

Vicende e fortuna della pittura murale nella Serenissima

Steffi Roettgen

LA "SCUOLA MODERNA VENEZIANA" E LA SUA FAMA

L'estensione geografica della repubblica veneta sino alla fine del XVIII secolo è una premessa di lettura fondamentale per comprendere appieno la fisionomia artistica del Veneto in quel periodo. Questo contesto storico rende comprensibile il raggio territoriale entro cui si svolge l'attività dei pittori veneziani dell'epoca che non si limitava alle dimore patrizie in terraferma, bensì si allargava fino a raggiungere i territori di Brescia e Bergamo, oltre che Milano e la regione del Piemonte. Se le più recenti rassegne critiche seguono i confini regionali moderni¹, lo studio di Lanzi sulla "epoca quarta" della scuola veneziana concernente il XVIII secolo adotta invece la ripartizione geografica di cui sopra, che ai suoi tempi non aveva ancora perso il proprio fondamento politico². Lanzi fa seguire agli artisti veneziani quelli delle "città suddite", a cominciare dal Friuli e dalla Marca Trevigiana, per poi proseguire con Padova, Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza e Belluno. Secondo l'autore la molteplicità della scuola veneziana avvertita anche dallo Zanetti non era, però, dovuta a motivi geografici, ma si spiegava con la carenza di commissioni da parte dei veneziani³, carenza che aveva spinto i pittori dell'epoca a orientarsi a "maniere estere". La loro adesione ad altri stili pittorici aveva – seguendo il concetto di Lanzi – favorito lo sviluppo di uno stile peculiare: proprio a questa concessione al gusto del tempo sarebbe da imputare la rinuncia al colorito fondato sulla verità della natura, caratteristico della più antica scuola veneziana, a favore di effetti cromatici brillanti ma anche manierati⁴. Comunque sia, continua Lanzi, questa varietà di stili aveva incontrato grande consenso: "L'Europa tutta" non si era "ingannata" nell'acquisto "a grandi somme" delle "pitture de' Ricci, del Tiepolo, del Canaletto"⁵. Lo storico non manca neanche di fare riferimento al noto antagonismo tra colore e disegno: la disputa su quale dei due fosse più importante nella pittura risaliva al Vasari e, pur essendosi ormai mitigata, valeva comunque a distinguere la scuola pittorica romana da quella veneziana⁶. Difatti Venezia e Roma, tappe fondamentali del Grand Tour, erano giunte a una suddivisione di ruoli per cui la contrapposizione risultava addirittura vantaggiosa. Se Roma soddisfaceva la passione degli stranieri per le statue e le rovine antiche, le loro copie e trasposizioni grafiche, Venezia risplendeva, dal canto suo, per la versatilità e la fama europea dei suoi pittori: "I pittori veneziani si vantano di avere le grazie del colore

e di imitare la natura, senza consultare l'antico: essi cercano meno d'istruire che di piacere. I romani, al contrario, hanno per parte loro la precisione del disegno e l'eleganza delle forme"⁷. Accanto alle vedute di Canaletto e ai pastelli della Carriera, era soprattutto la pittura storica, con il suo piacevole repertorio mitologico e le sue pale d'altare di grande effetto, a rendere la pittura veneziana tanto richiesta quanto apprezzata⁸.

Anche la pittura a fresco partecipava non poco a questo trionfo: alcuni dei pittori di maggiore spicco, infatti, si recavano all'estero proprio per soddisfare la richiesta delle corti europee relativa ad affreschi e pitture murali secondo il gusto moderno. Tra i più famosi si annoveravano Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni, Gaspare Diziani e Giambattista Tiepolo. Nella loro veste di 'ambasciatori' della pittura veneziana in Europa, questi erano dotati di due qualità che da sempre avevano contraddistinto i viaggiatori veneziani: flessibilità e mobilità, come se avessero fatto del concetto di "navegar pitoresco", coniato da Marco Boschini nel 1660, il motto del loro successo in campo artistico⁹. In più davano prova di una spiccata attitudine a un *self-management* di stampo moderno che consentiva loro di mantenere vive le relazioni familiari e di organizzare la base strategica in patria a dispetto di assenze prolungate. La pittura a Venezia era considerata un'arte 'utile', in quanto il denaro guadagnato all'estero in effetti tornava in patria insieme ai pittori¹⁰.

La modernità della nuova generazione di pittori veneziani dell'epoca fu tematizzata per la prima volta da Vincenzo Da Canal nel 1732¹¹, il quale si dimostra un sostenitore del partito dei 'moderni', affermatosi a Parigi sin dall'inizio del secolo, sotto la guida di Roger de Piles che esaltava come modello il colorismo di Rubens¹². La modernità dei veneziani si esprimeva, secondo Da Canal, nella "franchezza" pittorica che già allora trovava la più pura incarnazione in Tiepolo, "uno spirito sì franco e pittoresco in ogni lavoro che dà gelosia a quanti pittori possono lavorare col più buon gusto moderno"¹³. Per questa generazione lo scambio con altri centri d'arte quali Milano, Bologna, Firenze e Roma assumeva un ruolo di sempre maggiore importanza, cosa che influì sulla produzione artistica locale quanto la presenza di opere di Giordano e di Solimena nelle collezioni e nelle chiese veneziane.

Evidentemente gli artisti forestieri potevano affermarsi a Venezia solo se dimostravano di possedere competenze

1. Domenico e Giuseppe Valeriani, *Angeli volanti*, 1720-1724 circa, Santa Maria di Nazareth, chiesa degli Scalzi, Venezia, parete del coro







2. *Girolamo Pellegrini, Trinità e Assunta, chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, Venezia, 1672, affreschi del coro*

3. *Gaspere Diziani, Gloria di san Domenico, chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano, Bergamo*

pagine seguenti
4. *Francesco Fontebasso, chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti, Venezia, soffitto*







[5.]

5. Girolamo Mengozzi
Colonna e Michelangelo
Morlaiter, quadrature
e decoro parietale,
1770 circa, chiesa di
San Michele Arcangelo,
Candiana (Padova)

peculiari, poco diffuse tra gli artisti locali. Ci riuscirono il frescante romano Girolamo Pellegrini, attivo a Venezia tra il 1672 e il 1690 [fig. 2] e, dopo di lui, il francese Louis Dorigny che, in quanto allievo di Charles Lebrun e nipote di Simon Vouet, per un lungo periodo (dal 1682 al 1742) poté godere di una posizione di spicco tra i frescant¹⁴. I pittori prospettici e teatrali, esperti anche di pittura architettonica, cominciarono ad arrivare dalla Lombardia e dall'Emilia già verso la fine del XVI secolo. Tra i primi quadraturisti si ricordano Stefano e Cristoforo Rosa¹⁵, seguiti in un secondo momento da Antonio Torri¹⁶ e Domenico Bruni¹⁷; nel Settecento gli specialisti di questo genere erano perlopiù originari di Ferrara. Chi godette di maggiore successo, collaborando soprattutto con Tiepolo, fu Girolamo Mengozzi Colonna. Mentre quest'ultimo soggiornava a Roma, tra il 1720 e il 1724, operavano a Venezia i romani Domenico e Giuseppe Valeriani che, sempre in coppia, dipingevano quadratura e figura [fig. 1]. In seguito si recarono a Torino e a San Pietroburgo, città che rappresenterà una tappa importante anche per Andrea Urbani [figg. 24, 25].

