



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere
e Filosofia

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

Prova finale di Laurea

L'influenza paesaggistica
ed architettonica
palladiana nella pittura
veneta del 1500

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Martina Frank

Correlatore

Ch.mo Prof. Luca Baldin

Laureando

Diana Andretta
Matricola 819597

Anno Accademico
2011 / 2012

Dedicato a
Antonio, Mariella e Micaela
e alla mia migliore amica
Angiolina

Ringraziamenti

Desidero sentitamente ringraziare per la squisita collaborazione e per avermi permesso di scattare alcune foto utili allo sviluppo del mio studio:

- Il Comune di Vicenza – Settore Musei e Monumenti Civici – Palazzo Chiericati;
- La Curia Vescovile di Treviso – Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali;
- La Villa di Maser – Direzione;
- La Fondazione Querini Stampalia - Direzione;
- La Biblioteca Civica della città di Bassano del Grappa;
- La Biblioteca della città di Musile di Piave;
- La Biblioteca Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia;

Indice

1 – Il paesaggio veneto nel 1500.....	6
1.0. Caratteristiche e cenni storici.....	6
1.1. La città ideale di Palladio.....	9
1.2. Note biografiche sulla vita di Palladio	10
2 – La villa per Palladio.....	12
2.0. La villa ed il suo nuovo significato.....	12
2.1. Alcuni elementi inerenti la tecnica architettonica di Palladio.....	14
2.2. Il paesaggio teatrale nell'architettura palladiana.....	16
2.3. Il giardino della villa veneta.....	19
3 – Il paesaggio nella pittura veneta del 1500.....	24
3.0. Premessa.....	24
3.1. Le rappresentazioni religiose.....	24
3.2. Susanna e i Vecchioni.....	26
3.3. Noli me tangere.....	44
3.4. Il ritorno del figliol prodigo.....	50
3.5. Gesù in casa di Marta.....	54
3.6. Parabola del ricco Epulone.....	58
3.7. Il tema della cena.....	65
4 – La villa nella pittura veneta del 1500.....	72
4.0. Le rappresentazioni della villa.....	72
4.1. I piaceri della villa.....	72
4.2. Mitologia in villa.....	80
4.3. Altre tematiche in villa.....	81

5 – Note.....	83
5.0. Considerazioni e comportamento assunto nelle analisi.....	83
6 – Appendice.....	84
6.0. Premessa.....	84
6.1. Opere con elementi architettonici palladiani inseriti nel paesaggio circostante.....	84
6.2. Opere con elementi architettonici palladiani	86
6.3. Gli influssi della nuova impostazione del paesaggio veneto nei posteri.....	95
7 – Bibliografia.....	98

1. Il paesaggio veneto nel 1500

1.0. Caratteristiche e cenni storici

Le caratteristiche del paesaggio del territorio veneto sono tali da obbligarci ad accennare alla loro importanza ed evoluzione. Il Veneto, come territorio ed estensione della Dominante ossia della Serenissima Repubblica di Venezia, nel 1500, attraversava una fase specifica ed irripetibile. Si presentava in effetti, come unico elemento di sbocco utile per uscire dalla crisi nella quale era finita la Repubblica. Venezia, come noto, fondava gran parte delle sue attività nel commercio, ma varie erano state le circostanze che l'avevano condotta alla crisi: sperperi nelle guerre : sconfitta di Agnadello (1509), battaglia di Lepanto (1571), peste che scoppiò fra gli anni 1575 e 1577, fallimenti di banche. L'interesse di Venezia verso la terraferma, non era dettato solo da una necessità economica, che si può riassumere nell'approvvigionamento alimentare (che avveniva per mezzo della fornitura di grano, ricordiamo infatti che i granai della Repubblica nel Mediterraneo erano costantemente minacciati dai turchi) e nelle opportunità di investimento che venivano offerte dalla bonifica territoriale, ma anche da un bisogno di difendersi: prestare più attenzione ai propri territori significava prevenire attacchi militari contro le proprie città, fornendo ogni città principale di nuove fortificazioni si permetteva loro di resistere ad assedi. Inoltre, questa specifica attenzione, tradotta attraverso la creazione di piani di drenaggio, canali di irrigazione, impediva un eccessivo deflusso di acqua nella laguna e assicurava la Dominante di corsi facilmente navigabili verso l'entroterra. La destinazione delle nuove colture poi, doveva essere molto accurata, dalla terra si doveva ottenere il massimo senza depauperarla o privarla delle proprie sostanze, ad esempio gli alberi da frutto o noci, venivano destinati alle zone settentrionali, mentre

nelle zone pianeggianti si preferivano le piante che meglio tolleravano l'acqua come i pioppi. Il terreno arativo valeva il doppio rispetto a quello a pascolo, se poi erano presenti le viti, il valore della terra aumentava. Qui si riversavano le sementi importate dall'America: il mais, le patate, i pomodori, le vicende legate al "nuovo mondo" venivano seguite con estrema attenzione dalla Repubblica, ma questa per ovvie ragioni non poteva pensare ad estendere il proprio dominio, in questo modo comincia a sentire la terraferma come "nuovo mondo" ¹. La terraferma, vista in questo modo, offriva sicurezza, rendimento e prestigio, non a caso assistiamo, in questi anni, alle prime vendite di beni comunali e alla costituzione di società dedicate alla bonifica e allo sfruttamento razionale del suolo. Una, fra le molteplici particolarità di Venezia, è stata senz'altro quella di trovare lo sbocco giusto per rinnovarsi e per riscattarsi. E' interessante fra l'altro sottolineare che, per la prima volta nella storia della Repubblica, Venezia guarda alla terra come parte integrante della sua identità, i nobili veneziani si ritirarono dal settore mercantile, di beni immobili e di finanza, per rivolgersi al mercato agricolo, lasciando le redini alla classe urbana e cambiando per queste ragioni anche il proprio apparato politico amministrativo, istituendo dei podestà (nobili) che si dovevano occupare della gestione delle questioni relative alla giustizia penale e civile. Per arrivare al risultato odierno, la Repubblica ha attuato uno sfruttamento totale del territorio circostante, malgrado ciò, non possiamo negarle il fatto di aver avuto la capacità di trasformarlo, rendendolo non solo un prodotto dal quale ricevere quanto le era necessario, ma in seguito anche uno strumento da ammirare, da dipingere e da imitare. A molti, all'epoca, sarà sembrata estrema la scelta di sviluppare in terraferma le attività, che da sempre si erano svolte in città, sarà sembrata quasi una contro-tendenza. In città

¹ DOLCETTA, Bruno, *Paesaggio veneto*, Giunta Regionale del Veneto, Amilcare Pizzi Editore, 1984, pagg. 98 - 119;

venivano svolte tutte le attività, non solo quelle legate al commercio, ma anche quelle legate alla cultura, all'arte. Venezia, ha il grande merito di aver reso eterno il proprio ambiente e questo è stato reso possibile anche dall'opera che possiamo definire senza precedenti dell' architetto Andrea Palladio, che ha saputo interpretare e quindi rappresentare al meglio le aspettative e le volontà dei nuovi signori. Il modello architettonico da lui proposto, ha esercitato un indiscutibile influsso nel modello di insediamento della villa di campagna. Inserendo la villa nel pieno rispetto del proprio ambito ed enfatizzandone il proprio contesto lirico – pittorico, ha dato origine a ciò che è stato definito “paesaggio palladiano”. Cito a questo proposito la definizione che Cosgrove utilizza per delineare alcune caratteristiche fondamentali del paesaggio palladiano: “ Il paesaggio palladiano è al tempo stesso sociale ed individuale, e caratterizza una ristretta area in cui, in un periodo storico relativamente breve, alcune particolari classi sociali cercarono di affinare la loro visione di spazio umano nel rispetto della natura e di raffigurare quella visione attraverso varie forme di rappresentazione del paesaggio, considerando non solo i testi scritti, le restituzioni pittoriche e la cartografia, ma anche gli edifici, le attività agricole e l'ingegneria ambientale”²; e ancora: “..il paesaggio è un mezzo potente attraverso cui si esprimono sentimenti, idee e valori..la rappresentazione del paesaggio ci può aiutare a dare forma ai sentimenti, alle idee e ai valori, in modo particolare quelli che denotano le relazioni tra terra e vita...”³.

Non possiamo non pensare che in parte il successo di Palladio possa essere collegato agli interventi diretti effettuati dalla Repubblica nel paesaggio. E' sicuro il fatto che nessuno meglio di lui ha saputo interpretarne, le esigenze e le volontà ed in modo così

2 COSGROVE, Denis, *Il paesaggio palladiano*, Sommacampagna Verona: Cierre Edizioni, 2004, pagg. 40-41;

3 COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pag. 45;

perfetto, tanto da essere identificato con il territorio stesso. La sua genialità risiede nella capacità che ha avuto di creare un linguaggio universale, la sua architettura ha valicato i confini della Dominante, influenzando altre regioni di Italia, l'Europa del Nord, Olanda, Polonia, Russia, Inghilterra, Stati Uniti d'America ecc.

1.1. La città ideale di Palladio

Vicenza, altro grande polo del territorio veneto, nel 1500 si sentiva in competizione con Venezia, i nobili vicentini sentivano di non essere inferiori a quelli veneziani e la città voleva mantenere una certa indipendenza, voleva essere alla pari della Dominante. Questa rivalità aveva diverse sfaccettature, ma si può percepire chiaramente nella costruzione del Teatro Olimpico, progettato da Palladio su incarico dell'Accademia, perché questa costruzione è stata strutturata in un modo tale da essere considerata degna di essere paragonata agli edifici di Venezia.

Questa città aveva ospitato grandi artisti di Roma, e più che guardare al Veneto, guardava al Rinascimento e forse proprio per questi motivi per Palladio rappresentò la città ideale, un modello da cui attingere. E' nota infatti la sua passione per l'antico, l'archeologia, ma questa città aveva anche dell'altro, qualcosa di moderno, qualcosa che Venezia in quegli anni aveva perso, la voglia di emergere e di privilegiare, la grinta e la forza del rinnovamento. Tra gli anni sessanta e l'ultimo decennio del Cinquecento, Vicenza, raggiunse l'apice della propria ricchezza, la sua nobiltà era ricca, orgogliosa e colta, ed anche aumentando il proprio patrimonio fondiario, non abbandonava del tutto le attività mercantili, anzi procedeva verso un'attenta diversificazione degli investimenti. Inoltre, la produzione della seta grezza aveva innalzato i redditi

permettendo un livello di spesa per le case di campagna impensabile in molte aree italiane ed europee del tempo⁴. A Vicenza eseguì numerosi lavori, ricostruì le logge del Palazzo della Ragione, la basilica, il palazzo Chiericati, la villa Capra detta La Rotonda, il palazzo Thiene e il palazzo Iseppo da Porto.

1.2. Note biografiche sulla vita di Andrea Palladio

Nel 1508 nasce a Padova Andrea di Pietro o Dalla Gondola.

A 13 anni lavora come apprendista scalpellino, entra poi a contatto con l'architettura umanistica e conosce ricchi mecenati ed architetti.

Entra nell'accademia di Gian Giorgio Trissino, questi vede in lui il portavoce della visione patrizia, aristocratica e neofeudale in architettura. E' Trissino che molto probabilmente gli attribuisce il nome di Palladio, riferendosi a Pallade Atena e alla statua di lei, e quindi all'antichità classica⁵. Visita Roma, conosce personalmente Michele Sanmicheli, Sebastiano Serlio, Giulio Romano e Jacopo Sansovino.

L'opera "*I dieci libri dell'architettura*" di Vitruvio è fondamentale per le sue basi teoriche.

Nel 1550 conosce Daniele Barbaro, grazie a questa amicizia entra a contatto con una ricercata cultura architettonica, partecipa a dibattiti scientifici e culturali dell'epoca.

Fra il 1550 e il 1560 progetta e supervisiona numerosi edifici:

⁴ Saggio di Edoardo Demo "Le attività economiche dei committenti vicentini di Palladio. Nuove suggestioni sulla base dei recenti ritrovamenti archivistici", in BELTRAMINI, Guido -BURNS, Howard, *Palladio: 1508 - 2008, Il simposio del Cinquecentenario, Catalogo della mostra: Palladio 500 anni, tenuta a Vicenza e a Londra nel 2008 - 2009*, Venezia, ed. Marsilio, 2008, pagg. 25 - 28;

⁵ ADORNO, Piero, *L'arte italiana, volume secondo*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1987, pag. 640;

ville, logge civiche ed edifici religiosi.

Tra il 1550 e il 1570, per svolgere gli incarichi che gli venivano commissionati, attraversa sovente i territori veneti, gli stessi che stavano per essere trasformati dagli interventi di bonifica citati.

Nel 1570 pubblica un trattato sull'architettura: *I quattro libri dell'architettura*, testo di successo perché Palladio presta particolare attenzione agli aspetti pratici delle costruzioni. Il suo trattato si basa infatti su edifici effettivi, inoltre in esso afferma la natura come primo riferimento per l'architettura ⁶.

Muore a Vicenza nel 1580.

La produzione palladiana nel Veneto esercitò anche nei secoli seguenti un considerevole influsso nel modello insediativo della villa di campagna.⁷ Palladio, attraverso la sua opera, creò un nuovo linguaggio, tenendo in considerazione sia l'esempio tramandato dagli antichi sia quanto la sua epoca gli stava offrendo. "I palazzi e le chiese di Palladio sorsero in città che stavano per essere ristrutturare sotto la pressione delle trasformazioni sociali, politiche e militari, e le ville palladiane si collocarono in una campagna che si stava trasformando a causa dei cambiamenti di proprietà, degli interventi di bonifica su vasta scala e delle nuove forme di coltivazione".⁸

⁶ COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pagg. 57 - 58;

⁷ MAZZOTTI, G., *Ville venete*, Roma, Bestetti, 1973; MURARO, M., *Civiltà delle ville venete*, Udine, Magnus, 1986; (citati da COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pag. 10);

⁸ COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pag. 275;

2. La villa per Palladio

2.0. La villa ed il suo nuovo significato

La prima fase di insediamento della casa veneziana con barchesse e rustici, corrispondeva a chiare esigenze di carattere funzionale, essa era il luogo dove soggiornava il padrone quando arrivava da Venezia per controllare l'andamento dei lavori nei campi, e gli edifici adiacenti come le barchesse e i rustici avevano un duplice ruolo: venivano usati per il deposito del raccolto ed anche come residenza dei contadini; successivamente, la famiglia veneziana comincia a utilizzare la villa anche per la villeggiatura, soprattutto nei luoghi più piacevoli: nell'area del Brenta, nelle campagne fertili e asciutte e nelle colline ove la villa si apre a più utilizzi, inclusi i momenti di puro godimento, nasce, di conseguenza, anche il giardino.⁹ La villeggiatura divenne in questo modo un tratto distintivo dei potenti, poiché solo essi potevano unire al palazzo sul Canal Grande la villa in terraferma, per condurre una vita a diretto contatto con la campagna.¹⁰

In Italia le ville di campagna non furono mai considerate importanti quanto le dimore di città, il valore della terra poteva anche essere il bene più prezioso, ma l'abitazione in campagna non poteva mai avere la stessa considerazione del palazzo cittadino. Anche i soggetti delle rappresentazioni pittoriche interne non erano gli stessi rispetto alle decorazioni della casa di città¹¹.

⁹ CUNICO, Mariapia e GIULINI, Patrizio, *Nei giardini del Veneto*, Casciago - Varese, Edizioni Ambiente, 1996, pag. 9;

¹⁰ DAMMICO, Mariagrazia, BONDI, Gabriella, QUERENGHI, Letizia, *I giardini veneziani*, Piazzola sul Brenta, Padova, Tamari Montagna Edizioni, 2003, pag. 16;

¹¹ A.A.V.V., *Ville Venete*, testi di Peter Lauritzen, introduzione di Sir Harold Acton, fotografie di Reinhart Wolf, Milano, Mondadori Electa SpA, Prima edizione, settembre 2008, pag. 14;

Come anticipato, nel 1500 i veneziani costruirono in aree bonificate nuovi edifici, questi venivano popolati dai ricchi proprietari normalmente durante i mesi estivi, quelli più caldi, mentre per i periodi restanti, i gastaldi o responsabili dell'azienda avevano il compito di sovrintendere le tenute ¹². I committenti veronesi e vicentini invece, gestivano tutte le attività, dalle relazioni con i lavoratori, agli avanzamenti dei lavori nelle loro costruzioni ¹³.

Dal 1530 in poi, i ricchi committenti cominciarono a richiedere opere più raffinate e spazi maggiori per rappresentare i propri ideali ¹⁴.

