

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

40

(2016)

ISTITUTO DI
STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean Luc Olivière
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Chiara Ceschi, Loredana Pavanello, *segreteria*
Simone Guerriero
Ruggero Rugolo
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6565 4
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Laura Aldovini, David Landau, Silvia Urbini, <i>Rinascimento di carta e di legno. Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento</i>	7
Marsel Grosso, <i>Su alcuni aspetti della biografia vasariana di Battista Franco "pittore veneziano"</i>	29
Paolo Delorenzi, <i>Una divinità nella bottega dello scrittore. Cronache d'arte tra Sei e Settecento dalla "Pallade Veneta"</i>	47
Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, <i>Le "deliranti fantasie" barocche di Giovanni Comin, Enrico Merengo, Antonio Molinari, Giacomo Piazzetta e Domenico Rossi</i>	79
Francesca Marcellan, <i>L'opera di Francesco Bertos e Giambattista Tiepolo in Villa Pisani a Stra. Una lettura iconologica</i>	109
Ileana Della Puppa, <i>Il restauro come salvaguardia della storia dell'opera. Alcune osservazioni di metodo</i>	148
Gianluca Tormen, <i>Il viaggio di Tommaso degli Obizzi nel 1797-98. Storia, arte e collezionismo nelle memorie di un inedito taccuino</i>	153
Alessandro Del Puppo, <i>Vittore Carpaccio. La fortuna moderna di un maestro antico (parte prima)</i>	205
Roberto De Feo, <i>Intrecci letterari, sociali e artistici intorno a Sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al nob. Papadopoli</i>	223
Sara Filippin, <i>La Pala d'oro nella Basilica di San Marco tra incisione e fotografia</i>	241
Timo Keinanen, <i>Experimenting with Glass Design. Glass Objects by Aili Salli Abde and Salme Setälä from the 1920s</i>	261
Luca Vianello, <i>De Toffoli, Viani, Salvatore: Venezia 1948-1958. Fonti per una linea della scultura italiana</i>	269
<i>Abstract</i>	284



L'OPERA DI FRANCESCO BERTOS E GIAMBATTISTA TIEPOLO IN VILLA PISANI A STRA UNA LETTURA ICONOLOGICA

Le statue del coronamento delle facciate di Villa Pisani a Stra non sono mai state oggetto, fino ad oggi, di uno studio monografico approfondito. Il motivo è stato forse soprattutto di ordine pratico: si tratta di sculture poste a un'altezza compresa tra i 14 metri (per gli attici laterali) e i 25 (la sommità del timpano centrale). Non a caso vengono sempre citate nella letteratura quelle più grandi, dagli attributi più evidenti e ben visibili anche dal basso. La situazione è finalmente cambiata quando queste statue sono state rimosse dalle facciate (1994), restaurate e collocate nel cortile interno est della villa (1995-1996), mentre al loro posto sono state posizionate delle copie in vetroresina spolverata, trattate superficialmente con polvere di pietra di Costozza. Risalgono all'epoca del restauro i primi tentativi, da parte di Guglielmo Monti¹ e di Anna Fornezza², di un'interpretazione complessiva del ciclo, purtroppo inficiati dal fatto che per l'identificazione dei soggetti si sono rifatti alle schede di catalogo, compilate prima del restauro³ solo sulla base di immagini fotografiche, soprattutto per quel che riguarda il coronamento del fronte Brenta. Nella stessa occasione Monti attribuiva le statue alla bottega dei Bonazza, sulla scorta di un'indicazione

dubitativa di Elena Bassi⁴, mentre Fornezza probabilmente equivocando un'indicazione di Semenzato, che non era rivolta alla casa dominicale, ma alle Scuderie, riferiva erroneamente che “il complesso scultoreo viene comunemente attribuito a Giovanni Bonazza (1654-1736) e a suo figlio Tommaso (1686-1775), sulla base di evidenti analogie con altre opere presenti nel complesso della villa che hanno invece un'attribuzione sicura”⁵. Da allora, l'unico a occuparsi del problema dell'attribuzione di queste statue è stato Simone Guerriero che le riferisce, per la gran parte, a Francesco Bertos⁶.

In questo studio, dunque, ci si propone in primo luogo di definire attribuzione e cronologia dell'intero insieme delle statue del coronamento, in secondo luogo di arrivare a determinare l'iconografia di ogni singola statua, grazie sia a una lettura analitica degli attributi, sia all'approfondimento di diversi elementi di contesto, dalla storia della famiglia alle fonti visive. L'iconografia del ciclo è stata messa in relazione con l'affresco della Sala da ballo di Giambattista Tiepolo, che si è rivelato interpretabile come una sintesi dei temi enunciati nelle facciate e nel quale particolari finora trascurati sono emersi nel loro pieno significato.

Giambattista Tiepolo, *Apotheosi della famiglia Pisani*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo

In calce a questo contributo segue la relazione di Ileana Della Puppa dedicata all'intervento di restauro.

La mia più viva riconoscenza a Viviana Giarretta, Morena Gobbo e Sara Menapace. Per il supporto costante e paziente ringrazio Simone Guerriero, senza il quale questo contributo non sarebbe mai stato scritto.

1 “Verso il Brenta, a parte le due triadi costituite rispettivamente dalla Madonna con accanto un Santo vescovo e S. Antonio e da Perseo domatore di Pegaso accompagnato da due scudieri, che illustrano la destinazione funzionale dei vani sottostanti i timpani minori, adibiti a cappella e ricovero di carrozze, troneggia sul frontone centrale la Giustizia, fiancheggiata dalla Prudenza e dalla Temperanza. Le leggiadre fanciulle che completano il messaggio sono da un lato la Carità e la Fortezza, a rappresentare una salda ma benevola capacità di giudizio, dall'altro la Primavera e la Fortuna, testimoni di una ricca disponibilità di beni patrimoniali e naturali. Sul fronte opposto, verso il parco, un Pisani, Alvisè o forse suo fratello Almorò, controlla in paludamenti da guerriero di mare la Pace, assi-

stita dalla Fortezza e dalla Vigilanza, ma anche la bellicosa Minerva, a cui si accompagnano la Prudenza e la Fortuna. Due guerrieri, probabilmente rievocanti personaggi della famiglia, concludono la sfilata” (G. Monti, *Storia e architettura*, in *I tesori di Villa Pisani*, Padova 1996, p. 11).

2 Le identificazioni dei soggetti proposte da Fornezza coincidono con quelle di Monti, tranne la corretta individuazione della statua raffigurante un capitano da Mar come Andrea Pisani e, al contrario, l'errata individuazione delle statue degli attici del fronte principale come “quattro figure allegoriche femminili, riferite ad altrettante [sic] Virtù Teologali” (A. Fornezza, *Indagine storica del coronamento lapideo della villa Pisani a Stra*, in “Progetto Restauro”, 3, 1996, p. 27), mentre, come si dimostrerà più avanti, si tratta della Carità, di un'Arte liberale, della Primavera e della Liberalità; alcuni dati tecnici si trovano in C. Capitani, *Invito ad un cantiere di restauro: il coronamento lapideo della Villa Pisani a Stra*, pp. 19-25; Ead., *Di un particolare complesso scultoreo della Villa Pisani*, in *Opere di restauro e valorizzazione di Villa Pisani a Stra*, a cura di G. Monti e G. Rallo, Padova 2000, pp. 27-32.

3 Le schede furono compilate da Cecilia Gualazzini per conto della Soprintendenza per i Beni

Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale (1991/1992); copia cartacea delle schede si trova ora presso la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso (OA 05/00144044-05/00144055, 05/00144097-05/00144099, 05/00144100-05/00144105, 05/00144121-05/00144131).

4 Riguardo all'attribuzione delle statue non si pronunciano: R. Gallo, *Una famiglia patrizia. I Pisani ed i palazzi di S. Stefano e di Stra*, Venezia 1945; M. Marenesi, *La villa nazionale di Stra*, Roma 1959; L. Fontana, *Villa Pisani a Stra*, Venezia 1983; G. Rallo, A. Fornezza, *Villa Nazionale Pisani Stra*, Roma 2000. Camillo Semenzato, che si è occupato in più occasioni della statuaria del parco, non ha però mai trattato le statue del coronamento delle facciate dell'edificio principale. L'unica a tentare un'attribuzione è stata E. Bassi: “il progetto del Preti non indica le statue sopra il colmo del tetto, e le cariatidi del pianterreno – che poi vi furono collocate, e sembrano [sic] opere dei Bonazza” (E. Bassi, *Ville della provincia di Venezia*, Milano 1987, p. 236).

5 A. Fornezza, *Indagine storica*, cit., pp. 25-26.

6 S. Guerriero, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento*, I, in “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, 33, 2009, p. 208.

Un triplice problema di datazione: l'oratorio, il palazzo, la statuaria

Prima di affrontare ipotesi di datazione della statuaria delle facciate è necessario fare chiarezza sulla costruzione del complesso.

Il ramo della nobile famiglia Pisani di Santo Stefano possedeva una villa a Stra da metà Seicento⁷, il cui aspetto, piuttosto modesto, è testimoniato da un'incisione di Vincenzo Coronelli ne *La Brenta quasi borgo della Città di Venezia luogo di delizie dei Veneti Patrizi* (1709)⁸. Nel 1685 fu eretto nei pressi della villa un oratorio pubblico, per volontà di Alvise Pisani procuratore di San Marco (1636-1710), come documenta un'iscrizione, citata anche da Rodolfo Gallo⁹, oggi perduta ma trascritta da Salomonio nel 1696¹⁰. L'iscrizione è una fonte importante dal punto di vista della cronologia, e perchè precisa la dedica non solo alla *Madonna del Rosario*, com'è comunemente attestato, ma anche a sant'Antonio da Padova, doppia titolazione che si manterrà anche nel nuovo oratorio edificato tra il 1735 e il 1736¹¹.

Vincenzo Coronelli, nel *Viaggio dall'Italia in Inghilterra* (1697), fornisce altre informazioni sull'oratorio: "Pochi passi più avanti si vede quello [palazzo] de' Pisani, dalla pietà de' quali vi è stata eretta contigua una Chiesa, che, quantunque picciola, riesce vaga, ornata di marmi, e figure"¹².

Nel secondo decennio del Settecento si decise l'avvio, a partire dal giardino, di una serie di lavori che avrebbero dovuto com-

prendere anche la demolizione della vecchia villa e dell'oratorio per realizzare un complesso più importante, in armonia con lo *status* ormai raggiunto dai Pisani all'interno della Repubblica, per ricchezza e posizione politica. Sei fratelli, nati negli anni sessanta del Seicento, riuscirono a distinguersi in ambiti diversi, con carriere di tutto rispetto, tranne il molto più giovane Marcantonio, abate: Andrea (1662-1718) divenne capitano generale da Mar e il fratello Carlo (1665-1750) gli fu accanto nell'esercito, ottenendo per meriti militari il Cavalierato di San Marco e venendo poi eletto procuratore *de Citra*; Alvise (1664-1741), dopo essere stato ambasciatore in Francia e in Inghilterra, fu eletto doge; Lorenzo (1669-1728) fu senatore della Giunta e podestà a Brescia; Almorò (1660-1744) fu inquisitore di Stato e membro del Consiglio dei Dieci, scegliendo poi di ritirarsi a vita privata, intorno al 1726, a causa di una sopraggiunta sordità¹³. A quest'ultimo si deve la cura dei lavori che interessarono l'ingrandimento del palazzo di città e la ricostruzione *ex novo* della villa e del giardino di Stra, entrambe le iniziative su progetto del conte padovano Girolamo Frigimelica Roberti (1653-1732), i cui contatti documentati con i Pisani risalgono perlomeno agli anni novanta del Seicento, quando egli si dilettava come librettista di opere messe in scena a Venezia nel teatro di San Giovanni Grisostomo, condotto dai fratelli Grimani, "associati finanziariamente a Zuanne e Marc'Antonio Pisani"¹⁴. A Stra i lavori iniziarono dal parco già prima del 1720 e prose-

7 Elena Bassi la data tra il 1642 e il 1661, sulla base delle dichiarazioni fiscali dei Pisani, che nel 1661 denunciavano a Stra, oltre a un brolo e a una casa affittata, anche il possesso di un palazzo (Redecima R^o 464, c. 184, citata da A. Baldan, *Storia della Riviera del Brenta*, Abano Terme, 1981, III, p. 448). Monti parla invece di una "costruzione cinquecentesca, a cui nel secolo successivo era stata aggiunta al centro una loggia aggettante con soprastante attico coronato da timpano mistilineo" (G. Monti, *Storia e architettura*, cit., p. 15), senza però citare la fonte, mentre Gallo non si pronuncia sulla datazione di questo edificio preesistente.

8 Sul fronte di questa villa, al centro, comparivano cinque statue, di cui è impossibile identificare i soggetti sulla base dell'incisione. L'aspetto è documentato anche dall'incisione di Montalegre in J.C. Volkamer, *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, Norimberga 1714.

9 "Nel suo testamento del 15 novembre 1709 Alvise Pisani, Procuratore di S. Marco (morto il 28 aprile 1710) disponeva che nella chiesa di Stra sopra la Brenta, da lui eretta nel 1685 – come lo attesta anche un'iscrizione sopra la porta – fosse istituita una mansioneria per una messa quotidiana" (R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., pp. 63-64). In realtà nel suo testamento Alvise Pisani non precisa la data di erezione dell'oratorio: "voglio che nella Chiesa in villa di Strà, sopra la Brenta, da me eretta sia fatta celebrare una messa quotidiana in perpetuo" (Venezia, Archivio di Stato [d'ora in poi ASVe], *Notarile. Testamenti*, notaio Domenico Gonella, b. 491, c. 51). M. Tamblè dà invece l'oratorio originario "collocato all'esterno in forma 'pubblica', dal 1683 fino

al 1735, e intitolato alla B.M.V del Rosario" (M. Tamblè, *L'oratorio della villa veneta*, Padova 1999, p. 22), senza però citare le fonti da cui trae la data del 1683. Dalla ricerca da me svolta presso l'Archivio Storico Diocesano di Padova il 1685 viene confermato come termine *post quem*: nel maggio 1685 c'è una visita pastorale a Stra ma non viene nominato nessun oratorio Pisani (Padova, Archivio Storico Diocesano [d'ora in poi ASDPd], *Visitationum*, LIII, n.n.); inoltre non risulta nessuna concessione vescovile nello stesso anno (c'è da dire che l'atto potrebbe essere rimasto presso la parrocchia competente, e non essere poi stato conservato, come spesso è accaduto). Si desume che se l'oratorio venne consacrato veramente in quell'anno, l'evento debba risalire ai mesi da giugno in poi.

10 "In specioso, atque magnifico sacello Aloysii Pisani D.Mar.Proc. extra super ostium in marmorea tabella D.O.M. Ejusque Matri S. S. Rosarii D.Ant. de Pad. Auspice sacellum hoc summis indulg. Refertum, in devotionis incrementum. Ad quotidianum sacrific. Indigenarum, advenarumque commodum, aere proprio extructum in pietatis, & religionis testimonium V. N. Aloysius Pisani Divi Marci Proc P. D. O A. D. MDCLXXXV" (I. Salomonio, *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, Padova 1696, p. 344). La prima visita pastorale documentata all'oratorio risale al 27 settembre 1690: "Successive visitavit Oratorium sub invocatione B. M. V. Rosarii quod est N. V. Aloysij Pisani intra fines parcie praedictae [...] Celebrat in eo quotidie Rev.d.Lucas Graecius Neapolitanus ex obbligazione sibi iniuncta a N. V.º Supradicto" (ASDPd, *Visitationum*, LIX, gennaio-ottobre 1690, c. 257). La seconda e ultima

visita pastorale del primo oratorio documentata è del 15 settembre 1695 (ASDPd, *Visitationum*, LXIII, settembre-ottobre 1695, c. 258); tra gli "oratori da esser visitati" compare quello di "Ca Pisani Procurator".

11 Lo attesta una nota stesa in occasione della visita pastorale del 9 giugno 1824 alla cappella di corte del piano nobile (ASDPd, *Visitationum*, CXIV, aprile 1824-dicembre 1826, c. 49r).

12 V. Coronelli, *Viaggio d'Italia in Inghilterra*, Venezia 1697, I, p. 82.

13 Per un elenco delle cariche rivestite dai fratelli e in modo particolare da Alvise, si veda P.G. Zecchin, *Il "povero principe" Alvise Pisani (1664-1741)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2008-2009. Per quanto riguarda invece il ritiro dalla vita pubblica di Almorò, si veda il suo testamento steso il 16 aprile 1728 (ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, test. 132), in cui varie pagine sono dedicate all'argomento; "ho patito assai d'animo, e di corpo, per la continua vigilanza, pennosa attenzione nella quale ho dovuto fissamente stare alla lettura dei Processi, e dell'altre cose, che si sono andate proponendo, per potermi formalizzare, e dirrigere il mio votto nelle ballottazioni" (ivi, c. [8v]). E conclude: "Da tutto ciò si può evidentem.e concludere, che la risoluzione fatta di vivere à mè stesso lontano da pubbli impieghi, non sia provenuta dà un genio infingardo, né dà una stupida concurnanza degli Onori della Patria, ma da massime di Christiana somissione ai Decreti del Cielo" (ivi, c. [9r]).

14 B.M. Tognolo, *Girolamo Frigimelica architetto dilettante padovano tra Seicento e Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1978-1979, p. 8.

guirono per molti anni senza che si arrivasse alla costruzione dell'edificio principale.

Nel modello ligneo di Giovanni Gloria, abituale collaboratore di Frigimelica, a coronamento delle facciate compaiono solo vasi acroteriali, eccezion fatta per la sommità del timpano centrale sulla facciata principale, dove troneggia lo stemma di famiglia insieme a un orologio e due statue. C'è da dire, tuttavia, che anche nel modello dell'edera non compaiono statue¹⁵, nonostante siano state collocate già all'epoca, quindi non si può escludere che anche per la villa fosse prevista la presenza della statuaria di coronamento. Purtroppo manca per questo aspetto il soccorso delle fonti documentarie, a causa della dispersione dell'archivio familiare dei Pisani¹⁶ e anche della massima parte delle carte private di Frigimelica, che in seguito alle sue disposizioni testamentarie non andarono alla famiglia ma a una donna di sua fiducia, Giustina Bissonata, e non sono dunque conservate nel fondo archivistico dei Frigimelica presso l'Archivio di Stato di Padova, finendo probabilmente anch'esse disperse o distrutte.

Nel luglio del 1721 Frigimelica si trasferì alla corte di Modena¹⁷, come precettore del ventunenne Gian Federico d'Este e come "Consultore e luogotenente del Serenissimo Signor Principe" alla Magistratura alle Acque, e non doveva più rientrare fino alla sua morte. Questo allontanamento, dettato da un grave dissidio con i figli e che nelle intenzioni era solo temporaneo, non

implicava però l'interruzione dei lavori: proprio in prossimità della partenza, l'architetto mise a disposizione dei Pisani il suo palazzo di Padova come quartier generale organizzativo e contabile¹⁸.

In passato si è affermato che la costruzione della villa fosse stata temporaneamente rimandata, viste le ingenti spese già sostenute per il parco, ricordate da Almorò nello stesso testamento, e la grandiosità del progetto concepito da Frigimelica per l'edificio principale, che in quel momento avrebbe forse costituito un impegno economico eccessivo persino per quella che allora era una delle famiglie più ricche di Venezia. In realtà nel suo testamento del 1728 Almorò dichiara apertamente di stupirsi di quanto è riuscito a fare semplicemente con le sue rendite e non lamenta spese eccessive. La situazione cambia invece radicalmente nel successivo codicillo del 6 giugno 1740, in cui afferma che il suo "libero patrimonio" era considerevolmente diminuito a causa di debiti e alienazioni di beni dovuti sia al ruolo pubblico assunto dalla famiglia, sia "a causa de li assonti impegni di grandiose fabbriche a Strà, et a Ven:a fatte per la necessità, e Comodo dell'alloggio, e alla delizia, et ornamento"¹⁹. Dev'essere stato dunque l'allontanamento del Frigimelica, teoricamente provvisorio²⁰, a far rimandare per anni l'avvio del cantiere principale, visto che solo la morte dell'architetto (1732) portò alla rinuncia definitiva del progetto da parte dei Pisani. Nel frattempo Frigimelica compì vari viaggi in Veneto

15 Sappiamo che esisteva anche il modello delle Scuderie, la cui facciata è ugualmente coronata di statue, ma purtroppo non è stato conservato. Come non si sono conservati i disegni della villa di cui parla Almorò Pisani nel suo testamento: "E questo Modello, con li suoi spicati in pittura, mi costerà sopra ottocento ducati, ciò che è noto a Zuanne Gloria intagliador di Padova, che l'ha formato di tutto punto, sotto la direzione del S.r Co. Pred.o, oltre una grande quantità di varj disegni, et altri modelli, tutti fatti dallo stesso Gloria, e tutti da mè pagati" (ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, test. 132, c. [3r]).

16 A. Rigon riferisce di due sole carte Pisani (una seicentesca e una settecentesca) conservate nell'Archivio Storico di Villa Pisani, "piccolo residuo dell'antico archivio della famiglia Pisani di cui non si ha più attualmente alcuna notizia" (Stra, Archivio Storico Villa Pisani [d'ora in poi ASVP], *Inventario analitico dell'Archivio Storico della Villa Pisani di Stra*, s.d. ma ascrivibile a fine anni novanta del Novecento, p. VI). In realtà di tale archivio sono ad oggi note solo alcune parti, in fondi diversi. Presso la Biblioteca del Museo Correr alcuni manoscritti che facevano parte dell'archivio Pisani si trovano nel fondo Wcovitch-Lazzari e sono stati parzialmente pubblicati da R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., e da M. Brunetti, *Un patrizio veneziano a Parigi durante la rivoluzione: Almorò Pisani*, in "Ateneo Veneto", I, 1925, pp. 103-147.

17 Sulle motivazioni che lo spinsero a questo trasferimento e sulle sue modalità, si veda F. Marcellan, *L'esilio volontario da Padova di Girolamo*

Frigimelica Roberti, in "Padova e il suo territorio", XXI, 2016, 181, pp. 24-28.

18 Lo attesta una dichiarazione formale di Girolamo Frigimelica del 21 luglio 1721: "Prima della mia partenza già imminente sono in obbligo di dichiarare nella forma più Autentica, che mi sono inteso col Soprad.to Ecc.mo S.Almorò, ad effetto, che per gli Acenati due Anni della mia assenza da questi Paesi, resta la Soprad.a mia Casa dominicale disposta al Servizio di S.E." (Padova, Archivio di Stato [d'ora in poi ASPd], *Archivio Privato Sebatico-Estense, Famiglia Frigimelica*, b. 218, c. n.n.). Si conserva anche una lettera sdegnata del figlio Giovanni Andrea alla scoperta della collocazione delle armi Pisani in casa sua (purtroppo tagliata nella parte superiore, per cui non si vede il destinatario e della data si riesce a leggere solo "luglio 1721"), che esordisce così: "Ho veduto con mia ammirazione una novità grande fatta ieri mattina, messa l'arma di Ca' Pisani sopra la porta di nostra Casa" (ivi, b. 314). Nelle controversie legali intentate al Frigimelica dai figli, i Pisani non fecero mai mancare il loro sostegno, facendo valere la loro influenza su tutti i soggetti a vario titolo coinvolti, com'è attestato numerose volte nel fondo citato dell'ASPd (ivi, b. 306 tutto il fasc. 22, b. 407, b. 312, b. 314). Nel suo testamento datato 7 luglio 1728, inoltre, Girolamo Frigimelica affida ai Pisani la sorveglianza del rispetto di alcuni dei legati alla Bissonata e ai suoi familiari, "certo, che il venerato Padrocinio de' miei gran Benefattori non finirà con la mia vita per la loro magnanima generosità" (ivi, b. 128, Te-

stamento del Sig. Co. Girolamo Frigimelica Roberti in Modena l'Anno 1728, c. n.n.), a riprova di un rapporto personale strettissimo e mai interrotto con la famiglia e soprattutto con Almorò. Questo rapporto aveva però anche un risvolto pubblico, visto che Frigimelica era un confidente degli Inquisitori di Stato, come è stato scoperto da Tognolo (*Girolamo Frigimelica architetto*, cit.) e svolgeva a livello ufficioso un ruolo di intermediazione tra la corte modenese e la Serenissima, avvalendosi anche del rapporto privilegiato con i Pisani, come nel caso dell'allontanamento del governatore padovano di Reggio, Lodovico Cumano (B. Brunelli, *Capricci e scandali alla corte di Modena*, Milano 1935, p. 168).

19 ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, test. 137, c. [1r]. Fra le alienazioni citate ci furono anche quelle delle possessioni di Vighizzolo (la Bandiera, la Barattella, la Barbiera e la Zennara), cedute per quasi 58.000 ducati a Chiara Pisani dei rami Dal Banco e Moretta, il 30 maggio 1739, proprio per finanziare i lavori a Stra, come ritiene G. Gullino, *I Pisani Dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1836*, Roma 1984, pp. 223-224.

20 Fino all'ultimo Frigimelica sperava (o paventava?) il rientro in patria, come testimonia una lettera a Francesco Fedele suo agente in Padova, datata al 28 gennaio 1732 (anno della sua morte): "A tutto si aggiunge che non so qual sia per esser il mio Destino, e dove abbia a finire i miei giorni; ma ò tornando in Patria, ò continuando in Corte"; è pronto "anche di venir in persona,

documentati e legati alla gestione delle sue tenute, durante i quali si recò anche a Strà²¹. Sembra difficile che Almorò potesse abbandonare il progetto dell'amico affidando ad altri la realizzazione della villa, tanto più che Frigimelica, nel suo testamento del 1728, è ancora fermo nella convinzione che essa verrà costruita secondo il suo progetto; egli fa infatti cenno alla "protezione di S. Ecc.za il S. Almorò Pisani, e de gli altri Ecc. mi Fratelli, e Nipoti, al di cui comando hò lasciata la casa, ove si sono fatti molti lavori per loro servizio, e si conservano tuttavia diversi modelli di Architetture, e sopra tutti il grande del Palazzo destinato ad eriggersi a Strà"²².

Del tutto consonante è, nello stesso anno, il passo del testamento di Almorò Pisani, in cui egli afferma che "nella casa a Padova del s.r Co. Frigimelica, nella galleria, s'attrova il modello del Palazzo, che si potrebbe fare a Strà, acciò fosse corrispondente alla magnificenza delle fabbriche già fatte, che sono le semplici adiacenze del medesimo tutte grandiose, come si può osservare"²³. Il confronto fra i due passi risulta significativo: l'aggettivo "destinato" rivela nell'architetto una sicurezza che in Almorò doveva aver già cominciato a incrinarsi, come tradisce il verbo al condizionale.

