



**ATTI DELL'ACCADEMIA
"SAN MARCO"
DI PORDENONE**

**23
2021**

A T T I

23

2 0 2 1

Opera pubblicata con il sostegno della



ai sensi dell'articolo 26, comma 4, L.R. 16/2014,
nell'ambito del progetto

ICF **Identità
Culturale
del Friuli**

con il patrocinio e il sostegno di



Comune di Pordenone



FONDAZIONE
FRIULI

con il contributo di



CAMERA DI COMMERCIO
PORDENONE-UDINE



*L'Accademia San Marco porge un vivo ringraziamento
al Presidente Onorario sir Paolo Girolami per il sostegno dato all'Associazione*

ATTI DELL'ACCADEMIA "SAN MARCO"
DI PORDENONE 23, 2021

a cura di Paolo Goi, Andrea Marcon e Alessandro Fadelli
Progetto, revisione testi e ricerca iconografica di Paolo Goi
Coordinamento editoriale di Anna Maria Domini
Comitato di redazione:
Pier Carlo Begotti, Giosuè Chiaradia, Luca Gianni, Paolo Goi,
Gian Nereo Mazzocco

Editore: Accademia "San Marco" ETS
Via Molinari, 37 - 33170 Pordenone
Tel. e fax 0434.523269
E-mail accademiasanmarco@accademiasanmarco.it
www.accademiasanmarco.it

Copyright by Accademia "San Marco"

ISBN: 97888 945885 1 4

INDICE

1. Archivistica e Biblioteconomia

Silvia Raffin

LE PERGAMENE DI TRAVESIO-USAGO CONSERVATE PRESSO L'ARCHIVIO STORICO
DIOCESANO DI PORDENONE 9

Michela Petris

LE CINQUECENTINE NELLA BIBLIOTECA DEL SEMINARIO DIOCESANO
DI CONCORDIA-PORDENONE.
I PRIMI CATALOGHI, I LASCITI PRINCIPALI, LA COLLEZIONE NEL XIX SECOLO 57

2. Economia

Attilio Celant

COVID-19 E DESTRUTTURAZIONE: CITTÀ, TERRITORIO, SVILUPPO.
IL CONTESTO POST-PANDEMICO E LE EMERGENTI MODALITÀ ORGANIZZATIVE
DELLO SPAZIO GEOGRAFICO 107

3. Scienze demo-etno-antropologiche

Alberto De Antoni

LO SGUARDO DEL LUPO. TRE TAPPE NELLA STORIA DELL'EUROPA 147

4. Scienza e Tecnica

Roberto Siagri

L'INCANTESIMO DEL DIGITALE 229

5. Arte e Architettura

Eva Spinazzè

CHIESE LONGOBARDE NELL'ANTICO DUCATO DEL FRIULI: ALLINEAMENTI
E DISPOSIZIONE DEGLI EDIFICI SACRI NEL SEGNO DELLA VERGINE MARIA 251

<i>Luciano Mingotto</i> I GIUSTINIANI DELLA VILLA DI BUSCO (PONTE DI PIAVE). FASI COSTRUTTIVE E AFFRESCHI	331
<i>Oscar De Zorzi</i> NUOVI CONTRIBUTI DOCUMENTARI SUI GHIRLANDUZZI. ASPETTI ARTISTICI E DI VITA PRIVATA	371
<i>Sergio De Nardi</i> LA CASA A CENEDA DELLA FAMIGLIA DI ANDREA E GIOVANNI BATTISTA GHIRLANDUZZI, INTAGLIATORI DEL LEGNO DEL SEC. XVII	417
<i>Alessandro Fadelli</i> SCHEGGE DOCUMENTARIE SU ROSALBA CARRIERA, ANTONIO DALL'AGATA, FELICITA SARTORI E LA LORO CERCHIA PORDENONESE	445
<i>Lorena Menegoz</i> APPUNTI DI CONSERVAZIONE E RESTAURO: I CASI DELL'AMALTEO E DI GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS DETTO IL PORDENONE NEL DUOMO DI SAN MARCO E NELLA PARROCCHIALE DI TORRE DI PORDENONE.....	473
<i>Vieri Dei Rossi</i> GIO. BATTISTA REGGIO DI FANNA 'IL PITTORE DAL MANTELLO ROSSO'	517

6. Musica

<i>Roberto Calabretto</i> LO SGUARDO DI MARIO BORTOLOTTI SULLE AVANGUARDIE ITALIANE	549
<i>Giampaolo Doro</i> QUARANT'ANNI DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DELLA MUSICA "SALVADOR GANDINO" DI PORCIA. NASCITA DI UNA ASSOCIAZIONE MUSICALE	579

7. Letteratura

<i>Mario D'Angelo</i> DIALOGO DI PIETRO EDO SU PACE E CONCORDIA	635
<i>Franco Biasutti</i> FRIULANI DOCENTI ALL'UNIVERSITÀ DI PADOVA. NICCOLÒ CONCINA	703

8. Storia

<i>Pier Carlo Begotti</i> SAN GIOVANNI BATTISTA DI MEDUNA E LE PIEVI PATRIARCALI DEL FRIULI OCCIDENTALE	719
<i>Luca Gianni</i> TRA MEDUNA DI LIVENZA E PORTOGRUARO. I CONSORTI DI PANIGAI DA TRADITORI DEL PATRIARCA A CITTADINI DEL BORGO DEL LEMENE	747
<i>Matteo Gianni</i> ISTITUZIONI PUBBLICHE E CLASSE DIRIGENTE A PORDENONE DURANTE LA PRIMA DOMINAZIONE AUSTRIACA (1798-1805)	767

9. In memoriam

<i>Luigi Papais</i> DOMENICO LENARDUZZI	795
<i>Giuseppe Griffoni</i> NEMO GONANO	803
<i>Francesco Cassini, Luca Pellarin</i> GIULIO CESARE TESTA	811

10. Atti dell'Accademia

CRONACHE DELL'ACCADEMIA (SETTEMBRE 2020 - GIUGNO 2021)	817
SOCI DELL'ACCADEMIA "SAN MARCO" DI PORDENONE (AL 5.11.2021)	820
REFERENZE FOTOGRAFICHE	827
ATTI DELL'ACCADEMIA "SAN MARCO" DI PORDENONE	828
PUBBLICAZIONI DELL'ACCADEMIA SAN MARCO DI PORDENONE	844

* Le sezioni tematiche sono disposte secondo un ordine che ricalca la progressione della Classificazione Decimale Dewey.

I GIUSTINIANI DELLA VILLA DI BUSCO (PONTE DI PIAVE)

FASI COSTRUTTIVE E AFFRESCHI

Luciano Mingotto

1. La famiglia Giustiniani

Nel volume 15/2013¹ degli «Atti dell'Accademia “San Marco” di Pordenone» furono esposti i risultati della stratigrafia muraria e del restauro di parte degli affreschi dell'edificio, proprietà dei Giustiniani o meglio Giustinian (o *Zustinian*) del ramo “Dei Vescovi” di Venezia:² famiglia che si estinse nel 1888 con ultimo esponente il conte e sindaco di Venezia Giovanni Battista Giustinian.³ Recentemente sono emersi nuovi documenti e avanzate nuove valutazioni sia sulle vicende del complesso edilizio sia sugli affreschi, sempre tuttavia con la limitazione, nella lettura e interpretazione di questi ultimi (in due sale: *Trionfo della morte*, con la singolare rappresentazione del centauro che brandisce la falce, nonché la sala degli

¹ L. MINGOTTO, *Villa Giustiniani a Busco di Ponte di Piave. Un palinsesto architettonico del '500*, «Atti dell'Accademia “San Marco di Pordenone”» 15, 2013, 657-690.

² Il più noto fu Lorenzo Giustiniani (1381-1456), del ramo di San Moisè, vescovo di Castello a Venezia dal 1433, proclamato beato in seguito dopo la morte; un suo grande ritratto di profilo, ad opera di Gentile Bellini, si trova alle Gallerie dell'Accademia; secondo Cappellari Vivaro (cfr. *infra* 7) un Pietro Giustiniani risulta vescovo, nel 1434, di Pedina (Pedena) nell'Istria; altri furono Francesco (1605-1623, a Treviso) e Marco, vescovo di Torcello (1623-1633), poi di Ceneda e infine di Verona ed inoltre Vincenzo, prelado a Treviso e poi a Brescia (1633-1645); nel 1664 appare Daniele come vescovo a Bergamo, ed è appunto dalla prima metà del '600 che il ramo familiare si rinominò “Dei Vescovi”. Peraltro, secondo la cronotassi ufficiale della Diocesi di Treviso, Gregorio Giustiniani da Mestre è vescovo a Treviso tra 1131 e 1150 e Paolo Francesco nella stessa città tra 1750 e 1787: essi tuttavia non appaiono negli alberi genealogici del Cappellari Vivaro (vedi nota 7).

³ A. Bozzo, *Le carte manoscritte del fondo Giovanni Battista Giustinian al Museo Correr di Venezia*, Venezia, Università Cà Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Corso di laurea magistrale, Storia delle arti e conservazione dei Beni Artistici, rel. E. Molteni, corr. A. Bellieni, Anno Acc. 2015-2016, 140-141 (173, 175). Si veda anche Marco Barbaro (1511-1570), in Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea codici, *Storia Veneta (genealogie Barbaro)*, IV, b. 20, *Origine e discendenza delle famiglie patrizie*, in quattro libri: il primo comprendente i nobili fino al dogato di Sebastiano Ziani, il secondo (disperso) fino al dogato di Pietro Gradenigo, cioè fino alla “serrata” del Maggior Consiglio; il terzo e il quarto trattano del periodo successivo, forse fino ai tempi dell'autore, ma è difficile distinguere dove termini l'opera del Barbaro e dove cominci quella dei diversi continuatori dei suoi alberi genealogici.

Eroi Romani), in quanto non sono ancora stati oggetto di un restauro definitivo; inoltre la recente scoperta di un disegno del 1 settembre 1639, ha modificato le precedenti valutazioni sull'assetto edilizio della villa e sulla decorazione della facciata principale così come espresse nel 2013; pure sull'attribuzione degli affreschi vi sono ipotesi che devono essere approfondite e specie per l'individuazione dei committenti del ciclo narrativo del salone. Inoltre altra documentazione (conservata nel Museo Correr di Venezia ed in altri archivi pubblici) in corso di studio, ma in questa sede non oggetto di approfondimento, riguarda l'abbazia di Sant'Andrea di Busco, divenuta commenda su decisione di papa Callisto III nel 1455 e in seguito assegnata ai Giustiniani nel 1520, nel cui ambito territoriale ricade la villa.⁴

Vediamo innanzitutto chi erano i Giustinian/Giustiniani. La famiglia è nota dalle cronache dei secoli scorsi e dalle trascrizioni degli alberi genealogici fin dal X-XI secolo, benché la tradizione veneziana ne faccia derivare l'origine sin dall'età romana con evidente, e diremmo sfacciata, volontà di nobilitare la famiglia⁵ cosa che peraltro venne fatta da altre casate della Serenissima, sino a creare – come nel caso di palazzo Soranzo Cappello affacciato sul Rio Marin – addirittura una corte interna con le statue degli imperatori romani, anche se in tal caso si tratta probabilmente di una sistemazione che si rifà più che altro alla moda tra '500 e '600 di dare maggiore dignità e apparenza all'edificio con richiami alla classicità e quindi interventi architettonici e scultorei “all'antica”.⁶

Secondo l'albero genealogico di Cappellari Vivaro,⁷ a parte la genealogia di

⁴ M. MAZZUCOTELLI, G. SPINELLI, *Un “dossier” pomposiano nell'Archivio di Stato di Milano: gli appunti dell'abate Mazzoleni per la storia di S. Andrea di Busco*, «Analecta Pomposiana» XII, 1987, 37-87: 60 -61.