Cesure decisive per quanto riguarda il mondo delle commissioni veneziane si verificarono in virtù del soggiorno di Tiepolo a Würzburg (1750-1753) e in seguito al suo trasferimento a Madrid (1762). I primi a trarne profitto furono i pittori della sua generazione, quali Giambattista Crosato [figg. 21, 22], Gaspare Diziani [figg. 3, 7], Gaetano Zompini e Francesco Fontebasso [fig. 4], i quali però – come già il Tiepolo – trovarono un più vasto campo d'azione in terraferma. Ciò vale anche per Mattia Bortoloni [fig. 13], attivo soprattutto a Milano e in Piemonte. Della generazione emergente spiccarono gli allievi di Tiepolo Jacopo Guarana [fig. 34], Francesco Zugno e Giovanni Battista Canal [fig. 27], il quale si vantava di avere decorato nel corso della sua carriera settanta chiese venete. Nel momento in cui, nel 1770, Giandomenico Tiepolo [fig. 28] tornò da Madrid, la concorrenza nella sua città natale era tale da non consentirgli una posizione di primo rango tra i frescant¹⁸.

Le decorazioni a fresco che, visto il loro repertorio iconografico – strettamente legate alla storia e all'autocelebrazione delle grandi famiglie – erano sopravvissute integre dopo la fine della repubblica veneziana¹⁹. Soltanto nel tardo XIX secolo, favoriti anche dalla rivalutazione della pittura veneziana del Settecento e dalla rimodifica dei palazzi di famiglia in alberghi e uffici, numerosi affreschi furono asportati e, per la maggior parte, immessi nel mercato artistico internazionale. Furono principalmente le opere di Sebastiano Ricci e del Tiepolo a prendere la strada dei musei di tutta Europa, se non delle residenze private dei magnati d'oltreoceano²⁰. A prescindere dai suoi aspetti problematici, questa 'svendita' della pittura veneziana settecentesca ebbe però anche dei risvolti positivi nel campo della ricerca storico-artistica, instaurando un fruttuoso dialogo su scala internazionale che perdura tuttora.

Ancora nel 1692, un conoscitore della pittura italiana dei suoi tempi ebbe a constatare che i pittori veneziani non avevano alcuna esperienza nella tecnica dell'affresco²¹. Era universalmente noto che il clima e la tipologia degli edifici di Venezia non erano adatti a questo tipo di pittura. Il limitato numero di affreschi di epoche precedenti e il pessimo stato di conservazione in cui per la maggior parte versano sono la prova²². Eppure, pochi anni più tardi, la moda della pittura a fresco, che richiedeva grandi pareti o superfici voltate, prese piede anche nei palazzi e nelle chiese della laguna e si affermò in alternativa alla tipologia decorativa allora in voga a Venezia. Questa destinava ai dipinti una superficie delimitata da sontuose cornici plastiche e dorate, entro le quali si potevano inserire quadri riportati (sfondi), a condizione che il loro formato si adattasse alle strutture di contorno prestabilite e, com'è ovvio, all'impianto architettonico. Ciò escludeva, però, aperture che fingono la presenza delle figurazioni dipinte, da Lomazzo definite "sforati"²³. La decorazione di superfici più estese con pitture su supporti murali registrò i primi successi veneziani in contesti ecclesiastici. A distanza di poco dal commento ironico di Boschini su un pittore romano incaricato di dipingere un affresco a Venezia²⁴ (al quale, oltre al lavoro preparatorio giudicato meticoloso dallo stesso Boschini, sarebbero serviti anche manovali e aiutanti), nel 1672 Girolamo Pellegrini, uscito dalla scuola di Pietro da Cortona, affrescò la cupola e il coro della chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca [fig. 2], composizioni di un mero impianto figurativo. Portò così a termine un'opera nel nuovo stile romano destinata a diventare fonte d'ispirazione per i pittori della giovane generazione²⁵. La prima opera monumentale che, in virtù del suo impianto prospettico, campò l'intero soffitto di una chiesa, fu il monumentale dipinto di Giovanni Antonio Fumiani nella chiesa di San Pantalon (1684-1697)²⁶. Tuttavia, in seguito, il supporto pittorico (consistente di pezzi di lino di vario taglio, in parte sagomati e messi assieme tramite cuciture) si scurì a tal segno che l'effetto prospettico perse presto la sua efficacia²⁷. Già alcuni anni prima (1681-1683), Dorigny aveva affrescato, invece, la volta (oggi distrutta) della chiesa di San Silvestro, mostrando ai pittori veneziani i vantaggi del "maneggio del pennello facile e sicuro" in questa tecnica²⁸. Detti cambiamenti epocali dello stile decorativo furono favoriti dalla diffusione del trattato di prospettiva di Andrea Pozzo, che forniva un insieme di nozioni di facile apprendimento per la realizzazione di soffitti dipinti integrati in sistemi architettonici²⁹. Tutto sommato nelle chiese veneziane, la decorazione a fresco di volte e cupole rimase però sempre legata alla tradizione degli sfondi delimitati da cornici plastiche o dipinte³⁰, sebbene la decorazione pittorica di alcuni templi di nuova costruzione, come la chiesa dei Gesuiti [fig. 4], rimandasse più allo stile romano³¹. Ba-

stava uscire da Venezia, però, affinché un affresco di grande effetto scenografico come quello di Sant'Ignazio a Roma assumesse un carattere esemplare anche per i pittori veneziani. Gaspare Diziani si richiamò esplicitamente all'opera di Pozzo, quando, dopo la morte del Bortoloni nel 1751, dovette affrescare la volta della navata centrale della chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano a Bergamo³² [fig. 3].

I pittori di 'gusto moderno' erano abitualmente veloci e puntuali nell'esecuzione dei propri lavori, oltre che molto versatili dal punto di vista tecnico. Eccellevano non solo nelle varie modalità di esecuzione della pittura murale (olio, tempera, mezzo affresco chiamato anche "fresco ritardato"³³), ma anche nei caratteristici 'teleri' veneziani, che servivano sia come riquadri figurati nei soffitti a cassettoni sia per ricoprire volte e pareti di ogni tipo, ossia superfici all'incirca uguali a quelle interessate dalla pittura murale³⁴. La bravura tecnica dei pittori 'moderni' era tanto più vantaggiosa in quanto consentiva loro di scegliere tra l'affresco e la pittura a olio a seconda della commissione e dell'ambientazione. In definitiva, tra i pittori celebri, l'unico a lavorare esclusivamente su tela era il Piazzetta, ostinatamente legato al 'tenebrismo'; ma anche quest'ultimo, nel suo unico soffitto, realizzato su tela, seppe sfruttare molto bene le innovazioni tipiche dell'affresco, vale a dire la luminosità dello sfondo e la proiezione spaziale delle figure³⁵. Per gli incarichi di maggiore impegno vigeva la consuetudine di chiamare più artisti, tra i quali si instauravano spesso collaborazioni a lungo termine, come quella tra Niccolò Bambini e Tiepolo³⁶. Tra il figurista e il quadraturista ossia l'ornatista nascevano non di rado sodalizi particolarmente duraturi che potevano estendersi anche allo stuccatore e all'intagliatore, a seconda del grado di complessità delle decorazioni da realizzare³⁷. Anche tra architetti e pittori tali sodalizi erano frequenti, come testimoniano le numerose collaborazioni tra Gaspari e Dorigny oppure tra Massari e Tiepolo. In più non era insolito che quadraturisti e ornatisti mantenessero legami particolarmente solidi con determinate famiglie. Basti pensare al caso di Francesco Zanchi [fig. 7], che lavorò per diversi decenni nel palazzo Pisani Moretta³⁸.