Morto dunque Frigimelica, i Pisani si rivolsero a un altro nobile architetto dilettante, Francesco Maria Preti di Castelfranco Veneto (1701-1774), di quasi cinquant'anni più giovane del Frigimelica e da lui lontanissimo anche da un punto di vista stilistico, in quanto "precursore del neoclassicismo"²⁴. Purtroppo nessuno dei disegni di Preti per Villa Pisani è datato, nè vi sono documenti che attestino la commessa. Il termine *post quem* è proprio l'anno di morte del Frigimelica, il 1732, a conferma del fatto che fu proprio questa la circostanza che costrinse i committenti alla rinuncia definitiva al vecchio progetto: in quello

stesso anno Preti realizza un arco trionfale per i Pisani, come riferisce Giovanni Rizzetti in un manoscritto sulla storia della famiglia Pisani²⁵, prima testimonianza, insieme ai progetti per la villa, dei contatti tra il giovane architetto e la famiglia²⁶. Preti formulò un primo progetto che assimilava e rielaborava quello del suo predecessore, mantenendone l'impostazione (e il costo elevato: 230.000 lire, secondo un conto di spesa di mano dell'architetto stesso²⁷), a dimostrazione di quanto i Pisani faticassero a staccarsi dalla prima idea. Quello effettivamente realizzato fu invece un secondo progetto radicalmente diverso (tranne che per la collocazione della Cappella, come si vedrà), di cui restano alcuni disegni, in vari particolari difformi dall'edificio effettivo. Secondo Stefano e Stefania Colonna-Preti, "poichè il Preti non fa mai cenno a questa villa (villa che presenta alcune caratteristiche non completamente corrispondenti a quanto certamente realizzato o progettato dal Preti altrove), si può ritenere che ci sia stato l'intervento degli stessi Pisani che, come noto, si dilettavano di architettura"²⁸. Che l'impronta dell'architetto fosse poco percepita è testimoniato anche dal giudizio del quasi contemporaneo Rossetti, il quale nella sua descrizione della villa non lo nomina neppure, rimarcando anzi: "Merita altresì di esser veduta la bella fabbrica in fondo al Giardino, ed i Portoni, e le finestre nel muro che la circonda, eseguiti secondo i disegni del Conte Girolamo Frigimelica Nobile Padovano, ed eccellente Architetto, come da queste piccole cose rilevasi: e se fosse stato posto in esecuzione il modello che egli fatto aveva per questo Palazzo, il nome suo si sarebbe renduto celebre in tutta Europa"²⁹.

E, molto probabilmente, non per caso nel *Ritratto della famiglia del procuratore Alvise Pisani* (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), dipinto da Alessandro Longhi nel 1758, sullo sfondo

colla permissione del Ser.mo S.Duca, a' piedi del Ser.mo mio principe Naturale, per impetrare, che sian'udite le mie ragioni, e mi sia resa quella Giustizia, che è solita ad ottenersi dai magistrati della Ser.ma Repubblica" (ASPd, *Archivio Privato Selvatico-Estense, Famiglia Frigimelica*, b. 311, c. n.n.). In precedenza un momento critico, in cui il rientro sembrava prossimo, era stato nel 1722, come testimoniano almeno due lettere. Nella prima, datata 12 gennaio 1722, scrive: "Ho da tenermi pronto il mio ritiro. Se non chiudo g'occhij si presso, hò da riposare la mia stanca mente, e le fiacche mie membra nel mio nido nativo" (ivi, b. 312, c. n.n.). E pochi giorni prima (6 gennaio 1722) alla figlia monaca Maddalena: "Se poi lascio correre un'occhiate sul possibile ad avvenire, devo esser più che mai tenace a conservarmi il mio, cioè un Ritiro sicuro, ed onorato per qualunque avvenimento sono in forse. Voglio dire in alto Mare. Niente più facile a sollevarsi, che un Vento, il quale m'obbligò a passare dal Panaro al Brenta" (ivi, b. 314, c. n.n.). Questa preoccupazione era molto probabilmente dettata dalla difficile posizione a corte del conte Selvatico, grazie ai cui buoni uffici era giunto a Modena, e che di lì a pochi mesi (luglio 1722) sarebbe stato travolto da uno scandalo, fuggendo a Ferrara. Evidentemente Frigimelica doveva temere di poter subire

anch'egli delle conseguenze, che invece non si verificarono. Per una dettagliata e ben documentata ricostruzione dell'affaire Selvatico, si veda B. Brunelli, *Capricci e scandali*, cit.

- 21 B.M. Tognolo, *Girolamo Frigimelica architetto*, cit., pp. 21-22. Tognolo riporta inoltre che Frigimelica "nelle lettere scritte in questo periodo, riferisce anche delle bonificazioni che i Pisani volevano fare nella loro tenuta in riva al Po, e che sembravano difficili da realizzare a causa della salsedine delle acque" (p. 22). La famiglia, dunque continuava ad avvalersi della consulenza di Frigimelica, esperto in questo campo come consulente del Magistrato alle acque, oltre a proseguire un rapporto di stretta amicizia.
- 22 ASPd, *Archivio Privato Selvatico-Estense*, b. 128, *Testamento del Sig. Co. Girolamo Frigimelica*, cit.
- 23 ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, test. 132, cc. [2v-3r].
- 24 S. Colonna-Preti, *Nuovi contributi sulla figura e le opere dell'architetto Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto 1701-1774*, Milano 1997, p. 44. La studiosa suggerisce questa definizione, ritenendola a ragione più corretta rispetto a quella *vulgata* di palladiano o neo-palladiano.
- 25 S. Colonna-Preti, S. Colonna-Preti, *L'architetto Francesco Maria Preti di Castelfranco Veneto (1701-1774)*, Castelfranco Veneto 2001, p. 78. Il dise-

gno, conservato a Venezia presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale, è stato poi pubblicato come "progetto per l'arco di trionfo in Piazza San Marco per l'ingresso del procuratore Carlo Pisani nel 1732" (M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio 2011, p. 218).

- 26 I rapporti con i Pisani non si interruppero dopo la realizzazione della villa, come prova "il sonetto dedicato al cavalier Luigi Pisani in occasione della sua nomina a Procuratore di San Marco nel 1753" (D. Battilotti, *La vita*, in *Francesco Maria Preti architetto e teorico*, a cura di L. Puppi, Castelfranco Veneto 1990, p. 13).
- 27 Treviso, Biblioteca Capitolare del Duomo, F.M. Preti, *Opere*, II, c. n.n. I disegni di entrambi i progetti hanno la medesima collocazione.
- 28 S. Colonna-Preti, S. Colonna-Preti, *L'architetto Francesco Maria Preti*, cit., p. 80. Secondo Puppi, invece "le varianti al disegno, riscontrabili nella fabbrica costruita, dovrebbero spettare a decisioni prese dallo stesso Francesco Maria in itinere, a cantiere aperto e attivo" (L. Puppi, *Corpo centrale di Villa Pisani (ora nazionale), 1732 ca-1756. Strà (Venezia)*, in *Francesco Maria Preti architetto*, cit., p. 199).
- 29 G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1765, p. 361.

non compare la facciata del corpo padronale della proprietà di Stra, bensì quella delle Scuderie.

Quanto alla statuaria di coronamento, nei disegni delle facciate del primo progetto del Preti compaiono ben settantasei statue, equamente divise tra i due fronti. Non sono identificabili, perché prive di attributi e diverse solo nella posa, ma si individuano chiaramente come figure umane. Nei disegni del secondo progetto invece, non approfonditi quanto quelli del precedente, non compaiono statue, ma sui vertici superiori e inferiori di tutti i timpani sono presenti dei basamenti che indicano chiaramente l'intenzione di collocarvi delle sculture, in numero di nove per fronte. La drastica riduzione della statuaria di coronamento rispetto al progetto precedente fa pensare che non ne fosse ancora stato definito il programma iconografico, visto che sarebbe stato in questo caso impensabile il sacrificio di ben cinquantotto elementi.

Confrontando il progetto definitivo della villa con le teorie espresse da Preti nel suo *Elementi di architettura*, nel capitolo *Della combinazione delle facciate*, oltre che con gli altri suoi disegni di palazzi, si nota come non vi sia alcuna corrispondenza con quelli dal medesimo numero di fori (ventuno). Villa Pisani sembra invece concepita come aggregazione di tre diverse facciate unite da due ali: al centro una facciata da sette fori, ai lati cappella e rimessa da tre e le ali di congiunzione da quattro. Lo scopo era probabilmente quello di produrre un massimo di maestosità, replicando per tre volte, a dimensioni variate, il modulo del frontone di tempio romano³⁰.

L'accento è dunque posto con decisione sulla parte centrale, dove semicolonne corinzie, poggiate su di una lunga balaustra, reggono il timpano. La base bugnata costituisce invece un elemento di raccordo tra il corpo centrale e le ali laterali quasi prive di decorazione, eccezione fatta per la presenza di una trama leggera scandita da lesene binate ioniche e da finestre sormontate, in alternanza, da frontespizi triangolari o arcuati. Chiudono le estremità delle ali due corpi timpanati con colonne d'ordine gigante ionico, la cui autonomia di "facciate nella facciata" è sottolineata dall'autonomo ingresso a pianterreno, che le rende pienamente indipendenti.

Questa ostentata ricerca di magnificenza va probabilmente collegata all'avvenimento che aveva fatto ripartire o almeno dato nuovo impulso ai lavori, cioè l'elezione di Alvise Pisani a doge, il 17 gennaio 1735, come sostiene Monti³¹.

L'impronta quasi di edificio pubblico e di rappresentanza era all'epoca distintamente percepita; lo afferma esplicitamente Carlo Goldoni nella dedica della commedia *La Dalmatina* (nella prima edizione del 1763) a Zuan Francesco Pisani, in occasione della sua nomina a procuratore di San Marco: "Iddio Signore ha largamente diffuse le sue benedizioni su questa pia, esemplare famiglia. Ella è una delle più ricche, ma non per questo è orgogliosa. Le sontuose fabbriche insigni, nelle quali abita e si trattiene, servono più al decoro pubblico, che al loro uso privato. Il Palagio in Venezia è un'abitazione Reale, che fa onore al Paese, e la vasta, amena ricchissima Villeggiatura di Strà, scema l'ammirazione alle delizie straniere". E, quanto a "vocazione pubblica" delle proprietà dei Pisani, si pensi anche al fatto che la biblioteca del loro palazzo veneziano aveva addirittura dei giorni fissi di apertura al pubblico degli studiosi.

Probabilmente in una sorta di rendimento di grazie alla Madonna per l'ascesa della famiglia alla massima carica della Repubblica, i lavori ripresero con la costruzione della nuova cappella, eretta nel medesimo luogo della precedente, come documenta la relativa concessione, da parte della Curia vescovile di Padova, datata 1 agosto 1735³².

La richiesta dei Pisani di "poter far fabbricare lo stesso oratorio" è confermata, come si anticipava, dal fatto che in tutti e tre i progetti per la villa la cappella occupa la stessa collocazione, all'estremità ovest della facciata principale. Questo rappresenta un elemento di continuità anche dal punto di vista stilistico, dato che la struttura dell'edificio, a colonne lungo tutte le pareti e discoste in modo tale da reggere una balconata cui si accedeva dal piano nobile della villa, rappresentava una formula amata dal Frigimelica, quella della cosiddetta "sala egizia" descritta da Vitruvio, già utilizzata dall'architetto anche per la Sala da ballo di palazzo Pisani a Venezia e proposta, ma mai realizzata, per la Pubblica Libreria di Padova³³.

I lavori procedettero speditamente e il 10 ottobre dell'anno

³⁰ Si legga infatti quanto scrive il Preti nel testo già citato, con una descrizione che rispecchia perfettamente la parte centrale della facciata della villa: "Gli aspetti de' Tempj Romani solevano esser formati da quattro, sei, oppure otto colonne cannellate sostenute da un rustico e sormontate da un frontispizio, nel triangolo del quale vi collocavano un basso rilievo istoriato di marmo. Piacciono queste facciate per la loro grande semplicità, che, aggiunta alla grandezza, forma un non so che di magnifico che sorprende e che fa dire non essere più possibile di operare come han fatto i Romani, perché la buona Architettura è perduta. S'ingannano in ciò certamente, non essendo altrimenti l'Architettura perduta, bastando che chi la esercita osservi le regole e sfugga i raffinamenti" (*Elementi di architettura del Signor Francesco Maria Preti con prefazione di Giordano Riccati* [1780], in S. Colonna-Preti, *Nuovi*

contributi, cit., p. 142).

³¹ G. Monti, *Storia e architettura*, cit., p. XXVII.

³² "Desiderando li Nobb. H.H. Fratelli e Nipoti Eredi del q.m M. Alvise Pisani Procc.r di S. Marco costruire un nuovo pubblico Oratorio presso la casa di loro abitazione posta nella Villa di Strà di questa Diocesi, concediamo licenza ai S.ti Nobb. H.H. Fratelli e Nipoti Pisani Eredi del q.m M. Alvise Pisani Procc.r di poter far fabbricare lo stesso Oratorio, demolito però l'antico Oratorio Rovinoso, e cadente dovendo li materiali di questo esser impiegati nella Fabbrica del nuovo, o in altro uso lecito, e permesso. Con questo però che il nuovo debba riuscire con una sola porta, e questa sopra la pubblica strada, e in tutto conforme alle costituzioni Sinodali, con facoltà pure al M.to Rev.o D. Giovanni Zante Parroco della Sud.ta Villa di Strà di benedire, servata la forma del Rituale Romano,

la prima Pietra da esser posta ne' Fondamenti d'esso nuovo Oratorio, il quale terminato dovrà esser a Noi data la relazione per ordinarne la visita, prima che sia rilasciato il mandato per benedirlo" (ASDPd, *Diversorum*, XIV, maggio 1730-maggio 1743, c. n.n.).

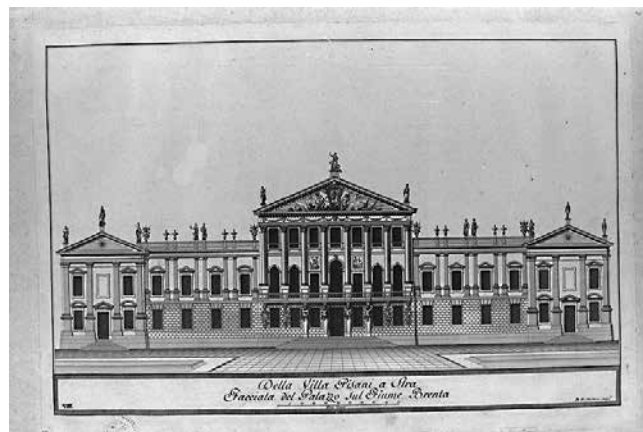
³³ La continuità nella collocazione della cappella è stata verificata nello smontaggio del modello ligneo del progetto Frigimelica, effettuato nel 1996 in occasione di una mostra tenutasi a Mira (S. Colonna-Preti, S. Colonna-Preti, *L'architetto Francesco Maria Preti*, cit., p. 80), oltre ovviamente che nei disegni del Preti; da questi ultimi si evince anche la struttura della stessa. L'unica testimonianza superstita ancora *in loco* è costituita da una porta settecentesca che dava accesso al ballatoio della cappella, la cui sovrapporta è ornata da un vaso dipinto con i simboli eucaristici di spighe e uva, oltre al triangolo con l'occhio

successivo arrivò il permesso di officiare nel nuovo “oratorio pubblico fatto costruire dal Ser.mo Alvise Pisani Doge di Venezia presso la casa di lui dominicale situata in Villa di Strà di questa Diocesi [...] ridotto a perfezione, e fabbricato a norma delle Costituzioni Sinodali”³⁴.

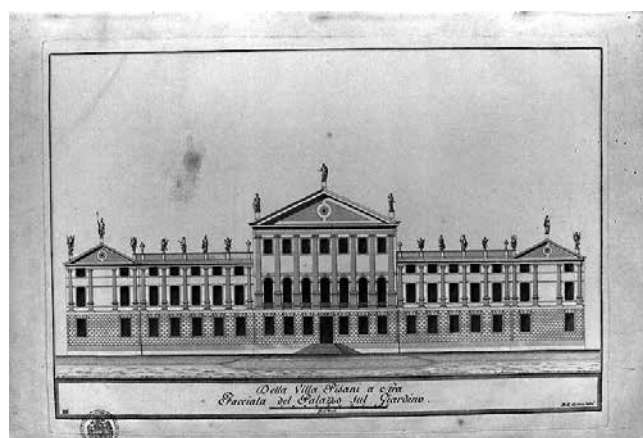
Tramite la documentazione delle successive visite pastorali è possibile delimitare il giro d’anni in cui fu innalzata la villa, per la quale sono state proposte le datazioni più disparate. Infatti nel 1735-1736 si precisa che l’oratorio si trova presso la casa di abitazione (o dominicale) dei Pisani e non viene fatta menzione di una sacrestia, ancora non presente. Nella visita pastorale successiva, del 26 maggio 1739, oltre a non essere citata la sacrestia, non si parla neppure più della casa, evidentemente già demolita e senza che ancora fosse stata eretta la nuova³⁵.

In occasione della seconda visita pastorale al nuovo oratorio, il 29 agosto 1748, per la prima volta si menzionano la nuova costruzione, “magnificum et Splendidum eorum Palatium noviter extractum” (non più dunque definita “casa di abitazione” o “casa dominicale”, ma significativamente “palazzo”, sancendo una netta cesura per mole e dignità tra vecchio e nuovo edificio) e la sacrestia³⁶. La nuova cappella era stata dunque inglobata nel corpo di fabbrica del palazzo, di cui faceva parte anche la sacrestia (poi trasformata nel primo quarto dell’Ottocento in guardaroba del viceré, attiguo alla sua stanza da bagno³⁷); palazzo non solo definito “splendidum”, ma anche “noviter extractum”, sintagma in cui l’avverbio ci parla di una costruzione recentissima.

Mettendo in relazione queste date con quella della morte di Francesco Bertos (28 novembre 1741), si deduce che si trattò di una delle ultime commesse dell’artista, che, tuttavia non scolpì tutte le statue del coronamento. Infatti le statue del timpano soprastante l’oratorio (*Madonna del Rosario, Sant’Antonio e San Prosdocimo*, figg. 21-24), diverse per dimensione e per stile dalle altre, vanno assegnate a un autore di fine Seicento, in un giro d’anni compreso tra il 1685 (data di erezione) e il 1697



1 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Strà Facciata del Palazzo sul Fiume Brenta*



2 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Strà Facciata del Palazzo sul Giardino*

(anno della descrizione già citata di Coronelli). Sono più piccole delle altre, così come “picciolo” era l’oratorio originario, già ornato di “marmi e figure” che, come si sa dalla concessione già citata per l’erezione del nuovo oratorio, dovevano essere

di Dio, segno inequivocabile di accesso a uno spazio sacro. La cappella seicentesca non venne probabilmente del tutto demolita, se il Preti, nel computo metrico-estimativo allegato al primo progetto, scrive della “facciata della chiesa con il voltare delle teste, su posto di ornamenti riportati su i muri vecchi” (*ibidem*).

34 ASDPd, *Diversorum*, XIV, maggio 1730-maggio 1743, c. n.n.

35 “Visitavit Oratorium publicum amplum, decorum et eleganti structura edificatum sub titulo B.M. V. SS.mi Rosarij de jure Ser.mi Principis Aloysij Pisani Ducis Venetiarum et mandavit singulas bursas pro corporalibus et etiam amictas suis ornari crucibus. Extant in hoc Oratorio reliquie SS. Felicis et Christine M.M. Sigillo Emi D. Georgij Car.lis Cornelij Ep’i Patavini, et instrumentis Curie Ep’alis die 29 Ap’lis 1701 et die Junij 1705 munitis. Invenit hoc Oratorium decoratum Bulla Capituli in canonicorum sacrosantis lateranensis ecclesie, participationis scilicet et communicationis eius Indulgentiarum, prope in eadem Bulla, que recognita fuit et approbata in

Curia Ep.ali die 1 Octobris 1731. Nec non Privilegio celebrandi in eodem Oratorio una Missa Votiva de SS. Rosario etiam diebus de officio duplici, exceptis tamen quibusdam temporibus, et solemnitatibus, fuit etiam hoc privilegium recognitum et approbatum in eadem Curia Ep’ali sub pred.o die 1 octobris 1731. Celebratur in hoc Oratorio quotidie” (ASPd, *Visitationum*, LXXX, maggio 1739-maggio 1740, c. 196r).

36 “Visitavit Oratorium publicum de jure Nobb: Virorum E Caroli D. Marci Procuratorij, et Neptum Pisani situm ad ripas Medoaci intra fines parochie Ecclesiae S. Bartholomej de Strata prope magnificum et Splendidum eorum Palatium noviter extractum. Dictum Oratorium est pariter magnificum, splendidum, et valde elegans. Dicitur est B. Mariae Virgini sub titulo Rosarij. Unicum habet Altare, quod in omnibus invenit ad formam. In parva marmorea custodia super eodem Altare observantur Sacrae Particulae de Ligno S.mae Crucis D.N. Jesus Christi, quas authenticis sigillo, et litteris munitas recognovit. Visitavit Sacristiam, et omnia, quae

ad sacrum in hoc Oratorio quotidie faciendum sunt necessaria a pietate, et religione divina Nobb: Virorum Patronorum reperijt abunde comparata est peculiari nitore observata. Hoc Oratorium aggregatum est Sacros: Basilicae Lateranensi de Urbe, et ex speciali indulto Pontificio celebrari potest in eo semel in hebdomada, exceptis duplicibus diebus, Vigilijs, et adventus, et quadragesimae etiam diebus, Missa Votiva Rosarij B.Mariae Virginis Bulla Aggregatis, atque indultum, de quo suprad. Exhibita fuerunt, et recognita” (ASDPd, *Visitationum*, XCII, luglio-settembre 1748, c. 261r). Il Carlo citato nel testo è il procuratore Carlo Francesco (1665-1750), fratello del doge. Nel 1748 gli altri fratelli erano tutti già morti, per questo cita i nipoti, di cui Carlo era lo zio. Il termine “palazzo” era già presente nella Condizione del 1740, nella quale i Pisani dichiaravano di possedere un “palazzo con altre fabbriche e giardino senza alcuna entrata, anzi con grave spesa” (ASVe, *Condizione* 405, Registro 405, b. 315, documento citato in A. Baldan, *Storia della Riviera*, cit., p. 449).

stati almeno in parte riutilizzati nella nuova costruzione. Come si ricorderà, già il primo oratorio era intitolato alla Madonna del Rosario e a sant'Antonio da Padova, come attestano sia la già citata iscrizione trascritta da Salomonio, sia il fatto che godesse di una speciale indulgenza per il giorno di sant'Antonio, concessa il 4 maggio 1685³⁷.

La prima attestazione del ciclo completo si trova in due stampe (di una serie di tredici) (figg. 1-2) incise a Parigi nel 1792 da Pierre Nicolas Ransonnette (l'incisore delle immagini per *l'Enciclopedia delle Arti e dei Mestieri* di Diderot e D'Alembert) sulla base dei rilievi realizzati dall'ingegnere veneto Bartolo Gaetano Carboni, su commissione di Almorò I Alvise Pisani (1754-1808), che allora si trovava in Francia come ambasciatore della Repubblica Veneta³⁸.

La statuarìa

I lavori di costruzione del complesso di Villa Pisani interessarono prima gli edifici del parco, eretti entro il 1720-1721. A

quella data risale anche la realizzazione delle statue a coronamento di portali, scuderie, casa e magazzino del giardiniere ed esedra, oltre a quelle allora sparse in diversi ambiti del giardino⁴⁰ e delle quali solo alcune hanno conservato la collocazione originaria. La statuarìa costituiva un elemento importante e fondante nel progetto di Frigimelica, all'insegna di un gusto per gli effetti teatrali⁴¹.

L'elenco delle statue originariamente collocate nel giardino di Stra si trova nella stima redatta nel 1808 dall'architetto Gianantonio Selva, ma purtroppo solo di una parte è indicato il soggetto⁴². Nel corso dell'Ottocento i Francesi prima, gli Asburgo poi, alterarono l'insieme con nuove acquisizioni, spostamenti e rimozioni allo scopo di adeguare il parco alla moda del giardino paesaggistico con l'introduzione di nuovi elementi funzionali o celebrativi.

Il programma iconografico originario comprendeva temi mitologici, allegorici e legati ai ritmi della natura e della vita in campagna, che coabitavano in modo esemplare sul belvedere dell'esedra, dove le *Arti* (protette dalla casata) si mescolavano alle divi-

37 Fra i preventivi di spesa del 1813 è incluso quello relativo allo smantellamento della "Sagrestia Vecchia: Riduzione del Sudd.° Locale p. Uso di Guardarobba di S.A.I. Il Principe Vice Re, Occorrendo in questo rimettere di nuovo il Pavimento di Quadri; Sgombrare diverse Statue di Santi di Pietra nichiate nella Muraglia, ed'altri Simili, non che levar delle Telle di Quadri incassati nel Soffitto, ed'indi uguagliare il Detto Soffitto, Levando li Cornicioni di Stucco che servirono di contorno ai Detti Quadri, Così pure otturare le nicchie nella Muraglia ecc ecc. In tutto Compreso Materiali, e Fatture £ 200" (ASVP, b. 41/6, fasc. 51, *Preventivi incaminati p. Le Spese dell'Anno 1813 e 1814*). Nel foglio *Memorie relative a Riparazioni di fabbrica Occorrenti Nell'Imp.e Palazzo di Strà* (Ivi, b. 1815-17, fasc. 64, c. n.n.) si legge: "Chiesa Vecchia. Riduzione del Locale di Sacrestia p. Servire ad'Uso di Guardaroba di S.M. Essendo attiguo al suo Appartamento", dal che si deduce che la trasformazione progettata nel 1813 non era poi stata effettuata, o perlomeno compiuta solo parzialmente, visto che di lì a poco il regno Italo ebbe termine, in concomitanza con il crollo dell'impero napoleonico.

38 ASDPd, *Visitationum*, LIX, gennaio-ottobre 1690, c. 257.

39 Osservando la resa della statuarìa delle facciate in queste incisioni si nota come essa si basi sull'osservazione diretta dal basso e senza un ulteriore supporto descrittivo di altra fonte (ipotizzabile forse solo nel caso della *Madonna del Rosario*). Carboni infatti riporta con precisione gli attributi che sono ben visibili anche a grande distanza, mentre trascura o rende in modo generico quelli di piccole dimensioni, ben distinguibili solo con una visione da vicino. Risulta quindi una fonte attendibile, ma con questa significativa limitazione. Probabilmente si deve invece a Ransonnette l'inversione destra-sinistra che si nota in varie statue. Sul motivo per il quale furono commissionati da Alvise

Pisani disegni e incisioni si è interrogato, senza formulare una risposta, Camillo Tonini (*Villa Pisani nelle stampe di Pierre Nicolas Ransonnette e Bartolo Gaetano Carboni*, in *Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra [Mira, villa Principe Pio], Milano 1996, p. 96), mentre Stefano e Stefania Colonna-Preti ipotizzano che "negli anni Settanta-Ottanta, i Pisani si trovavano, come i Corner, tra le famiglie patrizie più indebitate. Si può anche pensare che le famose incisioni del Ransonnette e del Carboni siano state eseguite per reclamizzare la Villa e sollecitare eventuali compratori" (S. Colonna-Preti, S. Colonna-Preti, *L'architetto Francesco Maria Preti*, cit., p. 81).

