniugale, che è stata avanzata una proposta di lettura.

La mia analisi si focalizzerà soprattutto sugli affreschi della loggia e su quelli dell'adiacente salone, in quanto vengono riproposte tematiche particolarmente affini a quelle rintracciabili nella produzione del Pozzoserrato. Sulle pareti laterali della loggia, facente parte della facciata principale, lo Zelotti affrescò a mo' di arazzi due episodi mitologici di gusto ancora raffaellesco, rappresentanti *Atteone mutato in cervo*⁹⁵⁸, e *Perseo che libera Andromeda*⁹⁵⁹. Le due favole ovidiane sono state interpretate all'interno della contrapposizione tra bene e male: «*Atteone che viola la castità di Diana è punito con la metamorfosi in cervo, mentre Perseo che coraggiosamente libera Andromeda sarà premiato con le nozze*»⁹⁶⁰, implicita allusione al matrimonio da poco celebrato in casa Roberti.

Per alcuni affreschi del salone, è stata tenuta in considerazione la versione delle *Metamorfosi* commentata da Nicolò Degli Agostini nel 1522, e poi ristampata nel 1536. I molteplici riscontri iconografici e compositivi hanno fatto supporre che lo Zelotti attinse all'apparato delle raffigurazioni grafiche del testo. La Crosato ha letto gli otto miti presenti nella sala, intervallati da un illusionistico colonnato dorico che sostiene la trabeazione a metope e nicchie con busti bronzei tra putti, in termini di scontro tra fazioni opposte⁹⁶¹. Da una parte, infatti, troviamo schierati gli amori degli dei⁹⁶², che malgrado il finale non sempre confortante, sono tutti apportatori di benefici per la vita dell'uomo⁹⁶³; mentre dall'altra sono rappresentati gli amori umani, che in quanto generati da passioni terrene, non possono che

⁹⁵⁸ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, III, 240

⁹⁵⁹ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, IV, 675

⁹⁶⁰ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 162-163

⁹⁶¹ Cfr. Affreschi di Lambert Sustri in villa "dei Vescovi" a Luvigliano, presso Padova, 1542-43ca: stessa concezione della natura popolata da dei ed eroi ancorata alla tradizione umanistica, in cui vengono fatte rivivere le favole ovidiane

L. POLLATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 294-304, cat. 73

⁹⁶² *Vertumno e Pomona; Venere che trattiene Adone dalla caccia; Giove con il fulmine in mano che appare a Semele* (lo Zelotti adotta lo stesso schematismo grafico presente nella stampa di medesimo soggetto presente nel commento alle *Metamorfosi* di Ovidio di Nicolò degli Agostini –ed. 1522, D IIII-); *Apollo e Dafne* (scena ripresa dalla stessa incisione di Jacopo Caraglio tratta dalla serie dagli *Amori degli dei*, anche se si notano delle discrepanze riguardanti la collocazione dei due protagonisti, che nell'affresco sono tesi in una corsa fuori dal tempo).

⁹⁶³ Secondo la Crosato, il ricorso al mito ha la funzione di celare l'allusione all'ambiente campestre in cui sorge la villa, celebrandone, in ordine di presentazione, il brolo; l'esercizio dell'agricoltura e della caccia; la coltura delle viti; l'origine dell'umidità necessaria alla terra per germogliare.

essere sterili e costellati da lutti, dolori e sofferenze⁹⁶⁴. Gli affreschi si fanno quindi portatori di un inequivocabile insegnamento morale, volto a scoraggiare tutti quei comportamenti considerati poco virtuosi. Le passioni dei sensi devono essere dominate sull'esempio di *San Girolamo*, nella monocroma sulla parete di levante, tra l'altro l'unica leggibile⁹⁶⁵. Sulla stessa parete troviamo anche l'affresco di *Vertumno e Pomona*⁹⁶⁶, inizialmente confuso con il mito di *Bacco e Arianna* (fig 4.11). L'erronea attribuzione è stata corretta sulla base degli attributi che connotano la dea, la corona di fiori che le cinge il capo e la frutta che tiene in grembo, nonché per la presenza di Priapo, questa volta sprovvisto degli elementi che lo solitamente lo identificano, e del pergolato di vite. La favola ovidiana narra dell'amore incondizionato che Vertumno, dio delle mutazioni agricole stagionali, provava per Pomona, ninfa degli alberi da frutto⁹⁶⁷. «Questa è la sua passione, questa la sua attività. E neppure prova il minimo desiderio di amore carnale. Teme tuttavia il carattere brutale dei contadini, e così chiude con recinzioni i frutteti ed evita i maschi e vieta loro l'accesso»⁹⁶⁸. Tra i tanti pretendenti che tentarono di «acciuffarla», sono annoverati i satiri, Pan, Silvano e Priapo. Vertumno ovviamente era colui che l'amava di più e adottò numerosi travestimenti per avvicinarsi all'amata e per godere della sua bellezza. Ma solo quanto si camuffò da vecchia, riuscì a sedurre e a conquistare il cuore di Pomona. Nell'affresco dello Zelotti, Vertumno appare in tutto il suo splendore «come quando il disco del sole, vinte le nubi che lo paravano, rifulge senza che più nessuna l'oscuri, luminosissimo»⁹⁶⁹. Siamo all'epilogo della storia, nel momento in cui si apprende finalmente che l'amore di Vertumno viene corrisposto da Pomona. Si viene quindi a creare quella perfetta intesa che legittima l'imminente unione carnale, giacché abbandonate le vesti della vecchia, Vertumno «si apprestava a prenderla con

⁹⁶⁴ *Cefalo e Procri* (lo schema dell'episodio proviene dall'omonima stampa del commento ovidiano di Nicolò degli Agostini -1522, L IIII-); *Ercole e Deianira con Nesso morto ai piedi* (nell'invenzione non sono mancati i suggerimenti degli *Amori degli dei* di Caraglio); *Narciso che si specchia nell'acqua*; *Circe che trattiene Pico, re di Ausonia* (episodio riconoscibile grazie all'incisione con lo stesso soggetto presente nel commento alle *Metamorfosi* di Ovidio di Nicolò degli Agostini -1522, X IIII-)

⁹⁶⁵ Le storiette monocrome sono inserite tra coppie di figure allegoriche poste a coronamento delle porte. Sopra quelle principali troviamo gli *Ignudi*, di chiara derivazione michelangiolesca, mentre quelle laterali sono impreziosite da figure femminili variamente abbigliate, due delle quali recano fiaccole rivolte verso il basso in segno di pace. Anche per l'adozione di questa particolare tipologia muliebre pare che lo Zelotti si sia ispirato alle dee degli *Amori* del Caraglio, che doveva conoscere molto bene.

⁹⁶⁶ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 623-697, 698-764 (mito di Anassàrete); 765-761

⁹⁶⁷ «Fra le Amadriadi latine, nessuna con più cura di Pomona coltiva gli orti o più di lei era appassionata delle piante da frutto. E da qui appunto viene il suo nome. Non sono tanto le foreste o i fiumi a piacerle, quanto la campagna e i rami carichi di bei pomi». (OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 623-626). La figura di Pomona incarna la celebrazione di quel luogo ameno e contemporaneamente produttivo, all'interno del quale la villa soleva sorgere.

⁹⁶⁸ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 634-636

⁹⁶⁹ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 768-769

la forza; ma di violenza non ci fu bisogno: la ninfa rimase incanta dalla figura del dio, e si sentì trafitta anche lei»⁹⁷⁰.

Il motivo scenografico del pergolato di viti, adorno di grappoli maturi, che incornicia le divinità e dà al contempo profondità alla scena, è stato ripreso dall'incisione di *Vertumno e Pomona* di Jacopo Caraglio⁹⁷¹, appartenente alla serie degli *Amori degli dei*, che risale a modelli eseguiti nel 1527 da Rosso Fiorentino e da Perino del Vaga⁹⁷² (4.12-4.13). Si tratta dell'ennesimo caso attestante l'ampio uso della grafica, alla quale si ispirò lo Zelotti, secondo l'uso del tempo, per la realizzazione dell'apparato decorativo del salone.

L'inserimento del pergolato è strettamente connesso al mito ovidiano. Non svolge soltanto una funzione decorativa, ma lo caratterizza e ne facilita l'identificazione. In effetti, la sua presenza è volta a ricreare quello stesso ambiente descritto da Ovidio, testimone, nonché in un certo senso anche fautore, della nascita del loro amore. Siamo in autunno e i rami delle piante custodite negli orti ben curati da Pomona, sono carichi di frutti. Vertumno, sotto mentite spoglie, ammirò i pomi e lodò Pomona per la sua bravura. Poi il suo sguardo si soffermò sull'olmo che stava di fronte a loro, vistosamente addobbato di uva rilucente ed elogiandolo «insieme alla vite *sua compagna* disse: “Però questo tronco, se stesse lì *scapolo*, senza tralci, non avrebbe nulla di bello all'infuori delle proprie fronde. E anche questa vite, che con tanto abbandono abbraccia l'olmo al quale è unita, se non fosse *sposata* all'olmo starebbe afflosciata per terra [...]»⁹⁷³. Vertumno quindi ricorre a questa metafora, particolarmente

⁹⁷⁰ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 770-771

⁹⁷¹ JACOPO DA CARAGLIO, *Vertumno e Pomona*, incisione su rame, 211 x 134 mm, Roma, Gabinetto Nazionale per la Grafica. Cfr. K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, p. 95; *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano, 2001, p. 190, fig. 85

⁹⁷² PERINO DEL VAGA, *Vertumno e Pomona*, sanguigna, contorni passati a penna e a punta metallica, 176 x 137 mm, Londra, British Museum. Cfr. *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano, 2001, p. 190, fig. 78; pp. 193-194. I disegni della serie, nata dall'iniziale collaborazione tra Rosso Fiorentino e lo stampatore Baviero de' Carocci, responsabile della stampa e della vendita delle incisioni nella bottega di Raffaello, vennero quasi interamente eseguiti da Perino del Vaga, che soccorse l'amico quando si guastarono, a detta del Vasari, i suoi rapporti con Rosso Fiorentino. La serie che non ci è giunta integra, doveva probabilmente essere composta da ventuno fogli, descritti dal Vasari in termini poetici come «istorie quando gli Dei si trasformano per conseguire i fini de' loro amori». Le composizioni, infatti, alludono ad un sottile erotismo basato sull'esperienza dei sensi e soltanto alcune coppie sono raffigurate in evidenti atteggiamenti amorosi. Il disegno di Londra e quello conservato agli Uffizi di Firenze, raffigurante *Venere e Adone*, sono gli unici superstiti. Ma se per il primo possiamo ipotizzarne la funzione di modello per l'incisione, data l'adozione di una tecnica particolareggiata e di un fitto tratteggio che modella le forme; per il secondo non è stato possibile fare lo stesso discorso. Malgrado il disegno coincida nel verso con l'incisione, la sua esecuzione rapida e approssimativa, nonché la diversa postura di Venere e l'inserimento di altri dettagli aggiuntivi presenti nella stampa, hanno indotto a credere che il modello sia da ricercare in un altro disegno. La serie, un vero capolavoro dell'incisione, riscosse un grande successo dopo la pubblicazione. Affascinò Polidoro da Caravaggio, Parmigianino ed ebbe anche un forte impatto sugli artisti attivi alla corte praghese di Rodolfo II.

⁹⁷³ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 661-666. Cfr. Voce “Benevolenza, et unione matrimoniale” nell'*Iconologia* di Ripa: «Donna che tenga in testa una corona di vite intrecciata, con un ramo d'olmo in mano, verso il seno un' Alcione augello marittimo, Ogn'uno sa quanto la vite ami l'olmo, & l'olmo la vite. Ovidio: *Ulmus amat vites*,

vicina al mondo della ninfa, nel tentativo di farle cambiare idea sull'*accoppiamento*, al quale nessuno può sfuggire, nemmeno la natura. E prosegue dicendo «se però vuoi essere *saggia*, se vuoi fare un *buon matrimonio* e dare ascolto a questa vecchia che ti vuol bene più di tutti costoro, ...che ti amo più di quel che non credi..., *non accettare nozze banali* e scegli come tuo compagno di letto Vertumno. [...] *Tu sarai la sua prima e ultima fiamma, a te sola dedicherà la sua vita* [...]»⁹⁷⁴. Ecco quindi che si impone una riflessione sul tema dell'*amore*, della *coppia*, dell'*accoppiamento* vero e proprio, e sul vincolo istituito dal *matrimonio* che unisce indissolubilmente le vite dei due coniugi. Una scelta destinata a durare in eterno e che quindi va presa coscienziosamente, ma comunque va presa perché ci sono delle divinità che puniscono i cuori duri. Tra queste non poteva di certo mancare Venere, presentata come la dea dell'Idàlio, che essendo dea dell'*amore*, dell'*accoppiamento* e del *congiungimento*, detesta chi vi sfugge. Alla fine Pomona apre il suo cuore all'amore e abbandonando le iniziali e ben radicate reticenze, si concede all'amato. L'unione carnale, da intendere in termini di sensualità ed erotismo, era legittimata dal matrimonio, in quanto considerata la perfetta controparte dell'amore casto e pudico. All'interno della vita di coppia era quindi auspicato l'equilibrio tra queste due componenti essenziali, che servivano contemporaneamente e contestualmente all'amore, ed è per questo che venivano rinnovate con scadenze annuali durante i festeggiamenti dei Veneralia.

Adottando questo particolare mito, lo Zelotti dimostra di conoscere quelli che erano i valori in esso impliciti, valori che dovevano essere ben chiari anche al suo pubblico, e che comunque concordavano perfettamente con le ragioni che avevano spinto la realizzazione del repertorio decorativo, vale a dire l'istituzione della "famiglia" Roberti.

Anche per la scelta dei soggetti affrescati nella stanza al primo piano, divisi da una spartitura a cariatidi che ricorda quella adottata dal Veronese e dallo Zelotti alla Soranza⁹⁷⁵, si attinse al vasto repertorio dei miti ovidiani⁹⁷⁶. In questo caso però risulta più difficile trovare un nesso tra la scelta dei temi proposti. Lo stato di conservazione degli affreschi induce a lasciare anonimo il frescante, pur trattandosi di un manierista veronese della cerchia di Zelotti.

vitis non deserit ulmos. Per tale amorosa Benevolenza, & unione l'olmo si chiama marito della vite, & vedova si chiama la vite quando non è appoggiata a l'olmo [...].»C. RIPA, *Icolologia*, edizione a cura di Piero Buscaroli, Milano, 1992, p. 40

⁹⁷⁴ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, XIV, 675-683

⁹⁷⁵ Soluzione ripresa anche da Battista Angnolo detto del Moro a villa Godi a Lonedo di Lugo (VI), sia nella terza sala a settentrione dell'ala sinistra che nella quarta sala a sud adiacente alla loggia.

⁹⁷⁶ *Medea che rinnova il sangue a Esone con un salasso* (la scena è ispirata alla stampa dello stesso tema presente nel citato commento di Nicolò degli Agostini -1522, K, III-); *Le ninfe che scoprono la maternità di Callisto*; *Giove che nell'aspetto di un satiro scopre Antiope*; *Atena e le Muse*.

VILLA EMO, FANZOLO (TV)⁹⁷⁷

Autore: Giambattista Zelotti⁹⁷⁸

Datazione: 1565 ca

LOGGIA: *Giove che sotto le forme di Diana seduce Callisto; Giunone che percuote Callisto, le cui mani sono già mutate in zampe d'orsa; Agricoltura; finti busti classici muliebri*

STANZA A SETTENTRIONE DELL'ALA SINISTRA, DETTA "DI ERCOLE": *Ercole abbracciato a Deianira con Nesso morto ai piedi; Ercole che scaglia in mare Lica che gli ha recato la camicia avvelenata del sangue di Nesso; Ercole sul rogo (camino); la Fama; Cristo risorto che appare alla Maddalena*

STANZA A SETTENTRIONE DELL'ALA DESTRA, DETTA "DI VENERE": *Venere ferita da Amore (camino); Venere che trattiene Adone dalla caccia; Venere che sorregge Adone morente; San Girolamo penitente*

STANZA A MEZZOGIORNO DELL'ALA DESTRA, DETTA "DI GIOVE E IO": *Giove e Io; Giove che consegna Io mutata in vacca a Giunone; Giunone che affida a sua volta Io ad Argo; Mercurio decapita Argo; Giunone e Argo decapitato; Cristo esposto alla folla; busto di Giunone; Primavera; Autunno; cartigli con personificazioni allegoriche femminili*

STANZA A MEZZOGIORNO DELL'ALA SINISTRA, DETTA "DELLE ARTI": *Astronomia con compasso; l'Architettura con un libro; la Musica con il Liuto; la Scultura con statua; Apollo alias Poesia; Pittura con tela; fregio di putti; Sacra Famiglia; scena allegorica a monocromo; Estate; Inverno*

SALONE: *Virginio che uccide la figlia Virginia piuttosto che darla in schiava al decemviro Appio Claudio; Scipione che concede la sposa ad Allucio sebbene sua prigioniera di guerra; Quattro Elementi: Nettuno (l'acqua), Cibele (la Terra), Giove (il fuoco), Giunone (l'aria); Prigioni con trofei di guerra; monocromi con scene di trionfo; Apollo e Dafne a monocromo; La gara poetica tra Apollo e Pan a monocromo; Pace con ramo d'ulivo e la cornucopia; Prudenza con lo specchio.*

Soffitto scomparso⁹⁷⁹

Commissionata a Palladio da Leonardo Emo (1532-1586), fu terminata nel 1561. Nei *Quattro Libri dell'Architettura*, pubblicati nel 1570, Palladio fornisce oltre alla pianta e all'alzato della villa, una serie di annotazioni concise e sintetiche che illustrano meglio il progetto impostato sulla ricerca della funzionalità, sia abitativa che lavorativa. Si parla anche di un "giardino quadro di ottanta campi trevigiani, per mezzo il quale un fiumicello, che rende il sito molto bello e dilettevole" e oltre a rivelare il committente, viene fatto il nome di colui che eseguì la

⁹⁷⁷ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 224-238, cat. 53; Cfr. G. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970; idem, *Una precisazione sul committente di villa Emo a Fanzolo*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XX, 1978, pp. 225-236; *Villa Emo, guida*, Vicenza, 2009

⁹⁷⁸ Ridolfi per quanto riguarda l'apparato pittorico di questa villa parla ancora una volta della collaborazione tra Veronese e Zelotti. Narrando della vita del Veronese, disse che «passato a Fanzolo, villaggio Trivigiano, nelle case dei signori Emo operò ancora a fresco con Battista, sopra la porta della loggia, *Cerere* posta nel mezzo degli strumenti rurali; e dalle parti *Giove sotto forma di Diana con Calisto*, e *la medesima percossa da Giunone*. In una delle camere vedesi in tre partimenti la favola di *Adone*. In un camerino quella di *Io* in quattro spazii compartita; ed in altra la *Pittura*, la *Scultura*, e le *Arti liberali*; nel soffitto della sala le *Muse*, e *schiavi legati a piedistalli di colonne*, dipintivi per ornato». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, I, p. 8)

⁹⁷⁹ Secondo Ridolfi (I, p. 300), era dedicato alle *Muse*, mentre Burgher che potè vederlo prima della sua distruzione agli inizi del Novecento, sostiene che si trattasse di «un convegno di divinità» mitologiche con al centro sdraiato *Giove*, secondo il modello del *Crepuscolo* di Michelangelo. (BORDIGNON FAVERO, 1970, p. 31)

decorazione pittorica, “m. Battista Veneziano”, ossia Battista Zelotti. La scelta dello Zelotti, già collaboratore di Paolo Veronese come decoratore, non doveva essere stata casuale dato che aveva già lavorato nei cantieri palladiani di villa Godi e della Malcontenta.

Il ciclo di affreschi eseguito da Battista Zelotti, è stato datato dalla Tassarolo (1990-1991)⁹⁸⁰, a ridosso cioè del matrimonio tra Leonardo Emo di Alvise e Cornelia Grimani, figlia di Vincenzo, celebrato il 12 giugno 1565. La presenza punitiva di Giunone -la dea protettrice della famiglia e delle virtù coniugali-, posta all’inizio e alla fine del ciclo ovidiano, funge da monito ed ammonimento per gli sposi a non trasgredire la fedeltà matrimoniale. Ma la Crosato sostiene che il programma iconografico della villa non debba essere inteso come un inno all’amore nuziale, altresì come «un’esemplificazione del dominio delle passioni amorose, una tematica consona sia ad un tempo che precede le nozze, sia a quello che le segue»⁹⁸¹. La commistione tra favole ovidiane e storie romane, già proposta dallo Zelotti a villa Roberti a Brugine, assume l’evidente scopo di creare una contrapposizione tra bene e male, tra amore terreno e amore spirituale, al fine di creare un insegnamento morale, sottolineato anche dall’inserimento di significativi quadri sacri, da porre in relazione con la conclusione del Concilio Tridentino (1563): all’esercizio della virtù occorre in soccorso la religione⁹⁸². Veniamo adesso proprio all’analisi degli episodi storici, che all’interno di questo ciclo sono stati confinati alle pareti del salone. Quello rappresentante *Virginio che uccide la figlia Virginia piuttosto che darla in schiava al decemviro Appio Claudio*, inteso da Valerio Massimo come sinonimo di “Pudicizia”, era già stato affrescato dallo Zelotti a villa Roberti a

⁹⁸⁰ A. TESSAROLO, *Villa Emo a Fanzolo: architettura e decorazione*, tesi di laurea, rel. L. Puppi, Università Ca’ Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1990-1991

⁹⁸¹ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 233. Inoltre, la Crosato ritiene che le scelte tematiche di Fanzolo siano state suggerite dal *Trionfo d’amore* (cap. IV) e dal *Trionfo di Castità* del Petrarca. Il primo, da intendere come la negazione delle passioni, sarebbe raffigurato dagli affreschi della loggia e delle stanze; mentre il secondo, che impone l’esercizio della virtù, è visibile in quelli del salone, in cui tra l’altro compaiono gli stessi personaggi nominati anche da Petrarca: Scipione ed Alessandro esempi di “Continenza e Magnanimità”, Virginio esempio di “Pudicizia”. Invece per quanto riguarda il conflitto tra amore terreno e amore spirituale, chiama in causa gli *Asolani* di Pietro Bembo (1505) e i dialoghi d’amore del Betussi (*Eleonora*, 1556).

⁹⁸² Si noti la presenza dell’*Agricoltura* affrescata sopra la porta d’ingresso al salone, uno degli scopi della costruzione della villa e uno dei mezzi utili a condurre una vita sobria.

Cfr. Il programma iconografico degli affreschi in villa Barbaro a Maser, realizzati dal Veronese. Il conflitto tra *virtus* e *voluptas* è cristianamente risolto nella rinuncia alle ricchezze mondane e nella condotta di una vita integerrima, saggia, prudente, moderata, pia, devota e caritatevole. Anche i quadri devozionali fanno parte del ciclo, nonostante la preminenza dell’iconografia a carattere mitologico. Le allegorie e soggetti sacri sono strettamente connessi tra loro.

Cfr. M. ROGERS, *An ideal wife at the Villa Maser: Veronese, the Barbaros and the Renaissance theorists of marriage*, “Renaissance studies: journal of the society for Renaissance studies”, vol. 7 (1993), pp. 379-397; A. BANCHIERI, A. PRA, *Dal castello medioevale..op. cit.*, pp. 121-129; J. GARTON, *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout, 2008; G. TAGLIAFERRO, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, “Venezia Cinquecento”

Brugine, sul fronte esterno che dava a mezzogiorno (fig. 4.14). Mentre quello con *Scipione che concede la sposa ad Allucio sebbene sua prigioniera di guerra*, altrimenti intitolato la *Clemenza di Scipione* (fig. 4.15), verrà successivamente adottato dal Fasolo per la decorazione sia del “Camerone”, la sala al pianterreno di Villa da Porto Colleoni detta “il Castello”, a Thiene, in provincia di Vicenza (1562 ca)⁹⁸³ (fig. 4.16); che della *Stanza di Scipione* in villa Caldogno, presso Padova (post 1565; 1569-1570)⁹⁸⁴ (fig. 4.17). Le scene che decorano la stanza a mezzogiorno dell’ala sinistra, detta di Scipione, sono da intendere come citazioni puntuali del testo di Tito Livio, e mirano ad esaltare le virtù politiche e militari esibite dal generale romano durante la seconda guerra punica, e indirettamente anche quelle della famiglia Caldogno⁹⁸⁵. La presa di Cartagena, la più ricca città della Spagna, avvenuta nel 209 a.C., si rilevò essere un’ottima occasione per mostrare la *clemenza*, la *liberalità* e la *continenza* adottate da Scipione l’Africano nei confronti dei vinti. L’episodio principale della sequenza, *Scipione che restituisce la promessa sposa ad Allucio*, esibisce ed esalta le virtù del generale romano, soprattutto quelle della *magnanimità* e della *continenza*. Scipione, infatti, oltre a riconsegnare la bellissima promessa sposa al principe celtibero, gli dona pure la grande quantità d’oro che gli era stata offerta per il riscatto della fanciulla, che viene così a costituire una sorta di dote supplementare, in aggiunta a quella concessale dal padre. Il notissimo episodio è citato anche da Valerio Massimo⁹⁸⁶ come esempio di *astinenza* e *continenza* non solo nei confronti della passione d’amore, ma anche delle ricchezze. Brugnolo Melencelli (1992)⁹⁸⁷, ha riscontrato delle affinità tra l’articolazione di questa scena e quella di uguale soggetto affrescata dal Fasolo con aiuti, nel “Camerone” della villa da Porto, Colleoni a Thiene, nonostante la configurazione in controparte e lo sviluppo in verticale.