L'edificio della villa occupa una posizione importante nell'attività di Palladio, è con lui che assistiamo, rispetto alle precedenti, ad una nuova forma architettonica, e questo, grazie anche agli interventi che la Serenissima stava svolgendo nel territorio veneto. Possiamo ricordare infatti che in questo stesso territorio si poteva respirare una certa sicurezza, resa evidente dal fatto che le ville non venivano più costruite di tipo fortificate, la popolazione era in aumento e poi il governo veneziano promuoveva la produzione del grano. Era necessaria una casa con gli edifici agricoli adiacenti, da qui infatti si dovevano amministrare i possedimenti, inoltre, data la specifica e salubre ubicazione, questo luogo offriva al proprietario, la possibilità di fare attività fisica, di praticare la caccia che contribuiva ad imbandire riccamente le tavole, inoltre il proprietario colto riusciva a praticare i propri interessi quali musica, studio, incontri con gli amici per discutere sulle idee e/o problematiche del tempo e forse anche per discutere liberamente della propria religione in privato. Palladio indicò alcuni di

¹² COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pagg. 23 - 28;

¹³ Saggio di Guido Beltramini "Fondali di vita all'antica e complessi di villa: la nuova residenza di campagna nel Veneto del Cinquecento prima di Palladio", in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Padova, Marsilio Editori SpA, 2005, pagg. 55 - 63;

¹⁴ Saggio di Guido Beltramini, *ibidem*;

questi usi della villa nella sua opera " I Quattro Libri" ¹⁵.

Nel progettare le ville, Palladio affrontò la relazione fra l'abitazione e gli edifici annessi. Il fienile ad esempio, doveva essere rivolto a sud, e questo per ragioni importantissime: in questo modo si impediva la fermentazione del fieno e conseguenti incendi. La villa doveva essere visibile da lontano, ecco perché si preferivano delle alture rispetto a zone pianeggianti, da questa posizione si potevano tranquillamente controllare gli arrivi. Inoltre, ove questo fosse possibile, si preferivano zone con sorgenti naturali o nei pressi di fiumi, e questo, per poter sfruttare l'acqua sia per la navigazione che per i servizi legati alle funzioni domestiche, le cantine invece si dovevano fare in luogo fresco per mantenere inalterate le qualità del buon vino ¹⁶. La barchessa o dipendenza agricola doveva ospitare le stalle, gli utensili, gli attrezzi agricoli, il piano superiore poteva essere usato come granaio ¹⁷.

2.1. Alcuni elementi inerenti la tecnica architettonica di Palladio

La struttura della villa palladiana si basa su un complesso di momenti diversi, con esposte alcune parti belle e altre meno, ma utili, collegati fra loro e distribuiti proporzionalmente. La sala centrale della dimora è il fulcro di questa struttura, all'esterno viene normalmente contrassegnata dal motivo templare del pronao con frontone con al centro lo stemma del casato oppure da una cupola con effetto dominante sull'ambiente circostante a simboleggiare il

¹⁵ Saggio di Adriano Ghisetti Giavarina: Le ville di Palladio "invenzioni secondo diversi siti", in BELTRAMINI, Guido - BURNS, Howard *Palladio: 1508 - 2008; op. cit.*, pagg. 279 - 280;

¹⁶ COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pag. 152 - 169;

¹⁷ A.A.V.V., *Ville Venete, op. cit.*, pag. 17;

dominio del padrone, che non era solo sociale ma anche culturale ed economico. La sezione di rappresentanza e quelle di servizio sono collegate fra loro da portici che permettono di passare da un luogo all'altro al riparo da piogge e da sole. Palladio, per rendere graduale questo passaggio utilizza stili diversi, dagli ordini più nobili, ionico e corinzio, della parte padronale, passa agli ordini più semplici e spontanei, dorico e tuscanico, dei servizi. Questa continuità si poteva percepire anche nei giardini che venivano delimitati da recinti che nascevano da fossati con muretti ¹⁸.

“Uno degli elementi fondamentali che il Palladio trae dall'antichità e soprattutto dallo studio di Vitruvio è la scelta tipologica.....ogni edificio ha una forma che deriva dalla sua funzione e dalla sua collocazione in un determinato luogo. L'altro elemento classico è la misura, ossia il rapporto proporzionale fra le varie parti” ¹⁹. Il fatto che Palladio scelga la forma del tempio romano per la villa, conferma l'unione fra l'antico e il moderno, genera in questo modo un nuovo linguaggio architettonico che possiamo definire “di sacralità laica” ²⁰. Per i suoi edifici profani scelse l'ordine ionico, un ordine mediano, in grado di esprimere il suo gusto particolare per la misura ²¹. L'elemento architettonico che fa pensare alla rinuncia ad ogni funzione militare è sicuramente la loggia, questo luogo permette di unire l'ambiente esterno a quello interno o domestico della casa ²², mentre il portico a tempio rappresenta forse l'elemento architettonico praticamente inventato da Palladio ²³.

¹⁸ AZZI VISENTINI, Margherita, *Per un profilo del giardino a Venezia e nel Veneto*, Estratto da “Comunità”, n. 187, atto di convegno, 1985, Ed. di Comunità, Milano, pagg. 282 - 284;

¹⁹ ADORNO, Piero, *op. cit.*, pag. 641;

²⁰ DOLCETTA, Bruno, *op. cit.*, pag. 98 - 119;

²¹ A.A.V.V., *Palladio: la sua eredità nel mondo*, Milano, Gruppo Editoriale Electa SpA, 1980, pag. 5;

²² DOLCETTA, Bruno, *op. cit.*, pagg. 98 - 119;

²³ A.A.V.V., *Ville Venete*, *op. cit.*, pag. 26;

La sua progettazione ricca e varia e le sue particolarità, sono state notate dagli architetti europei in viaggio per le terre venete e sono state riprese nei loro paesi. Questi continuatori hanno dato origine al "Palladianesimo" ²⁴.

Nello stile architettonico di Palladio sono molto importanti la luce, il colore con i suoi toni caldi, il chiaroscuro della pietra o dello stucco bianco delle colonne e delle cornici. La sua attenzione verso i contrasti di luce contribuisce alla determinazione della qualità scenografica degli edifici da lui progettati e perfettamente inseriti nel loro contesto paesaggistico circostante. La stessa attenzione Palladio, la prestò anche alle decorazioni interne, per lui, era indispensabile non interrompere la natura (ambiente esterno) con l'arte umana (ambiente interno) ²⁵.

2.2. Il paesaggio teatrale nell'architettura palladiana

"...A volte i paesaggi assomigliano talmente alla forma e al disegno di un teatro che l'analogia diventa identità e si può parlare di paesaggio teatrale..." ²⁶. Palladio, nel progettare le sue opere, presta particolare importanza agli elementi circostanti, all'ambiente e questo, sia per le opere di grande prestigio realizzate a Venezia sia per le opere realizzate in terraferma.

Possiamo individuare principalmente due paesaggi:

- a) quello della città di Venezia;
- b) quello rurale della terraferma;

²⁴ A.A.V.V., *Palladio: la sua eredità nel mondo*, op. cit., pagg. 7 - 8;

²⁵ COSGROVE, Denis, op. cit., pag. 247;

²⁶ COSGROVE, Denis, op. cit., pag. 37;

Per quanto riguarda il primo, ossia quello della città di Venezia, è l'aspetto teatrale proprio e specifico della stessa città che viene considerato da Palladio. La sua opera architettonica commissionata dai benedettini cassinesi, si inserisce perfettamente nello scenario paesaggistico della città, diventa parte integrante e di completamento di esso, crea in questo modo una certa unione fra ciò che Dio ha creato e ciò che l'uomo può creare ²⁷.

Nel secondo Palladio è forse più libero di esprimersi, la villa e la nuova civiltà in villa, ossia il nuovo significato che in questo periodo assume la villa, gli permette di elaborare un sensazionale equilibrio con la natura. L'architetto, riversa una scrupolosa attenzione ai vari componenti: pone la villa al centro della proprietà terriera, permettendo in questo modo al proprietario da una parte di controllare il suo territorio e dall'altra di godere del panorama che gli viene offerto dalla natura, incluso gli spettacoli legati al cambiamento delle stagioni, al sorgere del sole all'inizio del nuovo giorno o al tramonto dello stesso a fine giornata ²⁸.

"...Ma non minore utilità e consolazione caverà forse dalle case di villa, dove il resto del tempo si passerà in vedere et onorare le sue possessioni e con industria et arte dell'agricoltura accrescere le facultà..." ²⁹.

Palladio, nella descrizione delle caratteristiche della villa Rotonda dice: " il sito è degli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perchè è sopra un monticello di ascesa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltivati, & abbondanti di frutti eccellentissimi, & di buonissime viti: Onde perche gode da ogni

²⁷ COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pag. 318;

²⁸ COSGROVE, Denis, *op. cit.*, pagg. 37 - 52;

²⁹ estratto da "DEL SITO DA ELEGGERSI PER LE FABBRICHE DI VILLA (I QUATTRO LIBRI, 1. II, cap.12) in PALLADIO, Andrea, *Delle case di villa (1556 circa/ 1570)*, a cura di PUPPI, Lionello, Umberto Allemandi & C., 2005, pag. 33;

parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Orizzonte....”³⁰.

Oltre agli aspetti legati alle funzioni, Palladio prestava attenzione anche alle questioni legate alla salute. Ad esempio, le stanze invernali dovevano essere rivolte a sud o a ovest, quelle estive a nord, doveva esserci poi una buona illuminazione e si dovevano accuratamente evitare i bruschi passaggi dal caldo al freddo³¹.

“...dove, anco per l’esercizio che nella villa si suol fare a piedi et a cavallo, il corpo più agevolmente conserverà la sua sanità e robustezza, e dove finalmente l’animo stanco delle agitazioni della città prenderà molto ristauo e consolazione, e quietamente potrà attendere agli studi delle lettere et alla contemplazione. Come per questo gli antichi savi solevano spesse volte usare di ritirarsi in simili luoghi, ove, visitati da’ virtuosi amici e parenti loro, avendo case, giardini, fontane e simili luoghi sollazzevoli e sopra tutto la lor virtù...”³². Se pensiamo agli usi che il ricco proprietario poteva fare della sua dimora, in essa egli può intrattenere e divertire i suoi amici anche con degli spettacoli, possiamo dire che la villa diventa un luogo teatrale³³.

Riporto a conclusione di questo paragrafo una citazione di Ludovico Zorzi, “...Palladio è colui che, in parallelo con la traduzione e il commento del Barbaro, recupera, con compassato rigore accademico ma con assoluta compiutezza formale, l'idea del teatro

³⁰ PALLADIO, Andrea, *op. cit.*, pagg. 66 - 67;

³¹ Saggio di Adriano Ghisetti Giavarina: *op. cit.*, in BELTRAMINI, Guido -BURNS, Howard, *Palladio: 1508 - 2008, op. cit.* pagg. 279 - 280;

³² estratto da "DEL SITO DA ELEGGERSI PER LE FABBRICHE DI VILLA (I QUATTRO LIBRI, 1. II, cap.12) in PALLADIO, Andrea, *op. cit.*, pag. 33;

³³ Saggio di Howards Burns "Palladio e la villa", in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, op. cit.*, pagg. 65 - 101;

secondo Vitruvio e la trasmette al teatro moderno..”³⁴.

2.3. Il giardino della villa veneta

“Una villa senza giardino non è una villa. Il giardino è parte essenziale e imprescindibile della tipologia architettonica della villa che, contrariamente alla struttura introversa del castello, si apre verso l'esterno, nello spazio costruito del giardino...i tre elementi – edifici, giardini e paesaggio – si integrano l'un l'altro nella concezione della villa...”³⁵.

Riporto di seguito alcune definizioni che nell'introduzione dell'opera di Horace Walpole Giovanna Franci ed Ester Zago forniscono rispetto al concetto del giardino in senso generale : “..è infatti il landscape - garden o giardino-paesaggio quello spazio circoscritto nel quale, ancora una volta, l'uomo può sentirsi profondamente creatore, proiettare la propria visione idealizzata sul mondo e modellarlo, trasformando la natura in un quadro.”³⁶ E ancora “...il giardino, o il parco, non è solo manifestazione di una raffinata sensibilità, o emblema della personalità più stravagante, ma ha intrinsecamente una funzione didattica, e di conseguenza sociale, in quanto insegna ad apprezzare il valore “pittorico” del paesaggio.”³⁷

Fin dalla loro nascita, i giardini avevano come scopo quello di riappacificare gli animi ai proprietari: dovevano offrire tranquillità e serenità. Qui, il possidente trovava ristoro dalle fatiche della città,

³⁴ ZORZI, Ludovico, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale in Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, pag. 433;

³⁵ Saggio di Margherita Azzi Visentini “I Giardini delle ville venete”, in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, op. cit., pag. 176;

³⁶ WALPOLE, Horace, *Saggio sul giardino moderno*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1991, introduzione di Giovanna Franci e Ester Zago, pag. 26;

³⁷ WALPOLE, Horace, op. cit., pag. 34;

poteva leggere un libro, fare una passeggiata, meditare o parlare al riparo dal sole nelle afose giornate estive, poiché la natura che gli si presentava era dolce, amica, bella e manipolata.

I primi spazi dedicati alla natura, soprattutto all'interno dei complessi conventuali, dovevano essere principalmente utili, qui si dovevano coltivare alcuni prodotti alimentari ed alcune erbe medicinali. Per molto tempo si usò la parola orto per intendere il giardino e viceversa.³⁸ Nella costruzione di questi spazi esterni specifici, si seguivano alcune caratteristiche particolari: “..dal retro del palazzo, tramite una loggia porticata, si accedeva ad un quadrangolare cortile pavimentato, con al centro la vera da pozzo, indispensabile per la raccolta dell'acqua piovana. Al di là del cortile, e da esso separato, si sviluppava, in profondità, un allungato spazio erboso, percorso da pergolati rettilinei singoli o duplici,...delimitato da spalliere o da alberi, e destinato a diverse colture...”³⁹. Le piante venivano scelte per ragioni estetiche, funzionali e simboliche: la vite, una volta folta, garantiva ombra, l'alloro poteva venir potato per formare delle spalliere oppure poteva essere lasciato crescere per ottenere un boschetto, c'erano poi i cipressi, gli alberi da frutto, fra i più tipici: meli, fichi, melograni, peri, ciliegi, mori, melo cotogni, mandorli, ma ancora agrumi, fiori profumati come il gelsomino, rose, gigli, garofani, in grado di soddisfare non solo la vista ma anche l'olfatto.

Il possidente si dedicava al proprio giardino, lo curava personalmente, sceglieva il suo arredo: edicole all'antica, panche, sedili, statue, fontane e complessi giochi d'acqua; arricchiva ed adornava il suo privato spazio verde con tutti gli elementi necessari ad accontentare il suo primario bisogno di riposo e ristoro.

L'attenzione verso il giardino era presente sin dai tempi della Roma antica, già allora si recuperavano per il suo arredo, reperti

³⁸ AZZI VISENTINI, Margherita, *op. cit.*, pag. 258;

³⁹ AZZI VISENTINI, Margherita, *op.cit.*, pag. 259;

archeologici, ninfei, vasche e fontane, *dietae* ed altre costruzioni, come teatri ed ippodromi, elementi che permisero ai nuovi giardini di aprirsi a livello sociale diventando luoghi di feste e spettacoli, ma in questa epoca, non vi era presente alcun principio regolatore, è nel cinquecento che il giardino comincia ad assumere un significato diverso. Per i proprietari di questo periodo, il giardino costituisce un prolungamento della loro stessa dimora e nel momento in cui si trasferiscono nella campagna veneta per seguire da vicino i loro interessi, fanno costruire degli edifici con tutti gli elementi necessari allo sviluppo delle loro attività, cominciano ad organizzare i territori circostanti con scrupolosa attenzione e, questo ordine caratterizza anche il giardino della loro tenuta.

Per Horace Walpole "il proprietario..se ha buon gusto, è la persona più adatta a determinare la gestione, sia utile che dilettevole, dello spazio annesso alla residenza di campagna, dov'è giusto che siano piantati anche alberi da frutto ed erbe aromatiche come negli orti degli antichi."⁴⁰

Ecco che possiamo spiegare parte dell'importanza di Palladio, questi con i suoi progetti determina la svolta rivoluzionaria, l'edificio, il giardino, il brolo e i campi, costituiscono per la prima volta un *unicum*, tutti questi elementi rientrano armonicamente nello stesso complesso e lo costituiscono. In coerenza con la struttura della villa, il giardino occupa un ruolo preciso e fondamentale, da semplice estensione all'aperto, il giardino si sviluppa, occupa spazi sempre più estesi, fino a diventare, fisicamente ed artisticamente il vero protagonista della villeggiatura, ove l'edificio in muratura sembra divenire e trasformarsi nel suo fondale scenografico.

Il giardino veneto in pianura aveva le seguenti caratteristiche:

- C'erano dei recinti all'interno dei quali venivano piantati gli alberi da frutto;
- le viti coprivano pergole e padiglioni e costituivano un tipo di

⁴⁰ WALPOLE, Horace, *op. cit.*, pag. 37;

architettura sempre verde;

- alte cinte murarie circondavano e proteggevano i giardini;
- a nord era presente un *viridarium* boscoso, spazio dedicato all'allevamento di animali selvatici per la caccia;
- vicino al *viridarium* c'era una peschiera e una voliera per gli uccelli canori;
- le parti laterali e la parte frontale dell'edificio padronale erano la sede di alberi da frutto recintati;
- le aiuole e i cespugli tosati erano presenti nei percorsi all'ombra sotto i pergolati;
- teatri fatti di siepi di bosso, affinché i proprietari potessero assistere alle rappresentazioni teatrali;
- gli alberi prediletti erano i sempreverdi: cipressi, pini, cedri e palme, sia perché col mutare delle stagioni non cambiavano sia per i loro profumi balsamici;
- le statue dovevano essere presenti, le stesse divinità e figure allegoriche raffigurate negli affreschi uscivano all'aperto, continuando all'esterno un discorso iniziato all'interno della dimora;
- panchine, gradini, balaustrate meravigliosamente scolpite⁴¹ ;

Il giardino per Palladio doveva rappresentare una cornice avente la funzione di far risaltare quanto in essa possedeva al suo interno, rispettava l'architettura e mantenendosi ad un livello basso dal suolo, permetteva alla struttura architettonica di prevalere⁴².