⁵ La dinastia dogale dei Giustiniani (o Zustinian in veneziano) sarebbe nota dal VII secolo secondo Marco Barbaro. Era di origine istriana (altri la vogliono greca) e si trasferì a Venezia, a causa delle scorrerie barbariche, nel 650 circa (così riporta la tradizione leggendaria). Divenne ben presto una delle famiglie di spicco della vita politica repubblicana, distinguendosi con numerosi senatori, ammiragli, generali e amministratori. Tre componenti della dinastia ebbero la carica di Procuratore di San Marco prima del XIII secolo: Polo nel 992, Marco nel 1110 e Giacomo nel 1162. Nel 1171 i maschi vennero sterminati quasi completamente nel corso della campagna dell'Egeo contro l'Imperatore d'Oriente. Si salvò solo un monaco, che venne costretto dalle autorità a lasciare l'ordine benedettino per dare seguito alla stirpe. Da questo segue il filo genealogico sicuro (si veda anche *supra* n. 2).

⁶ Sede della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso. Nella villa Nicesola Mocenigo a Ponton di Sant'Ambrogio nel Veronese, Paolo Farinati verso il 1590 dipinse figure di imperatori romani (come richiamo alla classicità e probabilmente anche su volere del committente del programma iconografico degli affreschi). Così pure nella Sala detta degli Imperatori in villa Murari Bra “La Mattarana” a San Michele Extra nel veronese.

⁷ VINCENZO CORONELLI, *Arme, Blasoni o' Insegne gentilitie delle Famiglie Patritie esistenti*

invenzione riferita all'epoca tardoromana, nel 756 d.C. sarebbe vissuto un Giustiniano Giustiniani "tribuno di Torcello". La dinastia nel corso del tempo si divise in diverse famiglie cittadine, cioè residenti in specifiche zone della città,⁸ mentre i rami principali formati nel corso dei secoli furono almeno sei: linea antica, linee "Dei Vescovi" e delle Zattere, linea di Alvise, linea del Calle del Ridotto, Conti di Carpasso-Recanati (dal 1712), linee di San Salvatore Calle delle Acque e Giustiniani Lollin (o Lolin) linee di De' Faustine e di San Barnaba. Inoltre si deve aggiungere il ramo di Serravalle (ora Vittorio Veneto), con Minuccio Giustiniani nel 1787, ma precedente al 1761 per nobiltà,⁹ in realtà, poi, non si dovrebbero dimenticare il ramo cittadino Giustinian delle Zoie (o Zoge) detto anche delle Buelle d'Oro.¹⁰

*nella Serenissima Repubblica di Venetia, dedicata All'Ill.mo, et Eccellentissimo Signore Pietro Garzoni Senatore, ed Istoriografo Publico, dal P. Cosmografo Coronelli, [tra 1694 e 1701], Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari Veneti 687, mm 135 x 90. Dal sito web della Biblioteca Nazionale Marciana riportiamo quanto segue: Vincenzo Coronelli (Venezia, 16 agosto 1650 - 9 dicembre 1718), poligrafo e incisore con interessi storico geografici, redasse alcune compilazioni di storia veneziana. Una informata voce *Blasone* è inserita nel tomo VI della sua Biblioteca Universale, uscita a Venezia in sette volumi tra il 1701 e il 1709. Curò varie edizioni successive del *Libro d'oro* già unito ad *Armi e Blasoni*, col titolo «Il Giornale». La stampa ebbe fortuna, e uscì ancora nel 1706 come *Blasone Veneto, o Gentilizie Insegne delle famiglie patrizie oggi esistenti in Venezia, delineato già dal P. Generale Coronelli e ristampato con nuove aggiunte, dedicato all'Illustrissimo e eccellentissimo signore Francesco Rota nobile Veneto*, Venezia, Gio. Batista Tramontin, 1706. Alcune annotazioni a penna, apposte per o più sul verso bianco delle tavole (sono fogli non riprodotti nella presente edizione) riportano notizie o brevi note su varianti nominali desunte dal confronto con l'opera di Cristoforo Wagenseil, *L'Adriatico Leone, cioè breve indicazione della Serenissima Nobiltà Veneziana, dell'origine, degli stemmi suoi, tratto da manoscritti antichi Italiani della Biblioteca Imperiale, e da uno della Biblioteca del Magistrato della città di Lipsia e da altre fonti*, Altdorf, 1704. L'opera del Coronelli è strettamente collegata a quella di GIROLAMO ALESSANDRO CAPELLARI VIVARO, *Campidoglio Veneto, in cui si hanno l'Armi, l'origine, la serie de gl'huomini illustri et gli Albori della Maggior parte delle Famiglie, così estinte, come viventi, tanto cittadine quanto forastiere, che hanno goduto e che godono della Nobiltà Patritia di Venetia*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codd. It. VII, 15-18 (=8304-8307), voll. 4, di ff. 352, 251, 278, 235. Nel manoscritto di G.A. Cappellari Vivaro l'albero del ramo "dei Vescovi" è contrassegnato con la lettera C. Gli stemmi Giustinian sono invece riportati da V. CORONELLI nella *Tavola delle forme, divisioni e colori*, ff. 112-113.*

⁸ Nel 1379 i rami dei Giustinian a Venezia erano: San Pantalon, San Apostolo, San Moisè, San Samuel, San Simon Apostolo, San Polo, San Biagio, Santa Giustina, Santa Maria Formosa, Sant'Agnese, registrati nell'Estimo del Comune di Venezia: G.A. CAPELLARI VIVARO, *Campidoglio Veneto*, II, It. VII,16 (8305), f. 139 r.

⁹ F. SCHRÖDER, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle province venete*, Venezia, Alvisopoli, MDCCCXXX.

¹⁰ A. BOZZO, *Le carte manoscritte*, 149-150.

Dalla prima metà del XIV secolo assume notevole importanza il ramo di Genova (governò l'isola di Chios in Grecia ed aveva empori commerciali nell'Egeo e sulla costa anatolica) che poi ritroviamo a Roma allorché nel 1590 Giuseppe Giustiniani acquistò l'odierno e omonimo palazzo; non risulta, tuttavia, che tra la famiglia di Genova e quelle veneziane ci siano stati contatti, se non altro per il fatto che le due città furono acerrime nemiche (basti pensare alla guerra di Chioggia) fin all'agosto 1381 quando col trattato di Torino cessarono le ostilità e si presero accordi per continuare la presenza commerciale a Costantinopoli e nell'Egeo, ma sempre con sotterranea ostilità.¹¹

Nella grande famiglia Giustinian si distinguono varie personalità (non necessariamente tutte del ramo "Dei Vescovi") che parteciparono a numerosi episodi bellici come ad esempio nel 1202 Matteo (*sopracomito* di galera, cioè ufficiale di marina) che seguì il doge Enrico Dandolo alla riconquista di Zara (repubblica indipendente, riottosa a diventare parte del *Dominio da mar* di Venezia), Marco che nel 1310 riportò di nuovo Zara all'obbedienza a Venezia,¹² Pietro che nel 1295 morì combattendo contro i genovesi, nel 1296 Gabriello ancora contro Zara, Giustiniano che nel 1319 sconfisse i genovesi riprendendo l'*enclave* commerciale di Pera a Costantinopoli, Pancrazio che nel 1342 riconquistò la ribelle Capodistria e morì nel 1351 in una battaglia navale contro i genovesi nel Bosforo e altri fino a Pietro che combatté a Malta contro gli assediati Turchi nel 1565 e poi a Lepanto, morendo nel 1572.¹³

¹¹ Tuttavia non è ben chiaro come e perché avvenne l'insediamento nella città ligure, salvo accettare la ricostruzione genealogica di Marco Barbaro in *Origine e discendenza delle famiglie patrizie: Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea codici, Storia Veneta (genealogie Barbaro)*, IV, b. 20; si veda a tal proposito: A. BOZZO, *Le carte manoscritte* 140 (173) con relativa bibliografia sui Giustiniani di Genova ed inoltre la scheda n. 295 / *Giustiniani* della Soprintendenza Archivistica per la Liguria: Repertorio di fonti sul patriziato genovese, <www.archivi.beniculturali.it> testi > giustiniani> e A. LERCARI, *La vicenda storica dell'albergo Giustiniani: dalla fazione popolare al patriziato della Repubblica di Genova*, La vicenda storica dell'albergo Giustiniani - I Giustiniani: <www.giustiniani.info> abstractlercari>. Secondo quanto riportato nel manoscritto di Cappellari Vivaro, nel 670 Giustiniano Giustiniani si trasferì da Giustinopoli (ora Capodistria) a Venezia, il fratello Marco invece andò a Genova e il terzo fratello, Pietro, a Fermo nell'anconitano. Sulla guerra di Chioggia: N. BERGAMO, *Carlo Zen. L'eroe di Chioggia*, Città di Castello 2018; DANIELE DI CHINAZZO (metà del XIV secolo-1428), *Cronica dela guerra da veniciani a zenovesi*, a cura di V. LAZZARINI, «Monumenti Storici pubblicati dalla Deputazione di Storia Patria per le Venezia» n. s., XI (1958), Padova 1958, 17-255.

¹² Zara divenne stabilmente veneziana nel 1409.

¹³ G.A. CAPPELLARI VIVARO, *Campidoglio veneto*, e in particolare gli alberi genealogici da A a C e il f. 138 *recto* e *verso*.