⁹⁸³ CAMERONE AL PIANTERRENO: alle pareti *Banchetto di Cleopatra*; *Scipione rende la sposa ad Allucio*; *Muzio Scevola davanti a Porsenna*; *L’incontro tra Sofonisba e Massimissa*; sulla sovrapporta *Mercurio e Minerva (o Pallade)*; sopra le finestre *Nudi maschili*; ai lati della nappa del camino *Vulcano e Venere con Cupido*; alla sommità della nappa *Prometeo* a monocromo; sopra l’alto fregio del camino *busto in valva di conchiglia circondato da putti (? Busto di Cesare)*; sotto le finestre della parete occidentale *un babbuino alla catena* e due *segugi*

⁹⁸⁴ STANZA A MEZZOGIORNO DELL’ALA SINISTRA, DETTA “DI SCIPIONE”: alle pareti *Condottiero a cavallo con lo scettro del comando nella mano destra (? Ingresso vittorioso di Scipione a Cartagena)*; *Scipione a colloquio con alcuni dignitari in abiti orientali*; *Liberazione di alcuni prigionieri*; *Scipione ascolta la supplica che gli viene rivolta da un’anziana donna*; *Scipione che restituisce la promessa sposa ad Allucio*; nei pennacchi *Vittorie alate*; sulle sovrapporte figure allegoriche identificate come la *Forza sottoposta alla Giustizia*; la *Chiesa Cattolica*; la *Sapienza*; sulla nappa del camino la *Virtù che punisce il Vizio*; ai basamenti delle colonne riquadri a monocromo con *Filosofi (?)*; fregio con *putti, animali, festoni di frutta, valve di conchiglia con teste scultoree, cammei; mascheroni satireschi monocromi*.

⁹⁸⁵ Agli episodi storici che caratterizzano la stanza, sono state affiancate alcune figure allegoriche dal valore emblematico ed allusivo, che completano le sovrapporte e la nappa del camino. Da questa commistione traspare l’intento celebrativo dei Caldogno, che vogliono chiaramente affermare le virtù e le glorie della famiglia, legata alla tradizione militare; la fedeltà a Venezia e la devozione alla chiesa romana.

⁹⁸⁶ V. MASSIMO, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, IV, III, 1

⁹⁸⁷ K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Como, 1992, p. 118

L'episodio è assimilabile all'*Incontro tra Sofonisba e Massinissa*, un'altra vicenda storica narrata da Livio⁹⁸⁸, ed affrescata sempre dal Fasolo con aiuti, all'interno del "Camerone" di Villa da Porto Thiene, e nella *Stanza di Sofonisba* in villa Caldogno⁹⁸⁹. Nell'affresco del "Camerone" (fig. 4.18), Sofonisba va incontro a Massinissa, re dei Numidi orientali e alleato di Scipione, che sta entrando in Cartagine ormai caduta in mano ai romani. Massinissa è anche l'antico promesso sposo di Sofonisba, rifiutato in favore di Siface, re dei Numidi occidentali. La regina si appella alla pietà di Massinissa nella speranza di non essere consegnata alla servitù dei romani. Dalla pietà provata da Massinissa nei confronti di Sofonisba nascerà l'amore che indurrà il giovane vincitore a farla sposa, nel vano tentativo di offrirle una via di salvezza alla prigionia romana. Ma Scipione lo richiama al suo dovere di soldato: Sofonisba è bottino di guerra, e deve essere portata a Roma. Egli allora fa recare alla sposa una tazza di veleno, che ella bevve, sottraendosi così al disonore. È presumibile che il Fasolo si fosse ispirato alla *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino, ovvero alla tragedia scritta dal gentiluomo vicentino nel 1514-1515, pubblicata a Roma nel 1524 e rappresentata per la prima volta a Vicenza nel 1562, per iniziativa degli Accademici Olimpici. Si noti che nell'allestimento della scena teatrale presero parte sia lo Zelotti che il Fasolo. L'inserimento di questo specifico episodio storico, che tra l'altro fu trasposto in tragedia, all'interno dell'apparato decorativo della villa da Porto Thiene, non poteva che essere strettamente connesso con la realtà vicentina contemporanea, che nella dimensione del Teatro, sublimava la frustrazione subita per la sostanziale esclusione dalle principali leve del comando in seguito alla dedizione a Venezia.

La rosa delle tematiche storiche era ristretta alla rappresentazione di alcuni episodi specifici, volti ad esaltare il carattere di esemplarità di quei gesti di clemenza e liberalità, magnanimità e continenza, che contraddistinsero di volta in volta i vari protagonisti della storia. I committenti si identificavano in quelle figure virtuose, che abbellivano le pareti delle loro ville. Condividevano i loro stessi valori etici e morali, e desideravano che fosse lo stesso per i loro successori. Quanto fosse sentito questo bisogno di trasmissione valoriale è ben evidente nella *Sala di Venere* di villa Godi a Lonedo di Lugo, dove Battista Zelotti, più o meno

⁹⁸⁸ Tito Livio, *Ad Urbe còndita*,

⁹⁸⁹ STANZA A SETTENTRIONE DELL'ALA SINISTRA, DETTA "DI SOFONISBA": alle pareti *Sofonisba chiede aiuto al cielo; Sofonisba a colloquio con un personaggio (?); L'incontro di Sofonisba e Massinissa nella piazza della città di Cirta; Massinissa al colloquio con Scipione; Sofonisba riceve da un inviato di Massinissa un funesto dono nuziale; Scena di seduzione*; nelle sovrapporte finte statue bronzee rappresentanti l'*Abbondanza* con la cornucopia; *Venere con il pomo e Cupido; Paride*; sulla nappa del camino *Venere e Vulcano*; ai basamenti delle colonne riquadri a monocromo; nel fregio figure a monocromo, figure femminile adagiate, putti e anfore

contemporaneamente a Veronese⁹⁹⁰, affrescò l'episodio di *Sisigambi, Alessandro ed Efestione*, declinandolo in termini di riconoscibilità e identificazione maschile, in linea con il motto di Valerio Massimo: "Anche lui è un altro Alessandro"⁹⁹¹ (fig. 4.19). Questa versione dell'episodio è stata pensata in funzione del destinatario: il giovane rampollo di casa Godi che sta entrando nella sala e che viene esortato a prestare attenzione proprio a questa scena dall'uomo alle sue spalle, nascosto dalla tenda (fig. 4.20). Viene invitato a specchiarsi e a comportarsi come se fosse Alessandro, seguendo l'esempio di Efestione. Inoltre, per il fatto di essere in procinto di entrare nella *Sala di Venere*, gli viene anche mostrato che l'unico amore possibile è quello legittimato dal matrimonio, l'amore coniugale. Infatti, nell'affresco rappresentante *Venere, Amore e Vulcano*, Venere non compare come amante di Marte ma come sensuale moglie di Vulcano. Troneggia sensuale sopra il camino, fucina di suo marito e del focolare domestico, dopo aver derubato Amore del suo arco e dei suoi capricci⁹⁹² (fig.

⁹⁹⁰ Paolo Veronese, *Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, 1560-65, Londra, National Gallery

Cfr. C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia, 2009

«In più vasta tela, in casa Pisana, rappresentò la *costanza* di Alessandro con le donne del vinto Dario, allor che la fortuna apertogli il calle alla Monarchia della Persia, gli cinse le tempie d'immortale alloro, avendo con poca perdita dei suoi posto in fuga così numeroso esercito. Qui vedesi la madre, le mogli e le figliuole di Dario genuflesse ai suoi piedi raccomandarsi alla di lui *clemenza*, che *generoso* volle che quai Regine fossero ossequiate e servite. Havvi a lato Efestione, suo favorito capitano, ed altri Cavalieri che ammirano cotanta *magnanimità*, male imitata da'Capitani degli eserciti, a' quali servono per trofei delle vittorie le stragi e le rapine. Pendono ancora dalle finestre e da' pergolati molti che osservano la generosa azione». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 60)

Cfr. Veronese, *Alessandro e le donne di Dario; Alessandro che taglia il nodo gordiano*, 1551, Villa Soranza a Treville, presso Castelfranco Veneto (TV), oggi distrutta. «In una delle camere appare in guisa di tribuna, naturalissima vite con augellini, e negli archetti sono teste finte di bronzo. Nelle pareti vi è *Alessandro che taglia col ferro il nodo Gordiano*, e *le donne di Dario dinanzi al medesimo Alessandro*, che ordina che sieno come regine servite». (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 11). Da una descrizione ottocentesca dei frammenti, pubblicata sul "Giornale dell'italiana letteratura" del 1818, apprendiamo che al cospetto delle donne, Veronese dipinse un Alessandro «seduto fra i suoi compagni», in una soluzione iconografica che l'anonimo compilatore dell'inventario definisce «tutta variata» rispetto al quadro dei Pisani di San Polo, più simile a quella solitamente adottata per la tipologia della *Continenza di Scipione*, che appare quasi sempre assiso al cospetto della giovane fanciulla.

Cfr. Veronese, Zelotti, Battista dell'Angelo, Palazzo Trevisan, Murano, 1557. «E sopra alla porta della loggia vicina fece altre figure a chiaro-scuro, elmi, corazze ed *istoriette di Alessandro finte di bronzo*, nelle quali cose dimostrò Paolo qual talento possedeva in qualunque modo di dipingere» (C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 42)

⁹⁹¹ SECONDA STANZA A SETTENTRIONE DELL'ALA SINISTRA, DETTA "DI VENERE": *Eurialo e Niso (?)* (Crosato) o *Sisigambi, Alessandro ed Efestione* (Terribile); figure a monocromo di *Giove, Crono, Plutone, Nettuno* (Battista dell'Angelo); *Giovane che sta entrando nella sala da una finta porta, esortato a guardare in direzione dell'episodio di Alessandro; Fortezza, Temperanza, Giustizia (Virtù Cardinali)* nelle sovrapporte (Cfr. Soranza); *Venere con Amore e Vulcano* (sul camino)

⁹⁹² Non di rado le due divinità sono convocate a decorare i camini.

Cfr. Fasolo e aiuti, *Venere con Amore e Vulcano*, 1562ca, Villa da Porto, Colleoni, sala al pianterreno detta "Camerone", (ai lati della nappa polilobata del camino, in cui è inserita l'immagine di *Prometeo*, associato al fuoco)

Cfr. Zelotti, *Venere ferita da Amore*, 1565 ca, Fanzolo, villa Emo, stanza a settentrione dell'ala destra, detta "di Venere". Venere è quindi resa vulnerabile dal graffio casuale di una freccia di Cupido

Cfr. Fasolo e aiuti, *Venere e Vulcano*, post 1565; 1569-70, Villa Caldogno, Stanza di Sofonisba

4.21). Sempre all'interno della stessa villa, lo Zelotti affrescò altri due fatti d'arme caratterizzanti la storia del condottiero macedone, che dominano le pareti del salone: *Vittoria di Alessandro Magno su Dario a Isso*⁹⁹³; *Alessandro che ordina di trasportare in patria il corpo di Dario*⁹⁹⁴. Benchè Alessandro sia l'unico personaggio storico inserito in questo ben calibrato apparato decorativo, sia la posa che la gestualità assunta dal condottiero nell'affresco con Efestione e Sisigambi, appare molto prossima all'episodio di *Scipione che concede la sposa ad Allucio*, affrescato sempre dallo Zelotti, nel salone di villa Emo, pochi anni prima. Scipione è rappresentato in piedi, tra i due promessi sposi, e nell'indice della sua mano destra, puntato verso la giovane prigioniera di straordinaria bellezza, è racchiusa tutta la clemenza, la continenza, la morigeratezza del suo animo. Si tratta comunque di una eccezione all'interno della tipologia rappresentativa della *Continenza di Scipione*, in quanto il valoroso condottiero romano appare sempre assiso su un trono al cospetto della giovane fanciulla⁹⁹⁵.

Le due figure appaiono ancora intrecciarsi nell'affresco raffigurante *Scipione che ascolta la supplica rivoltagli da un'anziana donna*, dipinto dal Fasolo con aiuti, nella *Stanza di Scipione* in villa Caldogno, sulla parete meridionale a sinistra. Scipione ascolta la supplica che gli viene rivolta da un'anziana donna angosciata per la sorte delle giovani fanciulle appartenenti al gruppo di ostaggi delle città spagnole, che la circondano. La donna è stata identificata con la moglie di Mandonio, fratello di Indibile, re degli Ilergeti, e le leggiadre giovinette sarebbero le figlie di quest'ultimo, accompagnate da altre giovani di pari nobiltà. Scipione la rassicura appellandosi ai principi del popolo romano che gli impedivano di violare dei diritti sacri. Sia la tematica, che l'impostazione della scena appaiono molto simili all'episodio dell'incontro di Alessandro Magno con donne di Dario, avvenuto nell'accampamento del re persiano che nel frattempo s'era dato alla fuga⁹⁹⁶. Infatti, anche Alessandro si prodigò nel rassicurare la madre, la moglie e le figlie di Dario sul fatto che il loro amato re fosse ancora in vita, e sul fatto che lui stesso avrebbe vigilato sulla loro integrità. L'episodio è quindi

⁹⁹³ Cfr. Veronese, *Conversione di san Paolo*, 1562, Vicenza, Duomo

⁹⁹⁴ SALONE: Ritratto di gentiluomo entro una finta porta aperta sul paesaggio con il Ratto di Ganimede sullo sfondo; Vittoria di Alessandro Magno su Dario a Isso; Alessandro che ordina di trasportare in patria il corpo di Dario; Ratto d'Europa; Ercole al bivio tra Minerva e Venere; due Prigionieri; Fama; figure allegoriche monocrome; Sibille

Le "battaglie" sono un tema caro alla tradizione manieristica ma come ha sottolineato Brugnolo Meloncelli (1992, p. 105), sembra che lo Zelotti si sia ispirato alla *Battaglia di Cadore* di Tiziano, per quanto riguarda la struttura delle scene e in parte anche per la realizzazione delle figure. L'opera è andata perduta con l'incendio di Palazzo Ducale ma rimangono i disegni autografi al Louvre, agli Uffizi e alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco.

⁹⁹⁵ Cfr. Fasolo e aiuti, *Scipione rende la sposa ad Allucio*, 1562ca, villa Da Porto Colleoni Thiene, "Camerone"; Fasolo e aiuti, *Scipione che restituisce la promessa sposa ad Allucio*, post 1565, 1569-70, villa Caldogno, Stanza di Scipione

⁹⁹⁶ Cfr. Sodoma, *Alessandro e le donne di Dario*, 1518-19, Roma, villa Farnesina, sala di Alessandro

funzionale a dimostrare la continenza di Alessandro, che preferì domare se stesso piuttosto che i nemici, almeno fino al momento delle nozze⁹⁹⁷. Il gesto compiuto da Alessandro sembra ancora più eclatante, data la straordinaria bellezza per cui erano note le donne persiane. Il tema delle donne di Dario, declinato in chiave amorosa e spesso specificatamente matrimoniale, si adattava perfettamente alla decorazione dei pannelli dei cassoni nuziali, oppure quella delle ville venete. Si noti però che il fascino e la venustà femminile tradotti in pittura, contrastano spesso con la continenza e la magnanimità divulgati dalla trattatistica.

Tirando le fila di questo *excursus*, apparirà evidente quanto il sistema dei valori etici, da esibire, condividere e tramandare di generazione in generazione, fosse profondamente radicato nella cultura veneta, soprattutto in quella di stampo veronesiano. Non soltanto i soggetti degli affreschi, ma anche quelli dei dipinti, vennero scelti della committenza con la precisa volontà di fornire ai discendenti un preciso esempio da emulare, che sapesse inoltre riassumere su quali principi si fosse basata la moralità di quella famiglia. Ecco perché parlando dei cinquecenteschi ritratti di famiglia, appare giusto chiedersi se i veri protagonisti delle rappresentazioni non siano invece i valori morali della famiglia.

4.2 RITRATTI DI FAMIGLIA O DEI VALORI DI FAMIGLIA: TRA IL VENETO E LE FIANDRE

I due pendant eseguiti da Veronese per la famiglia Da Porto, il *Ritratto di Iseppo Da Porto con il figlio Adriano* (fig. 4.22)⁹⁹⁸, e il *Ritratto di Livia da Porto con la figlia Porzia* (fig. 4.23)⁹⁹⁹, sono un utile punto di partenza per evidenziare i cambiamenti attuati soprattutto nella rappresentazione di mogli e figli secondo gli ideali sociali di armonia familiare e virtù matronale¹⁰⁰⁰. Utilizzando semplici stratagemmi come le pose, i giochi di sguardi e la

⁹⁹⁷ Alessandro è poligamo e sposa Rossane per amore, mentre per convenienza si unisce con Statira, la figlia di Dario, e con altre donne iraniane.

⁹⁹⁸ Veronese, *Ritratto di Iseppo Da Porto con il figlio Adriano*, 1551-51, Firenze, Galleria Palatina, palazzo Pitti. Cfr. F. PEDROCCO (scheda di), in *Veronese. Miti, ritratti, allegorie*, catalogo della mostra a cura di Patrizia Nitti, Filippo Pedrocchi, Giandomenico Romanelli, Claudio Strinati, Venezia, 2005, pp. 64-67; J. GARTON, *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, Londra/Turnhout, 2008, pp. 26-33, 188-190

⁹⁹⁹ Veronese, *Ritratto di Livia da Porto con la figlia Porzia*, 1551-51, Baltimora, Walters Art Gallery. Cfr. J. GARTON, *Grace and Grandeur. op. cit.*, pp. 26-33, 188-190

¹⁰⁰⁰ La prima committenza di Veronese è quindi da rintracciare all'interno delle nobili famiglie vicentine. Iseppo conosceva Daniele Barbaro ed entrambi furono membri dell'Accademia Olimpica, fondata nel 1555, che arruolò Palladio per la progettazione del Teatro Olimpico di Vicenza. Inoltre Iseppo aveva dei parenti a Verona, dove divenne cittadino onorario nel 1546, e proprio tramite questi contatti potrebbe essere venuto a conoscenza dei primi successi di Veronese. Iseppo conosceva anche la famiglia dei Collalto, che ordinò a Veronese un ritratto militare. Il fratello di Livia da Porto, Marcantonio Thiene, commissionò a Palladio un palazzo in via S. Stefano e Iseppo seguì il suo esempio facendo affrescare il piano nobile del suo palazzo palladiano da Veronese. Il palazzo fu abitabile dal 1549 e probabilmente finito nel 1552, la data è iscritta sulla facciata. Il progetto finale di Palladio, illustrato nei suoi *Quattro Libri*, mostra due simmetrici spazi vivibili che si affacciano su un cortile

simmetria bilaterale, Veronese riuscì ad armonizzare la visione delle due tele, molto probabilmente separate da una finestra o da un camino¹⁰⁰¹. Si noti che il formato a figura intera, impiegato per entrambi i ritratti, era piuttosto inconsueto all'interno della tradizione pittorica veneta dell'epoca, soprattutto per quel che riguardava la controparte femminile¹⁰⁰². Iseppo e Livia si sposarono nel 1545 ed ebbero due figli, Adriano e Porzia, di 5 e 4 anni nel 1550. Negli anni successivi, Livia diede alla luce altre 4 femmine e un maschio e nel ritratto di Paolo è possibile che sia incinta. Si noti la mano destra della donna posata sul ventre, che in parte viene celato sia dalla pelliccia d'ermellino sia dal tenero abbraccio della figlia, che fa capolino dalle sue spalle e guarda con occhi ben aperti lo spettatore, al pari del padre Iseppo, nell'altro pendant. Livia è ritratta non solo come impeccabile madre -la posa solida, il gesto protettivo nei confronti della figlia, e lo sguardo che le rivolge suo figlio Adriano, ritratto in compagnia del padre-, ma anche come devota moglie, dal viso rivolto a destra, dov'era collocato il pendant con suo marito. Inoltre, il pallore della sua pelle rinvia a quello della luna e conseguentemente ai versi composti una dozzina d'anni prima dal poeta bolognese Lucrezio Beccanuvoli, in occasione di un evento organizzato durante il carnevale del 1539 dai genitori di Iseppo da Porto, al quale parteciparono tutti i nobili di Vicenza e "mille forestieri". Nelle tre orazioni che scrisse intitolate *Tutte le donne vicentine maritate vedove e dongelle: a terza*

comune, che di fatto divide il palazzo in due metà: l'una per la famiglia e l'altra per gli ospiti. La forte competizione sentita da questo gruppo di nobili portò Palladio alla realizzazione di moltissime ville e palazzi nel territorio vicentino che poi vennero generalmente affrescati da uno, o più, dei quattro pittori veronesi: Paolo Veronese, Battista Zelotti (1526-78), Paolo Farinati (1524-1606), e Domenico Brusasorci (c. 1515-67). Tra tutti questi committenti, Veronese ebbe la fortuna di trovarne alcuni come Francesco Pisani e Daniele Barbaro, che lo aiutarono a vincere commissioni civili e religiose a Venezia, dove si trasferì nel 1553. Cfr. J. GARTON, *Grace and Grandeur..op. cit.*, pp. 26-33, 188-190

¹⁰⁰¹ È probabile che la simmetria e la monumentalità del palazzo progettato da Palladio, possano aver influenzato la scelta compositiva adottata da Veronese per l'esecuzione dei due pendant. Palladio considerava la simmetria come prerequisito indispensabile per raggiungere l'armonia.

¹⁰⁰² Probabilmente venne influenzato dai ritratti eseguiti negli stessi anni da Giovan Battista Moroni (1522-78ca), come il *Ritratto di Gian Lodovico Madruzzo*, Art Institute of Chicago, il suo primo ritratto bresciano a figura intera, e il *Ritratto di Gian Federico Madruzzo*, National Gallery of Art di Washington, datati 1551-52. Il maestro di Moroni, Moretto da Brescia, usò questo formato ancora prima, nel 1526 per il *Ritratto di un Gentiluomo*, National Gallery di Londra. Spesso associato ai sovrani, come nella copia di Tiziano nel 1533 (il suo primo ritratto a figura intera) del *Ritratto di Carlo V con il cane* di Jakob Seisenegger, il formato può essere divenuto di moda nel periodo del Concilio di Trento (1548-1563) a causa della congiunta convergenza di leaders e artisti (cfr. Seisenegger, *Ritratto di Ferdinando II del Tirolo*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1548). La posizione geografica di Trento, in terraferma, proprio sotto le Dolomiti, implicò il fatto che molti nobili locali si prodigarono a ospitare potenti sovrani dignitari. Questi scambi potrebbero aver stimolato la commissione di ritratti. La particolarità della scuola bresciana e del gruppo di artisti di Verona che lavorarono dentro e nei dintorni di Vicenza, sta proprio nell'uso del formato a figura intera per i nobili della classe media o bassa. La diffusione verso le classi meno abbienti di una forma riservata fino a quel momento alla monarchia, trova l'apice nei ritratti individuali di Moroni. Questo tipo di formato non era ancora in voga a Venezia e comunque si insediò molto lentamente perché i suoi impliciti toni regali si scontrarono con quel senso di uguaglianza insito nel cuore della Repubblica, e sul quale costruì la propria identità e stabilità. Quindi i ritratti della nobiltà vicentina eseguiti da Veronese sono sicuramente all'avanguardia, almeno per quel che riguarda l'adozione di un formato innovativo. Cfr. J. GARTON, *Grace and Grandeur..op. cit.*, pp. 26-33, 188-190

rima, il Beccanuvoli loda in primis le donne maritate, metaforicamente paragonate a «vasi di castità» e «urne di fede», donne che ripongono le loro speranze e i loro cuori nei mariti, il cui splendore, simile a quello lunare, è dato dal riflesso della luce proveniente dai loro compagni di vita. Le lodi alle donne si riferiscono quindi solo a quei valori che dovrebbero convenzionalmente possedere: bellezza, fedeltà e saldo e solido ruolo all'interno della famiglia. Nella terza orazione, quella dedicata alle donzelle, viene menzionata anche Livia Thiene, futura moglie di Iseppo da Porto, descritta come fornita di «fine intelletto e di una bellezza naturale che supera quella della valle dove i due fiumi, il Rerone e il Baccaglione, si incontrano». L'iperbole molto probabilmente si riferisce al matrimonio che unì due delle più ricche e potenti famiglie vicentine¹⁰⁰³. Come visibile nel ritratto di Livia da Porto, la posa solida e determinata della donna serve a sottolineare il suo ruolo sociale all'interno della famiglia: responsabile della vita domestica e donna di virtù e forza. Qualità enunciate abbondantemente dai molti trattati che nel XVI secolo vennero dedicati alla savia condotta femminile¹⁰⁰⁴.