Palladio non ha mai pubblicato un progetto per il giardino⁴³, ma sicuramente ha prestato a questo elemento una particolare

⁴¹ A.A.V.V., *Ville Venete, op. cit.*, pag. 30;

⁴² Saggio di Margherita Azzi Visentini "I Giardini delle ville venete", in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, op. cit.*, pag. 177;

⁴³ Saggio di Margherita Azzi Visentini "I Giardini delle ville venete", in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, op. cit.*, pagg. 176 - 177;

importanza. Probabilmente, il fatto che gli venissero commissionati progetti in zone diverse con peculiarità paesaggistiche differenti, non gli ha permesso di redigere un effettivo progetto per il giardino di tipo generale. Ricordiamo infatti che egli, nelle sue valutazioni per le varie costruzioni, continuava a dare importanza al sito, al fatto di inserire la sua opera nel contesto circostante, di conseguenza, forse per lui, un "giardino universale" non poteva esistere, perché non avrebbe mai potuto rendersi adatto ad ogni situazione.

A questo proposito riporto la seguente descrizione di Schmarsow che Burger riporta nel suo testo quando descrive il paesaggio veneto: "il sentimento di perenne relazione e di fitto scambio fra abitante e natura circostante trova espressione ovunque, ancor prima che la coscienza possa avvedersi di quanto possa diventare pittoresca questa accentuazione della dipendenza dalle condizioni del luogo, questa concezione della casa che fa tutt'uno con lo spazio che la circonda. ...Persino i castelli di caccia e i padiglioni abbracciano il paesaggio, stendendo le loro ali laterali, ..allargando le proprie braccia, dal corpo centrale, avanti e indietro verso il paesaggio" ⁴⁴.

Il fondersi di tutti questi elementi con così tanta naturalezza all'atmosfera rustica della villa rappresentarono la prima apertura alla pittura puramente paesaggistica nella storia dell'arte Europea⁴⁵.

⁴⁴ BURGER, Fritz, *Le ville di Andrea Palladio*, traduzione a cura di Elena Filippi, Istituto Regionale Ville Venete, Torino, Umberto Allemandi & C., 2004, pagg. 150 -151;

⁴⁵ A.A.V.V., *Ville Venete*, op. cit., pag. 29;

3. Il paesaggio nella pittura veneta del 1500

3.0. Premessa

Nei dieci libri del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, questi riporta un consiglio di Vitruvio sul fatto di rappresentare i paesaggi nelle abitazioni private, perché questo tipo di rappresentazione porta sollievo allo spirito e al corpo. Accanto al motivo estetico e allo scopo salutistico, i dipinti di paesaggio nelle ville venete, fungevano anche da simbolo dello stato sociale dei proprietari. Questi dipinti idealizzavano il territorio dominato e lo presentavano come Paradiso terrestre.⁴⁶

Grazie a Giorgione prima e a Tiziano poi, assistiamo ad una nuova attenzione verso la rappresentazione pittorica del paesaggio. Saranno poi Veronese, Tintoretto, Bassano, Pozzoserrato, Bordone, Lambert, Caliari ed altri ancora a reinterpretarlo, rendendolo una vera e propria rappresentazione del tipico paesaggio della villa veneta.

3.1. Le rappresentazioni religiose

“Uno dopo l’altro, i grandi pittori veneziani, veneti – da Lotto a Tiziano, da Jacopo Bassano a Paolo Veronese – scelgono una religione cristocentrica, fortemente individualistica, di alta temperatura sentimentale, e ne fanno immagini piene di effetti

⁴⁶ BUETTNER, Nils, *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006, pag. 81;

speciali secondo le loro esigenze e quelle dei loro committenti, secondo le logiche degli schieramenti politico – culturali, secondo le specificità dei linguaggi. Tutti si mostrano più o meno radicalmente spirituali per una parte della loro vita o per la vita intera; tutti sfiorano, o attraversano, il dissenso e lo risolvono in pacificata inquietudine, lasciandolo talvolta affiorare – mai troppo visibilmente – fra gli interstizi delle immagini”⁴⁷.

I moti religiosi influirono notevolmente sugli artisti dell’epoca, riuscirono a colpire in modo più incisivo coloro che abitavano in terraferma, qui la riforma religiosa si fece sentire maggiormente ed in modo diverso rispetto alla città, di conseguenza anche le rappresentazioni religiose realizzate dagli artisti dell’epoca subirono dei cambiamenti, che possiamo notare soprattutto nelle opere realizzate nella seconda metà del 1500.

⁴⁷ GENTILI, Augusto, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze, Milano, Giunti Editore SpA, 2006, pag. 46;

3.2. Susanna e i vecchioni

L'evento 'Susanna e i Vecchioni' avvenne a Babilonia e la protagonista viene considerata un'eroina leggendaria, perché la sua innocenza trionfò sulla perversa malvagità degli uomini.⁴⁸ Questa vicenda è contenuta in un'appendice del libro apocrifo del profeta Daniele, che ebbe un successo notevole, grazie anche all'interesse che le arti figurative concentrarono sulla storia di Susanna. Lei era la moglie di un ricco babilonese, una donna molto bella e pura, la sua casa era frequentata dagli ebrei più illustri e tra questi anche due anziani saggi che ricoprivano la carica di giudici. Una volta congedati gli ospiti, la bella donna, amava passeggiare nel suo giardino e un giorno i due vecchi, in preda delle proprie passioni, si lasciarono rinchiudere in esso. Faceva caldissimo e Susanna cercò sollievo in un bagno, questo fu purtroppo il suo momento fatale, infatti mentre le serve si allontanarono per prendere l'oggettistica da bagno, i due vecchi le si manifestarono, ma non cedendo alle loro richieste, essi minacciarono di calunniarla sostenendo di averla vista incontrare segretamente un giovane amante dopo aver mandato via le serve. Nonostante questa minaccia, per la quale poteva essere condannata a morte per adulterio, Susanna chiamò aiuto e i due vecchi avverarono la minaccia. Portata in tribunale e condannata a morte, invocò l'intervento di Dio. La salvezza giunse dal giovane Daniele, il quale condusse un altro interrogatorio in modo astuto dimostrando le bugie dei vecchi giudici e restituendo a Susanna la sua innocenza e integrità.⁴⁹

Nelle arti figurative la vicenda narrata venne trattata in due maniere: nel Medioevo, Susanna simboleggiò la Chiesa minacciata

⁴⁸ HALL, J., *Dizionario soggetti e simboli nell'arte*, Milano, Longanesi & C., 1974, pag. 384;

⁴⁹ FRANK, Martina, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, Banco Popolare Gruppo Bancario, 2008, pag. 85;

da ebrei e pagani, gli artisti dell'epoca predilessero il tema di Daniele, ossia il tema di colui che ristabilisce la giustizia, mentre dal Rinascimento in poi si preferì il soggetto di 'Susanna al bagno', poiché questo tema rappresentava un'occasione per raffigurare il nudo femminile.⁵⁰



Lorenzo Lotto. Susanna e i Vecchioni, 1517, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Lorenzo Lotto (1480-1556), uomo profondamente religioso, era stato incuriosito dai moti che avevano attivato la riforma protestante del tempo in cui viveva. Nel rappresentare il tema 'Susanna e i vecchioni', l'artista usa una specifica strategia, riesce a far parlare i personaggi per mezzo di cartigli srotolati⁵¹. Il vecchio col vestito rosso tenta di sedurre Susanna, l'altro l'accusa falsamente indicandola ai due personaggi che stanno entrando in scena⁵², lei dichiara di preferir morire piuttosto che peccare, i vecchi la minacciano di adulterio e di rovinare per sempre la sua

⁵⁰ HALL, J., *op.cit.*, pag. 384;

⁵¹ ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta e BARTOLENA, Simona, *Donne*, Dizionari dell'Arte, Milano, Mondadori Electa SpA, 2009, pag. 137;

⁵² COLALUCCI, Francesco, *Lotto*, Art e Dossier, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1986-1994, pag.21;

reputazione⁵³. Lotto, limita la scena all'interno di una dimora privata molto probabilmente nobile e rappresenta la natura o meglio il giardino circostante in un modo diverso rispetto a quanto realizzato dagli artisti valutati qui di seguito. Infatti, a parte qualche albero basso e folto che contrasta con qualche albero alto e snello, creando in questo modo una sorta di equilibrio riempitivo, non vi sono presenti, fiori e piante. Fra l'altro, gli alberi proposti da Lotto, sembrano della stessa tipologia, distinguendosi anche in questo dalle variegiate piante proposte dagli altri artisti. La scena presentata dall'artista non si concentra nel paesaggio ma bensì nell'evento stesso. All'interno delle mura si consuma il fatto, il paesaggio circostante non rappresenta un elemento di partecipazione alla vicenda, Susanna infatti non è distratta dalla bellezza della natura, non la contempla, si trova soffocata e quasi imprigionata dalle mura circostanti, queste mura non fanno pensare alla possibilità di sfuggire al destino, sono opprimenti, riescono a limitare all'esterno un paesaggio che qui rappresenta l'estraneità ai fatti, un paesaggio non attento a ciò che avviene.

Queste mura avrebbero dovuto difendere l'onore della giovane donna, ma la brama dei due vecchi li porterà fino alla stessa vasca, ove l'ammireranno senza veli.⁵⁴

L'interpretazione di Lotto del tema biblico è diversa e molto inquietante. La giovane donna è in primo piano, in un bagno incassato tra alte mura, sembra quasi una caverna, è sorpresa e aggredita dai due vecchi e minacciata dall'arrivo di altri due uomini. Nel fondo notiamo altri recinti anche questi molto alti, ma queste strutture, che avrebbero dovuto proteggere l'intimità di Susanna, si rivelano una trappola se non quasi una prigione. Il giardino, con la sua piccola porta di entrata, le spalliere fiorite e quella donna inconsapevole di quanto si sta compiendo lì vicino, non fa parte del racconto. Il luogo narrato è ambientato in un dolce paesaggio vicino

⁵³ ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta e BARTOLENA, Simona, *op. cit.*, pag. 137;

⁵⁴ ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta e BARTOLENA, Simona, *ibidem*;

alle mura della città.⁵⁵ Le mura erano state interpretate dai pittori veneziani a cavallo tra il 1400 e il 1500 come ornamento e simbolo della dignità della città. Dopo Agnadello, quindi dal 1509, assistiamo alla necessità da parte delle città di dotarsi di una difesa nuova e strategica per fronteggiare le aggressioni militari. Queste nuove strutture architettoniche diventeranno i simboli del dominio e del potere, con torri e mura daranno alle città un'immagine di paura. Le mura di Lotto, senza ornamenti e con feritoie, corrispondono a questa nuova forma, l'artista non le utilizza per documentare, ma per fornire una cornice adeguata alla vicenda di Susanna.⁵⁶

Lotto, nella sua opera, predilige la rappresentazione della pronuncia di innocenza da parte di Susanna. Egli ripropone la vicenda, in cui Daniele smaschera i vecchi, questi si difendono con gesti e indicando la colpevole Susanna, che si copre e la cui innocenza è già dichiarata dall'aureola che le viene dipinta sul capo.⁵⁷ In ebraico, il nome Susanna significa giglio, il fiore della purezza.⁵⁸

Propongo qui di seguito le rappresentazioni dello stesso tema dei più importanti artisti del Cinquecento veneto. Ricordiamo che il tema 'Susanna e i vecchioni' fiorì soprattutto a Venezia e nella sua regione nella seconda metà del secolo.⁵⁹

Jacopo Bassano (1510-1592), a differenza di Tintoretto e Veronese lavorò poco a Venezia, rimase ad operare nella sua città natale. Infatti, a conferma di quanto l'artista tenesse alla sua terra,

⁵⁵ CONCINA, Ennio, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 2006, pagg.98-99; (citato da FRANK, Martina, *op. cit.*, pag. 93);

⁵⁶ CONCINA, Ennio, *ibidem*; (citato da FRANK, Martina, *op. cit.*, pag. 93 e pag. 99);

⁵⁷ AAVV, *I personaggi biblici*. Dizionario di Storia, Letteratura, Arte, Musica, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1997, pag. 467;

⁵⁸ HALL, J., *op. cit.*, pag. 384;

⁵⁹ DE HALLEUX, Elisa, *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Tout l'Art Encyclopédie, Paris, Flammarion, 2004, pag. 261 ;

rientra spesso la raffigurazione del Monte Grappa che si scorge nel fondo delle sue opere, un chiaro e costante omaggio alla sua città e alla sua terra e particolare della sua produzione.⁶⁰L'artista visse le controversie del suo tempo e le problematiche legate alla religione.

Infatti, da circa venticinque anni, idee ed ideali protestanti circolavano in tutto il territorio veneto. La sua città ed i villaggi vicini avevano visto divampare, durante gli anni Trenta del 1500, il violento contrasto tra il clero e coloro che divulgavano i principi protestanti; anche la città di Treviso fu teatro di una crudele repressione. Non esiste alcuna prova documentaria che dimostri che



Jacopo Bassano. Susanna e i Vecchioni, ca.1555-1556, olio su tela, cm. 89x114,8. Ottawa, National Gallery of Canada, lascito della signora Jeanne Taschereau Perry.

Jacopo dal Ponte abbia assunto delle posizioni specifiche rispetto alle questioni religiose del tempo, ma non ne restò sicuramente sordo. Trattò molti temi che ebbero più successo presso gli artisti settentrionali di palese orientamento protestante e scelse di ambientare episodi biblici in dintorni rustici facilmente riconoscibili

⁶¹.

Bassano, grazie alla sua sensibilità ed intelligenza, seppe

⁶⁰ BROWN, Beverly Louise e MARINI, Paola, *Jacopo Bassano*, Cittadella, Padova, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pag. 80;

⁶¹ BROWN, Beverly Louise e MARINI, Paola, *op. cit.*, pag. CX;

sollecitare il suo pubblico a nuovi momenti di riflessione religiosa.

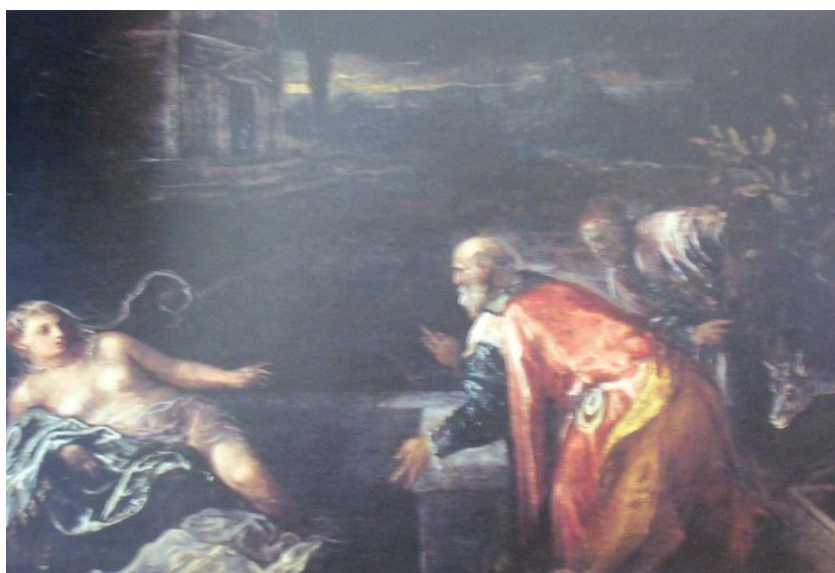
In quest'opera e in quella che segue, vi sono molti riferimenti:

- nella versione di Ottawa, vedendo le costruzioni riportate nel dipinto, non possiamo non pensare alla produzione architettonica di Palladio, che si manifesta nella costruzione del palazzo con la tipica balaustra, nel portale classico con frontone e colonne, nella struttura del giardino circostante formato da una recinzione quasi naturale di piante e cespugli, con alberi normali e da frutto, e con la scalinata a ridosso di una fonte d'acqua, elemento questo che non poteva mancare nelle realizzazioni del famoso architetto. Susanna, con la sua acconciatura e con i suoi gioielli ci fa pensare ad una donna nobile, viene rispettata in questo caso la descrizione iconografica del personaggio. La giovane bella e casta donna, rappresenta la purezza e la chiesa assalita dagli eretici ipocriti. Per rendere questo Bassano si rifà sia alle tonalità chiare e luminose della pelle e dei capelli di lei, sia al colore del velo: bianco quasi riflettente. Il giardino è quello di una villa veneta, dove l'unico elemento familiare è il profilo del monte Grappa che si innalza oltre il portale classico;⁶²

- nella versione di Nîmes sono presenti quasi gli stessi elementi: edificio sulla sinistra con frontone e scalini che portano all'ingresso principale dai quali si affaccia una signora, forse una domestica della villa, scalinata a ridosso della fonte d'acqua, giardino con alberi normali e da frutto. Il giardino qui non è delimitato, entra direttamente in contatto con la natura circostante o proprietà terriera. La donna è nobile, lo capiamo grazie alle stoffe con le quali cerca di coprirsi e al velo che indossa, anche in questo caso quindi l'iconografia viene rispettata. In quest'opera l'attenzione si focalizza sui tre personaggi in primo piano, sistemati su due diagonali, che dal centro si muovono verso gli estremi del dipinto, in un movimento di attrazione e repulsione, ove la spalliera, verso cui

⁶² BROWN, Beverly Louise e MARINI, Paola, *op.cit.*, pag. 80;

si ritrae la giovane donna e che si incassa al centro della rappresentazione tra lei e i vecchi, sembra segnare il limite tra questi opposti sentimenti. A destra dall'albero si affaccia l'altro vecchio e, in primo piano, si nota una pianta di limone, che potrebbe appartenere alla limonaia della villa palladiana che appare a sinistra nel parco. Sotto i rami del limone si possono intravedere degli animali, un coniglio e un daino. La luce bagna le figure e i pochi oggetti con righe fosforescenti sul manto e sui veli di Susanna, raggiungendo il massimo risalto luminoso nella tunica rosa del vecchio. La nebbia luminosa, tipica del momento specifico tra il termine del giorno e l'arrivo della sera, crea sul paesaggio circostante un'atmosfera di sospensione e di mistero. La montagna sullo sfondo del cielo, raccoglie la luce residua del sole tramontato e rappresenta il leitmotiv del paesaggio di molti dipinti del genere pastorale proposti dall'artista.⁶³



Jacopo Bassano. Susanna e i Vecchioni, 1585, olio su tela, cm. 85x127.
Nîmes, Musée des Beaux - Arts

L'artista aveva già trattato questo tema, precisamente nel 1536

⁶³ BROWN, Beverly Louise e MARINI, Paola, *op. cit.*, pagg. 191-192;

'La Storia di Susanna, Bassano del Grappa, Museo Civico', ma il paesaggio rappresentato non è lo stesso delle due opere seguenti, ossia le opere di Ottawa e di Nîmes. Probabilmente, l'artista aveva sentito la necessità di proporre successivamente, un paesaggio più attendibile, o meglio più realistico rispetto al tempo in cui viveva.