2. Lo stemma del ramo “Dei Vescovi”

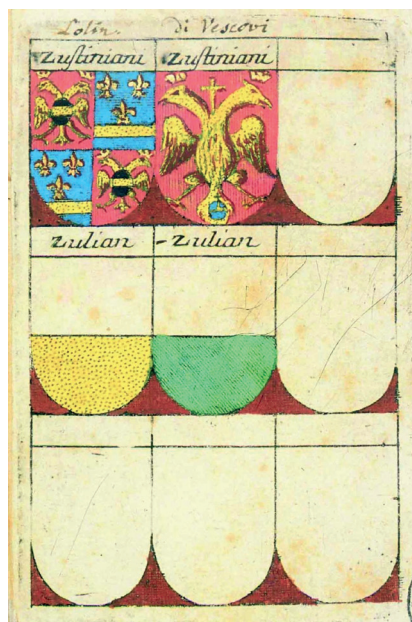
Nel *Blasone Veneto* del Coronelli gli stemmi dei Giustiniani sono molto diversificati in rapporto alle varie famiglie: in questa sede ci interessa quello del ramo “Dei Vescovi” di cui è stata individuata recentemente una preziosa testimonianza del XVII secolo che conferma la relazione tra la famiglia patrizia e il territorio dell’abbazia di Busco vicino alla quale è posta la villa. Si tratta di una pianeta in cui è ricamato lo stemma gentilizio di questo ramo, anche se ancora non possiamo stabilire se il paramento sia del periodo del vescovo Francesco di Treviso (1605-1623) o di Vincenzo (1623-1633) o di Marco (*fig. 1*). Nell’arma appare l’aquila bicipite incoronata mentre tra le teste campeggia la croce a quattro bracci eguali, molto simile se non proprio identica a quella dei Cavalieri di Malta (al cui Ordine appartenne il noto Pietro Giustiniani presente a Malta nel 1565): alla base l’aquila domina il mondo rappresentato da un globo diviso a metà da una fascetta d’oro, colore azzurro sopra e partizione in due quarti sotto. Lo stemma presenta altri ornamenti: nappe e cappello verde vescovile. Le nappe che si vedono a lato dello stemma confermano appunto che l’arma è quella di un vescovo della famiglia. Ma riportiamo, per maggiore precisione quanto scritto a fine ‘600:

Trè sono le Armi, che di presente usano i Giustiniani. Spiega la prima in campo vermiglio un’Aquila bicipite Imperiale d’oro coronata, armata, e linguata dello stesso metallo, con un ovato in petto azzurro, attraversato da una fascia d’oro. La seconda, che è detta dei Giustiniani de i Vescovi, per havere havuti due vescovi di Trevigi, fa’ in campo vermiglio, un’Aquila d’oro bicipite e coronata, con una croce parimente d’oro, nascente fra li colli della stessa et un globo del mundo azzurro, fasciato d’oro, e posto, c [...] fra gli artigli della medesima; la terza chiamata da i Giustiniani Lollini , per essere successa à questa Casa estinta nell’heredità in quanto la prima arma sopra descritta, con quella dei Lollini che è scacchegiata d’oro e di rosso, con un capo d’oro, caricato di un Giglio rosso; questa famiglia è in Venezia, con la solita correzione di lingua si enunzia Zustinian [CAPPELLARI VIVARO, Ca2v 137 v].

Esaminando le altre arme dei vari rami Giustiniani, osserviamo che ne appare una con l’arcangelo Gabriele alato e con aureola, che tiene nella destra il giglio simbolo dell’Annunciazione a Maria; un’altra con un animale andante verso sinistra e francamente non ben riconoscibile, oltre ad altre armi tra cui una con torre sormontata probabilmente da una statua di *San Marco* (*figg. 2-3*). È noto, comunque, che le arme potevano cambiare nell’impostazione e nei soggetti rappresentati nel corso dei secoli a seconda dei vari rami familiari. La scoperta della pianeta si deve, a Maria Teresa Tolotto archivista e bibliotecaria della Parrocchia



1. Pianeta con Arma della famiglia Giustiniani "Dei Vescovi", forse di Francesco vescovo di Treviso, sec. XVII. Busco di Ponte di Piave (dalla distrutta chiesa di San Lorenzo alla Bidoggia).



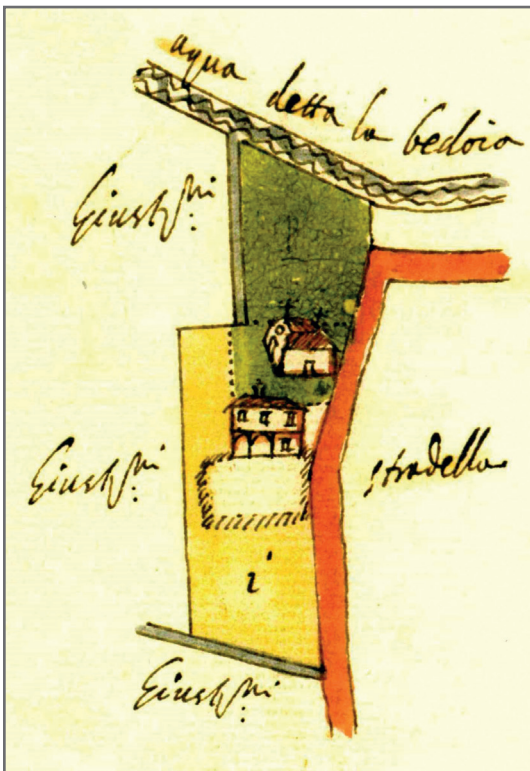
2-3. Vincenzo Coronelli, *Stemmi dei vari rami della famiglia Giustiniani*, in *Arme, Blasoni o' Insegne gentilitie delle Famiglie Patritie esistenti nella Serenissima Repubblica di Venetia* [etc.], 1694-1701 ca. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari Veneti 687.

di San Giovanni Battista di Oderzo. La pianeta, peraltro, proviene dalla distrutta chiesetta di San Lorenzo alla Bidoggia i cui arredi furono portati nella chiesa di San Nicolò a Busco di Ponte di Piave dove ora si trova il paramento. La chiesa fu soppressa assieme all'abbazia di Busco nel 1771 e poi scomparve con l'alluvione del 1785 ma ne abbiamo testimonianza in un disegno del Catastico redatto da Bartolomeo Cortelotto nel 1650 (fig. 4), in cui si vede l'edificio assieme ad una casa porticata e attorno le proprietà dei Giustiniani: fatto che conferma la presenza secolare della famiglia "Dei Vescovi" nel territorio amministrato dall'abbazia come apparirà anche in un disegno del 20 settembre 1747 (fig. 5) in cui attorno alla chiesa di Busco i terreni appaiono appartenenti alla famiglia ed esattamente a Pietro e Girolamo Ascanio.¹⁴ Inoltre, è lo stesso Bartolomeo Cortelotto che rappresentò la proprietà, di Pietro Giustiniani, nel disegno della facciata del 1 settembre 1639.¹⁵

¹⁴ Il sito della chiesa è ora individuabile da una indicazione toponomastica posta in sito: "Via S. Lorenzetto" (M.T. TOLOTTO *San Lorenzo in Bidoja*, in O. DRUSIAN, *Umili, Attenti e Devoti. Don Alfonso Donadel Parroco di Arzeri. Cenni storici sulla Parrocchia di San Lorenzo in Bidoja*, Ponte di Piave 2019, 119-161). Bartolomeo Cortelotto redasse il Catastico dei beni abbaziali in cui appare la chiesetta (Udine, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse), b. 39, agosto 1650).

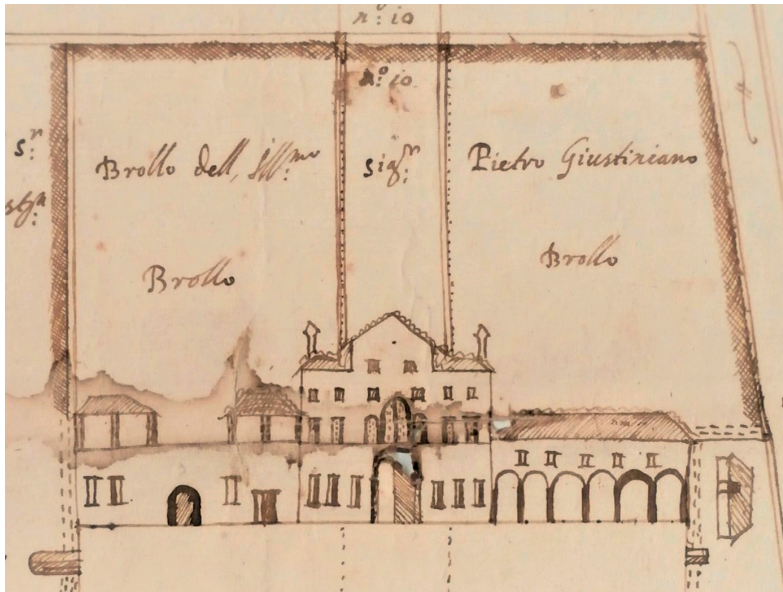
¹⁵ I Cortelotto erano una famiglia di pubblici "pertegadori" e periti tra cui annoveriamo Giacomo (padre di Bartolomeo) e Costantino ai quali vanno assegnate numerose redazioni di inventari ed elenchi di immobili e terreni nel territorio opitergino, come ad esempio i catastici della Luminaria di Piavòn e Faè di Oderzo (1608), ma altre famiglie di periti pubblici sono note, come quella di Mattio Gasparo e Vincenzo Bettodello, Andrea Serafini oltre a Francesco Visentin, Lorenzo Camata, Angelo Prati, Francesco Giorgio, Giovanni Battista Selvi, Hercole Peretti, Paolo Moller definito "ingegnere", Pietro Bordonalli, Ignazio Caccia ticinese, Bortolo Nardini, Sebastiano Benotti, Domenico Molmenti, Iseppo Cuman "perito ordinario" e Giovanni Battista Ruschi "perito straordinario", Antonio Gornizai, Antonio Glisenti e tanti altri attivi tra '500 e '700: cfr. P. VOCIALTA, *Immagini dal paesaggio. Cartografia dell'area opitergina. Secoli XVI-XVIII*, Susegana 1993; A. PERESSINI, *Monastero di San Martino di Oderzo (catastici 1568-1569). Agrimensura e pubblici periti tra Piave e Livenza nei secoli XVI e XVII*, Villorba 2002. Dall'esame di alcune carte nell'Archivio Giustinian al Correr di Venezia, risulta che fra i periti o pertegadori che fecero rilievi delle proprietà Giustinian dal '600 a fine '700, oltre al Cortelotto vi furono Andrea Serafini e Iseppo Soldati nel 1747 ma ben prima, nel 1581, Matio Bettodello che redasse altri catasti nell'opitergino. Sulle competenze dei periti, cfr. A. BOZZO, *Le carte manoscritte*, 34-38. Nel 1805 un Regio Decreto fisserà requisiti e criteri per esercitare la professione di Periti Agrimensori, Ingegneri e Architetti civili; con Regio Decreto 6 maggio 1923 n° 1054 i periti agrimensori furono chiamati Geometri.

4. *Catastico Cortello, con il disegno della distrutta chiesetta di San Lorenzo in Bidoggia, 1650. Udine, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppressse, 39.*



5. Iseppo Soldati, pubblico perito, *Beni di proprietà di Pietro Giustinian, 1772, 20 settembre (da spolvero di Andrea Serafini). Venezia, Museo Civico Correr, Archivio Giustiniani.*





6. Bortolomio Cortellotto, pubblico perito, 34, *Scritture concernenti Abbazia di Busco e Chiesa di Rustignè*, 1639, 1 settembre. Venezia, Museo Civico Correr, Archivio Giustiniani.



7. Ricostruzione grafica della facciata di Villa Giustiniani: intelaiatura architettonica dipinta ad affresco con dissimmetria tra finto colonnato a destra e a sinistra dell'ingresso sud (disegno di Luciano Mingotto).

3. Facciata affrescata e fasi edilizie principali

Fondamentale risulta il disegno ora conservato al Museo Correr, Fondo Giustiniani (*fig. 6*) in cui il perito scrive:

1639 Adi primo 7nbrio Facio Fede io Bortolamio Cor:^{to} fig:^o de q. Giac:^{mo} pertegador, publico de Oderzzo Come mi Son Conferitto in Villa de Buscho ad in stantia dell, Ill:^{mo} Sig:^r pietro Giustiniano et ivi ho posto il presente disegno e mesurato la Terra che si deve tiore dell' Ill:^{mo} e R:^{mo} Vescovo per fare il novo stradon qual Principia alla meßamenta del Fosso oltre il Brollo dell, Ill:^{mo} S:^r Pietro e segue a retta linea Fino alla strada che sono pertiche n:^o 183 e di Largezza sono pertiche n:^o 10 Compreso la metà del Fosso che si doverà torre a detto Stradon da una parte e dall, altra e sono di quantità de Campi 1, Quar-te ½ e Tavv. 112, ho estratto dal Corpo di Magior, [omissis] Suma era A.P.V. de Ragion dell' Ill:^{mo} S:^r Pietro sopra detto per Consegnar a promutta [permuta] all, Ill:^{mo} e R:^{mo} Vescovo ora lavoratta dalli Pulini [omissis].