Uno dei sodalizi più longevi e proficui fu quello che legava Girolamo Mengozzi Colonna a Tiepolo, cui era riservato il ruolo dominante³⁹. D'altro canto i disegni preparativi di Mengozzi Colonna, che qualche volta tracciano anche figure inserite nelle campiture⁴⁰, dimostrano quanto il figurista fosse condizionato dalle scelte del quadraturista. Le condizioni cui erano soggette queste collaborazioni dipendevano tanto dal rango e dalla considerazione riservata al figurista, quanto dal tipo d'intervento. Se, per esempio, l'allestimento interessava un intero complesso, il figurista veniva a occupare una posizione secondaria. È questo il caso della chiesa di San Michele a Candiana, nei pressi di Padova, dove la struttura architettonica trova una prosecuzione scenografica di grande effetto nella decorazione di Mengozzi Colonna

che relega in secondo piano gli isolati accenti figurativi di Michelangelo Morlaiter⁴¹ [fig. 5]. Il ruolo del quadraturista, spesso dominante nella decorazione pittorica delle chiese, si riflette nell'ammontare dei compensi. Il contratto per la decorazione ad affresco nella chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano a Bergamo assicurò al quadraturista Francesco Riva Palazzi quattrocento zecchini, al figurista Mattia Bortoloni invece solo trecentocinquanta⁴².

Il successo della pittura a fresco nella Venezia del XVIII secolo era dovuto anche a procedimenti tecnici che erano sì noti da tempo⁴³, ma ai quali solo allora si cominciò a ricorrere in larga misura. Per ottenere un supporto pittorico che ovviasse al problema dell'umidità che affiorava dal suolo, si applicavano sui muri o sugli assiti delle stuoie di travicelli, sopra le quali si stendeva un incanniccato su cui facesse presa un primo strato di malta a base di calce e sabbia, poi l'arriccio e a seguire gli altri strati di intonaco⁴⁴. Adattabile a soffitti, pareti e volte, questa tecnica fu impiegata nel salone da ballo di palazzo Labia⁴⁵ [fig. 32]. Il procedimento descritto consentiva di trasformare anche vecchi soffitti a travi in superfici atte ad accogliere l'intonacatura senza operare variazioni sostanziali alle proporzioni della stanza.

La realizzazione di una grande quantità di ambienti richiedeva una stretta collaborazione tra figurista e prospettico: finti pennacchi e vele, oculi, balaustre e la scalatura cromatica dei piani dovevano suggerire leggerezza, ariosità e spaziosità [fig. 6]. Mentre lo sfondo, dotato di un cielo chiaro, alleggeriva il soffitto, l'apparato quadraturistico, a sua volta, serviva a innalzare visivamente l'ambiente, artificio tanto più riuscito quando la solita cornice a risalto viene sostituita da una scozia che congiunge le pareti con il soffitto. La ricerca dell'effetto ottico di un ampliamento dello spazio è sostenuta dalla varietà di tipologie formali consone a scandire il susseguirsi degli interni rispetto a dimensione, disposizione e funzione d'uso⁴⁶. Una variante piuttosto originale della finzione prospettica a più piani illusionistici è il soffitto di palazzo Pisani Moretta dove una specie di ponte aereo, che termina in due volute, si sovrappone allo sfondo di Gaspare Diziani, suddividendolo asimmetricamente [fig. 7]. Anche se questo effetto – certamente da attribuire al quadraturista Zanchi – ricorda un ornamento rococò, è ovvio che si tratta di un elemento derivante dal repertorio dei quadraturisti bolognesi del XVII secolo [fig. 17]. La disposizione di sfondi carichi di figure e cieli finti, nicchie e balaustre, cartigli e medaglioni, risalti, piedistalli e colonne, tutti elementi generati dal sistema architettonico dipinto, dovette tener conto anche di concetti tematici, sebbene nella maggior parte dei casi fossero di competenza del figurista.

Il rapporto tra figurista e quadraturista non era sempre privo di conflitti. Secondo Algarotti, la trasformazione estetica delle superfici in uno spazio fittizio era tanto più riuscita quanto più la "voce di basso" del quadraturista faceva da contrappunto alla "voce da soprano" del figurista:

6. Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna, soffitto della sala del Trono con l'Allegoria del Merito, 1758, Ca' Rezzonico, Venezia





[7.]



[8.]



[9.]

Voi pur sapete quanto di rado avvenga, che il figurista e il quadraturista che ne' freschi vanno in compagnia, vadano anche d'accordo. L'uno vuole ordinariamente spiccare a spese dell'altro: e il quadraturista essere dovrebbe col figurista il basso col soprano.

Da questo paragone, riferito alla collaborazione di Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna nella villa Contarini-Pisani a Mira⁴⁷, si deduce chiaramente che Algarotti assegnava il ruolo dominante al figurista⁴⁸. Grazie al sempre apprezzato effetto di illusione ottica ('inganno') spesso, invece, era la quadratura a esercitare maggiore attrattiva, come dimostra una descrizione contemporanea del salone di villa Pisani a Stra [fig. 26] nella quale Pietro Visconti, autore dello scenario architettonico, è lodato più del Tiepolo che nello sfondo aveva raffigurato la *Gloria della famiglia Pisani*⁴⁹. Una via d'uscita dai conflitti e dalle costrizioni imposte da un sodalizio a volte difficile consisteva nella divisione dei compiti: gli ambienti da decorare potevano essere assegnati in esclusiva al quadraturista oppure al figurista. Messa in atto con grande sfarzo da Michelangelo Colonna in palazzo Pitti a Firenze, tale soluzione è testimoniata anche in alcune ville venete dove serviva a contraddistinguere gli appartamenti femminili da quelli maschili⁵⁰.

Un ruolo decisivo nella mediazione di nuove correnti pittoriche spetta a Sebastiano Ricci, che durante i suoi soggiorni in Emilia e a Roma aveva sviluppato uno stile innovativo che per il suo "génie fertile, une grande exécution, une touche légère, de belles ordonnances, de l'harmonie, beaucoup de franchise & un grand coloris"⁵¹ suscitò l'ammirazione dei contemporanei. Da Roma e da Firenze aveva mutuato altresì la nozione di un nuovo modo di dipingere "a mano libera" che – come dimostrato da Luca Giordano nella galleria di palazzo Medici Riccardi a Firenze – esentava il pittore di figura dalla necessità di coinvolgere stuccatori e quadraturisti⁵². Un'opera chiave di Ricci, debitrice di questo nuovo stile, è il piccolo affresco della cappella della Madonna (1709) nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia [fig. 9], il cui effetto scenografico si basa su una situazione architettonica realizzata – con ogni probabilità su richiesta del pittore – solo in seguito alla decisione di affrescare la cappella stessa. Contrariamente all'affresco della cappella del Sacramento nella chiesa di Santa Giustina a Padova, penalizzato dalla scarsa luce diurna⁵³, questa decorazione, grazie a tre grandi finestre termali, gode di un'ottima illuminazione naturale. Talvolta, in un edificio già esistente, erano invece le buone condizioni di luce a invitare alla decorazione pittorica, come avvenne infatti nella chiesa di San Gaetano a Padova costruita da Vincenzo Scamozzi. Suddivisa da larghe nervature convergenti in sedici anguste campiture, la cupola che sormonta la spaziosa sala a pianta quadrata nel 1727 fu decorata da Guy Louis Vernansal. Sfruttando le grandi finestre termali in essa ricavate, l'affresco raffigurante il *Paradiso* [fig. 8] risulta molto luminoso pur non offrendo una