40 Rodolfo Gallo ricostruisce cronologia e soggetti della statuarìa del parco sulla base di documenti d'archivio della famiglia Frigimelica conservati presso l'Archivio di Stato di Padova (*Una famiglia patrizia*, cit., pp. 65-66), mentre G. Rallo (*La configurazione attuale, in I giardini della riviera del Brenta. Studi e catalogazione delle architetture vegetali*, a cura di Id., Venezia 1995, pp. 96-121) si avvale di documenti dell'Archivio di Stato di Venezia. Si vedano inoltre C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, p. 35; G. Rallo, A. Fornezza, *Villa Nazionale Pisani*, cit., pp. 147-148; *Per un Atlante della statuarìa veneta da giardino, I*, a cura di M. De Vincenti, S. Guerriero, in "Arte Veneta", 62, 2005, pp. 228-234; *Per un Atlante della statuarìa veneta da giardino II*, a cura di M. De Vincenti, S. Guerriero, in "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 277-283; inoltre, consultabile *on line*, l'*Atlante della statuarìa veneta da giardino* nel sito della Fondazione Giorgio Cini (<http://www.cini.it/fototeca/atlanti/statuarìa-veneta-da-giardino>).

41 Sostiene Tognolo: "la consuetudine con il mondo dello spettacolo in Emilia (e poi a Roma) [...] sembra giustificare certi atteggiamenti del Frigimelica vicini appunto al gusto scenografico del tempo, quando ricerca particolari effetti spet-

tacolari [...]. Nello stesso interesse per il mondo del teatro possiamo inquadrare la cura che l'architetto usava nella disposizione delle statue all'interno delle sue costruzioni, riuscendo a movimentarle mediante la loro presenza viva ed espressiva. Ricordiamo ad esempio che nel giardino di Stra, Frigimelica si preoccupò fin dal principio della dislocazione dei gruppi di statue" (B.M. Tognolo, *Nuovi contributi sulla formazione e sulle esperienze romane di Girolamo Frigimelica*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 68, 1979, p. 75). Che la presenza delle statue fosse prevista *ab origine* da Frigimelica è un fatto provato, oltre che dai documenti già pubblicati da Gallo, anche dalle date dei fogli di spesa relativi trovati dalla studiosa: il 21 settembre 1720 vengono pagate le "pietre masegne vendute per il piedistallo delle Statue Gigantesche"; il 12 ottobre 1720 vengono pagati gli operai "per comprare corde necessarie per le Armature da alzar le statue e le colonne" (ASPD, *Archivio privato Selvatico Estense, Famiglia Frigimelica*, b. 528).

42 ASVe, *Miscellanea atti diversi manoscritti*, b. 141, *Carte relative alla stima del Palazzo e Villa Pisani a Stra dell'architetto Antonio Selva (23 ottobre 1808)*, parzialmente trascritto in G. Rallo, *Dal progetto del Frigimelica alle trasformazioni del Novecento*, in *I giardini della Riviera del Brenta*, cit., p. 70. Purtroppo, per quanto riguarda le statue a coronamento degli edifici, Selva si limita a un conteggio numerico e non riporta nessuna informazione riguardo ai soggetti.

43 S. Guerriero, in *Per un Atlante della statuarìa veneta da giardino. I*, cit., pp. 228-229.

44 Secondo Semenzato "è da supporre la collaborazione di Tommaso Bonazza insieme al padre Giovanni per numerose statue in pietra tenera del coronamento delle scuderie, erette intorno al 1720" (C. Semenzato, *La scultura veneta*, cit., p. 122).

45 "Se dunque siete risorti con Cristo, cercate le cose di lassù, dove si trova Cristo assiso alla destra di Dio; pensate alle cose di lassù, non



3 Villa Pisani, facciata sul Brenta

nità che personificano le *Stagioni* e ai *Cinque sensi*, opera di Enrico Merengo e aiuti (*ante* 1723)⁴³.

Da questa *routine* iconografica, tuttavia, si stacca il ciclo posto a coronamento delle Scuderie. Opera di Giovanni e Tommaso Bonazza⁴⁴, il gruppo è composto da sedici statue, identificate da un'iscrizione sul basamento, che rappresentano le Virtù Teologali e Cardinali e, sulle braccia dell'edificio, le buone qualità necessarie a chi detiene responsabilità di governo. Un'iscrizione latina sotto al timpano, parzialmente riaffiorata in seguito a un restauro del 2004 e tuttora inedita, rappresenta un'esplicita esortazione alla pratica

delle virtù. Le poche parole leggibili ("sursum sunt sapite" "sursum sunt q[.]ri[...]") permettono di risalire a una citazione di san Paolo (*Lettera ai Colossesi*, 3, 1-2): "igitur, si consurrexistis Christo, quae sursum sunt quaerite, ubi Christus est in dextera Dei sedens, quae sursum sunt sapite, non quae supra terram"⁴⁵. Davanti all'edificio, nel grande *parterre* centrale, si trovavano dieci statue colossali, cinque per lato, tra le quali comparivano le allegorie di cinque Vizi Capitali (Accidia, Gola, Invidia, Superbia e Ira)⁴⁶, opera di Giovanni Bonazza, collocate poi in parte e frammentariamente sulla collinetta della ghiacciaia ottocentesca⁴⁷. L'iscrizione quindi

a quelle della terra" (traduzione CEI [1971] dell'*Ediŕo princeps*, utilizzata anche per tutte le altre citazioni bibliche nel testo).

46 "L'iconografia statuaria delle scuderie di Stra però ne fa [...] uno specchio al padrone del palazzo barocco di fronte: sedici statue in tre ordini rappresentano le Virtù Teologali e Cardinali (la vita contemplativa) e, sulle braccia dell'edificio, gli *exempla* e le buone qualità dei sovrani (la vita attiva). Davanti all'edificio, nella parte convergente prospetticamente, una volta si trovavano le personificazioni dei sette Vizi Capitali (la vita voluttuaria), oggi smembrate e sparse in tutto il giardino" (Cfr. M. Gaier, *Villa Pisani a*

Stra, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra [Vicenza, Palladio Museum], a cura di G. Beltrami e H. Burns, Venezia 2005, p. 411, cat. 147). In realtà nella stima del Selva si legge: "Nello spazio del giardino aperto dal Palazzo alle Scuderie sono disposte dieci statue colossali, cinque per parte, alte ognuna piedi 9.9, con piedistallo a tripode alto piedi 7, in base piedi 6.6, in sommità piedi 3.6: esse rappresentano, l'Aurora e Titone; l'Accidia, e la Gola; l'Invidia e Mida; Dafne ed Apollo; la Superbia e l'Ira" (ASVe, *Miscellanea atti diversi manoscritti*, b. 141, *Carte relative alla stima*, cit., c. 24). Poiché non comparivano le

allegorie di tutti i sette Vizi Capitali, Lussuria e Avarizia potrebbero essere state rappresentate per *exempla*, ma se il ragionamento è calzante per re Mida come personificazione dell'Avarizia e Apollo e Dafne potrebbero rappresentare la Lussuria, resta inspiegata la presenza di Aurora e Titone (e non Tritone, come si legge nella trascrizione di G. Rallo, *Dal progetto del Frigimelica*, cit., p. 70).

47 Di alcune di queste statue (Ira e Gola) si conservano i bozzetti preparatori in terracotta presso la Pinacoteca del Seminario Vescovile di Rovigo, attribuiti a Giovanni Bonazza da S. Guerriero, *Scultori foresti alle dipendenze dei Mani*

4 Francesco Bertos, *Abbondanza*. Stra, Villa Pisani5 Francesco Bertos, *Moderazione (?)*. Stra, Villa Pisani

rimandava in modo preciso alle Virtù, rappresentate appunto in alto, sul coronamento della facciata, e alle “cose della terra”, i Vizi rappresentati dalle statue collocate a terra.

Il tema delle virtù necessarie per il buon governo e la condanna dei vizi conferisce una nota moraleggiante e ufficiale all'apparato decorativo, in pieno accordo con le ambizioni della famiglia, che proprio in quel momento era venuta prepotentemente alla ribalta della scena pubblica.

Il progetto avviato con la decorazione delle Scuderie si interruppe, come si è visto, per molti anni; con l'approdo di Alvise al dogato le molte anime rappresentate dalla statuaria del parco sembrano, sulle facciate dell'edificio principale, sottomettersi o perlomeno ricondursi ad un filone pubblico preponderante. Se

le commesse per il parco avevano interessato prevalentemente i Bonazza, è verosimile che per le facciate della villa i Pisani siano rivolti a Francesco Bertos, che era stato “valente discepolo”⁴⁸ di Giovanni Bonazza, e al quale affidarono anche la realizzazione di otto gruppi marmorei per la galleria dei quadri del loro palazzo di città⁴⁹. Purtroppo non si conosce la datazione di questi gruppi, anche se un nuovo elemento viene da un'attenta lettura del già citato testamento di Almorò Pisani del 16 aprile 1728, in cui si parla di “Gruppi Singolari di Stattie” acquistati per la “Libreria”⁵⁰.

Anche in un passo precedente, elencando una serie di spese, si citano “Stattie di Gruppi, anche queste acquistate con esborso considerabile di danaro”. Proprio l'aggettivo “singolari”, che

(1): Giovanni Bonazza e le statue del giardino di Pissariano, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno (Udine, 21-23 ottobre 2004), a cura di M.P. Frattolin, Udine 2005, pp. 265-269.

48 G.A. Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817, pp. 182, 253.

49 R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., pp. 60-62. Charles Avery li ha identificati – sulla scorta di Gallo e con formula dubitativa – in sette pezzi che si trovano attualmente presso il Palazzo Reale di Torino e che rappresentano le *Quattro stagioni*, il *Ratto di Elena*, *Europa e America* (C. Avery, *Bertos. The Triumph of Motion*, Turin 2008, pp. 180-183, catt. 44-50).

50 “Come pure raccomandando, con la più efficace premura, all'amore de med.mi miei Fratelli, et Eredi, a vollermi secondare in un mio vivo desiderio, che nasce dà un impegno naturale, che si ha per le cose proprie, che lasciando io molti testimonij della mia attenzione verso la nostra Casa per le Fabriche, Stattie et altro, fatto dal mio dannaro, non sollo a' Strà, mà anche à Venezia; per la Libreria, e Gruppi Singolari di Stattie, che tutto mi costa una summa considerabile di soldo (come si potrà vedere dalle notte) siano tutte queste cose custodite, et conservate, con havere quella cura attenta, e vigilanza, che vaglia alla loro conservazione il che, spero, si potrà conseguire dalla continuazione dell'esecuzione di quelle rego-

le, che io vi haverò posto all'oggetto della loro Sussistenza” (ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, test. 132, c. [7 r-v]). Testimonianza di queste statue è anche in una incisione settecentesca pubblicata da G. Pavanello, *Antonio Gai's statues for Palazzo Pisani rediscovered in Baltimore*, in “The Journal of The Walters Art Museum”, 60-61, 2002-2003, p. 30: “we have a representation of the whole [library] thanks to an eighteenth-century engraving centering on the personifications of Merit and Sagacity, and in which two of the famous sculptural groups by Francesco Bertos – gems of the Pisani collection – are placed conspicuously on the pavement on either side” (ivi, p. 28). Significativa



6 Francesco Bertos, *Venezia*. Stra, Villa Pisani



8 Francesco Bertos, *Putto con cartiglio*. Stra, Villa Pisani



7 Francesco Bertos, *Putto con catena e monile*. Stra, Villa Pisani



9 Francesco Bertos, *Venezia con putti*, prima del restauro. Stra, Villa Pisani

ben si adatta alla bizzarria compositiva dei gruppi di Bertos, porterebbe ad attribuire ad Almorò l'acquisto di queste statue, permettendo dunque di datarle ad un periodo precedente al 1728. Se Bertos è noto soprattutto per i suoi bronzetti e i marmi caratterizzati dalle piccole dimensioni e dall'accentuato virtuosismo nella composizione dei gruppi, in questi ultimi anni gli sono state attribuite da Guerriero anche delle statue in pietra da giardino in tre diversi complessi: villa Grimani Vendramin Calergi Valmarana a Noventa Padovana; villa Manin a Passariano e Ca' Erizzo a Bassano del Grappa⁵¹.

Il coronamento delle facciate di Villa Pisani costituisce il più ampio insieme ad oggi noto realizzato da Bertos nel campo della statuaria monumentale, arricchendone notevolmente il *corpus*. La sua importanza non è solo in termini di quantità, ma anche dal punto di vista dell'interesse iconografico, paragonabile a quello delle virtuosistiche composizioni dei suoi bronzetti. Da un punto di vista stilistico, invece, le statue in pietra talvolta diluiscono l'originalità dei bronzetti, accordandosi alla maniera della famiglia Bonazza, come nota Avery⁵².

La facciata sul fiume Brenta

“Gli ornamenti troppo ricercati o levano o scemano la magnificenza alle fabbriche. [...] Un certo liscio, ed una giudicosa economia di ornamenti, produce certamente maestà”⁵³. Così si esprime Francesco Maria Preti nei suoi *Elementi di Architettura*, pubblicati postumi dall'amico Giordano Riccati. In accordo con questo principio il suo progetto per Villa Pisani non prevedeva elementi decorativi sulla superficie delle facciate, la cui impostazione, come si è visto, tendeva proprio a creare un effetto di maestosità, che doveva essere accentuato dalla mancanza di ornati. Il disegno originale è stato seguito quasi alla lettera per la facciata sul parco, mentre il prospetto della facciata sul Brenta dev'essere sembrato troppo spoglio ai Pisani, che lo snaturarono,

ritenendo evidentemente di “renderne più aggraziata la severità con cariatidi e decorazioni”⁵⁴. I Pisani non esitarono a compiere anche modifiche architettoniche, magari avvalendosi delle maestranze già attive ai tempi di Frigimelica, come Sante Benato che nei documenti torna ripetutamente citato per il cantiere di Stra, ad esempio prevedendo la scomparsa di due archi per dar spazio alle formelle quadrate con bassorilievi allegorici.

Gli interventi scultorei, quindi, sono caratterizzati soprattutto da una funzione decorativa (fig. 3): immediatamente sotto al timpano otto putti ritmicamente distanziati reggono festoni di fiori e frutta, mentre ai lati del portone d'ingresso quattro telamoni, intervallati da panoplie⁵⁵, reggono la balconata sovrastante. Le teste in chiave agli archi delle finestre introducono una nota scherzosa, con volti ridenti e contemporanei (lo si desume dalle pettinature e dagli ornamenti, come collane e cappelli)⁵⁶, quanto di più lontano dalla “maestosità” ricercata da Preti. In chiave all'arco d'ingresso compare invece una testa barbata con una corona vegetale, forse un Vertumno.

Gli unici elementi significativi da un punto di vista iconografico sono due altorilievi che richiamano il tema della statuaria di questa facciata, ossia la prosperità effetto del buon governo, entrambi attribuiti a Bertos⁵⁷. A sinistra di chi guarda la facciata (fig. 4) una figura femminile con cornucopia e frutta, accompagnata da un putto, rappresenta l'*Abbondanza*, secondo l'iconografia fissata da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*⁵⁸. Sull'altorilievo in posizione speculare (fig. 5), appare una figura femminile che solleva con una mano due oggetti paralleli lunghi e stretti, presumibilmente le corde di un freno, quasi ad ammonire il putto che si trova ai suoi piedi. Una statua con attributi simili compare sul coronamento delle Scuderie e reca sul basamento l'iscrizione latina *MODERATIO*. Anche sull'altorilievo, quindi, potrebbe essere raffigurata la *Moderazione*, a fare da contrappeso all'*Abbondanza*, o il concetto similare della Temperanza, raffigurata, con un freno di

la vicinanza di data tra il testamento e l'incisione, che si trova all'interno del volume *Santi Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Operum*, Venezia 1729.

51 Per villa Grimani-Vendramin Calergi-Valmarana si veda S. Guerriero, *Per un'Atlante della statuaria veneta da giardino*, I, cit.; per villa Manin: S. Guerriero, *Per l'attività padovana di Giovanni Bonazza e del suo “valente discepolo” Francesco Bertos*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, XCI, 2002; per Ca' Erizzo: S. Guerriero, *Per un repertorio*, cit. e M. De Vincenti, *Sculture nei giardini delle ville venete. Il territorio vicentino*, Venezia 2014.

52 C. Avery, *Bertos*, cit., p. 17.

53 *Elementi di architettura del Signor Francesco Maria Preti*, cit., p. 141.

54 G. Monti, *Storia e architettura*, cit., p. XXVII.

55 Nei portali del parco, nella statuaria delle facciate e nella decorazione a fresco della villa, panoplie e trofei sono un elemento ricorrente, a celebrazione delle glorie militari di famiglia soprattutto nella lotta contro i Turchi. Nelle panoplie della facciata principale tra le varie armi (archi, frecce, mazze ferrate, scudi) compaiono

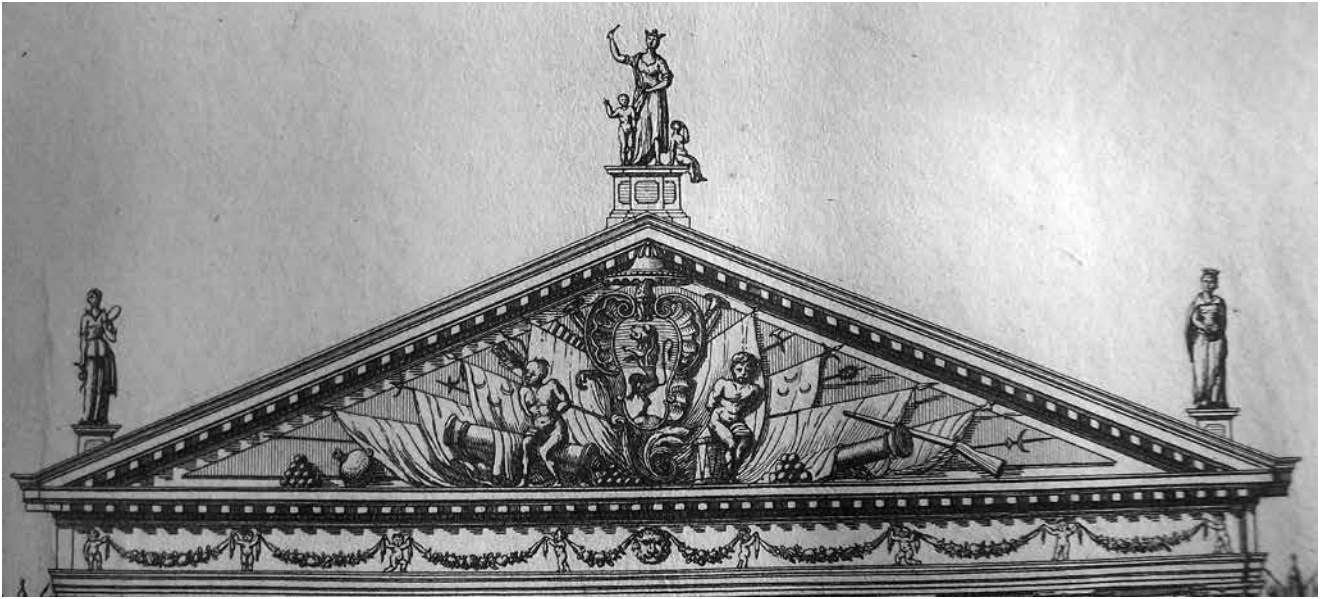
anche delle scimitarre turche e dei fasci littori, interpretabili questi ultimi come simbolo del buon governo, in quanto attributo tradizionale della Giustizia.

56 Per questo elemento decorativo si nota un'impostazione simmetrica tra le due facciate, e non solo per la testa barbata che accoglie il visitatore dal portone principale per ripresentarsi poi, solo con diversa espressione del volto, all'ingresso del parco. Nella facciata principale compaiono tre teste maschili (quella al centro, leggermente più grande, porta un elmo piumato) e le due femminili sono poste alle estremità, entrambe con una collana a grossi grani di perle; nella facciata sul parco prevalgono invece, con il numero di cinque, i volti femminili (quello centrale ha una specie di caschetto di piume), mentre alle estremità sono relegate le due teste maschili, con un curioso cappelluccio a cono portato di sghembo. Teste in chiave simili compaiono anche sugli archi delle finestre della Sala da ballo, che affacciano sui cortili interni.

57 Cfr. in <http://www.arte.cini.it/opere>, le schede

nn. 530684 e 530700: “Simone Guerriero ritiene il rilievo, in virtù dell'analisi stilistica, opera di Francesco Bertos autore anche delle statue che erano a coronamento delle facciate della villa (comunicazione orale, 2011)”. Il soggetto invece è genericamente indicato per entrambe come figura allegorica.

58 “Donna gratiosa, che havendo d'una bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte, & il vestimento di color verde ricamato d'oro, con la destra mano tenga il corno della dovizia pieno di molti & diversi frutti, uve, olive, & altri; e col sinistro braccio stringa un fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi & somiglianti, del quale si vederanno molte di dette spighe uscite cadere, & sparse anco per terra” (*La più che novissima iconologia del cavalier Ripa ampliata dal sig. car. Gio. Zaratino Castellini romano*, Padova 1630, I, p. 9). Fra le numerosissime edizioni del testo di Ripa si è scelto di citare questa perché presente nella biblioteca dei Pisani, come si apprende da A.G. Bonicelli, *Biblioteca Pisanorum veneta annotationibus nonnullis illustrata*, Venezia 1807, II, p. 137.

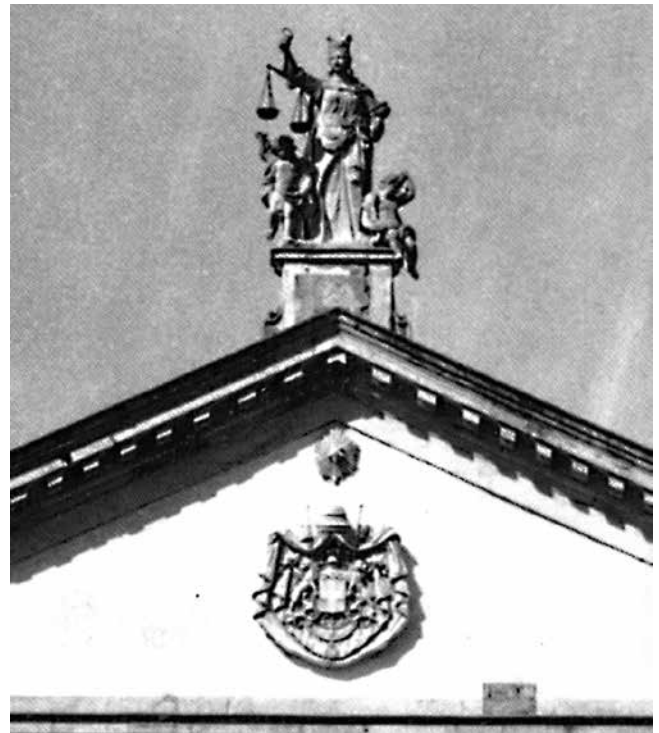


10 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Fiume Brenta*, particolare

aspetto analogo, nella tavola relativa dell'*Iconologia* di Ripa⁵⁹. Sulla sommità del timpano centrale, nella facciata sul Brenta, si trovava una statua che raffigura una donna con una tunica, un mantello gettato sulle spalle e una corona sul capo. Ai suoi piedi stavano due putti (ora il gruppo è esposto smembrato): uno tiene in mano una catena con un monile rotondo, l'altro un cartiglio⁶⁰ (figg. 6-9).

La statua, oggi mutila della mano destra, reggeva in origine, come testimonia l'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 10), uno scettro che fu poi sostituito da una bilancia (fig. 11)⁶¹, i cui piatti furono rinvenuti, per frammenti, sul tetto della villa durante una campagna di restauro (giugno 1994)⁶²; ciò ha portato a identificare erroneamente la statua con la *Giustizia*, in base alla presenza di questo attributo non originario⁶³. La figura va invece messa in relazione con la decorazione originariamente posta all'interno del timpano, oggi perduta ma ben visibile nella stampa di Carboni e Ransonnette.

Al centro dominava lo stemma della famiglia Pisani di Santo Stefano, sormontato dalle insegne dogali per sottolineare il suo ruolo di governo nella Serenissima: l'ombrello processionale, il cappello a forma di corno, le trombe e gli stendardi. Una coppia di bandiere con le mezzelune turche e due prigionieri nudi e legati, attorniti da armi (due cannoni, palle di cannone, un fucile, arco e frecce, alabarde) introducono invece il tema delle



11 *Villa Pisani, facciata principale verso il Brenta*, particolare (in *Villa Pisani di Stra. Foto d'epoca tra Ottocento e Novecento*, a cura di G. Rallo, G. Costanzo, R. Bertoni, Venezia 1998)

59 C. Ripa, *La più che novissima*, cit., III, p. 119. In Ripa l'allegoria della Moderazione si trova solo nell'edizione di Augsburg del 1704 (nell'immagine relativa si trova il medesimo attributo del bassorilievo).

60 Probabilmente la catena con il monile simboleggia la prosperità effetto del buon governo, mentre il cartiglio il potere esercitato tramite le leggi, visto che, come si vedrà, la donna coronata altri non è che *Venezia*. Da notare che più in basso, in corrispondenza dei due putti, stanno gli altorilievi già citati rappresentanti le allego-

rie corrispondenti (*Abbondanza e Moderazione/Temperanza*) e in cui torna la presenza dei putti, elemento che funge quindi da *trait-d'union* con la statua.

61 Ci si potrebbe chiedere in quale momento della storia di Villa Pisani *Venezia* si sia trasformata nella *Giustizia*. L'ipotesi più verosimile è che si sia trattato di un'operazione compiuta subito dopo l'acquisto della villa da Napoleone (il rogito notarile di vendita della villa è dell'8 giugno 1807), in concomitanza con la rimozione degli ornamenti all'interno del timpano centrale. Dall'inventario

del 22 marzo 1808 (pubblicato da G. Pavanello, *La villa Pisani di Stra in età napoleonica: nuovi documenti*, in "Arte Veneta", 62, 2005, pp. 178-200) risulta infatti alla data del 31 agosto del 1807 una "ombrella di rame che copriva l'arma Pisani spedita a Venezia con Burchiello Pegorino": si trattava dell'ombrello processionale che sovrastava il corno dogale e lo stemma di famiglia. Tra luglio e agosto, mesi immediatamente successivi alla vendita, era quindi già stata distrutta la decorazione lapidea del timpano, esplicitamente celebrativa dei precedenti proprietari. Anche la presenza



12 Francesco Bertos, *Giustizia*. Stra, Villa Pisani

13 Francesco Bertos, *Prudenza*. Stra, Villa Pisani

14 Francesco Bertos, *Carità*. Stra, Villa Pisani



15 Francesco Bertos, *Arte liberale (o Allegoria massonica?)*. Stra, Villa Pisani

16 Francesco Bertos, *Arte liberale (o Allegoria massonica?)*, particolare. Stra, Villa Pisani

17 Alessandro Longhi, *La famiglia del procuratore Luigi Pisani*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

glorie militari. La prossimità dei simboli dogali alla statua della donna coronata e scettrata, con un lungo mantello, rappresenta un indizio importante per la sua identificazione, indirizzando chi guarda verso il tema del potere e della Repubblica. Per l'osservatore dell'epoca era naturale riconoscere, nei suoi elementi fondamentali, l'iconografia di Venezia Dominatrice fissata già da Veronese nel Cinquecento nel *Trionfo di Venezia* e ripresa puntualmente, fra gli altri, da Giambattista Tiepolo, non solo nel *Nettuno offre doni a Venezia* (nella stessa sede istituzionale di Palazzo Ducale) ma anche nell'affresco della Sala da ballo di Villa Pisani.