Per il critico Bernard Aikema⁶⁴, dalla seconda metà del secolo, il tema tocca le connotazioni etico morali. Entrambe rappresentazioni di Jacopo Bassano sono diverse rispetto all'opera di Tintoretto di Vienna. Lontana dall'essere una voluttuosa tentatrice, la Susanna di Ottawa è l'incarnazione della purezza e verità. Il giglio in primo piano accentua la sua castità, mentre l'immortalità della sua anima è rappresentata dal cardellino a sinistra. Il giardino racchiuso dalle mura a sinistra ricorda l'"hortus conclusus", Susanna alla presenza improvvisa dei vecchioni arrossisce, è spaventata dalle avances dei due uomini. Rappresenta il puro cristiano che non perde di vista il suo scopo: il Monte Sion, la Cristianità, che qui si erge maestoso all'orizzonte. Nella versione di Nîmes, rappresentando la scena di sera e non di pomeriggio, l'artista devia il racconto. Il giardino è buio e i due uomini appaiono quasi come due fantasmi. La rappresentazione è una metafora del puro Cristiano che deve fronteggiare sempre le tentazioni terrene. Nella rappresentazione del Tintoretto, si mette in primo piano la sensualità di Susanna, sembra una Venere, grazie alla posizione del personaggio femminile e agli elementi circondanti, l'osservatore diventa anch'egli un 'voyeur' e resta scioccato, scopre di essere un depravato quando trova interesse nella bellezza fisica di Susanna. Chi guarda registra la distinzione morale fra la donna casta e i depravati vecchioni.

Tintoretto (1518-1594) vive il clima politico e sociale della sua

⁶⁴ AIKEMA, Bernard, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in a Age of Reform, ca. 1535 - 1600*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996, pagg. 127-131;

città, si è fatto interprete dei dubbi religiosi, dell'insicurezza angosciata dell'età controriformista.

“Pur trattandosi di un tema biblico, Tintoretto interpreta il soggetto in modo delicatamente elegiaco”⁶⁵.

In quest'opera egli propone la scena in un giardino probabilmente di una villa o di un palazzo; si scorge da lontano una recinzione delimitante la proprietà nella quale forse vive Susanna. Che si possa trattare di una villa o di un palazzo lo conferma la presenza nel giardino di diversi elementi: pergolato all'ingresso arricchito da una folta ma curata vegetazione, statue ai limiti della recinzione, piscina nella quale Susanna immerge la gamba sinistra, animali liberi, stagno dove nuotano le anitre con i loro piccoli, siepe che funge da quinta teatrale, ricca e variegata tipologia di alberi, piante e fiori. L'artista, fedele all'iconografia classica, presenta Susanna come una donna nobile e/o ricca. Lo si evince da diversi fattori: pettinatura minuziosamente articolata e sontuosa, bustino riccamente decorato, gioielli quali orecchini, collane, anelli e bracciali preziosi e toilette ben fornita. Questa attenzione dedicata ai particolari impreziosisce l'ambiente ove viene inserita la scena. Sembra quasi che Susanna si sia abbandonata alla bellezza e felicità della natura incontaminata non prestando in questo modo attenzione ai due Vecchi che la stanno spiando. La siepe proposta che taglia di scorcio lo spazio della scena, ci permette di entrare nell'opera, spiare noi stessi Susanna, sentire la quiete della natura che la circonda e godere della bellezza offerta dal giardino stesso.

Contrariamente all'opera del Louvre, ove Tintoretto situa la scena in un giardino veneziano, in questa versione il luogo del bagno non è più chiuso e i due vecchi circondano Susanna. A partire dal 1550 assistiamo ai nuovi interessi paesistici dell'artista, il suo nuovo paesaggio si colorerà dello stato d'animo della rappresentazione

⁶⁵ ZUFFI, Stefano, *Tintoretto*, Milano, Electa, 1993, pag. 30;

narrata stessa.⁶⁶ Inoltre, il momento rappresentato non è lo stesso dell'opera di Vienna, qui infatti, Susanna si sta godendo il bagno ed è ancora in compagnia della servitù. Dobbiamo ricordare che gli artisti sfruttarono il carattere erotico e sensuale della scena del bagno, per rappresentare un bel nudo nella natura.⁶⁷ Sullo sfondo scuro degli alberi, la figura della protagonista emerge chiaramente grazie alla luce che, dalla nostra destra, la illumina, rendendola seppur guardandoci, disinvolta nell'intimità della sua toilette.⁶⁸



Tintoretto. Susanna e i vecchioni,
1550, olio su tela, cm. 167 x 238. Parigi, Museo del Louvre.

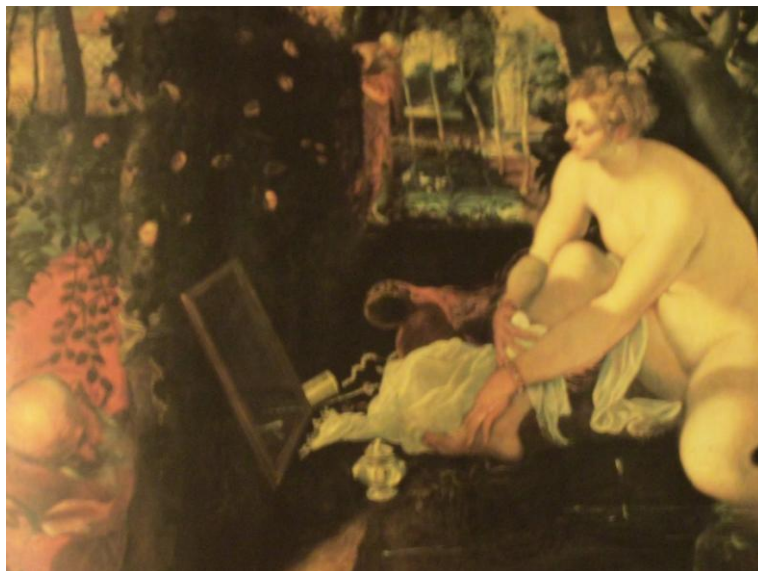
“La dolce esibizione del corpo nudo femminile vive di luce di contro alle sottili vibrazioni della natura trascorsa di penombre, in un attimo di lirico abbandono che neppure l'importuno apparire della testa calva del vecchio riesce a contaminare.”⁶⁹

⁶⁶ PALLUCCHINI Rodolfo e ROSSI Paola, *Tintoretto. Le opere sacre e profane. Tomo I*, Milano, Alfieri Gruppo Editoriale Electa, 1982, pag. 43;

⁶⁷ DE HALLEUX, Elisa, *op.cit.*, pag. 261 ;

⁶⁸ PALLUCCHINI Rodolfo e ROSSI Paola, *op.cit.*, pag. 161;

⁶⁹ Saggio di Stefania Mason Rinaldi “La pittura a Venezia nel secondo Cinquecento” in AAVV, *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, Tomo primo, Electa SpA, 1987, pag. 181;



Tintoretto. Susanna e i Vecchioni,
ca. 1557, olio su tela, cm. 146,6x193,6. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

La rappresentazione di questo nudo, così sensuale, ha fatto pensare anche ad altro: così rappresentata infatti, seduta, delimitata da oggetti di valore e impegnata a guardarsi allo specchio, ci fa pensare alla vanità. Si può percepire l'idea del pericolo e del dominio della donna seduttrice. Ma Tintoretto, per non farci incorrere in questa interpretazione rappresenta sulla sinistra la testa calva e lucida di un vecchio, con un mantello rosso, colore questo che non ritroviamo negli altri elementi del dipinto, forse a sottolineare l'estraneità di questo rispetto al resto, inoltre rappresenta questo malvagio in una posizione alquanto scomoda, quasi innaturale. Questi due uomini non vengono rappresentati come uomini sedotti, ma come dei perversi vecchi *voyeurs*. La specie di parete che isola e protegge Susanna è anche la sua qualità, questa stessa avendo le rose, riprende il concetto della purezza dell'*hortus* mariano, mentre il giardino, non eccessivamente geometrico e con animali liberi, ricorda uno stato paradisiaco.⁷⁰

⁷⁰ HEINZ, 1987, pp. 295-296; (citato da FRANK, Martina, *op. cit.*, pag. 93);



Tintoretto. Susanna e i vecchioni, cm. 58x116.
Madrid, Museo del Prado

La nuova versione paesaggistica dell'artista la possiamo notare anche nell'opera del Museo del Prado. Si scorge in basso a destra un pergolato, quasi a comunicare che l'evento si svolge all'interno del giardino di una dimora. Se l'artista non avesse provveduto ad inserire questo elemento, sarebbe stato difficile individuare il luogo della vicenda. Infatti, alle spalle di Susanna, più che una siepe, sembra ci sia un folto e selvaggio cespuglio. In questa opera, Tintoretto ripropone le tuniche dei Vecchioni di colore rosso, per farle risaltare e per contrapporle alla tranquillità che le altre tonalità circostanti emanano. Il vecchio alla nostra sinistra riesce, in questa rappresentazione, a toccare la bella Susanna, lei sembra sorpresa e ancora non in grado di capire che cosa le sta accadendo.



Tintoretto. Susanna e i vecchioni, tela, 150x103 cm., 1577-1578.
Washington, National Gallery of Art

L'elemento legato al pergolato appare anche nella versione di Washington. Inoltre, qui la siepe alle spalle di Susanna, appare curata e con dei fiori. Tintoretto in questa rappresentazione ha scelto il momento in cui la serva si sta per allontanare dalla padrona, mentre i vecchioni che riusciamo a scorgere al di là del pergolato, stanno tendendo la trappola alla giovane donna.



Tintoretto. Susanna e i vecchioni, tela, 87x87 cm., 1555 ca.
Già Monaco, Collezione Marczell von Nemes

Anche nell'opera di Monaco, l'artista opta per lo stesso momento, inoltre in questo dipinto, la natura rappresentata sembra quasi non dar spazio ai due malvagi, che riescono tuttavia ad apparire furtivamente alla nostra destra.

Grazie a questi elementi che l'artista sapientemente ripropone, possiamo immaginare di trovarci in una dimora avente un grande parco o un grande giardino, possiamo trovarci quindi o in un palazzo veneziano o in una villa veneta.



Domenico Tintoretto. Susanna e i vecchioni, tela, 150x151 cm, 1590 ca. Amiens, Musée de Picardie

Anche Domenico Tintoretto (1560 – 1635), figlio di Jacopo, propone la rappresentazione della vicenda in una villa veneta. Scorgiamo infatti in fondo alla nostra sinistra un edificio che ricorda le strutture architettoniche palladiane, inoltre oltre al pergolato, da dove spuntano i due Vecchioni, vi sono delle statue, delle recinzioni, il paesaggio sembra non finire o meglio sembra che continui aldilà di quanto riusciamo a vedere. Sono presenti diversi animali, e questo ci permette di pensare che con molta probabilità ci troviamo in una dimora di campagna o meglio una dimora della terraferma. L'artista predilige il momento in cui le serve si stanno per allontanare e i Vecchioni si preparano a manifestarsi.

Veronese (1528-1588) è stato definito come l'artista che seppe interpretare nelle sue opere la stabilità politica, la prosperità economica, l'indipendenza della repubblica veneziana ed il suo laicismo.



Paolo Veronese. Susanna e i Vecchioni, 1580 – 1585,
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Anche Veronese, propone il tema: Susanna e i Vecchioni, in un contesto simile a quello di Bassano e Tintoretto. Le colonne di marmo, che ricordano un po' gli affreschi all'interno delle ville decorate da Veronese, e il reticolato avvolto da piante ci fanno pensare che la scena si possa sviluppare in una villa veneta.

Vediamo dal fondo ergersi una struttura che risalta non solo per la forma architettonica ma soprattutto per la luce che emana. Questo grazie anche al contrasto cromatico con il cielo che Veronese sapientemente riesce a rendere. Questa struttura classicheggiante presenta nella sua sommità delle statue che si ripetono, pur non essendo le stesse, sul frontone. Dalla balaustra non si affaccia in questo caso nessuno. Frequentemente ricorre questo elemento nella sua opera, quasi a siglarla, con la presenza di figure umane affacciate a guardare un evento, un qualcosa che sta accadendo.

Ma la natura circostante non è tranquilla, il giardino qui sembra quasi minaccioso, forse accentuato dal colore cupo del cielo, che sembra presagire una tempesta o un temporale. "...le interpretazioni di Paolo Veronese..non esaltano la nudità ma piuttosto il presentimento della donna per le vicende che la

aspettano..”.⁷¹ La vite che si avvolge sul reticolato, simboleggia la castità⁷², qui sembra quasi aggrovigliarsi, e allo stesso tempo uscire dal sostegno liberandosi in questo modo dagli schemi, cercando libertà o fuggendo dalle costrizioni, se vista poi come appare sulla testa di Susanna, potrebbe garantire o sottolineare l’innocenza della donna e quasi difenderla dai Vecchioni nel loro agire. La pianta che si vede sbucare appena al di sopra della bocca della fontana, non ci trasmette una sensazione di rinnovo o di vitalità, come accade di consuetudine, ma considerando la sua rappresentazione, rivolta verso il basso, dona una sensazione di ineludibile conseguenza o fatto. I due cani simboli di fedeltà, sono diversi fra loro. Quello centrale che abbaia contro i Vecchioni, vicino a Susanna, sembra il tradizionale cane di una dama, mentre quello a sinistra, in attenta posizione, sembra un cane da guardia, forse quello del marito della dama. Altri elementi che fanno pensare di trovarci probabilmente in una villa veneta sono senz’altro rappresentati dalla protagonista principale, Susanna. Ordinatamente pettinata, per niente scomposta, malgrado l’imbarazzo e la paura che possiamo scorgere dalla sua espressione in volto, dotata quindi di sangue freddo come si addice ad una donna di alto rango, non troppo ingioiellata, ma coperta quasi interamente da un manto decorato e prezioso di un colore più cupo del cielo, quasi a simboleggiare la sua assoluta volontà di non farsi scoprire, ricorda sicuramente una donna nobile sorpresa nella sua dimora. Anche Veronese, nel rappresentare in questo modo la bella e giovane donna, rispetta l’iconografia tradizionale.

⁷¹ FRANK, Martina, *op.cit.*, pag. 79;

⁷² PIZZETTI, Ippolito, *Enciclopedia dei fiori e del giardino*, stampato in Italia, Garzanti Editore SpA, 1998, pag. 870;



Leandro Bassano, Bottega. Susanna e i vecchioni, ca. 1600, Bergamo, Museo Accademia Carrara.

Anche se un po' più tarde, nelle sue rappresentazioni, Leandro Bassano (1557 - 1622), riporta tutti gli elementi dei suoi predecessori. Egli era il terzo figlio di Jacopo ed assieme a Francesco si distinse come valido collaboratore del padre.