7. Gaspare Diziani e Francesco Zanchi, L'apoteosi della famiglia Pisani, 1750-1751, palazzo Pisani Moretta, Venezia, soffitto

8. Guy Louis Vernansal, San Gaetano viene accolto nel Regno celeste, 1727, chiesa San Gaetano, Padova

9. Sebastiano Ricci, Angeli in volo, 1708, cappella della Madonna, chiesa di Santa Maria del Carmelo, Venezia

10. Giambattista Tiepolo, Angeli adoranti il Santissimo Sacramento, 1726, cappella del Santissimo Sacramento, Duomo, Udine

[10.]



[11.]

11. *Giambattista Tiepolo*,
Il potere dell'eloquenza,
1724 circa, palazzo Sandi,
Venezia, soffitto della sala



[12.]

12. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna, sala dell'Iliade d'Omero, 1757, villa Valmarana ai Nani, Vicenza



[13.]



[14.]

superficie unitaria che si sarebbe prestata meglio a questo soggetto⁵⁴. Più favorevole in un contesto di convivenza tra architettura e pittura si presenta invece la situazione nella chiesa dei Gesuati a Venezia dove l'effetto degli affreschi di Tiepolo è stato esaltato dall'impianto architettonico disposto dal Massari in funzione della volta da dipingere. Anche nella cappella del Santissimo Sacramento nel duomo di Udine è stato raggiunto un perfetto accordo tra gli effetti chiaroscurali e l'illuminazione naturale [fig. 10]. Nel soffitto di palazzo Sandi [fig. 11] Tiepolo escogita un'alternativa abbastanza eccentrica all'uso di artifici prospettici per 'innalzare' la sala, evitando così il ricorso a elementi di cornice plastici o dipinti. Contrasti cromatici, scuri banchi di nuvole, effetti di controluce e scorci esasperati ai margini del dipinto focalizzano l'attenzione sulla zona di transizione al soffitto a tal punto che il centro di quest'ultimo, imbutiforme, pare risucchiato verso l'alto. Tale artificio convince lo spettatore che il vero virtuoso non deve ricorrere ad alcun accorgimento di prospettiva lineare. Ciò spiega gli elogi dei contemporanei che nei cieli dipinti da Tiepolo riconobbero una luminosità pari al cielo naturale⁵⁵.

"L'AFFRESCO VENETO IN VILLA"⁵⁶

Diversamente che a Roma, dove il virtuosismo dei frescantì va in scena innanzitutto nelle chiese, in Veneto invece, a partire dal XVI secolo, furono le "case dominicali"⁵⁷ di terraferma a offrire alla pittura murale vaste superfici e ambienti numerosi. Con il suo ampio spettro tematico che illustrava, commentava ed esaltava in chiave allegorica la vita in villa, la pittura assolveva a una funzione di rappresentanza, consentendo al padrone di casa uno sfoggio del proprio rango e benessere ritenuto ormai imprescindibile. Se i palazzi di città si aprivano raramente a visitatori forestieri⁵⁸, le ville diventavano i centri della vita di società durante la bella stagione, offrendo la cornice ideale alle visite ufficiali di ospiti altolocati, ricevuti con grande sfarzo. Tale utilizzo spiega come mai le barchesse a uso foresteria messe a disposizione degli ospiti sfoggiassero un decoro tanto ricco. Fu così che, nel 1685, la permanenza del duca di Braunschweig a villa Contarini a Piazzola sul Brenta – che allietata da rappresentazioni teatrali, concerti e altri spettacoli di grande effetto – aveva dato l'occasione per la decorazione pittorica degli interni⁵⁹. Indubbiamente l'affresco era il genere pittorico che più di ogni altro si prestava alle 'necessità esibizionistiche'⁶⁰ della società di vecchi e nuovi nobili che si ritrovava nelle ville della terraferma. Oltre a offrire la dovuta cornice rappresentativa, l'affresco era anche economico poiché senza un gran dispendio di denaro ammantava tutta una serie di ambienti di una veste moderna e di programmi iconografici rinnovabili secondo i dettami del gusto alla moda⁶¹. Dato che di solito le ville erano arredate con pochi dipinti e scar-



[15.]

13. *Mattia Bortoloni*,
Diluvio universale, 1716,
villa Cornaro-Gable,
Piombino Dese

14. *Antonio Balestra*
e quadraturista anonimo,
Trionfo dell'Amore, pareti,
 1738, *villa Pompei Carlotti*,
Illasi (Verona), *salone*

15. *Antonio Balestra*
e quadraturista anonimo,
Trionfo dell'Amore,
decoro parietale,
villa Pompei Carlotti,
Illasi (Verona),
soffitto del salone



so mobilio, le pareti potevano accogliere cicli pittorici di grandi dimensioni. L'osservazione delle scene ivi raffigurate invitava a passeggiare e a commentare le azioni e gli eventi rappresentati: oltre al 'diletto materiale' che l'arte della pittura era in grado di suscitare attraverso i colori, le vesti e la resa di azioni ed emozioni, era il 'diletto intellettuale' l'altro importante intento dei programmi iconografici⁶². Nella villa Valmarana ai Nani [fig. 12] ciò prende la forma di un racconto continuativo per immagini che conduce lo spettatore da una stanza all'altra⁶³. Anche la decorazione pittorica di villa Cornaro a Piombino Dese, opera di Mattia Bortoloni, pur essendo piuttosto insolita per la sua tematica sacra, segue un principio analogo. In otto stanze, sei delle quali al pianterreno, l'artista raffigurò "a piacimento di Sua Eccellenza" – vale a dire del committente Andrea Cornaro – scene dell'Antico e del Nuovo Testamento su modello delle incisioni di una Bibbia illustrata pubblicata ad Amsterdam nel 1700⁶⁴. I racconti illustrati nei riquadri [fig. 13], intervallati nel registro superiore da personificazioni delle virtù, accompagnano lo spettatore nel suo percorso attraverso le stanze raggruppate intorno alla sala centrale, rimasta l'unica priva di qualsiasi decoro pittorico, forse per rendere omaggio la sontuosità della costruzione palladiana.

