

SULLA CIRCOLAZIONE DI MODELLI NEL VENETO DEL CINQUECENTO

FRANCESCO MARCORIN

La moderna riscoperta della tecnica dello stucco fu un fenomeno estremamente complesso e variegato, la cui rapida diffusione da Roma all'Italia centro-settentrionale e alla Francia fu allo stesso tempo risultato e motore della trasmigrazione di maestranze e modelli decorativi. Seppure ancora presente tra le tecniche artistiche in uso nel Medioevo, la sua ricomparsa su ampia scala a cavallo tra Quattro e Cinquecento si impose come un fenomeno del tutto nuovo e profondamente legato a quell'idea di 'antico' rappresentata a grandi linee dalla produzione di età romana¹.

La ragione è semplice: se nel corso dei secoli la tecnica dello stucco di marmo si era via via allontanata dai modi antichi, tanto che gli stessi procedimenti di preparazione dell'impasto erano andati dimenticati e rimpiazzati da materiali più poveri come calce e gesso, la sua rinascita era la diretta conseguenza della riscoperta della *Domus Aurea* a Roma e dei suoi apparati decorativi. Imitare lo stucco antico nei palazzi papali significava riportare alla luce un'identità

¹ Per una trattazione più puntuale sul concetto rinascimentale di 'antico' si rimanda a MARCORIN 2018.

culturale locale in totale continuità con il passato, mentre in altri contesti, come quello veneto, tale linguaggio decorativo mancava di riferimenti autoctoni e si caratterizzò come un fenomeno di importazione.

Proprio per questa ragione la decorazione a stucco si diffuse di pari passo con il nuovo linguaggio architettonico, diventando uno dei mezzi di espressione dell'estetica 'modernamente antica', ma costituendo nel contempo uno dei terreni più fertili di sperimentazione. Va poi ricordato che l'organizzazione dei cantieri rinascimentali, basata su squadre di artisti costruite di volta in volta a seconda dell'occorrenza, rendeva estremamente rapida la circolazione di disegni e modelli; a cui va aggiunto il fatto che la maggior parte delle maestranze era in grado di praticare più arti e che la mansione dello stuccatore, ruolo che avrebbe raggiunto piena autonomia solo molto più tardi, era svolta da pittori, scultori, bronzisti e architetti. È per questo motivo che il presente contributo, anziché focalizzarsi nello specifico sulle decorazioni a stucco nel Veneto del Cinquecento – tema, peraltro, su cui vi sono ancora parecchie questioni aperte e su cui i più recenti studi stanno apportando nuove interessanti conoscenze –, intende invece sviluppare una riflessione di contesto su scala più ampia, re-intavolando la problematica della circolazione dei medesimi modelli antichi e moderni a cavallo di diverse arti e tecniche, di cui lo stucco costituisce solo una delle molteplici declinazioni.

Prestando fede alla versione vasariana, il primato della moderna riscoperta della 'ricetta' dello stucco bianco in uso presso i Romani spetterebbe a Giovanni da Udine². L'idea di un impasto a base di calce, acqua e polvere di marmo bianco costituiva il punto di arrivo di una serie di innumerevoli tentativi con calce, pozzolana e polvere di travertino, il cui colore tendeva inesorabilmente a imbrunire³.

A dire il vero, decorazioni in stucco bianco a base di gesso erano state prodotte ininterrottamente durante tutto il Medioevo e ancora agli inizi del Rinascimento, seppure con risultati piuttosto lontani

² VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 448-449 (ed. 1568).

³ Sulla composizione e sul caratteristico colore bianco dello stucco antico – romano nella fattispecie – cfr. FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 5, nota 7.

dalla raffinatezza e dalla durezza degli esemplari romani, ma resi tuttavia apprezzabili dai vantaggi che questa tecnica offriva in termini economici e di tempo, vale a dire la possibilità di produrre opere in serie attraverso l'uso di stampi e la capacità di imitare rilievi lapidei con un materiale e una tecnica più facilmente gestibili⁴. Cicli decorativi a stucco, rifiniti con dorature e campiture colorate, erano stati eseguiti da Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze⁵, da Pinturicchio nel Casino del Belvedere e nei Palazzi Vaticani⁶, da Bramante a Santa Maria presso San Satiro⁷, ma il loro successo, almeno in ambito toscano, andava di pari passo con quello di altre tecniche allora in voga, fra cui la maiolica, la quale si andava perfezionando nei medesimi anni grazie alle sperimentazioni di Luca della Robbia.

La riscoperta fatta da Giovanni da Udine, al contrario, diede nuovo impulso alla decorazione a stucco, con un impatto tanto sul piano tecnico – nella composizione chimica dell'impasto, nella qualità della finitura e nel raggiungimento del tanto agognato biancore – quanto su quello culturale, come parte di un più ampio programma di studio dell'antico condotto all'interno della bottega di Raffaello⁸. Va osservato che nella maggior parte dei casi il recupero dell'antico, così profondamente vagheggiato, era frutto di simulazioni, una delle quali consisteva nel fingere i preziosi marmi della Roma imperiale – il granito rosso e grigio, il cipollino, il serpentino, il marmo

⁴ ZAMPERINI 2012, pp. 91-95. Per una trattazione specifica sulla tecnica dello stucco e del cosiddetto 'stucco forte' cfr. AMENDOLAGINE 2001; AMENDOLAGINE 2011.

⁵ FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 21. Per un approfondimento sul tema (prima e dopo il restauro condotto nel 1986) si rimanda a: SANPAOLESI 1947; DONATELLO E LA SAGRESTIA VECCHIA 1986; DANTI 1989; QUINTERIO 2007/2008.

⁶ Cfr. BURANELLI 2008, pp. 71-73; LA MALFA 2009, pp. 113-141; LA MALFA 2017.

⁷ Per la decorazione plastica e la questione delle cromie originali cfr. BORSI 1992a; BORSI 1992b; AULETTA MARRUCCI 1992; BANDERA 1992; AULETTA MARRUCCI 2001; BRAMANTE A MILANO 2015, pp. 42-49.

⁸ Sull'argomento cfr. YUEN 1979; RAFFAELLO ARCHITETTO 1984; NESSELRATH 1986b; LORENZ 1987; OLIVATO 1987; DACOS 2008, pp. 13-136; GASPARRI 2010; ZAMPERINI 2012, pp. 102-110; FROMMEL 2013/2014.

africano, il lucullano e il verde antico⁹ – attraverso l'uso di intonaco e stucco levigato e colorato ad arte¹⁰. Al maestro urbinato e ai suoi allievi era certamente nota la descrizione dello stucco antico contenuta nel *De Architectura* di Vitruvio, dove tale tecnica però trovava spazio non tanto come espediente decorativo, quanto come tipo di rivestimento particolarmente indicato per la sua durevolezza¹¹. La natura dello stucco, facile da stendere quando ancora bagnato, ma estremamente compatto dopo l'asciugatura, lo rendeva un tipo di finitura assai apprezzato nel mondo antico: poteva essere usato come semplice intonaco¹² (fig. 19), ma si prestava anche alla resa di motivi decorativi su pareti e volte, all'integrazione di elementi architettonici quali capitelli, basi, scanalature e fregi e come finitura di sculture, agevolando la resa dei dettagli e l'aderenza del colore¹³.