L'episodio di Susanna si svolge chiaramente nella campagna veneta, anche nelle opere di Leandro Bassano possiamo scorgere i monti nel fondo del dipinto.

Il fatto che siano presenti nel dipinto le seguenti caratteristiche: elementi architettonici classicheggianti, alberi da frutto, siepi, recinzione, pergolato e che il giardino sia così magnificamente curato, ci permette di pensare che ci troviamo nel giardino di una villa veneta.

Anche in questo caso, Susanna, grazie ai suoi vestiti e alla sua acconciatura, giovane bella donna particolarmente curata, può essere identificata con la padrona della villa, mentre si rinfresca e si delizia dei piaceri nel suo giardino.



Leandro Bassano. Susanna e i vecchioni, tela, Monaco, Alte Pinakotek

Nelle sue opere pare scorgere una particolare attenzione per gli animali, i costumi e l'orticoltura.⁷³

In questa seconda versione, l'artista preferisce proporre il momento in cui la serva si sta per allontanare, mentre i Vecchioni in secondo piano stanno aspettando il momento giusto per avvicinarsi.

A questo punto, possiamo credere che gli artisti considerati per le loro rappresentazioni si siano rifatti alla villa veneta. Coscienti del successo che l'impostazione della nuova dimora creata dal famoso architetto riscuoteva durante l'epoca in cui vivevano e credendo forse che l'operato di Palladio avrebbe avuto un grande seguito, preferirono proporre questa nuova forma paesaggistica nei loro dipinti, rendendo il paesaggio circostante più realistico o meglio adatto ai loro tempi, specchio della loro epoca. Possiamo quindi affermare che Palladio con la sua nuova concezione di villa e sua realizzazione, ha profondamente influenzato questi illustri pittori, tanto da meritarsi continui ed importantissimi omaggi.

⁷³ Saggio di Peter Humfrey "Venezia 1540-1600" in AAVV, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Tomo Secondo, Milano, Electa, 1998, pag. 544;

3.3. Noli me tangere

Non mi toccare o non mi trattenere, è quanto Gesù avrebbe detto a Maria Maddalena subito dopo la Resurrezione. Questo momento è stato spesso raffigurato con Maria Maddalena inginocchiata innanzi a Gesù e questi con una vanga in mano, simbolo della svista di Maria Maddalena, a ricordare il momento in cui sorpresa e disorientata vicino al sepolcro vuoto non riconosce subito Gesù risorto scambiandolo per il custode del giardino. A riconoscimento avvenuto, Gesù le ordina di non toccarlo e di recarsi dai discepoli per annunciare la sua Resurrezione.⁷⁴

Maria Maddalena è dopo la Vergine la prima donna del Vangelo, contemporaneamente peccatrice e discepolo preferito di Cristo, diventa il modello per eccellenza della peccatrice penitente, simbolo di conversione e di modello di vita contemplativa. Per i Francescani rappresenta la virtù della speranza nella misericordia di Cristo. Riunisce gli aspetti opposti dell'amore profano e sensuale e dell'amore spirituale, ricorda in questo modo la doppia figura della Venere terrestre e della Venere celeste.⁷⁵

Nelle arti figurative dell'epoca medievale, Maria Maddalena è il modello della penitente, mentre nel periodo della Controriforma, rappresenta l'intenzione della Chiesa di stimolare la devozione verso i sacramenti e soprattutto verso quello della confessione. Il suo immancabile attributo è il vaso di unguento, che può essere in mano o ai suoi piedi, è questo il vaso con cui lavò i piedi di Cristo. Viene rappresentata normalmente in due modi: prima della conversione come una donna riccamente abbigliata, con guanti e gioielli, simbolo dell'Amore Profano, dopo, come penitente, con un semplice mantello oppure nuda, coperta solo dai suoi lunghi capelli.⁷⁶

⁷⁴ HALL, J, *op.cit.*, pag. 257 ;

⁷⁵ DE HALLEUX, Elisa, *op. cit.*, PAG. 174 ;

⁷⁶ HALL, J, *op.cit.*, pag. 256 ;

Per poter fare una riflessione sul cambiamento della rappresentazione del paesaggio di questa vicenda, riporto qui di seguito l'opera di Tiziano.



Tiziano. Noli me tangere, ca. 1511, olio su tela, 109x91 cm.
Londra, National Gallery.

Come possiamo notare, il paesaggio in quest'opera, è diverso, naturalmente se paragonato ai paesaggi delle opere che seguono. E' meno elaborato, quasi desertico.

Tiziano riesce ad esprimere l'intimità che caratterizza la relazione tra Gesù e Maddalena, inoltre sottolineando l'aspetto amoroso del tema, ha saputo tradurre lo slancio ardente di lei e la dolcezza di Gesù che si sporge verso il suo discepolo preferito, trattenendo allo stesso tempo la stoffa che lei si presta a tastare. Le figure sono inserite in un paesaggio che fa eco alle curve dei corpi rappresentati.⁷⁷

Nelle rappresentazioni seguenti, possiamo scorgere dei bellissimi paesaggi che ci vengono offerti forse da un giardino di

⁷⁷ DE HALLEUX, Elisa, *op. cit.*, pag. 176 ;

palazzo veneziano o di una villa veneta. Se si trattasse della raffigurazione specifica di questo tipo di paesaggio, potremmo pensare che il fatto narrato possa essere stato utilizzato per presentare una nuova immagine di Gesù, sempre nel pieno rispetto dell'iconografia tradizionale, in quanto Maria Maddalena, pure in queste opere lo scambia per il custode del giardino, ma se questo fatto fosse stato effettivamente rappresentato in un giardino di una villa veneta, potremmo fornire o azzardare due interpretazioni:

- a) La prima di carattere religiosa: Gesù può essere presente in tutte le circostanze e ovunque e perché non nella Villa Veneta?
- b) La seconda di tipo anti-religiosa e quasi strategica: rappresentando Gesù in questo ambiente 'nuovo', si sottolinea l'importanza del territorio circostante, quello veneto, lo stesso della terraferma, ossia quello più legato ai fomenti della riforma religiosa del tempo;

Gli elementi che mi spingono a pensare che il paesaggio offerto ai nostri occhi, sia quello del giardino della villa veneta, sono gli stessi che ho notato nelle altre opere del paragrafo precedente e che rientrano nella struttura tipologica di questa particolare dimora.

Nella rappresentazione di Tintoretto, il pergolato sembra avere particolari funzioni, racchiude la scena quasi a proteggere i protagonisti, le foglie delle piante rientrano dal pergolato verso l'interno e verso i protagonisti, evidenziando in questo modo l'intimità dell'evento e partecipando allo stesso, al centro si apre grazie all'arco luminoso creato dallo stesso pergolato un cammino fatto di luce arricchito nel fondo da alberi e piante. Le aureole dei protagonisti riprendono la stessa forma dell'arco, forma che si ripete nella parte più alta delle ali degli angeli. E' sicuramente una natura amica quella che ci presenta in questo paesaggio Tintoretto. Un paesaggio dolce e pacato, attento a quanto succede, perfetto sia per ospitare un simile avvenimento sia per divenire il vero protagonista: fra gli alberi in fondo sembra quasi scorgere le sagome degli stessi

protagonisti.



Domenico Tintoretto. Noli me tangere, ca. 1575-1581, cm.208,9x182,90.
Stati Uniti d'America, Toledo, Ohio.

Anche nell'opera del Pozzoserrato (1550 ca. – 1603 ca.) possiamo trovare gli elementi tipici del giardino della villa veneta, qui oltre al pergolato, ci viene presentata una raffinata recinzione ed un prato fiorito. Questo pergolato, non sembra proteggere l'evento o meglio i protagonisti, sembra invece, voler aprire la scena principale al paesaggio circostante, inoltre il percorso centrale privo di fiori e di piante, sembra condurre direttamente verso l'esterno, quindi nuovamente verso il paesaggio. Possiamo ricordare che l'artista fiammingo si occupò di vari generi, ma eccelse nella rappresentazione del paesaggio.



Pozzoserrato. Noli me tangere, cm. 67,4x91,5. Vicenza, Palazzo Chiericati.

Propongo a seguire l'opera di Sustris Lambert (1520 ca. – 1580 ca.), artista olandese, allievo e collaboratore di Tiziano, che continuò poi a lavorare nel Veneto e che risulta essere "tra i protagonisti assoluti della decorazione di villa nel Veneto"⁷⁸.

Il riferimento alla villa è evidente, le caratteristiche testimoni di questo, oltre al pergolato, al giardino con il labirinto, sono le statue, la scalinata, la fontana e la struttura architettonica del fondo, con la recinzione naturale della siepe. Sapendo che l'artista subì il fascino del paesaggio offerto dalla campagna veneta⁷⁹ e vedendo sullo sfondo dei colli, potremmo pensare che il giardino raffigurato appartenga ad una villa veneta. Maria Maddalena è elegante e sembra indossare costumi di un'epoca diversa rispetto a quella dei vestiti di Gesù, forse l'artista voleva in questo modo creare una sorta di continuità con il tempo in cui egli stesso viveva, lei ha una particolare acconciatura, sembra una nobildonna 'è forse la padrona della villa?' Gesù invece, vestito meno sontuosamente e a piedi nudi, sembra mantenere la sua semplicità, è senza aureola e a piedi scalzi, se non fosse per i vestiti che indossa potrebbe sembrare un uomo comune, un uomo del tempo, un uomo nuovo, un uomo moderno o meglio un uomo 'riformato'. Il fatto che

⁷⁸ BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *op.cit.*, pag. 387;

⁷⁹ BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Ibidem*;

l'artista abbia rappresentato Gesù in questo modo così semplice, potrebbe anche essere legato alla volontà da parte dello stesso, di restituire la semplicità ed il sentimento della vicenda narrata.



Lambert Sustris. Noli me tangere, ca. 1565, olio su tela, cm. 134x192.
Lille, Palais des Beaux - Arts.

Anche in questo caso, possiamo dire che la nuova impostazione paesaggistica palladiana ha influenzato gli artisti operanti nel territorio veneto e nella seconda metà del 1500.

3.4. Il ritorno del figliol prodigo

In questa parabola, Gesù racconta di un uomo che ha due figli, ai quali non manca nulla e malgrado questo il più piccolo pretende la sua parte di eredità mentre il padre è ancora in vita. La ottiene, va in un paese lontano dove sperpera la sua ricchezza tra banchetti e prostitute. Si riduce alla fame ed è costretto a fare il mandriano di porci. Così ridotto, pensa quindi di ritornare dal padre e di chiedergli scusa. Il padre lo scorge da lontano e gli corre incontro, ordina subito dopo ai servi di preparare una grande cena. Il figlio maggiore non capisce perché al fratello dovrebbe essere riservato un simile trattamento e ricorda al padre che lui, sempre obbediente, non aveva ricevuto nulla. Il padre risponde che lui gli è sempre stato vicino e che tutto ciò che possiede gli appartiene, mentre il fratello per lui era morto ed ora è tornato in vita, era perduto ed ora è stato ritrovato. Il termine *figlio prodigo* si riferisce ad un figlio che ritorna a casa dopo aver sperperato le sue ricchezze, questa parabola insegna il valore del pentimento e del perdono.⁸⁰

Il tema era nella letteratura e nell'arte del 1500 molto popolare, la Chiesa voleva dimostrare che Dio perdona i penitenti.⁸¹

Propongo ora l'opera del Pozzoserrato (1550 – 1603). A questi è riconosciuto un ruolo principale nell'aggiornamento del paesaggismo veneto tardo manierista grazie anche all'innesto della tradizione neerlandese.⁸²

In questa rappresentazione, ci sono dei chiari riferimenti alla villa veneta ed al suo giardino. Vi sono presenti infatti, tutti gli elementi

⁸⁰ HALL, J., *op. cit.*, pagg. 174-175;

⁸¹ AIKEMA, Bernard, *op. cit.*, pag. 113;

⁸² MASON RINALDI, Stefania e LUCIANI, Domenico, *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Asolo, Acelum Edizioni, 1988, pag. 43;

caratteristici: balaustre, edificio con frontone, scalinate, specchi d'acqua, recinzioni, statue. L'artista ha voluto proporre l'opulenza della famiglia per mezzo di una rappresentazione della loro ricca e bella dimora. Il padre ci viene proposto con abiti pregiati fatti di stoffe preziose, turbante e con la servitù al suo fianco. Potrebbe essere un ricco mercante orientale. Il figlio invece veste con panni rovinati e arriva dal padre a piedi nudi, a simboleggiare la povertà nella quale era caduto. Il padre e il figlio maggiore hanno in mano un bastone, dalle simili fattezze, questo elemento crea una sorta di unione, forse indica il momento in cui il padre comunica al figlio maggiore, contrariato dalla festa che il padre aveva ordinato di preparare per il ritorno del fratello, che lui gli era sempre stato vicino e che tutto ciò che possiede è suo.



Pozzoserrato. Ritorno del figliol prodigo, ca. 1590-1610.
Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

Nell'opera di Jacopo Bassano, si mette in rilievo la dimora interna piuttosto che il paesaggio esterno che si può intravedere e che ci permette tranquillamente di immaginare la sua continuazione. Sembra quasi che Bassano, voglia dare più rilievo alla festa organizzata dal

padre, al cibo che si sta preparando per festeggiare il ritorno del figliolo. Nell'angolo in alto a sinistra vediamo il padre perdonare ed accogliere il figlio perso, l'intimità dell'evento viene resa da Bassano attraverso una struttura architettonica che ricorda da un lato il portico di entrata alla dimora con la sua scalinata e dall'altro grazie alla tenda spostata una sorta di palcoscenico. La ricchezza della famiglia sembra manifestarsi in quest'opera per mezzo della quantità di cibo presente in cucina e alla presenza della servitù.



Jacopo Bassano. Ritorno del Figliol Prodigo, ca.1585, olio su tela, cm. 76X100,5. Bassano, Collezione privata.

Aikema, nel suo commento all'opera di Bassano, ricorda che tale tema veniva richiesto in questo secolo e nel Veneto, soprattutto dalle istituzioni che si occupavano di assistenza caritatevole e cita a tal proposito gli affreschi della Cappella dei Rettori del Monte di Pietà di Treviso eseguiti dal Pozzoserrato. Mette in risalto poi, come l'opera possa avere un duplice punto di vista, da una parte quello del figlio che ritorna dal padre e quindi da Cristo, dall'altra quello del padre, occupato a fornire sia carità spirituale che materiale, e lo capiamo dai preparativi del banchetto che egli sta organizzando per

il proprio figlio. Ma, vedendo le trombe che appaiono dalla porta scura, dietro al padre, sembra quasi che Bassano abbia voluto comunicarci anche che la carità dovrebbe sempre essere amministrata con modestia. Forse per questo rappresenta questa parte del racconto rispetto all'altra parte relativa ai preparativi del banchetto con delle dimensioni ridotte. Queste trombe ricordano quanto il Vangelo secondo Matteo (6,2) annunciava: per aiutare il prossimo non è necessario far suonare le trombe come gli ipocriti fanno nelle sinagoghe e nelle strade per ricevere la gloria degli uomini.⁸³

Possiamo dire quindi che anche per questo tema, l'ambientazione in villa si è rivelata, per i pittori considerato, la rappresentazione ideale.

⁸³ AIKEMA, Bernard, *op. cit.*, pagg. 114-115;

3.5. Gesù in casa di Marta

Nelle opere che trattano il tema 'Gesù in casa di Marta' si rappresenta il momento in cui Gesù Cristo in cammino, entrò in un villaggio e una donna di nome Marta, lo accolse nella sua casa. Marta aveva una sorella di nome Maria che si sedette ai piedi di Gesù per ascoltare la sua Parola ed i suoi insegnamenti, mentre Marta continuava a lavorare. Ad un certo punto, Marta chiese a Gesù di rimproverare Maria, di dirle di alzarsi per darle una mano, perché le sembrava che fosse seduta in ozio. Gesù le rispose che si preoccupava per molte cose e che una sola era la cosa di cui c'era effettivamente bisogno e proseguì dicendo che Maria si era scelta la parte buona, alludendo naturalmente alla sua Parola e che non le sarebbe stata tolta. Le due sorelle furono considerate esempi della vita cristiana attiva, rappresentata da Marta, e di quella contemplativa rappresentata da Maria, rispettivamente di una vita al servizio del prossimo o di una meditazione appartata sulla vita e sulla persona di Gesù.⁸⁴

Nell'arte figurativa Marta viene normalmente presentata con abiti semplici, dal tardo Medioevo vestirà invece abiti contemporanei, inoltre, come attributo ha spesso strumenti da cucina.⁸⁵

Nell'opera di Tintoretto, l'interno che ci viene presentato è quello di una ricca dimora, lo possiamo evincere dalle lucide stoviglie sui ripiani nel fondo a destra del dipinto, dall'ordine accurato e minuzioso nel quale sono disposte che non può farci pensare di essere in una casa qualsiasi, dal personaggio in fondo vicino al camino, intento a lavorare e a fare i preparativi, forse una domestica ben vestita, dal caminetto, dalla scalinata che conduce a questo

⁸⁴ AAVV, *I personaggi dei vangeli*, op. cit., pag.302;

⁸⁵ AAVV, *I personaggi biblici*, op. cit., pag.346;

locale; questa scena viene racchiusa in basso dalla scalinata e in alto da una sorta di separé creato dalla tenda rossa scostata che grazie all'effetto luce utilizzato dall'artista sembra essere di tessuto pregiato. Le due donne sono eleganti ed hanno una bella acconciatura, sembrano effettivamente le dame di questa bella dimora. In quest'opera, la narrazione di questo momento è molto chiara, lo possiamo notare nello sguardo rapito di Maria, intenta ad ascoltare le parole di Gesù e rispetto a questi seduta in basso, come segno di umiltà e nell'espressiva gestualità di Marta che sollecita alla sorella la sua collaborazione. Gesù, inoltre sta enumerando o meglio contando sulle dita, secondo la tradizione iconografica medievale, significa insegnare con autorità.⁸⁶

Dall'ingresso abbiamo la possibilità di scorgere, il paesaggio esterno e grazie agli elementi che Tintoretto ci propone possiamo immaginare la sua continuazione.