Realizzata nel 1738 da Antonio Balestra e dalla sua bottega, la decorazione del salone di villa Pompei Carlotti a Illasi, presso Verona [fig. 14], segue invece un criterio prevalentemente architettonico. Nell'ordine inferiore le pareti sono scandite da coppie di colonne corinzie con statue dipinte anteposte che fanno da cornice ai finti quadri; nelle campiture dell'ordine superiore, invece, sono inseriti ovali monocromi tali da costituire una "immaginaria galleria di sculture e dipinti"⁶⁵ dedicata al *Trionfo di Amore*, soggetto che viene poi raffigurato nello sfondo del soffitto [fig. 15]. L'architetto e committente Alessandro Pompei potrebbe essere considerato responsabile dell'impianto architettonico, che si rifà alla decorazione pittorica del Dorigny nella famosa villa palladiana La Rotonda nei pressi di Vicenza, caratterizzata però da una plasticità più vigorosa. Il prototipo di questa monumentalità, ottenuta solo tramite la pittura, è il salone di villa Allegri Arvedi a Cuzzano di Grezzana che lo stesso Dorigny, presumibilmente in collaborazione con Francesco Bibiena, trasformò in una grandiosa cornice architettonica di forte richiamo illusionistico animata da sculture finte e drammatiche messinscena⁶⁶ [fig. 17]. A una diversa tipologia decorativa ricorrevano invece gli autori⁶⁷ dell'addobbo del salone di villa Valier-Loredan a Vascon di Carbonera. Spettacolari sono qui le due scene di storia romana [fig. 18], alte più di un piano e mezzo, trasformate in sontuosi prospetti che proiettano l'osservatore in un mondo teatrale mediante una cornice architettonica che simula profondissimi palcoscenici. Rispetto a questa decorazione il giovane Tiepolo introduce un elemento davvero innovativo nell'affresco della sala di villa Baglioni a Massanzago⁶⁸. Qui i confini tra pareti,



[17.]

16. Louis Dorigny, decoro parietale con finto colonnato e deità olimpiche, 1685 circa, villa Capra La Rotonda, Vicenza

17. Louis Dorigny e Francesco Bibiena (?), decorazione del salone, ante 1717, villa Allegri-Arvedi, Cuzzano di Grezzana (Verona)



[18.]

18. *Girolamo Brusaferrì* (attr.) e quadraturista anonimo, decorazione del salone, 1710-1720, villa Valier-Loredan-Perocco, Vascon di Carbonera (Treviso)



[19.]

19-20. *Giambattista Tiepolo* e *Girolamo Mengozzi Colonna*, Storia di Fetonte, 1719-1720, villa Baglioni, Massanzago (Padova), salone





[21.]

21. Giuseppe Zais, veduta, 769-1770 circa, villa Pisani, Stra (Venezia)

22-23. Giovanni Battista Crosato, decorazione parietale, 1750-1755 circa, villa Marcello, Levada di Piombino Dese, salone



[22.]

pagine seguenti
24. Salone delle feste, 1761: Giambattista Tiepolo (sfondo con l'apoteosi della famiglia Pisani), Giandomenico Tiepolo (finti rilievi), Jacopo Guarana (sovrastrefine), Pietro Visconti (quadratura), villa Pisani, Stra (Venezia)









[25.]

25, Michelangelo Morlaiter,
scene di conversazione,
e Francesco Zanchi,
architetture, 1766-
1767 circa, soffitto di
Giambattista Canal con
Il trionfo della Giustizia
incoronata dalla Gloria
(già nel salone, trasportato
su tela nel 1909), palazzo
Grassi, Venezia

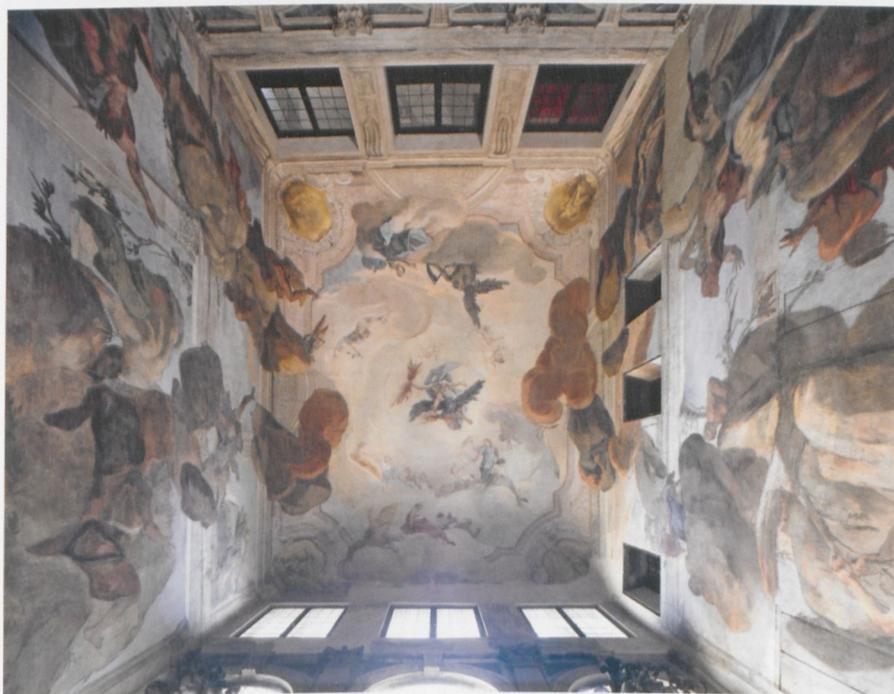
soffitto e spazio circostante sfumano al punto da catapultare l'osservatore nella *Storia di Fetonte*⁶⁹ [fig. 19, 20], la cui morale, in sintesi, mette in guardia dalla superbia.

Nei decenni centrali del secolo, la decorazione dei saloni delle ville predilige affreschi monumentali incentrati su grandi eventi e personaggi dell'antichità quali Alessandro, Dario, Scipione Africano e Muzio Scevola, Coriolano e Augusto, oltre che su donne illustri e virtuose della Bibbia e dell'antichità quali Semiramide, Sofonisba e Cleopatra. Sono accolti, spesso a guisa di grandi finti quadri isolati, in pareti scandite da stucchi ornamentali, mentre gli sfondi danno risalto perlopiù alla dimensione allegorica⁷⁰ [figg. 21,22]. Per molti dei temi raffigurati sulle pareti delle ville è possibile individuare strette concordanze con i libretti delle opere rappresentate a Venezia in quel periodo, anche se la correlazione non risulta mai così puntuale da poter parlare di trasposizione diretta⁷¹. Tuttavia è certo che gli episodi della storia più recente che nel XVI e nel XVII secolo erano molto frequenti nelle decorazioni pittoriche delle ville di terraferma – basti pensare al Cataio – vengono ora decisamente a scarseggiare⁷².