Per l'esecuzione del *Ritratto di Iseppo da Porto con il figlio Adriano*, è probabile che Veronese prese a modello un disegno, ora al Louvre. L'impostazione complessiva è molto simile ma i tratti fisiognomici dei volti non combaciano¹⁰⁰⁵. Nella versione finale, Iseppo tiene la testa più eretta e le sue mani toccano quelle del figlio. La delicatezza dello scambio da padre e figlio, avvenuto tramite l'intreccio delle loro mani che toccano premurosamente la catenina d'oro a più fili portata al collo da Adriano, mostra il raffinato approccio di Veronese a questo tema, tendenzialmente associato all'iconografia femminile. Un simile intreccio di mani, era già stato dipinto dal Veronese nel *Ritratto di donna con il figlio*, ora al Louvre¹⁰⁰⁶, dove il tenero gesto non desta stupore in quanto rientra nel consueto modo di

¹⁰⁰³ La famiglia Thiene vanta una nobile e lunga discendenza e verso la metà del XVI secolo era impegnata nel crescente mercato della seta. Gli affari della famiglia Thiene si intrecciarono ben presto con quelli della famiglia Da Porto e con altri nobili vicentini già legati ai nomi di Veronese e Palladio. Gli abiti di seta nei ritratti di Veronese alludono sicuramente all'elevata posizione sociale della famiglia e al produttivo commercio da loro intrapreso.

¹⁰⁰⁴ Cfr. Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1415 ca; Alessandro Piccolomini, *Dialogo de la bella creanza de le donne*, Venezia, 1539; *Ibid.*, *De la nobiltà et eccellenza de le donne*, Venezia, 1545; Sperone Speroni, *I dialoghi di messer Sperone Sperone*. In *Vinegia*, presso i Figli di Aldo, 1542; *Il padre di famiglia dialogo del s. Torquato Tasso*. Nel quale breuemente trattando la vera economia, s'insegna, non meno con facilità, che dottamente, il gouerno non pur della casa, tanto di città, quanto di contado; ma ancora il vero modo di accrescere, & conseruar le ricchezze. Con la tauola delle cose notabili. In *Vinetia* presso Aldo, 1583

¹⁰⁰⁵ Iseppo da Porto fu un ricco nobile vicentino e cavaliere del Sacro Romano Impero. La sua effigie sopravvive anche su una medaglia bronzea conservata al Museo Civico di Vicenza.

¹⁰⁰⁶ Veronese, *Ritratto di donna con il figlio*, 1548ca, Parigi, Louvre

raffigurazione¹⁰⁰⁷. Quindi il riutilizzo di questo tenero gesto per il ritratto di Iseppo e Adriano da Porto è da considerare come una traduzione in senso maschile di un tema più comunemente riservato a soggetti femminili¹⁰⁰⁸. Alla catenina va probabilmente attribuito qualche altro significato specifico oltre al legame di parentela e di intenti tra padre e figlio, tra l'altro vestiti allo stesso modo. Infatti, viene esibita al collo e toccata con l'indice della mano destra dal *Giovane tra voluttà e virtù*, al Prado, eseguito tra il 1575-1580, da Veronese e bottega¹⁰⁰⁹. Lo stesso gesto compare anche in un doppio ritratto dei *Due giovani della famiglia Pesaro*, attribuito a Tiziano e bottega, e realizzato intorno al 1540-1545, ora in una collezione privata¹⁰¹⁰. Sono vestiti allo stesso modo, addirittura con gli stessi colori, e sembrano condividere lo stesso interesse nei confronti della musica: quello a sinistra tiene in mano un liuto mentre quello a destra poggia la mano sinistra su una partitura musicale, che purtroppo non sembra corrispondere ad alcuna delle composizioni conosciute. Entrambi indossano la stessa catenina d'oro, ma solo quello a destra infila l'indice nel filo più lungo, molto probabilmente ad indicare qualcosa di preciso che lo differenzia dal fratello¹⁰¹¹. Oltre al gesto della catenina ancora da sciogliere, si noti l'importanza che è stata accordata alla musica, sicuramente alla base della formazione dei due giovani. L'esercizio musicale doveva essere una pratica quotidiana per i due ragazzi, che proprio per il fatto di appartenere ad una classe nobile, erano chiamati a doversi ben destreggiare con l'esecuzione di diversi strumenti musicali¹⁰¹². Musica quindi come disciplina, atta a forgiare la mente ed i

¹⁰⁰⁷ La giovane donna è staccata dal fondo scuro grazie al contrasto con le maniche bianche e il diafano velo. L'abito nero e semplice corrisponde all'abbigliamento delle vedove. Rispetto al suo animo cupo, gli occhi della donna sono vivaci e abbozza un leggero sorriso. Le tinte monocrome (eccezione fatta per il ceruleo del cielo) contrastano con il rosso cremisi delle sue guance. *L'Istituzione delle donne* (1545) di Ludovico Dolce, consiglia alle vedove far seguire alla morte del marito un appropriato periodo di lutto, finito il quale, la donna se giovane può risposarsi. Spesso si risposavano con il fratello o il cugino del defunto marito, in modo da mantenere tutta la ricchezza all'interno della famiglia. Probabilmente Veronese fu chiamato a ritrarre questa giovane donna per aumentare le sue speranze di risposarsi dato che è caratterizzata da un ottimismo e da un'attenzione introvabili in altri ritratti di vedove del tempo. Cfr. J. GARTON, *Grace and Grandeur..op. cit.*, pp. 26-33, 188-190

¹⁰⁰⁸ Cfr. Fasolo, *Ritratto di famiglia*, San Francisco, Fine Arts Museum

¹⁰⁰⁹ Veronese, *Giovane tra voluttà e virtù*, 1575-80, Madrid, Prado. Cfr. F. PEDROCCO (scheda di), in *Veronese. Miti..op. cit.*, pp. 144-147. In questo caso il laccio potrebbe alludere alla scelta compiuta dal giovane che si sta allontanando, grazie alla guida di una figura casta ed ammantata, dalle lusinghe amorose offerte da una sensuale dama seduta sotto quella che potrebbe essere una loggia. Il gesto potrebbe quindi riferirsi alla decisione di condurre una vita legata ad un altro tipo di esperienza rispetto a quella amorosa. Per esempio una vita votata allo studio oppure alla carriera ecclesiastica. Cfr. C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 106

¹⁰¹⁰ Tiziano e Bottega, *Due giovani della famiglia Pesaro*, 1540-45, collezione privata

Cfr. PETER HUMFREY (scheda di), in *The age of Titian*, catalogo della mostra a cura di Peter Humfrey, Timoty Clifford, Aidan Weston-Lewis, Michael Bury, Edimburgo, 2004, pp. 126-127, cat. 36

¹⁰¹¹ C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 106

¹⁰¹² Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* del 1514 ritiene che un gentiluomo debba apprendere a cantare e accompagnarsi col suono del liuto.

comportamenti di potenziali perfetti gentiluomini, dotati di solida moralità e fautori dell'armonia familiare.

Meritano di essere analizzati anche i ritratti che Veronese affrescò intorno al 1560-1561, all'interno della villa Barbaro a Maser, la residenza di campagna dei fratelli Marcantonio e Daniele Barbaro, progettata da Palladio e completata tra il 1556-1558¹⁰¹³. Ritratti di famiglia, ma soprattutto dei valori di famiglia, decisamente meno vincolati dalle consuete impostazioni spaziali e dall'ossequio alla fedeltà fisiognomica¹⁰¹⁴. Nella *Sala dell'Olimpo*, il fulcro architettonico e decorativo della villa, affrescò il *Ritratto di Giustiniana Giustinian con la nutrice, il figlio più piccolo e pappagallo*, proprio sotto alla volta (fig. 4.25), dove il *Trionfo della Virtù* posto al centro del soffitto, va considerato come il motore dell'armonia che regna e lega la famiglia Barbaro alle divinità dell'Olimpo e che da lì si diffonde in tutti gli altri ambienti della villa (fig. 4.24)¹⁰¹⁵. Il ritratto di Giustiniana è in grado di riassumere sia la sua condizione di sposa che quella di madre¹⁰¹⁶. Le rose che tiene in mano, il laccio d'amore nel seno, il cagnolino vicino alla nutrice e lo sguardo sorpreso rivolto verso il marito Marcantonio, identificato da Garton (2008)¹⁰¹⁷, nel *Cacciatore con levriero* che sbuca da una

¹⁰¹³ Al tempo della decorazione di Villa Barbaro a Maser, Veronese aveva alle spalle dieci anni di esperienza nella decorazione degli interni. Si pensi a Villa Soranza (Treville), dove collaborò con Battista Zelotti e Anselmo Canneri; al Palazzo Porto-Colleoni (Thiene), realizzato con l'aiuto di Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo; al Palazzo di Iseppo Porto (Vicenza); al Palazzo Trevisano (Murano); al soffitto della *Sala del Consiglio dei Dieci* in Palazzo Ducale; ai tre tondi del soffitto della Libreria Marciana e agli affreschi nella Chiesa di San Sebastiano. Era quindi giunto al punto centrale della sua carriera. Il linguaggio pittorico di Maser e l'interesse per la ritrattistica devono quindi essere considerati come la continuazione di un processo di progettazione e sperimentazione avviato in molte delle sue precedenti commissioni. J. GARTON, *Grace and Grandeur..op. cit.*, pp. 20-26

¹⁰¹⁴ C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 107

¹⁰¹⁵ Veronese, *Ritratto di Giustiniana Giustinian con la nutrice, il figlio più piccolo e pappagallo*, 1560-61, villa Barbaro, Sala dell'Olimpo. Stando a quello riportato dal Ridolfi, sembra che anche lo Zelotti adottò un'iconografia molto simile a quella veronesiana, per la decorazione a fresco del cortile veneziano di casa Cocina a sant'Eustachio, or Milana: «nel foro d'una finestra mirasi una bella matrona con un cagnuolo ed un fanciullo, che a prima vista sembrano vivi. In altri vani finse le Muse, corpi a chiaro-scuro, ed altri ornamenti. È chiaro, che se quella fatica fosse esposta alla vista del mondo, gli studiosi ne trarrebbero molto profitto, ed il pittore la meritata lode». La notizia non viene datata ma viene riportata a seguito della decorazione del palazzo Trevisan in Murano (1557), e prima delle tre tele realizzate per il Consiglio dei Dieci (1553-54). L'impresa zelottiana potrebbe quindi essere stata eseguita nel sesto decennio del Cinquecento, addirittura prima di quella certamente più rinomata del Veronese a Maser (1560-61). C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, p. 99

¹⁰¹⁶ Cfr. Bernardino Licinio, *Ritratto di famiglia*, Roma, Galleria Borghese

¹⁰¹⁷ J. GARTON, *Grace and Grandeur..op. cit.*, pp. 33-43. Scartata la consueta identificazione del cacciatore con Paolo Veronese, Garton propone di riconoscervi l'effigie di Marcantonio Barbaro, sulla base del ritratto, privo di titolo, eseguito da Jacopo Tintoretto e conservato nel Castello di Ambras a Innsbruck. La vista sul Bosforo nello sfondo e l'iscrizione sulla lettera, identificano il soggetto come il bailo di Costantinopoli, carica che Marcantonio ricoprì dal 1567 al 1574. La carnagione chiara, i capelli rossicci, la fisionomia del volto, e gli occhi vispi si avvicinano molto ai lineamenti del cacciatore, nonostante le differenze stilistiche dei due ritratti. L'abbigliamento del cacciatore è proprio quello abitualmente indossato per l'occasione: stivali, morbido cappello che aderisce bene alla testa, lancia lunga a sufficienza per catturare la preda stando in sella al cavallo e il corno da caccia. Ricordo che la caccia era uno dei passatempi preferiti dai gentiluomini durante i loro soggiorni in villa. E il cacciatore non può essere che Marcantonio Barbaro sia per il fatto di essere collocato nella porzione della villa a lui destinata, almeno questo è quello che si deduce stando alle iscrizioni poste all'esterno, che per la presenza

finta porta alla fine del corridoio a est, rinviano alla sua perenne condizione di sposa, nonostante fosse già stata superata dall'effettiva maternità. Infatti, sopra di lei Veronese ha dipinto in grisaille *l'allegoria della Fecondità*, alludendo ai frutti che diede alla luce: i figli più grandi sono affrescati di fronte a lei -sotto alla rappresentazione in grisaille dell'*allegoria della Fortuna*, la cui ruota finge da talismano per il loro futuro- (fig. 4.26), mentre quello più piccolo che tra l'altro la fissa con uno sguardo colmo di venerazione, è dipinto lungo lo stesso lato della balconata. La presenza del pappagallo sottolinea il forte legame di dipendenza che lega il figlio più piccolo alla madre, intesa come modello di vita¹⁰¹⁸. Infatti, era la madre che, oltre al buon governo della casa e alla trasmissione della nobiltà del lignaggio ai posteri, aveva il serio e difficile compito di provvedere alla primaria educazione dei figli, almeno fino ai sei-sette anni¹⁰¹⁹. Quindi il ritratto di Giustiniana funge anche da exemplum per tutte quelle donne che come lei, sarebbero entrate a far parte della famiglia Barbaro, in qualità di mogli e future madri¹⁰²⁰.

Sempre alle future generazioni è rivolto il messaggio ancor più didascalico veicolato sia dal *Ritratto di Giuseppe Gualdo con i figli Paolo e Paolo Emilio* (fig. 4.27)¹⁰²¹, che dal suo pendant raffigurante il *Ritratto di Paola Gualdo Bonanome con le figlie Laura e Virginia* (fig. 4.28), oggi alla Pinacoteca Civica di Vicenza, entrambi dipinti da Giovanni Antonio Fasolo tra il 1566-1567¹⁰²². La clessidra appoggiata sul tavolo, accanto al grosso volume recante il motto "BONI ET AEQUI"¹⁰²³, all'interno del *Ritratto di Giuseppe Gualdo con i figli*, è il tramite

della sua famiglia ritratta nella volta della *Sala dell'Olimpo*. Infine, Garton riconosce il ritratto di Veronese nella figura di Bacco, dipinta in grisaille sopra la porta della *Sala della Lampada ad olio*. Posto alquanto insolito per collocare la propria effigie ma non inedito dato che anche Mantegna inserì il proprio autoritratto nella decorazione a grisaille della *Camera degli Sposi*. Veronese, nelle vesti di Bacco, tiene un grappolo d'uva nella sinistra e una coppa per bere nella destra, ed è affiancato da Daniele Barbaro, ritratto nei panni di Apollo connotato dalla lira. Queste due figure, proprio per la ricercatezza dei tratti somatici, si distinguono da tutte le altre poste nella stessa positura nelle sovrapposte.

¹⁰¹⁸ Al pappagallo, abituato ad essere addomesticato, va riconosciuta sia la capacità di imitare la voce e il linguaggio umani che quella di individuare l'autorità di re e imperatori, declinabile nel caso specifico come autorità genitoriale. C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 109

¹⁰¹⁹ *loc. cit.* Cfr. Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1415 ca

¹⁰²⁰ C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 110

¹⁰²¹ Paolo, nato nel 1553, scrisse una breve ma importantissima *Vita di Andrea Palladio*. G. ZORZI, *Nota alla "Vita di Andrea Palladio di Paolo Gualdo"*, "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", II (1959), p. 93

¹⁰²² Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di Giuseppe Gualdo con i figli Paolo e Paolo Emilio; Ritratto di Paola Gualdo Bonanome con le figlie Laura e Virginia*, 1566-1567, Vicenza, Pinacoteca Civica
G. ZORZI, *Gio. Antonio Fasolo, pittore lombardo-vicentino emulo di Paolo Veronese*, "Arte lombarda. Rivista di storia dell'arte", VI (1961), p. 213; G. BALDISSIN MOLLI (scheda di), in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni Carlo-Federico Villa, Vicenza, 2003, pp. 410-413

¹⁰²³ La scritta si riferisce alla formula fondativa del diritto romano codificata da Ulpiano: «Jus est ars boni et aequi», traducibile come «il diritto è l'arte (tecnica) del buono e del giusto». Considerando il fatto che Gualdo fosse un illustre giurista, appare appropriato l'utilizzo di questo monito, che peraltro viene spezzato, in modo tale

attraverso il quale avviene questa congiunzione non solo tra presente e future dinastie, perpetuate dalla linea maschile della discendenza, ma anche tra i valori cardine deputati a riassumere l'integrità morale della famiglia. Per quanto riguarda invece il ritratto della componente femminile della famiglia, oltre all'esibizione del prestigio sociale della famiglia, appare chiaro che i destini delle due bambine fossero già stati scritti. Quella più grande sarebbe divenuta una sposa fedele, come testimoniato fin d'ora dal cagnolino, mentre la vita monacale che avrebbe intrapreso la più piccola, viene rivelata dal cardellino che tiene nella mano sinistra, simbolo della Passione di Cristo¹⁰²⁴.

Alla base del *Ritratto di famiglia*, anche detto *Concerto* (fig. 4.29), oggi agli Uffizi, dipinto intorno al 1590 da Leandro Bassano, quarto figlio di Jacopo, è identificabile una ben studiata metafora musicale deputata ad esprimere il «concetto di concordia familiare attraverso l'armonia dell'esecuzione musicale»¹⁰²⁵, anche se quello rappresentato sembra essere il momento che precede il concerto vero e proprio, eseguito esclusivamente da due donne: quella che suona il virginale «se non sposa, sicuramente prossima alle nozze», mentre «la suonatrice di liuto viene indiscutibilmente qualificata come moglie e madre», per tutta una serie di attributi che la qualificano (la vera nuziale, il filo di perle, l'abbigliamento, la rosa sacra a Venere adagiata in bella vista sul tavolo, il cane simbolo di fedeltà coniugale e il bambino frutto dell'unione maritale)¹⁰²⁶. Il concerto tutto al femminile, inteso come attività «ri-creativa» e finalizzato alla «riproduzione» dei suoni, vuole essere una chiara allusione alla fecondità, che secondo Cesare Ripa è la «maggior felicità, che possa avere una donna maritata: poiche per mezo di quella produce i frutti, da Lei nel matrimonio con desiderio aspettati: atteso che per antico istinto di natura è necessaria à gli huomini la procreatione de i

che i due sostantivi finali fossero attribuiti alle qualità possedute dai figli, o meglio a quelle verso le quali avrebbero dovuto protendere. C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù..op. cit.*, p. 107

¹⁰²⁴ Cfr. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto della famiglia Pagello*, Vicenza, Pinacoteca Civica

G. BALDISSIN MOLLI (scheda di), in *Pinacoteca civica di Vicenza..op. cit.*, pp. 413-414. Si tratta di una vera e propria sfilata familiare verso il crocifisso posizionato sul margine destro della tela.

Cfr. Attribuito a Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto della famiglia Valmarana*, 1553-1554, Vicenza, Pinacoteca Civica

F. LODI (scheda di), in *Pinacoteca civica di Vicenza..op. cit.*, pp. 414-416. Gianalvise Valmarana e la moglie Isabella Nogarola siedono ad un tavolo, attorno al quale sono disposti otto dei loro figli, tre dei quali recano degli spartiti musicali in mano a sottolineare l'importanza accordata alla musica nell'educazione del tempo.

¹⁰²⁵ Leandro Bassano, *Ritratto di famiglia* (anche detto *Concerto*), Firenze, Uffizi, 1592

A.M.RYBKO (scheda di), in *Colori della musica: dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra tenuta a Roma e Siena, a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, 2000, cat. 13; J. ANDERSON, "Vedere la musica: Painting and Music in Renaissance Venice, in *Architettura e Musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Milano, 2006, pp. 26-27

¹⁰²⁶ C. TERRIBILE, "La musica nella cultura figurativa veneta del XVI secolo", in *Colori della musica..op. cit.*, p. 92. Lo strumento a tastiera viene identificato come una spinetta o un cembalo.

figliuoli»¹⁰²⁷. Incoronata di senape «perche il minutissimo seme di quest'herba, senza molta industria, frà tutte l'herbe diviene tale, & di tanta grandezza, che è atta a sostenere gli Augelli, che vi si posano sopra»¹⁰²⁸, tiene tra le mani all'altezza del seno «l'Acanto, da alcuni riputato il Cardello, con gli figliuolini dentro il nido», mentre ai suoi piedi ha da una parte una gallina con i pulcini, mentre dall'altra una lepre con i leprottini (fig. 4.30)¹⁰²⁹. L'uccello dipinto da Leandro, appoggiato alla cornice che corre lungo tutta la parete di sfondo, è stato identificato proprio in quello descritto dal Ripa e inteso come attributo principale della Fecondità¹⁰³⁰. In effetti, la famiglia ritratta attorno ad un grande tavolo, vanta numerosi membri di età differenti, che hanno fatto ipotizzare alla critica, oltre al fatto che si trattasse proprio della famiglia Da Ponte, ad una possibile lettura della musica come metafora di vita, testimone dello scorrere del tempo, delle stagioni e delle generazioni¹⁰³¹.

Il dipinto di Leandro Bassano è molto simile per l'impostazione e per l'inserimento del motivo del concerto, al *Ritratto della famiglia van Berchem* di Frans Floris, ora a Lierre, eseguito intorno al 1561 (fig. 4.31)¹⁰³². Si noti l'inserimento della natura morta al centro del tavolo coperto da un pregiato tappeto turco, gli abiti prettamente fiamminghi e l'organico misto: il liuto è suonato dal gentiluomo che guarda lo spettatore, mentre il bellissimo virginale poligonale, privo di coperchio, ed elegantemente dipinto, addirittura con due colombe poste a decoro della fascia esterna della cassa, è suonato dalla donna affiancata dal cagnolino. È presumibile che i suonatori siano uniti dal vincolo maritale. Il fatto di esibirsi di fronte ai figli e nipoti rinvia al concetto di accordo e armonia all'interno della famiglia, istituita tramite il matrimonio. Le famiglie fiamminghe sono tendenzialmente rappresentate attorno ad una tavola imbandita, dove non manca mai l'accompagnamento musicale. Si pensi per esempio anche al *Ritratto della famiglia di Pierre Moucheron*, dipinto da Cornelis de Zeeuw nel 1563, ora al Rijksmuseum (fig. 4.32)¹⁰³³. Qui gli unici accordi sono quelli prodotti dal virginale apparentemente privo di coperchio, con tavola armonica dipinta e motto che corre lungo i margini interni della cassa "SIC TRANSIT GLORIA MUNDI", suonato da una ragazza molto

¹⁰²⁷ C. RIPA, *Icolologia*, edizione a cura di Piero Buscaroli, Milano, 1992, p. 125. Cfr. C. TERRIBILE, "La musica nella cultura figurativa..op. cit., p. 92

¹⁰²⁸ C. RIPA, *Icolologia*, p. 126

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 125

¹⁰³⁰ «Della fecondità dell'Acante ne ragiona Plinio lib. 10 cap. 63. ove dice, che ogni animale, quanto più è grande ci corpo, tanto meno è fecondo, un figlio alla volta partoriscono gli Elefanti, li Cammelli & le Cavalle, l'Acante minimo augelletto ne partorisce dodici». *Ibid.*, p. 126

¹⁰³¹ C. TERRIBILE, "La musica nella cultura figurativa..op. cit., p. 92

¹⁰³² Frans Floris, *Ritratto della famiglia van Berchem*, 1561ca, Lierre, Musées Vuyts-Van Campen et Baron Caroly. *Le portrait dans l'art flamand: de Memling à Van Dyck*, catalogo della mostra, Parigi, 1952, p. 31 (fig. 19)

¹⁰³³ Cornelis de Zeeuw, *Ritratto della famiglia di Pierre Moucheron*, 1563, Amsterdam, Rijksmuseum

giovane che rivolge lo sguardo allo spettatore¹⁰³⁴. La tenera età della suonatrice non deve stupire, in quanto imparare a suonare questo strumento doveva essere una pratica quotidiana per le donne, soprattutto per quelle fiamminghe. Inoltre, il fatto che lo strumento fosse regalato in occasione delle nozze, presupponeva che la novella sposa lo sapesse già suonare. Ecco quindi che il dipinto di Johannes Vermeer nelle collezioni reali inglesi di Buckingham Palace, mostra proprio una delle lezioni di musica impartite alla giovane ragazza colta di spalle -il cui viso compare riflesso nello specchio di fronte a lei-, dal gentiluomo che le sta accanto (fig. 4.33)¹⁰³⁵. Nonostante l'opera in questione sia datata alla metà del XVII secolo, quello che cattura l'attenzione è proprio il virginale di tipo "muselar" suonato dalla giovinetta, sicuramente appartenente alla produzione dei Ruckers. Oltre a Vermeer anche altri pittori seicenteschi inserirono nelle loro tele modelli di virginali molto simili a quelli realizzati dalla famiglia di costruttori più eminente di Anversa, a sottolineare quanto questi strumenti fossero ben radicati all'interno della cultura musicale dell'epoca. Si pensi a quelli dipinti da Gabriel Metsu (fig. 4.34)¹⁰³⁶, oppure da Emanuel de Witte (fig. 4.35)¹⁰³⁷. Infatti, il soggetto della donna/ragazza al virginale, in piedi o seduta, in compagnia oppure da sola, ma sempre inserita all'interno di una stanza ed abbigliata secondo le contemporanee fogge nordiche, divenne piuttosto popolare all'interno della tradizione artistica olandese del XVII secolo¹⁰³⁸.