Tintoretto. Gesù Cristo in casa di Marta e Maria, 1570-75, tela.
Monaco di Baviera, Pinakothek.

Nell'opera di Bassano, possiamo notare la presenza degli stessi

⁸⁶ GIORGI, Rosa, *op. cit.*, pag.258;

elementi quali: caminetto, stoviglie, scalinate, archi, particolari che anche in questo caso ci permettono di pensare che ci troviamo all'interno di una cucina di una dimora che con molta probabilità si trova in campagna, anche in quest'opera infatti, sono presenti sullo sfondo i colli e il consueto monte. Inoltre, per dimostrare la ricchezza della famiglia ospitante, l'artista propone la tavola ben preparata, mostra il cibo, nelle sue diverse tipologie come carne, pesce, pane e le bevande come acqua e vino. Il paesaggio che ci viene offerto qui, è spontaneo, naturale, sembra quasi che il pittore abbia voluto creare una sorta di continuità fra l'ambiente interno e quello esterno, nel pieno rispetto di ciò che circonda l'abitazione. Non ci sono porte, non ci sono delimitazioni, c'è al contrario un arco molto alto senza cornici, senza contorni, contrariamente all'opera di Tintoretto ove l'ingresso è aperto all'esterno, ma delimitato.

Non possiamo qui non ricordare Palladio e l'importanza che egli dava al paesaggio circostante, quando sosteneva che anche gli affreschi all'interno delle ville dovevano dare l'impressione di continuare ciò che vi era al loro esterno e che questo si poteva rendere, utilizzando gli stessi colori, le stesse tonalità e sfumature presenti in natura.

Le donne qui sono meno eleganti, la narrazione dell'evento non è a mio avviso così chiara, a parte la gestualità di Marta, non riusciamo a scorgere pienamente, come invece accadeva con Tintoretto, lo stupore e il rapimento di Maria. Sembra quasi che l'artista abbia voluto mettere in evidenza chiaramente la differenza fra la vita contemplativa, rappresentata dalla scena alla nostra sinistra, con Maria seduta in basso, a simboleggiare l'umiltà del discepolo, e la vita attiva, rappresentata dalla scena alla nostra destra, con la servitù dedita al lavoro, che non si distrae nemmeno per un attimo, non riconoscendo la presenza di Gesù.

Secondo Aikema⁸⁷, le due opere differiscono molto fra loro, mentre Tintoretto dà molta importanza alla rappresentazione di Gesù che occupa in effetti gran parte del dipinto, Bassano sembra voglia sottolineare nettamente la differenza fra l'autentica pietà e il grossolano materialismo, personificato dall'uomo vicino al tavolo il quale esibisce brama e cupidigia.



Jacopo Bassano. Cristo in casa di Marta, Maria e Lazzaro, ca.1576-1577, olio su tela, cm. 98X126,5. Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.

Possiamo quindi dire che anche per la rappresentazione di questo tema, gli artisti considerati hanno scelto l'interno di una dimora, una villa o un palazzo nel caso di Tintoretto e una villa della terraferma nel caso di Bassano.

⁸⁷ AIKEMA, Bernard, *op. cit.*, pagg. 105-107;

3.6. Parabola del ricco Epulone

Nelle opere che seguono, si rappresenta l'evento legato all'uomo ricco, che tutti i giorni dava un lauto banchetto e a Lazzaro, un povero mendicante coperto di piaghe che venivano leccate dai cani. Lazzaro andava alla porta del ricco e si sfamava con ciò che cadeva dalla sua tavola. Quando Lazzaro morì, fu portato da Abramo dagli angeli, quando morì l'uomo ricco e fu sepolto, andò all'Inferno, e lì, vedendo Lazzaro vicino ad Abramo, chiese a quest'ultimo di far intingere la punta del dito di Lazzaro nell'acqua affinché potesse bagnargli la lingua, poiché il fuoco dell'Inferno lo torturava. Abramo gli rispose che aveva già ricevuto i suoi beni durante la vita, mentre Lazzaro al contrario non aveva ricevuto nulla, continuò dicendogli che Lazzaro, ora, veniva consolato, mentre lui veniva tormentato, gli disse inoltre, che non poteva esserci rimedio alla sua situazione e che lì, all'Inferno, doveva restare.



Pozzoserrato. Banchetto del ricco Epulone, ca. 1590-1610. Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

Pozzoserrato dipinge per la preziosa cappella dei Rettori del Monte di Pietà a Treviso, sei storie bibliche che narrano storie e parabole allusive alla carità, fra queste, oltre a quella trattata nel paragrafo 3.4. 'Il figliuol prodigo', anche il 'Banchetto del ricco Epulone'. E' in quest'opera che riusciamo a capire che l'espressione migliore della pittura di questo artista sarà il paesaggio.⁸⁸

In quest'opera l'opulenza è molto evidente, viene infatti resa non solo dalla tavola ben preparata e dai commensali riccamente vestiti, ma anche dagli elementi che circondano l'evento. Il pergolato fiorito, la fontana con statue, la scalinata, l'edificio architettonico che si intravede dal pergolato, la particolare recinzione del fondo e soprattutto le imbarcazioni di tipo veneziano fanno pensare al fatto che il banchetto si svolga nel giardino di una villa veneta.

Crosato afferma che "...Il Pozzoserrato affida l'espressione della ricchezza agli splendori del giardino"⁸⁹. In questo caso, diventa automatico pensare a quanto Palladio consigliava quando parlava del sito da eleggersi per la costruzione della villa, o meglio all'importanza che egli dava al fatto di costruire le dimore nei pressi di fiumi o vie d'acqua, sia per raggiungere più velocemente le abitazioni dalla Serenissima sia perché d'estate l'acqua poteva dare un po' di refrigerio.



Particolare, Pozzoserrato. Banchetto del ricco Epulone, ca. 1590-1610. Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

⁸⁸ MENEGAZZI, Luigi, *Il Pozzoserrato*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958, pag. 18;

⁸⁹ Saggio di Luciana Larcher Crosato "I Piaceri della villa nel Pozzoserrato" in MASON RINALDI, Stefania e LUCIANI, Domenico, *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Asolo, Acelum Edizioni, 1988, pag. 73;



Particolare, Pozzoserrato. Banchetto del ricco Epulone, ca. 1590-1610. Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

Lazzaro viene rappresentato dall'artista in modo semplice, la sua povertà sembra quasi integrarsi con l'ambiente circostante, non sembra essere una povertà particolarmente umiliante e tantomeno frustrante. Qui egli sembra protetto dall'albero alla nostra sinistra, l'artista riesce a sottolineare la sua solitudine, rappresentandolo in un angolino al fine di isolarlo dall'evidente indifferenza dei commensali. Alla destra del mendicante, possiamo notare una caraffa e una ciotola, ma non riusciamo a capire se sono vuote, sembrano degli articoli della stessa tavola che vediamo alla nostra destra e questo ci spinge a pensare che forse questo ricco Epulone è stato un po' più generoso... e che forse gli ha già dato qualcosa da mangiare. Se fosse così, in questo modo, Pozzoserrato avrebbe potuto rappresentare anche la nuova mentalità del padrone della villa, ricordiamo infatti che il prestigio e il suo potere era legato all'immagine che riusciva a dare.



Anonimi Bassaneschi o Marescalchi Pietro?. La Parabola del ricco Epulone, ca. 1570-1649, ubicazione sconosciuta

In quest'opera di Anonimi Bassaneschi, il riferimento ad una ricca dimora sembra palese grazie alla presenza: del caminetto sulla sinistra, alle stoviglie ordinate in modo scrupoloso, al cibo in bella vista, alla servitù intenta al lavoro, al padrone fermo ed immobile alla sua tavola. Il povero Lazzaro sembra qui un emarginato, sembra attendere che qualcuno gli rivolga uno sguardo, che qualcuno si impietosisca e che gli dia un pezzo di pane. Forse, rappresentando l'evento in questo modo, prestando attenzione alla silenziosa gestualità dei personaggi, si è voluto tradurre in modo più marcato, il contrasto fra la cieca ricchezza del padrone e l'evidente povertà del mendicante. In fondo possiamo scorgere un paesaggio di tipo montano e questo ci permette di pensare di trovarci in una villa di campagna o della terraferma.



11826. VENEZIA - Accademia di Belle Arti - Il ricco Epulone e Lazzaro; Bonifacio Veronese. (Edizioni Brogi)

Bonifacio Veronese. Il ricco Epulone e Lazzaro, Venezia, Accademia delle Belle Arti

Nell'opera di Bonifacio Veronese (1487 – 1553) il riferimento alla villa è chiaro. A parte la struttura architettonica che ci viene offerta, possiamo intravedere dal pergolato due persone che si stanno dirigendo in passeggiata nel giardino della villa. Anche in questo caso, il fatto di scegliere l'ambientazione della villa come simbolo della ricchezza ha il suo particolare effetto. Inoltre, qui i commensali si dedicano alle 'attività in villa', stanno suonando e conversando, il povero Lazzaro viene rappresentato in modo semplice, nello stesso tempo cosciente di chiedere la carità senza per questo essere avvilito del suo stato. Il racconto qui viene rispettato completamente, infatti alla nostra destra possiamo intravedere le fiamme di un incendio, queste attenderanno il ricco signore dopo la sua morte.⁹⁰

⁹⁰ AIKEMA, Bernard, *op. cit.*, pag. 50;



Leandro Bassano. Parabola del ricco Epulone, ca. 1590-1599, mm.178x258.
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

L'opera di Leandro Bassano (1557 - 1622) può essere paragonata a quella degli Anonimi Bassaneschi. Vi sono infatti presenti gli stessi elementi e la struttura è particolarmente simile. Il tratto è molto più dolce, lo possiamo notare anche nella rappresentazione del paesaggio. Grazie alla recinzione di destra, resa qui un po' più evidente, ci sembra di essere all'interno di una villa veneta e questo è confermato anche dai colli e dal monte che riusciamo a vedere nel fondo del dipinto.

L'opera di Jacopo Bassano riporta pochi elementi in grado di darci l'impressione di essere in una villa o in un palazzo, ma questi sono significativi. Possiamo desumerlo dagli importanti basamenti delle colonne, dagli indumenti dei commensali, dalla pettinatura della dama e dai tessuti della tovaglia che copre la tavola. Qui, tutto sembra ruotare attorno alla posizione di Lazzaro che ci coinvolge e rende partecipi all'indifferenza dei ricchi, che si manifesta in quest'opera non solo con il piatto vuoto, ma anche attraverso i mancati sguardi verso il mendicante, impressionante a tal proposito, il bambino al centro della composizione che pur essendo vicinissimo a Lazzaro, non lo guarda, compiendo in questo una chiarissima

forzatura, il suo non guardare infatti appare particolarmente innaturale.



Jacopo Bassano. Lazzaro al banchetto del ricco Epulone, olio su tela, cm. 146x221.
Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

3.7. Il tema della cena

“Per quanto riguarda il tema dell’Ultima Cena, si può osservare come esso subisca un radicale cambiamento iconografico a partire dal concilio di Trento...si possono distinguere tre stadi all’interno di uno sviluppo che tende a una rappresentazione sempre più chiara della istituzione del Sacramento, con un’enfasi crescente sul suo aspetto miracoloso e divino”⁹¹.

Il tema della cena era ricorrente nel 1500, la Chiesa infatti, con l’intenzione di contrastare il movimento di riforma che stava guadagnando sempre più terreno, ordinò diverse opere ai pittori veneti. Per dimostrare che dopo il 1550 circa l’ambientazione per le rappresentazioni relative a questo tema cambia, propongo qui di seguito l’opera di Tiziano, che ci permette di notare che potremmo trovarci all’interno di una dimora, di una villa o di un palazzo, ma questo, non viene sottolineato dalla presenza di ulteriori elementi, quindi non possiamo dirlo con sicurezza.



Tiziano. Cena in Emmaus, ca. 1534. Parigi, Louvre.

⁹¹ GULLINO, Giuseppe, *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica, n. 4, Contributi alla storia della Chiesa Veneziana*, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1990, pag. 187;

Nelle opere riportate di seguito, invece, le scene vengono ambientate quasi chiaramente nelle dimore del tempo: le ville, forse per rendere omaggio ad Andrea Palladio, un architetto che in quel tempo stava riscuotendo notevoli successi e fama.

Nell'opera di Veronese: 'La cena in Emmaus' i riferimenti all'architettura palladiana sono evidenti. Li possiamo scorgere dal frontone della porta e dalle colonne. Inoltre, i partecipanti sono vestiti con costumi dell'epoca e le donne, incluse le bambine in primo piano, hanno delle acconciature che possiamo definire tipicamente aristocratiche, ossia delle acconciature che caratterizzavano normalmente le donne appartenenti ad un ceto superiore.

Ricordando il tema di questa cena, possiamo azzardare che non vi sia effettivamente una rappresentazione strettamente attinente al racconto: Gesù morto sulla Croce, non riposa più all'interno del Sepolcro, trovato vuoto la domenica dalle donne, con la sua apparizione sconvolge i suoi discepoli e questi prima di riconoscerlo fanno prevalere l'incredulità, lo scetticismo e la paura. Qui, sembra quasi di partecipare tranquillamente ad una cena di una nobile famiglia, dove la figura di Gesù viene messa in rilievo non solo dalla posizione centrale che nel dipinto occupa, ma anche dall'aureola e soprattutto dalla sorta di elisse che attorno a lui si crea ove ruotano gli altri personaggi. Secondo Gentili ⁹² quest'opera tratta sicuramente un episodio evangelico, ma anche un vero ritratto di gruppo o meglio un ritratto devozionale di famiglia.

⁹² GENTILI, Augusto, *Veronese. La pittura profana*, Firenze-Milano, Giunti Editore SpA, 2005, pag. 31;



Paolo Veronese. La Cena in Emmaus, 1559-60, Olio su tela, 290 x 448 cm. Parigi, Louvre.

Jacopo Bassano preferisce offrire un'ambientazione più intima, più raccolta, aprendola al contrario, maggiormente alla parte paesaggistica, che delimita l'abitazione, quasi ad indicare che l'evento interessa tutto e tutti.

Se paragoniamo la rappresentazione di questo specifico evento a quella di Veronese, possiamo trovare alcuni punti in comune:

l'ambientazione in villa, qui sottolineata dalle lucide stoviglie e lustri tegami, dalle provviste esposte e dalla presenza di un numero cospicuo di servi;

i riferimenti architettonici dati dal camino e parte della muratura che si riesce ad intravedere.



Jacopo Bassano. Cena in Emmaus, olio su tela, cm. 95x124. Collezione privata.



Paolo Veronese. Particolare, La Cena in casa di Simone, 1560, olio su tela, 315 x 451 cm. Torino, Galleria Sabauda.

Nell'opera 'La cena in casa di Simone', Veronese propone l'episodio in un edificio di tipo aristocratico, potrebbe essere un palazzo. Lo possiamo dedurre dalle colonne, dal tipo di pavimentazione, probabilmente in marmo anticato con l'inserzione di listelli per dare un effetto geometrico e di decoro, una tipologia di pavimentazione che si trova normalmente nelle ville o nei palazzi. Dalla balaustra, in primo piano, si affacciano delle persone incuriosite

dall'evento, l' uomo con il turbante, indica alle nobildonne quanto Maddalena sta facendo, sembra un mercante d'Oriente. Maddalena viene rappresentata quasi come una dama, la sua pettinatura e i suoi vestiti sono adattati al tempo, sembrano classificarla come cortigiana, ossia la versione di peccatrice del tempo in cui visse l'artista.

Se allarghiamo un po' la nostra vista, abbiamo la sensazione di trovarci in una città, nello sfondo e frontalmente, si vedono altri edifici di analoga fattezza, con altre balaustre, uno di questi edifici presenta anche l'elemento architettonico del frontone, molto caro ad Andrea Palladio, che il pittore propone di sovente nelle sue opere.



Paolo Veronese. La Cena in casa di Levi, 1573, olio su tela, 555 x 1280 cm., Venezia, Galleria dell'Accademia.

In quest'opera, Veronese, ci propone una rappresentazione ricca di elementi architettonici riconducibili all'opera di Andrea Palladio: il portico, le balaustre, le colonne, i frontoni, le statue, la pavimentazione in marmo. Anche qui, come del resto nelle altre opere, l'abbigliamento dei commensali è di tipo aristocratico, la tovaglia che copre l'immensa tavola, sembra di tessuto pregiato.