⁹ MARANGONI 1744, p. 341; cfr. anche KINNEY 2001, p. 142; BOSMAN 2013, p. 73 e nota 18, pp. 78-79.

¹⁰ TAFURI 1992, p. 13; ADORNI 2012, p. 9 e nota 15. Va anche ricordata la critica di Raffaello a Bramante, il quale più di tutti si era avvicinato ai modi antichi, ma facendo ricorso a materiali poco nobili anziché ai medesimi marmi pregiati degli architetti romani, cfr. DI TEODORO 1994, p. 118.

¹¹ VITRUVIO 1997, vol. II, p. 1033 (Libro VII, capo III); FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 5; ZAMPERINI 2012, pp. 15-19. Si veda anche RUSCONI 1590, Libro VII, pp. 103-104: «Sotto alle cornici, seguita Vitruvio, che bisogna imboccare molto bene, et sgrossare le pareti: et secca quella sgrossatura si deono indurre le diritture dello arenato di modo, che le lunghezze siano à linea, le altezze à piombo, et gli angoli à squadra; perché di questa maniera le coperte ultime saranno poi accomodate alla pittura. Cominciandosi a seccare la già data crosta, di nuovo se gliene dia un'altra di sopra; et quando il muro dopo la prima sgrossatura con tre croste, almeno di arena, sarà formato, all'houra si faranno le spianature con grano di marmo, la qual materia sia diligentissimamente trita, et impastata, et seccata questa intonicatura, un'altra se gliene dia leggermente, la quale sia benissimo battuta, et fregata con gl'istromenti, che vediamo dissegnati nella nostra figura, la quale ci mostra appunto sette gradi d'incrostatura, come ci comanda Vitruvio; et così haveremo le pareti incrostate, eccellentissime, sicure, et atte à conservar le pitture, et non fendersi, ò scorciarsi mai, come sino à giorni nostri vediamo conservarsi i muri antichi con le loro intonicature dipinte, et sode, et lustri a meraviglia».

¹² FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 3 e p. 6, nota 8.

¹³ Per una rapida panoramica sulla decorazione a stucco nel mondo antico e per una bibliografia di approfondimento cfr. PASQUINI 2002, p. 9, nota 1. A Roma nel Cinquecento erano ancora visibili monumenti antichi rifiniti a stucco, fra cui il tempio della Fortuna Virile. Tale impiego di questo materiale non sfugge all'occhio

In veste di espediente pratico per integrare manufatti architettonici o scultorei, la tecnica dello stucco vincolava la propria esistenza a quella di altre arti, trovando una forma di autonomia soltanto a partire dal V secolo d.C., allorché vennero prodotti i primi elementi architettonici e le prime sculture a tutt'intero interamente in stucco¹⁴.

Quello dell'immaginario raffaellesco era uno stucco all'antica, direttamente ispirato alle grottesche della Domus Aurea e ai rari esemplari superstiti nella Crypta Balbi e sotto le volte del Colosseo, osservati anche da Giuliano da Sangallo, Battista e Antonio il Giovane¹⁵: uno stucco con motivi ornamentali minuti e poco aggettanti, più vicini all'intaglio dei cammei e allo stacciato che alla scultura vera e propria. I primi esempi a Roma, fra cui la decorazione delle Logge Vaticane, erano una riproposizione quasi filologica dei motivi e delle combinazioni cromatiche antichi, dove stucco e decorazione pittorica erano legati indissolubilmente. Tuttavia, fu chiaro fin da subito che la tecnica dello stucco permetteva una varietà assai maggiore di effetti chiaroscurali e di motivi, tanto che i più recenti studi tendono a considerare pressoché coevi i diversi filoni decorativi: lo stucco a forte aggetto e i rilievi bassissimi, lo stucco bianco e quello policromo¹⁶.

attento degli architetti rinascimentali, fra cui Antonio da Sangallo il Giovane, che nel foglio U 166 Ar degli Uffizi correda il rilievo dell'edificio con la nota «Rico-perto tucto di stucco»; CAFÀ 2002, p. 160, nota 118.

¹⁴ CORTESI 1978; PAVAN 1980; PASQUINI 2002, pp. 10-12; 20. Per una trattazione più specifica sugli stucchi dell'abbazia di Pomposa e del Tempio di Cividale, due esempi geograficamente vicini all'area di studio, si rimanda a SALMI 1966-1968; PAVAN 1984; RUSSO 1984; L'ORANGE 1953; DE FRANCOVICH 1962; L'ORANGE, TORP 1977-1979; PASQUINI 2002, pp. 66-70, 84-91, in particolare pp. 70 e nota 309 e pp. 88-89.

¹⁵ Di Giuliano, celebre è il disegno della Crypta Balbi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 4v. Si vedano anche due studi di compartimenti di decorazione a stucco in villa Adriana a Tivoli: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Taccuino Senese (S.IV.8), ff. 13v, 37r; BAV, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 39; per Battista si ricorda la veduta delle volte decorate del Colosseo, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 1576 A; per Antonio il Giovane si rimanda alla nota 13.

¹⁶ Cfr. DACOS 2008; QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 90.

In Veneto la tecnica dello stucco giunse qualche anno più tardi, grazie a ripetuti contatti fra maestranze e a trasmissioni di artisti, ma in particolare come conseguenza di tre fatti: il trasferimento di Giulio Romano alla corte di Federico II Gonzaga a Mantova nel 1524¹⁷, il ritorno in patria di Giovanni da Udine in seguito al Sacco di Roma¹⁸ e, analogamente, la fuga di Jacopo Sansovino dall'Urbe per stabilirsi a Venezia¹⁹.

Va ricordato che sia Giulio Romano sia Giovanni da Udine si erano formati nella bottega di Raffaello, il che mette in stretta relazione i primi cicli decorativi in area mantovana e veneziana con quelli eseguiti poco tempo prima a Roma. La differenza sostanziale stava nel fatto che né a Mantova né in Veneto esistevano decorazioni a stucco risalenti all'antichità, rendendo il dilagare di questa tecnica un fenomeno di assoluta novità per cui era necessaria l'importazione non solo della conoscenza tecnica, ma anche dei modelli figurativi di riferimento. Dall'altra parte, lo stesso Jacopo Sansovino ebbe il merito di formare all'interno della propria bottega personalità competenti non solo in materia di scultura, ma anche nella tecnica plasticatoria, come Alessandro Vittoria, Danese Cattaneo e Tiziano Minio²⁰, contribuendo, attraverso un ripetuto scambio di maestranze con i cantieri di Falconetto, a importare in Veneto il linguaggio decorativo romano.