I ritratti familiari cinquecenteschi non si limitarono ad eternare le effigi dei singoli componenti, ma assunsero un ruolo ben più rilevante, volto sia ad esibire i valori morali adottati dalle famiglie a fondamento delle loro esistenze, che a perpetuarne le virtù di generazione in generazione. L'accordo e l'armonia all'interno del nucleo familiare venne tradotto in termini pittorici mediante l'inserimento della musica: vere e proprie scene di concerto, caratterizzate dall'orchestrazione di più strumenti e cantanti, oppure

¹⁰³⁴ Cfr. Frans Pourbus il Vecchio (Bruges 1545/46 – Anversa 1581), *La famiglia Hoefnagel*, prima del 1581, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts. *L'arte fiamminga: dalle origini ai giorni nostri*, sotto la direzione di Herman Liebaers, Milano, 1988, p. 350

¹⁰³⁵ Vermeer, *Lezione di musica*, 1662-1665, Londra, Buckingham Palace

Cfr. Vermeer, *Ragazza in piedi al virginale*, Londra, National Gallery; *Ragazza seduta al virginale*, 1670-1675, Londra, National Gallery. I due dipinti sono considerati à pendant, o complementari, da alcuni critici per le identiche dimensioni delle tele, oltre che per l'affinità di soggetto e d'impostazione. Mentre altri ritengono che le due tele vennero eseguite a distanza di qualche anno.

¹⁰³⁶ Gabriel Metsu (Leyde, 1629 – Amsterdam, 1667), *Giovane donna al virginale e gentiluomo con ventaglio*, 1658-60, Londra, National Gallery. Cfr. *Ragazza al virginale*, 1662ca, Collection Dutuit. (*Regards sur l'art hollandais du XVIIe siècle. Frits Lugt et les frères Dutuit, collectionneurs*, catalogo della mostra, Parigi, 2004, pp. 66-67, cat. 21); *Donna al virginale*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; *Suonatrice di virginale*, 1661, Parigi, Louvre

¹⁰³⁷ Emanuel de Witte (Alkmaar, 1617/1618 – Amsterdam, 1692), *Interno con donna al virginale*, 1665, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Il virginale suonato dalla figura femminile colta di spalle, è posizionato all'interno della camera da letto.

¹⁰³⁸ Si pensi ai dipinti di Frans van Mieris, Jan Steen, Gerard Dou, Gabriel Metsu, Jacob Ochtervelt, Eglon van der Neer, Caspar Netscher, etc. *Vermeer. La ragazza alla spinetta...op. cit.*, p. 68

rappresentazioni più semplificate, dove compare anche solo uno strumento. Quello che emerge è l'elogio dell'unione, della coesione e della concordia all'interno della famiglia, che ricordo essere nata dall'istituzione matrimoniale.

4.3 ANALISI DELLA MONOCROMA

Come codificato da Cesare Ripa nell'*Iconologia* (1593), l'immagine della "Concordia maritale" è racchiusa nella rappresentazione di «un'huomo a man dritta di una donna, ambi vestiti di porpora, & che una sola catena d'oro incateni il collo ad ambedue, & che la detta catena habbia per pendente un cuore, il quale venghi sostentato da una mano per una di detti huomo, e donna» (fig. 4.36)¹⁰³⁹.

Annalisa Tessarolo Rossi (1997)¹⁰⁴⁰, studiando l'apparato iconografico del ciclo di affreschi realizzato da Battista Zelotti all'interno di villa Emo a Fanzolo, ha identificato la bronzea statua femminile, dipinta all'interno di una finta nicchia posizionata su una delle pareti laterali del vestibolo, come l'allegoria della concordia maritale (fig. 4.37) Non si tratta di una precisa trasposizione pittorica delle parole impiegate dal Ripa, ma piuttosto dell'unione di più fonti differenti, volte a giustificare il corretto inserimento degli attributi che connotano la figura: i due cuori infiammati nella mano destra avvicinati al seno sinistro e il seno destro lasciato scoperto.

Inizialmente identificata come *Cordialità* da Crico (1833)¹⁰⁴¹, la figura con i due cuori è stata interpretata anche come *Concordia*¹⁰⁴², e *Amor coniugale*¹⁰⁴³. Tra le molteplici descrizioni della "Concordia" codificate da Ripa, vi è quella che prevede «una donna in piedi, che tiene due spighe di grano in una mano, e con l'altra una tazza piena d'uccelletti vivi ovvero de cuori. La tazza piena d'uccelletti ovvero de cuori significa conformità di due persone per le quali ne segue l'abbondanza, significata per le spighe di grano»¹⁰⁴⁴. Quindi abbondanza del raccolto come diretta conseguenza della concordia, altresì declinabile in "Fecondità": la

¹⁰³⁹ C. RIPA, *Iconologia*, op. cit., pp. 64-65

¹⁰⁴⁰ A. TESSAROLO ROSSI, *Battista Zelotti: "Concordia maritale" ed "Economia" a villa Emo a Fanzolo*, "Arte Documento", XI (1997), pp. 98-101

¹⁰⁴¹ L. CRICO, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso, 1833

¹⁰⁴² B. RUPPRECHT, *L'Iconologia della villa..op. cit.*, p. 237; L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 224. Crede che la figura monocroma con due cuori in mano possa alludere alla *Concordia coniugale* oppure all'*Ospitalità*.

¹⁰⁴³ G.P. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970, p. 40; J.VAN DER SMAN, *L'Iconologia nella villa veneta del Cinquecento: l'esempio di villa Emo*, "Storia dell'Arte", 71 (1991), p. 40

¹⁰⁴⁴ C. RIPA, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Giolitti, 1593 (ed. Roma, 1630, pp. 125-127)

«maggior felicità, che possa avere una donna maritata: poiche per mezo di quella produce i frutti, da Lei nel matrimonio con desiderio aspettati [...]»¹⁰⁴⁵ (fig. 4.30). E il seno scoperto della donna potrebbe proprio rinviare al concetto di maternità, ovvero al nutrimento della prole, postulato dal Ripa anche per la “Carità”: «donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio destro un fanciullo, al quale dia il latte [...]»¹⁰⁴⁶ (fig. 4.39). I due cuori sorretti dalla figura di Fanzolo, non possono che riferirsi alla concordia per Veleriano, in quanto la parola stessa trarrebbe origine da cuore e «non dalle corde della cetra»¹⁰⁴⁷; mentre le fiamme ardenti poste sopra di essi rinviano all’amore tra la coppia di coniugi, che darà origine alla loro prolifica discendenza. Infatti, per Valeriano, le «facelle» sono simbolo d’amore. Se accoppiare divengono sinonimo sia della reciprocità del sentimento che delle nozze¹⁰⁴⁸. Allo stesso modo il «vaso di fuoco» che la “Concordia di pace” del Ripa, regge in una delle mani, è sinonimo di amore «[...] perché la Concordia nasce dall’amore scambievole, col quale s’assomiglia al fuoco materiale, per essere fatto di calore interiore dell’anima»¹⁰⁴⁹. Inoltre, descrivendo il rito nuziale degli antichi, il Cartari parla di cinque favelle accese davanti alla sposa, da intendere come «[...] buono augurio della generazione, che si aspettava di quel maritaggio»¹⁰⁵⁰. Quindi se dalla concordia «[...] sono fatte e conservate le liete nozze, e nodriti et ammaestrati i figliuoli poi»¹⁰⁵¹, dietro alla figura femminile di Fanzolo, con i due cuori ardenti e il seno destro scoperto, non può che celarsi l’allegoria della *Concordia maritalis*¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁵ C. RIPA, *Icolologia, op. cit.*, p. 125

¹⁰⁴⁶ C. RIPA, *Icolologia, op. cit.*, pp. 48-49

¹⁰⁴⁷ G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis. Basileae, 1556 (ed. *I ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, & altre nationi composti dall'eccellente signor Giouanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune; nella volgar lingua da varii & eccellenti letterati tradotti*, Venezia, presso Gio. Battista Combi, 1625, p. 434)

¹⁰⁴⁸ G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis. Basileae, 1556 (ed. *I ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, & altre nationi composti dall'eccellente signor Giouanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune; nella volgar lingua da varii & eccellenti letterati tradotti*, Venezia, presso Gio. Battista Combi, 1625, p. 434)

¹⁰⁴⁹ C. RIPA, *Iconologia overo Descrittione..op. cit.*, pp. 126-127

¹⁰⁵⁰ V. CARTARI, *Le Imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*. In Venetia, per Francesco Marcolini. MDLVI (ed. Venezia, 1647, p. 103)

¹⁰⁵¹ V. CARTARI, *Le Imagini..op. cit.*, p. 169

¹⁰⁵² Cfr. Gualtiero dall’Arzere detto Padovano (Padova 1505 o 1510 – 1552 ca), *Concordia*, 1550ca, Villa Godi (VI), terza stanza a settentrione dell’ala destra, detta “dei Trionfi”. Alla figura bronzea della *Concordia*, recante due cuori infiammati e posizionata entro una nicchia, corrisponde quella dell’allegoria della Pace. Il fatto che la prima si riferisca all’ambito familiare, mentre la seconda a quello politico-economico, ha reso le due figure complementari.

Dalle molteplici raffigurazioni a monocromo disseminate in tutte le stanze della villa, quasi tutte figure muliebri in chiaroscuro poste entro nicchie, traspare il gusto archeologico per la statuaria antica e per i bassorilievi romani, sicuramente coltivato dal proprietario della villa Girolamo Godi, che frequentò e condivise gli ideali dell’umanistico cenacolo patavino di Pietro Bembo. In quello che sembra essere un vero e proprio tentativo di simulazione della decorazione propria delle ville romane, anche per l’ampio spazio riservato alla raffigurazione

Veniamo ora all'analisi dell'altra figura femminile vestita in un peplo romano con un rotolo nella mano sinistra, che compare nella finta nicchia sull'altra parete del vestibolo di villa Emo (fig. 4.38). Crico vi ha letto la rappresentazione dell'*Economia*, recante il «rotolo delle spese di famiglia»¹⁰⁵³; la Bordignon Favero e la Van der Sman hanno proposto quella dell'*Economia familiare*, con il «rotolo dei conti»¹⁰⁵⁴, mentre per Crosato si tratta della *Saggia amministrazione dei beni domestici* altresì chiamata *Economia dell'amministrazione della casa e del governo della famiglia*¹⁰⁵⁵. Dal punto di vista iconografico non sembra esserci alcuna rispondenza tra la voce "Economia" descritta da Ripa e la finta statua di Fanzolo: «Una matrona d'aspetto venerando, coronata d'olivo, che tenghi con la sinistra mano un compasso, & con la destra una bacchetta, & a canto vi sia un timone»¹⁰⁵⁶ (fig. 4.40). Molto più interessante appare il senso racchiuso nei singoli elementi: «[...] la bacchetta significa l'imperio che ha il padrone sopra i suoi servi, & il timone dimostra la cura, & il reggimento, che deve temere il padre de i figliuoli, perché nel mare delle delitie giovanili non torcano il corso delle virtù, nelle quali si devono allevare con ogni vigilanza, & studio. La ghirlanda dell'olivo dimostra, che il buono Economo deve necessariamente mantenere la pace in casa sua. Il compasso insegna quanto ciascuno debba misurare le sue forze, & secondo quelle governarsi, tanto nello spendere come nell'altre cose»¹⁰⁵⁷. Quindi gli attributi dell'"Economia", intesa come disciplina morale, oltre ad essere strettamente correlati tra loro, rinviano allo stesso fine: il buon governo delle famiglie -declinabile nel triplice rapporto tra padrone/servi, padre/figli, marito/moglie-, dal quale scaturisce il buon governo dello stato¹⁰⁵⁸.

dei paesaggi presenti in ogni vano dell'ala destra, compresa la loggia, è lecito supporre che Gualtiero Padovano abbia attinto sia alle antiche opere marmoree che al vasto repertorio grafico del tempo. L'illusionistico dialogo che si viene così ad instaurare tra i paesaggi affrescati e il paesaggio reale che si estende intorno alla villa, ben oltre il giardino, nonché tra l'intimo microcosmo della villa e la complessità del mondo esterno, rivela la scelta di privilegiare un programma iconografico incentrato sull'esaltazione e sul godimento dell'elemento naturalistico di chiara matrice umanistica. L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 274-275

Cfr. Battista Zelotti, *Allegoria della Concordia con due cuori infiammati in mano*, post 1561, Venezia, villa Foscari detta "la Malcontenta", Stanzino della Fama. Dialoga con l'allegoria della *Costanza*, entrambe poste sulle pareti laterali entro finti cammei. A. LOTTO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 311-316

¹⁰⁵³ L. CRICO, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso, 1833

¹⁰⁵⁴ G.P. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo..op. cit.*, p. 40; J.VAN DER SMAN, *L'iconologia nella villa..op. cit.*, p. 40

¹⁰⁵⁵ L. LARCHER CROSATO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, p. 224

¹⁰⁵⁶ C. RIPA, *Icolologia*, *op. cit.*, p. 111

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 112

¹⁰⁵⁸ «Perché alla felicità del comun vivere politico si richiede l'unione di molte famiglie, che sotto le medesime leggi vivono & per quelle si governino, & per mantenersi ciascuna famiglia con ordine conveniente, ha bisogni di leggi particolari, & più ristrette dell'universali [...]». *loc. cit.*

Cfr. *Il padre di famiglia dialogo del s. Torquato Tasso. Nel quale breuemente trattando la vera economia, s'insegna, non meno con facilità, che dottamente, il governo non pur della casa, tanto di città, quanto di*

Un'interpretazione che potrebbe adattarsi perfettamente alla finta statua di Fanzolo, soprattutto qualora la si consideri in relazione a quella della *Concordia maritalis*. Ma resta da risolvere il problema iconografico legato al rotulo che regge nella mano sinistra. È presumibile che questo elemento sia stato desunto dalle rappresentazioni dei riti nuziali, propri dell'arte romana d'età imperiale¹⁰⁵⁹. L'istituzione matrimoniale era un momento importante all'interno della vita di una coppia di coniugi, ed è per questo che venne spesso raffigurato sul fronte dei sarcofagi, insieme ad altri episodi rappresentativi per la vita del defunto (fig. 4.41-4.42)¹⁰⁶⁰. Il rito della *dextrarum iunctio*, e il rotulo delle *tabulae nuptiales*, contenenti la sottoscrizione del contratto nuziale, erano gli elementi cardine dell'iconografia matrimoniale antica, sicuramente nota anche nell'epoca rinascimentale¹⁰⁶¹.

Nel vestibolo di villa Emo l'allegoria della *Concordia maritalis* e quella dell'*Economia*, risultano perfettamente inserite all'interno del programma decorativo, tanto da costituirne un elemento chiave per la lettura del ciclo, improntato all'elogio dei molteplici aspetti dell'unione matrimoniale: «il valore cristiano del sentimento che unisce indissolubilmente la coppia nella completezza della procreazione (*Concordia Maritale*), il valore morale e civile dell'istituto matrimoniale e delle sua struttura rigidamente codificata (*Economia*), la conciliazione di piacere e virtù che solo la vita coniugale può compiere (decorazione della

contado; ma ancora il vero modo di accrescere, & conseruar le ricchezze. Con la tauola delle cose notabili. In Vinetia presso Aldo, 1583

¹⁰⁵⁹ A. TESSAROLO ROSSI, *Battista Zelotti..op. cit.*, p. 99

¹⁰⁶⁰ Cfr. *Tomba del Cardinale Guglielmo Fieschi*, nipote di papa Innocenzo IV, Basilica di San Lorenzo fuori le mura

Cfr. Bassorilievo romano su fronte del *Sarcofago degli Sposi*, II sec. d.C., Mantova, Palazzo Ducale. Si noti il rito della "dextrarum iunctio", tendenzialmente associato ai cerimoniali nuziali dell'alta classe romana, in particolar modo di quella senatoria, e il contratto nuziale che lo sposo tiene in una mano, celebrato alla presenza di Iuno Pronuba o Concordia, personificazione del matrimonio, dallo stesso dio del matrimonio Imeneo, che porta la torcia nuziale, e da Peithō, personificazione dell'armonia della vita coniugale e dei buoni propositi della coppia. Dietro lo sposo figura il testimone dell'unione.

¹⁰⁶¹ Cfr. Voce "Concordia" nell'*Iconologia* di Ripa: «Un'huomo a man dritta di una donna [...]» (C. RIPA, *Iconologia, op. cit.*, p. 64); Voce "Concordia" nel *Libro degli Emblemi* di Andrea Alciato (emblema XXVII). «Concordia. Quando a Roma i condottieri si preparavano alla guerra civile, e la terra di Marte rovinava per le violenze intestine, era costume, riunite le schiere nelle medesime contrade, di stringersi le destre e scambiarsi dei doni. Questo il tipo di patto, il segno della concordia, affinché coloro che amore affratella anche la stessa mano unisca» (ed. 2009, pp. 169-172); Voce "In fidem uxoriā", nel *Libro degli Emblemi* di Andrea Alciato (emblema LXI). «Sulla fedeltà della moglie. Ecco una fanciulla che stringe la destra al marito, ecco come siede, come un cucciolo le gioca dinanzi ai piedi. Questa è l'immagine della fedeltà, e se la nutre l'ardore di Venere non starà male sulla sinistra una pianta di mele. Difatti i pomi sono sacri a Venere: così Ippomene vinse la Scheneide e così Galatea lo lanciò all'innamorato» (ed. 2009, pp. 329-334).

Il gesto della *dextrarum iunctio* può essere inteso non solo come allusione all'unione fraterna e alla pace condivisa (ambito politico e militare), ma anche come evocazione della concordia tra gli sposi, ovvero della *fidēs* che genera *concordia* e ispira la *pietas* (ambito matrimoniale). Inoltre il gesto era posto a suggello della fedeltà della moglie. L'emblema LXI si proponeva infatti, di far «convivere nel matrimonio il decoro della fedeltà con gli impulsi passionali ed amorosi: due aspetti che si temperano l'un l'altro rinsaldando l'unione».

volta)»¹⁰⁶². Infatti, anche la pergola di vite che dai lati del finto zoccolo marmoreo giunge fino alla volta, al centro della quale appare un amorino che si accinge a spargere le rose che tiene tra le mani, «conferendo al vestibolo l'aspetto di un giardino d'amore»¹⁰⁶³, non deve essere considerata come un mero elemento ornamentale ed accessorio (fig. 4.43). La vite colma di grappoli d'uva è un simbolo di libidine e di fertilità¹⁰⁶⁴, al pari del gesto dell'amorino. Ricordo infatti che la componente passionale dell'amore era legittimata dal matrimonio, che aveva come fine ultimo quello della procreazione, atto a garantire la prosecuzione del nome della famiglia e dei valori morali da essa adottati.

Lo Zelotti aveva già dipinto un pergolato simile nella *Stanza di Bacco*, in villa Foscari detta "la Malcontenta" (post 1561), dove al centro del soffitto appare *Bacco intento a spremere l'uva accanto a Cerere e Venere* (fig. 4.45)¹⁰⁶⁵. Sulle pareti invece affrescò una scena di *Concerto* (fig. 4.44), una di *Sacrificio a Bacco* e alcuni *Paesaggi*.

A Ridolfi la stanza di Bacco «pare trasformata in un cielo, sotto al quale s'innalza una grande tribuna di bronzo, forata nel mezzo, dove *Bacco preme un grappolo d'uva in una tazza tenuta da Amore, con Venere vicina*, giacché il vino è fomento di libidine; e intorno al cielo vola un Amorino, spargendo fiori. Le storie dipinte sulle pareti sono un *sacrificio che si fa a Bacco*, spargendosi dal sacerdote sopra le fiamme in sangue d'un capro, come animale consecrato a quel nume; ed *una folla d'uomini e di donne si diportano in musiche*; tra' quali insinuandosi *Cupido*, va destando amoroso incendio ne' loro petti; e ciò perché spesso dai musicali diporti si passa ai dilette di Venere, e la virtù facilmente si cangia in vizio»¹⁰⁶⁶.

A questo punto si impone una doverosa riflessione sulla monocroma dipinta dal Pozzoserrato all'interno del suo *Concerto*, malgrado la lettura, già di per sé difficile a causa della zona fortemente in ombra in cui è stata collocata, risulti complicata anche dal fatto che la tela sia stata tagliata proprio in quel punto¹⁰⁶⁷ (fig. 4.46). Si intravede infatti, all'interno di una nicchia, una figura femminile stante, con il viso rivolto a destra e dal corpo avvolto in una lunga ed accollata veste che però lascia intravedere le morbide rotondità del suo ventre. Il braccio destro, l'unico che si vede, è disteso lungo il busto, mentre la mano sembra afferrare un oggetto molto simile ad un rotolo, ad una pergamena arrotolata, che potrebbe rinviare alle

¹⁰⁶² A. TESSAROLO ROSSI, *Battista Zelotti..op. cit.*, p. 100

¹⁰⁶³ *loc. cit.*

¹⁰⁶⁴ G.P. VALERIANO, *I geroglifici..op. cit.*, pp. 704, 707-708

¹⁰⁶⁵ Cfr. Veronese, *Bacco dona il vino agli uomini*, 1560-61, Maser, villa Barbaro, *Stanza di Bacco*

¹⁰⁶⁶ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, pp. 121-122

¹⁰⁶⁷ Dal restauro del 2006 è emerso chiaramente «l'attuale stato di incompletezza del dipinto rispetto alla composizione originaria», che probabilmente prevedeva un grande formato. (v. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII: forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, tesi di Dottorato di Ricerca Università di Udine, 2007-2008). Già nel 1964, Menegazzi aveva parlato di un «vecchio restauro» visibile sul lato destro del dipinto, sollevando, per primo, il problema relativo alla riduzione di formato della tela. (v. *Il Museo Civico di Treviso: dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, a cura di Luigi Menegazzi, Venezia, 1964, pp. 261-262)

*tabulae nuptiales*¹⁰⁶⁸. La monocroma dipinta dal Pozzoserrato potrebbe quindi raffigurare l'allegoria dell'*Economia*, al pari di quella affrescata dallo Zelotti nel vestibolo di villa Emo a Fanzolo. Villa che sicuramente ebbe modo di vedere, considerando la durata trentennale del suo soggiorno in Veneto, l'acquisizione della residenza trevigiana e la sua attiva partecipazione nella decorazione ad affresco di alcuni cantieri, dove ebbe modo di confrontarsi, direttamente o indirettamente, con le opere dei grandi maestri della pittura veneta di allora. Considerando che il pendant dell'*Economia* in villa Emo, è rappresentato dalla *Concordia maritale*, appare corretto chiedersi se la scelta di inglobare nel dipinto proprio quella monocroma, finora completamente ignorata dalla critica, avesse il preciso compito di svelare un indizio fondamentale alla risoluzione del rebus da lui magistralmente architettato: l'allegoria della *Concordia amorosa e maritale*.

4.4 SINE CERERE ET BACCHO FRIGET VENUS

C'è ancora un elemento di estrema importanza all'interno del dipinto del Pozzoserrato che merita di essere accuratamente analizzato. Mi riferisco alla statua con corona, grappolo d'uva e calice, a ridosso della lesena in primo piano, di fianco alla monocroma, che riflette perfettamente la complessità di lettura dell'opera.

È stata identificata da Crosato (1988)¹⁰⁶⁹, e Fossaluzza (1998)¹⁰⁷⁰, come Cerere, per il fatto di essere incoronata di spighe e per gli attributi che reca nelle mani «simboli delle messi dell'estate che, al tempo stesso, alludono alla fertilità della campagna circostante»¹⁰⁷¹. Al

¹⁰⁶⁸ Alcune xilografie cinquecentesche immortalano il momento in cui il poeta offre all'amata i propri dolcissimi versi d'amore, solitamente raffigurati sotto forma di rotolo. L'accettazione di questo dono è sinonimo di un sentimento reciproco, nato grazie alla poesia, prima ancora che Cupido, bendato e svolazzante, abbia scoccato al suo freccia.

Cfr. *Stramboti novi sopra ogni preposito. Composti per lo excellentissimo e famoso poeta Seraphino da L'aquila*, Venezia, 1505-1510ca. L'offerta della poesia avviene presumibilmente in una camera da letto, data la presenza di una coppia di cassoni, decorati allo stesso modo. La donna accetta il dono di buon grado, e Cupido alle sue spalle è pronto a colpirla (fig. 4.47).

Cfr. *Ovidio de Arte Amandi vulgare historiando*, Venezia, 1516. La scena risulta decisamente ridotta al minimo, ma non mancano i tre protagonisti atti a rappresentare il solenne momento dell'offerta della poesia (fig. 4.48).

Cfr. *Gloria d'amore composta per Baldesarre Olympo*, Venezia, 1540. La xilografia rappresenta il momento successivo alla consegna dei versi d'amore. La donna, rappresentata con il foglio aperto tra le mani, deve aver già letto i versi che l'hanno fatta innamorare, e afferra la mano del timoroso poeta, mostrandogli di aver gradito l'offerta (4.49).