Pur non essendoci sempre un rapporto immediato tra tipo di villa e decorazione pittorica, è ovvio che la funzione di rappresentanza della residenza di un doge, come era villa Pisani a Stra, conferiva un carattere ufficiale anche al suo programma iconografico. La pittura ad affresco qui non attinge solo al repertorio delle divinità olimpiche, delle arti e delle allegorie sulla famiglia e le sue virtù, ma include anche gli imperatori romani (in forma di statue dipinte in entrambi i cortili interni) e il tema della guerra e della battaglia, ritenuti consoni a "Palaggi e altri luoghi principali"⁷³. Lo stesso programma ornamentale della sala da ballo, percorso sui quattro lati da una balconata, risponde, per grandiosità e sfarzo, ai requisiti di una residenza principesca [fig. 24]. Il ciclo di vedute di grande formato che Giuseppe Zais dipinse sulle pareti del corridoio [fig. 21] del piano nobile accanto a paesaggi bucolici raffigura luoghi pertinenti alla storia della famiglia⁷⁴. Indipendentemente da ciò, si rileva nel tardo Settecento una nuova attenzione alla pittura paesaggistica e vedutistica come soggetto decorativo delle ville. Lo dimostrano i prospetti di grande formato con cui, intorno al 1772, Andrea Urbani affrescò le pareti del salone di villa Vendramin-Calergi-Valmarana a Noventa Padovana. La predominanza di paesaggi e ampi prospetti architettonici relega in secondo piano i soggetti storici a cui la pittura murale di Venezia doveva la sua grandiosa ascesa. Fu Giandomenico Tiepolo l'ultimo a rimanere ancora fedele a questa tradizione quando nel corso di molti anni decorò gli interni della villa Zianigo nei pressi di Mirano, ereditata dal padre. Con la scelta di una stupefacente prospettiva ravvicinata riuscì a visualizzare negli affreschi dell'atrio il contrasto tra i passatempi della società cortigiana e quelli del popolino [fig. 26] fornendoci, nel contempo, una singolare testimo-



[26.]



[27.]

26. Giandomenico Tiepolo, *Il "mondo nuovo"*, 1800 circa, affresco parietale dalla villa Tiepolo a Zianigo (Mirano), Venezia, Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico, Venezia

27. Pietro Longhi, *Caduta dei giganti*, 1734 circa, palazzo Sagredo, Venezia



[28.]

28. Louis Dorigny,
quadrature e decorazione
figurativa, sfondo con
Il Trionfo di Apollo, Elio
accompagnato dall'Aurora,
post 1682, Ca' Zenobio,
Venezia, salone



[29.]

29. Niccolò Bambini
e Antonio Felice Ferrari,
soffitto con il Trionfo
di Venezia, 1709,
palazzo Dolfin, Venezia,
salone da ballo



nianza di modernità tinta di ironia e melanconia, lontana ormai dal mondo barocco con le sue mitologie e allegorie.

LE PITTURE MURALI NEI PALAZZI DI VENEZIA

Condizionata dalla struttura edilizia non congeniale del palazzo veneziano⁷⁵ e dalla ricchezza di dipinti con cui erano letteralmente ‘tappizzate’ le pareti dei saloni di rappresentanza⁷⁶, la pittura a fresco stentava a prendere piede nelle dimore patrizie della città lagunare. La galleria quale componente dell’architettura italiana di palazzo sin dal rinascimento, predestinata a ricevere complessi programmi figurativi, è una tipologia architettonica del tutto assente nei palazzi veneziani. Neanche gli scaloni, che ben si prestano alla pittura illusionistica ma che nella Venezia del XVIII secolo rappresentavano un’eccezione, divennero l’ambiente preferito di una pittura murale ambiziosa⁷⁷, nonostante il Tiepolo avesse lasciato un eccezionale saggio dipinto nello scalone d’onore della residenza dei vescovi di Würzburg. A Venezia ci si limitava a decorare i soffitti con sfondi incorniciati da balaustre dalle quali si sporgevano spettatori e musicisti, oppure a proporre decorazioni raffiguranti gallerie e balconate su cui faceva bella mostra di sé la società veneziana [fig. 25]. Animata da una tradizione diversa è invece un’opera che gode tuttora di scarsa considerazione benché sia di un artista celebre: si tratta della *Caduta dei Giganti* che decora lo scalone di palazzo Sagredo [fig. 27]. Senza fare ricorso alla pittura architettonica, Pietro Longhi riprende qui una tradizione figurativa risalente a Giulio Romano e a Giovanni Battista Franco⁷⁸. Come in certe stanze affrescate di villa Rinaldi a Casella d’Asolo⁷⁹, l’intenzione era indubbiamente quella di sfumare i confini tra lo spazio del dipinto e quello dello spettatore. Questa illusione acquista, tuttavia, una dimensione quasi ossessiva: il visitatore che accede per il grande scalone è letteralmente incalzato dalle nuvole e dalla vertiginosa caduta dei corpi giganteschi.

L’ambiente preferito per accogliere decorazioni ad affresco era la sala da ballo, che era anche l’unico spazio del palazzo ad aprirsi agli ospiti in determinate occasioni mondane. I temi prescelti dalla decorazione barocca a fresco in contesto profano erano, oltre alle apprezzatissime personificazioni di *Abbondanza, Liberalità, Pace, Virtù, Verità e Tempo* – già canonizzate da Cesare Ripa –, le divinità olimpiche, e tra loro soprattutto *Apollo, Bacco, Venere e Marte*. A questi si aggiungevano personificazioni squisitamente veneziane quali *Venezia* in veste di incantevole donna bionda, numerose *Allegorie nuziali* come anche *Apoteosi* e *Glorie* dedicate alle famiglie e corredate dai geni della *Fama* e da stemmi, i cui protagonisti erano a volte evidenziati da ritratti.

Considerata la complessità dei palazzi di Venezia, il numero degli edifici costruiti nel XVIII secolo risulta piuttosto esiguo. Tra di essi si distinguono i palazzi Sagredo, Labia, Rezzonico

e Grassi, il cui fulcro rappresentativo è costituito dai saloni a due piani illuminati da finestre anche nell’ordine superiore. La tipologia alla quale essi si ricollegano è quella delle ville patrizie in terraferma⁸⁰, alcune dotate appunto della “sala spaziosa e ornata”⁸¹ consigliata da Palladio per questo tipo di costruzioni, e ornata secondo i dettami tradizionali della grande decorazione di villa iniziata da Paolo Veronese e dai suoi contemporanei. Il più antico esempio cittadino della nuova tipologia è il salone delle feste di Ca’ Zenobio, alto un piano e mezzo e realizzato nel 1682 da Antonio Gaspari. Benché priva di illuminazione dall’alto, nel 1695 la sala venne decorata con un sontuoso affresco a soffitto di Louis Dorigny⁸² [fig. 28]. Diversamente da ciò che in seguito sarebbe diventato d’uso comune, cioè la suddivisione del compito tra figurista e quadraturista, Dorigny fu anche responsabile della sua quadratura, arricchita da un armamentario di conchiglie, cartigli, ignudi, finte statue, ghirlande e fiori che incornicia lo sfondo ovale. Che in Ca’ Zenobio la pittura figurativa e quella architettonica siano state realizzate dallo stesso pittore trova una sua spiegazione nella maestria di Dorigny in entrambi i generi, come dimostra anche il contratto stipulato nel 1700 per la decorazione pittorica (distruita) del salone da ballo di palazzo Tron a San Stae⁸³. La raffigurazione di *Aurora e Apollo sul carro del Sole* era tra i soggetti preferiti della pittura barocca e in questo momento, a Venezia, essa era non meno innovativa dello spettacolare artificio della pittura prospettica. Nonostante Boschini nel 1660 avesse tessuto le lodi dell’“industrioso inganno” delle prospettive⁸⁴, la peculiare tipologia edilizia dei palazzi veneziani fece sì che la Serenissima si aprisse con esitazione alla nuova moda della decorazione d’interni con architetture illusionistiche che, nel giro di pochi decenni, aveva assunto un ruolo importante nell’addobbo delle residenze principesche dell’Italia settentrionale e delle ville dei veneziani in terraferma. La brillante carriera di Dorigny come frescante di chiese, palazzi e ville – che lo portò persino a Vienna e a Trento⁸⁵ – è stata interpretata come modello di riferimento per le strategie professionali di Tiepolo⁸⁶.