Tintoretto. Ultima cena, 1578 – 1581, tela, 538 x 478 cm.
Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala superiore.

Nell'opera 'Ultima cena' di Tintoretto, l'ambientazione offerta è quella di un palazzo o di una villa. In effetti vi ritroviamo, il caminetto, le pareti, la pavimentazione, le scalinate aventi anche la funzione di separare i luoghi, le stoviglie ordinatamente disposte al fondo della stanza e la servitù intenta ai preparativi.

Nell'opera di Jacopo Palma il Giovane (1544 - 1628), la scena viene rappresentata all'esterno della dimora, all'aperto, probabilmente direttamente nel giardino dell'abitazione. La tavola è riccamente imbandita e al fondo una particolare recinzione in muratura delimita la casa o con molta probabilità la villa.



Jacopo Palma il Giovane. Particolare, Ultima cena, Venezia, Chiesa di San Moisè.

In questo paragrafo ho voluto accorpare alcune opere inerenti il tema della Cena aventi, a mio avviso, molti elementi relativi alla necessità di una nuova ambientazione per questo tema. Le rappresentazioni religiose dovevano servire in qualche modo come esempio per il popolo e forse gli artisti valutati hanno pensato che per rendere il più possibile vero il tema rappresentato, era necessario rappresentarlo nelle dimore del tempo.

4. La villa nella pittura veneta del 1500

4. Le rappresentazioni della villa

Come indicato nel capitolo 2, nel corso della seconda metà del 1500, viene riscoperta la villa quale dimora ideale, questa rinasceva perché doveva rispondere a diverse necessità e richieste, doveva essere il simbolo del potere del 'nuovo signore', il luogo degli affari e il luogo dei piaceri. Con lo spostamento della classe colta verso la campagna veneta, assistiamo a diversi cambiamenti, fra questi anche quelli legati alle attività dei signori e della nuova vita, cambiano in questo modo anche le immagini e le rappresentazioni. Gli artisti di questo periodo tendevano a ricreare le abitudini e gli ideali di vita degli antichi e a riproporne le forme architettoniche, il risultato di tutto questo determinò nella terraferma veneta la nascita di una splendida civiltà del vivere in villa che culminò nell'opera di Palladio.⁹³

4.1. I piaceri in villa

La prima opera che propongo per questo paragrafo è 'Concerto in villa', che rappresenta forse una fra le più importanti testimonianze del tipico vivere in villa dell'epoca, opera del Pozzoserrato. Come noto, egli si stabilì definitivamente a Treviso nel 1582 e fu uno dei più attenti osservatori della cultura in villa e del giardino veneto.⁹⁴ Nelle rappresentazioni di questo artista spicca

⁹³ ROMANI, Vittoria, *op. cit.*, pag. 215;

⁹⁴ FRANK, Martina, *op. cit.*, pag. 115;

particolarmente il modo in cui riesce a rendere il paesaggio, l'influenza del paesaggio della terraferma veneta con i giardini delle ville venete, banchetti e concerti, si unirono, nella poetica del Toeput (Pozzoserrato), alla pittura fiamminga, portando all'aperto i passatempi dei nobili.⁹⁵

Il tema 'concerto all'aperto' nel giardino arricchito da altre presenze potrebbe essere un' 'allegoria dell'estate', se ci rifacciamo ad un'altra opera dell'artista presso villa Chiericati, ove ha dipinto i mesi dell'estate, con la veduta di una villa, avente un giardino, ove dame e cavalieri passeggiano: uno dei piaceri del vivere in villa durante la stagione estiva.⁹⁶ "Inoltre la monocroma dipinta sulla parete a destra del Concerto trevigiano è incoronata di spighe e reca in mano un grappolo d'uva e un calice, simboli delle messi d'estate che, al tempo stesso, alludono alla fertilità della campagna circostante"⁹⁷.

In questa rappresentazione molti sono gli elementi che ci ricordano lo stile della villa palladiana vista dal suo esterno o meglio dal giardino: il pergolato, le fontane, le statue, la recinzione. Fanno da sfondo in quest'opera dei colli, potremmo quindi trovarci proprio nella terraferma veneta. I personaggi sono vestiti in modo accurato, le giovani donne hanno gioielli e sono ordinatamente pettinate. I personaggi in primo piano sono intenti a suonare, stanno forse festeggiando qualche evento particolare? o meglio, accompagnando il corteggiamento degli uomini alla giovane donna? La scena del corteggiamento la vediamo a sinistra del dipinto e si ripete anche in fondo a destra, dove si intravede una coppia. L'artista vuole forse ricordarci una delle funzioni del giardino, luogo questo del piacere e dell'eros, dei sensi destati dai fiori, dalle erbe aromatiche, dal canto degli uccelli, dal gusto dei frutti. Il luogo ideale dove trascorrere il

⁹⁵ Saggio di Luciana Larcher Crosato "I Piaceri della villa nel Pozzoserrato" in MASON RINALDI, Stefania e LUCIANI, Domenico, *op.cit.*, pag. 71;

⁹⁶ Saggio di Luciana Larcher Crosato, *op.cit.*, pag. 75;

⁹⁷ Saggio di Luciana Larcher Crosato, *ibidem*;

tempo per distrarsi dalle fatiche di ogni giorno, o della città, così come suggeriva Andrea Palladio, quando descriveva il luogo che si doveva scegliere per la dimora del 'nuovo signore'. Ed è esattamente in questo senso che potrebbe essere letto il Bacco incoronato di spine che possiamo notare alla nostra destra del dipinto, con un calice in mano ed associato ai personaggi che si divertono suonando alcuni strumenti, potrebbe non essere un simbolo legato alle stagioni, estate o autunno, ma potrebbe riferirsi ad uno dei piaceri della vita in villa.⁹⁸



Pozzoserrato. Il concerto in villa, ca. 1596, olio su tela, cm. 171,5x129,5. Treviso, Museo Santa Caterina.

Nell'opera 'Ritratto di gentiluomo ventiduenne' di Pozzoserrato, dalla finestra aperta, scorgiamo ancora una volta il tipico paesaggio offerto dal giardino di una villa, con le sue siepi, le sue fontane ed i suoi alberi. Il fatto che possiamo trovarci in terraferma veneta, viene

⁹⁸ MASON, *Il Rinascimento a Venezia*, 1999, pag.604; (citato da FRANK, Martina, *op. cit.*, pag. 115);

sottolineato dalla presenza della gabbia a forma di imbarcazione che si può notare in alto a sinistra. Questo ci porta a pensare che il gentiluomo ritratto possa essere il proprietario della villa, o comunque sicuramente un nobile, considerato il suo abito di preziosi tessuti. Dobbiamo ricordare che per il 'nuovo signore' dell'epoca, la sua dimora o meglio la villa doveva rappresentare il suo status economico, doveva essere un simbolo di ricchezza e di potere. Soffermandoci sui vari richiami simbolici proposti dall'artista:⁹⁹ garofano all'orecchio destro che rimanda alla promessa di matrimonio e/o fidanzamento, il congiungersi delle dita medio e anulare della mano sinistra, l'aprirsi del libretto chiaro che allude alla nuova vita coniugale contrapposto al grosso libro nero chiuso, la gabbietta con l'uccello prigioniero a significare la definitiva repressione delle libere passioni amorose, il giardino con una dama ed un cavaliere mentre passeggiano vicino alla fontana, tutti questi elementi potrebbero indurci a confermare che la villa con il suo giardino è il luogo ideale per la felice e virtuosa vita coniugale che il giovane uomo attende o si augura.



Pozzoserrato. Ritratto di gentiluomo ventiduenne, 1596, olio su tela, cm. 95x135. Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo".

⁹⁹

Scheda di Bellieni Andrea in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *op.cit.*, pag. 393;



Tiziano. Ritratto di Carlo V seduto, 1548, olio su tela, cm. 205x122. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

Ho riportato qui sopra, l'opera di Tiziano 'Ritratto di Carlo V seduto', perché dall'angolo destro intravediamo uno scorcio paesaggistico, forse un giardino, lo possiamo dedurre dalla recinzione di destra. Questo giardino non è lo stesso giardino che ci viene presentato dal Pozzoserrato, possiamo quindi, ancora una volta, azzardare l'opinione che l'avvento palladiano abbia notevolmente influenzato gli artisti operanti nel territorio veneto nella seconda metà del 1500.

Nell'opera di Benedetto Caliari (1538 - 1598), abbiamo tutti gli elementi che ci confermano di trovarci in una villa veneta: presenza dell'acqua come miglior mezzo per il raggiungimento della villa, la tipologia di imbarcazione sicuramente veneta, pergolato con cariatidi, scalinate e banchetto in via di preparazione, viale per il seguente accesso alla dimora, giardino con piante ed alberi ordinatamente disposti, struttura architettonica centrale con frontone e balaustre. Oltre agli elementi architettonici, ci sono altre particolarità che ci fanno pensare di essere in una villa veneta: la giovane dama sontuosamente vestita in procinto di salire in barca, la

servitù occupata in diverse attività: l'uomo al centro sembra stia preparando la tavola, la donna di destra sembra stia pescando, la donna di sinistra sembra stia preparando il sito ove dovrà sedersi la giovane dama, il barcaiolo sembra occupato a non far cadere la nobildonna.

“Per il soggetto, il quadro è divenuto emblematico della ‘vita in villa’ quale peculiare fenomeno veneto e cinquecentesco....all'evidenza, tale orchestrazione concorre alla celebrazione di quel rapporto tra arte e natura che tanta parte rivestiva nella grammatica della villa veneta, costituendosi anzi a specchio della civiltà aristocratica che da tale idealità era scaturita; e che traeva forza dall'addomesticamento della natura – da cui pure conseguiva risorse per via della bonifica e dello sfruttamento agricolo – nelle forme raffinate della villa...”¹⁰⁰.

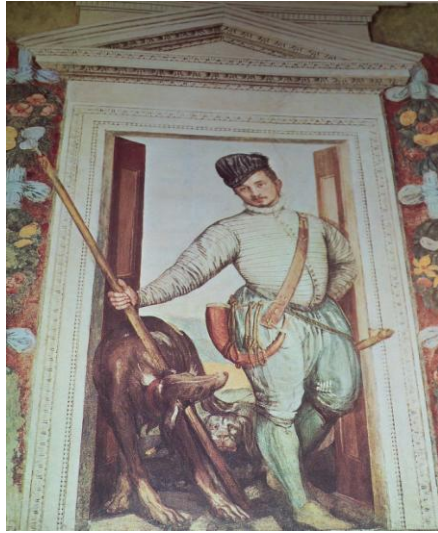
¹⁰⁰ Scheda di Zamperini Alessandra in BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *op.cit.*, pagg. 387-388;



Benedetto Caliari. Giardino della villa veneta, 1570-1580, olio su tela, cm. 85x60. Bergamo, Accademia Carrara.

Nel particolare dell'affresco di Villa Maser di Veronese, qui di seguito riportato, si vuole ricordare che uno dei piaceri del signore della villa era quello legato all'attività della caccia ed in quest'opera, vediamo il nuovo signore, soddisfatto e al rientro dalla sua attività.

Gli affreschi della Villa Maser, ripetono spesso le strutture architettoniche del Palladio, quasi a voler essere una sorta di fotografia atta ad immortalare un momento particolare della storia veneta, che ha visto il successo dell'architetto e la nascita del nuovo signore o padrone della villa ed il suo nuovo interessante stile di vita.



Paolo Veronese. Particolare, Paesaggio, 1560 – 1562, affresco nell'ultima sala ad est. Maser (Treviso), Villa Barbaro

Nell'opera di Paris Bordon (1500 – 1571), che fu allievo di Tiziano, possiamo notare un'altra attività alla quale il nuovo signore amava dedicarsi: il gioco degli scacchi. Anche in questo caso ci troviamo in villa, ce lo ricorda il porticato con le sue colonne, la scalinata ed il curato giardino con i suoi numerosi alberi e il gruppetto di persone che si può notare a destra intento ad occuparsi di altre attività quali ad esempio la musica.



Paris Bordon. I giocatori di scacchi. Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.

4.2. Mitologia in villa

Il successo delle rappresentazioni in villa è tale che anche la mitologia comincia ad essere ambientata in scenari paesaggistici tipici della villa veneta. Ne è un valido esempio, l'opera di Leandro Bassano 'La morte di Atteone', dove sulla destra scorgiamo un edificio avente alcuni elementi architettonici delle ville venete: la balaustra, il frontone, la scalinata. Inoltre, innanzi alla dimora vi è un giardino, e tutt'intorno degli alberi da frutto.



Leandro Bassano. La morte di Atteone, collezione privata

Anche Veronese, nell'opera 'Venere e Giove', propone la scena in un ambiente esterno di una dimora che potrebbe ricordare la villa veneta. Sono presenti infatti diversi elementi a testimoniarlo: statue, fontane, balaustre, colonne e piante di agrumi.



Paolo Veronese. Venere e Giove, 1560, 25 x 108. Boston, Museum of Fine Arts.

4.3. Altre tematiche in villa

In base a quanto valutato fino ad ora, l'ambientazione in villa sembra essere diventata il luogo ideale per ogni tipo di raffigurazione. Nell'opera di Jacopo Bassano, a ricordarci di essere nella terraferma veneta, oltre al monte che si nota in fondo al paesaggio, che come abbiamo visto è la firma dell'artista, c'è inoltre la dimora con il suo giardino rappresentata a destra. Il giardino, anche se piccolo, presenta non solo gli alberi e la siepe, ma anche un piccolo pergolato.



Jacopo Bassano. Primavera, ca.1576, olio su tela, cm. 141x186.
Roma, Galleria Borghese.

Anche nell'opera 'Lavanda dei piedi' di Tintoretto, possiamo notare che l'ambientazione della scena si trova all'interno di una villa o di un palazzo.



Tintoretto. Lavanda dei piedi, ca.1547, tela. Madrid, Museo del Prado.

A conclusione di questo capitolo, possiamo dire che gli artisti hanno preferito l'ambientazione in villa per esprimere questi temi, possiamo confermare quindi che l'opera di Andrea Palladio ha fortemente influenzato gli artisti del tempo.

5. Note

5.0. Considerazioni e comportamento nelle analisi delle opere

Ritengo che le opere considerate siano le rappresentazioni più significative e complete, utili ai fini dell'estensione del concetto di palladianesimo anche in pittura. Per dimostrare l'influenza paesaggistica ed architettonica di Andrea Palladio nella pittura veneta del 1500, ho avuto la necessità di mettere in risalto, nelle opere prese in esame e come esempio, soprattutto gli elementi più caratteristici.

6. Appendice

6.0. Premessa

Questa appendice raggruppa le opere che ho incontrato nel mio percorso di studio e che riprendono o solo gli elementi legati all'architettura palladiana o solo gli elementi legati al giardino della villa veneta. Molte di queste opere, si riferiscono ad artisti che lavorarono a fianco di Palladio nella decorazione delle ville da lui progettate.

6.1. Opere con elementi architettonici palladiani inseriti nel paesaggio circostante

Propongo qui di seguito alcune opere che riprendono gli elementi architettonici palladiani.



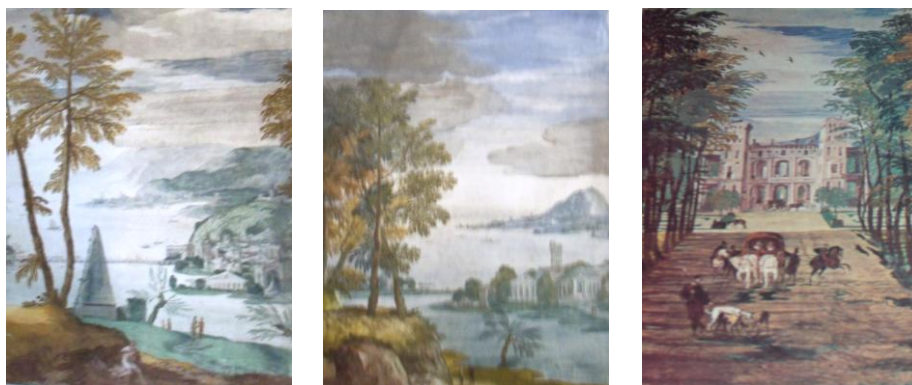
Jacopo Bassano. L'Acqua, ca. 1584-1585, olio su tela, cm. 139,7x182. Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art.



Paolo Fiammingo. Convito in giardino. Firenze, collezione privata.



Anonimo, Maniera del Tintoretto. Il ritorno del figliol prodigo, collezione privata.