A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano..op. cit.*, pp. 40-43

¹⁰⁶⁹ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 75

¹⁰⁷⁰ G. FOSSALUZZA, "Treviso 1540-1600..op. cit.", 694-695

¹⁰⁷¹ L. LARCHER CROSATO, "I piaceri della villa nel Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, p. 75

Ricordo anche lo stretto nesso esistente tra castità e Cerere, da associare alle feste annuali celebrate in onore della dea, dalle «mogli devote», che «avvolte in vesti bianche come la neve, offrono alla dea le primizie dei suoi prodotti –ghirlande di spighe- e per nove notti considerano cose proibite l'unione e il contatto con l'uomo». OVIDIO, *Metamorfosi*, X, 431-435

contrario, proprio sulla base del grappolo d'uva e del calice, la Mason Rinaldi (1999)¹⁰⁷², associa questa statua alla figura di Bacco. Divinità che di fatto ben si lega al concetto di fare musica, in quanto, al pari di Apollo, Bacco è «capo e guida delle Muse»¹⁰⁷³. Si noti infatti, che la statua è stata collocata proprio alle spalle del suonatore di flauto. Qualora accettassimo questa proposta di lettura, accreditata anche dalla Filippi (2005)¹⁰⁷⁴, basandoci sulla preponderanza degli attributi riferibili a Bacco, e sulla dubbia natura del materiale con il quale è stata realizzata la corona che cinge il capo alla statua, finiremmo comunque per addentrarci nella tematica delle *Stagioni*. Per la realizzazione del suo *Concerto* trevigiano, il Pozzoserrato potrebbe quindi essersi ispirato all'*Allegoria dell'Autunno*, alla Galleria Nazionale di Praga, dipinta pochi anni prima (fig. 4.50)¹⁰⁷⁵. Tra la suonatrice seduta al virginale¹⁰⁷⁶, e la liutista, posta all'estremità opposta della tela, è stato inserito il giovane Bacco a cavalcioni del tino, con corona di pampini sul capo, calice proteso nella mano destra e grappolo d'uva nella sinistra¹⁰⁷⁷. Ad ogni modo credo che ridurre la lettura del *Concerto* alla tematica delle *Stagioni*, significhi minimizzare e trascurare tutti quegli indizi che invece sembrano suggerire l'esistenza di ben altre strade da sondare. Forse per una corretta interpretazione della scultura bisognerebbe considerare la totalità degli attributi che la identificano, senza alcuna esclusione a priori¹⁰⁷⁸. Dato che, sia la lettura della Crosato che quella della Mason Rinaldi propendono o per l'uno o per l'altro, si potrebbe tentare di avanzarne una nuova, intesa come unione e sintesi delle due, basata sul binomio grano-vino, Cerere-Bacco, che sembra trovare conferma anche nella promiscuità dei caratteri fisionomici della statua. Il viso, infatti, è denotato da tratti fini e sottili che rinviano ai lineamenti femminili; mentre il busto e le braccia sono caratterizzate da una muscolatura abbastanza sviluppata e definita, maggiormente consona ad un corpo maschile, se non fosse per

¹⁰⁷² S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605

¹⁰⁷³ Inoltre ravvede delle similitudini con il Bacco rappresentato da Veronese, nella *Stanza di Bacco* in Villa Barbaro a Maser, «poiché il vino desta nell'anima quelle facoltà che erano poste sotto la protezione del dio di Delfi: l'equilibrio sereno, immune da ogni preoccupazione, e l'ispirazione poetica e spirituale». S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605

¹⁰⁷⁴ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 389

¹⁰⁷⁵ Pozzoserrato, *Allegoria dell'Autunno*, Praga, Galleria Nazionale
A. BALLARIN, *Quadri veneziani inediti nei musei di Varsavia e di Praga*, "Paragone. Rivista di arte figurativa e letteraria", n. 229 (1969), pp. 58-59, tav. 58

Cfr. Pozzoserrato, *Cortigiane*, Augsburg, collezione privata

W. WEGNER, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toeput*, "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 107-118, fig. 137

¹⁰⁷⁶ Si tratta di un virginale poligonale, con tastiera aggettante, dotato di coperchio privo di decorazione, nel quale sembra esser stato inserito uno specchio di forma ovale.

¹⁰⁷⁷ Cfr. Pontormo, *Pala Pucci*, Firenze, San Michele Visdomini

¹⁰⁷⁸ Tra l'altro è l'unica statua ad essere ben visibile dato che le numerose statue che popolano il dipinto, proprio per il fatto di essere rappresentate sullo sfondo, all'interno di nicchie oppure elevate su piedistalli, risultano essere degli abbozzi sfuocati, difficilmente decifrabili.

quell'abbozzo di seno. Allacciato intorno al collo della statua, un mantello ne avvolge il dorso e il braccio sinistro che sorregge con fermezza e decisione il grappolo d'uva; poi all'altezza del ventre, si ricongiunge celando completamente le gambe, di cui però si percepisce la postura. La gamba destra è arretrata, mentre quella sinistra dal ginocchio piegato, quasi pronta per compiere un passo, conferisce forza e dinamismo all'impostazione generale. Invece, la mano del braccio destro, completamente nudo e disteso lungo il fianco, sorregge con estrema eleganza e garbo il calice di vetro, dalla forma tipicamente veneta. Questa commistione di elementi, associabili ora alla sfera femminile ora a quella maschile, potrebbe essere giustificata con le difficoltà frequentemente mostrate dal Pozzoserrato nella costruzione di corpi anatomicamente e proporzionalmente corretti, in particolar modo per quelli posti in primo piano. Oppure potrebbe essere letta come la deliberata scelta del pittore che tenta di far convivere in un'unica figura, molteplici e diverse nature, traducibili dal famoso proverbio di Terenzio: «Sine Cerere et Baccho friget Venus»¹⁰⁷⁹. Ovvero, in assenza di Cerere, cioè del ben mangiare, e di Bacco, cioè del ben bere, la libidine (Venere) è fredda e non val nulla¹⁰⁸⁰. Le figure di Cerere e Bacco sono quindi fuse all'interno della stessa scultura, che non rinvia né all'Estate né all'Autunno, quanto piuttosto all'idea di amore e libidine impersonificata da Venere. Il ricorso a Terenzio può essere giustificato dal fatto che la sua massima fosse particolarmente cara ai manieristi nordici, contemporanei del Pozzoserrato¹⁰⁸¹. Si pensi per esempio alle varie incisioni sul tema di Hendrick Goltzius (fig. 4.51)¹⁰⁸², e a quelle dei suoi discepoli (fig. 4.52)¹⁰⁸³, oppure a quella di Jan Muller, da Bartholomeus Spranger (fig.

¹⁰⁷⁹ TERENCEIO, *L'Eunuco*, IV, 735

¹⁰⁸⁰ Cfr. Terenzio, *Eunuco*, ed. G. Fabrini da Fighine, Venezia, 1558. Nel commentario all'opera di Terenzio viene svelato il significato del proverbio.

¹⁰⁸¹ *Mythologie et Manierisme. Italie, Bavière, Fontainebleau, Prague, Pays-Bas. Peinture et Dessins*, a cura di Andrée de Bosque, Paris, 1985, pp. 176-179

¹⁰⁸² Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1563, disegno, Londra, British Museum;

Sine Cerere et Baccho friget Venus, 1565, incisione, Vienna, Hofmuseum

Sine Cerere et Baccho friget Venus, 1590ca, incisione, Londra, British Museum

In primo piano, Venere rappresentata con un grappolo d'uva nella mano destra, sta afferrando con la sinistra il fascio di spighe donatole da Cupido, che abbandonati arco e frecce, siede mollemente ai suoi piedi. Cerere potrebbe essere riconosciuta nella figurina che si intravede in lontananza, nuda e con la sola corona in testa, in mezzo al campo spighe che si apre sulla destra, mentre Bacco potrebbe essere identificato nell'altra figurina colta di spalle, posizionata sul margine sinistro, più o meno alla stessa altezza della dea delle messi e dei raccolti. In ogni caso, gli attributi esibiti da Venere sintetizzano l'essenza delle due divinità, e la scritta che corre lungo la circonferenza dell'incisione, toglie ogni dubbio sul soggetto rappresentato.

Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1599, grisaille, Londra, British Museum. Esiste anche una variante in acquerello e una incisa. (*Mythologie et Manierisme..op. cit.*, p.177)

¹⁰⁸³ Jan Pietersz Saenredam, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, incisione, 1551-1575ca, Mazzano, Fondo disegni, incisioni, figurini Musei Mazzucchelli

L'incisione si ritiene una copia in controparte da una stampa di Jan Pietersz Saenredam (Zaandam 1565-Assendelft 1607), tratta da un'invenzione di Abraham Bloemaert (Dodrecht 1564 - Utrecht 1651). Al centro della scena Venere, colta quasi in un momento di estasi, è abbracciata da Cerere alla sua destra e da Bacco posizionato dietro alla sua sinistra. Cerere tiene una cornucopia ed un falchetto nella mano destra, mentre Bacco ha un

4.53)¹⁰⁸⁴, solo per citarne alcune. Ma anche al dipinto di Cornelisz van Haarlem a Dresda¹⁰⁸⁵, oppure al disegno di Carel van Mander a Rotterdam¹⁰⁸⁶. Nonostante l'attualità del soggetto, la varietà dei modelli proposti, rivela che non dovette esserci un'iconografia imperante. Rappresentate vicine oppure su piani diversi, sintetizzate dagli attributi oppure visibili in carne ed ossa, le tre divinità assunsero addirittura le fisionomie, le pose e le movenze di personaggi tratti da importanti opere pittoriche. Mi riferisco per esempio all'incisione di Jacob Matham datata intorno al 1595 e conservata al Rijksmuseum (fig. 4.54)¹⁰⁸⁷. Infatti, l'olandese, pupillo di Goltzius, si specializzò nella realizzazione di incisioni in grado di riprodurre fedelmente le opere degli artisti italiani attivi nel XVI secolo, viste a Venezia e Roma durante il suo soggiorno tra il 1593 e il 1597. L'incisione qui presentata oltre a riprendere l'ormai noto proverbio di Terenzio, dichiara di riprodurre un'invenzione di Tiziano. Cercare di risalire alla fonte è piuttosto complicato, in quanto esistono molte versioni del soggetto realizzate all'interno della sua Bottega. È più probabile che Matham abbia riunito nella sua incisione elementi iconografici desunti da due diversi dipinti tizianeschi: l'*Allegoria coniugale* del Louvre (fig. 4.55)¹⁰⁸⁸, e *Venere che benda Amore* della Galleria Borghese (fig. 4.56)¹⁰⁸⁹. Nell'incisione Venere, sontuosamente vestita, pettinata ed ingioiellata, è seduta e reca in mano un turibolo acceso. La particolare posa, ricorda quella assunta dalla Venere-sposa

grappolo d'uva nella sinistra che Cupido tenta di afferrare. Il proverbio di Terenzio è riportato nel margine inferiore.

¹⁰⁸⁴ Jan Muller, da Bartholomeus Spranger (Anversa, 1546 – Praga, 1611), *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, incisione, 1597ca, Harvard Art Museums, Department of Prints

Rappresentati in primo piano, Cerere e Bacco passeggiano mano nella mano, scambiandosi languidi sguardi, mentre sullo sfondo Venere dal viso contratto, affiancata da un Cupido un po' irrequieto, indica il fuoco che è stato acceso lì vicino. Il motto di Terenzio è iscritto nel margine inferiore.

Cfr. Bartholomeus Spranger, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, Vienna, Kunsthistorisches (*Mythologie et Manierisme..op. cit.*, p.178)

¹⁰⁸⁵ Cornelisz van Haarlem, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, Dresda, Staatliche Kunstsammlingen (*Mythologie et Manierisme..op. cit.*, p.179). Bacco sta suonando il liuto mentre Cerere completamente nuda è colta di spalle.

¹⁰⁸⁶ Carel van Mander, *Venere, Cerere e Bacco*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (*Mythologie et Manierisme..op. cit.*, p.179)

¹⁰⁸⁷ Jacob Matham (Haarlem, 1571 – 1631), *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1595ca, incisione, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

¹⁰⁸⁸ Tiziano, *Allegoria coniugale*, 1530-1540, Parigi, Louvre

Cfr. E. PANOFKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, 1999, pp. 221-228. Panofsky presenta una diversa titolazione per il dipinto: *Allegoria del marchese Alfonso d'Avalos*

¹⁰⁸⁹ Tiziano, *Venere che benda amore*, 1565, Roma, Galleria Borghese

Cfr. E. PANOFKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, 1999, pp. 228-235. Il dipinto viene intitolato *Educazione di Amore*.

Cfr. Alessandro Varotari, detto Padovanino (1589-1649), *Venere, Cupido e una sposa (L'oracolo d'amore)*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco; *Ibid.*, *Allegoria di un matrimonio*, Vienna, Kunsthistorisches

Alessandro fu il figlio di Dario Varotari, con il quale collaborò il Pozzoserrato.

Tiziano. Amor sacro..op. cit., pp. 433-435, cat. 147-148

nell'*Allegoria coniugale* del Louvre¹⁰⁹⁰, anche se quest'ultima tiene in grembo una sfera di cristallo, che rinvia alla transitorietà, alla caducità delle cose terrene e alla sfuggevole felicità¹⁰⁹¹. Cupido, dall'aria stanca, ha abbandonato la faretra che si intravede tra le due pernici che amoreggiano ai suoi piedi, ed è appoggiato mollemente alle spalle della madre, proprio come quello del dipinto Borghese. Cerere con la mano al petto osserva Venere ed è accompagnata da un satiro che offre frutti in una coppa. Allo stesso modo nel dipinto al Louvre, Proserpina, figlia di Cerere, si presenta alla dea con un cesto di fiori, da intendere non solo come un chiaro omaggio alla stagione primaverile, sacra a Venere e all'amore, ma anche come il periodo che essa stessa poteva trascorrere sulla terra, prima di raggiungere il consorte nel regno dell'Ade. La corrispondenza è meno forte per il dipinto Borghese, anche se Venere si presenta alla sposa in una positura simile, dopo aver tolto a Cupido la faretra. Invece, per quanto riguarda la figura di Bacco la questione si complica, in quanto i due modelli tizianeschi non contemplano la sua presenza. Ma dalla radiografia del dipinto Borghese, sono emersi i tratti di una versione precedente che prevedeva l'inserimento, proprio tra Cerere e Venere, di una figura con ampie spalle e busto in torsione, molto simile a quanto raffigurato nell'incisione di Matham, dove Bacco è intento a cogliere l'uva (fig. 4.57). Nell'*Allegoria della vista* di Jan Brueghel, datata 1617 e conservata al Prado (fig. 4.58)¹⁰⁹², compare proprio a ridosso dell'arco che conduce all'esterno, quella che potrebbe essere la traduzione pittorica di questa prima versione del dipinto Borghese. Basandosi su questa rispondenza, e sul fatto che esistessero altre versioni sul tema, andate purtroppo perdute, Anderson (1995), ha proposto che l'incisione di Matham derivi proprio da uno di quei dipinti dispersi, e che l'iconografia della *Venere che benda Amore* provenga dal celebre proverbio di Terenzio, al quale fu strettamente connessa¹⁰⁹³.

¹⁰⁹⁰ Sposa-Venere; Sposo-Marte: l'allegoria è volta a celebrare l'unione felice di due sposi o promessi sposi novelli. Tiziano sembra far rivivere il costume romano di raffigurare coppie di sposi di alto livello sociale nelle vesti delle due divinità. Già Botticelli e Piero di Cosimo consideravano appropriata la rappresentazione di Venere e Marte per i cassoni nuziali. E. PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, 1992, p. 129

¹⁰⁹¹ «La sfera in sé può essere simbolo di svariate cose, tra cui l'Instabilità (e specificatamente l'incostanza della Fortuna), l'Universo e –come la più perfetta delle forme- la «Libertà delle Avversità», vale a dire l'Armonia. Ma il fatto che la sfera sia di vetro può indicare solo che quest'armonia è soggetta alla distruzione per opera del fato o della morte: "il vetro mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua", dice il Ripa». E. PANOFKY, *Tiziano. Problemi..op. cit.*, p. 130

¹⁰⁹² Jan Brueghel, *Allegoria della vista*, 1617, Madrid, Prado

¹⁰⁹³ J. ANDERSON (scheda di), in *Tiziano. Amor Sacro..op. cit.*, pp. 435-436

Cfr. J. ANDERSON, "The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation", in *Titian 500*, a cura di Joseph Manca, Washington, 1993, pp. 265-287. Suggestisce che il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini sia una delle prime interpretazioni visive del *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, grazie al quale anche Tiziano si appassionò al tema, che ripropose in numerose varianti, tra le va annoverata quella incisa dal Matham.

Proverbio che dovette conoscere molto bene anche il Pozzoserrato, almeno basandoci sul disegno conservato a Varsavia, datato intorno al 1590¹⁰⁹⁴ (fig. 4.59). Cerere, completamente nuda, nonostante il drappo appuntato all'altezza delle spalle e tenuto con la mano destra, indossa una corona dalle spighe un po' abbozzate e regge nella sinistra la solita cornucopia con falchetto. Accanto a lei compare Venere con Cupido, apparentemente senza ali, intento a nascondersi timidamente dietro al fianco sinistro della madre. Bacco è disegnato a cavalcioni di un tino, col braccio destro proteso in modo da esibire il calice, dalla forma ormai consueta, mentre con l'altro regge un recipiente dal quale sta fuoriuscendo probabilmente il vino¹⁰⁹⁵. «La pergola, il giardino all'italiana in fondo al quale sorge la villa, e il campanile del villaggio accanto, rievocativi della campagna veneta, ci introducono alle soluzioni tipiche del Pozzoserrato frescante di villa»¹⁰⁹⁶. Il formato del disegno sembra essere stato desunto dalle versioni di Hendrick Goltzius¹⁰⁹⁷, mentre l'impostazione generale della rappresentazione appare molto prossima al disegno di Hans von Aachen, di poco precedente (fig. 4.60)¹⁰⁹⁸. Quindi il Pozzoserrato, oltre a conoscere il proverbio di Terenzio, lo aveva pure sperimentato direttamente. Perciò nulla impedisce di ipotizzare che nella statua con corona, grappolo d'uva e calice, all'interno del *Concerto* trevigiano, si celi il famoso proverbio: *Sine Cerere et Baccho friget Venus*. Assieme alla scultura, anche la monocroma, il virginale e il giardino, contribuiscono a chiarire il significato generale del dipinto del Pozzoserrato, da intendere come un'allegoria della Concordia maritale. Un'allegoria basata sulla concretezza del

¹⁰⁹⁴ Pozzoserrato, *Cerere, Venere e Bacco*, 1590ca, disegno, Varsavia, Museo Nazionale, Gabinetto dei Disegni
A. BALLARIN, *Quadri veneziani inediti..op. cit.*, pp. 62-63, tavola 60; T. GERSZI, *The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, "Master Drawings", vol. 30, n. 4 (1992), pp. 367-369, fig. 2; J. ANDERSON, "The Provenance of Bellini's Feast..op. cit.", pp. 278-279

Cfr. Pozzoserrato, *Lot e le figlie*, 1573, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Malgrado lo scarto cronologico, la tipologia figurativa, la plasticità, i contorni e la vista paesaggistica che si apre sullo sfondo, lo avvicinano molto a quello di Varsavia, con *Cerere, Venere e Bacco*. T. GERSZI, *The Draughtsmanship..op. cit.*, pp. 367-368

¹⁰⁹⁵ Cfr. Pozzoserrato, *Allegoria dell'Autunno*, Praga, Galleria Nazionale

¹⁰⁹⁶ A. BALLARIN, *Quadri veneziani inediti..op. cit.*, p. 63 «La stessa invenzione di legare le tre divinità (Cerere, Venere con l'amorino, Bacco) in una composizione elegante e toccata da una punta di erotismo nella cornice di una pergola e di un paesaggio di villa [...] tiene invece qualcosa di "rudolfino": erano alla moda di Rodolfo II questi gruppi di divinità, per lo più rilegati da pratiche erotiche, e proprio Bacco, Cerere, Venere erano tra le divinità più popolari».

¹⁰⁹⁷ Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1565, incisione, Vienna, Hofmuseum; *Ibid.*, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1590ca, incisione, Londra, British Museum

¹⁰⁹⁸ Hans von Aachen, *Sine Cerere et Baccho*, 1584-87ca, disegno, Canada, National Gallery

Ricordo che il pittore tedesco (Colonia, 1552 – Praga, 1615), formatosi sotto l'influsso di Bartholomeus Spranger, una volta giunto in Italia, dove assimilò la lezione del Tintoretto, realizzò il ritratto del Pozzoserrato.

Hans von Aachen, *Ritratto del pittore Lodewijk Toeput*, 1586, Vienna, Kunsthistorisches Museum

A detta del Meijer, il Pozzoserrato è ritratto nelle vesti di un elegante borghese, impegnato nella professione del gioielliere. Arrivato da poco sul suolo veneto, era molto probabilmente alla ricerca di una precisa identità professionale che si maturò a Venezia in favore della pittura.

B. MEIJER, "A proposito della Vanità della Ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato", in *Toeput a Treviso..op. cit.*, pp. 113-114; E. MANZATO, "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso", in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Virdis, Verona, 1997, p. 76

sentimento amoroso e non sulla sua sublimazione, maggiormente in linea con il clima del periodo e con il suo sistema valoriale. Eros/Venere e castità/Cerere, le due componenti essenziali del matrimonio, costituiscono il fondamento di questa allegoria, nonostante la loro presenza possa risultare alquanto implicita.

4.5 UCCELLINO SULLO SNODO DELLA SEDIA

Resta ancora un elemento da prendere in considerazione, forse il più criptico di tutti, per il quale non è stato possibile giungere ad una lettura univoca. Mi sto riferendo all'uccellino dipinto sullo snodo della sedia della suonatrice di virginale (fig. 4.62). Chiamata "cariega da pozzo", questo particolare tipo di sedia a braccioli compare anche nel duplice ritratto della *Coppia di sposi*, del 1595, conservato nel Museo Civico di Treviso¹⁰⁹⁹, in una versione ancora più elaborata con profili e borchie dorati, rivestimento in velluto e bordatura a nappe. Purtroppo però le sedie sono dipinte frontalmente e quindi non è dato sapere se fosse presente sul retro un emblema simile a quello dipinto dal Pozzoserrato nel *Concerto* (fig. 4.63).

Come già osservato, nell'incisione della *Festa Carnevalesca* di Amsterdam (1595 o 1598)¹¹⁰⁰, che Pieter de Jode il Vecchio, trasse da un modello del Pozzoserrato, è appesa sotto alla loggia una gabbietta contenente un uccellino, simile ad un pappagallo (fig. 4.65). Anche in un altro dipinto il Pozzoserrato inserì il motivo della gabbietta, connotata da una forma decisamente eccentrica. Sto pensando al *Ritratto di gentiluomo ventiduenne*, datato 1596 e conservato al Museo Civico di Treviso¹¹⁰¹ (fig. 4.68). In effetti, un cardellino dalle penne colorate è rinchiuso in un'insolita e raffinatissima gabbietta di legno e fil di ferro a forma di gondola dotata di felze¹¹⁰². A detta del Bellieni (2005), la gabbietta con l'uccellino prigioniero

¹⁰⁹⁹ Pozzoserrato, *Coppia di sposi*, 1595, Treviso, Musei Civici. Il doppio ritratto matrimoniale di mancata identificazione è stato congiunto in un'unica tela in occasione di un recente restauro. Si ritiene che i due effigiati possano appartenere alla classe altolocata trevigiana, non solo per la raffinatezza delle vesti ma anche per la finezza dei complementi d'arredo.

Cfr. Maarten de Vos, *Ritratto della famiglia Anselmi*, 1577, Bruxelles, Musée Rayaux des Beaux-Arts (fig. 4.64) Inscrizione nel cartiglio in alto: «Concordi ae Antonii Anselmi et Joannae Hooftmans feliciq: propagini, Martino de Vos picture dd natus est ille ann MDXXXVI, die IX febr uxor ann MDLV D XVI decembr liberi ä Aegidius ann MDLXXXV XXI augusti Joanna ann MDLXVI XXVI septembr»

¹¹⁰⁰ Pieter de Jode il Vecchio (da Pozzoserrato), *Festa Carnevalesca*, 1595 o 1598, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

¹¹⁰¹ Pozzoserrato, *Ritratto di gentiluomo ventiduenne*, 1596, Treviso, Museo Civico

Indossa un colletto a triplice fessurazione verticale sui quarti anteriori sopra ad uno "zipon" imbottito sul torace, terminante in una "pancetta" appuntita verso il ventre e ornato a sottili strisce orizzontali di passamaneria su tutta la superficie tessile a vista. Data la ridotta visuale imposta sia dal formato del ritratto, che dalle precarie condizioni della pellicola pittorica, per i calzoni è stato ipotizzato un andamento lievemente rigonfio in corrispondenza dei fianchi, in linea con i coevi modelli veneziani.