Si tratta quindi di un disegno allegato al progetto di creazione di un viale di collegamento (“stradon novo”) tra il brolo della villa e la strada a nord denominata “strada va a Levada” (oggi Via della Vittoria) mediante una permuta di terreno col vescovo.¹⁶ Già il disegno ci dimostra che il proprietario del fabbricato era Pietro, ma che un altro Giustiniani era contemporaneamente abate Commendatario dell’abbazia di Sant’Andrea di Busco, forse il vescovo Marco di Treviso (commendatario tra 1620 e 1649) che possedeva i terreni a nord della villa e in adiacenza all’abbazia:¹⁷ non a caso il disegno riporta il sito ed i fabbricati di quest’ultima. In realtà qui si potrebbe aprire un altro capitolo sul complesso monastico e i suoi abati (commendatari e non) in quanto è verificato che i Giustiniani entrarono in possesso di gran parte del territorio attorno all’abbazia,

¹⁶ Questo viale, effettivamente realizzato nel 1639, non raggiunge tuttavia la strada a nord ma si ferma molto prima come documentato nella planimetria del Catasto Napoleonico, per cui si può pensare ad una “svista” del perticatore nel segnare la strada oppure ad una realizzazione parziale del viale.

¹⁷ Il disegno del 1639 è conservato nel Museo Correr di Venezia nella busta 34 dell’Archivio *Zustinian* n° 34, Busco/Abbazia con vari faldoni tra cui *Disegno, e Disegni dell’Abbazia di Busco*. È da precisare che la successione degli abati commendatari a Busco (B. DE TOFFOL, G. PIOVESANA, *L’abbazia benedettina di Sant’Andrea di Busco*, Ponte di Piave, 2006, 52) non corrisponderebbe, per date, a quella dei vescovi riportata dagli alberi genealogici di G.A. CAPPELLARI VIVARO, *Campidoglio Veneto*, e comunque l’abate commendatario della famiglia Giustinian poteva non essere contemporaneamente vescovo.

e di questa stessa, sin dal 1508 se non addirittura dal 1498 forse dividendosi il territorio fra vari componenti.¹⁸

L'altro filone di ricerca, in corso, è relativo al fatto se questa villa fosse la residenza dell'abate commendatario: fatto che comunque ci sembra improbabile dato che almeno nel 1639 (ma in realtà non sappiamo degli anni precedenti) la villa risulta di proprietà di Pietro e che l'abate vescovo, allorché si recava in loco, probabilmente aveva un alloggio all'interno dei fabbricati dell'abbazia: un esempio è l'abbazia benedettina di Praglia dove l'abate alloggiava nel proprio appartamento, che venne affrescato da Dario Varotari e Lodewijk Toeput detto il Pozzoserrato probabilmente attorno al 1585; per Busco secondo la testimonianza del Federici è quindi acclarato che l'abate comunque aveva una propria residenza entro i fabbricati dell'abbazia e non nella villa.¹⁹

Ma veniamo alle fasi edilizie. Il disegno del 1639 è un tipico rilievo compendiario, dei periti del tempo, in cui c'è una buona rappresentazione del fabbricato ma con inesattezze o meglio sintesi degli elementi edilizi per forma, dimensioni e posizione; la villa è a tre piani sormontati dall'attico con due finestre e due canne fumarie con comignolo alle estremità dei timpani est e ovest secondo la tipica impostazione delle ville dell'epoca; tuttavia l'inesattezza o la

¹⁸ Venezia, Museo Correr, Archivio Giustiniani, b. 31, faldone con *Titoli antichi di Busco* al cui interno v'è un'altra busta con titolo *1508 Acquisto q.^m Orsato Giustinian de' Beni dell'Abbazia di Busco*; la medesima busta contiene 3 pergamene datate 14 ottobre 1508, 12 febbraio 1510 e 5 gennaio 1513 (queste due ultime, se datate *more veneto*, sono rispettivamente dell'anno 1511 e 1514): così pure per la busta 30 *Busco e Candolè* al cui interno un'altra busta riporta *Titoli antichi di Busco* dal 1498 a tutto il 1500 ed al 1600 con elenchi di possessioni dell'abbazia e nomi dei confinanti; nella busta 34 il faldone *Scritture concernenti Concessioni, Livellazioni e beni dell'Abbazia di Busco* contiene due pergamene in cui si nominano (all'anno 1571) Paolo Giustiniano *perpetuo Commendatario del Monastero ovvero Abbazia di S. Andrea di Busco* per un atto di compravendita, il nome del nipote mons. Francesco Giustiniano, e pure l'abate precedente Ludovico di Canossa: costui era stato nominato commendatario nei primi mesi del 1509 dal papa Giulio II; il 23 luglio 1517 fu consacrato vescovo di Bayeux e probabilmente a causa di ciò e dei suoi impegni di diplomatico del papa non poteva sempre occuparsi di Busco: gli successe infatti Paolo nel 1520. Le pergamene del Correr citano pure concessione, avvenuta a suo tempo, di beni a *Orsato Justiniano nobili layco veneto pro se et suis haeredibus*. La menzione di Orsato si trova pure nei documenti dell'abbazia di Pomposa nel 1546 (M. MAZZUCOTELLI, G. SPINELLI, *Un "dossier" pomposiano nell'Archivio di Stato di Milano* 60). In ogni caso nel 1455 era abate regolare Paolo Giustinian.

¹⁹ M. PIETROGIOVANNA, "Emblemata virtutis". *L'universo monastico affrescato nella sala dell'abate* in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, Piazzola sul Brenta 2013, 407 sgg.; D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Documenti, Capo Quinto, I, Venezia, Francesco Andreola 1803 (= Sala Bolognese 1978), 225.

compendiarità nel disegno si osserva sulla mancanza dei sopraluce della fila centrale di finestre e pure nella serliana, il poggolo non c'è, mentre al piano terra l'ingresso sembra avere un portale archivoltato, forse addossato e poi scomparso, ma non ne è stata rinvenuta traccia muraria durante il restauro.²⁰ Più interessante è la rappresentazione delle due barchesse che risultano ben distinte anche con linea verticale in addosso al corpo centrale; quella a destra appare con i sei archi ancora esistenti mentre quella a sinistra è in costruzione: si vedano infatti le due altane del cantiere edile sostenute da pilastri. Confrontando il disegno con lo stato attuale (*figg. 6-7*) si può pensare che il barco a sinistra fosse elevato comprendendo anche il primo piano, come peraltro potrebbe suggerire la situazione odierna in cui si vede una intonacatura al di sopra della quale la tipologia costruttiva è tipica dell'Ottocento e cioè con i sottoluce che arieggiavano i vani sottotetto adibiti a granaio e ammasso di beni agricoli. Nella barchessa di sinistra è conservato un vano probabilmente adibito a liscivaia e costituito da un forno interrato (su cui si poneva la caldera in metallo) e scala per inserire la legna: il vano fu adoperato per lungo tempo dato che la struttura ne taglia un'altra precedente poi coperta dal pavimento in mattoni. Le principali fasi edilizie sono quattro (*fig. 8*), mentre sugli interventi di dettaglio rimandiamo al saggio del 2013, ricordando tuttavia la parete ovest del salone in cui, a lato della scala, c'era la porta della prima fase edilizia poi obliterata dall'affresco dell'*Inganno*. Le varie trasformazioni *in addenda* del complesso testimoniano che la villa fu costruita come casa di abitazione ma insieme luogo di gestione e amministrazione delle proprietà terriere e dei beni prodotti da queste che richiesero, appunto, prima la barchessa porticata e poi l'edificazione dell'altra nel corso del '600, allorché i Giustiniani fecero proprie le iniziative fondiari del patriato veneziano che investiva sempre di più le proprie ricchezze nell'entroterra veneto-friulano: fra l'altro la famiglia "Dei Vescovi" aveva estese proprietà anche nel padovano e nel veneziano. La villa appartiene alla classica tipologia di palazzo di campagna (salone o *portico* centrale passante, con stanze e scala su un lato) che costituisce la preponderante maggioranza di simili edifici – dalla metà del '500 a tutto il '700 – che nulla hanno a che fare con le tipologie delle ville palladiane: queste ultime spesso sono sì progettate talora con le barchesse, ma rispondono ad una "ideologia" progettuale e culturale completamente differente, anche se mantengono la tradizione del salone passante, determinati concetti costruttivi e soluzioni architettoniche dell'edilizia preesistente. La villa tradizionale come questa di Busco, non palladiana, è

²⁰ Secondo la testimonianza di un ultimo inquilino della villa, a lato della porta Sud c'erano due pilastri in pietra e due panche sempre in pietra, come pure il marciapiede in lastre d'Istria: elementi asportati da un precedente proprietario pochi decenni fa.

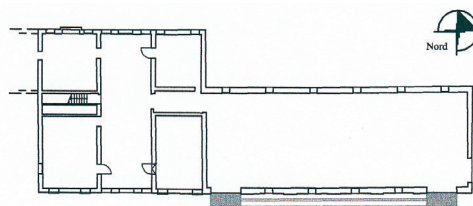
da considerare quindi la tipologia corrente dell'architettura della vera villa veneta e la troviamo dagli inizi del '500, fino ai primi dell'Ottocento, allorché la tipologia dell'edificio si trasforma portando quest'ultimo alla forma della casa di campagna, ma anche di città, in cui il salone centrale, che aveva un ruolo fondamentale nella vita e nella percezione dell'edificio sia dall'esterno che dall'interno, si restringe fino a diventare un corridoio anonimo (pur mantenendosi come asse centrale) su cui si affacciano le stanze della nuova residenza borghese.²¹

4. Il programma iconografico esterno

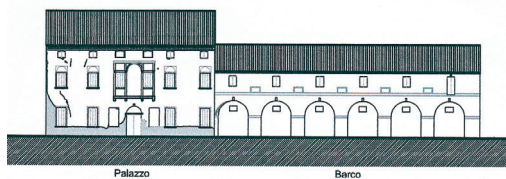
Riprendiamo ora l'esame più approfondito degli affreschi della facciata sud, come succintamente esposto nel 2013: la facciata fu affrescata (*fig. 7*) con una intelaiatura prospettica molto curiosa, dato che non esiste simmetria (rispetto all'asse centrale costituito dall'ingresso) in quanto subito a sinistra della serliana appaiono due finte colonne ioniche appaiate mentre a destra una sola e così pure all'estrema sinistra altre due colonne appaiate in corrispondenza dell'angolata; fatto probabilmente dovuto alla stanza ad ovest che è più larga di quella a est e due finestre sono quindi spostate. Per questa ragione il frescante dipinse due colonne invece di una, creando un doppio registro in facciata e così contraddicendo ad una impostazione rigorosa dal punto di vista della finta architettura; se ciò sia stato voluto dal committente o una iniziativa del pittore non lo sappiamo, ma ci troviamo di fronte ad un *unicum* nel panorama delle facciate affrescate delle ville note. Attualmente l'architettura della facciata si riconosce a stento a causa della caduta della pellicola pittorica (*fig. 9*).