La *Giustizia* è invece impersonata dalla statua (fig. 12), che si trova sul vertice inferiore sinistro; coronata (è virtù regale per eccellenza), con tunica e ampio mantello, essa volge lo sguardo verso l'allegoria di *Venezia* e regge con una mano il piatto di una bilancia. La statua fino ad oggi è sempre stata scambiata per la *Temperanza*; il piatto, infatti, veniva interpretato come una coppa, in quanto l'attributo della bilancia era già di pertinenza della statua di fianco⁶⁴. Sul vertice inferiore destro del timpano centrale sta la *Prudenza* (fig. 13), una figura femminile che regge con una mano uno specchio, cui volge lo sguardo, e con l'altra un pesce di aspetto mostruoso, secondo l'iconografia fissata da Cesare Ripa, che prevedeva la presenza sia dello specchio che del pesce "detto Ecneide, ovvero Remora, che così è chiamato da Latini, il quale scrive Plinio, che attaccandosi alla Nave, hà forza di fermarla, & perciò è posto per la tardanza"⁶⁵. Rispetto alle altre due allegorie del timpano centrale, la *Prudenza* è caratterizzata da un abito più ricco, con una frangia a orlare il mantello e un'alta cintura stretta appena sotto il seno.

Il timpano centrale risulta quindi dominato al suo vertice da *Venezia*, affiancata da *Giustizia* e *Prudenza*, virtù essenziali del buon governo. Altre virtù si aggiungono sul coronamento degli attici. Su quello di sinistra è posta una coppia di statue, entrambe con lo sguardo verso l'alto: la prima al cielo, l'altra simbolicamente a Dio. Una delle due è di facile identificazione, riprendendo gli attributi tradizionali della *Carità* (fig. 14): il cuore infiammato d'amore alzato al cielo come offerta a Dio; un seno scoperto; l'obolo offerto a un putto, essendo la Carità amore verso Dio e verso il prossimo. L'identificazione dell'altra figura (fig. 15), finora ritenuta la *Fortezza* per la presenza di una colonna⁶⁶, è più problematica. Raccoglie infatti un gran numero di attributi, difficili da individuare in una stessa allegoria, trattandosi di oggetti che, presi singolarmente, caratterizzano personificazioni diverse. Colpisce, di questa figura, la ricchezza dell'abbigliamento: mentre i tessuti che vestono le altre statue del coronamento sono privi di caratterizzazione, questa donna porta un mantello damascato, con frange nell'orlatura, di gusto orientaleggiante. Sotto indossa una tunica e ai piedi porta dei calzari-gioiello decorati con una perla⁶⁷, mentre sul capo una corona di foglie orna i capelli raccolti. La donna poggia la mano destra su una colonna di forma quadrata, da cui pende una collana; ai suoi piedi un compasso e una squadra (fig. 16). La statua reggeva un altro oggetto con la mano sinistra, mutila, di cui oggi si vede solo un'estremità, di forma cilindrica, bombata dal lato rimasto. In questo caso non

è d'aiuto il confronto con l'incisione di Ransonnette: qui l'unico attributo è la colonna (non squadrata ma cilindrica), leggermente inclinata, mentre la posizione del manto crea nella stampa l'equivoco di un lembo della veste sollevata. Elementi che si discostano dalla visione odierna della scultura, probabilmente perché tutti gli attributi, per posizione o dimensioni, sono pressoché invisibili per chi guarda la facciata dal basso, tranne la colonna che, per l'appunto, è l'unico elemento riportato nell'incisione.

Tornando quindi all'esame degli attributi attualmente osservabili, i due meno generici sembrano essere squadra e compasso, che, uniti, caratterizzano l'allegoria dell'*Architettura*, sia nella tradizione che secondo il Ripa⁶⁸. Ciò che crea qualche perplessità è che squadra e compasso sono attributi anche di altre scienze, come ad esempio la *Geometria*, mentre corona di foglie e collana non sono pertinenti a nessuna di esse.

La presenza della corona vegetale, di cui tradizionalmente sono dotate le Muse⁶⁹, potrebbe far pensare a una specifica personificazione dell'Astronomia, quella di *Urania*, alla quale ci riconduce anche la ricchezza orientaleggiante dell'abbigliamento. Cesare Ripa, in una delle versioni di *Urania* proposte nella sua *Iconologia*, descrive la musa proprio con un compasso in mano⁷⁰. La colonna, allora, andrebbe considerata come semplice elemento strut-

turale, mentre ciò che resta dell'oggetto che reggeva in mano potrebbe essere compatibile con l'estremità di un cannocchiale o di una sfera armillare. Purtroppo la perdita di questo elemento decisivo non ci permette la certezza assoluta dell'identificazione, che quindi resta in bilico tra possibilità diverse che potrebbero riassumersi nell'etichetta generica di "Arte liberale".

Ma si potrebbe aprire anche un'altra possibilità: compasso e squadra compaiono, come altre volte nella tradizione, ai piedi della presunta *Astronomia*, ma il fatto che per la collocazione molto elevata della statua non potessero essere visti da nessuno può far pensare che vi fosse un'intenzione segretamente allusiva, nota solo al committente e alla sua cerchia più stretta. Squadra e compasso appartengono, come è noto, alla simbologia massonica e le vicende della famiglia Pisani sono legate a doppio filo alla storia della massoneria nel Veneto. In ambito veneto gli interessi esoterici ampiamente coltivati in Accademie e dotti circoli aristocratici costituirono terreno fertile per la nascita delle prime logge massoniche; questi interessi non erano forse estranei ad Almorò Pisani, visto il suo profondo sodalizio intellettuale con Girolamo Frigimelica che, secondo la testimonianza di un contemporaneo, si occupava anche di "Scienze divinatorie"⁷¹.

dell'allegoria di Venezia-dominatrice era diventata ormai totalmente inopportuna e si sarà forse scelto per praticità di non rimuoverla (la statua ha un peso che si aggira tra i 15 e i 16 quintali) ma, più semplicemente, di cambiarne il significato con la facile rimozione dell'attributo principale. Purtroppo nell'Archivio Storico di Villa Pisani, che conserva materiali datati a partire dal 1807, non compare nessun documento relativo. Il primo documento in cui si cita "lo Stema Reale sopra il Timpano della Facciata di questo R. Palazzo" è la minuta di una lettera del custode Giovanni Francia, datata 24 maggio 1809 e indirizzata al "Regio Comisario Generale di Polizia del Adriatico" (ASVP, b. 41/1, fasc. *Carteggio Ufficiale 1809*, c. n.n.).

62 Lo riferisce A. Fornezza, *Indagine storica*, cit., p. 27. La presenza della bilancia è testimoniata da varie foto storiche (tra quelle che ho reperito, la più antica risalente al 1866, è pubblicata in *Venezia. Italia. Villa Pisani da villeggiatura di corte a museo degli Italiani*, a cura di S. Ferrari, G. Rallo, Oriago 2011, p. 7) la più recente al 1959, quest'ultima pubblicata in M. Marenesi, *La villa nazionale*, cit., p. 21) e da una lettera inedita del 1905 del conservatore del museo, Empedocle Ximenes (ASVP, b. 44/1, fasc. 186, c. n.n.).

63 La scheda di catalogo 05/00144051, compilata da Cecilia Gualazzini nel 1992 quando già la statua non recava più la bilancia, per l'individuazione del soggetto si basa sul già citato Marenesi, che scriveva quando la bilancia ancora c'era: "l'identificazione dell'allegoria (di non immediata riconoscibilità) è avanzata dal Marenesi, che dice in proposito 'Sappiamo i Pisani gente di vita austera. Non per nulla sul sommo dei fastigi delle due facciate vollero poste le statue della Giustizia, e di un Capitano da Mar, ritratto di Almorò Pisani, e quindi non le chiacchiere dei cicisbei leziosi [...] dovevano segnare il tenore

di vita, ma nello svago i piaceri che vengono dalle scienze e dalle arti'".

64 Nel complesso monumentale si trova un'altra allegoria della *Giustizia*, sul coronamento delle Scuderie, che regge un altro attributo previsto da Cesare Ripa (*La più che novissima*, cit., II, p. 299), ossia il "fascio di verghe con una scure legata insieme con esse".

65 Ivi, II, p. 595. La *Prudenza* è presente anche nel coronamento delle Scuderie, come figura femminile con un serpente attorcigliato al polso e uno specchio in mano. Come nella facciata principale della villa, la *Prudenza* è accanto alla *Giustizia*, mentre *Fortezza* e *Temperanza* sono collocate sull'altra ala.

66 Nella scheda di catalogo 05/00144049 del 1992, Gualazzini afferma che "la mano sinistra è mutila, ma è ancora visibile una parte d'impugnatura di una spada, anch'essa perduta [...] si tratta sicuramente di una figura allegorica: l'impugnatura della spada, ora perduta, può far pensare a una rappresentazione della Fortezza, anche per la presenza della colonna, attributo mediato dall'eroe biblico Sansone nell'iconografia della Fortezza, a partire dal Rinascimento". In realtà non vi è alcun riscontro di ciò nell'incisione di Carboni e Ransonnette e pare improbabile si trattasse di una spada, elemento che sarebbe stato ben visibile da terra e che quindi Carboni non avrebbe trascurato di riportare, come ad esempio la scimitarra nella statua dell'ussaro nel timpano est.

67 Si noti che Ripa attribuisce perle e tessuto damascato all'allegoria dell'*Oriente*. Naturalmente non s'intende qui che la statua rappresenti l'Oriente (che è fra l'altro un maschio), ma che si tratti di una figura volutamente abbigliata all'orientale.

68 "Donna di matura età con le braccia ignude et con la veste di color cangiante, tenga in una

mano l'archipendolo et il compasso con uno squadro, nell'altra tenga una carta, dove sia disegnata la pianta d'un palazzo con alcuni numeri attorno" (C. Ripa, *La più che novissima*, cit., I, p. 55).

69 "Le coronavano poi di vari fiori e di diverse frondi et alle volte ancora con ghirlande di palma" (V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi* [Venezia 1587], a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi e P. Rigo, Vicenza 1996, p. 52).

70 "Con la sesta facendo un cerchio" (C. Ripa, *La più che novissima*, cit., II, p. 585). Sesta o sesto è l'antico nome del compasso.

71 F. Torri, *Selva di un apparato per la storia di Modena*, ms., Modena, Biblioteca Estense, Cod. It., α.G. 2, 16, 993, citato da B.M. Tognolo, *Girolamo Frigimelica architetto*, cit., pp. LVII-LVIII. Corboz inserisce Girolamo Frigimelica in "una tradizione esoterica già vecchia di almeno due secoli e che preparava in un certo senso la massoneria veneziana. Tra la Riforma e la fine del Concilio di Trento Padova fu il centro delle speculazioni misteriosofiche in Veneto, di cui alcune correnti riuscirono sotteraneamente a sopravvivere. E forse vi riuscirono meglio che altrove nella penisola, che quasi non conobbe la massoneria operativa" (A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano 1985, II, p. 440). Inoltre, che le ville in particolare fossero centri di elaborazione del "magistero ermetico" è tesi sostenuta da R. Rugolo, *Agricoltura e alchimia nel Rinascimento. Un'introduzione allo studio della villa veneta*, in "Studi Veneziani", XXVII, 1994, pp. 127-164). Le prime logge massoniche vere e proprie a Venezia apparvero invece, con ogni probabilità, a partire dagli anni trenta del Settecento. Inizialmente furono tollerate dalla Serenissima, nonostante la bolla papale di scomunica del 1738, anzi quasi in tacita opposizio-

18 Francesco Bertos, *Liberalità*. Stra, Villa Pisani19 Francesco Bertos, *Primavera*. Stra, Villa Pisani

Per un coinvolgimento diretto dei Pisani nella fratellanza massonica bisogna arrivare al 1785, quando gli Inquisitori di Stato, “dopo aver tanto tempo tollerato”⁷², chiusero la loggia *Fidelità* di Rio Marin: tra i nomi degli aderenti – i più bei nomi del patriziato veneziano – compariva anche quello del già citato Almorò I Alvise Pisani (1754-1808)⁷³.

Per motivi di cronologia, tuttavia, gli elementi massonici nell'apparato decorativo di Villa Pisani non possono legarsi ad Almorò I Alvise, bensì al padre Luigi, che però, essendo morto prima del 1785, non poteva risultare in quella data tra gli affiliati della loggia *Fidelità*. Conferma indiretta del legame di questo personaggio con la massoneria si trova tuttavia in un'opera di Ales-

ne ad essa nell'ambito di una politica giurisdizionalistica e anticuriale. Questa tolleranza era anche dovuta al fatto che, a giudizio degli storici, la massoneria veneta non aveva certo carattere eversivo “aperta al progresso degli studi filosofici e sociali, ammirata del genio scettico ed arguto di Voltaire, ma nello stesso tempo non mescolata né di affari di governo né di religione” (R. Gallo, *La libera muratoria a Venezia nel '700*, in “Archivio Veneto”, 60-61, 1957, p. 77). La diffusione della massoneria, al di là degli affiliati, era anche una questione di moda, un aspetto di quegli interessi culturali illuministici che si diffondevano nei salotti (R. Targhetta, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine 1988, p. 41). Tra le testimonianze teatrali l'esempio più noto è senz'altro quello de *Le donne curiose* (rappresentata per la prima volta nel 1753) di Carlo Goldoni, commedia che mette in scena, con trasparenti allu-

sioni, una loggia massonica, come confessò lo stesso autore nei suoi *Memoires*. Goldoni aveva forti legami con la famiglia Pisani, cui dedicò anche varie opere (ad esempio, a Zuan Francesco Pisani *La Dalmatina* nel 1758, per le nozze di Luigi Pisani e Paolina Gambarà *La finta ammalata* nel 1753 e a Marina Sagredo Pisani *La dama prudente* nel 1754) e “negli ultimi anni della sua vita frequentò a Parigi il palazzo di Sua Eccellenza il Signor Cavalier Almorò I Alvise Pisani, ambasciatore veneto, notissimo e attivo massone” (A.M. Caldel, *Venezia e la massoneria nel Settecento*, Venezia 1995, p. 25).

⁷² Così scrive Alvise Pisani, esprimendo tutto il suo stupore per la chiusura della loggia in una lettera al confratello Giuseppe Albrizzi del 17 maggio 1785, a pochi giorni dal fatto (cui non era stato direttamente coinvolto perché si trovava all'estero): “Dal residente ho saputo una nuova che mi dispiace assai, e che bramo

d'arrivare a Lione dove saprò da voi il dettaglio. Come? Perché? Dopo aver tanto tempo tollerato. Suppongo che voi sarete stato imbarazzato assai nell'affare. Io ho mostrato tutta l'indifferenza al racconto d'una tale novità, ma confesso il vero, mi è stata sensibilissima anche per le conseguenze” (R. Targhetta, *La massoneria veneta*, cit., p. 169). Nonostante la chiusura plateale della loggia, col falò degli arredi nel cortile del Palazzo Ducale *coram populo*, le paventate “conseguenze” riguardarono solo gli affiliati non sudditi che furono espulsi dallo Stato, mentre non fu preso alcun provvedimento contro quelli patrizi, che anzi continuarono ad occupare alte cariche.

⁷³ Nipote del doge Alvise, figlio di Almorò III Alvise detto Luigi e di Paolina Gambarà, divenuto enormemente ricco grazie alle nozze (1775) con Giustiniana Pisani del ramo di Santa Maria del Giglio, ricoprì importanti cariche. Amba-

sandro Longhi, *La famiglia del procuratore Luigi Pisani*, che ritrae il gruppo sullo sfondo delle Scuderie della villa di Stra. In basso a destra, sono ritratti vari oggetti: un violoncello, un mappamondo e un libro aperto (fig. 17) in cui compare il simbolo massonico dell'esagramma, la squadra, il triangolo isoscele e il quadrato⁷⁴, occultati tra altri "innocenti" poligoni irregolari dai contorni mistilinei e parzialmente coperti dall'ombra proiettata dal violoncello. L'opera è databile proprio alla fine degli anni cinquanta del Settecento⁷⁵, data l'età che dimostrano i figli di Luigi, quindi in un giro d'anni vicino alla decorazione a fresco di buona parte delle stanze della villa. E proprio in una di queste sale, quella del Trionfo delle Arti, l'apparato decorativo è costellato di simboli massonici⁷⁶, come ormai accertato dalla critica.

La statua potrebbe dunque non essere una semplice *Arte liberale*, ma contenere un'allusione al culto massonico per le scienze e le arti, strumento di progresso per l'umanità⁷⁷. In ogni caso, l'allegoria ben si appaia alla *Carità*: entrambe sono espressione di filantropia, l'una dal carattere laico e specula-

tivo, l'altra virtù pratica e religiosamente connotata. I Pisani esercitavano concretamente queste virtù nella loro dimora veneziana tramite le elargizioni ai poveri e l'apertura della loro biblioteca, mettendo a disposizione della collettività il patrimonio del sapere: i due aspetti per cui il palazzo di campo Santo Stefano era famoso in città, com'è ricordato nel poema in esametri latini di Nicandro Jasseo *Venetarum urbis descriptio* (Venezia, 1780): "Sed tu pacis amans dum pulchra palatia cernis,/ Pisanam admirare domum; sese illa per auras/ Erigit; ex aditu, quae fiunt penetralia, nosces./ Bibliotheca patet, si forte incumbere libris/ Doctus ames: pluresque hominum, quos Fama decorat,/ Effigies, non mole pari, formaque rotundas/ Aere gravi fusas, pretio numeroque carentes/ Aspicias; si quo ulterius quoque signa requiras,/ Aspice tot miseros grato condita sapore/ Juscula, ligna etiam, valeant queis pellere frigus,/ In proprias deferre domos: fit cura egenos/ Cor procerum, miserisque favet sic divite dextra"⁷⁸.

I riferimenti massonici nell'apparato decorativo della villa non

sciatore alla corte di Spagna e poi a quella di Francia, dal 1793 procuratore di San Marco *de Citra*, era savio al Consiglio al momento della caduta della Repubblica e fece poi parte della municipalità democratica, intrattenendo buoni rapporti con i Francesi. Dai vasti interessi culturali, fu accademico d'onore dell'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura e poi presidente dell'Accademia di Belle Arti. La sua affiliazione alla massoneria andrebbe fatta risalire a una data precedente al 1784 o addirittura al 1777, come si può dedurre da un'osservazione di Lino Moretti in merito alle opere d'arte di palazzo Pisani di campo Santo Stefano, oggetto di grandi lavori di restauro e abbellimento tra il 1776 e il 1779. Moretti fa risalire a questo giro d'anni un intervento decorativo di un passaggio a una scala a chiocciola, praticabile solo dalla famiglia, "ornato con stucchi dai soggetti piuttosto singolari", tra cui, dietro un finto drappo frangiato, appaiono appesi a un nastro squadra, compasso, goniometro e un cartiglio. Moretti, sulla scorta del Gallo, li interpreta come simboli massonici: "la loro presenza sarebbe dovuta ad Alvise Pisani, che fu libero muratore, e che li avrebbe fatti eseguire o nel 1777 quando ricevette la visita di Federico Adolfo, fratello del re di Svezia e comprotettore della provincia massonica italiana, o nel 1784 per la venuta di Gustavo III, anche lui alta autorità massonica" (L. Moretti, *I Pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo*, in *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia*, Venezia 1977, p. 158).

74 Il triangolo isoscele rappresenta "il fuoco elementare" e "la designazione di sublime gli è stata data dai Pitagorici" (J. Boucher, *La simbologia massonica*, Roma 1980, p. 88), mentre il quadrato può essere inteso come costituito da quattro squadre a braccia uguali, riunite alle estremità (ivi, p. 2).

75 R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano 1995, II, p. 435 data l'opera al 1758 circa e cita il *Compendio delle vite de' Pittori veneziani, Istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi* (1762): "espo-

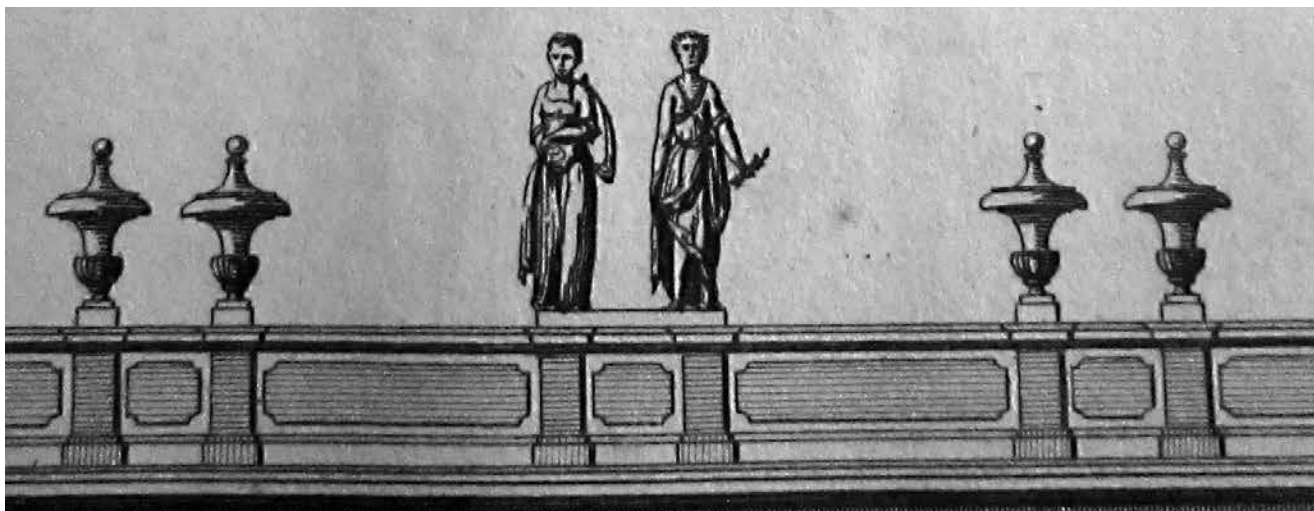
nendo in pubblico molti ritratti, s'acquistò in età giovanile buon concetto e fama; perlochè ebbe dall'Eccels.ma Casa Pisani di S. Stefano ordinazione di pingere tutta la Nobil Famiglia al naturale, e cominciando dal Serenissimo, proseguire tutta la serie fino i fanciulli di S.E. Procurator Luigi, tutto espresso in due grandi tele".

76 Barbara Mazza osserva che alla celebrazione palese di Pittura, Scultura e Musica, posta in primo piano tramite l'affresco del soffitto, si affiancano, in un secondo piano non immediatamente evidente, monocromi, sovrapposte e soprafinestre in cui sono raffigurate *Arti liberali e Scienze*, con l'insistita presenza di "attributi di probabile allusione massonica, compassi, squadre, fili a piombo" (B. Mazza, *Il trionfo della scienza ovvero "la luce dell'intelligenza vince le tenebre dell'ignoranza". Ideologie dell'illuminismo e questioni iconologiche nella decorazione delle ville venete tra Sei e Settecento*, in "Studi Veneziani", 23, 1992, p. 178). L'autrice riprende e sviluppa un'interpretazione già proposta da F. Zava Boccazzi e G. Pavanello, *Villa Pisani ora nazionale, Stanza "dei paesaggi"*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, I, p. 243, cat. 189/C. La decorazione a fresco della sala è attribuita a Fabio Canal, con una datazione al 1760, da Giuseppe Pavanello, che analizza in modo più dettagliato queste porzioni di decorazione parietale: "tra le allegorie femminili nei monocromi compare una figura di donna che reca un vaso e una torcia (alchimia e massoneria) e ha ai suoi piedi una pietra levigata con incisa la stella di David (allusione al tempio di Salomone). Anche le sovrapposte recano strumenti associabili a simboli massonici: Orologio, il libro degli iniziati, Pacacia, il disco solare, l'ancora" (G. Pavanello, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di Id., Venezia 2011, II, p. 282, cat. 198). Vi è anche un'altra allusione, celata negli ornati di Pietro Visconti e mai segnalata in letteratura: ai lati dell'affresco del soffitto appaiono dei putti, uno dei quali regge una squadra cui normalmente non si fa caso, perchè viene a

trovarsi in perfetta corrispondenza con l'angolo formato da una losanga dell'ornato e tende a confondersi con quest'ultimo. Anche nella Sala delle vedute uno dei monocromi del soffitto contiene dei simboli massonici: un busto di Mercurio (divinità dell'iniziazione ermetica) un compasso, un maglietta e due ruote.

77 Si noti inoltre che la statua ha la corona di foglie e la collana in comune con la figura maschile di una sovrapposta della Sala delle arti, individuata come massonica da Pavanello (*ibidem*).

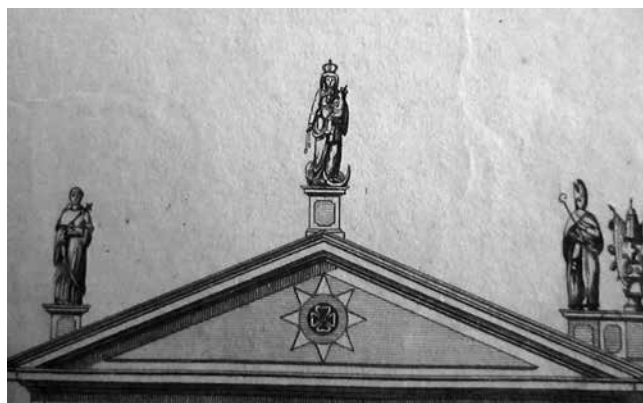
78 "Ma tu che ami la pace, mentre guardi i bei palazzi ammira la dimora dei Pisani; si innalza alta, la riconosci dall'ingresso, che si trova nella parte interna. La biblioteca è aperta, se sei un dotto che ama chinarsi sui libri: guarda i ritratti innumerevoli e di inestimabile valore di molti uomini che la fama rende illustri, fusi nel bronzo e di forma rotonda, ma non delle stesse dimensioni; e se cerchi dei segni più in là, guarda come tanti infelici godano di una buona minestra e anche di legna, da portarsi a casa per scacciare il freddo: il buon cuore dei nobili si prende cura dei poveri, e la mano del ricco dà appoggio ai miseri" (N. Jasseo, *Venetarum urbis descriptio*, Venezia 1780, III, vv. 227-238, traduzione dell'autrice). Oggetto del poema è una descrizione della città di Venezia e di una parte dei territori circostanti. Una decina di versi sono dedicati al palazzo di città dei Pisani di Santo Stefano, ricordato appunto esclusivamente per la biblioteca e la "misericordia in pauperes" (sotto forma di distribuzione ai poveri di legna e minestra "grato sapore"). La biblioteca, che occupava un enorme salone soprastante la Sala da ballo, era stata realizzata agli inizi del Settecento quando, su progetto di Girolamo Frigimelica, venne aggiunta una nuova ala al palazzo. Istituita da uno dei fratelli del doge, Lorenzo Pisani (o dall'altro fratello Almorò, secondo il bibliotecario dei Pisani Anton Giovanni Bonicelli, nel suo *Bibliotheca Pisanorum*, cit., II, p. 351), nel 1726 aveva avuto licenza papale per tenere libri proibiti, concessione celebrata anche dall'apparato decorativo, che comprende due bassorilievi con



20 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Fiume Brenta*, particolare



21 Scultore veneto dell'ultimo quarto del XVII secolo, *Madonna del Rosario*. Stra, Villa Pisani



22 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Fiume Brenta*, particolare

dovevano affatto dispiacere al suo successivo proprietario, Eugenio di Beauharnais, primo Gran Maestro della loggia del Grande Oriente d'Italia (1805), il che basta a spiegare come mai non vennero rimossi, tanto più che era massone anche Giovanni Antonio Antolini, l'architetto che con Giuseppe Soli curò la ristrutturazione della villa per adeguarla all'uso di reale villeggiatura⁷⁹.