¹¹⁰² M. LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVII secolo*, Lucca, 2001, pp. 79-80. Voce "Cardellino": «il cardellino canta così dolcemente quando è prigioniero in gabbia da attrarre gli altri uccelli [...] è insuperabile nell'attrarre alla sua gabbia gli altri uccelli».

volgerebbe il tema della rappresentazione «in monito morale raccomandando la definitiva repressione delle libere passioni amorose (magari consumabili proprio in complici gondole coperte!)»¹¹⁰³. In effetti, la struttura del felze garantiva maggiore riservatezza ed intimità alle Coppiette che salivano in gondola. L'imbarcazione veneziana per antonomasia fu molto apprezzata oltralpe, tanto da essere rappresentata in molteplici varianti, di norma inserite all'interno dei dipinti. Non solo quindi scenette di fugaci approcci amorosi (fig. 4.69)¹¹⁰⁴, ma anche di conviti rallegrati dall'accompagnamento canoro e musicale (fig. 4.70)¹¹⁰⁵. È più probabile comunque che la lettura del dipinto debba essere ricondotta nell'ambito delle pene d'amore. «L'uccellino serve a dichiarare la condizione dell'amante, senza l'amata, prigioniero di un sentimento inutile. Tuttavia basta che lei voglia e il desiderio diverrà realtà»¹¹⁰⁶. Si noti anche il piccolo libretto posto sopra il tavolo, che il gentiluomo atteggiato in maniera dignitosa con garofano all'orecchio –simbolo di fidanzamento e di promesse maritali-, sta per aprire. Gesto che probabilmente vuole alludere alla perdita libertà d'amare, sulla base del rapporto tra *libro-liber-libero*. Anche l'affaccio sul giardino è chiaramente legato alla tematica amorosa: le Coppiette che passeggiano tranquille e serene tra le aiuole verdeggianti, la fontana e il pergolato sono in effetti i classici attribuiti del giardino d'amore. Giardino che il nostro gentiluomo può solo osservare dalla finestra, almeno fino a quando l'uccellino continuerà ad essere imprigionato. La gabbietta quindi, anche per il luogo in cui è stata appesa, è in stretta connessione con il giardino, al pari di quella della stampa del de Jode, sebbene in quel caso l'idea del giardino fosse sintetizzata della raffigurazione di poche aiuole disposte ai piedi della scalinata della loggia. Quello che differenzia l'incisione dal dipinto è sostanzialmente l'inserimento del momento musicale. Peculiare il fatto che nel *Ritratto di Famiglia* altresì detto *Concerto* di Leandro Bassano (fig. 4.29)¹¹⁰⁷, compaia un solo uccellino appollaiato sulla cornice della parete di fondo, che è stato interpretato come l'attributo della Fecondità. Oppure che nell'incisione della *Musica* di Cornelis Cort (fig. 3.44)¹¹⁰⁸ -basata su un dipinto di Frans Floris, di un decennio precedente, adesso perduto-, sia rappresentato un solo uccellino posato sul tavolo, richiamato forse dalla dolce melodia prodotta dal virginale. A proposito dell'uccellino dipinto dal Pozzoserrato nel *Concerto*, che anche in questo caso è

In maniera analoga Santa Caterina d'Alessandria convertì molta gente al cristianesimo con la sua eloquenza, quando fu catturata. «Come uccello domestico, il cardellino può essere raffigurato nelle mani del suo padrone».

¹¹⁰³ A. BELLINI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 393

¹¹⁰⁴ *The Album Amicorum of Sir Michael Balfour*, Edinburgh, National Library of Scotland

¹¹⁰⁵ David Brentel, *Music on a gondola*, 1585, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

¹¹⁰⁶ E.M. DAL POZZOLO, *Cani in grembo e uccelli in gabbia..op. cit.*, p. 94

¹¹⁰⁷ Leandro Bassano, *Ritratto di famiglia* (anche detto *Concerto*), Firenze, Uffizi, 1592

¹¹⁰⁸ Cornelis Cort (da Frans Floris), *Musica*, 1565, incisione

l'unico della composizione, la Filippi (2005), rammenta i «vezzosi augelli in fra le verdi fronde/temprano a prova lascivette note», desunti dai versi del Tasso¹¹⁰⁹. Ma i componimenti poetici e letterari cinquecenteschi, sulla base di quelli precedenti, erano soliti nominare gli uccellini, e quindi questa interpretazione appare troppo generica. Lo Straparola per esempio nella cornice introduttiva alla terza notte della sua opera¹¹¹⁰, fece riferimento ai «vaghi augelli»¹¹¹¹ che «lasciati i soavissimi lor canti e il tra lor guerreggiare, ne' suoi cari nidi sopra e' verdi rami chetamente si riposavano»¹¹¹². Immagine che riprese anche nell'incipit della nona¹¹¹³, e della duodecima notte¹¹¹⁴, per sottolineare l'arrivo della sera e quindi del momento in cui «l'amorevole e onorata compagnia» era solita radunarsi nel palazzo di Murano¹¹¹⁵. Lo stesso fece Agostino Gallo, che utilizzò esplicitamente il soave canto degli uccelli per enfatizzare l'abisso esistente tra la città e la campagna, in quanto « gli uccelli della Città cantano per timore, & quelli della Villa per amore».

La Città «resta priua del cantare de gli uccelli, che noi udiamo giorno, & notte. Et se pur ui è chi desideri udir cantare uccello alcuno, li convien tenerlo in *gabbia*, & dargli da beccare, & bere: Onde, si come noi fruimo il cantar de' nostri con *libertà* loro, cosi quei *prigionieri* sempre cantano sforzatamente; temendo di morir di fame se non cantassero. Per tanto, non è meraviglia se'l cantar de' nostri è più allegro, più sonoro, & più soaue (stando che cantano i lor'amori con mirabil festa) che quello di quei meschini, i quali co i loro tristi, & aspri accenti; non par che cantino, ma amaramente pianghino la loro dura sorte; conoscendo che non possono cantar nelle selve, ò sopra gli arbori tra molte herbe bellissime, ò a canto alle chiare, fresche & dolci acque, come faceuano. Per il che, possiamo dire, che si come noi habitatori della Villa ci assomigliamo à i nostri nella libertà, & uita lieta; cosi quelli della Città s'assomigliano à i suoi, per coto della prigionia, & malinconia. Et di qui si uede ch'essi son assai men prudenti de' detti uccellini, perché potendo, non uogliono uscire della Città; come quei meschini si sgabbierebbono uolentieri se potessero, per fruir la pretiosissima libertà, la quale fu tanto apprezzata da infiniti famosi antichi»¹¹¹⁶.

«O' uita felice della Villa, poiche con gran piacere si ode cuccurir'i galli, cocchillar le galline, pipillar'i pollicini, barbottar le anitre, gridar le oche, buogonar'i colombi, strider'i stornelli, garrular le passere, gorgheggiar le rondinelle, lamentar'i lusignuoli, gemer le tortorelle, & il uario cantar de gli uccelli»¹¹¹⁷.

La campagna è connotata da una «[...] infinità di uccelletti diuersi, che mai non cessano di cantare, & gorgheggiare secondo le loro naturali uoci; dimostrandoci l'allegria interiore, che tuttavia sentono in questo opaco luogo. Armonia certamente soauissima, & perfettissima per eccitare ogni bell'intelletto alla considerazione della inesplicabile bontà del grand'Iddio, la quale non cessa mai di donarci infiniti beni in questa si frale vita, come caparra de gl'incomprensibili premij di quell'altra perpetua»¹¹¹⁸.

¹¹⁰⁹ E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, p. 389

¹¹¹⁰ Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, Venezia, 1556

¹¹¹¹ Cfr. BEMBO, *Asolani*, II 19

¹¹¹² G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 162

¹¹¹³ «gli vaghi augelli sopra li fronzuti rami delli diritti arbori nelli lor nidi chetamente posavano»

¹¹¹⁴ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 701. «vaghi e occhiuti uccellini [che] avevano già dato luogo all'oscurità della notte»

¹¹¹⁵ G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli..op. cit.*, p. 567. Lo Straparola ha ripreso queste espressioni dal Decamerone in quanto anche Boccaccio scrisse de «gli uccelli su per li verdi rami cantando piacevoli versi» e dei «belli e diritti albori». Ma anche Sannazzaro nell'*Arcadia* parlò di «folte ombre de' fronzuti rami» (IX, 3).

¹¹¹⁶ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, p. 349

¹¹¹⁷ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, p. 384

¹¹¹⁸ A. GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, p. 394

Sebbene gli uccelli in campagna fossero liberi, capitava comunque che venissero messi in gabbia durante le sessioni di caccia. L'uccellare rientrava nella categoria degli spassi godibili in villa e tra le numerose tecniche utilizzabili a seconda dei volatili, delle stagioni e dei terreni, vi era quella che prevedeva l'impiego delle quaglie ingabbiate, in quanto il loro amorevole canto sarebbe valso da richiamato per gli amati «quagliotti d'Aprile, & d'altri mesi»¹¹¹⁹ (fig. 4.71)¹¹²⁰.

All'universo della villa vanno ricondotti anche i numerosi uccelli affrescati alle pareti, in gabbia oppure liberi, spesso associati al motivo del pergolato. Si pensi per esempio agli affreschi di villa Soranza, presso Castelfranco Veneto, realizzati da Veronese, di cui rimangono soltanto le parole del Ridolfi: «In una delle camere appare *in guisa di tribuna, naturalissima vite con augellini, e negli archetti* sono teste finte di bronzo. Nelle pareti vi è Alessandro che taglia col ferro il nodo Gordiano, e le donne di Dario dinanzi al medesimo Alessandro, che ordina che sieno come regine servite»¹¹²¹. Oppure a quelli in villa Allegri, Arvedi a Grezzana di Cuzzano in provincia di Verona¹¹²², che nonostante la datazione leggermente posteriore al periodo di attività del Pozzoserrato, sono dei modelli attendibili di quella che dovette essere una consuetudine decorativa, che probabilmente subì l'influenza della produzione romana di Giovanni da Udine (Udine, 1487 – Roma, 1561)¹¹²³.

¹¹¹⁹ «[...] del pigliar i quagliotti d'Aprile, & d'altri mesi, col farli chiamar'amorosamente dalle quaglie ingabbiate, come cari amati; [...] alcuni nostri gentil'huomini che pigliano innanzi giorno di questi sciocchi uccelli, contrafacendo la uoce della quaglia benissimo con la bocca loro; [...] un nuouo modo, che fa un nostro cittadino nella Villa di Chiari; il quale piglia quante quaglie si trouano in ogni campo di miglio in una uolta con un quagliotto concio per questo effetto: La qual cosa è tanto più meravigliosa, quanto che con la quaglia cantatrice si pigliano solamente i maschi, di uno in uno; & con questo (cantando bene) non pure si pigliano tanto le femine, quanto i maschi; ma ancora se fussero cento insieme (& più assai) non scampa quagliotto, ò quaglia [...]». A. GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura..op. cit.*, ed. 1978, pp. 358-364

¹¹²⁰ Johannes Stradanus, *La caccia agli storni*, 1560ca, disegno, Collezione Frits Lugt. Lo Stradano (Bruges, 1523 – Firenze, 1605), al pari del Pozzoserrato, compì il suo viaggio in Italia dove sostò tra Venezia, Firenze, Roma e Napoli. Tolto il breve periodo che trascorse nei Paesi Bassi, tra il 1576 e il 1578, dimorò sempre a Firenze, collaborando col Vasari alla decorazione dei palazzi medicei. Eccellea soprattutto nella creazione di innumerevoli bozzetti e cartoni per arazzi che vennero eseguiti dall'Arazzeria Fiorentina¹¹²⁰. E infatti, su commissione del granduca Cosimo I di Toscana disegnò i cartoni per una serie di arazzi con scene di caccia, destinati ad ornare la villa medicea di Poggio a Caiano. Le trattative erano già in corso nel 1561, o forse prima, e gli arazzi furono eseguiti nel 1567-68. I cartoni, che pare fossero 132, furono preceduti da una gran quantità di primi "pensieri", che furono successivamente incisi ed elaborati¹¹²⁰. Il foglio della *Caccia agli storni*, fa parte della seconda serie di incisioni, edita da Phillips Galle nel 1634 ad Anversa. La scena ivi rappresentata sembra ricordare le puntigliose descrizioni fornite da Agostino Gallo nel suo fortunato dialogo, essendo «l'uccellare ai perniconi co i sparauieri» uno dei maggiori intrattenimenti «che possa apprezzar'il gentil huomo». *Artisti olandesi e fiamminghi in Italia. Mostra di disegni del Cinque e Seicento della Collezione Frits Lugt*, catalogo della mostra a cura di Carlos van Hasselt e Albert Blankert, Firenze, 1966, pp. 68-69, tav. VII

Cfr. Pieter Brueghel il Giovane, *Trappola per uccelli*, 1605, olio su tavola, Genève, Collection Torsten Kreuger

¹¹²¹ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte..op. cit.*, II, p. 11

¹¹²² E.M. GUZZO (scheda di), in *Gli affreschi nelle ville venete..op. cit.*, pp. 267-269. cat. 65

¹¹²³ Affreschi della Loggetta del Cardinal Bibbiena, 1516-1517, Roma, Palazzi Vaticani; Affreschi della Loggia del Giardino, 1520-1521, Roma, villa Madama; Affreschi della loggia di Psiche, villa Farnesina. Giovanni da

Ricordo inoltre che il motivo degli uccelli, assieme a quello floreale, venne utilizzato anche per la decorazione dei virginali. Sulla fascia esterna della cassa del virginale poligonale, privo di coperchio, dipinto da Frans Floris, all'interno del *Ritratto della famiglia van Berchem*, compaiono due colombe (fig. 4.72)¹¹²⁴, ma è soprattutto la tavola armonica ad ospitare svariate specie di volatili. Venivano copiati dai libri di modelli, ed è presumibile che i decoratori operanti sugli ultimi strumenti fabbricati da Andreas Ruckers, attinsero a quelli editi da Adrian Collaert (1550/60-1618): *Florilegium* (1590), e *Avium Vivae Icones* (1610, 1625)¹¹²⁵. *Avium Vivae Icones* è una raccolta di incisioni di uccelli domestici, selvatici, europei ed esotici, decisamente interessante in quanto è evidente la ricerca di una resa reale e naturalistica, sebbene dal punto di vista anatomico esistano delle imprecisioni¹¹²⁶ (fig.4.73). Per le tavole armoniche degli strumenti marchiati Andreas Ruckers, vennero preferiti quelli appartenenti alle più comuni specie europee (passeri, corvi, aquile, pernici, cardellini), anche se vennero particolarmente apprezzati anche quelli più esotici come i tacchini e i pappagalli (fig. 4.74-4.78)¹¹²⁷.

Alla fine di questo excursus, appare evidente che la lettura dell'uccellino dipinto nella tela del *Concerto*, possa essere ricollegata a molteplici fattori, tutti perfettamente in linea con le tematiche affrontate dal Pozzoserrato: l'amore, la musica, il giardino, i passatempi in villa e la decorazione dei virginali. Infine, la forma del supporto rosso, inserito e bloccato nel punto di snodo della sedia, dove è stato dipinto l'uccellino, potrebbe essere collegata all'araldica. Questa strada è stata sondata dalla Piovon (2007-2008), che presupponendo una committenza

Udine, insieme a Francesco Salviati, si occupò anche della decorazione del camerino di Apollo, in Palazzo Grimani, dove realizzò straordinari brani naturalistici, tra il 1537-1540.

Cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Giovanni da Udine malnoto e misconosciuto*, Parma, 1934; A. RICCARDI DI NETRO, *Gli affreschi di Giovanni da Udine nel castello di Colloredo*, Udine, 1955; *Giovanni da Udine: i libri dei conti*, a cura di Liliana Cargnelutti, Udine, 1987; E. BARTOLINI, *Giovanni da Udine: la vita*, Udine, 1987; N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine: 1487-1561*, Udine, 1987; D. GIOSEFFI, *Giovanni da Udine nella cultura artistica europea*, Udine, 1989; G. CANEVA, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche: Villa La Farnesina, sede dell'Accademia nazionale dei Lincei*, Roma, 1992; *Perin del Vaga, Giovanni da Udine, Marcello Venusti. Madonne in Galleria Borghese: studi e restauro*, a cura di Kristina Herrmann Fiore, Roma, 2008

¹¹²⁴ Frans Floris, *Ritratto della famiglia van Berchem*, 1561ca, Lierre, Musées Vuyts-Van Campen et Baron Caroly. *Le portrait dans l'art flamand: de Memling à Van Dyck*, catalogo della mostra, Parigi, 1952, p. 31, fig. 19

¹¹²⁵ Collaert pubblicò altri due libri di modelli, che però non dovettero essere presi in considerazione dai decoratori dei Ruckers, almeno in base all'analisi delle tavole armoniche superstiti: *Piscium Vivae Icones*, edito ad Anversa nel 1611 e ad Amsterdam nel 1634; *Animalium Quadrupedium*, pubblicato ad Anversa probabilmente nel 1612.

¹¹²⁶ I decoratori degli strumenti di Jhoannes Couchet furono quelli che si avvicinarono di più ad una resa realistica dei motivi dipinti, sicuramente grazie all'impiego di una tecnica sofisticata.

¹¹²⁷ G. O'BRIEN, *Ruckers..op. cit.*, pp. 145-158. Vengono analizzati i diversi stili decorativi adottati dai differenti decoratori dei vari membri della dinastia Ruckers per dipingere le tavole armoniche dei loro strumenti. Constatando che ogni decoratore manteneva il proprio stile costante almeno per alcuni decenni, è stato possibile individuare gli strumenti autografi, avanzare precise datazioni ed identificare il costruttore.

trevigiana, basandosi essenzialmente sul sistema vestimentario, ha analizzato gli stemmi delle principali casate gentilizie di area veneta, senza però giungere ad un risultato univoco¹¹²⁸. In effetti, molteplici blasoni veneti e veneziani sono caratterizzati da diverse tipologie di uccelli: l'aquila, la colomba, la cicogna, la civetta, il gallo, la gru, il pavone e la poiana. Tuttavia il particolare dell'uccello nero, colto di profilo, su fondo rosso non trova riscontro negli stemmari analizzati¹¹²⁹. Inoltre, quello dipinto dal Pozzoserrato si differenzia notevolmente per la resa naturalistica, a differenza delle forme più stilizzate presenti nei blasoni. Nonostante questo, risulta impossibile individuare la specie di appartenenza a causa delle ridotte dimensioni dell'emblema. Si potrebbe ricorrere al significato attribuito a ciascun uccello, ad esempio la cicogna è simbolo della primavera per Valeriano (1625), «perciocché venendo l'inverno ella se ne va in paesi più temperati, e ritorna da noi nel tempo di primavera; La onde Petronio con felice composizione la chiamò esulieme, che tanto vuol dire, quanto, fuggi Verno. Di qui è, ch'alcuni aggiunsero la cicogna nella pittura della State, essendo cosa manifesta, che fra molti uccelli vagabondi ritorna da noi nel tempo estivo»¹¹³⁰. Ma sempre per Valeriano, anche la gru oppure il nibbio avevano lo stesso significato¹¹³¹. A detta del Ripa (1611), la cicogna era anche simbolo di devozione filiale¹¹³². Sul piano simbolo quindi, la

¹¹²⁸ F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII: forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, tesi di Dottorato di Ricerca Università di Udine, 2007-2008

¹¹²⁹ Stemmario italiano delle famiglie nobili e notabili, a cura di Adalberto Ricotti Bertagnoni, Bassano del Grappa, 1970; V.M. CORONELLI, *Blasone veneto o gentilizia insegne delle famiglie patrizie oggi esistenti in Venezia*, delineato già dal P. Generale Coronelli e ristampato con nuove aggiunte, Venezia, 1975; E. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, 2 vol., Verona, 1979; *Ibid.*, *Blasonario Veneto*, Verona, 1985; G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 2 vol., Bologna, 1998; *Stemmario veneziano Orsini de Marzo*, edizione del codice del sec. XVIII, a cura di Niccolò Orsini de Marzo, Milano, 2005

Cfr. Dardani: banda rossa con tre uccelli neri. Sfondo azzurro con due stelle oro simmetricamente disposte in alto a destra e in basso a sinistra (E. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme..op. cit.*, n. 1049)

¹¹³⁰ I ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significazioni de gl'Egittij, & altre nationi composti dall'eccellente signor Giouanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune; et da lui in cinquantaotto libri diuisi ... Con due libri pure di ieroglifici del Sig. Celio Augustino Curione nel fine. Et in questa nouissima impressione da infinite scortrettioni espurgato; & aggiuntoui cinque copiosissime tauole. In Venetia, Presso Gio. Battista Combi, 1625, p. 228 (la prima edizione del 1602, venne sempre stampata a Venezia ma presso Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi)

Cfr. M. RABANO, *De Universo*, in Migne, PL, vol. 111, col. 245 B. La cicogna compare nelle raffigurazioni dell'Annunciazione, in quanto è foriera della primavera, come l'Annunciazione è foriera dell'Avvento di Cristo. (M. LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento..op. cit.*, p. 95)

¹¹³¹ «Sono alcuni, che dicono, che quando vien la grue, significa la Primavera, quando parte l'inuerno: perciocché questo uccello venendo, e partendosi da noi, ci mostra hor la primavera, & hor l'inuerno, perché molto egregiamente prevede il caldo & il freddo». *I ieroglifici..op. cit.*, pp. 225-226

«Il nibbio ancora era immagine della primavera». *I ieroglifici..op. cit.*, p. 226

¹¹³² C. RIPA, *Iconologia*, Padova, presso Pietro Paolo Tozzi, 1611. Voce "Gratitudine": «Donna ch'in mano tenghi una Cicogna, & un ramo di lupini, ò di faua. Ora Apolline dice, che questo animale più d'ogn'altro ristora i suoi genitori in vecchiezza, & in quel luogo medesimo, ove da essi è stato nutrito, apparecchia loro il nido, gli suelle le penne inutili, & le dà da mangiare fino a che siano nate le buone, & che da se stessi possano trouare il cibo [...]» p. 212; Voce "Pietà": «Donna, laquale con la sinistra mano, tiene una Cicogna [...] La Cicogna, insegna la pietà verso il padre, & la madre, col suo essemplio detto altre volte» p. 427; Voce "Quiete": «Donna

cicogna risulterebbe ben inserita all'interno della tela trevigiana, dove il giardino d'amore sullo sfondo è da associare alla stagione primaverile, mentre l'esecuzione musicale in primo piano, vuole alludere all'armonia e alla concordia maritale e familiare. Forse ancora più attinente alla rappresentazione, risulterebbe essere la cornacchia, giacché «[...] si tien per il simbolo, e segno della concordia»¹¹³³, intesa in senso maritale, oppure della «perdice», che malgrado fosse associata ad «amore disonestissimo», era anche simbolo della «concordia nella cura famigliare»¹¹³⁴.