Stucchi per Isabella d'Este erano già stati eseguiti nel 1522 da Lorenzo Leonbruno, ma senza i risultati sperati a causa del loro rapido deperimento e del viraggio cromatico da bianco a bruno²¹; di enorme impatto furono invece gli stucchi eseguiti dalla bottega di Giulio Romano dopo il 1525 a palazzo Te, a cui lavorò anche Francesco Primaticcio. Il successo di questo nuovo tipo di decorazione

¹⁷ FERRARI 1992, vol. I, pp. 22-28; ADORNI 2012, pp. 7-15; FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 23.

¹⁸ ADORNI 2012, p. 8.

¹⁹ ADORNI 2012, p. 8.

²⁰ All'interno della vastissima bibliografia relativa all'argomento si rimanda a: HOWARD 1975; BOUCHER 1984; BOUCHER 1991. Si veda anche BACCHI 1999; ATTARDI 1998; DE PAOLI 2004, p. 163; FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 14-17.

²¹ SAMBIN DE NORCEN 2003, pp. 203-211; ZAMPERINI 2012, p. 114.

è testimoniato dal fatto che già pochi anni dopo un gruppo di stucatori venne chiamato a Trento da Mantova per decorare il castello del Buonconsiglio (1527-36)²², documentando la formazione di nuove maestranze all'interno dei cantieri giulieschi. Quanto a Giovanni da Udine, dopo ripetuti viaggi tra Roma, Firenze e il Friuli, dove poté mettere in cantiere alcune opere, tra la fine del quarto decennio e i primi anni del quinto egli venne coinvolto nella decorazione di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, cantiere che rispecchiava lo spiccato interesse del committente – il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani – per l'arte e l'architettura di Roma²³ (fig. 20). I contatti tra botteghe di artisti locali e maestri provenienti dalla Città Eterna furono l'anello di congiunzione tra due diversi linguaggi artistici che dette l'avvio alla circolazione di disegni e modelli provenienti dall'Italia centrale.

Tra le prime città che accolsero favorevolmente le nuove tendenze c'era Verona, la quale aveva dato i natali a Fra' Giocondo, a Giovan Maria Falconetto e a Michele Sanmicheli, i tre architetti che, sempre stando a Vasari, avevano portato in Veneto «il vero modo di fabbricare e la buona architettura»²⁴. Tutti e tre, nei primi due decenni del secolo, avevano trascorso un lungo periodo a Roma, dove avevano assistito tanto all'esplorazione dell'antico in chiave più strettamente filologica operata da Raffaello e dalla cerchia dei Sangallo quanto alla produzione di nuove opere d'arte e di architettura nel linguaggio più aggiornato. Tuttavia, nel caso di Verona – e, in forme analoghe, nei casi di Padova e di Venezia –, ad essere al corrente delle nuove tendenze non erano soltanto gli artisti, ma anche gli stessi committenti, i quali giocarono un ruolo di prim'ordine nella diffusione dei modi romani nel Veneto del primo Cinquecento. Come Domenico e Giovanni Grimani a Venezia e Pietro Bembo a Padova, anche a Verona Gian Matteo Giberti, Ludovico Canossa e Giulio Della Torre vantavano legami strettissimi con Roma, imponendosi come i protagonisti indiscussi della nuova stagione artistica. Ludovico Canossa, in particolare, durante il soggiorno presso

²² STROCCHI 2011; ZAMPERINI 2012, p. 122.

²³ PERRY 1981; STEFANI MANTOVANELLI 1984; BRISTOT 2001a; BRISTOT 2001b; BISCONTIN 2001; BRISTOT 2008.

²⁴ VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 593 (ed. 1568).

la corte papale, aveva avuto modo di conoscere personalmente Raffaello e Giulio Romano e possedeva la famosa *Madonna della perla*, una delle rare opere raffaellesche presenti in Veneto²⁵. Non sorprende dunque che la sua residenza, progettata da Michele Sanmicheli quasi certamente a partire da disegni di Giulio Romano, a cui spetterebbe almeno il bugnato del pianterreno²⁶, sia stata tra le prime ad accogliere una decorazione a stucco, del tutto estranea alla tradizione locale. Senza dubbio palazzo Canossa fu il frutto del felice connubio tra un committente colto e aggiornato e un architetto pienamente capace di rispondere a specifiche esigenze: è altrettanto noto, infatti, come lo stesso Sanmicheli nei propri cantieri avesse spesso ricoperto un ruolo di “committente secondario”, avendo ben chiari i modelli romani ed essendo in grado di scegliere e formare all’occorrenza artisti e maestranze che subentrassero per la decorazione dei palazzi²⁷. Quanto ai contatti tra Giulio Romano e Verona, va anche ricordato che egli aveva fornito i cartoni per la decorazione dell’abside del duomo, eseguita da Francesco Torbido nel 1534²⁸, operazione che permise ad artisti che non erano mai stati a Roma di misurarsi direttamente con un linguaggio artistico profondamente diverso da quello che si era formato in Veneto. Influenze mantovane si ebbero anche a Padova, dove si poté assistere nell’arco di pochi anni all’esecuzione di due cicli decorativi, uno nell’Arca del Santo nella basilica di Sant’Antonio (1532-33)²⁹ e uno nell’Odeo Cornaro (1533-38), per la cui trattazione si rimanda

²⁵ Fu, tra l’altro, lo stesso Ludovico di Canossa, nel 1519, a portare a Federico Gonzaga il progetto per un monumento funebre di mano di Raffaello. VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 187 (ed. 1568); ORTI MANARA 1845, p. 21 e pp. 54-55 nota 63; OBERHUBER, BURNS 1984, pp. 429-432; BURNS 1995, pp. 57-58.

²⁶ BURNS 1989.

²⁷ DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 60-63; BOUCHER 2004, p. 33; nello specifico, Sanmicheli coinvolse nei propri cantieri lo stuccatore Bartolomeo Ridolfi e i pittori Anselmo Canera, Bernardino India, Eliodoro Forbicini e Paolo Veronese, svolgendo un ruolo determinante nella formazione della nuova generazione di artisti veronesi.

²⁸ VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 575 (ed. 1568); DA PERSICO 1820, p. 39; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 103-104; Per alcuni dubbi sul ruolo di Giberti come committente di Giulio Romano cfr. REPETTO CONTALDO 1984, p. 50.

²⁹ ATTARDI 2004, p. 47.

al saggio di Giulio Pietrobelli³⁰. In entrambi i casi, l'autore e il coordinatore del programma decorativo fu Giovan Maria Falconetto, il quale era riuscito a formare all'interno della propria bottega maestranze in grado di padroneggiare la tecnica plasticatoria.