Sull'attico destro appaiono le figure di due giovani donne che rappresentano la prosperità effetto del buon governo e sono accomunate dal fatto che dispensano generosamente i loro doni, si tratti di monete o di fiori, a testimoniare un principio distributivo, orientato al bene comune, suggerito anche dal loro sguardo rivolto verso il basso, al popolo.

La prima statua (fig. 18) rappresenta una figura femminile ridente, che regge sul fianco sinistro un bacile colmo di monete e gioielli, da cui attinge con la mano destra, in un gesto che sembra preludere alla distribuzione di questi beni. Si tratta della traduzione letterale in immagine di una delle tre descrizioni che Cesare Ripa dà della *Liberalità*: "Giovanetta di faccia allegra, & riccamente vestita, con la sinistra mano tenga appoggiato al sinistro fianco un bacile pieno di gemme, e di monete d'oro, delle quali con l'altra mano habbia preso un gran pugno, & le sparga

ad alcuni puttini ridenti, & allegri, che da se stessi se ne adornano, & le portino in mostra per la gratitudine⁷⁸. L'altra (fig. 19), una fanciulla seminuda, sorridente e coronata di fiori, è la personificazione della *Primavera*, anch'essa fedelmente ripresa dal Ripa: "Una fanciulla coronata di mortella, e che habbia piene le mani di varij fiori, haverà appresso di sé alcuni animali giovinetti, che scherzano. Fanciulla si dipinge perciò che la Primavera si chiama l'infanzia dell'anno"⁷⁹. Purtroppo la mano destra della *Primavera* è mutila, ma nella riproduzione della facciata di Carboni e Ransonnette si vede chiaramente che la fanciulla regge un ramo fiorito (fig. 20). Con gli attici si conclude la trattazione del tema del buon governo, poiché i soggetti delle statue poste sui timpani laterali sono invece strettamente legati alla destinazione d'uso dei locali sottostanti.

Le statue del coronamento del timpano soprastante alla cappella, come si è anticipato, dovevano già comparire sul fronte dell'oratorio preesistente, risalente al 1685. Il primo oratorio dei Pisani a Stra era stato fatto costruire da Alvise Pisani procuratore di San Marco (1636-1710), che lo fece titolare alla Madonna del Rosario, della quale si professava devotissimo nel suo testamento⁸². La statua centrale (fig. 21) che raffigura Maria, tuttavia, ibrida due diversi e ben distinti tipi iconografici: quello della Madonna del Rosario rappresentata con il Bambino in braccio e la mano tesa a porgere ai fedeli il rosario e quello dell'Immacolata Concezione, figura stante, che calpesta la mezzaluna posta ai suoi piedi. Nell'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 22) è dato particolare risalto alla mezzaluna, particolare che invece non è affatto visibile da terra⁸³.

La devozione alla Madonna del Rosario era allora vivissima e

aveva avuto grande sviluppo a partire dall'età della Controriforma, trovando la sua consacrazione definitiva per opera di Pio V, con l'inserimento della festa dedicata nel calendario liturgico, alla prima domenica di ottobre, in concomitanza con l'anniversario della battaglia di Lepanto (domenica 7 ottobre 1571). La vittoria riportata in questa battaglia dalla flotta cristiana, capitanata da Venezia, era infatti ascritta all'intervento miracoloso proprio della Madonna del Rosario, come attesta anche il dipinto di Veronese *Allegoria della battaglia di Lepanto*, conservato presso le Gallerie dell'Accademia.

Si tratta quindi di una versione del culto mariano che, nato all'insegna della pietà popolare come forma di preghiera accessibile a tutti, venne poi connotato esplicitamente come "arma" nella lotta contro gli infedeli. E Venezia non poteva che cogliere questo tratto, interessata com'era a rappresentare l'impero turco, che minacciava i suoi possedimenti d'oltremare e i suoi traffici, come "comune nemico dei cristiani", l'Anticristo dell'Apocalisse. Non stupisce, quindi, che a Venezia il culto della Madonna del Rosario fosse così vivo e che i Pisani abbiano scelto di dedicarle sia l'oratorio del palazzo di città che quello della dimora di villeggiatura.

Il dogma dell'Immacolata Concezione, invece, venne sancito solo nel 1854 da Pio IX, ma già il Concilio di Trento si era pronunciato in tal senso nel 1546 e Clemente XI, nel 1708, aveva esteso la festa dell'Immacolata alla Chiesa universale. Il tipo iconografico si era delineato a partire dal Seicento, precisandosi nel secolo successivo. Poiché la Vergine veniva vista come l'anti-Eva, colei che riscatta con la sua purezza l'errore della prima donna che aveva condannato l'umanità al peccato originale, lo

i ritratti di Calvino e Lutero (L. Moretti, *I Pisani di Santo Stefano*, cit.). Era aperta agli studiosi due giorni a settimana e vi svolgeva le funzioni di bibliotecario il cappellano di casa; secondo Moschini "e per l'ampiezza de' luoghi e per la nobiltà degli armadij e per la copia degli ornamenti è questa al presente, nelle patrizie famiglie la più cospicua libreria, ben degna del magnifico soggiorno, in cui è collocata; né cede poi ad alcuna o per l'abbondanza de' volumi o per la preziosità delle edizioni" (G. Moschini, *Della letteratura veneziana dal sec. XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia 1806, II, p. 51). Il numero dei volumi fu costantemente accresciuto finché non vennero messi tutti all'asta nel 1810. Non stupisce dunque che Nicandro Jasseo la nomini, trascurando invece la Galleria, che pure raccoglieva opere dei maggiori maestri.

79 Per l'affiliazione alla massoneria di Eugenio di Beauharnais e Giovanni Antonio Antolini si veda M. Fagiolo, *Architettura e Massoneria. L'esotismo della costruzione*, Roma 2006, p. 146. Si noti che anche dopo la nascita del regno italico Almorò I Alvise mantenne l'affiliazione alla massoneria, all'interno della loggia Eugenio Adriatico (R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 120).

80 C. Ripa, *La più che novissima*, cit., II, p. 442.

81 Ivi, III, p. 96.

82 ASVe, *Notarile*. Testamenti, notaio Domenico Gonella, b. 491, c. 51.

83 Dal confronto con l'incisione si vede inoltre che sul capo di entrambe le figure poggiava una corona, probabilmente in materiale metallico (circostanza testimoniata anche dalla conformazione della pietra nei punti d'appoggio, tuttora visibile) e che Maria reggeva con la mano destra un oggetto che sembra essere uno scapolare, mentre il Bambino reca un globo (secondo l'iconografia del *Salvator mundi*). Come già s'è notato in precedenza, non sempre il duo Carboni-Ransonnette si dimostra attendibile, quindi lo scapolare sarà una svista per il rosario, considerata la titolazione della cappella. Si noti che anche una delle tre cappelle di palazzo Pisani in campo Santo Stefano, restaurata e ampliata nel 1717, era dedicata, come recita un'iscrizione ancora leggibile *in loco*, alla "deipara m.virgini sacratiss. rosary reginae" (R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 33). La devozione alla Madonna del Rosario doveva essere una tradizione di famiglia, visto che anche Almorò Pisani, cui si deve la realizzazione dell'oratorio citato, nel suo testamento scrive: "Per l'intercessione della Santissima Madre del Signore Nostro Salvatore Gesù Christo, Immacolata Vergine Maria Regina del S.S.o Rosario, che hò sempre invocato per mia clement.ma protezione fino da primi anni della mia età [...] Prego con tutta la s.missione l'Angelo mio Custode, S. Giuseppe, S. Anna e S. Antonio e gli altri Santi miei Protettori" (c.

7). Fornezza, purtroppo senza citare la fonte, riferisce che "la consultazione di fotografie di inizio secolo ha permesso di osservare che la figura della Madonna originariamente teneva nella mano destra una corona del rosario" (*Indagine storica*, cit., p. 27). Nella villa di Stra, oltre a quella in facciata, era presente un'altra statua della *Madonna del Rosario* all'interno dell'oratorio, opera di Giovanni Bonazza (oggi collocata nella cappella ottocentesca del piano nobile), del tutto corrispondente al tipo iconografico tradizionale. Che la statua facesse parte della "Chiesetta soppressa" (quella soppressa, s'intende, in età napoleonica, non certo quella seicentesca) lo si apprende da R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 76, mentre Nadia Lucchetta riferisce, senza citare la fonte: "Solo nel 1853 la Statua della Madonna con Bambino del Bonazza, precedentemente ubicata in un altro oratorio, viene collocata nella attuale cappella privata del piano nobile, dove è visibile tuttora, perché il custode Baroni decide di sua iniziativa di esporla, trovandosi essa in un luogo chiuso. Sappiamo inoltre sempre da Baroni che la statua è scolpita nel 1696 da Bonazza, trasportata a Stra nel 1801 nella chiesa della Villa, allora aperta al pubblico culto, mentre precedentemente era esposta nell'oratorio di Vescovana, sempre della famiglia Pisani" (N. Lucchetta, *Il patrimonio artistico nei secoli*, in *I tesori di Villa Pisani*, cit., p. 45).



23 Scultore veneto dell'ultimo quarto del XVII secolo, *Sant'Antonio da Padova*. Stra, Villa Pisani



24 Scultore veneto dell'ultimo quarto del XVII secolo, *San Prodocimo*. Stra, Villa Pisani

spunto per la rappresentazione era tratto dall'*Apocalisse di san Giovanni* (XII, 1-5): “una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle”.

Anche la devozione all'Immacolata è riconducibile alla lotta agli infedeli, com'è esplicitato in un'orazione di Luigi Groto destinata al doge Alvise Mocenigo (1570), in cui la figura della Vergine si trasfonde nella personificazione di Venezia e la falce lunare si trasforma nella mezzaluna turca: “Questa [Vinegia] è quella ch'assomigliar si può a quella grave matrona che tien sovra il capo una corona di stelle, intorno al corpo un manto di sole e sotto i piedi la rotondità della luna. La corona di stelle, onde si cinge il capo, è questa ghirlanda di senatori, il manto di sole, onde si orna il corpo, è lo splendor di Vostra Serenità, la rotondità della luna che deve premere con le piante, sarà (favo-

rendola Iddio) l'impero de turchi”⁸⁴. Le due iconografie mariane trovano così un punto di contatto che può aver permesso allo scultore di fonderle in un'unica rappresentazione: la lettura in chiave antiturca alla quale entrambe si prestavano.

Sui vertici inferiori del timpano ovest, soprastante alla cappella, si trovano le statue di due santi. L'uno è facilmente identificabile con *Sant'Antonio da Padova* (fig. 23): veste il saio dei frati minori, regge un libro e ai suoi piedi compare un giglio. Non si tratta solo di un omaggio dei Pisani alla vicina città, visto che la villa si trovava all'interno della diocesi di Padova, ma di uno specifico tratto di devozione dei Pisani per il santo patavino, contitolare della cappella⁸⁵.

L'altro santo (fig. 24) porta un unico attributo visibile, perchè è mutilo del capo e di una mano: il piviale, manto vescovile, reso

84 L. Groto, *Le orazioni italiane e latine*, Venezia 1616, p. 209, citato da G. Poumarède, *Il Mediterraneo oltre le crociate. La guerra turca nel Cinquecento e nel Seicento tra leggende e realtà*, Torino 2011, p. 93. La donna dell'Apocalisse compare anche nel luogo simbolo per eccellenza dell'identità veneziana, la basilica di San Marco, rappresentata a mosaico nella seconda metà del Cinquecento dai fratelli Francesco e Valerio Zuccato.

85 Presso l'altare di Sant'Antonio, nella basilica della Salute a Venezia, si conservavano fra altri oggetti votivi un *tugh*, insegna di comando militare usata nelle armate ottomane, strappato da

Andrea Pisani ai Turchi e un vessillo arrotolato entro una cassa e accompagnato da una tavola lignea dipinta recante questa iscrizione: “A divo Antonio Patavino plurimis cumulatus beneficiis Aloysius Pisani in veneto exercitu peditum dux Vexillum hocce in perennem sui grati animo significationem ad ejus altare poni curavit die 13 mensis Junii anno MDCCXCII” (G.A. Moschini, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, Venezia 1842, p. 39). Come riporta Moschini, “si era decretata la erezione di questo altare in onore di sant'Antonio di Padova per averne protettore nella guerra che

si sosteneva dai Veneziani contro il Turco” (*ibidem*). Questo appellarsi al santo in funzione anti-turca si lega senz'altro all'evento che determinò la sua vocazione: dopo che il 16 gennaio del 1220 cinque frati minori missionari furono uccisi in Marocco, “con il desiderio di emulare quei frati protomartiri francescani, Antonio entrò nel convento minoritico di S. Antonio dos Olivais. Subito dopo partì per il Marocco” (S. Brufani, *Antonio di Padova*, in *Il grande libro dei Santi*, a cura di E. Guerriero, D. Tuniz, Cinisello Balsamo 1998, I, p. 182). Il *tugh* era un “ambito e tangibile trofeo di quei condottieri occiden-

25 Francesco Bertos, *Ussaro con recipiente*. Strà, Villa Pisani26 Francesco Bertos, *Ussaro con freno*. Strà, Villa Pisani

con precisione nella damascatura del bordo e nella lavorazione del fermaglio di chiusura, così come nel pizzo che orla la veste. Dalla stampa di Carboni e Ransonnette abbiamo conferma del fatto che si tratti di un vescovo, per la presenza della mitra e del pastorale. Si può pensare al mitico protovescovo di Padova, san Prosdocimo, come già proponeva Fornezza. La conferma dell'identificazione viene dalla presenza nel patrimonio del museo di due statuette in legno tinte a bronzo rappresentanti *San Prosdocimo* e *Sant'Antonio*, verosimilmente dell'epoca dei Pisani⁸⁶.

Anche la statuaria del timpano est non poteva che richiamarsi

all'uso dello spazio sottostante, adibito a rimessa per carrozze e cavalli, per specularità con la statuaria del timpano ovest, come si è visto antecedente e dalla quale quindi non si poteva prescindere. Sui vertici inferiori del timpano campeggiano dunque due figure maschili in uniforme militare (figg. 25-26), con grandi baffi, giacca con alamari, mantello di pelliccia, berretto e stivali (alcuni di questi elementi sono visibili solo in una delle statue, perché l'altra è mutila del capo e delle mani). Uno regge un freno e porta la scimitarra, l'altro tiene in mano una cassetina che sembra contenere della biada. La foggia dell'abbigliamento porta a identifi-

tali che riuscirono a sottrarli ai comandanti degli eserciti islamici e che vollero trionfalmente esporli nelle loro dimore e nei luoghi pubblici delle loro città" (C. Tonini, *Due tugh*, in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra [Venezia, Palazzo Ducale], Venezia 2007, p. 338, cat. 119). Sia lo stendardo che il *tugh* non sono più esposti in basilica.

⁸⁶ Queste due sculture, pur senza l'indicazione del soggetto, sono infatti già presenti fra gli arredi della cappella nel più antico *Inventario di quanto si trova di mobilie, et altro in questo R. Palazzo* datato al 22 marzo 1808, quando la proprietà era da poco passata dai Pisani alla corona del napoleonico Regno d'Italia e non erano ancora avvenute importanti modifiche all'apparato decorativo né incrementi significativi al *corpus* degli arredi. I Francesi avevano appena smantellato la cappella

originaria per ampliare l'appartamento del vicerè, mentre il nuovo oratorio realizzato al piano nobile era ancora in fase di realizzazione. L'inventario, che suddivide gli oggetti per stanze, riporta infatti nella nuova cappella solo la presenza di due tavolini vecchi di noce e di un "altare non finito". In appendice, con voci organizzate per genere, compare un *Inventario di Roba di chiesa* che comprende "2 Altri Santi di Legno dipinti finto Bronzo", identificabili appunto con quelli tuttora conservati in villa. Per quanto riguarda la cappella ottocentesca una fonte importante è nella prima visita pastorale di cui fu oggetto, risalente al 9 giugno 1824, all'interno della relazione allegata: "Oratori interni, domestici. Nell'interno dell'Imp. R. palazzo piantato nel circondario di questa parrocchia oltre Brenta, dopo la demolizione del Pubblico Oratorio sotto il titolo di Maria SS.Ma del Rosa-

rio e di S. Antonio da Padova, allora di proprietà della Nobb. Famiglia Patrizia Veneta Pisani di S. Steffano, fu formata nell'appartamento superiore una interna Cappellina con Altare, sopra cui fu posta in quadro un'immagine di Maria Santissima. Fu riconosciuta detta Cappellina e benedetta per commissione della Curia Vescovile di Padova da me attuale Parroco di Strà D. Giovanni Lanzi. La Santa Messa non vi si celebra per altro che nell'incontro di trovarsi nell'Imp. R. palazzo, o sua maestà l'Imperatore, o S.A. Il Principe Vicerè, o sua Eccellenza il Governatore" (ASDPd, *Visitatum*, CXIV, aprile 1824-dicembre 1826, c. 49r). L'estensore della relazione prosegue riferendo che la lettera di concessione risale al 4 settembre 1807, da parte del patriarca di Venezia al "Cav. Abate Modesto Farina Consig. Di Governo, ora nostro vescovo di Padova".



27 Francesco Bertos, *Bellerofonte doma Pegaso*. Stra, Villa Pisani

carli con ogni probabilità in due ussari⁸⁷, appartenenti all'arma di cavalleria leggera di origine magiara, scelta piuttosto insolita per la statuaria dell'epoca, in cui statisticamente prevalgono di gran lunga i soggetti mitologici e allegorici su quelli "contemporanei", che spesso vengono proposti in chiave comico grottesca, cosa che invece qui non accade⁸⁸. La loro presenza potrebbe essere giustificata dal desiderio di celebrare un episodio glorioso della biografia di Andrea Pisani, che in gioventù combatté in Ungheria "nel 1686 come volontario negli eserciti imperiali nell'assedio di Buda distinguendosi per particolari atti di valore"⁸⁹.

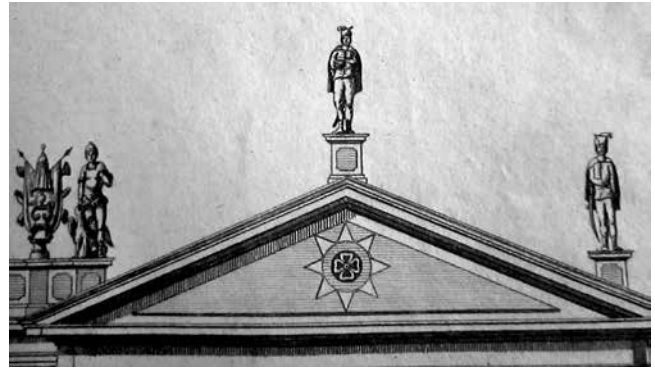
La statua posta all'estremità dell'attico est (fig. 27) rappresenta una figura maschile, vestita all'antica con elmo, corazza e tunica, nell'atto di domare un cavallo alato tenendo una spessa fune legata al morso. Monti e Fornezza⁹⁰, sulla scia della scheda catalografica di Gualazzini, identificano il soggetto con Perseo, ma la scena della doma sembra attagliarsi meglio a un altro eroe mitologico: Bellerofonte domatore di Pegaso. Mandato a combattere contro la Chimera, l'eroe venne aiutato da Atena che gli

⁸⁷ Gli ussari, originari dell'Ungheria dove vennero organizzati in modo permanente all'inizio del Seicento, erano soldati di cavalleria leggera la cui presenza si diffuse in vari eserciti stranieri, a partire dalla Prussia. L'identificazione mi è stata confermata da Giuseppe Gullino e da Egidio Ivetich, che ringrazio.

⁸⁸ A chi scrive è nota una sola altra statua dello

stesso soggetto in Veneto, nel parco di villa Pulle Monga Galtarossa a San Pietro in Cariano. Purtroppo la villa è stata descritta solo dal punto di vista architettonico in *Ville venete. La provincia di Verona*, a cura di S. Ferrari, Venezia 2003, pp. 478-479.

⁸⁹ R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 78. L'assedio di Buda è un momento della quinta guerra



28 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Fiume Brenta*, particolare

diede una briglia d'oro con cui catturare il cavallo alato Pegaso. La grossa fune della statua, attributo posto in grande evidenza, è identificabile nella briglia di Atena. Che sia in evidenza, ben visibile anche da terra, si evince anche dalla stampa di Carboni e Ransonnette (fig. 28), che scambia il cavallo alato per un uccello, ma non manca di rappresentare la briglia. Questa visibilità era forse accentuata da una colorazione gialla, come parrebbero indicare delle possibili tracce di policromia non dilavate, ancora presenti nonostante il restauro abbia comportato la perdita o l'occultamento di vari elementi, come ampiamente illustrato da Ileana Della Puppa nel contributo seguente.

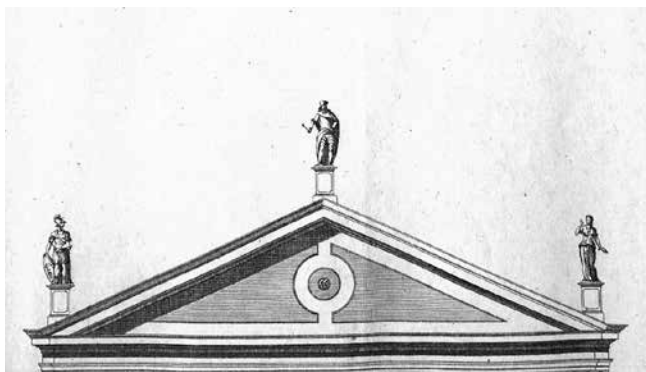
La scelta del soggetto può essere stata motivata dal desiderio di costituire un *pendant* con la statua dell'ussaro con in mano il freno: versione mitica *versus* attuale dello stesso tema della doma del cavallo.

La facciata sul parco

La superficie della facciata sul parco si caratterizza per una estrema semplicità, appena increspata da lesene e cornici e in cui gli unici elementi scultorei sono le già citate teste in chiave, qui più marcatamente giocose che nella facciata principale, tanto che le due maschili, col cappello a cono (una delle due ha anche un *papillon* e curiosi baffi a forma di corno di unicorno) sembrano quasi figure tratte dalla commedia dell'arte. La decorazione pare costituire così un controcanto leggero al messaggio marziale e solenne trasmesso dalla statuaria di coronamento: tutte le statue, tranne una (*l'Occasione*, tradizionalmente nuda, e che qui calpesta un elmo, innovazione iconografica che la lega al tema bellico della facciata), vestono la corazza, molte portano elmi, scudi e armi, tanto da apparire come un esercito schierato, pronto al combattimento.

austro-turca; all'epoca l'Ungheria era in mano ai Turchi, ma l'armata comandata da Carlo V duca di Lorena e composta da un contingente di varia provenienza (austriaci, tedeschi, ungheresi, cechi, italiani, francesi e svedesi) riuscì a espugnare la città fortificata il 2 settembre 1686.

⁹⁰ A. Fornezza, *Indagine storica*, cit., p. 27. In bibliografia nessun altro identifica il soggetto di questa statua.



29 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Giardino*, particolare

Rispetto alle statue della facciata principale, il cui soggetto è stato a lungo frainteso, quelle del fronte parco sono senz'altro di più facile lettura, non foss'altro che per l'assenza di sedimentate e svianti interpretazioni trasmesse dalla critica⁹¹.

Al vertice superiore del timpano centrale si trova la statua di Andrea Pisani⁹² (fig. 30), ritratto in veste di capitano da Mar, con berretto a tozzo decorato con fiori stilizzati, mantello e armatura (corazza e cosciali); guanti, bavero di pizzo e scarpini con fibbia completano elegantemente il suo abbigliamento. Andrea porta anche una croce, appesa ad una fascia sul torace. Si tratta della più alta onoreficenza concessa dalla Repubblica, quella di cavaliere di San Marco, che gli era stata conferita il 23 novembre 1717, poichè grazie "alla sua savia condotta" era stato "conservato il grande antemurale della piazza di Corfù, ricuperata S. Maura, occupata Butrinto, assoggettate al dominio di Venezia le due Piazze di Prevesa e di Bonitza"⁹³.

Il capitano indossa una lunga e voluminosa parrucca alla moda ancora seicentesca; sul lato destro i capelli sono portati però dietro la spalla, molto probabilmente per mettere in evidenza degli elementi oggi perduti: i quattro voluminosi bottoni d'oro massiccio che, insieme al bastone, rappresentavano i segni del comando. Il bastone si vede chiaramente nell'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 29) e, retto con posa maestosa,



30 Francesco Bertos, *Andrea Pisani in veste di capitano da Mar*. Stra, Villa Pisani

rendeva questa statua il perfetto corrispettivo di *Venezia* sull'altra facciata, in posizione speculare. Una traccia della presenza dei bottoni, realizzati forse in metallo, resta in un'alterazione della superficie lapidea. Si tratta di una lunga striscia tra spalla e braccio, che altro non è che la tamponatura di alcuni larghi fori d'aggancio, ancora visibili prima del restauro e documentati da una foto del 1994⁹⁴.