Malgrado i significati insiti nelle tipologie di questi uccelli, risultino congrui a quello espresso dall'allegoria del Pozzoserrato, gli elementi a disposizione per il riconoscimento dell'uccellino dipinto nel *Concerto*, sono tuttavia insufficienti per avvalorare una di queste ipotesi. Infine, non è da escludere che la committenza possa essere straniera. Considerando il fatto che il dipinto sia stato concordemente attribuito dalla critica alla fase della tarda maturità del pittore, nel suo periodo trevigiano¹¹³⁵, sarebbe logico circoscrivere a questa zona la provenienza della commissione. Tuttavia a Treviso è registrata fin dalla prima metà del XVI secolo, una notevole presenza di artisti «teutonici» o «tedeschi»¹¹³⁶, particolarmente affascinati ed interessati dalle suggestioni del paesaggio veneto e soprattutto lagunare. È possibile quindi che Pozzoserrato abbia realizzato la tela per una committenza tedesca, o comunque nordica, come fece Lambert Sustris per i Fugger. Il *Noli me tangere* (fig. 4.79)¹¹³⁷, è un dipinto dall'essenza prettamente veneziana, come confermato dagli abiti indossati dalla Maddalena, o dal giardino che si apre alle sua spalle, solitamente ricondotto all'universo della villa, eppure non è stato realizzato per un committente della Repubblica. L'emblema gentilizio ben visibile nell'angolo in basso a sinistra rivela che il committente fu un membro

d'aspetto graue, & venerabile; sara vestita di nero, che porti seco qualche segno di Religione, sopra all'acconciatura della testa, vi starà vn nido, dentro del quale si veda vna Cicogna tutta pelata per la vecchiezza, la quale si riposa nel nido, & è nutrita dalla pietà de figliuoli», p. 449

¹¹³³ «Ma percioche in niuno stato di vita più si desidera la concordia, che nel commercio maritale; di qui auuiene, che la cornacchia si tien per il simbolo, e segno della concordia; e però i Greci [...] nelle feste nuttiali, solevano gridare [...] che tanto voleua dira quanto: Via cornacchia; non sapendo, che per antico costume, & ordine, la cornacchia soleua con ottimo augurio nelle nozze chiamarsi e nominarsi». *I ieroglifici..op. cit.*, p. 261

¹¹³⁴ *I ieroglifici..op. cit.*, pp. 310-312

¹¹³⁵ F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra tenuta a Mantova a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, 2004, p. 326; E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2005, p. 389, fig. 132

¹¹³⁶ E. MANZATO, «Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso», in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Verona, 1997, p. 75

¹¹³⁷ Lambert Sustris, *Noli me tangere*, 1550 ca, Lille, Musée des Baux Arts

Cfr. Pozzoserrato, *Noli me tangere*, Vicenza, Pinacoteca civica

M. PIETROGIOVANNA (scheda di), in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni Carlo Federico Villa, Vicenza, 2003, pp. 400-401, fig. 229. La provenienza della tela è sconosciuta.

della ricchissima dinastia di banchieri e commercianti di Augusta, i Fugger¹¹³⁸ (fig. 4.80). Ricordo inoltre che il *Concerto* prima di essere stato acquistato dal Museo Civico di Treviso (1956), apparteneva alla collezione di Julius Böhler di Monaco di Baviera¹¹³⁹. Sebbene non sia stato possibile ricostruire la storia collezionistica per insufficienza d'informazioni, ritengo che non sia da escludere la pista di una committenza straniera. È vero che il Pozzoserrato si inserì perfettamente nell'ambiente trevigiano, tanto da ottenere numerosi incarichi, ma è anche vero che rimase sempre in contatto con i propri connazionali, presenti in laguna oppure rimasti oltralpe. Pensare di risalire alla committenza sulla base della preponderanza degli elementi fiamminghi, oppure veneziani rintracciabili nella tela, non sembra essere una strategia applicabile date le molteplici influenze provenienti sia dall'una che dall'altra cultura. Nel caso specifico poi, risulterebbe ancora più paradossale considerando il fatto che il dipinto venne eseguito da un artista fiammingo residente a Treviso in quegli anni, presumibilmente per una committenza locale oppure nordica. In effetti, il *Concerto* è il risultato di una perfetta commistione di elementi, accuratamente calibrati, che determinano la sensibilità e l'attenzione impiegate del pittore per la sua realizzazione, probabilmente nel tentativo di soddisfare le richieste della committenza. Il motivo del giardino e quello del concerto sono già stati ampiamente analizzati, resta solo da considerare quello relativo all'abbigliamento. La Piovan (2007-2008)¹¹⁴⁰, nella sua tesi di dottorato sul sistema d'abbigliamento trevigiano tra la metà circa del XVI secolo e il quarto decennio del XVII secolo, ha ricondotto gli abiti e le acconciature dipinti dal Pozzoserrato non solo nel *Concerto*, ma anche nel doppio ritratto della *Coppia di sposi* (1595)¹¹⁴¹, e nel *Ritratto di gentiluomo ventiduenne* (1596)¹¹⁴², tutti conservati presso il Museo Civico di Treviso, alle fogge in voga tra le classi sociali più

¹¹³⁸ M. FRANK, *Giardini dipinti..op. cit.*, p. 77

¹¹³⁹ *Malerei, plastik kunstgewerbe 1300-1600. Ausstellung 12. September - 11. November 1988*, Julius Böhler, Munchen, 1988

¹¹⁴⁰ F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII..op. cit.*

¹¹⁴¹ Lo sposo indossa un colletto o cuoietto nero forse di velluto (si tratta di un indumento per il busto realizzato in pelle da indossare sotto l'armatura. Poteva anche essere indossato al di fuori dall'ambito militare, e veniva portato spesso sopra il giubbone); un giubbone rosa-violaceo con manica con tagli decorativi regolari; delle braghe corte al ginocchio di tessuto nero lucido e un mantello nero informe sempre di tessuto nero lucido. La decorazione "sforbiciata" del giubbone ha delle risultanze estetiche e cromatiche molto simili a quelle di un telo di taffetas impresso e "sforbiciato" conservato nei Musei Civici cittadini. Mentre la sposa è abbigliata con una camicia bianchissima fittamente increspata sotto l'allacciatura frontale del corpetto, dotato di uno scollo ampio e tondeggiante. Completano l'abbigliamento gli accessori: un girocollo di perle, braccialetti d'oro e anelli e la "canta di vello" o cordone in seta con nappa finale, che le cinge i fianchi. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII..op. cit.*

¹¹⁴² Il dipinto è entrato nelle collezioni museali tramite lascito testamentario di Teodolfo Tesseri, l'ultimo discendente di una famiglia di lungo radicamento locale. Notizia che ha fatto pensare ad una committenza cittadina privata. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII..op. cit.*

abbienti della nobiltà trevigiana, e conseguentemente veneziana¹¹⁴³. Infatti, Treviso, in quanto provincia assoggettata al “Dominio da Terra” di Venezia, aderì al modello vestimentario lagunare, mostrando però delle iniziali reticenze all'accettazione di quello spagnolo, imperante in un periodo compreso tra la pace di Cateau-Cambrésis (1559) e l'inizio del Seicento. Che Venezia dettasse legge anche nel campo della moda appare logico, altresì non deve stupire il fatto che una provincia suddita cercasse di adeguarsi ai modelli imposti dalla dominante. Postulando l'adesione della provincia ai modelli della «consorella lagunare»¹¹⁴⁴, la committenza potrebbe risultare anche veneziana. Inoltre bisogna ricordare che i nordici erano soliti commissionare opere ricche di elementi riconducibili all'ambiente veneto e lagunare, tra i quali va annoverato anche l'abbigliamento. La maggioranza critica concorda sul fatto che «i protagonisti della scena indossano [...] ricchi ed elegantissimi costumi alla moda»¹¹⁴⁵, che oltre a connotare il privilegiato ceto d'appartenenza, denotano l'evoluzione rappresentativa dei “concerti campestri” di inizio secolo, nei quali la nudità era imperante. Pedrocchio (1990)¹¹⁴⁶, sulla base della somiglianza tra gli abiti, i gioielli, le acconciature delle donne che partecipano al concerto e le coeve incisioni di Giacomo Franco¹¹⁴⁷, è arrivato addirittura a credere che le protagoniste della scena fossero delle cortigiane¹¹⁴⁸ (fig. 4.81). Infatti, il *Concerto* del Pozzoserrato venne esposto nella mostra intitolata *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, tenuta al Casinò municipale di Ca' Vendramin Calergi nel 1990. Sulla falsariga del Pedrocchio, Danieli (2012), sostiene che «se

¹¹⁴³ La suonatrice di virginale indossa un corpetto appuntito anche sulla schiena con una profonda scollatura quadrata celata dal bavero, che secondo la Piovan (2006), potrebbe essere paragonato alla «veste de raso doretto o zallo» inventariata tra i beni in casa di Nascinguerra Coderta, nobile di Conegliano. Le morbide «ninfe» che increspano l'ampio collo nel bavero e quelle più fittamente ondulate poste in corrispondenza dello scollo della veste e dei polsini rivelano la raffinatezza e il candore della biancheria esibita, sinonimo di agiatezza sociale. La camicia finissima e rigorosamente candida compare dalle fessure presenti sui «maneghetti» (braccialetti di stoffa spesso imbottiti o rigonfi, attaccati scivolati dalle spalle, utili a mediare il raccordo delle maniche al busto).

F. PIOVAN, *Popolo e nobiltà: sistemi vestimentari femminili a confronto nella Conegliano del XVI secolo, “Storiadentro”*, Conegliano, 2006, p. 172

¹¹⁴⁴ E. BRUNETTA, “Treviso in età moderna: i percorsi di una crisi”, in *L'età moderna. Storia di Treviso*, a cura di Ernesto Brunetta, Venezia, 1992, vol. III, p. 74

¹¹⁴⁵ *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980, tavola XXXVIII; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco..op. cit.*, pp. 243-245; S. MASON RINALDI (scheda di), in *Il Rinascimento a Venezia..op. cit.*, pp. 604-605; F. PEDROCCO, (scheda di), in *Natura e Maniera..op. cit.*, p. 326

Cfr. E. FILIPPI (scheda di), in *Andrea Palladio e la villa veneta..op. cit.*, 389. Secondo la Filippi i suonatori sono vestiti «à la page».

¹¹⁴⁶ F. PEDROCCO (scheda di), in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1990, pp. 118-119, fig. 10. Il dipinto viene intitolato *Concerto in villa*.

¹¹⁴⁷ G. FRANCO, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioe trionfi, feste et cerimonie pubbliche della nobilissima citta di Venetia*, Venezia?, 1610?; idem, *Habiti delle donne venetiane*, Venezia, 1628, Biblioteca del Museo Correr; idem, *Abiti di uomini e donne veneziane*. Venezia, ad istanza di Giacomo Franco, 1614, Napoli, 2003

¹¹⁴⁸ F. PEDROCCO (scheda di), in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1990, pp. 118-119, fig. 10. Il dipinto viene intitolato *Concerto in villa*.

Pozzoserrato avesse enfatizzato maggiormente i sottintesi morali della scena, probabilmente l'incisore Giacomo Franco non avrebbe potuto riproporre un'immagine del tutto simile per illustrare l'*Abito delle cortigiane principale*, calando le notazioni di moda e costume in un contesto decisamente meno rarefatto»¹¹⁴⁹. Anche Lawner (1998)¹¹⁵⁰, e Fortini Brown (2004), attribuiscono al Pozzoserrato una certa familiarità con la cultura cortigiana presente a Venezia, e a proposito della tela in una collezione privata di Augsburg, intitolata *Una serata musicale*, interpretano le quattro figure femminili rappresentate come delle cortigiane, in quanto a differenza delle comuni meretrici, queste ultime eccellevano nella danza, nella musica e nell'arte della conversazione¹¹⁵¹ (fig. 4.82)¹¹⁵². La scena musicale si svolge in un interno, «nel soggiorno di un bordello d'alta classe, probabilmente ma non necessariamente collocato a Venezia, dato che gli abiti riflettono tanto la moda veneziana che quella fiamminga»¹¹⁵³. La suonatrice di spinetta sta accompagnando la scena di seduzione che ha luogo in primo piano, la danza della cortigiana sulla destra e la sfilata della coppia rappresentata sullo sfondo. I gentiluomini, dall'aspetto nordico, sono stati accolti all'interno della loro dimora, dove il letto a baldacchino che si vede nello sfondo, darà origine ad un altro tipo di intrattenimenti. Secondo la lettura fornita da Pedrocco e Brown, il dipinto andrebbe

¹¹⁴⁹ M. DANIELI (scheda di), in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012, p. 221

Cfr. G. GREVEMBROCH, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, vol. I-IV, Venezia, 1981, pp. 156-158. «Le Cortigiane, che volevano acquistar credito, col mezzo della finta onestà, si servivano dell'Abito delle Vedove, delle Maritate, e delle Donzelle»; «[...] alle volte le Cortigiane, e le Concubine rassembravano Donne maritate, mettendosi anche Anelli al dito [...] Perché a queste erano vietate le perle, si ornavano il Collo con alcune filze di tondini d'argento, o d'oro, o d'altre cose, che imitavano le perle»; «A dispetto di tanti divieti adopravano Perle, e Pendenti di valuta [...] Se per qualche tempo avevano avuta pratica con alcun Nobile, si usurpavano il Cognome del di Lui Casato, onde meglio ingannare l'Estero Amante, che le supposeva Signore di portata. Li loro Bravi sapevano ben tessere la Rete, conducendole in luoghi secreti, col farle credere quelle, che non erano. Costoro il più delle volte fingevano la figura di Marito, per assicurarle dell'uso delle Pompe, e di tutto ciò, che alle prescrizioni pubbliche era vietato» (fig. 4.83) (fig. 4.84)

¹¹⁵⁰ L. LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, 1988, p. 139. Propone per il dipinto il titolo di *Cortigiane e gentiluomini*.

¹¹⁵¹ P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the family*, New Haven London, 2004, pp. 170-172.

¹¹⁵² Pozzoserrato, *Una serata musicale*, 1570, Augsburg, collezione privata

Cfr. Paolo Fiammingo, *Il pianeta Venere*, Monaco, Bäter Staatsgemêlde-sammlungenù

S. MASON RINALDI, *Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo*, "Arte Veneta", XXII (1968), pp. 72-79; eadem, (scheda di), in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Palazzo Ducale, Milano, 1981, p. 242

¹¹⁵³ L. LAWNER, *Le cortigiane*.op. cit., p. 139

Cfr. Descrizione delle "Spose" proposta da Grevembroch: «Dopo la metà del XVI secolo le Spose alterarono le cose e massime li concieri di testa, con introdurre le corna, fatte con bell'artificio ne i Capelli. Vollero portare anche i Baveri con collari alti di merlatura, e di fattoroso lavoro, e così li Spallacci di opere a rete». G. GREVEMBROCH, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, vol. I-IV, Venezia, 1981, pp. 131-132 (fig. 4.85) (fig. 4.86). La pettinatura "a corna", consistente nell'innalzamento sulla fronte delle ciocche anteriori, prese piede nell'ultimo ventennio del secolo, quando prevalse un gusto orientato all'elaborazione e alla complicazione delle soluzioni precedentemente impiegate. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII*.op. cit.

inteso come «manifesto pubblicitario» di quello che le cortigiane d'alto rango potevano offrire¹¹⁵⁴. Si tratta di interpretazioni un po' forzate, soprattutto in quest'ultimo caso, in cui è stato inserito un virginale poligonale con la tastiera sporgente, una peculiarità degli strumenti costruiti a Venezia. Inoltre, per il fatto di essere strettamente connesso con la dimensione femminile e nuziale, lo strumento identifica la suonatrice come una sposa: promessa, novella, oppure pronta a mantenere e rinnovare le promesse¹¹⁵⁵. Si ritiene quindi che questa lettura possa essere estesa anche a tutte le gentildonne rappresentate dal Pozzoserrato nel *Concerto*, dato che il fulcro dell'opera va individuato proprio nella suonatrice di virginale, che indossa una collana di perle e porta un anello al mignolo della mano destra, al pari del suonatore di liuto che l'affianca¹¹⁵⁶. Degno di nota è anche il gesto compiuto dalla gentildonna alle spalle della suonatrice, identificata come la cantante, che porta al cuore la mano destra nel gesto emblematico di fede/fedeltà¹¹⁵⁷. È l'unica a rivolgere lo sguardo verso lo spettatore, quasi

¹¹⁵⁴ F. PEDROCCO, "Iconografia delle cortigiane di Venezia", in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1990, p. 86; P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice..op. cit.*, p. 172

Cfr. Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi; Lambert Sustris, *Venere*, Amsterdam, Rijksmuseum

¹¹⁵⁵ Cfr. A. GENTILI, "Amore e amoroze persone...op. cit.", pp. 96-103. Molte promesse spose veneziane, sulla soglia tra verginità e connubio, si fecero immortalare all'interno di ritratti idealizzanti, dal denso contenuto mitologico, nelle vesti di Flora -la dea della fecondità di primavera, della stagione degli amori e dei matrimoni-. Ricorsero non solo gli attributi propri della dea ma anche un consolidato repertorio di gesti e sguardi tutti improntati alla parziale esibizione del corpo e conseguentemente del loro potenziale erotico e sessuale. Non per questo devono essere considerate delle cortigiane. Generalmente le *Flore* della pittura veneziana recano in mano un mazzetto primaverile di fiori, oppure recano un fiore tra i capelli sciolti o semi raccolti, sostituito in alcuni casi dal velo (portato anche sulle spalle), oppure da una coroncina d'alloro, simbolo del sentimento casto e regolato, o di mirto coniugale; scoprono un seno, da intendere come porta dell'animo e del cuore, segnale di fecondità, offerta d'amore, seduttivo richiamo; indossano l'immancabile camicia bianca, "intimo" d'uso corrente che fuoriesce e contrasta con i colori scuri delle vesti; portano all'anulare della mano destra, l'anello della promessa, unico o gemino, con una o due pietre preziose, uno dei più diffusi e tradizionali doni di fidanzamento assieme ai lacci d'amore portati polso, alle collane, ai bracciali e al paternostro cinto in vita, un particolare tipo di cintura/catena che spesso terminava col pendant di un altro gioiello, o di un ventaglio, o di una martora o zibellino -animali assai frequenti nella ritrattistica femminile perché si credeva potessero esorcizzare i pericoli del parto-. Infatti, molte di queste donne che ricorsero alla personificazione allegorica, dirigono verso il ventre l'indice e il medio aperti a forbice, gesto che annuncia la prossima unione alludendo all'imminente taglio del cinto virginale.

¹¹⁵⁶ Le perle facevano parte del corredo nuziale in quanto strettamente connesse a Venere, la dea dell'amore, dell'accoppiamento e del congiungimento. Il liutista indossa un «zippon» con desinenza a punta imbottita e morbide «braghesse» lunghe sino al ginocchio, entrambi confezionati con tessuto rosso "sforbiciato"; mentre il gentiluomo che passeggia con la gentildonna davanti al pergolato, è abbigliato con giubbone e calzoncini chiari e colletto scuro. L'adesione del Pozzoserrato al modello vestiario più propriamente lagunare, soprattutto per quel che riguarda la foggia dei calzoncini, è attestata dal repertorio di incisioni contenute negli *Habiti* di Cesare Vecellio. F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII..op. cit.*

Cfr. C. VECELLIO, *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati [...].In Venetia, presso Damian Zenaro, 1590; idem, Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati. In Venetia, appresso Gio. Bernardo Sessa, 1598*

¹¹⁵⁷ E. PANOFISKY, *Studi di iconologia*, Torino, 1975, pp. 222-224

volesse invitarlo a partecipare al concerto, e conseguentemente ad adottare un modello di vita improntato all'esaltazione dell'armonia e della concordia amorosa e maritale, base e fondamento della famiglia. Considerando le premesse, è plausibile che si tratti proprio di un dipinto matrimoniale, volto a celebrare le fresche nozze del committente, oppure a riconfermare le promesse d'amore che i coniugi si erano scambiati precedentemente, magari cogliendo l'occasione della nascita del primogenito. Al dipinto andrebbe quindi riconosciuta una fruizione privata e familiare ed una funzione didattica-dinastica, improntata a dare forma visibile ai valori da condividere e tramandare alla discendenza.

Cfr. A. GENTILI, "Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucia Brembate", in *Il ritratto e la memoria*, a cura di Augusto Gentili, I, Roma, 1989, p. 168

CONCLUSIONI

Dall'analisi fin qui condotta, appare chiaro che il *Concerto* dipinto dal Pozzoserrato sia da intendere come una ben elaborata allegoria della Concordia amorosa e maritale, celata da un linguaggio aneddótico ed emblematico. Ciascun elemento ivi inserito costituisce un tassello che, assieme agli altri, permette di svelare il significato generale dell'opera.

Dal tema del giardino, ampiamente discusso nel Capitolo 1, emerge come sia necessario distaccarsi dallo stereotipo della villa veneta e accettare invece la dipendenza dai modelli nordici. Ad avvalorare questa tesi concorre la stretta somiglianza dei giardini prodotti dal Pozzoserrato con quelli presenti nelle sei tavole incise da Peeter Van der Borcht, che corredano il primo trattato di giardini dell'Europa del Nord di Hans Vredeman de Vries, pubblicato ad Anversa nel 1583, col titolo *Hortorum Viridariumque Elegantes & multiplicis formae*. Al giardino reale si sostituisce così l'immagine di un giardino idealizzato, un giardino d'amore strettamente connesso alla rappresentazione iconografica dell'allegoria della primavera. Sebbene i segni zodiacali propri della stagione non siano presenti, il ricorso al motivo del giardino fiorito, che funge da ambientazione per i diletti e i passatempo delle eleganti coppie di dame e cavalieri, rinvia ai moduli codificati per la rappresentazione della stagione degli amori e dei matrimoni, sotto la protezione di Venere. Infatti, la dea dell'amore, magari accompagnata da un piccolo Cupido, venne frequentemente inserita, sotto forma di statua o fontana, all'interno di numerosi dipinti di feste di provenienza nordica. Gli eventi organizzati dalla Serenissima durante il periodo carnevalesco erano particolarmente apprezzati dai "foresti", al pari degli abiti e delle gondole, tanto che spesso venivano inseriti all'interno delle loro opere. Lo stesso Pozzoserrato fu impegnato nella realizzazione di un apparato scenografico per la giostra tenutasi a Treviso nel 1597, il penultimo giorno di Carnevale. Questa commissione denota l'apprezzamento da parte dei suoi concittadini e rivela quanto fosse inserito all'interno dell'ambiente culturale trevigiano, patrocinato dalla figura del noto medico e poligrafo Bartolomeo Burchelati. La forte commistione di elementi fiamminghi e veneziani complica però l'identificazione della committenza, tuttora ignota.

Considerando che il *Concerto* del Pozzoserrato è stato inteso come manifesto delle delizie della vita di villa, nel Capitolo 2, sono stati analizzati i "privilegi", le "gran libertà" e gli

“spassi” godibili nelle residenze suburbane, sulla base del dialogo di Agostino Gallo, identificato erroneamente dalla Crosato come fonte di ispirazione per la realizzazione del giardino sullo sfondo dell’opera del Pozzoserrato. Tuttavia i passatempi in esso enunciati, come l’«andar à caccia, & uccellare, & [...] ragionare, leggere, cantare, sonare, giuocare, & mangiare», rispecchiano quelle che dovettero essere le consuetudini dell’epoca, tradotte in immagini all’interno dei cicli affrescati di alcune ville venete. È quindi possibile trovare una corrispondenza tra il testo e il dipinto solo per quel che riguarda questo particolare ambito, considerando la rappresentazione del concerto in primo piano e le coppie che passeggiano nel giardino sullo sfondo.

Anche l’organico rappresentato nel dipinto del Pozzoserrato, composto da liuto, flauto traverso, lira da braccio e virginale, attesta la prassi musicale del tempo. L’esecuzione musicale va ricondotta al repertorio madrigalistico sia perché è quello che maggiormente si confà alla prassi del basso continuo, sia perché appare in linea con il contesto entro cui l’organico è inserito, nonché con le esigenze di riservatezza proprie delle musica profana eseguita principalmente in ambienti aristocratici. Il virginale suonato dalla gentildonna còlta di spalle è uno strumento strettamente connesso alla dimensione femminile e alla tematica matrimoniale, alla quale vanno ricondotti anche i cassoni nuziali. Il binomio amore-musica, affrontato nel Capitolo 3, oltre ad essere un topos della cultura figurativa veneziana del Cinquecento, è strettamente collegato col tema del giardino. Il motivo del giardino venne infatti utilizzato dai Ruckers per la decorazione dei coperchi dei virginali in un periodo circoscritto tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento. Si pensi ad esempio al coperchio del virginale di Johannes Ruckers conservato al museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano, nel quale è rappresentato un giardino con padiglione sotto al quale una giovane donna sta suonando un virginale a sua volta dipinto. Il virginale è il perno della composizione e il suo coperchio privo di decorazione va considerato come l’elemento chiave del dipinto: una sorta di specchio opaco chiamato a riflettere il paesaggio retrostante.

I miti d’amore e d’armonia, utilizzati per la decorazione dei virginali e dei cassoni nuziali, furono impiegati anche all’interno dei programmi decorativi delle ville venete e nei ritratti di famiglia con lo scopo di esibire i valori e le virtù alla base del sistema valoriale delle famiglie aristocratiche cinquecentesche. L’accordo e l’armonia all’interno del nucleo familiare venne tradotto in termini pittorici mediante l’inserimento della musica. Nel caso del *Concerto* del

Pozzoserrato, non si tratta di una sublimazione d'amore condotta attraverso la musica, ma piuttosto dell'elogio di un amore casto e pudico, sensuale ed erotico, concesso e legittimato dal matrimonio. La concordia all'interno della famiglia, al pari della ricerca e del raggiungimento di un comportamento virtuoso, oltre ad essere valori imprescindibili all'interno del panorama culturale cinquecentesco, da esibire, condividere e tramandare alla discendenza, divengono dei validi alleati per captare il clima generale entro cui il pittore si è trovato ad operare, restituendoci un'immagine veritiera della società dell'epoca. Un ulteriore elemento, a suffragio dell'interpretazione di questo dipinto come allegoria della concordia amorosa e maritale, è la presenza della monocroma che, sulla base del confronto con quelle rappresentate nel vestibolo di villa Emo, potrebbe essere letta come l'Economia dell'amministrazione della casa e del governo della famiglia. Anche la statua con corona, grappolo d'uva e calice, rappresentata di fianco alla monocroma, è da collegare alla tematica amorosa. Intesa come l'unione di Cerere e Bacco, rinvia alla celebre massima di Terenzio: "Sine Cerere et Baccho friget Venus".