Intorno al 1700, anche i pittori veneziani cominciarono a privilegiare la pittura a fresco. Il primo a realizzare in un palazzo veneziano un soffitto affrescato fu Niccolò Bambini nel 1709. Il suo sfondo in palazzo Dolfin [fig. 29] venne portato a termine in soli quindici giorni⁸⁷. Zanetti, nel giudicarlo “pittore pronto spedito ed universal”, allude alla sua versatilità pittorica che include indubbiamente quella pittura a fresco che Bambini sembra aver imparato nella cerchia di Carlo Maratti durante un suo soggiorno romano. A sentire Zanetti, però, egli non aveva una mano felicissima nelle “fresche tinte”, motivo per cui faceva in modo che gli allievi si cimentassero con un “colorito più facile del suo”⁸⁸. A palazzo Dolfin, Bambini fece sodalizio con il quadraturista Antonio Felice Ferrari il quale mise in atto un’ariosa quadratura che, mediante finte aperture arcuate, smussa

30. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna, Banchetto di Marcantonio e Cleopatra, palazzo Labia, Venezia, salone da ballo



[31.]

31. *Girolamo Mengozzi*
Colonna (attr.)
e *Giambattista Crosato,*
decorazione parietale
con Trionfo di Apollo-Elio
e le quattro parti
del mondo, 1756 circa,
Ca' Rezzonico, Venezia,
salone da ballo



[32.]

32. Jacopo Guarana, sfondo con l'allegoria dell'Aurora, stucchi di Giuseppe e Pietro Castelli, 1790, palazzo Querini Stampalia, Venezia, salone-portego

elegantemente gli angoli, raccordando parete e soffitto affinché il salone illuminato dall'alto sembri ancora più slanciato. Il quadraturista si fa qui regista della trasformazione di una superficie piana in una proiezione di mondi fantastici. L'architettura dipinta trasforma infatti lo sfondato in una movimentata fluttuazione figurale che esalta la presenza delle personificazioni allegoriche nello spazio finto. Coadiuvata dalla restante decorazione di figure a stucco e dalle tele di Tiepolo, già appese ai muri⁸⁹, l'immaginazione teatrale raccorda la visione allegorico-mitologica affrescata con la realtà dell'osservatore.

Oltre all'architettura dipinta, che trasforma superfici neutre in portatrici di eventi e sceneggiature nelle quali si muovono i personaggi raffigurati, l'articolazione di precisi messaggi visivi spetta alle pluriformi campiture offerte dal finto assetto architettonico. La decorazione del salone di palazzo Labia [fig. 30], realizzata quarant'anni dopo quella di palazzo Dolfin, presenta una perfetta sintonia tra quadratura e figure, trasformando le pareti in monumentali archi di trionfo. Lo spettatore è invitato a entrare in un mondo immaginario che irrompe da ogni apertura illusionistica ricavata nell'architettura fittizia. Assai più convenzionale si configura il salone da ballo di palazzo Rezzonico [fig. 31], dominato da una colossale fuga di pilastri dipinti che, a parte la pomposa messa in scena degli stemmi, tollera solo un apparato monocromo di figure. Nonostante le ariose nuvole, lo sfondo di Crosato nel centro del soffitto rinuncia a effetti scenografici ed è anche privo di spazialità illusionistica.

Rispetto alle rivoluzionarie innovazioni dei primi decenni, le tappe successive della pittura murale veneziana furono improntate da una sorprendente continuità sia sotto il profilo tematico sia sotto quello pittorico. Il repertorio iconografico e le soluzioni formali si consolidarono grazie a un processo favorito anche dalla progressiva accademizzazione della formazione artistica. Un numero sempre maggiore di pittori esperti nel repertorio allegorico richiesto per gli ambienti di rappresentanza era in grado di poter offrire soluzioni complesse, sia perché loro stessi, oltre che della quadratura e della figura, avevano acquisito una padronanza dei sempre più richiesti prospetti paesaggistici sia perché era ancora viva l'usanza del lavoro di squadra con un ornata, come testimonia ad esempio il sodalizio tra Giovanni Scajarò (1726-1792) e Costantino Cedini (1741-1811). Apparentemente immune alle critiche mosse nel 1785 da Francesco Milizia alla decorazione pittorica dei soffitti con prospettive e figure⁹⁰, questa generazione rimase fedele alle linee tradizionali della decorazione ad affresco. La crisi delle arti decorative che Andrea Memmo, nel 1786, aveva temuto per il diffondersi di una nuova austerità del gusto – “Ma come potremmo seguire un simile esempio senza esporre un popolo d'artefici a morirsi di fame?” – pesava meno sul settore della pittura che su quello degli ornata e quadraturisti. Entravano ora nuovamente in campo gli stuccatori, che si conformarono

abilmente al nuovo gusto del decoro classicheggiante; mentre un pittore anziano quale Jacopo Guarana (1720-1808), che aveva alle spalle una lunghissima carriera, continuava a dipingere i suoi soliti sfondi allegorici [fig. 32].

La critica mossa da Francesco Milizia alla decorazione pittorica di soffitti “a più ordini di architettura”, che a suo dire dava luogo a “un martirio della nuca, e degli occhi”⁹¹, diede invece i suoi frutti: la pittura architettonica e prospettica dovette nuovamente ripiegare sui palcoscenici teatrali⁹². Illuminante per comprendere questa nuova situazione è il grido di dolore di un quadraturista bolognese il quale lamentava il “colpo mortale” riportato dalla “pittura figurativa” e dalla “pittura d'ornato” a causa della nuova moda delle “piccole figurine in tablò con magre riquadrature” affermando che restavano sempre esclusi “li soffitti a sotto in sù e le figure grandi al natural”⁹³.

Desidero ringraziare Wolfgang Wolters per la sua preziosissima consulenza. Ringrazio inoltre D. Cesare Morosinotto, parroco di San Gaetano, e in modo particolare gli amici padovani Arabella Ferri de Lazara, Federico Bano e Giuliano Pisani per il sostegno che hanno dato alle mie ricerche e verifiche in territorio padovano.