Ciò che va osservato, soprattutto nella decorazione dell'Odeo Cornaro, è una certa interscambiabilità di motivi tra stucco e affresco, che fa sì che nella stessa sala convivano decorazioni effettivamente realizzate a stucco – dunque con un'articolazione tridimensionale – e decorazioni ad affresco eseguite *ad imitazione* dello stucco, dove particolare attenzione viene data alla resa cromatica e alle ombreggiature. Il concetto dell'imitazione è il concetto chiave del ragionamento che qui si vuole esporre: non semplice replica pedissequa di motivi antichi o moderni attinti da altre decorazioni a stucco, ma un concetto di imitazione che travalica in senso molto più trasversale i confini fra le varie arti, che vede riprodotti in stucco elementi architettonici e scultorei e, analogamente, simulati ad affresco brani decorativi in stucco, cornici ad intaglio, sculture e cammei. Il meccanismo alla base è facilmente intuibile: la circolazione di motivi decorativi propri dello stucco non fu prerogativa degli stuccatori, ma avvenne per mano di pittori, architetti, intagliatori e stampatori. Lo stesso tessuto decorativo di un soffitto poteva quindi essere eseguito arbitrariamente ad affresco o a stucco, così come la pittura poteva imitare o integrare l'organizzazione architettonica degli spazi. Il fattore comune, nonché il mezzo di trasmissione dei modelli, era il disegno, a ragione considerato dallo stesso Giulio Romano come il padre di tutte le arti³¹.

Il caso più noto – e uno dei più riusciti – di compenetrazione tra diverse tecniche e di totale versatilità di modelli è la decorazione di villa Barbaro a Maser, databile al 1560-62³²: lì Paolo Veronese fu in

³⁰ Per una bibliografia precedente, cfr. WOLTERS 1963; PETROBELLI 1980, pp. 18-40; WOLTERS 1980, p. 74; BOUCHER 2004, p. 23; BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011; ZAMPERINI 2012, p. 122.

³¹ Cfr. BELLUZZI, FORSTER 1989, pp. 203-207; QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 86 e nota 435.

³² Per una trattazione specifica cfr. CROSATO LARCHER 2008. Ovviamente il ciclo di Maser non costituisce un *unicum*, ma è del tutto confrontabile, nella concezione

grado di alterare la percezione degli spazi attraverso false nicchie e aperture, simulando sia membrature architettoniche (colonne, cornici, ballatoi) sia elementi propri della decorazione a stucco, dell'intaglio e della scultura (figg. 21-22). L'operazione, a dire il vero, fu molto più ardita: infatti, alcune parti furono effettivamente realizzate a stucco – le cornici delle porte, la fascia a meandri lungo le pareti e la decorazione dei camini –, mentre le restanti furono decorate a fresco, con una resa mimetica eccezionale e in perfetta continuità di impaginato. Indipendentemente dal fatto che si trattasse di una scelta per ridurre i tempi e i costi, oppure della scarsa disponibilità di stuccatori perché impegnati in altri cantieri o, ancora, di una precisa scelta estetica, il ciclo di Maser mette in luce chiaramente come fosse possibile riproporre una decorazione a stucco anche senza stuccatori, o quantomeno coinvolgendoli in modo limitato.

Un precedente rispetto al ciclo di Maser è costituito dall'impresa decorativa della chiesa di San Sebastiano a Venezia, realizzata sul finire degli anni cinquanta da un Paolo Veronese poliedrico, in doppia veste di architetto e di pittore³³. La felice scelta di affidare a un unico artista il controllo dello spazio si traduce in una eccezionale unitarietà d'insieme, dove i meccanismi di *simulazione* di elementi decorativi trovano un'applicazione coerente e senza impacci. La percezione indotta nel visitatore è quella di trovarsi all'interno di un organismo architettonico costruito in pietra e decorato a stucco, senza che però vi compaiano né l'uno né l'altro materiale: gli elementi tridimensionali, infatti, come le cornici e i modiglioni, sono realizzati in legno rifinito a biacca³⁴, mentre tutto il resto della decorazione – la partitura architettonica, le scene all'interno delle finte aperture e i rilievi negli scomparti del soffitto – è affidato alla pittura, la quale si serve, a seconda del caso, di un differente supporto scelto tra tela, tavola e intonaco (fig. 23). Con estrema disinvoltura

d'insieme e nella fluidità dei motivi decorativi, con gli affreschi di altre ville palladiane eseguiti da Giovanni Battista Zelotti, Giovanni Antonio Fasolo, Bernardino India e Anselmo Canera.

³³ Cfr. PUPPI 1980; PUPPI 1988; WOLTERS 1990.

³⁴ Per la simulazione dello stucco a partire da elementi lignei si veda anche l'intervento di Tancredi Farina in questo stesso volume.

Veronese fonde tecniche diverse e declina in tutte le possibili varianti i medesimi motivi decorativi, a volte semplicemente imitando i modelli di partenza, altre interpretandoli in modo quasi filologico. Un esempio concreto è dato dalle decorazioni vegetali, eseguite ad imitazione di rilievi marmorei sui fusti delle colonne – rifacendosi a Giulio Romano, che a sua volta prende a modello le colonne vitinee vaticane³⁵ –, simulando un ornato in stucco sulle cornici delle scene o raffigurando veri e propri festoni di fronde e frutta, traducendo i modelli scultorei antichi in apparati festivi moderni³⁶.

La capacità di Paolo Veronese di muoversi tanto nel campo della pittura quanto in quello dell'architettura non era certo un caso iso-

³⁵ L'unico modello antico di colonne tortili decorate a tralci di vite erano le dodici colonne esistenti nella basilica costantiniana di San Pietro, poi riutilizzate nella ricostruzione moderna. Giulio Romano le rappresenta nella *Donazione* nella sala di Costantino (1520-24), nella *Circoncisione* del Louvre (1522-23), nel disegno, forse per un candelabro, conservato a Oxford (Christ Church, inv. 0881) e ne importa il modello a Mantova, raffigurandole sulla parete orientale del giardino segreto di palazzo Te (decorazione oggi piuttosto deteriorata, del cui disegno preparatorio esiste una copia nell'*Album Van Heemskerck* II del Kupferstichkabinett di Berlino, f. 18r; cfr. GIULIO ROMANO 1989, pp. 213, 328), nella palazzina di Margherita Paleologa nel castello (1531-32). Cfr. GIULIO ROMANO 1989, pp. 385-387 e vedi la tavola relativa delle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte, Venezia 1594 (1° ed. 1580), f. 21) e inserendole nella partitura architettonica del cortile della Cavalierizza nel Palazzo Ducale. Da qui, attraverso disegni, il modello raggiunge il Veneto. Paolo Veronese inserisce le colonne vitinee nel *Trionfo di Mardocheo* e nella decorazione parietale di San Sebastiano a Venezia (1556-1558), nel soffitto della sala dell'Olimpo di villa Barbaro a Maser (1561 ca.), nell'*Annunciazione* della cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1564 ca.) e nell'*Apoteosi di Venezia* nel soffitto della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale (1579-1582). Per un approfondimento sul tema, cfr. FRANZONI 1988, pp. 126-128; DE BLAAUW 1994, p. 656; GOMBRICH 1999, pp. 125-127; TUZI 2002, pp. 75-98, 153-178.