Il programma decorativo poi volle nobilitare ancor di più il prospetto introducendo una fascia dipinta a triglifi e patere o umboni richiamando quindi una "classicità" che troviamo per esempio nella facciata del duomo di Conegliano Veneto, opera di Ludovico Pozzoserrato nel 1593 (ma con riquadri di putti alati spiccanti fra gli spazi divisi dai triglifi), e anche all'interno di ville venete nella seconda metà del '500 (camera delle Architetture, dipinta da Dario Varotari, in

²¹ Un esempio è la villa detta popolarmente "la Sorbolera" a Gorgo al Monticano, presso Oderzo, del XVIII secolo; di questo edificio lo scrivente si è occupato nel 2012 allorché vi fu una segnalazione alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Padova, Belluno, Treviso in quanto l'edificio era pericolante ed erano scomparse due pròtomi con teste umane dalla facciata; nel corso di un sopralluogo si constatò che il salone centrale era quasi diventato un corridoio (ma l'ingresso centrale era stato spostato); il prospetto della 'villa' era però improntato su una forometria di facciata che voleva dare un'apparenza di maggiore nobiltà all'edificio.



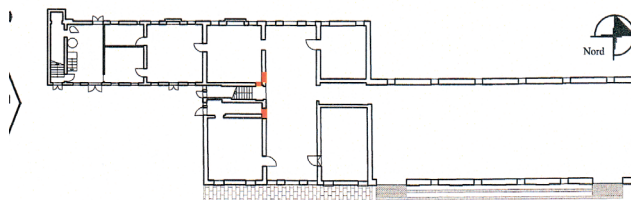
PIANTA PIANO TERRA
Scala 1:500



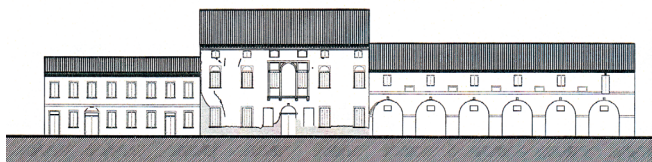
PROSPETTO SUD

Prima fase

Seconda fase

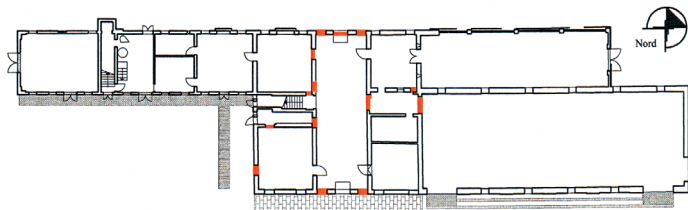


PIANTA PIANO TERRA
Scala 1:500

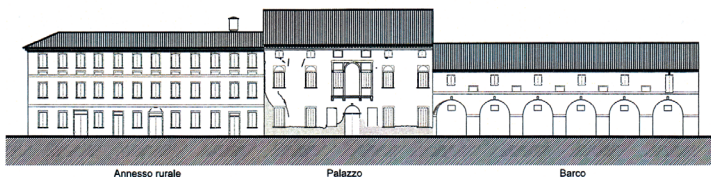


PROSPETTO SUD
Scala 1:500

8. *Principali fasi edilizie del complesso* (disegno di Luciano Mingotto).



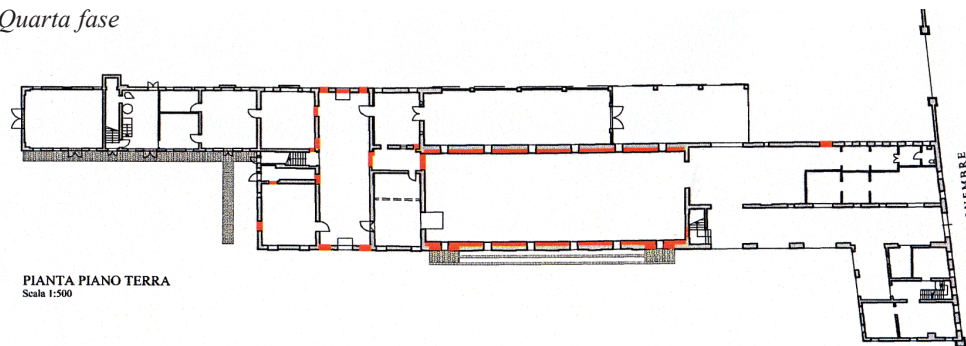
PIANTA PIANO TERRA
Scala 1:500



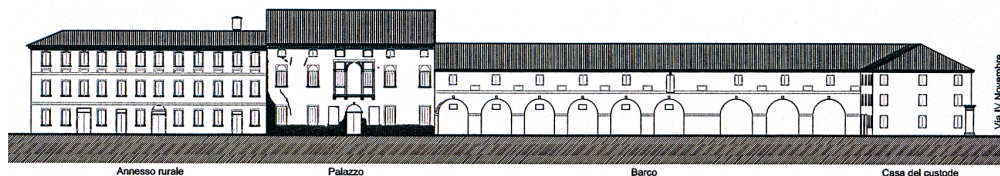
PROSPETTO SUD
Scala 1:500

Terza fase

Quarta fase



PIANTA PIANO TERRA
Scala 1:500



PROSPETTO SUD



9. Facciata sud dopo il restauro.

villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano, oppure nella loggia e nel salone di villa Roberti a Brugine) e per tutto il '600 e primi del '700 in conformità alla moda di rendere più aulici gli ambienti richiamando l'architettura "all'antica".²² La lettura del prospetto è, comunque, monca dato che dopo il 1639 – ma in data ignota – l'attico venne demolito, rifatta la cornice a dentelli e quindi oggi appaiono due finte colonne tagliate *ex abrupto* a lato dell'emblema centrale sottogronda: indubbiamente, al di là della scorrettezza nell'impaginato della finta architettura, dobbiamo immaginare che la villa avesse un prospetto monumentale sicuramente importante in cui troviamo anche un richiamo agli affreschi interni dato che sotto gli attuali dentelli della cornice appaiono le finte balaustre visibili all'interno sia nei lati corti del salone che nella scala.

Per quanto concerne l'iconografia contenuta nello schema architettonico, oltre alle due finte statue in monocromo bronzeo a lato della serliana, rimangono tracce poco leggibili: nella fascia mediana tra le colonne le due scene evidenziano personaggi posti su uno sfondo con prospettiva architettonica di edifici colonnati,

²² Nel '700 in alcune ville appaiono finti architravi sorreggenti trabeazioni a triglifi e patere, come in villa Checcozi a San Tomio di Malo (Vicenza).



10. *La Primavera*, affresco sotto davanzale.

mentre nel registro a pianoterra appaiono due cavalieri. Non è possibile purtroppo stabilire con certezza se le scene si riferiscano a episodi biblici o mitologici oppure alla famiglia Giustiniani. Più comprensibili sono le *Stagioni* sottodavanzale: leggendo da destra verso sinistra sembra apparire la *Primavera* (fig. 10) con due personaggi di cui quello femminile con ampia veste verde e manica con nappe, la testa cinta da corona di verzura; segue probabilmente l'*Estate* con personaggio femminile avente larga scollatura e sorreggente con le mani un mannello; il terzo affresco sotto il davanzale mostra una donna parzialmente coricata a destra e i cui attributi sono poco leggibili ma che dovremmo probabilmente definire come l'*Autunno*; infine nell'angolata a sinistra appare una donna completamente ammantata al cui lato spuntano dei rami privi di foglie: l'*Inverno*. L'insieme della facciata evidenzia un programma decorativo diverso da quello interno, e una mano differente da quella che ha operato nel salone, cioè con uno stile secco e asciutto che potrebbe suggerire anche un momento esecutivo precedente alla decorazione interna o l'intervento di altri pittori.



11a-b. *Salone passante con parete ovest (sopra) e parete est (sotto).*



5. Il programma iconografico interno

Come per la facciata, anche nel salone la finta architettura è fondamentale e diremmo che prende apparentemente più importanza degli scenari rappresentati: qui il frescante ha studiato accuratamente il punto di vista da parte dell'osservatore, tanto che ci sono due punti prospettici opposti che corrispondono agli ingressi sud e nord; le ombre riportate dei capitelli e della trabeazione convergono così nella parete ovest verso il vano scala al centro del salone; nella parete est succede la stessa cosa: le ombre riportate convergono verso la porta murata che conduce all'andito di accesso al barco porticato (*fig. 11*).

La creazione di punti prospettici che "guidavano" il visitatore che entrava nelle sale di una villa era una soluzione fondamentale nell'impostazione della finta architettura: nel caso degli edifici tra '500 e '700, tuttavia, le soluzioni prospettiche erano diverse a seconda dell'articolazione dell'ambiente, della posizione delle finestre o del punto in cui il visitatore poteva osservare la sala appena entrato. Sull'intelaiatura architettonica si nota poi che la trabeazione si interrompe bruscamente sugli archivolti che chiudono gli sfondati: fatto che non si riscontra in altre ville e che potrebbe denotare la necessità del frescante di dare più spazio in altezza alle scene rappresentate (forse per la limitata altezza del salone), ma uscendo così da una corretta riproposizione di una architettura antica come, invece, si ritrova ad esempio, in villa Nicesola Mocenigo nel Veronese dove la trabeazione delle finte architetture interne continua a contatto con lo sfondato, proseguendo illusionisticamente all'interno di questo;²³ così pure nella villa palladiana a Caldogno la trabeazione continua regolarmente sopra gli sfondati e nelle ville Foscari alla Malcontenta di Mira, Di Rovero a Caerano San Marco, Barbaro a Masèr, Emo Capodilista a Fanzolo, eccetera. La finta architettura (*figg. 12-15*) è caratterizzata dalle colonne con strigilatura a spirale, fasciate da festoni di verzura stretti da manicotti derivanti da modelli desunti dall'architettura classica:²⁴ il motivo delle colonne a strigilatura a spirale è affrescato anche

²³ G. CONFORTI *Villa Nicesola Mocenigo a Ponton di S. Ambrogio*, «Annuario storico della Valpolicella», <www.veronastoria.it/ojs/index.php/ASValp/article/view/215>; gli affreschi della villa sono in gran parte attribuiti a Paolo Farinati, attorno al 1590.

²⁴ Nel '500 circolavano trattati di architettura ma pure "manuali" con disegni di decorazioni architettoniche antiche, nonché stampe da incisioni desunte da rovine (non solo di Roma ma anche di altre località) a cui i frescanti potevano attingere: i festoni con i "manicotti" (mi si perdoni il termine) pressochè uguali a quelli di Busco sono visibili su architetture romane ma addirittura come toro continuo sui muri esterni nel tempio di Apollo a Didima in Turchia. Talvolta le stampe con raffigurazioni non solo di edifici, disponibili "sul mercato", costituiscono un termine per datare anche la decorazione a fresco: è il caso della villa Attimis a Sesto al Reghena i cui affreschi delle sovrapporte sono desunti da incisioni e

nel salone dei Trecento a Treviso e riferibile alla seconda metà del '500 e soprattutto nel salone delle scene mitologiche in villa Ca' Zenobia a Sommacampagna nel salone con affreschi attribuiti a Paolo Farinati e bottega attorno al 1580.²⁵ Il capitello, modellato sull'ordine composito (come ad esempio in villa Barbaro a Masèr), sorregge un architrave che a sua volta porta una trabeazione molto ricca e, forse, ridondante per dimensioni, caratterizzata da una doppia fascia con kyma ionico ad ovuli e lancette nel mezzo della quale corre un'importante fascia a kyma lesbio liberamente interpretato dato che fra i moduli appaiono faccette; infine corona il tutto la modanatura con dentelli tra i quali campeggiano rosoni con apice centrale molto sporgente. Motivo comuni ad altre residenze sono i putti sopra le porte, sorreggenti medaglioni o clipei con ritratti femminili, diversi per acconciature ed espressione, peraltro qui non attribuibili a personaggi reali o mitologici.