1. Briganti 1990.
2. Lanzi, ed. Capucci 1970, II, p. 162.
3. Zanetti 1771, p. XIII.
4. Grasman 2000, pp. 208-210.
5. Lanzi, ed. Capucci 1970, II, p. 162.
6. Grasman 2000, pp. 105-129.
7. Dézallier d'Argenville 1745, I, citato da Mariuz, Pallucchini 1982, p. 11.
8. Pomian 1998, pp. 397-400.
9. Boschini, ed. Pallucchini 1966.
10. Zanetti 1771, p. XIII.
11. Da Canal 1809, vedi Boccazzi Mazza 2005, p. 160.
12. De Piles 1677.
13. Da Canal 1809, vedi Boccazzi Mazza 2005, p. 160.
14. Marini, Marini 2003.
15. Wolters 2007, pp. 194-205, fig. 186 (disegno di Heinrich Schickhardt della decorazione perduta in Santa Maria dell'Orto).
16. Autore del soffitto di San Giuseppe di Castello (1650 circa) e della volta di Sant'Alvise (ill. in Bleyl 2005, fig. 176, pp. 233, 259), entrambi eseguiti in sodalizio con Pietro Ricchi.
17. Sansovino, Martinioni 1663 menziona le sue prospettive “nelli palchi e soffitti delle chiese di San Luca e San Martino” (p. 21). La sua decorazione illusionistica nel salone della foresteria di villa Foscari a Stra (1652), dove era assistito da Pietro Liberi come figurista, è firmata soltanto dal Bruni, vedi A. Craievich in Pavanello, Mancini 2009, cat. 98, pp. 386-392.
18. Mariuz 1971, pp. 73-82.
19. Favilla, Rugolo 2003, p. 37.
20. Giannini 1998, pp. 313-319.
21. Lettera di Simone Giugoli del 3 gennaio 1692, vedi Pasian 2003, p. 88.
22. Wolters 2007, pp. 121-147 (pitture in interni privati e pubblici), pp. 182-193 (decorazioni dipinte nelle chiese rinascimentali).
23. Lomazzo definisce “sfiorata” una “istoria” dipinta in modo che “veramente fosse colà dove si finge”, vedi Lomazzo, ed. Ciardi 1974, II, p. 354.
24. Boschini, ed. Pallucchini 1966, pp. 264-265.
25. Basso, Spagnol 2004, p. 282, fig. 9.
26. Rossetti 1995, pp. 143-151.
27. Cochin 1758, III, p. 95.
28. Descritto da Dézallier d'Argenville 1745, III, pp. 237-238, vedi Marini, Marini 2003, p. 87.
29. Cfr. affresco prospettico di Romualdo Mauro (op. 1718-1760) nella chiesa di San Michele in Isola, fig. 139 in Povoledo 1951, pp. 126-130.

30. Soffitto di San Marziale con le tre tele incassate di Sebastiano Ricci (1705), vedi fig. 1 in Bleyl 2005.
31. Olivato 2003, pp. 78-85.
32. F. Mangili in Malachin, Vedova 2010, p. 245.
33. Questa tecnica prevede la stesura del colore e l'inizio del lavoro pittorico una volta superato il momento di massima tensione dell'intonaco. In questo modo il pittore poteva procedere con maggiore rapidità e di conseguenza le giornate di lavoro corrispondevano a una superficie più estesa (Filippi 2002, p. 274).
34. Torrioli 1990, pp. 73 ss.
35. Mariuz, Pallucchini 1982, p. 84 (cat. 37).
36. K. Christiansen in *Tiepolo* 1996, pp. 76-81, 86-103.
37. Chiappini di Sorio 1983.
38. Chiappini di Sorio 1983.
39. Domenichini 2004, pp. 179-181, 185.
40. Domenichini 2004, fig. 96, p. 273.
41. Databile dopo il 1762, vedi Domenichini 2004, pp. 208-209 (cat. 4).
42. F. Mangili in Malachin, Vedova 2010, p. 244.
43. Nel 1562 Palladio ne fa cenno a proposito della sala del palazzo pubblico di Brescia, vedi Magrini 1845, p. 8.
44. Giannini, Tapete 2009, pp. 14-15.
45. Pignatti 1982, p. 160, fig. 143 a p. 154.
46. Gottdang 1999, p. 30.
47. Per il progetto del Mengozzi Colonna relativo alle quadrature della villa (non conservate) vedi Pavanello 1979, p. 55, fig. 38.
48. Pavanello 1979, p. 53.
49. Zava Boccazzi 1978, p. 45.
50. Frank 2006.
51. Dézallier d'Argenville 1745, I, p. 203.
52. Roettgen 2007, p. 249.
53. Forse per questo motivo da Cochin giudicato "mauvais" (Cochin 1758, III, p. 168).
54. Ivanoff 1960.
55. Cochin (1758, III, p. 181) si esprime sul soffitto del salone di palazzo della Vecchia a Vicenza, oggi a Milano, palazzo Isimbardi (Gemin, Pedrocco 1993, cat. 406): "Le ciel parôit presque aussi lumineux que le ciel véritable".
56. Zava Boccazzi 1979, p. 65.
57. Il termine adoperato dal padrone di villa Valmarana ai Nani nel 1674 mette in evidenza come la villa stessa fungesse da "secondo palazzo", vedi Zava Boccazzi 1978, p. 43.
58. De Brosses, ed. Schacherl 1973, p. 116: "Qui sono pochissime le case dove si riceve" (lettera xv, 20 agosto 1739), vedi Frank 2006-2007, p. 138.
59. Pavanello, Mancini 2009, cat. 70, pp. 309-314 (Denis Ton).
60. Zava Boccazzi 1978, p. 42.
61. Zava Boccazzi 1979, pp. 39-45.
62. Gherardi 1749, p. cxiv, vedi commento critico in Gottdang 1999, p. 133.
63. Roettgen 2007, pp. 417-421.
64. Ivanoff 1950, pp. 123-130; Pasian 2009, pp. 47-78; C. Gable in Malachin, Vedova 2010, p. 236.
65. D. Tosato in Pavanello 2010, pp. 289-300 (cat. 78).
66. A. Pasian in Pavanello, Mancini 2009, pp. 188-208 (cat. 41).
67. La tradizionale attribuzione ad Antonio Bellucci fu rimpiazzata da quella a Niccolò Bambini (Flores d'Arcais 1968), poi a sua volta sostituita dal nome di Girolamo Brusaferrò (Pietropolli 1991, pp. 200-205).
68. Gemin, Pedrocco 1993, p. 226 (cat. 25).
69. Pavanello 2010, p. 8.
70. D. Ton in Pavanello 2010, pp. 328-335 (cat. 86).
71. Gottdang 1999, pp. 162-176.
72. Bisagno 1642, p. 195, vedi Gottdang 1999, pp. 31-32.
73. Bisagno 1642, p. 195.
74. Muraro 1960, pp. 194-214.
75. Huse, Wolters 1996, pp. 28-35.
76. Haskell 2000, p. 259 (osservazioni di una visitatrice inglese, cfr. Boccazzi Mazza 2005, p. 158).
77. Chiappini di Sorio 2003.
78. Mantova, palazzo Te (1532-1534); Gambarà di Mira, villa Foscari (prima del 1561).
79. Stanza delle ore, ill. in Pavanello 2010, p. 183.
80. Pavanello, Mancini 2009, p. 14.
81. "A Gentil'huomini grandi, e massimamente di Republica si richiederanno case con loggie, e sale spatiose, & ornate" (Palladio 1570, II, p. 3).
82. Aikema 1979, pp. 209-218.
83. Marini, Marini 2003, p. 188, doc. 15.
84. Pavanello, Mancini 2009, p. 14.
85. Gli affreschi del duomo di Trento furono distrutti nel 1882, vedi Marini, Marini 2003, p. 15.
86. Mariuz 1998, p. 36.
87. Mariuz 1981, p. 184; Gottdang 1999, p. 65.
88. Zanetti 1771, pp. 424-425.
89. Oggi sostituite da specchi. Per la disposizione originale dei dipinti di Tiepolo, vedi Gemin, Pedrocco 1993, p. 62.
90. Milizia 1785, p. LIX.
91. Milizia 1785, p. LIX.
92. Emblematico è il caso di Lorenzo Sacchetti (1759-1834 circa), vedi Pavanello 1980, p. 66-67.
93. Si tratta di Giovanni Battista Frulli († dopo il 1826), vedi Matteucci 2006, p. 13.