91 Il primo – e unico, con Fornezza – a cimentarsi in un'interpretazione organica di questa facciata è stato infatti Monti: "Sul fronte opposto, verso il parco, un Pisani, Alvise o forse suo fratello Almorò, controlla in paludamenti da guerriero di mare la Pace, assistita dalla Fortezza e dalla Vigilanza, ma anche la bellicosa Minerva, a cui si accompagnano la Prudenza e la Fortuna. Due guerrieri, probabilmente rievocanti personaggi della famiglia, concludono la sfilata" (G. Monti, *Storia e architettura*, cit., p. 11). L'ipotesi che i due guerrieri rievochino personaggi della famiglia è da respingersi, visto che si tratta di guerrieri con armatura all'antica, riconducibili piuttosto a figure del mito. Inoltre Monti identifica erroneamente la statua in abito di capitano da Mar in Alvise o Almorò Pisani. Si tratta invece dell'unico Pisani di Santo Stefano che ricopri questa carica, Andrea. Nello stesso errore di Monti era già incorso Marenesi, che identificava però solo

i soggetti delle due statue centrali delle facciate, e a proposito di quella sul parco affermava: "un Capitano da mar – ritratto di Almorò Pisani" (M. Marenesi, *La villa nazionale*, cit., p. 5).

92 Andrea (1662-1718), fratello maggiore del futuro doge, aveva iniziato la carriera militare come capitano a Brescia, dove il padre Zuan Francesco era podestà, ma appena ventenne (1682) venne posto al bando dalla Repubblica "per atti ad isfregio delle monache di Santa Caterina di Brescia" (R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 78). Arruolatosi dunque, per ripiego, come volontario negli eserciti imperiali si distinse nelle imprese compiute durante il già citato assedio di Buda (1686) e grazie a questa circostanza Panno successivo riuscì a rientrare nell'armata veneta, percorrendo tutto il *cursus honorum* che lo avrebbe portato infine alla carica di capitano da Mar, che ricoprì dal 1716 al 1718. Andrea prese parte all'ultima guerra che Venezia

combattè contro i Turchi, la Guerra di Morea, conclusasi con la pace di Passarowitz (21 luglio 1718). Morì poco dopo a Corfù, il 28 novembre 1718, nello scoppio della polveriera della Fortezza Vecchia, a causa di un fulmine. La raffigurazione di Andrea Pisani evidenzia una lunga tradizione iconografica, abbondantissima soprattutto nella seconda metà del Seicento, in cui all'armatura si combinano il manto purpureo e il bastone, simboli del potere conferito al capitano. Questa combinazione ha un significato particolare, come scrive Marco Trevisan nel 1651: "tutti gl'altri Principi si rappresentano armati, il nostro togato come quello, che brama a se stesso, & a' suoi popoli la tranquillità" (M. Trevisan, *Vita di Francesco Erizzo Principe di Venezia*, Venezia 1651, p. 41).

93 R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 78.

94 La foto è stata pubblicata in *I tesori di Villa Pisani*, cit., p. 10.

31 Francesco Bertos, *Minerva*. Stra, Villa Pisani32 Francesco Bertos, *Pace*. Stra, Villa Pisani

Le due statue che affiancano il Capitano, sui vertici inferiori del timpano, volgono il viso verso di lui, enfatizzandone la centralità. Sulla destra è *Minerva* (fig. 31), dea della strategia militare, con la spada sguainata e lo scudo decorato con la testa di Medusa (ben visibile anche nell'incisione di Carboni e Ransonnette), attributo tipico della dea secondo la tradizione normata già da Cartari nel Cinquecento⁹⁵. Ma, a ricordare che Venezia ormai da decenni non è più in guerra, al fianco sinistro di Andrea Pisani è la *Pace* (fig. 32). Anche lei, insolitamente, porta una corazzina, ma ingentilita da una corona d'ulivo e un ramoscello della stessa pianta in mano, e la fiaccola che reca nella destra sembra pronta a dare simbolicamente fuoco a una pira di armi ormai inutili, come fa nel monocromo omonimo dipinto da Giandomenico Tiepolo nella Sala da ballo.

Sugli attici laterali si dispongono le Virtù che portano alla vit-

toria. A ovest appare prima di tutto una figura femminile dagli occhi spalancati e l'espressione vigile e tesa che indossa una corazzina che lascia scoperti i seni e ha accanto un uccello mutilo della testa, presumibilmente una gru, che porta a identificarla con la *Vigilanza*⁹⁶ (fig. 33). La statua aveva forse altri attributi ora non più visibili, mutila com'è delle mani. Accanto a lei sta la *Fortezza* in armi (fig. 34), poggiata a una colonna come prescrive Ripa⁹⁷, impavida nonostante le frecce conficcate nello scudo, che si notano nell'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 35) e sono ancora visibili nella foto allegata alla scheda di catalogo del 1991 (fig. 36). Nella documentazione fotografica precedente al restauro si notano alcuni fori che successivamente sono stati tamponati, in corrispondenza delle frecce metalliche perdute. L'unica freccia allora ancora presente è stata rimossa in quell'occasione, in quanto arrugginita⁹⁸, ed è tuttora visibi-

95 “Alla quale [Minerva] fecero di più gli antichi nel petto la Gorgone, che fu il capo di Medusa crinito di serpenti, che cacciava fuori la lingua, e gliele posero anco alle volte nello scudo” (V. Cartari, *Le immagini de i dei*, cit., p. 338). Minerva ritorna per ben due volte e in duplice veste nei monocromi di Giandomenico Tiepolo nella Sala da ballo, sia ne *La guerra* che in *Minerva con le arti e le scienze*, in qualità di loro patronessa come dea della saggezza, sempre con lo stesso tipo iconografico.

96 Nella descrizione di Cesare Ripa la *Vigilanza* può essere infatti accompagnata da entrambi questi

volatili, in due differenti versioni dell'allegoria: “DONNA, con un Libro nella destra mano, e nell'altra con una Verga, e una Lucerna accesa, in terra vi sarà una Gru, che sostenga un Sasso col piede. [...] DONNA, vestita di bianco, con un Gallo, e con una Lucerna in mano, perché il Gallo si desta nell'hore della notte, all'essercizio del suo canto, nè tralascia mai di obbedire alli occulti ammaestramenti della Natura, così insegna a gl'huomini la *Vigilanza*” (C. Ripa, *La più che novissima*, cit., III, p. 172). A questa allegoria è dedicato anche un monocromo della Sala da

ballo, in cui appare un gallo.

97 “DONNA, armata, & vestita di color lionato, il qual color significa Fortezza, per essere simile a quello del Leone, s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'edifitio, questa è la più forte, che l'altre sostiene, a' piedi di essa figura vi giacerà un Leone, animale da gli Egittij adoperato in questo proposito, come si legge molti Scritti” (Ivi, I, p. 270).

98 Nella scheda di restauro (giugno 1994) si segnala la “rimozione dallo scudo di una freccia in ferro”, senza precisare la motivazione dell'in-

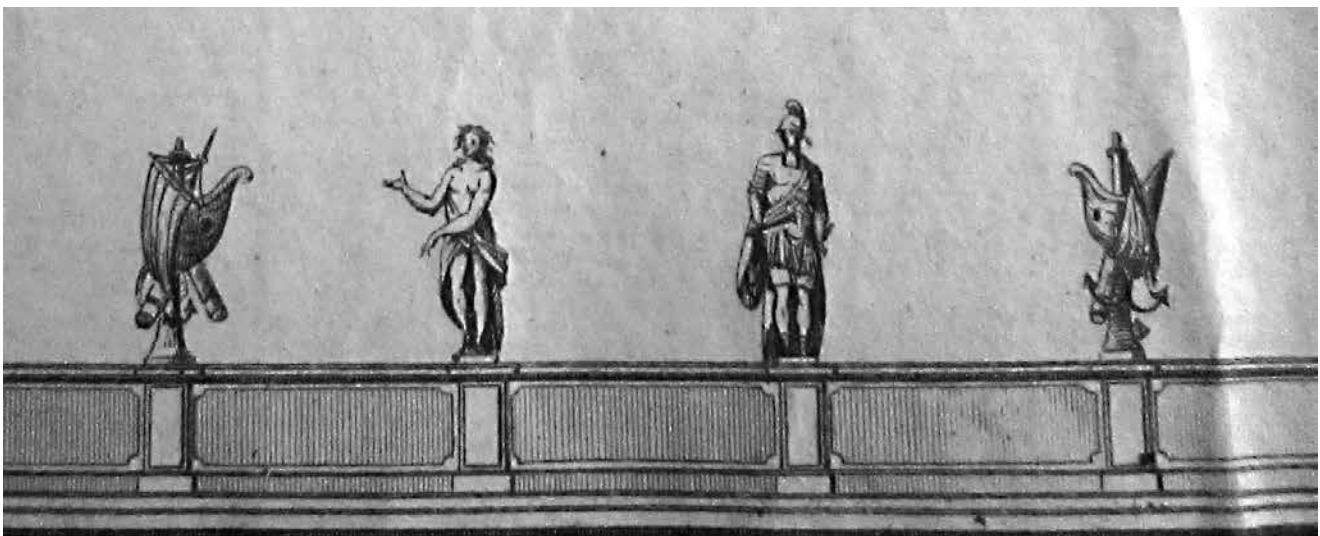


33 Francesco Bertos, *Vigilanza*. Stra, Villa Pisani

34 Francesco Bertos, *Fortezza*. Stra, Villa Pisani

35 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Giardino*, particolare

36 Francesco Bertos, *Fortezza*, prima del restauro. Stra, Villa Pisani



37 Francesco Bertos, *Occasione*. Stra, Villa Pisani

38 Francesco Bertos, *Ardita prudenza (?)*. Stra, Villa Pisani

39 Nicolas Ransonnette (da Bartolo Gaetano Carboni), *Della Villa Pisani a Stra Facciata del Palazzo sul Giardino*, particolare

le sulla statua un residuo metallico; ancora si nota una freccia spezzata scolpita ai piedi della statua.

Sull'attico est vi è l'unica figura non armata (fig. 37), la cui nudità è appena celata da un drappo, con le chiome al vento che danzano davanti al viso e un piede instabilmente poggiato su di una sfera⁹⁹, mentre l'altro calpesta un elmo e ha dietro uno scudo. Si tratta senza dubbio dell'*Occasione*, a indicare la necessità per il Capitano di cogliere il momento e agire con tempestività per assicurarsi la vittoria. In passato era stata scambiata con la Fortuna, ma già Guerriero ne aveva stabilito la corretta identificazione¹⁰⁰. Prima dell'*Occasione*, però, si incontra un'altra figura al suo fianco, di più difficile interpretazione (fig. 38), tale da rendere onore alla fama del "procedere oscuro, con esiti geniali ma assurdi"¹⁰¹ di Bertos. Si tratta di una figura maschile con tre volti, vestita con elmo e corazza all'antica e che nella mano destra regge una fiaccola in posizione orizzontale¹⁰². Sulla corazza si ripete il motivo dei tre volti, uno al centro del petto e uno su ciascuna spalla; sono in realtà appena accennati, privi dell'ovale di contorno ma ben riconoscibili. La scheda di restauro segnala una probabile parte mancante sulla sommità, dove è visibile un perno; si trattava del pennacchio dell'elmo, visibile nell'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 39). Questa figura è stata identificata con la Prudenza da Gualazzini¹⁰³ sulla base dell'attributo dei tre volti, benché Ripa descriva la Prudenza come "donna, con due facce", non tre¹⁰⁴. Potrebbe trattarsi in effetti della personificazione di quella "ardita prudenza" che è virtù essenziale del buon capitano come scrive Trevisan¹⁰⁵: distaccandosi dall'iconografia tradizionale se ne sottolinea la natura differente rispetto alla Prudenza come virtù di buon governo posta sulla facciata principale. Non vengono dunque utilizzati

gli attributi di specchio e serpente, a favore dell'innovazione della fiaccola, tipica, ad esempio, di Bellona, dea romana della guerra, sottolineandone la declinazione in senso bellicoso¹⁰⁶.

L'insieme delle Virtù degli atticci rimanda a un'immagine ideale che si ritrova già ben delineata nella trattatistica cinquecentesca che indica "nella fortuna, virtù, arte militare, autorità e prudenza i principali cardini del perfetto capitano generale"¹⁰⁷. Un modello importante devono poi essere stati senz'altro anche alcuni monumenti funerari seicenteschi di capitani da Mar, come ad esempio quello di Alvise Mocenigo a San Lazzaro dei Mendicanti, in cui compaiono le statue di Giusto Le Court che rappresentano Fortezza e Prudenza¹⁰⁸, una coppia presente anche nel ciclo di Stra.

A differenza della facciata sul fiume, sugli atticci la statuaria dei timpani laterali non allude alle troppo prosaiche funzioni dei vani sottostanti che erano semplici locali d'uso: in particolare ad ovest si trovava l'imponente quartiere delle cucine. Il discorso resta concentrato sul tema bellico, presentando ai vertici due soldati con armatura all'antica, uno astato in posizione di riposo e l'altro nell'atto di brandire la spada, affiancati da trofei militari. La prima cosa che si nota è che le due figure sono agli estremi opposti sia da un punto di vista spaziale che per età. Una, matura come testimonia la lunga barba, con elmo piumato e asta risponde all'iconografia tradizionale di Marte¹⁰⁹ (fig. 40). La lunga barba suddivisa a ciocche e i tratti del volto, dagli zigomi fortemente rilevati, richiamano strettamente quelli di un'altra opera di Bertos, il *Nettuno* di Ca' Erizzo a Bassano del Grappa¹¹⁰ (fig. 41). L'altra figura (fig. 42) è un giovane imberbe armato all'antica (sulla corazza, al centro dello scollo e sulle spalle compare un piccolo volto); porta un casco simile

tervento. Analoga rimozione è segnalata anche per uno dei trofei di armi (si trattava sempre di una freccia). Nel restauro è stato rimosso anche il cerchio metallico posto in capo alla statua di *Sant'Antonio* come aureola.

99 Come scrive Cesare Ripa, "FIDIA antico, & nobilissimo Scultore, disegnò l'occasione; Donna ignuda, con un velo a traverso, che le copri-va le parti vergognose, & con li capelli sparsi per la fronte, in modo, che la nucha restava tutta scoperta, & calva con piedi alati, posandosi sopra una Ruota, & nella man destra un rasoio" (Ivi, II, p. 528).

100 S. Guerriero, *Per un repertorio della scultura veneta*, cit., p. 216.

101 M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700*, cit., p. 258.

102 C. Gualazzini la scambia per "una sorta di vaso cilindrico da cui si versa dell'acqua" (scheda di catalogo 05/00144105, 1992), mentre si tratta sicuramente di una torcia.

103 *Ibidem*.

104 C. Ripa, *La più che novissima*, II, p. 595. Per quanto riguarda gli attributi dei tre volti e della corazza, nell'ambito delle ville venete si conosce almeno un precedente nel ciclo di affreschi di Giambattista Zelotti al Castello del Catajo (1570-1573), descritto dall'autore stesso del programma iconografico, il letterato Giuseppe Betussi: "La Prudenzia si conosce, per essere figurata, & dipinta

con tre faccie; l'una alla parte destra di uomo, & le altre due di donzella, per dinotare i tre tempi, a quali il Prudente ha sempre mira, & considerazione; che sono il passato, il presente, & l'avvenire. È come che armata di corazza all'antica, mostrando nel petto una faccia tutta piena d'occhi; per dinotare la vigilantia in conformatione delle parole sacre, che dicono, Vigilate, & estote prudentes sicut serpentes. Però tiene avvolto ad un braccio il serpente, & in una mano il compasso; che dinota il prudente convenire misurare tutte le sue attenzioni, & nell'altra lo specchio; nel quale se stesso conviene contemplare. Le parole intorno al fregio del manto la rendono più chiara, & conosciuta. FUTURA EXCOGITO" (G. Betussi, *Descrizione del Catajo luogo del marchese Pio Enea degli Obizzi condottiero di gente d'armi*, Ferrara 1669, c. 20r-v). Nel dipingere questa allegoria Zelotti si discostò dalle prescrizioni di Betussi, limitandosi a riportare l'iscrizione "Futura excogito" in un cartiglio accanto a una generica figura femminile, priva di altri attributi.

105 M. Trevisan, *Le attioni Eroiche di Lazaro Mocenigo Cavalier, e Procurator di San Marco, Capitan General da Mare della Serenissima Republica di Venetia*, Venezia 1659, p. 39.

106 Secondo Cartari: "fu dunque Bellona appresso de gli antichi una dea tutta piena d'ira e di furore [...] et alle volte la fecero con una ardente

face in mano [...]. Di che intese Stazio quando disse che al cominciare di un fatto d'arme Bellona fu la prima che mostrasse l'ardente facella. E Claudiano parimente parlò secondo questa usanza de gli antichi dicendo: Tisifone l'accesso pino scuote/Con mano che miseria sempre apporta" (V. Cartari, *Le immagini de i dei*, cit., p. 325). Anche in Ripa l'attributo della fiaccola accesa è spesso associato alla guerra o a concetti affini (Forza, Guardia, Guerra, Impietà, Ira).

107 M. Casini, *Immagini dei capitani generali "da Mar" a Venezia in età barocca*, in *Il "Perfetto capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, atti del seminario di studi (Ferrara, 1995-1997), a cura di M. Fantoni, Roma 2001, p. 230.

108 R. Pellegriti, *Il programma iconografico*, in *San Lazzaro dei Mendicanti. Il restauro del monumento di Alvise Mocenigo*, a cura di E. Zucchetta, Venezia 2004, pp. 29-35; E. Zucchetta, *La decorazione scultorea del monumento e l'iconografia del Capitano generale da marivi*, pp. 37-55.

109 Più che alla descrizione di Cartari (in *Le immagini de i dei*, cit., p. 349) "fu Marte fatto dagli antichi feroce e terribile nell'aspetto, armato tutto, con l'asta in mano e con la sferza", la statua richiama l'aspetto, per niente minaccioso, della tavola 62 che illustra il testo.

110 I. Turetta, in M. De Vincenti, *Sculture nei giardini delle ville*, cit., p. 76, cat. 7.



40 Francesco Bertos, *Marte (?)*. Stra, Villa Pisani



- 41 Francesco Bertos, *Nettuno*, particolare. Bassano del Grappa, Ca' Erizzo
- 42 Francesco Bertos, *Perseo (?)*. Stra, Villa Pisani
- 43 Scultore veneto della prima metà del XVIII secolo, *Trofeo navale*. Stra, Villa Pisani
- 44 Pietro Visconti, *Panoplia*, particolare. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo



45 Giovan Francesco Costa, *Veduta del Palazzo degli NN. HH. Pisani*. XLVII

al petaso di Mercurio ma senza le ali, poggia la mano sinistra su uno scudo rovesciato, che a sua volta sta su una corazza, e ne mostra la concavità, mentre con la destra impugnava una spada oggi perduta, come si vede nell'incisione di Carboni e Ransonnette (fig. 35). Potrebbe forse trattarsi di un *Perseo*¹¹¹, vista la forma particolare del casco e la posizione dello scudo, che ricorda lo stratagemma usato dall'eroe per evitare lo sguardo pietrificante di Medusa. In tal caso sarebbe raffigurato proprio nell'atto di vibrare al mostro il colpo mortale. Indipendentemente dalla loro possibile identificazione, il fatto che le due sculture si trovino alle due estremità opposte e che siano nettamente differenziate per età, mette l'accento da una parte sulla saggezza ed esperienza necessaria al condottiero, rappresentata dalla virile maturità del guerriero barbato in posizione ferma, dall'altra sull'ardore giovanile e la forza (se non addirittura l'astuzia di Perseo), che caratterizzano l'altra figura a spada sguainata.

111 Ci si basa qui sulle fonti visive della tradizione, perchè Cartari non dà nessuna descrizione di Perseo, né è citato nel testo di Ripa.

112 Trofei simili sono affrescati anche in Sala da ballo, sulle quadrature dipinte da Pietro Visconti ai quattro angoli dell'affresco di Tiepolo. Un solo trofeo, composto di cuscino su cui poggia il corno dogale, due trombe e un ramo di quercia, è celebrativo del doge. Gli altri tre sono legati al tema bellico: in due di questi compare il cappello del capitano da Mar (uno è composto anche di corona d'alloro, ramo d'ulivo, scudo, obice, stendardo e bastoni legati insieme; l'altro di due libri con sigilli, spada, obice, bastoni, tromba, corona d'alloro, ramo d'ulivo e stendardo), mentre l'ultimo è invece una panoplia di armi turche, composta di turbante, scudo, faretra colma di frecce, stendardo, scimitarra, obice, ascia e *tugh* (fig. 44). La presenza del *tugh* nel trofeo può ricordare quello conquistato da Andrea Pisani e offerto alla basilica della Salute (cfr. nota 85).

113 P. Rossi, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Venezia 1997, pp. 322-324, catt. 3-5.

114 A questo proposito, si noti che le statue degli

attici laterali di entrambi i fronti stranamente non compaiono nelle vedute della villa incise da Giovan Francesco Costa, pubblicate nelle *Delizie del fiume Brenta espresse ne palazzj e casini sopra le sue sponde* (figg. 45-46). Le vedute di Villa Pisani sono comprese nel secondo tomo dell'opera, comprendente sessantotto vedute di ville tra Dolo e Padova, la cui data di edizione è dubbia: l'esemplare conservato al Correr reca la data 1756, ma potrebbe trattarsi di una seconda tiratura (L. Puppi, *Giovan Francesco Costa. Delle delizie del fiume Brenta*, in *Andrea Palladio e la villa veneta*, cit., p. 424, cat. 152). Le vedute sono precise e dettagliate, anche nella resa della decorazione lapidea della facciata principale, ma purtroppo non per gli attributi delle statue che, viste le dimensioni minime, sono sommariamente accennate.

115 Nel poema la villa di Stra è descritta molto ampiamente (settanta versi) sia per quanto riguarda il giardino che per gli interni. Di seguito la trascrizione integrale dei versi dedicati alla statuaria delle facciate (libro VIII, vv. 547-568): "Utque vident, quae sculpta ornant insignia frontem, / Hoc genus, exclamant, Venetis memorabile fastis / Clara sui monumenta loco

Completano il coronamento della facciata sul parco sei trofei¹¹² (fig. 43): quattro sui timpani laterali e due sugli attici. L'uno diverso dall'altro, costituiscono una brillante variazione sul tema, mescolando in modo sempre diverso simboli marinari (una prua di nave, un'ancora) ad armi e armature (corazze, scudi, obici, asce, frecce) e al copricapo del capitano da Mar, oltre a trombe da guerra e bandiere.

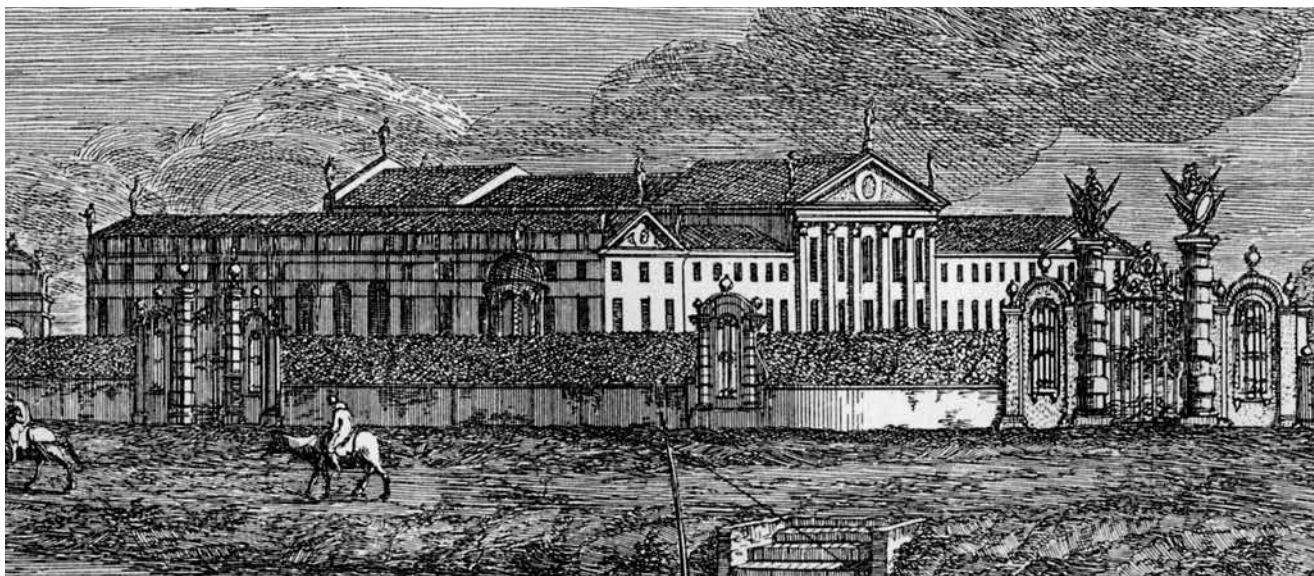
Il messaggio iconografico affidato alla statuaria, pur in un unico intento celebrativo, nelle due facciate si differenziava dunque nettamente. Il timpano della facciata principale, con la triade *Venezia, Giustizia e Prudenza* riproponeva una formula canonica di celebrazione del buon governo della Serenissima¹¹³. La facciata sul parco, invece, era dedicata alle glorie militari della Repubblica, con il timpano centrale occupato dal capitano da Mar affiancato da *Minerva* e dalla *Pace*, mentre i due guerrieri vestiti all'antica e i trofei ornavano i timpani laterali.

Le statue degli attici laterali completano il messaggio allegorico, con cause (*Carità e Filantropia*) ed effetti (*Primavera e Liberalità*) del buon governo da una parte e virtù militari dall'altra. Il fatto che almeno due statue degli attici presentino dei particolari in alcun modo visibili da terra per la loro posizione alla base delle figure, porterebbe a pensare che si tratti forse di opere originariamente collocate altrove e concepite per una visione ravvicinata, successivamente rimosse per arricchire la decorazione delle facciate, completandone il significato¹¹⁴.

L'impatto che la statuaria delle facciate doveva produrre su di un visitatore contemporaneo è ben testimoniato da Nicandro Jasseo: "Utque vident, quae sculpta ornant insignia frontem, / Hoc genus, exclamant, Venetis memorabile fastis / Clara sui monumenta loco dispersit in omni, / Seu Patriae addicat, seu Regum mittat in aulas, / Sive armis, clarosque toga producat alumnos"¹¹⁵.

Questo insieme celebrativo si riflette ampiamente nell'affresco di

dispersit in omni, / Seu Patriae addicat, seu Regum mittat in aulas, / Sive armis, clarosque toga producat alumnos, / Caerulea accedunt, rubra modo veste Senatium, / Hic acies terra, regit ille per aequora classes, / Vos olim Andream bello implacabile fulmen, / Corcyrae vidistis aquae, & memorare potestis, / Creta doce, qua vi domuit Laurentius hostes, / Sic Vector, sic Oceano Nicolae triumphas, / Dicite vos prima exorti cunabula solis, / Odyrsiae quoties rubuistis sanguine gentis? / Littora sic forti pariter subiecta tyranno, / Invictas acies campis videre propinquis, / Non aetas haec laudet caret, quid volvimus acta / Saecula? Nuper enim Ludovicum aspeximus alto / E Solio dare jura, illum reverenter amabat / Magnates cum plebe humili, cum divite pauper, / Hunc cornu regale notat, quod in aedibus ornat / Marmoream faciem: Sed te Francisce perenni / Laude beant? (E quando vedono le sculture straordinarie che adornano la facciata, esclamano: questa famiglia, gloriosa nella storia di Venezia, ha sparso in ogni luogo testimonianze illustri di sé stessa, sia che le dedichi alla Patria, sia che le mandi alle corti dei re, sia che generi rampolli illustri per le armi o



46 Giovan Francesco Costa, *Veduta del Palazzo degli NN. HH. Pisani dalla Parte de Giardini. XLIII*, particolare

Giambattista Tiepolo nella Sala da ballo. Tutto fa pensare, dunque, che i Pisani abbiano commissionato a Tiepolo, dal punto di vista iconografico, un programma per pittura già tradotto nella statuaria delle facciate, la cui resa, visti “le vaste idee, le finzze dell’Arte, il vago, e stupendo colorito, la gran invenzione, ec. del celebre Giambattista Tiepoletto”¹¹⁶, non poteva certo essere una pedissequa copiatura, bensì una felicissima reinvenzione che dà il soffio della vita alle personificazioni della statuaria, un’interpretazione decisamente “carnale”¹¹⁷ delle eleganti allegorie di Francesco Bertos.