Alcuni elementi iconografici possono essere interpretati anche come indicatori cronologici dato che nei riquadri riportanti frutta e prodotti agricoli vi sono anche zucche gialle, giunte in Italia appunto verso la metà del '500; a tal proposito l'inserimento di prodotti provenienti dalle Americhe, negli affreschi di palazzi e ville, è noto per esempio in palazzo Grimani a Venezia dove nell'affresco della Sala a Fogliami sono ben in vista piante di mais e tabacco in quanto ritenuti elementi di novità e curiosità, ma pure in villa Emo Capodilista. Sull'importanza che il frescante ha dato alla finta architettura riteniamo illuminante quanto scritto sull'apparire nella seconda metà del '500 di pittori-architetti, a partire da Giambattista Zelotti e Paolo Veronese per giungere a Dario Varotari, Paolo Farinati, Antonio Vassilacchi detto l'Aliense ed altri che calcano «l'accento sull'enfasi dell'apparato architettonico, articolato e reso maestoso, da una elaborata struttura trionfale», mentre «la macchinosità del telaio di ordini, membrature, colonne, timpani, cornici, abitate da statue simulate mescolate a figure reali mette in moto sulla parete un nuovo sistema di inganno ottico che in definitiva finisce per accentuare nell'invenzione il gioco ornamentale».²⁶ Le due pareti del salone sono completamente diverse per soggetti e significati rappresentati: in quella a ovest vi sono due scenari probabilmente riferibili ai Giustiniani, separati da

dipinti del tedesco J. Wolfgang Baumgartner datati al 1754 (M. CLEMENTE, *Sesto al Reghena Villa Attimis*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, II, Venezia 2011, 261-262, scheda 192). Nel saggio del 2013 le colonne sono state definite erroneamente "tortili" dallo scrivente (L. MINGOTTO, *Villa Giustiniani*, 673).

²⁵ M. BIFFIS, *Busco di Ponte di Piave. Villa Giustinian*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO e V. MANCINI, Venezia 2012, scheda 27.

²⁶ V. MANCINI, "Ornar de pitture il belveder e altre cose" committenti e frescanti nelle ville venete del '500, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia 2012, scheda 47.



12. *Laguna e diversi personaggi, la Discordia e l'Inganno* (particolare della parete ovest).



13. *Bombardamento navale e assalto di soldati* (particolare della parete ovest).

monocromi in bronzo in uno dei quali, all'estrema destra, appare una donna ammantata e dormiente ai cui piedi v'è una civetta (allegoria della *Notte* ?); a lato della scala appare un uomo barbuto, forse reggente un lacciolo e rappresentante l'*Inganno*, e all'estrema sinistra sembrerebbe riconoscere la *Tenebra*.²⁷ Di grande effetto è la *Discordia* (fig. 17) rappresentata da una donna con capelli arruffati e anguicrinita (quasi una Medusa) che tiene con la destra un serpente e la sinistra un fascio di soldi o di libelli; veste, inoltre, una specie di corpetto che lascia liberi i seni, con protome al centro che potrebbe richiamare una Gorgone. Siamo quindi in presenza di allegorie che trovano sicuramente collegamento (anche se ancora non chiaramente definibile) con i due sfondati; in particolare ricordiamo la civetta quale simbolo di sapienza e saggezza (attributi della dea Atena), ma dal medioevo in poi rappresentante la notte e l'oscurità e insieme negatività e malasorte. Sulla *Discordia*, ricordiamo la vivida descrizione di Ludovico Ariosto:

La conobbe al vestir di color cento, Fatto a liste ineguali ed infinite, Ch'or la coprono, or no; che i passi e 'l vento Le gian aprendo, ch'erano sdrucite. I crini avea qual d'oro e qual d'argento, E neri e bigi; e aver pareano lite: Altri in treccia, altri in nastro eran raccolti. Molti alle spalle, alcuni al petto sciolti. / Di citatorie piene e di libelli, D'esamine e di carte di procure Avea le mani e il seno, e gran fastelli Di chiose, di consigli e di letture.

²⁷ Questa, almeno, è l'interpretazione data dai restauratori: M. MASOBELLO, M. COLUCCI, *I vizi e le Virtù negli affreschi secenteschi di villa Giustiniani a Busco, Osservazioni e note del restauro* «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 15, 2013, 691-700: 696. Nelle molte allegorie, specie in CESARE RIPA, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*, In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M.D.XCIII., l'*Inganno* viene rappresentato come un uomo con due code di serpente al posto delle gambe e che tiene in una mano tre ami; in altra descrizione come «Huomo, vestito di giallo, nella mano destra tenga molti hami, & nella sinistra un mazzo di fiori, da quali esca un serpe. Si dipinge con gli hami in mano, come quelli, che coperto dall'esca pungono, & pungendo tirano la preda, come l'ingannatore, tirandogli animi semplici dove ei desidera, li fa incautamente precipitare. Il mazzo di fiori co'l serpe in mezzo, significa l'odor finto della bontà, donde esce il veleno vero de gli effetti nocivi». In altra ancora: «Huomo, vestito d'oro, & dal mezzo in giù finiranno le sue gambe in due code di Serpente, tenendo in mano un bel ramo fiorito, nel quale siano alcune panie con alcuni uccelli inviscati; à canto haverà una Pantera, con la testa frà le gambe. Ingannare è il far cosa spiacevole ad alcuno sotto contraria apparenza; però hà imagine di sembante humano, & vestito d'oro, ma finisce in coda di Serpente, mostrando in prima faccia l'ingannatore bontà, & cortesia per allettare i semplici, & invilupparli nell'orditura delle proprie insidie, come la Pantera, che occoltando il capo, & mostrando il dosso, alletta con la bellezza della pelle varie fiere, le quali poi con subito empito prende, & divora».

In realtà le allegorie possono essere rappresentate in modo differente a seconda degli scrittori (come Cesare Ripa) e dell'epoca in cui furono pubblicate: ad esempio la *Discordia* è raffigurata pure in Villa Barbaro a Maser, ma con attributi diversi da quelli di Busco e cioè col braciere.²⁸

Vediamo ora la scena con laguna e vari personaggi: è una visione veramente fantasiosa e di grande respiro sul cui sfondo appare una città caratterizzata da un ponte (come quelli veneziani), da un torrione e campanili simili quasi a minareti, mentre nel cielo volano in picchiata germani o marangoni;²⁹ in basso appaiono persone addette alla lavorazione di imbarcazioni in uno "squero" e altre in un cantiere edile per un edificio importante (*fig. 12*). Difficile stabilire se la città sia Venezia o un emporio commerciale nell'Egeo o nel Mediterraneo, ma un

²⁸ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, canto Decimo Quarto, stanze 83-84. Il colore *cento* (o centone) è da intendersi come più colori messi insieme a caso. Nell'opera di Cesare Ripa, la *Discordia* è «Donna co'l capo alto, le labra livide, smorte, gli occhi biechi: guasti e pregni di lagrime; le mani in atto di muoverle di continuo, con un coltello cacciato nel petto; con le gambe, & piedi sottili, & forti, & involta in foltissima nebbia, che, a guisa di rete la circondi, & così la dipinse Aristide». Ma la descrizione che più si avvicina all'affresco di Busco è: «Donna, in forma di furia infernale, vestita di varij colori, sarà scapigliata, i capelli saranno di più colori, & vi saranno mescolati di molti Serpi, haverà cinta la fronte di alcune bende insanguinate; nella destra mano terrà un focile d'accendere il fuoco, & una pietra focaia, & nella sinistra un fascio di scritture, sopra le quali vi sieno scritte citazioni, essamini, procure, & cose tali. I varij colori della veste sono i varij pareri de gli huomini, da' quali nasce la discordia; & come non si trovano due persone del medesimo parere in tutte le cose, così nè anche è luogo tanto solitario, ancorché da pochissima gente habitato, che in esso non si lasci vedere la discordia, però dissero alcuni Filosofi, che ella era un principio di tutte le cose naturali. Chiara cosa è, che se frà gl'huomini fosse un'intera concordia, che gli elementi seguissero il medesimo tenore, che saremmo privi di quanto hà di buono e di bello il Mondo, & la Natura. Con tutto ciò, quella discordia, che hà per fine la ruina d'un huomo, che sia sia dall'altro solo differente d'opinione, si stima, & si deve riputare cosa molto abominevole, per attendere alla distruttione delle cose ordinate dalla Natura. Però si dipingono le Serpi à questa figura, perciocché sono i cattivi pensieri, i quali, partoriti dalla discordia, sono sempre cinti, & circondati dalla morte de gli huomini, & della distruttione delle famiglie, per via di sangue, & di ferite, & per questa medesima ragione le si benda la fronte». Diversa immagine della *Discordia* la troviamo in un piatto di maiolica in cui appare una figura femminile con un vaso da cui esce fuoco, in mano sinistra, e un soffiato in mantice in mano destra, a voler significare che la discordia attizza il fuoco e quindi il male tra le persone (Pesaro, Museo delle Ceramiche, id. 1100273437) e così pure in N. CECCHINI *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1976.

²⁹ I marangoni sono i cormorani, in lingua veneta. La parola indicava peraltro nel passato i "carpentieri" per le navi dell'Arsenale di Venezia; una spiegazione scherzosa è che i cormorani spesso si riposano allargando le ali e ben distese per asciugarle rimanendo così per un certo tempo, similmente i carpentieri d'inverno dopo aver lavorato dentro o vicino l'acqua dove si trovava l'imbarcazione, erano costretti poi a mettersi vicino ai braceri per riscaldarsi.

indicatore interessante è la presenza di tre galee sottili o fuste con vela triangolare – e castello di poppa – che scortano una galea grossa da carico a tre vele gonfiate dal vento: fatto che probabilmente si richiama ai personaggi posti in basso presso un edificio molto importante rappresentato simbolicamente da due colonne di marmo rosso: è da pensare che si tratti di appartenenti ai Giustiniani la cui famiglia si arricchì, come altri patrizi, con i commerci marinari in Egeo e Mediterraneo;³⁰ gli attori di questa scena sono divisi in gruppi di due tesi a discutere ed esaminare attentamente documenti e disegni, mentre a lato delle colonne appaiono altre due persone tra cui ne spunta una terza con faccia barbata, seminascosta, quasi a spiare o ascoltare non vista e forse un personaggio femminile assiso a terra; l'insieme dei tre gruppi sembra creare un effetto di concitazione o discussione animata in cui non manca, infine, la presenza di un ladro che infila la mano nella tasca del personaggio a destra che sta leggendo.