Considerando le premesse, si potrebbe ipotizzare che si tratti proprio di un dipinto matrimoniale, volto a celebrare le fresche nozze del committente, oppure a riconfermare le promesse d'amore che i coniugi si erano scambiati precedentemente, magari cogliendo l'occasione della nascita del primogenito. Il dipinto quindi potrebbe avere una fruizione privata e familiare ed una funzione didattica-dinastica improntata cioè a dare forma visibile ai valori da condividere e tramandare, fornendo alla discendenza un modello da emulare.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN S.J., *La villa. Forma e ideologia*, Torino, 1992

Agostino Gallo nella cultura del Cinquecento, Atti del Convegno, a cura di Maurizio Pegrari, Brescia, 1988

Alvise Cornaro e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Padova, 1980

ANDERSON J., “Vedere la musica: Painting and music in Renaissance Venice”, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Milano, 2006, pp. 21-40

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra tenuta a Vicenza nel 2004 a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, 2004

ANN ELIAS C., *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola's Le piacevoli notti*, “Early Music”, XVII (1989)

Arte della Caccia. Testi di falconeria uccellazione e altre cacce. Dal secolo XIII agli inizi del Seicento, a cura di Giuliano Innamorati, 2 vol., Milano, 1965

ARTIOLI A., ARTIOLI L., *Borgo di Poncarale. Fogli di storia, cultura ed arte*, Parrocchia di Borgo Poncarale, 1991

Artisti olandesi e fiamminghi in Italia. Mostra di disegni del Cinque e Seicento della Collezione Frits Lugt, catalogo della mostra a cura di Carlos van Hasselt e Albert Blankert, Firenze, 1966

At home in Renaissance Italy, catalogo della mostra a cura di Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis, Londra, 2006

AZZI VISENTINI M., “Architettura, giardino e paesaggio nelle ville venete”, in *Il tempo di Dario Varotari. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV° centenario della morte*, Atti del Convegno di studi a cura di Edoardo Castellan, Selvazzano Dentro, 1997, p. 118

AZZI VISENTINI M., “Descrizioni di giardini e ville nel Veneto”, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicenza, 1988, pp. 61-80

AZZI VISENTINI M., “Vincenzo Scamozzi e il giardino veneto”, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, atti del convegno, a cura di G. Spagnesi, Roma, 1989, pp. 243-53; 514-16

AZZI VISENTINI M., *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1995

AZZI VISENTINI M., “Il giardino veneto e l'Europa: le due stagioni di un lungo rapporto”, in *L'Europa e le Venezie. Viaggi nel giardino del mondo*, a cura di Giuseppe Barbieri, Cittadella, 1997, pp. 40-57

AZZI VISENTINI M., *Dall'hortus conclusus al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento*, “Venezia Cinquecento”, XI (2001), n. 22, p. 166

AZZI VISENTINI M., *Un inedito soffitto trevigiano*, “Arte Veneta”, n. 36, 1982, pp. 218-220

BAGLIONE G., *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 sino a 'tempi di papa Urbano VIII nel 1642. Scritte da Gio. Baglione romano. Con la vita di Salvator Rosa napoletano pittore, e poeta scritta da Gio. Batista Passari, nuovamente aggiunta*, Napoli, 1733

BAINES A., *Storia degli strumenti musicali con un glossario dei termini tecnici e acustici*, Milano, 1995

BALLARIN A., *Quadri veneziani inediti nei musei di Varsavia e di Praga*, “Paragone. Rivista di arte figurativa e letteraria”, n. 229 (1969), pp. 52-68

BALLARIN A., *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, “Arte Veneta”, XVIII (1966), pp. 244-249

BAMPO V. G., *I pittori fioriti a Treviso e nel Territorio*, ms. 1410.2, Treviso, Biblioteca Comunale

BANCHIERI A., PRA A., *Dal castello medioevale alla cultura della villa veneta*, Venezia, 1999

BARTINELLI M., *Il gioco dello sbaraglino dato in luce da Maurizio Martinelli cittadino di Novarra. In questa nuova impressione ricorretto...*, In Padova, per Giuseppe Corona, 1715. Biblioteca Querini Stampalia, Venezia

BESCHI L., *L'immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana*, "Immago Musicae", XVI-XVII (1999-2000), pp. 171-191

BETUSSI G., *Descrizione del Cataio luogo del marchese Pio Enea degli Obizi condottiero di gente d'armi, e collateral generale della Serenissima Republica di Venezia contenente diuersita d'istorie fatta da Giuseppe Betussi Bassanese l'anno 1572 [...]*, Ferrara, 1669

BETUSSI G., *Ragionamento di M. Giuseppe Betussi sopra il Cathaio, Luogo dello Ill. S. Pio Enea Obizzi*, Padova, 1573

BOCCACCIO G., *Il Decameron*, Torino, 1966

BORDIGNON FAVERO G., *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970

BORDIGNON FAVERO G., *Una precisazione sul committente di villa Emo a Fanzolo*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XX, 1978, pp. 225-236

BUSCAROLI R., *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935

BROWN FORTINI P., *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the family*, New Haven London, 2004

BRUGNOLO MELONCELLI K., *Battista Zelotti*, Como, 1992

BRYANT D., QUARANTA E., "Per una nuova storiografia della musica sacra da chiesa in età pre-napoleonica", in *Produzione, circolazione e consumo: consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi*, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Bologna, 2006, pp. 7-16

BRYANT D., QUARANTA E., GRUPPO DI LAVORO «TREVISO» DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA, "Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica veneta e qualche appunto storiografico", in *Produzione, circolazione e consumo:*

consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Bologna, 2006, pp. 17-66

CAMPBELL C., *Love and marriage in renaissance Florence: the courtauld wedding chest*, Londra, 2009

CAPPELLETTI F., *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, 2006

CARROLL D. M., *Painting and Politics in Northern Europe: Van Eyck, Brueghel, Rubens, and Their Contemporaries*, Pennsylvania, 2008

CASTIGLIONE B., *Il Cortegiano*, Venezia, 1573

CEVESE R., *Ville nella provincia di Vicenza*, Milano, 1980

CHASTEL A., *Arte e Umanesimo a Firenze*, Torino, 1964

CIERI VIA C., *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, 2003

Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage, catalogo della mostra a cura di Irina Artemieva, Milano, 2001

CIPRIAN N., *La presenza della musica nella tradizione novellistica italiana*, tesi di laurea triennale, relatore David Bryant, 2007-2008

COLETTI L., *Catalogo delle cose d'arte ed antichità di Treviso*, Treviso-Roma, 1935

COLETTI L., *Il Tintoretto*, Bergamo, 1940

COLLOBI RAGGHIANI L., *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570*, Bologna, 1990

COLONNA F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, 1998

Colori della musica: dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento, catalogo della mostra tenuta a Roma e Siena, a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, 2000

Con il legno e con l'oro: la Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori, a cura di Giovanni Caniato, Caselle di Sommacampagna, 2009

CONFORTI CALCAGNI A., *Bellissima è dunque la rosa. I giardini dalle signorie alla Serenissima*, Milano, 2003

CORNARO A. L., *Trattato de la vita sobria (1558)*, Milano, 2004

COZZI G., *Storia della Repubblica di Venezia: dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino, 1986

CRICO L., *Indicazioni delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni di osservazione esistenti in Treviso*, Treviso, 1829

CROSATO LARCHER L., *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962

CROSATO LARCHER L., *Per Carletto Caliari*, "Arte Veneta", n. 21, 1967, pp. 108-124

CROSATO LARCHER L., *Note su Benedetto Caliari*, "Arte Veneta", n. 23, 1969, pp. 115-130

CROSATO LARCHER L., *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXXVI (1985), pp. 119-130

CURATOLA G., "Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziano", in *Venezia e i Turchi*, Milano, 1985, pp. 186-203

D'ALESSI G., *Maestri cantori fiamminghi nella cappella musicale del duomo di Treviso*, Amsterdam, 1938

D'ALESSI G., *La cappella musicale del duomo di Treviso (1300-1633)*, Vadelago, 1954

Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Palazzo Ducale, Milano, 1981

DAL POZZOLO E. M., *Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell'amante*, "Venezia Cinquecento", XI, n. 21, pp. 83-102

DALLA POZZA PERUFFO G., “Antonio Fasolo a Villa Campiglia-Negri-De Salvi: per una nuova lettura iconografica”, in *Sesto incontro in memoria di Michelangelo Muraro*, a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin, Sassano, 1998, pp. 32-44

DALLA POZZA PERUFFO, “Iconologia e iconografia degli affreschi del Fasolo”, in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, p. 142-148

DAVANZO POLI D., *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza, 2001

Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti, a cura di Francesca Cappelletti, Roma, 2003

DEGLI AGOSTINI N., *Tutti gli Libri di Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verbo volgar con le sue Allegorie in prosa con gratia & privilegio*, Venezia, 1522

DELLA CASA G., *Il Galateo*, a cura di Ruggiero Romano, Torino, 1975

DI MONTE M., *Veronese a Cana. De ludo revelandi cum figuris*, “Venezia Cinquecento”, XVII (2007), n. 33, pp. 141-188

Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento, catalogo della mostra tenuta a Cremona, a cura di Sylvia Ferino Pagden, Milano, 2000

Dipinti e sculture del Museo di Treviso, a cura di Lucio Puttin e Mauro Lucco, Roma, 1980

Disegni veneti della collezione Janos Scholz, catalogo della mostra a cura di Michelangelo Muraro, Venezia, 1957

Dizionario dei tipografi e degli editori italiani, Il Cinquecento, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal, Giuseppina Zappella, Milano, 1997

DONI A. F., *Le ville del Doni*, Bologna, 1566

Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia, documenti di costume dal XVI al XVIII secolo, a cura di Antonio Barzaghi, Verona, 1980

ERICANI G., "Dario Varotari a villa Capodilista", in *Il tempo di Dario Varotari. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV° centenario della morte*, Atti del Convegno di studi a cura di Edoardo Castellan, Selvazzano Dentro, 1997, p. 25

FALCONE G., *La nuova, vaga, et dilettevole villa*, Brescia, 1559

FAGGIN G., *Per Paolo Bril*, "Paragone", XVI (1965), pp. 21-35

FAGGIN G. T., *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1968

FAGGIN G. T., *Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento*, "Paragone", 166 (1963), pp. 54-64

FERRARI A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, 2002

Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, catalogo della mostra tenuta a Bruxelles e Roma nel 1995, Milano, 1995

Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica di Venezia, a cura di Caterina Limentani Viridis e Davide Banzato, Milano, 1990

FIOCCO G., *Paolo Veronese*, Bologna, 1928

FIOCCO G., *Paolo Veronese*, Roma, 1934

Fleurs et jardins dans l'art flamand, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-Arts de Gand, Bruxelles, 1960

FOMICIOVA T., *Nuove attribuzioni di quadri dell'Hermitage a Lambert Sustris*, "Arte Veneta", XXXII (1978), pp. 182-186

FORTINI P., *Le piacevoli et amoroze notti dei novizi*, Firenze, 1894

FOSSALUZZA G., "Treviso 1540-1600", in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, 1998, pp. 639-716

FRANCO G., *Abiti di uomini e donne veneziane*, Napoli, 2003

FRANK M., *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008

FRANZ H. G., *Niederländische Landschaftmalerei*, Graz, 1969

GALLO A., *Le dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa di m. Agostino Gallo*, in dialogo, Venezia, 1565

GALLO A., *Le venti giornate dell'agricoltura et de piaceri della villa di m. Agostino Gallo: delle quali, sette non sono più state date in luce, e tredici di nuouo sono ristampate con molti miglioramenti: con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tauole; una della dichiarazione di molti uocaboli, & l'altra delle cose notabili*, ristampa anastatica dell'edizione veneziana del 1569 presso Grattioso Percaccino, Sala Bolognese, Forni, 1978.

GALLO R., *Gli incisori Sadeler a Venezia*, Rivista della città di Venezia, 1930, I, pp. 35-36

GALLUCCI G., "Dario Varotari a villa Capodilista", in *Il tempo di Dario Varotari. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV° centenario della morte*, Atti del Convegno di studi a cura di Edoardo Castellan, Selvazzano Dentro, 1997, p. 11-25

GAMBA C., *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, "Bollettino d'Arte", Roma, 1916, pp. 333-334

GANASSI S., *La Fontegara*, Venezia, 1535

Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, catalogo della mostra tenuta a Mainz ed Hamm nel 2000-2001, a cura di Ursula Harting, Munchen, 2000

GARTON J., *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout, 2008

GENTILI A., "Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate", in *Il Ritratto e la Memoria*, a cura di Augusto Gentili, I, Roma, 1989-1993, pp. 155-181

GENTILI A., "Amore e amorse persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Milano, 1995, pp. 83-105

GIUSTI M. A., “Vita in giardino”, in *Lo specchio del paradiso: l'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, a cura di M. Fagiolo e M. A. Giusti, Milano, 1996, pp. 66-83

Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, 2008

Gli strumenti musicali delle collezioni dei Musei Civici Veneziani, Venezia, 2006

GOFFEN R., “Sex, space, and social history in Titian's *Venus of Urbino*”, in *Titian's Venus of Urbino*, a cura di Rona Goffen, Cambridge, 1997, pp. 63-90

GREVEMBROCH G., *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, vol. I-IV, Venezia, 1981

GROVE G., *A dictionary of music and musicians (1450-1889) by eminent writers, english and foreigners*, London, 1894

GUAZZO S., *La civil conversazione*, Venezia, 1575

Guida del Museo Civico di Treviso, a cura di Luigi Coletti e Luigi Menegazzi, Treviso, 1959

GURATZSCH H., *L'âge d'or de le peinture flamande et hollandaise*, Amsterdam, 1979

Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, a cura di Heiner Borggreffe, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp, Munchen, 2002

HYAMSON A. M., *A Dictionary of Universal Biography of All Ages and of all Poeples*, Londra, 1951

Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, Amsterdam, 1949

I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova, catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di san Benedetto, a cura di A. de Nicolò Salmazo e F.G. Tirolese, Padova, 1980

I fiamminghi e l'Italia: pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo, Venezia, 1951

Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete, a cura di Jeannine Guérin Dalle Mese, Castello di Lusa, 2007

Il dipingere di Fiandra: 100 dipinti fiamminghi dal '400 al '700, catalogo della mostra tenuta a San Martino al Cimino nel 1999, a cura di Didier Bodart, Roma, 1999

Il giardino dipinto del cardinal Borghese: Paolo Bril e Giudo Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, a cura di Angela Negro, Roma, 1996

Il giardino veneto: dal Medioevo al Novecento, a cura di Margherita Azzi Visentini, Milano, 1988

Il giardino veneto: storia e conservazione, a cura di Margherita Azzi Visentini, Milano, 1988

Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento, catalogo della mostra, Venezia, 1990

Il Museo Civico di Treviso: dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, a cura di Luigi Menegazzi, Venezia, 1964

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Milano, 1999

Il tempo di Dario Varotari. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV° centenario della morte, Atti del Convegno di studi a cura di Edoardo Castellan, Selvazzano Dentro, 1997

IVANOFF N., *Affreschi di Dario Varotari e Ludovico Pozzoserrato nell'appartamento abbaziale di Praglia*, "Praglia", 1960

JAMOT P., *Un tableau inconnu de L. Toeput*, "Mélanges Hulin de Loo", Bruxelles-Parigi, 1931, pp. 219-224

KAMINSKI M., *Maestri dell'Arte Italiana: Tiziano*, Milano, 2000

Keyboard instruments. Studies in Keyboard Organology 1500-1800, a cura di Edwin M. Ripin, New York, 1977

KLIEMANN J., *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, 1993

L'arte fiamminga: dalle origini ai giorni nostri, sotto la direzione di Herman Liebaers, Milano, 1988

L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XV secolo, a cura di Margherita Azzi Visentini, Milano, 1999

La dinastia Brueghel, catalogo della mostra tenuta a Como, villa Olmo, e a Tel Aviv, Museum of Art, a cura di Sergio Gaddi e Doron J. Lurie, Cinisello Balsamo, 2012

La pittura nel veneto. Il Cinquecento, II, 1998

La peinture flamande, Genova, 1958

LAWNER L., *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, 1988

Le cortigiane di Venezia: dal Trecento al Settecento, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 1990, Milano, 1990

Le cortigiane veneziane nel Cinquecento, a cura di Rita Casagrande di Villaviera, Milano, 1968

Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo, a cura di Bianca Tamassia Mazzarotto, Firenze, 1961

Le Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, 1907

Le portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck, catalogo della mostra, Parigi, 1952

Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra, Paris, 1993

Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa, a cura di Luciana Crosato Larcher, Treviso, 2003

LENAERTS R., *Notes sur Adrien Willaert maître de chapelle de Saint Marc à Venise de 1527 à 1562*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", XV (1935), pp. 106-117

LESCHIUTTA S., *Cembalo, spinetta e virginale*, Ancona, 1983

LEVI PISETZKY R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978

LIDO G., *De mensibus*

LILL G., *Hans Fugger und die Kunst*, Lipsia, 1908

LIMENTANI VIRDIS C., *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, 1978

LIMENTANI VIRDIS C., *La fortuna dei fiamminghi a Venezia nel 500*, "Arte Veneta", XXXII (1978), pp. 141-145

LUCREZIO, *La natura*

LURATI P., *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Locarno, 2007

L. MAGINI, *Le feste di Venere. Fertilità femminile e configurazioni astrali nel calendario di Roma antica*, Roma, 1996

MANZATO E., "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso", in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Limentani Virdis, Verona, 1997, pp. 73-93

MASON RINALDI S., *Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo*, "Arte Veneta", XXII (1968), pp. 72-79

MASSIMO V., *Factorum et dictorum memorabilium libri*

MENEGAZZI L., *Ludovico Pozzoserrato*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", I, 1957, pp. 167-223

MENEGAZZI L., *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958

MENEGAZZI L., *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, "Arte Veneta", XV (1961), pp. 119-126

MENEGAZZI L., *Disegni di Lodewijk Toepet detto Pozzoserrato*, "Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 1964, pp. 187-196

MEUCCI R., “Iconografia e organologia musicale”, in *Harmonia. Strumenti musicali nell’arte figurativa vicentina*, a cura di Katia Brugnolo e Tommaso Cevese, Bassano del Grappa, 1993, pp. 7-11

MEUCCI R., “Musica e strumenti nella pittura di Giovanni Antonio Fasolo”, in *Villa Caldogno*, a cura di Albino Munaretto, Vicenza, 2002, pp. 105-122

MORRESI M., *Villa Porto Colleoni a Thiene. Architettura e committenza nel Rinascimento vicentino*, Milano, 1988

MOSCHINI V., *Catalogo delle opere d’arte alla Ca’ d’oro*, Venezia, 1929

Mostra del giardino italiano, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Firenze, 1931

MURARO M., *La civiltà delle ville venete*, Udine, 1986

MURARO M., *Palazzo Chiericati “Villa Marittima”*, “Arte Veneta”, XXXII (1978), pp. 187-194

Museo degli Strumenti Musicali, a cura di Andrea Gatti, Milano, 1997

Musica a Treviso nel Cinquecento. Le fonti d’archivio, a cura di David Bryant, Michele Pozzobon, Elena Quaranta, Treviso, 1994

Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio, catalogo della mostra tenuta a Mantova nel 2004-2005 a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, 2004

Northern landscapes on Roman walls: the frescoes of Matthijs and Paul Bril, a cura di Carla Hendriks, Angela Negro, Louisa Wood Ruby, Firenze, 2003

O'BRIEN G., *Iohannes and Andreas Ruckers. A quatercentenary celebration*, “Early Music”, VII, 4, (1979), pp. 453-466

O'BRIEN G., *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, 1990

OBERHUBER K., *Cock, Pittoni und Veronese in der Villa Maser*, “Munuscola discipolorum”, 1968, pp. 207-224

OVIDIO, *Fasti*

OVIDIO, *Metamorfosi*

PALLADIO A., *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570

PALLADIO A., *I cinque ordini di Architettura di Andrea Palladio...*, Venezia, 1784

PALLUCCHINI R., "Gli affreschi di Paolo Veronese", in *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, Milano, 1960

PALLUCCHINI R., *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergamo, 1943

PALLUCCHINI A., *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto*, "Arte Veneta", XXV (1971), pp. 262-264

PALLUCCHINI R., *Due concerti bergamaschi del Cinquecento*, "Arte Veneta", XVIII (1966), pp. 87-97

PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1981

Paris Bordon, catalogo della mostra tenuta a Treviso nel 1984 a cura di Rodolfo Pallucchini, Milano, 1984

Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630, a cura di Francesca Cappelletti, Roma, 2006

Paul Bril: The drawings, a cura di Louisa Wood Ruby, Turnhout Brepols, 1999

PELZER A., *Niederländisch-Venezianische Landschaftsmalerei: Pauwels Franck, genannt Paolo Fiammingo; Lodewyck Toeput, genannt Ludovico Pozzoserrato*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 1924, pp. 126-153

PELTZER A., *Lodewyck Toeput und die Landsschaftfresken der Villa Maser*, "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", X, 1933, pp. 270-279

PELTZER A., *Per la conoscenza di Lodewyck Toeput (Pozzoserrato)*, "Arte Veneta", V (1951), pp. 122-125

Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra a cura di Elena Parma, Milano, 2001

PERONI V., *Biblioteca bresciana*, Brescia, Bettoni, 1823, tomo II, pp. 88-90

PHILIPPOT P., *Pittura fiamminga e Rinascimento*, Torino, 1970

PIOVAN F., *Popolo e nobiltà: sistemi vestimentari femminili a confronto nella Conegliano del XVI secolo*, "Storiadentro", Conegliano, 2006, pp. 161-186

PIOVAN F., *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI e XVII: forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, tesi di Dottorato di Ricerca Università di Udine, 2007-2008

PIOVANELLI G., *Stemmi e notizie di famiglie bresciane*, II, Montichiari, 1987

Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, Venezia, 1960

PLINIO, *Naturalis Historia*

PODESTÀ A., *La pittura fiamminga*, Bergamo, 1970

Produzione, circolazione e consumo: consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Bologna, 2006

PUPPI L., *Le delizie della Serenissima*, "L'architettura cronache e storia. Itinerari: Le ville della Riviera del Brenta. Una civiltà da scoprire", 1999

PUPPI L., "La committenza vicentina di Paolo Veronese", in AA.VV., *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Atti del Convegno, Venezia, 1988, pp. 340-346

RIDOLFI C., *Le meraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Berlino, 1914

RIPA C., *Iconologia*, Milano, 1992

ROGERS M., *An ideal wife at the Villa Maser: Veronese, the Barbaros and the Renaissance theorists of marriage*, "Renaissance studies: journal of the society for Renaissance studies", vol. 7 (1993), pp. 379-397

ROSSETTI G.B., *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova, 1765

ROSSI F., *Il liuto a Venezia. Dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, 1983

ROSSI P., *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, "Arte Veneta", XXII (1968), pp. 60-71

Rubens et son temps, catalogo della mostra tenuta a Parigi, a cura di Charles Sterling, Lille, 1936

RUPPRECHT B., *L'iconologia nella villa veneta*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", X (1968), pp. 229-240

SACHS C., *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1996

SANTINI C., *Mille mobile veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX. Le province di Vicenza, Treviso, Belluno*, vol. 1, Modena, 1999

SANTINI C., *Mille mobile veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX. Le province di Verona, Padova, Rovigo*, vol. 2, Modena, 1999

SANTINI C., *Mille mobile veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX. Venezia*, vol. 3, Modena, 1999

SCAMOZZI V., *L'idea della architettura universale*, Venezia, 1615

SCHEFER J. L., *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1969

SCHAEFFNER A., *Origine degli strumenti musicali*, Palermo 1999

SERLIO S., *Tutte l'opere d'architettura, et prrospectiua [I], di Sebastiano Serlio bolognese, doue si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli architetti. Con la aggiunta delle inuentioni di cinquanta porte, ... Diuiso in sette libri.*

Con vn'indice copiosissimo con molte considerationi, & vn breue discorso sopra questa materia, raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi vicentino. Di nuovo ristampate, e corrette, Venezia, 1600

STERLING C., *Drawing by L.T. called L.T. und the Frescos of the villa Maser*, “Old Master Drawing”, 1931, pp. 44-48

STERLING C., *Un tableau inedit de L. Pozzoserrato*, “L’amour de l’art”, 1933

STRAPAROLA G. F., *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, 2 vol., Roma, 2000

Stipi e cassoni, a cura di Maria Teresa Balboni Brizza, Torino, 1995

Storia di Brescia, a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, 4 vol., Brescia, 1961-64, II, pp. 6-8

Storia di Treviso, a cura di Ernesto Brunetta, Venezia, 1992

TAGLIAFERRO G., AIKEMA B., *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009

THIÉRY Y., *Les peintres flamands de paysage aux XIIème siècle: des précurseurs à Rubens*, Bruxelles, 1980

Tiziano e la nascita del paesaggio moderno, catalogo della mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2012

Tæput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Tæput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento, Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, 1988

TOFFOLO S., *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, 1995

TORRESAN P., *Il dipingere di Fiandra: la pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattrocento e Cinquecento*, Modena, 1981

TRENTINI F., *Immagini apocalittiche. Toeput, Treviso, il Monte di Pietà*, “Venezia Cinquecento”, XIV, n. 27, 2004

TURRINI G., *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)*, “Note d’archivio per la storia musicale”, XIV, 1937

VAN MANDER K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, 2000

VAN DER SMAN G.J.J., *La decorazione a fresco delle ville venete nel Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, 1993

VASARI G., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosa Bettarini, 6 vol., Firenze, 1966-87

VECELLIO C., *Habiti antichi et moderni: la moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones, Roma, 2010

Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano, catalogo della mostra tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, a cura di Omar Calabrese, Milano, 2003

VENEZIANI P., Voce “*De Lisa (de Lys, van der Leye), Gerardo (Geraert)*”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36 (1988)

Vermeer: la ragazza alla spinetta e i pittori di Delf, catalogo della mostra, a cura di B. W. Meijer, Firenze, 2007

Villa Emo, guida, Vicenza, 2009

Ville e giardini, a cura di Franco Borsi e Geno Pampaloni, Novara, 1985

VIRGILIO, *Georgiche*

VOLPATO A. G., *L’arte di far cassoni nuziali dipinti tra XV e XVI secolo*, “The Venice International Foundation”, n. 24, dicembre 2010, pp. 20-21

VREDEMAN DE VRIES H., *Hortorum Viridariorumque Elegantes*, Anteverpiae 1583, Bayerische Staatsbibliothek München, Chalc 181, n. 15

Watteau et la fête galante, catalogo della mostra tenuta al Musée des Beaux-arts de Valenciennes, 5 mars-14 juin 2004, Parigi, 2004

WEGNER W., *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toeput*, "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 107-118

WHARTON E., *Ville italiane e loro giardini*, Firenze, 1983

ZAMPERETTI S., *I piccolo principi: signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Venezia, 1991

ZAVA BOCCAZZI F., "Battista Zelotti a Praglia", in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di Callisto Carpanese e Francesco Trolese, Milano, 1985, p. 149

ZORZI G., *Gio. Antonio Fasolo, pittore lombardo-vicentino emulo di Paolo Veronese*, "Arte lombarda. Rivista di storia dell'arte", VI (1961), pp. 209-226

ZUGNI TAURO A. P., *La presenza di quattro artisti a Feltre: Ludovico Pozzoserrato, Andrea Palladio, Giannantonio Selva, Tranquillo Orsi*, "Arte Veneta", XXXII (1978), pp. 255-261