Giambattista Tiepolo

L’affresco di Giambattista Tiepolo sul soffitto della Sala da ballo (tav. in apertura) riecheggia dunque il messaggio proposto

dalla statuaria delle facciate, esplicitando ancora una volta la “convinzione dell’aristocrazia di far parte del migliore dei governi possibili”¹¹⁸. Per far questo vengono riprese numerose allegorie, ma alla paratassi delle facciate, scandita in un ritmo ternario dettato dai timpani, si sostituisce nell’affresco una sintassi che procede per gruppi compatti di figure. Esattamente come nelle facciate, però, nella parte sud della composizione si sviluppa il tema del buon governo, mentre quella nord è riservata al tema bellico. Partendo dunque dalla prima parte (fig. 47), si nota che è dominata da Maria¹¹⁹, protettrice di Venezia, che sovrasta tutte le altre figure. Se la statua in facciata richiama sia l’iconografia della Madonna del Rosario che quella dell’Immacolata Concezione, la figura dipinta da Tiepolo sembra rifarsi esclusivamente a quest’ultima: seduta su di un tro-

per la toga, arrivano in Senato con abito ora azzurro ora rosso, questo conduce le schiere per terra, quello le flotte per mare. Acque di Corfù, voi un tempo avete visto Andrea, fulmine implacabile nella guerra, e lo potete ricordare. E tu, Creta, insegna con quale forza Lorenzo vinse i nemici; così Vettor, così [insegna] i trionfi di Nicolò sul mare; ditelo voi, luoghi dai quali per primi nasce il sole, quante volte siete diventati rossi per il sangue del popolo tracio? Così parimenti i lidi soggetti al violento tiranno videro le schiere invitate nei campi vicini. Ma questa età non manca di lode; perché passiamo in rassegna i tempi passati? Non molto tempo fa abbiamo visto Alvise governare dall’alto del potere supremo, lo amavano con reverenza i patrizi insieme all’umile plebe, il povero col ricco; lo indica il corno regale, che nel palazzo adorna la facciata marmorea. Ma celebrano con lode eterna te, o Francesco [Traduzione dell’autrice]. Lorenzo è presumibilmente Lorenzo Andrea Pisani di Santo Stefano (1628-1667), morto a Candia per una bomba turca e appartenente alla generazione precedente a quella di cui faceva

parte il doge Alvise. Come è detto esplicitamente all’inizio del passo, lo scopo della statuaria della facciata è quello di portare chi osserva ad ammirare e ricordare le gesta della famiglia, illustre “armis et toga”, nell’esercito e nel governo dello Stato. Per dare maggior forza all’encomio, il poeta nomina anche due personaggi di un ramo estinto della casata, quello dei Pisani di San Fantin (il capitano da Mar Nicolò e l’eroe della guerra di Chioggia Vettor) ma del ramo di Santo Stefano e di tempi recenti cita solo Andrea e Alvise, precisando che a quest’ultimo allude il corno dogale scolpito nel timpano della facciata, ulteriore elemento che porta quindi a datare *post* 1735 (data di elezione di Alvise al soglio dogale) l’erezione dell’edificio. Anche l’accenno alle “aulas Regum” è un’allusione al ruolo di ambasciatore ricoperto da Alvise per molti anni, prima di diventare doge. L’allocuzione finale è rivolta all’attuale capofamiglia, quel *Franciscus* che altri non è che Almorò IV Zuan Francesco (1703-1781), ultimogenito del doge e unico dei fratelli ancora in vita alla data di pubblicazione del poema.

116 Così si esprime a proposito dell’affresco della Sala da ballo Rossetti (*Descrizione delle pitture*, cit., p. 360).

117 Questo aggettivo è per l’appunto usato da Pavanello per le traduzioni tiepolesche di sculture antiche pubblicate da Scipione Maffei nella *Verona illustrata* (1732) (G. Pavanello, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all’invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno [Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996], a cura di L. Puppi, Padova 1998, p. 165). Sullo stesso tema e nello stesso testo si veda anche P. Rossi, *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo*, ivi, pp. 171-176.

118 A. Mariuz, in *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., I, p. 247, cat. 189/U.

119 La figura è stata identificata come *Madonna* già da Rodolfo Gallo; Marenese in seguito precisa “la Vergine coronata di stelle” (*La villa nazionale di Stra*, cit., p. 15); per Mariuz è “la Vergine o piuttosto la Divina Sapienza con un nimbo di stelle” (A. Mariuz, in *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., I, p. 247, cat. 189/U); per Gemin e Pedrocchio “forse rappresenta la Sapienza divina”



- 47 Giambattista Tiepolo, *Apotheosis della famiglia Pisani*, particolare della *Madonna* con le *Virtù*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo
- 48 Giambattista Tiepolo, *Apotheosis della famiglia Pisani*, particolare del drago alato con le due donne. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo
- 49 Giambattista Tiepolo, *Caduta degli angeli ribelli*. Würzburg, Residenz, Cappella

no di nuvole e con uno scettro in mano, in quanto *regina coeli*, ha alle sue spalle il disco solare che si riverbera nel chiarore dell'abito e del velo che le cinge il capo ed è circondata di una corona di stelle, così com'è descritta nell'*Apocalisse di san Giovanni* (XII, 1-5): "Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle". La donna vestita di sole ha appena messo in fuga verso la cornice dell'affresco un drago, che precipita illusionisticamente in basso insieme a due figure femminili¹²⁰; quella esplicitamente connotata come creatura del male per le ali di falena notturna sembra proteggersi gli occhi, accecata dalla sfolgorante luce emanata dalla Vergine (fig. 48). Si tratta della trasposizione in immagini dei versetti apocalittici immediatamente successivi a quelli già citati (*Apocalisse*, XII, 7-9): "Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il drago combatteva insieme con i suoi angeli, ma non prevalsero e non ci fu più posto per essi in cielo. Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli". Tiepolo aveva già rappresentato un soggetto sacro di carattere analogo sullo scalone del palazzo patriarcale di Udine (1726) e a Würzburg, in una tela per la cappella della Residenz (1752) (fig. 49); quest'ultima presenta maggiori somiglianze con le figure affrescate a Stra: la posa della donna con le braccia proiettate all'indietro ricorda la posizione dell'angelo in basso a destra nella tela di Würzburg. Un'altra interessante somiglianza riguarda un particolare del corpo del drago: le flaccide mammelle pendenti, probabilmente un simbolo della sterilità del male. Si tratta di un attributo che, ad esempio, il Ripa associa all'Heresia, le cui "mammelle asciutte, & assai pendenti mostrano aridità di vigore, senza il quale non si possono nutrire opere che siano degne di vita eterna"¹²¹.

La *Madonna* è attorniata dalle *Virtù Teologali e Cardinali*¹²² indi-

spensabili al buon governo: tornano dunque qui, come nelle facciate, *Giustizia, Carità e Fortezza*.

La *Pace*, effetto di un governo saggio e lungimirante, appare in veste meno monumentale che nella facciata sul parco: si tratta di una figura femminile intravista di scorcio, che alza le braccia impugnando rami d'ulivo (fig. 50). Essendo la *Pace* causa di benessere e progresso della civiltà, essa domina il gruppo delle Arti (*Pittura e Scultura*) e delle Arti liberali (*Musica e Astronomia*), quest'ultime già rappresentate da una statua del fronte Brenta. Specularmente, a simboleggiare la prosperità materiale originata dal buon governo, appare la *Primavera* (fig. 51), con pressochè la medesima iconografia della statua in facciata (fig. 19): una fanciulla nuda e coronata di fiori; ha però in mano un vaso decorato da una testa leonina e porta ali di farfalla. Sotto di lei, all'ombra di un folto boschetto, figure di popolani sono intente a far festa, accanto a una tavola da banchetto: l'immagine del benessere assicurato al popolo veneziano dal governo della Serenissima.

L'allegoria di Venezia, che dominava la facciata principale, appare nell'affresco con gli stessi attributi¹²³, ma significativamente inglobata nel gruppo dei Pisani (fig. 52), maternamente protettiva alle spalle del piccolo Almorò I Alvise¹²⁴. Non è però sola, perchè appare anche un'altra incarnazione di Venezia, quella di Venezia-Venere. La donna nuda cui si appoggia l'adolescente Almorò II non è, come sempre ritenuto dalla critica, la *Verità*, ma una delle tre Grazie o Venere¹²⁵. In effetti dietro a lei si intravedono altre due figure femminili nude, una regge una mela (attributo delle Grazie in quanto ancelle di Venere), mentre l'altra porta in capo una corona vegetale (di mirto?) e ha accanto una cornucopia colma di fiori. L'ipotesi più verosimile è che la figura nuda sia proprio Venere, insieme alle sue ancelle¹²⁶. La presenza di Venere si giustifica nell'affresco proprio in quanto *alter ego* di Venezia. In questa identificazione "è il fascino, più che la potenza, che si vuol qui sottolineare:

(M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993, p. 483), come ribadirà poi il solo Pedrocco (*Giambattista Tiepolo a Villa Pisani*, in *I tesori di Villa Pisani*, cit., p. XCIV).

¹²⁰ In letteratura l'interpretazione di queste due figure è controversa. Gallo, Marenese e Mariuz identificano nel drago il Vizio e nelle donne le sue vittime, secondo Gemin e Pedrocco "è il Male (o l'Heresia) che precipita verso il basso" (*Giambattista Tiepolo*, cit., p. 483), mentre successivamente il solo Pedrocco le identifica con "l'Heresia e la Discordia, in fuga di fronte all'apparizione della Divina Sapienza" (F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo a Villa Pisani*, cit., p. 94). Il binomio donna-drago in una villa veneta era già stato proposto da Paolo Veronese a Maser, sul soffitto della Sala dell'Olimpo, anche se con tutt'altro significato, secondo la convincente interpretazione di F.R. Pesenti (*La promessa della rinascita. Per l'indagine iconografica degli affreschi veronesiani a Maser*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1996), che identifica questa figura con Proserpina, "significativa del calore vitale che si

occulta periodicamente e riappare con una vita rigenerata" (ivi, p. 42).

¹²¹ C. Ripa, *La più che novissima*, cit., II, p. 309.

¹²² Tiepolo rappresenta tutte le Virtù Teologali ma solo due Virtù Cardinali: la Giustizia con spada e bilancia e la Fortezza con il leone (se ne intravede il muso di profilo). Nell'affresco, infatti, Tiepolo riassume i temi di entrambe le facciate, ossia quello del buon governo (Giustizia) e quello della potenza militare (Fortezza). In effetti, una volta sgombrato il campo dalle identificazioni scorrette e dalla presunzione infondata che nella facciata principale comparissero tutte le Virtù Cardinali, si nota che la *Fortezza* compare esclusivamente nella facciata sul parco.

¹²³ La figura è stata identificata in *Venezia* da Marenese (*La villa nazionale di Stra*, cit., p. 15) e da Adriano Mariuz (in *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., I, p. 247, cat. 189/U). Si noti che Tiepolo riprende fedelmente da Veronese non solo il tipo fisico, scettro e manto d'ermellino, ma persino il tipo di tessuto dell'abito, bianco damascato in oro.

¹²⁴ L'affresco venne dipinto da Tiepolo tra il 1761 e il 1762. Il doge Alvise era morto nel 1741, il fratello Almorò nel 1744 e l'esponente di maggior spicco della famiglia era allora uno dei figli del doge, Almorò III Alvise (1701-1767), detto Luigi dal nome del suo padrino, il Re Sole. Nel 1752 era stato eletto procuratore di San Marco *de Supra*, raggiungendo quindi la più alta carica della Repubblica dopo quella dogale. Sono proprio i suoi figli a essere effigiati nell'affresco di Tiepolo, insieme al cugino in quinto grado Almorò II (1746-1766), "unico altro giovane discendente maschio che potesse accampare diritti sulla villa insieme ai cugini" (G. Pavanello, *Il Settecento in villa, ovvero le "smanie pittoresche" nella villeggiatura, in Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., I, p. 18). Il nonno di Almorò II era Almorò II Francesco Pisani (1693-1732), fratello di Luigi. Gli altri due figli del doge, Ermolao I Francesco (1690-?) e Ermolao IV Zuan Francesco (1703-1781) non lasciarono discendenti.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Ciò anche in base al confronto con altre opere di Tiepolo, soprattutto *Marte, Venere e Cupido*



50 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*, particolare con le *Arti*, *Astronomia* e *la Pace*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo



51 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*, particolare con *Flora*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo

un'immagine appropriata per il secolo del Grand Tour¹²⁷ e tanto più appropriata, quindi, per il cultore di belle arti e pittore dilettante Almorò II (per il quale era stata addirittura fondata un'Accademia di Pittura!), quasi a suggerire una spartizione familiare: Venezia-dominatrice e il potere ai figli del committente Luigi Pisani, Venezia-Venere e le arti al cugino Almorò (non a caso proprio sotto di lui compare l'allegoria della Pittura, già citata)¹²⁸.

Affrontare la parte dell'affresco che riprende il tema bellico della facciata sul parco, significa, per la stretta interrelazione che lega una serie di figure, affrontare prima di tutto un problema iconografico relativo alle allegorie delle *Quattro parti del mondo*, qui raffigurate (fig. 53).

Non vi è infatti uniformità da parte della critica nell'identificazione dei singoli continenti poiché, attenendosi all'iconografia

tradizionale, non appare nessuna figura con le fattezze tipiche dell'Asia. Questo spiega perché molti studiosi hanno preferito non pronunciarsi, come Elena Bassi e Loris Fontana, o come Marenesi, che ha voluto vedere anacronisticamente qui raffigurata anche l'*Oceania*. Anche l'autore dell'analisi più approfondita di questo affresco, Adriano Mariuz, non dà di questa parte una descrizione dettagliata e neppure l'identificazione delle singole figure, tranne che per l'*Asia*: "Il genio della fama ascende verso la zona mediana, quasi perno dell'intera composizione. Alla sua destra le quattro parti del mondo, simboleggiate da figure femminili su nuvole, si volgono al richiamo dello squillo trionfale: solo l'Asia, soggetta ai Turchi, ha un gesto d'affezione"¹²⁹. Mariuz, dunque, supera l'*impasse* inevitabile per chi faccia riferimento alla sola tradizione iconografica, introducendo una chiave di lettura inedita legata alla celebrazione politico-militare della famiglia e

della Foresteria di villa Valmarana ai Nani e *Venere affida un figlio al tempo* della National Gallery di Londra. In quest'ultima opera, in particolare, compaiono anche le Grazie, con le mani colme di fiori come a Stra.

127 G. Pavanello, *L'immagine di Venezia da Canova a Byron*, in *Venezia da Stato a Mito*, cit., p. 77.

128 Questa "investitura culturale" è provata anche dal fatto che proprio ad Almorò II e ai suoi

eventuali figli la nonna, Isabella Correr, aveva destinato in eredità la collezione numismatica della sua famiglia d'origine che si trovava presso la biblioteca dei Pisani. Lo riferisce A.G. Bonicelli, *Biblioteca Pisanorum*, cit., II, p. 353.

129 A. Mariuz, in *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., I, p. 246, cat. 189/U. Pedrocchi invece identifica ogni singolo continente: "Nella metà contrapposta dell'affresco dominano le figure dei

Continenti, tra i quali particolare rilievo ha quella dell'Europa con lo scettro in mano e con accanto, secondo l'iconografia tradizionale, spesso ripetuta anche dal Tiepolo, un tempio che si intravede tra le nubi. Al di sotto l'Asia, contraddistinta da una curiosa acconciatura a forma di proboscide di elefante, l'America, di spalle, riconoscibile dall'acconciatura di piume, e l'Africa a destra" (F. Pedrocchi, *Giambattista*



52 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*, particolare della *Famiglia Pisani* con *Venezia e Venere*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo

della Repubblica, in cui elemento non secondario è quello della lotta contro i Turchi. Nell'ambito della decorazione delle ville venete non si tratta in realtà di una novità in senso assoluto nell'iconografia del tema, ma di un *repechage* di una rappresentazione che risale al Cinquecento e viene poi ripresa nel Seicento, periodi

nei quali si trattava di un soggetto non così comune¹³⁰. Nel Settecento la rappresentazione dei Continenti si diffuse maggiormente, ma ormai semplificata si ripeteva con monotona regolarità, appiattita in un uso prettamente decorativo, quasi un'alternativa esotica ad altre serie quaternarie come le stagioni o gli elementi.

Tiepolo a Villa Pisani, in *I tesori di Villa Pisani*, cit., p. 94). Pedrocco non può indicare l'attributo specifico dell'Africa perchè sarebbe evidentemente costretto a ripetere il medesimo elemento citato per l'America, cioè la corona di piume, e un attributo comune a due soggetti diversi risulterebbe ben poco identificante. Nella medesima difficoltà incappa K. Christiansen: "In contrasto con questo mondo idilliaco, sul lato opposto, è rappresentata una maestosa Europa con uno scettro in mano e il suo simbolo, un tempio, a fianco, che presiede gli altri tre continenti: l'Asia (con una fantastica acconciatura a proboscide di elefante), che china la testa in segno di sottomissione al dominio dell'Europa, l'America (con un acconciatura di piume e un cocodrillo) e l'Africa" (K. Christiansen, *Apoteosi della famiglia Pisani*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra [Venezia, Ca' Rezzonico - New York, The Metropolitan Museum of Art], a cura di K. Christiansen, Milano 1996, p. 320, cat. 52). La descrizione è riferita al modelletto (Angers, Musée de Beaux Arts), ma come nota l'autore, l'unica differenza rispetto all'affresco è l'aggiunta all'Europa del toro in

quest'ultimo. Secondo Gallo, invece, la figura con la proboscide in testa è l'Africa, ma non è chiara l'individuazione dell'"Asia dalle stoffe vivide dei più smaglianti colori" (R. Gallo, *Una famiglia patrizia*, cit., p. 74).¹³⁰ All'origine del tema vi sono gli affreschi di Paolo Farinati a villa Della Torre, a Mezzane di Sotto, del 1594, dove nella Sala delle Quattro Parti del mondo Farinati introduce il turbante sormontato dalla mezzaluna turca sia nella raffigurazione dell'Africa che dell'Asia. Lo stesso fa Paolo Ligozzi che, nel 1629 affresca il Salone d'onore di villa Saibante Monga a San Pietro in Cariano; anche qui, a monocromo verde, sono rappresentati i *Continenti* e di nuovo tra gli attributi dell'Asia compare il turbante con la mezzaluna e la scimitarra (le analogie iconografiche sono state messe in luce da Daniela Zumiani, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2009, p. 371, cat. 90). Sempre attribuiti a Ligozzi sono anche i *Continenti* affrescati nell'atrio di villa "La Pellegrina" a Isola della Scala, in cui l'Asia regge uno scettro sormontato da un turbante con la mezzaluna e l'Africa ha accanto un'imbarcazio-

ne dalla quale spuntano delle armi e un altro turbante. Questa connotazione antiturca deriva forse da un altro ambito in cui comparivano figurazioni allegoriche dei continenti, cioè dalle processioni celebrative, anche con sfilate di carri trionfali, che avevano lo scopo di solennizzare e coinvolgere il popolo in circostanze politicamente importanti. In particolare il 2 luglio del 1571 si era svolta in piazza San Marco una processione con *tableaux vivants* dei continenti in occasione della nascita della lega tra il papa, il re di Spagna e Venezia contro i Turchi; una processione analoga si ripeté il 26 luglio 1598 per la stipula della pace di Vervins. In quest'ultima occasione i continenti erano però rappresentati da quattro giovani donne in groppa ciascuna a un animale diverso e accompagnata da un motto: "Rileggiamo i motti che accompagnavano le personificazioni delle parti del mondo: appare neutrale l'Europa che doverosamente "exultat" per la raggiunta pace, ma l'America "laetatur" in quanto gioiosamente e passivamente partecipe dei destini della sua principale potenza colonizzatrice; mentre lo spavento dell'Asia e la speranza dell'Africa intendono senza dubbio



53 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*, particolare con le *Quattro parti del mondo*. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo

Si perse dunque quasi completamente il tratto politico, in coincidenza con una fase di sostanziale cessazione del conflitto. Se ne contano almeno otto attestazioni a fresco¹³¹, di cui ben tre opera di Giambattista Tiepolo (più una quarta del figlio Giandomenico), a dimostrazione del fatto che si deve soprattutto a lui la trasposizione del tema dai grandi affreschi storici celebrativi, Würzburg su tutti, alla dimensione più contenuta e apparentemente *dégagé* delle dimore di campagna.

La specificità dei *Continenti* della Sala da ballo di Villa Pisani

emerge con chiarezza dal confronto con il *corpus* iconografico degli affreschi di villa veneta coevi e l'interpretazione delle figure non può naturalmente prescindere dagli altri esempi tiepoleschi: dai cortei dei *Continenti* di Würzburg (dove una folla di figure adempie *in toto* ai dettami del Ripa e va anche oltre, in una sorta di saggio di antropologia, le cui fonti sono "relazioni di viaggiatori, in gran voga nel Sei e nel Settecento; alcune riprese dalla erudizione etnografica e animalistica; e infine la sua fantasia senza limiti"¹³²) alle più sintetiche rappresentazioni di

riferirsi alla possibilità di una ripresa della crociata contro i musulmani del Mediterraneo da parte della monarchia asburgica di Spagna" (F. Ambrosini, *Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, in "Artibus et Historiae", 1, 1980, 2, p. 69).

131 Girolamo Brusafarro, villa Loredan Valier a Vascon di Carbonera (1710-1720 ca.); Giambattista Tiepolo, villa Baglioni a Massanzago (1719-1720) e villa Cordellina a Montecchio Maggiore (1743-1744); Mattia Bortoloni e Girolamo Mengozzi Colonna, villa Albrizzi a Preganziol (post 1734); Pittore friulano della seconda metà del XVIII secolo, villa Attimis a Sesto al Reghena (post 1754); Giandomenico Tiepolo, villa Valmarana ai Nani a Vicenza (1757); Giuseppe Angeli e Francesco Zanchi, villa Widmann (1760-1770); Andrea Urbani, villa Pellegrini a Salvaterra (1775-1780) (in *Gli affreschi nelle ville venete*,

Il Settecento, cit.). Da uno spoglio della presenza del soggetto nella decorazione a fresco delle ville venete coeve si ricava una versione minimale ma fedele delle ricche prescrizioni iconografiche di Cesare Ripa: attributi costanti dell'Europa sono tempio e corona (con possibile accompagnamento del toro o, più raramente, del leone); dell'America arco e frecce, cui spesso si aggiunge la caratteristica corona di piume (qui l'animale simbolo è l'iguana) e talvolta una testa umana: "la testa humana sotto il piede apertamente dimostra di questa barbara gente esser la maggior parte usata pascersi di carne umana" (C. Ripa, *La più che novissima*, cit., II, p. 498); per l'Africa l'elemento che ricorre con maggiore frequenza è il copricapo proboscidato, e talvolta un animale come lo scorpione o la serpe; l'Asia, infine, reca in capo una corona vegetale, in mano ha quasi sempre una manciata di foglie ("ramuscelli con

foglie, & frutti di cassia, di pepe, & garofani", *ivi*, II, p. 495) o un ramo e ha accanto o regge un incensiere, mentre il suo animale simbolo, in due esempi è il cammello. Fa eccezione un solo caso, quello di villa Attimis a Sesto al Reghena, dove nel salone del piano nobile un ignoto pittore friulano dipinge nelle sovraporite i *Continenti* avendo a modello una serie di tele di Johann Wolfgang Baumgartner con scene di genere (M. Clemente, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., II, pp. 261-262, cat. 192). L'iconografia tradizionale era talmente consolidata che la ritroviamo pressoché invariata nei primi decenni del secolo successivo, come si può vedere ad esempio in una serie di disegni colorati ad acquerello di Giancarlo Bevilacqua sul tema dei Continenti (M.C. Bandera, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849. I disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia 2002, catt. 59-62).



- 54 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*, particolare con l'Asia. Stra, Villa Pisani, Sala da ballo
- 55 Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i Continenti*, particolare con i due orientali prostrati nell'allegoria dell'Asia. Würzburg, Residenz, Scalone
- 56 Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i Continenti*, particolare con i due orientali prostrati nell'allegoria dell'Asia. New York, The Metropolitan Museum of Art
- 57 Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i Continenti*, particolare con il prigioniero nudo e in catene nell'allegoria dell'Asia. Würzburg, Residenz, Scalone

palazzo Clerici, villa Cordellina e villa Baglioni a Massanzago, in cui i monocromi dei *Continenti* costituiscono, per semplicità e resa quasi geometrica, una sorta di grado zero per l'identificazione, oltre alla *Gloria di Spagna*¹³³ e all'*Apoteosi della monarchia spagnola*, rispettivamente nella Sala del Trono e nella Saleta del Palazzo Reale di Madrid, immediatamente successive (1764-1766) all'affresco di Stra.

Non pone nessun dubbio l'identificazione dell'*Europa*, bionda fanciulla in groppa al toro, accompagnata dal modellino di un tempio, da una civetta e da due bianchi stendardi, e neppure quella dell'*Africa*, la figura con la proboscide in testa¹³⁴. Vicino a lei la presenza del cocodrillo è spiazzante, visto che “una lucertola, ovvero un liguro di smisurata grandezza”¹³⁵ è attribuito dell'*America*; ma poiché Ripa attribuisce all'*Africa* “il ferocissimo leone, lo Scorpione, & gli altri venenosi serpenti, dimostrano, che nell'*Africa* di tali animali ve n'è molta copia”¹³⁶, il cocodrillo può forse essere stato inserito da Tiepolo come uno degli altri animali feroci che vivono in questo continente¹³⁷. L'*America* vede una doppia rappresentanza, visto che le figure coronate di piume sono due, entrambe di “carnagione fosca”¹³⁸ come dice il Ripa. Poiché una ha una faretra colma di frecce e tiene sotto il braccio una cornucopia¹³⁹ (di cui si vede solo l'estremità inferiore) e l'altra regge invece una cassetta con una stoffa, Pedrocco aveva voluto vedere solo nella prima l'*America* e nell'altra l'*Africa*. A chi scrive sembrano invece una coppia senz'altro riferibile a un'unica allegoria, tanto più che in tutti gli altri esempi tiepoleschi l'*America* porta sempre il copricapo di piume e tale attributo non è invece mai associato all'*Africa*. Inoltre Tiepolo aveva già raffigurato l'*America* come una coppia maschile e femminile a palazzo Clerici.