³⁶ La questione, qui intavolata in forma estremamente semplificata, meriterebbe in realtà un'analisi a parte: se è vero, infatti, che la decorazione a motivi vegetali riprodotta da Veronese si rifà a forme e modi antichi, non va dimenticato che nel Cinquecento la prassi di appendere festoni di vegetali in occasione di celebrazioni e festività era ancora viva. Ci troviamo in questo caso – e in analogia con i cicli decorativi di Zelotti e Fasolo in ville e palazzi – di fronte a una sovrapposizione di modelli, dove la distinzione fra antico e moderno può essere operata solo attraverso lo studio specifico degli apparati decorativi effimeri.

lato, basti pensare, nel solo ambito veronese, a Giovan Maria Falconetto, a Giovanni Caroto³⁷ e, poco più tardi, a Paolo Farinati³⁸, per non citare, su più ampia scala, Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano. Proprio per questo motivo, la migrazione di modelli da disegni di architettura a disegni di ornato fu pressoché immediata e non è raro trovare citazioni in opere pittoriche – e successivamente in decorazioni a stucco – di figure inizialmente pensate per trattati di architettura³⁹. Di contro, come negli affreschi trovava spazio l'imitazione di stucchi, sculture, cammei, cornici lignee ed elementi bronzei, lo stesso repertorio decorativo delle grottesche antiche offriva modelli trasferibili nella sagomatura di cornici in legno intagliato e dorato destinate ai dipinti, nella finitura di cassapanche e arredi⁴⁰ e nelle immagini a stampa (figg. 24-25; 26-27).

L'esempio più noto di cornici in un'opera a stampa è costituito dalle immagini della seconda edizione delle *Vite* di Vasari, ma già in una nutrita serie di frontespizi di volumi stampati a Venezia nei decenni precedenti al 1568 è possibile rintracciare chiari riferimenti all'architettura, alla scultura e soprattutto all'arte plastica, anticipati già da Serlio nel colophon del *Terzo Libro* e nel frontespizio del *Primo Libro*, pubblicati rispettivamente a Venezia nel 1540 e a Parigi nel 1545. D'altronde, la stampa permetteva una circolazione di modelli molto più rapida ed estesa rispetto ai disegni e fu uno dei canali

³⁷ Giovanni Caroto, fratello del più celebre Giovanni Francesco, viene ricordato per la raccolta di xilografie che illustrano il *De origine et amplitudine civitatis Verona* di Torello Saraina (1540), il primo trattato sulle antichità veronesi. Lo stesso Caroto apportò modifiche e correzioni alle tavole, ripubblicandole nel 1560. Controversa resta la paternità dei rilievi originali, forse in parte attribuibili a Falconetto. Per un approfondimento specifico sulla questione si rimanda a un articolo dello scrivente di prossima pubblicazione.

³⁸ Cfr. PAOLO FARINATI 2005, in particolare LODI 2005.

³⁹ Un esempio è quello riportato da Giuliana Ericani per la decorazione di villa Del Bene a Volargne, nelle cui erme Giovanni Caroto riprende gli studi di proporzione di Fra' Giocondo. ERICANI 1988, pp. 27-28.

⁴⁰ Si faccia caso, ad esempio, alle numerose cornici lignee di dipinti e soffitti, sagomate a partire da modelli attinti dalla decorazione a stucco; Huber, nella sua monografia su Paolo Veronese, inserisce le interessanti immagini dei sedili del coro di San Sebastiano e di San Giorgio Maggiore a Venezia, opera di Francesco Fiorentino, che ben si accostano alle finte cornici raffigurate negli affreschi veronesiani. HUBER 2005, pp. 148-149, figg. 209-210.

privilegiati per la diffusione del nuovo lessico. Grande ruolo ebbero nella diffusione del linguaggio decorativo manierista le raccolte di incisioni di Antonio Fantuzzi, René Boyvin, Jean Mignon, del maestro L.D. e Giorgio Ghisi⁴¹: meno nota, ma altrettanto interessante, fu la raccolta *Compartimenti diversi tratti da marmi e bronzi degli antichi romani* del pittore veronese Battista del Moro, con il consistente contributo di Andrea Meldolla, detto lo Schiavone⁴² (fig. 28). Scopo delle tavole, raffiguranti scene mitologiche e allegoriche entro elaborate cornici con figure, festoni e teste, era quello di mettere in circolazione un catalogo di modelli «quali possono commodamente servire à disegnatori, dipintori, et intagliatori», come recita lo stesso sottotitolo. Modelli per stucchi e affreschi, in piena analogia con quanto avveniva a Roma⁴³, potevano poi provenire da gemme e cammei, i quali offrivano un ricchissimo repertorio di figure allegoriche, divinità, animali reali o fantastici e scene mitologiche e pastorali, che potevano essere trasposte a piacimento su diversa scala: citazioni di cammei si trovano nelle candelabre marmoree dell'Arca del Santo a Padova, negli affreschi e negli stucchi dell'Odeo Cornaro, nei già nominati affreschi di villa Barbaro a Maser e in una moltitudine di altri cicli decorativi cinquecenteschi. Fra questi, il più interessante è forse quello di palazzo Grimani a Venezia, dove una serie di tondi a stucco offriva al visitatore un'anticipazione di quanto avrebbe potuto osservare nelle sale successive, replicando fedelmente – su diversa scala – i pezzi migliori della raccolta di gemme che era parte integrante della collezione antiquaria Grimani⁴⁴.

Le collezioni di antichità, che proprio nel corso del Cinquecento andavano prendendo forma a Verona, Venezia e Padova, costituivano dal canto loro una fonte valida di modelli: infatti, mentre l'architettura era vincolata alla presenza o meno di vestigia sul territorio – fenomeno che, nei territori della Serenissima, si caratterizzava

⁴¹ ATTARDI 2002, p. 64 e p. 95 note 199-201.

⁴² PUPPI 2001, p. 16.

⁴³ Cfr. QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 90 e nota 454.

⁴⁴ YUEN 1979; PERRY 1993; DE PAOLI 2004, p. 94.

per la forte disomogeneità e per le implicazioni di natura politica⁴⁵ –, le raccolte di gemme, medaglie, busti, bronzetti e sculture permettevano invece una distribuzione molto più uniforme di manufatti antichi. Sul mercato veneziano passavano statue greche e romane – fra cui il celebre *Adorante* recuperato a Rodi e oggi a Berlino⁴⁶ –, mentre a Padova e Verona fitti scambi con collezionisti e intermediari mantovani, bolognesi e romani alimentavano le raccolte Mantova Benavides, Bembo, Bevilacqua e Canossa.