Di grande effetto, ma di limitata lettura, è la seconda scena in cui appare un bombardamento di navi (*fig. 13*) contro un complesso turrato da cui spuntano cinque cannoni, ma inutilmente dato che l'edificio ormai sta bruciando. La scena si collega alla parte inferiore dello sfondato in cui purtroppo la pellicola pittorica è caduta in gran parte, forse per aver il frescante dipinto a secco la stesura finale; sembra comunque di riconoscere un violento assalto di soldati a un gruppo di donne che vengono uccise: scenari a cui si legano le allegorie della Discordia e del Sonno con la civetta e dell'Inganno e che forse ricordano fatti od eventi riguardanti la famiglia Giustiniani. A tal proposito è stata avanzata l'ipotesi che la scena del bombardamento e delle uccisioni si riferisca alla caduta di Costantinopoli nel 1453, ove fu ferito gravemente Giovanni Giustiniani Longo di Genova; francamente ci sembra improbabile per il fatto che, come noto, Genova e Venezia erano acerrime nemiche e mai un Giustiniani di Venezia avrebbe celebrato il nemico ligure; inoltre il bombardamento è raffigurato dal mare, mentre sappiamo dalle cronache del veneziano Niccolò Barbaro ed altri che il cannoneggiamento

³⁰ È noto che i convogli commerciali veneziani erano costituiti da navi strette e lunghe, ad un albero e con una sola fila di rematori parte per parte: vere e proprie navi da guerra maneggevoli e molto veloci fungendo di scorta alle galeazze o galee da carico, più grandi e lente nelle manovre; in queste *galee sottili* i rematori potevano portare una piccola quantità di merci come franchigia e quindi erano invogliati anche a combattere contro avversari come i pirati o i corsari nelle lunghe traversate mediterranee. Immagine dettagliata di una di queste navi si vede nel quadro *Il ritorno degli ambasciatori*, di Vittore Carpaccio nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia e pure in villa Barbarigo a Noventa Vicentina (sala a crociera, dipinta da Antonio Vassilacchi); cfr. anche R. MUELLER, *La galea e Venezia. Da convogli mercantili a squadre navali*, in *La galea ritrovata. Origine delle cose a Venezia*, Venezia 2006, 111-121. Nel saggio di M. MASOBELLO, M. COLUCCI, *I vizi e le virtù*, si interpreta la scena come un atto piratesco, ma francamente non vediamo elementi per confermarlo.

delle mura della città avvenne da terra, a meno che in Busco non ci sia stata una licenza del frescante nel ricordare le modalità dell'assedio. Piuttosto, visto che per secoli i Giustiniani di Venezia furono comandanti di galere inviate a combattere i Genovesi e il Turco, potremmo pensare all'assedio di Malta del 1565 dove era presente Pietro Giustiniani oppure (riguardo al bombardamento) la distruzione della cittadella maltese di Gozo, con bombardamento della città durato diversi giorni, avvenuta nel 1551 ad opera del corsaro Dragut e dell'ammiraglio turco Sinán.³¹ La parete ad est (figg. 11, 14, 15) è diversa per scenari e allegorie, ma risulta non sempre ben leggibile a causa del degrado e parziale scomparsa della superficie dell'affresco: i due monocromi alle estremità potrebbero rappresentare – ma con beneficio del dubbio – l'allegoria dell'*Aurora* a sinistra, in veste paludata che sorregge una cornucopia, mentre a destra emerge dalla parete un giovane a petto nudo con arco e faretra, forse il *Giorno*; qui si nota anche un pentimento del frescante riguardo al nimbo raggiato che era spostato verso la finta colonna. Altre due allegorie sono l'*Innocenza* e il *Lavoro*, che fortunatamente riportano anche l'intitolazione. L'*Innocenza* (fig. 16) è una giovane di forme robuste secondo il gusto del tempo, paludata con ampia veste nappata e un mantello che le sta scivolando dalle spalle, in atto di lavarsi le mani in un catino sorretto da un putto, nel significato di dimostrarsi pura di corpo e mente; ai piedi appare un agnello che rappresenta la *Mansuetudine*.³² Il *Lavoro* è una giovane donna in atto di

³¹ Sul genovese Giovanni Giustiniani Longo, la sua vita bellicosa e le attività marinare, specie piratesche, esiste una nutrita bibliografia che qui omettiamo. Importante è la cronaca dell'assedio di Costantinopoli scritta giorno per giorno, del veneziano Niccolò Barbaro che ridimensiona il ruolo del Longo: vedi il manoscritto, già alla Marciana di Venezia, *Giornale dell'Assedio di Costantinopoli. 1453. di Nicolò Barbaro*, trascritto da Enrico Cornet (Vienna 1856). Sull'assedio di Malta nel 1565 e il ruolo di Pietro Giustiniani che in seguito partecipò alla battaglia navale di Lepanto, la cronaca fondamentale, giorno per giorno, è di Francesco Balbi da Correggio, archibugiere in servizio nelle truppe spagnole: *La verdadera relacion de todo lo q' este año de M.D.LXV. ha sucedido en la Isla de Malta, dende antes que la armada del gran turco Soliman llegasse sobre ella, hasta la llegada del socorro postrero del poderosissimo y catholico Rey de España don Phelipe nuestro señor segudo deste nombre. Recogida par Francisco Balbi de Correggio en todo el sitio soldado. Con Licencia. Impresa en Alcalá de Henares en casa de Juan de Villanueva. Año 1567*, ristampata nel 1568 a Barcellona. A Malta, peraltro, ci fu anche un bombardamento navale contro il forte Sant' Elmo da navi turche alla fonda, mediante cannoni posti a prua (cioè per assorbire meglio il rinculo dell'arma) come appare in una precisa incisione di Antonio Francesco Lucini, nel Rijksmuseum di Amsterdam, riguardante appunto l'assedio dell'isola. La cronaca del Balbi fu tradotta in moltissime pubblicazioni subito a partire dalla seconda metà del '500: FEDERICA FORMIGA, 'Melita obsidione liberatur': *il Grande assedio attraverso le Cinquecentine*: <www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/25142/1>.

³² Nell'opera del Ripa l'*Innocenza* è: «Verginella, vestita di bianco, in capo tiene una ghirlanda di fiori, con un Agnello in braccio. In habito di Vergine si dipinge, per esser la mente



14. *Scena arcadica e l'Innocenza* (particolare della parete est).



15. *Scena arcadica* (particolare della parete est).

utilizzare una pala, con la veste sopra il ginocchio per lavorare meglio. Le due allegorie ben si collegano agli sfondati che ricreano un ambiente arcadico in cui la presenza della natura (alberi, corsi d'acqua) è preponderante nell'apparato pittorico e sottolinea dei gruppi familiari in dolce conversazione, quasi un convivio agreste. Non è facile comprendere il perché della forte diversità degli scenari rappresentati nel salone e il loro significato, al di là di riconoscere semplicemente la contrapposizione tra una parete in cui apparirebbe dramma e violenza e sull'altra virtù e pace secondo un programma iconografico sicuramente voluto dal committente ma il cui significato in parte ci sfugge. Ricordiamo tuttavia un precedente illustre: le due pareti contrapposte della cappella degli Scrovegni dove i *Vizi* si fronteggiano alle *Virtù*. Come ultima notazione, poi, nel salone potremmo riconoscere un elemento della moda nel '500: al di là delle panneggiature dei monocromi che richiamano la classicità, l'*Innocenza* presenta lunghe nappe o frange in vita che appaiono, ma più corte, anche sulle spalle della *Discordia* (fig. 17) e che troviamo pure sulla veste della "Malcontenta" (nella Sala dell'Aurora di villa Foscari a Mira) in vita e all'attacco delle spalle.³³

dell'innocente intatta, & immacolata. L'Agnello significa l'innocenza, perche non hà ne forza, ne intentione di nuocere ad alcuno, & offeso non s'adira, nè s'accende à desiderio di vendetta, ma tolera patientemente, senza repugnanza, che gli si tolga, & la lana, & la vita; dovendo così fare chi desidera di assomigliarsi à Christo: *Qui coram tondente se obmutuit*, come si dice nelle sacre lettere, per essere nobilissimo ritratto della vera innocenza.» Una seconda descrizione, sempre di Ripa, è la seguente: «Giovanetta, coronata di Palma, & starà in atto di lavarsi ambe le mani in un bacile posato sopra un piede stallo, vicino al quale sia un Agnello, ovvero una Pecora. L'Innocenza, ovvero Purità nell'anima humana, è come la limpidezza nell'acqua corrente d'un vivo fiume. & con la consideratione di questo rispetto, molto le conviene il nome di Purità. Però gli antichi, quando volevano giurare d'essere innocenti di qualche sceleratezza, dalla quale si sentivano incolpati, ovvero volevano dimostrare, che non erano meschiati d'alcuna bruttura, solevano nel cospetto del popolo lavarsi le mani, manifestando con la mondezza di esse, & con la purità dell'acqua, la mondezza, & la purità della mente. Di qui nacque, che poi ne' Hieroglifici furono queste due mani, che si lavano insieme usate da gli Antichi, come racconta il Pierio Valeriano nel 110 lib. XXXV. Santo Cipriano nel libro de Livore ci essorta à ricordarsi sempre perche chiami Christo la sua Plebe, & nomini il suo popolo, adoperando il nome di Pecore, volendo così avvertire, che l'Innocenza, & la purità Christiana si deve mantenere intatta, & inviolabile».

³³ Ringrazio Giulia della Ricca per la segnalazione di villa Foscari. Le nappe sono presenti anche nella moda medievale: cfr. G. BERNAGE, *Encyclopédie Médiévale*, Tours, 2001, 2^{ème} partie, *Le mobilier*, 561, fig. 2 (riedizione parziale da E. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Paris 1856) in cui la frangia a nappe o sotto la vita è il *lambrequin* o mantovana. Così pure le frange appaiono nella descrizione di abiti "all'antica" all'inizio dell'opera di C. VECELLIO *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1589 (e ristampe del 1598 e 1664) e in particolare nelle incisioni titolate *Alfieri e Soldato a piede*.