Nessuna figura dunque risponde ai connotati canonici dell'*Asia*: non ci sono nè cammelli, nè incensieri, nè altro di ciò che prescriveva Ripa. Apparentemente l'*Asia* non c'è. Per trovarla, quindi, non ci si può rifare agli attributi tradizionali, ma piuttosto

ad un gesto. Secondo Mariuz è quello di non voltarsi verso la fama cristiana dei Pisani e della Repubblica. Ma perchè, allora, alla *Fama* si volgerebbero invece *Africa* e *America*, all'epoca anch'esse ben poco cristianizzate e addirittura, nel caso dell'*America*, abitata da cannibali secondo l'*Iconologia* di Ripa? Inoltre anche le figure con la corona di piume esprimono nel volto perplessità timorosa, pur volgendo lo sguardo alla *Fama*.

Il gesto identificativo è, a parer mio, un altro e per scoprirlo non resta che prendere in considerazione, in questa porzione di affresco, un'altra coppia (fig. 54), composta da due figure prostrate di fronte ai guerrieri, personaggi di cui non si vede il volto ma solo il dorso coperto da mantelli di gusto orientaleggiante, uno a righe e l'altro orlato da frange. La posa è quella tipica della *proskynesis*, antica usanza di adorazione del sovrano diffusa nelle corti orientali, fatta poi propria dalla religione musulmana per la preghiera rituale. Due figure identiche a queste in tutto e per tutto, tranne che per i colori dei mantelli, erano già state affrescate da Tiepolo a Würzburg (fig. 55), sottomesse alla donna in groppa all'elefante che rappresenta l'*Asia*; le stesse comparivano anche nel relativo bozzetto, conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 56). Tiepolo dunque riprende pari pari le due figure del continente asiatico, ma accostandole ai guerrieri le riveste di un nuovo significato. Qui a Stra, infatti, il gesto che identifica l'*Asia* è quello della sottomissione alla forza veneziana, baluardo della cristianità grazie alla sua flotta, la cui presenza è suggerita per metonimia dagli alberi di nave (presenti anche a Würzburg) alle spalle dei soldati¹⁴⁰. Perfettamente identica è anche un'altra figura che fa parte del gruppo dell'*Asia* sia a Würzburg (fig. 57) che a Stra (fig. 54): un uomo nudo steso supino, con un drappo bianco accanto alle gambe, evidentemente un prigioniero, “muta testimonianza del suo [del continente asiatico] potere e della sua crudeltà”¹⁴¹.

Tiepolo riprende dunque quella chiave politica nella rappresen-

132 M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, cit., p. 154.

133 In questo affresco e nel relativo bozzetto non compaiono i continenti, ma “una descrizione dettagliata dei regni, delle regioni e delle province che formavano la Monarchia spagnola da un lato e dall'altro dell'oceano” (A. Rodriguez, G. De Ceballos, *Storia mitica o storia critica: gli affreschi di Tiepolo nel Palazzo Reale di Madrid e la storiografia coeva*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario*, cit., p. 283).

134 “La testa dell'elefante si pone, perchè così sta fatta nella Medaglia dell'Imperadore Adriano, essendo questi animali proprij dell'Africa, quali menati da quei popoli in guerra, diedero non solo meraviglia, ma da principio spavento à Romani loro nemici” (C. Ripa, *La più che novissima*, cit., II, p. 496); secondo Adriano Mariuz (*Tiepolo*, Venezia 2008, p. 443), l'edizione del Ripa in possesso di Tiepolo era quella di Padova, del 1611. Tiepolo rappresenta l'Africa con un copricapo a forma di testa d'elefante a villa Baglioni, a villa Cordellina, a Madrid. Questo at-

tributo non è invece mai associato all'Asia, che ha il capo avvolto da un velo (Madrid) o porta un turbante (Würzburg) o una corona vegetale (villa Baglioni e villa Cordellina).

135 Ivi, II, p. 498.

136 Ivi, II, p. 497.

137 Abbiamo notizia dell'Africa seduta sopra un cocodrillo nel già citato corteo veneziano del 1598; vi sono poi esempi pittorici, villa Della Torre, sia nella tela di Rubens *I quattro Continenti* (Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1614-1615), nella *Gloria di sant'Ignazio e della Compagnia di Gesù* (Roma, chiesa di Sant'Ignazio, 1691-1694) di Andrea Pozzo. Un precedente antico, possibile fonte per l'associazione del cocodrillo all'Africa, è la statua del *Fiume Nilo* (Musei Vaticani), dove questo animale compare accanto alla personificazione del fiume, circondato da putti.

138 Ivi, II, p. 498.

139 Questa figura indossa i medesimi monili dell'*America* di Würzburg.

140 Due figure prostrate, con gonnellini di piume e

faretra, compaiono anche nell'allegoria dell'*America* nell'*Apoteosi della monarchia spagnola*, a simboleggiare la sottomissione del continente al re di Spagna e ai *conquistadores*. Come si vede, dunque, è un modulo che torna per ben tre volte nella rappresentazione dei *Continenti* di Tiepolo, ogni volta riadattato alle esigenze del diverso committente.

141 F. Büttner, W.C. von der Mülbe, *Giovanni Battista Tiepolo. Gli affreschi di Würzburg*, Milano 1981, p. 119. Solo G.M. Pilo (*Giovan Battista Tiepolo. Apoteosi della famiglia Pisani*, in *Venezia da Stato a Mito*, cit., p. 351, cat. 33), riferendosi al modelletto dell'affresco, aveva colto l'intenzione celebrativa di Andrea Pisani contenuta in questa parte dell'affresco, pur sbagliando le singole identificazioni dei continenti, sulla scia di Pedrocco: “Manifestamente europeo è, subito sotto, il gruppo – si direbbe – della “forza di pace” in armi, attestato su una trabeazione “classica” – tiepolesca – retta, come ai Gesuati e ai Carmini, da modiglioni; cui proni rendono omaggio in atto di sottomissione rappresentanti di popoli

tazione dei *Continenti* che era già stata formulata nel Cinquecento e che lui stesso aveva appena accennato, come s'è visto, nel variopinto corteo di Würzburg, dando così nuova vita a un tema ormai stereotipato.

Ciò che resta ancora, in questa parte dell'affresco, sono alcune figure biancovestite e dolenti sullo sfondo, allusive ai lutti come inevitabili conseguenze delle guerre.

Il messaggio iconografico celebrativo della famiglia Pisani di Santo Stefano “genus Venetis memorabile fastis” (per dirla con Nicandro Jasseo), e quindi della Serenissima, a una generazione di distanza veniva così ribadito immutato dall'esterno delle facciate all'interno della Sala da ballo.

ricondotti all'ordine civile, allusione alle vittoriose campagne di Andrea Pisani contro i Turchi, nel 1717, cui anche si riferisce, con ogni probabilità, lo sventolare di bandiere presso

l'allegoria dell'Europa. Non è un'apologia della guerra; che, anzi, vi appare esorcizzata quale apportatrice di male e tristezza, significati, com'è credibile, dai due gruppi di figure qui prossimi:

fisicamente prostrate, emaciate, le une, sul margine del dipinto, dal quale debordano; strette fra loro in un algido rinserrarsi a difesa, le donne sul banco di nubi lì accanto”.

Il restauro come salvaguardia della storia dell'opera. Alcune osservazioni di metodo

Ileana Della Puppa

Questo intervento nasce dalla stretta collaborazione al percorso di ricerca di Francesca Marcellan, in qualità di conservatore del Museo Nazionale Villa Pisani e funzionario restauratore, frutto di una puntuale ricognizione presso gli archivi storici, pubblici ed ecclesiastici. Da questa collaborazione sono nate delle osservazioni, che travalicano il caso specifico, sul rapporto tra interventi di restauro e ricerca storico-artistica e iconografica, e in particolare sulla necessità della loro interconnessione. Il legame dovrebbe comportare una reciprocità: come la correttezza dell'intervento di restauro dovrebbe essere garantita da una preliminare ricerca storica e storico-artistica, così il contributo dell'occhio esperto del restauratore dovrebbe essere determinante per indirizzare o confermare le ipotesi interpretative formulate negli studi critici, proprio come è avvenuto nel caso di questa ricerca.

Ci si propone dunque di mettere in luce, attraverso il caso della statuaria di Villa Pisani, come uno studio preliminare più approfondito avrebbe potuto fornire ai restauratori alcuni elementi necessari per operare con maggiore consapevolezza, andando dunque al di là del semplice restauro conservativo per arrivare alla salvaguardia di tutte le informazioni storiche rilevanti di cui il bene culturale è portatore. Perdere queste informazioni significa cancellare elementi che fanno parte della storia dell'oggetto e che non saranno più disponibili per studi successivi, a meno che, come in questo caso, figure diverse non lavorino in sinergia su di un obiettivo comune.

Come restauratore vivo infatti un confronto continuo con le altre professionalità coinvolte nelle operazioni di restauro di opere d'arte e credo che, oltre alle oramai consuete analisi chimiche e petrografiche preliminari alle fasi operative e finalizzate alla diagnosi delle cause di degrado e all'individuazione dei prodotti e delle metodologie più appropriate al litotipo, sia di fondamentale importanza uno studio storico e storico-artistico ben delineato. Solo quest'ultimo, infatti, è in grado di far evitare determinazioni operative non sempre corrette dal punto di vista della storia e del significato dell'opera d'arte, decisioni che possono rischiare, con scelte a volte irreversibili, di inficiare gli studi successivi alle lavorazioni conservative.

Si pensi ad esempio al restauro di quadri le cui tele si trovino su supporti lignei marci e fatiscenti non più consoni alla giusta tensionatura della tela. Capita talvolta che i supporti vengano sostituiti anziché essere restaurati, senza tener conto che i numeri di inventario riportati su di essi permettono di ricostruire la storia dell'opera, con i suoi percorsi e spostamenti, anche da una collezione all'altra, e le relative datazioni certe. La semplice trascrizione, ove effettuata, comporta comunque una perdita di informazioni: diverse modalità di incisione, marcatura o dipintura corrispondono di norma a inventari storici diversi, immediatamente individuabili in questo modo.

Nel caso del restauro delle statue di coronamento delle facciate di Villa Pisani, il rischio di perdita di informazioni non ha riguardato dati inventariali, più evidenti e quindi più facilmente salvaguardabili, ma aspetti più sottili e non immediatamente percepibili a un occhio non esperto.

Le operazioni avevano preso il via il 6 gennaio 1995 (C. Capitani, *Invito ad un cantiere di restauro: il coronamento lapideo di Villa Pisani a Stra*, in "Progetto restauro", 3, novembre 1996), con un carattere di urgenza: la rimozione delle sculture, delle panoplie e dei trofei dai loro assiti originali si era resa necessaria per poter eseguire il lavoro di restauro strutturale del muro di coronamento, in pessime condizioni statiche e strutturali. Sul muro erano appoggiate copertine in pietra e, quindi, le opere scolpite in appoggio, agganciate alla muratura con staffe metalliche affogate in piombo e sopra letti di malta per lo più antica. In alcune statue si era potuto constatare che non erano mai state eseguite operazioni manutentive, in quanto avevano all'interno ancora i vecchi perni in legno od osso, in buchi interni necessari per gli ancoraggi ortogonali alla base.

Preliminarmente era stato eseguito *in situ* il lavoro di preconsolidamento superficiale, allo scopo di evitare stress meccanici alle statue fortemente disgregate superficialmente. Le statue infatti sono in pietra tenera di Vicenza o di Costozza dei colli Berici, una roccia sedimentaria calcarea di colore bianco giallastro con presenza superficiale di resti fossili, causa primaria della sua deperibilità; si tratta di un litotipo facilmente lavorabile ed è sicuramente questo uno dei motivi per i quali veniva molto utilizzato, oltre alla vicinanza delle cave di estrazione della pietra; ma questa stessa caratteristica ne favorisce purtroppo anche la degradabilità.

Le indagini fisico-chimiche preliminari al restauro avevano permesso di determinare la composizione delle croste nere superficiali, dovute principalmente alla ormai conosciuta reazione chimica del carbonato di calcio agli agenti inquinanti atmosferici e al deposito del particolato atmosferico, mentre il dilavamento meteorico aveva disgregato e polverizzato ulteriormente la superficie del litotipo. Tutto ciò aveva comportato gravi fenomeni di disgregazione ed esfoliazione superficiale su un materiale ormai modificato chimicamente e diventato fortemente igroscopico; conseguentemente lo stress meccanico, dovuto all'alternarsi dei cicli di gelo e disgelo, aveva creato gravi danni alla pietra, molto porosa, con il distacco di alcuni pezzi. Di questi, alcuni non furono più rinvenuti, altri invece furono ritrovati nei depositi della villa e ricollocati con agganci fatti con perni in vetroresina affogati in resine epossidiche.

L'ambiente circostante, ricco di vegetazione, aveva inoltre favorito il proliferare sulla pietra di Costozza di organismi fotosintetizzanti, come alghe, licheni, muschi e piante superiori. L'attacco biologico aveva trasformato chimicamente e fisicamente la pietra: i licheni sono elementi biodeteriogeni di difficile rimozione in quanto compenetrano la pietra e, una volta rimossi, lasciano sempre delle macchie scure visibili ad occhio nudo.

Ulteriore causa di disgregazione superficiale era stata l'erosio-

ne eolica, dovuta all'elevata altezza – da un minimo di 14 a 17 metri d'altezza – delle opere scolpite: in alcune statue si riscontravano in maniera particolarmente evidente i tipici effetti di erosione che il vento produce sulla superficie. Tutte queste concause davano una situazione di cattivo stato conservativo generalizzato su tutta la decorazione scultorea dei coronamenti. Le operazioni di messa in sicurezza preliminari all'imbaggio erano consistite in micro-stuccature per punti delle zone esfoliate per evitare le perdite di scaglie in procinto di distacco durante la movimentazione delle opere, nel preconsolidamento con resina acrilica silconica diluita al 2% eseguito per nebulizzazione fino a rifiuto delle superfici maggiormente disgregate e nell'applicazione di cartine giapponesi sulle zone con fenomeni di esfoliazione superficiale.

Le sculture erano state rimosse dai loro piedistalli tagliando le staffe che le agganciavano alla muratura, quindi con un'imbrogatura con cinghie e protezioni sintetiche a contatto con la superficie lapidea erano state calate a terra con una gru: i tecnici che operavano da una piattaforma mobile avevano messo in sicurezza le sculture e seguito le operazioni di movimentazione al suolo, per appoggiarle quindi su assiti lignei, poi trasportati nei cortili interni della villa, all'interno di un cantiere predisposto e opportunamente organizzato e strutturato per poter procedere a tutte le fasi di restauro conservativo, reso inoltre accessibile in alcuni periodi ai visitatori della villa, con l'accompagnamento del personale di cantiere.

Dopo un'attenta e blanda pulitura delle polveri depositate con pennelli a setole morbide, si era proceduto all'applicazione di un prodotto biocida ampiamente testato, il *Preventol*® diluito al 5% applicato ad impacco, supportato da polpa di carta e lasciato agire con cicli ripetuti e controllati dai restauratori, poi lavato ripetutamente con acqua distillata per evitare il deposito di sostanze nocive per la pietra.

La pulitura con impacchi era stata generalizzata ed eseguita con l'impacco AB57 modificato nella sua formulazione originale; l'impacco era stato lasciato agire con tempi variabili secondo l'esito ottenuto nella rimozione delle incrostazioni e furono necessarie ripetute applicazioni; infine con l'ausilio di pennelli le croste furono rimosse e le superfici lavate accuratamente con acqua distillata.

Malgrado gli impacchi con AB57, in alcune zone, in particolare nei sottosquadra, le croste dendritiche erano più spesse e di non facile rimozione poiché lì non sempre si riesce ad applicare al meglio l'impacco. Dove le incrostazioni nere erano particolarmente tenaci furono utilizzate delle puliture con strumento micro-aereoabrasivo di precisione, funzionante con polvere di ossido di alluminio a pressione controllata.

Tutte le patine superficiali frutto di vecchi trattamenti originali furono conservate, rimosse invece le vecchie stuccature cementizie, fonte di apporto di sali molto igroscopici e dannosi per la pietra, di sicuro eseguite in precedenti manutenzioni su porzioni cadute e a volte grossolanamente ricostruite.

L'inserzione di perni e grappe di ferro in sculture, trofei e pannoplie aveva avuto in molti casi come conseguenza la cor-

rosione del ferro con il conseguente rigonfiamento e frattura della pietra. Tutti gli elementi metallici furono pertanto rimossi e sostituiti con altri in acciaio inox; quelli interni e facilmente raggiungibili furono passivati con un convertitore di ruggine a base di polimeri chelanti che, grazie ai suoi componenti attivi, stabilizza i prodotti di ossidazione del ferro come la ruggine sotto forma di un complesso ferro-tannico insolubile. Il prodotto può essere applicato sul metallo per proteggerlo dalla ruggine e agisce con questa, mentre la superficie poi va ulteriormente protetta con resina tipo Paraloid® B 72.

Le stuccature e micro-stuccature superficiali furono riempite a scopo conservativo, per evitare possibili vie di accesso delle acque meteoriche e conseguenti danni meccanici. Erano stati utilizzati a questo scopo impasti di resina acrilica più polvere di pietra di Costozza e calce desalinizzata, simili per cromia e granulometria alla pietra, messi nelle zone di fratturazione e nelle micro-fessurazioni.

Dove vi erano delle mancanze in alcune porzioni di pietra, nel caso in cui le lacune creassero problemi strutturali, furono operate delle ricostruzioni con tasselli della stessa pietra.

Come trattamento consolidante venne applicato a pennello fino a rifiuto su tutte le sculture il silicato di etile, un consolidante monocomponente a base di esteri etilici dell'acido silicico. Si tratta di una resina con una buona capacità di penetrazione nel materiale lapideo e buona permeabilità, che non crea sottoprodotti dannosi per la pietra. Il prodotto in eccesso venne tamponato con solvente.

La fase conclusiva del restauro conservativo fu l'applicazione di un film protettivo finale idrorepellente a base di silossani, funzionante come superficie di sacrificio per gli agenti atmosferici. Quest'ultimo prodotto avrebbe dovuto essere riapplicato ogni 3-5 anni, con una manutenzione periodica programmata, ma purtroppo gli scarsi stanziamenti per la manutenzione ordinaria del complesso museale a tutt'oggi non hanno ancora mai permesso di effettuare questo intervento.

Attualmente le statue originali sono ancora collocate nei cortili della villa per scelta dell'allora soprintendente Guglielmo Monti, sia per proteggerle dagli agenti inquinanti, sia al fine di offrirne al pubblico una visione ravvicinata. Tuttavia non sono da sottovalutare le colonie di piccioni che da anni invadono Villa Pisani: con le loro deiezioni acide e saline sono in grado di degradare chimicamente la pietra della statuaria distribuita nei cortili e pertanto devono essere fatti continui interventi di pulitura dello sporco creato dai volatili.

Sui coronamenti delle facciate dal novembre dell'anno 1999 si trovano invece delle copie in vetroresina che, pur risultando molto efficaci dal punto di vista dell'impatto visivo, presentarono tuttavia qualche problema di stabilità al momento del montaggio, poiché erano troppo leggere per opporre sufficiente resistenza ai venti. Si rese infatti indispensabile lo studio da parte di uno strutturista che predispose una struttura metallica interna di sostegno ed ancoraggio delle copie realizzate in resina con un peso complessivo di poco inferiore ai 150 Kg (per le statue di maggiori dimensioni). Tale struttura doveva essere

in grado di sopportare le tensioni provocate dal vento. Su queste ipotesi si è sviluppato il calcolo di verifica della struttura. Furono pertanto creati tre tipi di strutture in acciaio AISI 304 in base alla dimensione delle statue (grandi, medie e piccole).

Nelle statue medie e piccole il diametro dei tubolari nel numero di uno è da 40×3 a 50×3 mm, per quelle di maggiori dimensioni, i tubi in acciaio inox sono 2 distanziati di 50 cm e delle dimensioni di 57×3 mm. Il tutto è tenuto assieme da giunti di collegamento quadri. Alla struttura la statua è fermata con centine annegate nella struttura e collegate con la struttura tubolare. La base che sorregge i tubolari è fissata al basamento in pietra con fasce in acciaio inox 304 alle cui estremità sono ricavati i fori per l'ancoraggio delle statue con bulloni; la struttura alla base è rinforzata da perni quadri di 40×3 mm posizionati a 45° tra le fasce ed i tubolari. Tutti i tubolari sono affondati nelle basi in pietra per 30 cm. Alle statue furono inoltre riapplicati gli agganci esterni originali ed altri nuovi.

Come si è visto da questo sintetico riepilogo delle operazioni di restauro, l'intervento è stato importante, ha tenuto conto di tutte le problematiche relative al degrado legato alla collocazione e si è avvalso delle metodologie operative più aggiornate, seguendo rigorosamente il protocollo previsto in casi simili. Ciononostante, dalla messa in relazione dei dati emersi dallo studio storico-iconografico di Francesca Marcellan con l'osservazione diretta delle statue nel loro stato attuale post-restauro, sorgono alcune riflessioni sulla possibilità di interpretazioni erronee da parte dei restauratori che hanno portato in qualche caso all'occultamento di alcuni segni importanti ancora presenti nelle statue.

La prima osservazione riguarda una particolarità stilistica di Francesco Bertos, autore della maggior parte delle statue del coronamento, cioè il foro del trapano in corrispondenza della pupilla e che oggi è visibile solo in alcune delle statue, il che fa riflettere sul rischio che un restauro, pur accorto, possa coprire i segni di un tratto stilistico che può risultare fondamentale all'identificazione dell'artista. Questo riempimento ai fini conservativi si è potuto sicuramente individuare nella statua della *Carità* con la testa reclinata all'indietro (uno dei due fori è visibilmente chiuso, mentre l'altro solo parzialmente) lo stesso si è potuto vedere nel putto alla destra della statua rappresentante *Venezia*, nella quale il riempimento è visibile solo con un'osservazione attenta. Nel momento del restauro queste parti devono essere state occluse con impasti perché interpretate come possibili vie di deposito dell'acqua e, conseguentemente, di inizio di processi di degrado del litotipo. L'attenzione concentrata esclusivamente alla conservazione nel tempo del manufatto non ha in questo caso considerato purtroppo l'errore irreversibile per la conoscenza futura dell'opera.

In un altro caso, invece, la perdita di informazioni riguarda l'aspetto iconografico, come nell'imponente figura del capitano da Mar, nella quale si osserva un riempimento ad impasto di una porzione estesa che dalla spalla arriva al braccio, come se vi fosse stata in origine una fascia metallica o dei fori come inserti per sorreggere dei bottoni forse in pietra o in metallo,

che a loro volta sorreggevano il mantello da cerimonia, come ci documentano molte immagini storiche relative all'iconografia di questa importante carica militare. Per quanto riguarda invece lo scettro, la presenza di parti metalliche sotto la mano stretta a pugno come a reggere qualcosa, sicuramente il bastone del capitano da Mar, ci fanno sicuramente affermare che lì si trovava un oggetto oggi mancante. I perni, segati e riempiti ma non totalmente, lasciano fortunatamente intravedere gli inserti metallici sotto la mano. Sicuramente si trattava di perni che fuoriuscivano a sostenere lo scettro; anche in questo caso si può presupporre fosse in pietra o in lega metallica, ben visibile nelle incisioni dell'epoca come simbolo del comando.

Ugualmente nella statua della *Madonna del Rosario*, collocata all'apice del timpano soprastante la facciata della cappella Pisani, si nota che l'indice ed il pollice non combaciano, ma vi è un'unione in pietra di poco più di un centimetro: si può ipotizzare servisse a reggere il rosario metallico di cui non è rimasta traccia se non nelle incisioni di Ransonnette. Così pure dicasi per le scanalature presenti sulla testa della *Madonna e del Bambino*, teste che un tempo portavano sicuramente entrambe una corona metallica.

Sempre una perdita di attributi, in questo caso caratterizzanti una figura allegorica, si riscontra nella statua della *Fortezza*, collocata sul fronte parco. Come si può chiaramente vedere nelle incisioni del Ransonnette, c'erano delle frecce metalliche conficcate nelle scudo, una sola delle quali era rimasta ai tempi del restauro. Quest'ultima è stata rimossa e conservata in una teca. Anche in questo caso tutti i fori occupati un tempo dalle frecce metalliche sono stati riempiti, sicuramente per fini conservativi, con impasti simili alla pietra e sono ormai a distanza di pochi anni dal restauro molto difficilmente individuabili. Sarebbe stato dunque opportuno, per non perderne la memoria, differenziarli cromaticamente o almeno tenere la stuccatura sottolivello, denunciandone con precisione la collocazione originale.

Infine si consideri la statua che Francesca Marcellan identifica con l'eroe Bellerofonte che doma il cavallo alato Pegaso, collocata sul fronte Brenta e finora erroneamente letta come un Perseo: nel mito si racconta che la doma del cavallo avviene tramite una corda dorata. Studiando la statua con un esame ravvicinato e utilizzando una lente di ingrandimento, ho potuto constatare con soddisfazione che sono ancora visibili piccolissime tracce superficiali di policromia gialla, riconsolidate in questo periodo, a conferma dell'identificazione grazie alla resa cromatica della "corda d'oro". La statua, in questo caso, sicuramente ha avuto dei trattamenti superficiali di pulitura ben calibrati che fortunatamente non hanno rimosso completamente le pellicole pittoriche e hanno permesso dunque la lettura completa di questo attributo della figura. Anche qui sarebbe stato opportuno applicare il colore sulla corda con una leggera velatura ad acquerello, segnalando quindi così la presenza di policromia sulla statua. Sarebbe stato poi interessante cercare con attenzione se anche altre statue del coronamento riportassero tracce di colore.

Come si è potuto vedere dall'esposizione di questo caso esem-

plare, anche un restauro eseguito con attenzione e scrupolo, seguendo tutte le metodologie previste per le lavorazioni dalle raccomandazioni Normal degli anni ottanta, ha comportato il rischio di perdere alcune informazioni importanti non solo per l'attribuzione delle statue, ma anche per la corretta individuazione dei soggetti. Le sole indagini chimiche e fisiche preliminari ai lavori non si possono dunque considerare sufficienti per avere una valutazione completa delle lavorazioni necessarie per un buon restauro conservativo: è necessaria una conoscenza

approfondita delle opere e del luogo cui pertengono per sapere cosa cercare e come intervenire nel modo più corretto. Tutto questo può essere fatto solo coinvolgendo nella predisposizione del progetto preliminare e poi in quello esecutivo molteplici figure professionali, portatrici di competenze diverse; in una prospettiva ottimale, dovrebbero collaborare insieme non solo il restauratore, il chimico, il biologo, ma anche l'architetto, lo storico e lo storico dell'arte.