La ricaduta sul campo artistico fu immediata: come andò diffondendosi il motivo ornamentale con busto o testa entro una nicchia emisferica, talvolta lavorata a conchiglia, la cui provenienza va ricercata nella scultura funebre latina, allo stesso modo iniziarono a circolare ritratti di imperatori noti attraverso la statuaria e altre raffigurazioni prese a prestito dalle medaglie antiche. Con qualche decennio di ritardo rispetto a Roma e all'Italia centrale – si veda la decorazione del salone di villa Lante sul Gianicolo (1531)⁴⁷ –, e ancora una volta forse con il tramite di Giulio Romano a Mantova⁴⁸, busti e nicchie emisferiche fecero la loro comparsa in Veneto nella sala ottagonale di palazzo Thiene a Vicenza, opera di Alessandro Vittoria databile al 1551-53, nei sovrapporta di villa Della Torre a Fumane (post 1558?) e riprodotti negli affreschi di Giovanni Battista

⁴⁵ Va ricordato che, mentre Verona annoverava una lunga serie di monumenti romani di notevole rilevanza, noti in tutta Italia grazie ai disegni di Peruzzi e Sangallo il Giovane e alle tavole del *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio (1540), altre città potevano contare su una quantità molto più ridotta di vestigia, come nei casi di Padova e Vicenza. Monumenti antichi erano poi visibili a Pola, Spalato e in altri centri della costa adriatica, mentre, paradossalmente, mancavano del tutto a Venezia. Questo disequilibrio alimentò – o si temette che potesse alimentare – la nascita di forze anti-veneziane, che facevano leva sul fatto che ciascuna delle città assoggettate alla Serenissima vantasse in realtà un passato molto più illustre de La Dominante. Cfr. *PALLADIO E VERONA* 1980, in particolare gli interventi di H. Burns, G. Mazzi, G. Schweikhart e G. Tosi; FORTINI BROWN 1991; BOLLA 2001; CAFÀ 2013; MARCORIN 2017.

⁴⁶ FRANZONI 1970, pp. 13-14, 31 e in particolare 111-123.

⁴⁷ Cfr. CARUNCHIO 2005.

⁴⁸ Si vedano ad esempio la camera delle Teste e la loggia dei Marmi, entrambe nell'appartamento di Troia (Palazzo Ducale), databile al 1531-1537. Cfr. *GIULIO ROMANO* 1989, pp. 398-399, 412-415.

Zelotti nel salone di villa Emo a Fanzolo (1565); come pure si ritrovano nella raccolta di stampe di Battista del Moro/Andrea Schiavone (1574). Quanto alla circolazione dei ritratti dei Cesari, il fenomeno presenta ancora estese zone d'ombra, pur essendo ormai comprovato il legame con il collezionismo antiquario di sculture e monete a partire dai primi decenni del Cinquecento⁴⁹. Un ruolo importante ebbero anche i busti messi in circolazione da Tommaso Della Porta il Vecchio e dai nipoti Tommaso il Giovane e Giovanni Battista, in parte originali e in larga parte frutto di abili contraffazioni⁵⁰; e ancora, ebbero seguito le diverse versioni pittoriche, sempre desunte da modelli antichi, fra cui vanno ricordate in particolare quella eseguita da Tiziano e Giulio Romano per Federico Gonzaga nel 1537 e quella dipinta da Felice Brusasorci per la collezione Sagramoso, da cui, a loro volta, derivarono alcuni dei busti scolpiti per la facciata di palazzo Bevilacqua a Verona nel 1557-1558⁵¹.

La presenza di figure e cornici con forte sottosquadro si era andata accentuando a partire dalla metà del Cinquecento, imponendosi anche in Veneto – come già a Roma e nella galleria di Francesco I a Fontainebleau (1534-37) – come modello alternativo allo stucco sottile; ne sono testimoni la decorazione di palazzo Thiene a Vicenza (1552-53), le volte dei due scaloni della Libreria Marciana e del Palazzo Ducale a Venezia (1554-58), in un crescendo che porta agli elaborati camini della seconda metà del secolo, come quelli di Lorenzo Rubini a palazzo Barbaran Da Porto a Vicenza (figg. 29-30), di Ottaviano Ridolfi e Alessandro Vittoria a villa Almerico Capra o quello di Vincenzo Scamozzi, Gerolamo Campagna e Tiziano Aspetti nella sala dell'Anticollegio nel Palazzo Ducale di Venezia⁵². Più che di un'evoluzione tecnica si trattò soprattutto di un'evoluzione nel gusto, determinata in modo significativo dall'arrivo a Ve-

⁴⁹ Cfr. NAPIONE 2014.

⁵⁰ BRUGNOLI 2000, p. 231 nota 42.

⁵¹ CINQUANT'ANNI DI PITTURA VERONESE 1974, pp. 62-63; FRANZONI 1980, p. 150.

⁵² Per una lettura più approfondita del tema dei camini decorati in ambito veneto, si rimanda alla monografia di Luisa Attardi (ATTARDI 2002).

nezia, nel corso degli anni quaranta, del linguaggio michelangiolesco: infatti, pittori come Tiziano, Tintoretto e Veronese e scultori come Vittoria avevano iniziato a guardare con sincera ammirazione le invenzioni del maestro fiorentino, di cui circolavano in laguna copie di disegni, schizzi di opere tratti dal vivo e perfino i modelletti delle sculture della Sagrestia Nuova⁵³. Quanto alle due diverse tecniche, stucco sottile e stucco in aggetto avevano fatto la loro comparsa a Roma pressoché contemporaneamente e si basavano entrambi su modelli antichi. Già nella prima metà del secolo si potevano osservare esempi dell'uno e dell'altro tipo nelle Logge Vaticane e a villa Lante, in una forma di antitesi tra stucchi dalla marcata tridimensionalità e stucchi a bassissimo rilievo, tanto nella versione policroma quanto in quella bianca, con o senza dorature⁵⁴. Per gli effetti chiaroscurali che ne derivavano e per il loro rapporto con lo spazio, le due tecniche potevano essere accostate una alla pittura – ed è in questi termini che Anton Francesco Doni metteva in analogia stucco e affresco nel suo *Disegno partito in più ragionamenti* (1549)⁵⁵ – e l'altra alla scultura, senza che vi fosse, tuttavia, un nesso con la formazione dell'artista. In altre parole, non necessariamente una tecnica era prerogativa degli stuccatori-pittori e l'altra degli stuccatori-scultori, mentre la scelta dell'uno o dell'altro modo di decorare dipendeva piuttosto dal preciso risultato estetico che si voleva raggiungere. Sia Alessandro Vittoria sia Bartolomeo Ridolfi, i due protagonisti indiscussi della stagione decorativa del secondo Cinquecento, erano perfettamente in grado di lavorare lo stucco in entrambi i modi e a tutt'oggi sopravvivono esempi significativi dell'uno e dell'altro linguaggio: basti guardare il soffitto della sala dei Principi di palazzo Thiene a Vicenza (1552-53), in cui Vittoria seppe accostare con estrema disinvoltura il tuttotondo dei busti dei Cesari, le marcate volumetrie delle divinità fluviali e dei cartocci e la tridimensionalità soltanto accennata delle scene allegoriche entro

⁵³ ATTARDI 2002, pp. 64-66.

⁵⁴ Cfr. QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 91 e note 458-459.

⁵⁵ DONI 1549, Parte terza, p. 21v.

le specchiature⁵⁶, e confrontarlo con il soffitto della sala delle Metamorfosi, realizzato negli stessi anni da Ridolfi. Qui le figure minute e le sottili cornici all'antica, accostabili a quelle pressoché coeve del vicino palazzo Da Porto Festa, risentono ancora del linguaggio di Giovanni da Udine e Falconetto, in netta antitesi con la forte valenza scultorea dei camini allestiti dal medesimo artista sempre a palazzo Thiene e a villa Della Torre a Fumane qualche anno più tardi⁵⁷ (fig. 31).