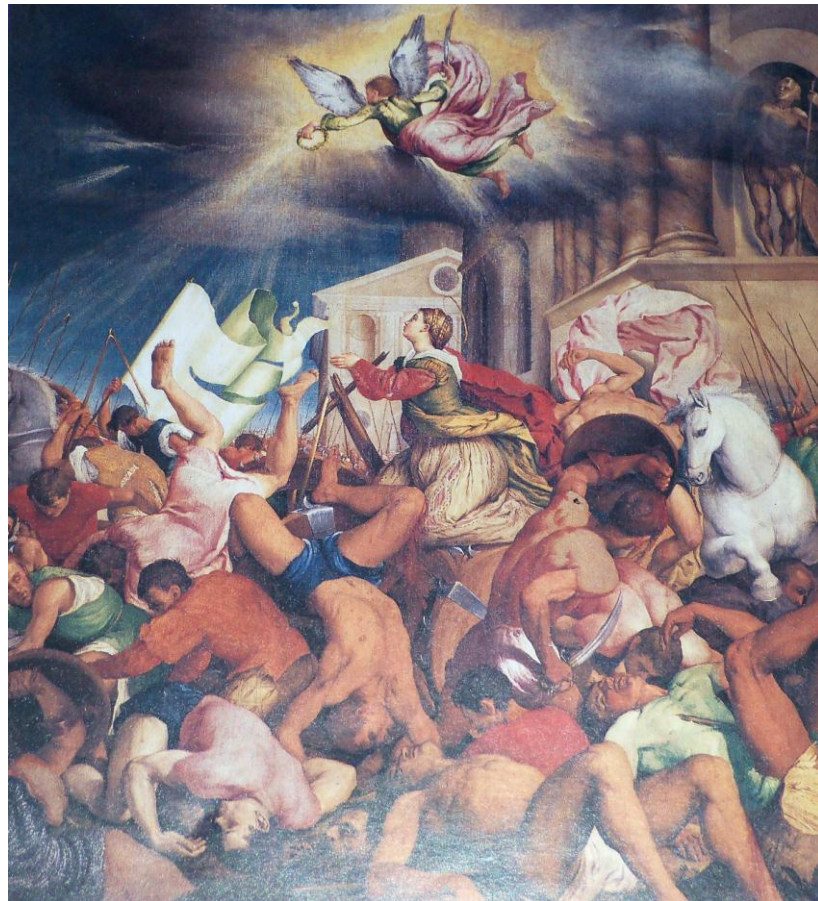


Veronese. Affreschi in Villa Barbaro a Maser

6.2. Opere con elementi architettonici palladiani



Leandro Bassano. Parabola del ricco epulone, collezione privata



Jacopo Bassano. Martirio di Santa Caterina, olio su tela, cm.160x130.
Bassano del Grappa, Museo Civico.



Jacopo Bassano. San Valentino battezza Santa Lucilla, olio su tela, cm. 183,5x129,5. Bassano del Grappa, Museo Civico.



Veronese. Affreschi in Villa Barbaro a Maser



Paolo Veronese. Le Nozze di Cana, 1562 – 63, 669 x 990. Parigi, Louvre.



Leandro Bassano. Le Nozze di Cana, olio su tela, 150 x 200 cm.
Vicenza, Palazzo Chiericati.



Paolo Veronese. Il Martirio di San Sebastiano, 1565, 355 x 540.
Venezia, Chiesa di San Sebastiano.



Paolo Veronese. I Santi Marco e Marcellino esortati al Martirio da San Sebastiano,
1565, 490 x 295. Venezia, Chiesa di San Sebastiano.



Paolo Veronese. Presentazione della famiglia Cuccina alla Madonna.
Dresda, Gemaeldegalerie.



Paolo Veronese. Allegoria: Il Disinganno. Londra, National Gallery.



Paolo Veronese. Presentazione della Famiglia di Dario ad Alessandro, ca. 1565, olio su tela, 234 x 473 cm. Londra, National Gallery.



Paolo Veronese. Cristo e il Centurione. Madrid, Prado



Paolo Veronese. Le Nozze mistiche di Santa Caterina, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Paolo Veronese. Ester condotta ad Assuero, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Paolo Veronese. Trionfo di Venezia. Venezia, Palazzo Ducale.



Il Moretto. Cristo in casa di Simone. Venezia, Santa Maria della Pietà.



Paolo Veronese. Pala Bevilacqua. Verona, Museo di Castelvecchio



Paolo Veronese. Il giovane tra il vizio e la virtù, 1575 – 1580. Madrid, Prado.



Antonio Visentini. Architettura con rovine.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Giovanni Antonio Fasolo. La famiglia Pagello. Vicenza, Museo Civico.



Paolo Veronese. Martirio di Santi Primo e Feliciano, olio su tela,
cm. 350X190. Padova, Museo Civico.



Vincenzo Maganza. Incontro di Salomone e della Regina di Saba, olio su tela, cm. 74X105. Thiene, Collezione Privata.



Andrea Vicentino. Lia e Rachele trafugano gli idoli, olio su tela, cm. 136X160. Padova, Museo Civico.



Giovanni Antonio Fasolo. La probatica piscina, olio su tela, 365x212 cm. Vicenza, Palazzo Chiericati.

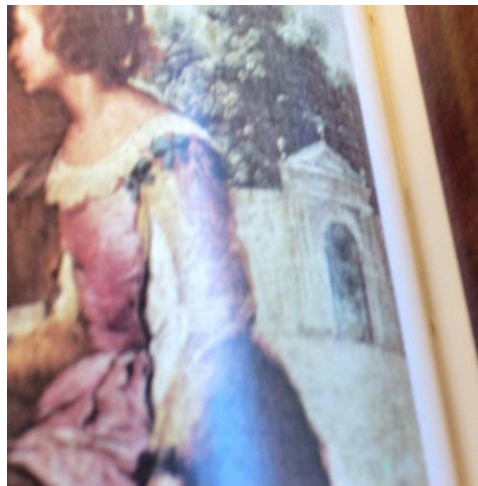


Tintoretto. Miracolo di San Marco, olio su tela, cm. 415x541.
Venezia, Galleria dell'Accademia.

6.3. Gli influssi della nuova impostazione del paesaggio veneto in pittura nei posteri

L'avvento di Andrea Palladio ed il suo conseguente influsso negli artisti suoi contemporanei, verificatosi sia in architettura che in pittura, fu così profondo da lasciare tracce anche in opere di pittori stranieri ed in secoli successivi al 1500.

Qui di seguito propongo alcune opere:



Murillo. Particolari, I Piaceri del figliol prodigo, cm. 104x134. Blessington, Beit.



Murillo. Il Ritorno del figliol prodigo, collezione privata



Canaletto. Capriccio con motivi di Vicenza e Roma



Antonio Visentini. Concerto in villa



Nicolas Poussin. La mort de Saphira. Parigi, Louvre

Nell' opera di Nicolas Poussin (1594 – 1665) "c'è...un riconoscimento del valore archeologico delle ricostruzioni proposte da Palladio,....riprendendo nei suoi sfondi urbani il palazzo Thiene di Vicenza.....Poussin afferma implicitamente la nobiltà classica delle composizioni palladiane...Palladio, conosciuto esclusivamente attraverso il suo Trattato, si inserisce con discrezione nella cultura anticheggiante francese."¹⁰¹

¹⁰¹ A.A.V.V., *Palladio: la sua eredità nel mondo*, op. cit., pag. 209;

7. Bibliografia

A.A.V.V., *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, a cura di Lionello Puppi, Vicenza, Gruppo Editoriale Electa, 1980;

A.A.V.V., *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1980;

A.A.V.V., *Arte in Veneto*, Milano, Edizioni Electa SpA, 1987;

A.A.V.V., *Palladio: la sua eredità nel mondo*, Milano, Gruppo Editoriale Electa SpA, 1980;

A.A.V.V., *Palazzo Chiericati. Cinquanta capolavori dal Trecento al Cinquecento*, Cinisello Balsamo, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi;

A.A.V.V., *Ville Venete*, Milano, Mondadori Electa SpA, Prima Edizione di settembre 2008;

A.A.V.V., *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Tomo Secondo, Milano, Electa, 1998;

A.A.V.V., *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, Tomo Primo,

Milano, Electa SpA, 1987;

A.A.V.V., *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1997;

A.A.V.V., *I personaggi dei Vangeli. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, Torino-Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2000;

AIKEMA, Bernard, *Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in an age of Reform, ca. 1535 – 1600*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996;

ALVAREZ GONZALEZ, Marta e BARTOLENA, Simona, *Donne. Dizionari dell'arte*, Milano, Mondadori Electa SpA, 2009;

ADORNO, Piero, *L'arte italiana, volume secondo*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1987;

AZZI VISENTINI, Margherita, *Il giardino veneto. Dal Tardo Medioevo al Novecento*, Milano Electa SpA, 1988;

AZZI VISENTINI, Margherita, *Note sul giardino veneto: aggiunte e precisazioni*, estratto da "Arte Veneta" XXXVII,

1983;

AZZI VISENTINI, Margherita, *Per un profilo del giardino a Venezia e nel Veneto*, estratto da "Comunità", n. 187;

AZZI VISENTINI, Margherita, *Il giardino veneto. Storia e conservazione*, Milano, Electa SpA, 1988;

BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Padova, Marsilio Editori SpA, 2005;

BELTRAMINI, Guido e BURNS, Howards, *Palladio, 1508 – 2008, Il Simposio del Cinquecentenario*. Catalogo della mostra: Palladio 500 anni, Venezia, Marsilio, 2008;

BROWN, Beverly Louise e MARINI, Paola, *Jacopo Bassano*, Cittadella, Padova, Nuova Alfa Editoriale, 1992;

BUETTNER, Nils, *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006;

BURGER, Fritz, *Le ville di Andrea Palladio*, traduzione a cura di Elena Filippi, Torino, Umberto Allemandi & C., 2004;

COLALUCCI, Francesco, *Lotto. Art e Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1986-1994;

CONCINA, Ennio, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, Elemond Editori Associati, 2003;

CONCINA, Ennio, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio Editori SpA, 2006;

CORRAL CASTANEDO, Alfonso, *Venezia e la Spagna*, Milano, Electa;

COSGROVE, Denis, *Il paesaggio palladiano*, traduzione dall'inglese a cura di Lorenza Nava, Sommacampagna - Verona, Cierre Edizioni, 2004;

CUNICO, Maria Pia e GULINI, Patrizio, *Nei giardini del Veneto*, Casciago - Varese, Edizioni Ambiente, 1996;

DAMMICCO, Mariagrazia, BONDI, Gabriella e QUERENGHI Letizia, *I giardini veneziani*, Padova, Tamari Montagna Edizioni, Piazzola sul Brenta, 2003;

DE HALLEUX, Elisa, *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Paris, Flammarion, 2004;

DOLCETTA, Bruno, *Paesaggio veneto*, Giunta Regionale del Veneto, Amilcare Pizzi Editore, 1984;

FRANK, Martina, *Giardini dipinti: il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, Banco Popolare Gruppo Bancario, 2008;

GENTILI, Augusto, *Tintoretto. I temi religiosi*, Milano, Giunti Editori SpA Firenze, 2006;

GENTILI, Augusto, *Veronese. La pittura profana*, Firenze-Milano, Giunti Editori SpA, 2005;

GIORGI, Rosa, *Santi. Dizionari dell'arte*, Milano, Electa Elemond SpA, 2002;

GOYA NUÑO, Juan Antonio, *L'opera completa di Murillo*, Milano, Rizzoli Editori, 1978;

GULLINO, Giuseppe, *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, n. 4, Contributi alla storia della Chiesa Veneziana, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1990;

HALL, J., *Dizionario soggetti e simboli nell'arte*, Milano,

Longanesi & C., 1974;

MASON RINALDI, Stefania e LUCIANI, Domenico, *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Asolo, Acelum Edizioni, 1988;

MENEGAZZI, Luigi, *Il Pozzoserrato*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958;

MOSSER, Monique e TEYSSOT, Georges, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Mondadori Electa SpA, terza edizione, 2005;

PALLADIO, Andrea, *Delle case in villa (1556 circa/1570)*, a cura di Lionello Puppi, Umberto Allemandi & C., 2005;

PALLUCCHINI, Rodolfo, *Veronese*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984;

PALLUCCHINI, Rodolfo e ROSSI, Paola, *Tintoretto: opere sante e profane, Tomi I e II*, Milano, Alfieri Gruppo Editoriale Electa, 1982;

PIZZETTI, Ippolito, *Enciclopedia dei fiori e del giardino*,

stampato in Italia, Garzanti Editore SpA, 1998;

ROMANI, Vittoria, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia*, Firenze, E-ducation SpA, 2007;

ROSSI, Paola, *Il Tintoretto manierista*, Firenze, Olschki, 1984;

ROSSI, Paola, *Paris Bordon e il suo tempo*, Treviso, Edizioni Canova Treviso, 1985;

SGARBI, Vittorio, *Palladio e la maniera. Palladio 1580 – 1980. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530 – 1630*, Venezia, Gruppo Editoriale Electa spa, 1980;

WALPOLE, Horace, *Saggio sul giardino moderno*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1991;

ZAMPETTI, Pietro, *Jacopo Bassano*, Venezia, Alfieri Arte Venezia, 1957;

ZORZI, Ludovico, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale in Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979;

ZUFFI, Stefano, *Tintoretto*, Milano, Electa, 1993;



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere
e Filosofia

ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI LAUREA E DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITA' (*)

La sottoscritta	Diana Andreetta
Matricola n.	819597
Facoltà di	Lettere e Filosofia
Iscritto al corso di laurea in	Specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Titolo della tesi (*)	L'influenza paesaggistica ed architettonica palladiana nella pittura veneta del 1500

DICHIARA CHE LA SUA TESI E' :

◦ Consultabile da subito ◦ Non consultabile ◦ Consultabile dopo ___mesi

Venezia, _____ Firma dello studente _____

(spazio per la battitura dell'estratto)
Il mio lavoro intende affrontare l'influenza paesaggistica ed architettonica nella pittura veneta del 1500 determinata dall'opera di Andrea Palladio.
Si parla di palladianesimo in architettura, ma non si parla ancora chiaramente di palladianesimo in pittura. Nella prima parte del mio lavoro, ho considerato alcuni artisti fra i più importanti del periodo. Nelle loro rappresentazioni è facile scorgere alcuni elementi che hanno caratterizzato l'opera del grande architetto. Ho trovato singolare il fatto che questi artisti, quasi tutti provenienti dalla Terraferma veneta, abbiano voluto quasi ricalcare questo nuovo ambiente, determinato dalle nuove dimore o meglio dalle ville venete, abitazioni dei nuovi signori, che come noto dovevano avere una duplice valenza: da un lato, dovevano essere il simbolo del potere del padrone e dall'altro dovevano essere il luogo ideale per dar modo al padrone stesso di esercitare le proprie attività economiche. Al fatto, ho voluto cercare di dare una mia interpretazione. Le nuove rappresentazioni, con i nuovi scenari legati al paesaggio della villa di Palladio o del nuovo concetto che lui ha dato, hanno interessato varie tematiche: la religione, la mitologia, la vita in villa. Nella seconda parte del mio studio, ossia nell'appendice, ho voluto riportare alcune opere che ho incontrato nel mio percorso, caratterizzate soprattutto da riferimenti di elementi architettonici palladiani.

(*) il titolo deve essere quello definitivo uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato al presidente della Commissione di Laurea (*) Da inserire come ultima pagina della tesi. L'estratto non deve superare le mille battute



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere
e Filosofia

**ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI
LAUREA E DICHIARAZIONE DI
CONSULTABILITA' (*)**

La sottoscritta	Diana Andreetta
Matricola n.	819597
Facoltà di	Lettere e Filosofia
Iscritto al corso di laurea in	Specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Titolo della tesi (*)	L'influenza paesaggistica ed architettonica palladiana nella pittura veneta del 1500

DICHIARA CHE LA SUA TESI E' :

Consultabile da subito Non consultabile Consultabile dopo _____ mesi

Venezia, 31.05.2012 Firma dello studente Diana Andreetta

(spazio per la battitura dell'estratto)

Il mio lavoro intende affrontare l'influenza paesaggistica ed architettonica nella pittura veneta del 1500 determinata dall'opera di Andrea Palladio.
Si parla di palladianesimo in architettura, ma non si parla ancora chiaramente di palladianesimo in pittura. Nella prima parte del mio lavoro, ho considerato alcuni artisti fra i più importanti del periodo. Nelle loro rappresentazioni è facile scorgere alcuni elementi che hanno caratterizzato l'opera del grande architetto. Ho trovato singolare il fatto che questi artisti, quasi tutti provenienti dalla Terraferma veneta, abbiano voluto quasi ricalcare questo nuovo ambiente, determinato dalle nuove dimore o meglio dalle ville venete, abitazioni dei nuovi signori, che come noto dovevano avere una duplice valenza: da un lato, dovevano essere il simbolo del potere del padrone e dall'altro dovevano essere il luogo ideale per dar modo al padrone stesso di esercitare le proprie attività economiche. Al fatto, ho voluto cercare di dare una mia interpretazione. Le nuove rappresentazioni, con i nuovi scenari legati al paesaggio della villa di Palladio o del nuovo concetto che lui ha dato, hanno interessato varie tematiche: la religione, la mitologia, la vita in villa. Nella seconda parte del mio studio, ossia nell'appendice, ho voluto riportare alcune opere che ho incontrato nel mio percorso, caratterizzate soprattutto da riferimenti di elementi architettonici palladiani.

(*) il titolo deve essere quello definitivo uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato al presidente della Commissione di Laurea (*) Da inserire come ultima pagina della tesi. L'estratto non deve superare le mille battute