Dal canto loro, Vittoria e Ridolfi incarnavano la sintesi e l'evoluzione di due diversi linguaggi: il classicismo maestoso introdotto in Veneto da Sansovino, che, per quanto mutuato da Raffaello, Donatello e dai Sangallo⁵⁸, si mostrava sempre più propenso ad assorbire la vivace monumentalità di forme e figure delle invenzioni michelangiolesche, e quello più domestico tanto caro a Raffaello, Giovanni da Udine e Falconetto, rimodulato e arricchito dalla fervida immaginazione di Giulio Romano. Entrambi avevano giocato un ruolo di primaria importanza nella trasmigrazione di modelli da una cerchia di artisti all'altra, aiutati dalla grande permeabilità che tali cerchie – gruppi di maestranze impegnate più o meno stabilmente a fianco di un determinato architetto o all'interno di uno specifico cantiere – avevano. Collaborando con l'uno o con l'altro maestro o semplicemente lavorando fianco a fianco all'interno del medesimo cantiere, i due maggiori decoratori del Cinquecento veneto avevano messo in relazione, senza volerlo, Falconetto, Giulio Romano, Sansovino, Sanmicheli e Palladio: infatti, mentre Vittoria si era formato nella bottega di Sansovino e si era misurato a più riprese con progetti palladiani, Ridolfi proveniva dalla bottega di Falconetto e aveva lavorato tanto per Sanmicheli quanto per Palladio, stringendo rapporti con buona parte delle botteghe di artisti attivi tra Verona, Padova e Venezia e, con buona probabilità, anche con la cerchia di Giulio Romano a Mantova, se non direttamente con l'ambiente romano. L'importanza di Ridolfi è poi legata a un'altra questione: genero di Falconetto, era stato proprio lui a ereditare

⁵⁶ ATTARDI 2002, pp. 66-72.

⁵⁷ ATTARDI 2002, pp. 66-72.

⁵⁸ ATTARDI 2002, pp. 83-86.

l'intero *corpus* di disegni di monumenti antichi tracciati dall'architetto veronese tra Roma, Capua, Ravenna, Pola e altri luoghi d'Italia – *corpus* che costituiva la raccolta più vasta e completa di rilievi dall'antico esistente in Veneto alla metà del Cinquecento – e a farli pervenire a Palladio⁵⁹. L'eco di Giulio Romano e in particolare dell'impresa di palazzo Te a Mantova si ritrova nello spirito che anima i camini di palazzo Thiene, databili forse alla metà degli anni quaranta, e di villa Della Torre a Fumane, della fine degli anni cinquanta. Come negli affreschi della sala dei Giganti a Mantova e nelle incisioni di Adamo Scultori tratte da invenzioni giuliesche, i camini di Ridolfi assumono un carattere dissacrante e giocoso, recuperando elementi del linguaggio antico fino ad allora considerati “minori”, come le grottesche e i mascheroni, e ingigantendoli fino a farli diventare essi stessi il fulcro della decorazione⁶⁰, percorrendo quello stesso filone che nei medesimi anni diede vita alle sculture del Sacro Bosco di Bomarzo (iniziate nel 1552) e che avrebbe ispirato, qualche decennio più tardi, la facciata di palazzetto Zuccari a Roma (anni Novanta del Cinquecento). Quasi a voler dare forma tangibile alla metafora di Sebastiano Serlio, per cui «di camini [...] si vorrian far sempre fra due finestre, rappresentando la faccia dell'huomo, che le finestre son gli occhi per la luce, et il camino rappresenta il naso, il qual riceve sempre la fumosità»⁶¹, i camini di Ridolfi assumono caratteri antropomorfi e zoomorfi, dominati da grandi fauci spalancate e da possenti narici.

La decorazione dei camini, che nella seconda metà del secolo conobbe una fase di grande proliferazione grazie a Ridolfi, Vittoria e Lorenzo Rubini e di cui esistono disegni preparatori di Bernardino India, Gabriele Caliari, Battista del Moro e Paolo Farinati⁶², divenne un elemento di primaria importanza all'interno di ville e palazzi, combinando assieme elementi lapidei e stucco, talvolta abbinati a

⁵⁹ FIOCCO 1958, p. 70; SEMENZATO 1961, p. 72. Per la questione del rapporto tra i disegni di Palladio e il *corpus* falconettiano cfr. ZORZI 1958, pp. 34-38; ZORZI 1963/64; SCHWEIKHART 1977, p. 18; BURNS 1980, p. 84.

⁶⁰ HARIT 1958, vol. I, nn. 325-332; MASSARI 1993; ATTARDI 2002, p. 146.

⁶¹ SERLIO 1537, p. XXXIII^v; cfr. ATTARDI 2002, p. 146.

⁶² ATTARDI 2002, pp. 146-158.

brani pittorici. I camini costituivano un importante punto di congiunzione tra architettura e decorazione, essendo in molti casi documentata la loro progettazione da parte dello stesso architetto dell'edificio – discorso che vale tanto per Sansovino quanto per Palladio⁶³– o comunque esistendo prove convincenti di un dialogo tra architetto e decoratore⁶⁴.

Su scala più ampia, il legame sempre più stretto fra decorazione a stucco e architettura era favorito da tre elementi: l'estrema versatilità che questa tecnica offriva, la rapidità di esecuzione rispetto alla scultura e, soprattutto, la possibilità di contenere i costi a parità di risultato estetico. Nel moltiplicarsi di ville e palazzi, molti dei quali commissionati dalla bassa aristocrazia e dalla borghesia locale, la gestione delle spese costituiva uno dei crucci principali: fu proprio in risposta a questo che Palladio scelse di fare largo ricorso allo stucco nei propri cantieri, simulando elementi scultorei e intere cortine lapidee con un materiale a molto più buon mercato rispetto alla pietra, la cui cavatura e il trasporto in pianura erano piuttosto costosi⁶⁵. Recuperando in chiave moderna l'uso dello stucco descritto da Vitruvio e rifacendosi ancora una volta a modelli antichi – ciò che sopravviveva, ancora agli inizi del Cinquecento, della decorazione della Crypta Balbi, puntualmente annotata nei suoi diversi strati da Giuliano da Sangallo⁶⁶ –, Palladio fu in grado di simulare facciate in conci lapidei attraverso l'uso di murature in laterizio e rivestimento a marmorino, come a villa Pojana (1549-63), villa Foscari (1560-65) e palazzo Barbaran da Porto (1570-75), o di dotare edifici di capitelli e trabeazioni servendosi di elementi in laterizio lavorati a stampo, strutture lignee e mattoni opportunamente sagomati, come nella facciata posteriore di villa Cornaro a Piombino Dese (1553-88) o negli architravi di palazzo Chiericati a Vicenza (1551-57)⁶⁷; o, ancora, di rivestire completamente una facciata con

⁶³ ATTARDI 2002, pp. 80-81, 105, 112.

⁶⁴ ATTARDI 2002, pp. 105 e segg.

⁶⁵ PAGLIARA 2008 e bibliografia di riferimento.

⁶⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4424, f. 4v.

⁶⁷ Palladio, grazie agli insegnamenti di Giangiorgio Trissino e poi attraverso la proficua collaborazione con Daniele Barbaro alla stesura de *I Dieci Libri dell'Architettura*

vittorie e trofei, come nel caso della loggia del Capitaniato a Vicenza (1571-72). Come già nella Mantova di Giulio Romano – la «nuova Roma» esaltata da Vasari⁶⁸ –, in tempi brevi e in modo efficace il linguaggio all'antica pervase il territorio veneto. Come all'esterno la nuova architettura andava arricchendosi di elementi decorativi, opportunamente distribuiti e commisurati dopo la lezione di Sansovino⁶⁹, anche all'interno prendevano forma decorazioni a stucco sempre più affini alla scultura. Vanno ricordati a questo proposito i due gruppi di figure a tuttotondo realizzati da Alessandro Vittoria e dal suo allievo Camillo Mariani, l'uno nel salone di villa Pisani a Montagnana (1560-61) e l'altro nell'atrio di villa Cornaro a Piombino Dese (1596 ca.)⁷⁰ (fig. 32), che consolidarono in ambito veneto un uso alternativo dello stucco, svincolato dall'architettura e dalla mera funzione decorativa di superfici. Due decenni prima, agli inizi degli anni quaranta, lo stesso Jacopo Sansovino aveva realizzato a Padova per Marco Mantova Benavides una «statua gigantesca [...] coricata» interamente in stucco⁷¹, mentre a Roma, nel ninfeo di villa Giulia, tra la fine del 1552 e l'aprile del 1553 Bartolomeo Ammannati e i suoi collaboratori avevano lavorato ai due *Fiumi*, eseguendoli in peperino e rifinendoli a stucco⁷²; ma già molto tempo prima,

di M. Vitruvio (Venezia 1556, poi riedito con alcune integrazioni nel 1567), aveva acquisito una notevole conoscenza del *De Architectura* e senza dubbio aveva chiari in mente i molteplici uso dello stucco menzionati dall'autore latino. Alla luce di ciò, l'impiego dello stucco per la finitura degli architravi lignei di palazzo Chiericati a Vicenza richiama da vicino la tecnica descritta da Vitruvio in due passi del Libro VI, uno al capo III nella trattazione degli *oeci* corinzi e uno al capo VII in riferimento ai portici. VITRUVIO 1997, vol. II, pp. 841, 851.

⁶⁸ VASARI 1966-1987, vol. V, p. 55 (ed. 1550)

⁶⁹ A detta di Vasari, il nuovo linguaggio architettonico era stato importato in Veneto da Fra' Giocondo, Michele Sanmicheli e Giovan Maria Falconetto; spettava tuttavia a Sansovino il primato di aver introdotto, a completamento dell'architettura, «anche la scultura, acciò con essa venissero ad avere le fabbriche fatti quegli ornamenti che loro si convengono»⁶⁹; VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 593 (ed. 1568).

⁷⁰ BOUCHER 2014, p. 40, DICKERSON 2015.

⁷¹ ATTARDI 2002, p. 119.

⁷² VICIOSO 1995, pp. 281, 283-284; per un supporto iconografico cfr. CALAFATI 2011a, figg. 8-9.

nel 1515 e nel 1519, Baccio Bandinelli era stato l'autore di un *Ercole* e di due *Giganti* di questo stesso materiale, collocati l'uno sotto la loggia dei Lanzi a Firenze e gli altri due nel giardino di villa Madama a Roma⁷³.

Architettura all'antica e ornato in stucco trovarono un punto di convergenza esemplare nel frontescena del teatro Olimpico di Vicenza, ultimato nel 1584 sulla base di un progetto di Andrea Palladio opportunamente adattato e integrato dal figlio Silla e da Vincenzo Scamozzi. Adottando la medesima tecnica impiegata in chiese e palazzi, il grande proscenio e le quinte retrostanti vennero realizzati in mattoni e legno e rifiniti a stucco da Ruggero Bascapé e da un nutrito gruppo di collaboratori, in larga parte di provenienza ticinese, autori tanto delle sculture a tuttotondo e dei rilievi figurati quanto degli elementi più prettamente architettonici come basi, capitelli e cornici⁷⁴ (fig. 33). A riprova dell'estrema versatilità di questa tecnica, il risultato dell'impresa fu la trasposizione su tre dimensioni di decenni di riflessioni sulle rovine antiche e di studi sul teatro latino, traducendo in materia tangibile le tavole dei *Dieci Libri* di Daniele Barbaro e dei *Quattro Libri* di Andrea Palladio. Attraverso una suggestiva simulazione riprendevano vita l'architettura monumentale in pietra degli edifici romani, l'affollarsi di nicchie e statue che popolavano i grandi monumenti pubblici e le narrazioni a rilievo, mentre mancava del tutto qualsiasi riferimento a quelle cornici minute e a quelle grottesche che, ormai sessant'anni prima, avevano dato il via al dilagare della tecnica dello stucco nel Veneto del Cinquecento. Forte delle molteplici esplorazioni e di una perizia tecnica più che consolidata, il linguaggio decorativo era ormai pronto ad addentrarsi, tanto in Veneto quanto altrove, nelle forme movimentate del Seicento e in una dimensione sempre più svincolata dai modelli antichi.

In conclusione, una tecnica che, in un contesto come quello veneto, definiremmo "di importazione", finì con il diventare, nell'arco di pochi decenni, terreno di grande sperimentazione e mezzo di

⁷³ VOSSILLA 2014, p. 161.

⁷⁴ Cfr. ZORZI 1960; ZORZI 1962; PUPPI 1967; AVAGNINA 1992.

espressione di un'identità artistica locale. Proprio per la sua natura a cavallo tra pittura e scultura e per la grande versatilità del materiale, lo stucco si prestò agli usi più svariati, tanto come forma di decorazione autonoma e in rapida evoluzione quanto come strumento di imitazione di altri materiali. Facilitati dalla particolare conformazione delle botteghe, composte da artisti in grado di padroneggiare più tecniche e in cui il mestiere dello stuccatore non aveva ancora raggiunto l'autonomia che avrebbe avuto nei secoli successivi, i medesimi modelli poterono circolare liberamente e offrire, attraverso il disegno, repertorio comune ad arti differenti.

Ricombinando elementi vecchi e nuovi in risposta a specifiche esigenze pratiche e a un'evoluzione del gusto che risentiva in parte degli echi di Michelangelo a Roma, nell'arco di due generazioni la tecnica dello stucco in Veneto fu in grado di plasmare un proprio linguaggio, costantemente dominato dalla suggestione per un mondo antico lontano nel tempo e nello spazio e dai contorni sfocati.