6. La sala degli Eroi romani

Questo ambiente è stato soggetto negli ultimi trent'anni a modifiche distruttive per più della metà del vano con perdita di affreschi e scassi murari a causa dell'apertura di due passaggi; il programma iconografico come nel salone è dominato dalla finta architettura che risulta di notevole impatto, ricca di prospettive, scorci di edifici e finte edicole (*fig. 18*). La parete a nord, nonostante il parziale restauro e i danni murari, appare come una quinta teatrale con due colonne centrali che racchiudono lo sfondato, mentre alle estremità emergono due eroi in monocromo verde entro nicchie rettangolari; le colonne, scanalate, reggono capitelli ionici su cui imposta una ricca trabeazione divisa – e sottolineata vieppiù – da un toro continuo a fogliame in color bronzo; la finta architettura continua nei due lati del vano sui quali è ritmata da una specie di *tetrapylon*, visto di scorcio, che probabilmente serviva ad introdurre altri scenari. I quattro monocromi rappresentano personaggi romani di cui sono leggibili solo tre nomi: [Cornelio] Scipione, Horatio Coc.le [Coclite] e Martio [Marzio] Coriolano in diversi atteggiamenti di postura, abbigliamento da parata ed elmi che ricordano le borgognotte di Cinque-Seicento con cimiero piumato; uno di questi personaggi, peraltro, si avvicina come postura e profilo al volto di Marte che si poteva osservare in facciata di villa Valier a Cendon di Silea.³⁴ Nel vano la trabeazione corre continua, senza interruzioni come invece nel salone, creando un ambiente di architettura “classica”, unitario e con forte effetto scenografico: il richiamo all'antichità romana, grazie anche alla rappresentazione degli eroi, è indubbiamente una esaltazione delle virtù civili e militari come peraltro tipico della cultura cinque-seicentesca. Episodi legati a Coriolano furono affrescati nella cinquecentesca villa Giunti a Cessalto ed Emo Capodilista a Selvazzano di Padova, in cui appare anche un episodio della vita di Scipione.³⁵ Qualche dubbio lascia lo sfondato compreso tra le colonne: qui appare, sullo sfondo di un tempio romano visto di scorcio, un personaggio assiso su un alto scranno o trono, capo con elmo

³⁴ M. BIFFIS, *Gli affreschi nelle ville venete*, scheda 44. Caio Marzio Coriolano generalmente conosciuto come Coriolano, della Gens Marcia al tempo delle guerre contro i Volsci; secondo parte della moderna storiografia Coriolano rappresenta un personaggio leggendario, creato per giustificare le sconfitte dei Romani nelle guerre contro i Volsci nella prima epoca repubblicana, guerre che arrivarono a minacciare l'esistenza stessa di Roma. Orazio Coclite (Horatius Cocles) eroe mitico romano del VI secolo a.C. (*cocles*: in latino “con un solo occhio” - Plin. 11, 37) che difese da solo il ponte che conduceva a Roma contro gli Etruschi di Chiusi guidati da Porsenna. Publio Cornelio Scipione (Publius Cornelius Scipio) Africano Maggiore (Roma, 235 a.C. - Liternum, 183 a.C.), della Gens Cornelia, sconfisse Annibale a Zama.

³⁵ A. LOTTO, *Gli affreschi nelle ville venete*, scheda 74 e A. PATTANARO, *ivi*, scheda 92.

raggiato; a terra alcune donne e uomini e in secondo piano un altare su cui il fuoco arde sotto una statua bronzea di un idolo: la scena potrebbe rappresentare il sacrificio dei primogeniti a Ba'al Haman (o Hammon) a Cartagine.³⁶ È prematuro fare ipotesi sul perché di questa scena molto cruda, dato che gran parte dell'apparato iconografico è scomparso e quindi non possiamo rapportarla ad altre eventuali scene di contenuto opposto a cui forse faceva da contraltare.

7. Sala del Trionfo della morte

La sala, che potremmo definire anche “delle Cariatidi” è stata oggetto di scassi edili nel XX secolo con apertura di una porta con sopraluce, un portone affiancato da due finestrelle sulla parete ad est; conserva ancora la traccia di una prima fase edilizia con una porta murata già in antico e coperta dagli affreschi oggi visibili. Anche qui l'apparato iconografico è caratterizzato dalla finta architettura contraddistinta da otto Cariatidi (*fig. 19*) con corta veste al ginocchio, che sostengono una trabeazione e inquadrano vari scenari di cui solo uno è per ora leggibile in quanto su tre pareti parte degli affreschi è coperta dallo scialbo. L'immagine che più domina attualmente il vano potremmo definirla come il *Trionfo della morte*: ma non la solita rappresentazione di quest'ultima a cavallo e falce in mano; nel nostro caso è figurato un centauro scheletrico, alato e con falce, contenuto in un ovale al centro di un medaglione accartocciato sopra cui appare un nastro volante con scritta non ancora leggibile (VOLA [T (?)...]); peraltro la scena è più complessa perché il Trionfo è sormontato da due figure maschili, sedute su due grandi mensole, in atto di sorreggere o appendere un grande festone di verzura, mentre sotto appaiono figure nude danzanti e motivi tipici delle grottesche, fra cui un unicorno bianco (*figg. 20-21*). Altre grottesche appaiono su altre due pareti, sempre con figure teriomorfe e antropomorfe disposte in vari atteggiamenti e azioni (*fig. 22*). Il centauro è una figura mitica (espressione di ferinità e violenza) che dall'antichità continua nel medioevo e nel '500,

³⁶ M. MASOBELLO, M. COLUCCI, *I vizi e le virtù*, 700. Nello scavo del *tophet* di Cartagine furono rinvenuti resti di feti e deposizioni di infanti di età diverse nella stessa urna: ciò farebbe pensare, più che a sacrifici umani, a decesso per malattia e morte prenatale; altra testimonianza è data dal fatto che nelle necropoli si trovano poche sepolture di bambini, mentre sappiamo dell'alto tasso di mortalità infantile presso Fenici e Cartaginesi e dell'infanticidio dovuto alle malformazioni. Dunque è verosimile che nel *tophet* fossero sepolti, dopo essere stati bruciati, i resti di bambini morti per cause diverse dal sacrificio. È comprensibile come gli autori classici fossero propensi a tutt'altra spiegazione; così, ad esempio, Diodoro Siculo che nel I sec. a.C. scriveva di un sacrificio di centinaia di giovani a Cartagine.



16. *L'Innocenza* (particolare della parete est).



17. *La Discordia* (particolare della parete ovest).



18. *Sala degli Eroi Romani*.

cambiando peraltro significato o adattandolo secondo l'allegoria scelta: in un rilievo proveniente dalla chiesa di Sant'Eustorgio a Milano, attribuito al primo quarto del XIII sec., il centauro è umanizzato appearing vestito con una giubba, una lepre catturata ed appesa ad un ramo, in corsa ed in atto di suonare il corno per annunciare il suo arrivo.³⁷ Il centauro appare nei bestiari medievali come ad Aberdeen, nel XIII secolo e in chiese e rilievi di età romanica; all'iconografia dell'uomo-cavallo verrà poi associato l'arco come animale-uomo cacciatore. L'iconografia del centauro in realtà ci dà molti esempi con diversi significati allegorici e non sempre negativi: si pensi alla leggenda col centauro che incontra Sant'Antonio abate e gli indica la via da percorrere per recarsi da San Paolo Eremita. I centauri alati sono raffigurati in vari manufatti dell'antico oriente, ma poi in età classica appaiono nell'iconografia tradizionale, cioè senza ali, come ad esempio nelle centauromachie: dal frontone ovest del Tempio di Zeus ad Olimpia in poi. Alati, riappaiono nel soffitto dei Semidei, dipinto dal Pinturicchio, nel Palazzo dei Penitenzieri a Roma (circa 1490) e nella villa Badoer a Fratta Polesine del Palladio (1557, affreschi di Giallo Fiorentino), sempre con significato allegorico positivo come pure in una ceramica del XVI secolo, proveniente dal monastero di Santa Chiara di Padova, in cui il centauro porta in groppa un putto alato.³⁸ Diverso è il caso della villa Giustiniani dove la morte è rappresentata sotto forma del mitico animale-uomo che quindi viene a riavere un significato negativo e spaventoso, in contrapposizione alle vanità umane rappresentate dalle figure danzanti e ignude poste attorno: potremmo pensare che qui a Busco frescante e committente abbiano voluto contrapporre e far rivivere i medievali trionfi della Morte con le Danze Macabre, sempre nell'ottica del pensiero del '500 in cui la caducità della vita fa da contraltare all'orgoglio, alla ricchezza alla fama e comunque alle ricchezze terrene: forse non a caso in questa stanza, tra le cariatidi, appare un dipinto con *Maddalena penitente*, inginocchiata di fronte a un tavolo col teschio e un piccolo crocifisso: in altre parole il messaggio sotteso è quello della caducità delle cose terrene e della morte che incombe sulla vita umana.

³⁷ G.A. VERGANI, *Scultore milanese (primo quarto del XII secolo)*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, t. primo, 143-145, scheda 128.

³⁸ *Le memorie ritrovate del monastero di Santa Chiara di Cella Nova a Padova*, a cura di F. COZZA, Casalsarugo 2011, 85 (fig. 107). Curiosamente, il centauro con l'arco appare a fine XVIII secolo come disegno in filigrana su carta prodotta in Spagna: ORIOL VALSS Y SUBIRÀ, *Paper and watermarks in Catalonia*, in *Monumenta chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, XII, vol. I, Amsterdam 1970, planche 286 (1884).



19. *Cariatide* (particolare).



20. *Il Trionfo della morte*.



21. *Medaglione con il Trionfo della morte* (particolare).



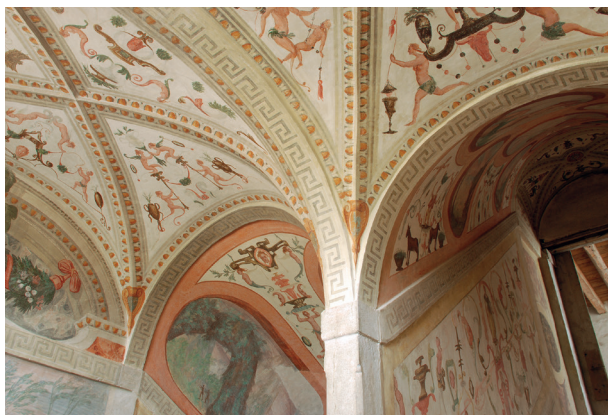
22. *Grottesche*.

8. Le grottesche della scala

Le grottesche, come noto, sono presenti in numerosissimi edifici fino al XVIII-inizi XIX secolo.³⁹ A Busco la scala si rivela un ambiente importante quanto gli altri per la ricchezza delle immagini e dei significati sottesi alle varie allegorie, ai personaggi ed alle attività rappresentate. Tutto il vano è affrescato, comprese le voltine a botte delle due rampe, costituendo una specie di *camera picta* delle meraviglie, l'occhio rischia di perdersi in un profluvio di immagini che, tuttavia rispondono sicuramente ad un programma iconografico preciso ed a significati puntuali (*figg. 23-24*). Nella prima rampa troviamo – come spesso in altri edifici dell'epoca – la rappresentazione del mito di *Fetonte*, medaglioni con paesaggi arcadici e negli spazi residuali grottesche con medaglioni recanti mascheroni o volti umani e una figura femminile che regge strumenti musicali, nonché satiri (*figg. 25-26*). Le quattro voltine a crociera dei pianerottoli sono invece interamente dedicate al repertorio di grottesche note (*figg. 27-28*), con riferimenti anche alla mitologia greca: *Lachesi*, una delle tre Moire o Parche, è intenta a svolgere sul fuso il filo della vita dell'essere umano come appare anche in villa Di Rovero a Caerano San Marco, ma a grandezza naturale e non come grottesca. Altro motivo è la gabbietta con uccellino (pappagallo ?) che troviamo pure in villa Barbaro a Masèr, villa Badoèr a Fratta Polesine e che, al di là di un semplice motivo decorativo, nel '600 è anche una allegoria con preciso significato morale riferito al pappagallo, e anche un pipistrello in grande evidenza ad ali aperte.⁴⁰ Gran parte delle figure sono antropomorfe e altre teriomorfe: personaggi femminili con colli allungati e parte inferiore del corpo filiforme, sorreggenti candelabri, cântari, vasi e disposte in equilibrio quasi in un gioco circense. Sulle pareti appaiono altri motivi: due figure femminili, seminude a cavallo (di cui una in piedi in equilibrio sulla sella) e poste a lato di *Ermes* ben rappresentato con calzari alati; infine archibugeri, musicisti, donne ammantate. Non è facile

³⁹ Ad esempio nel palazzo Giacobbi a Comelico Superiore, seppur “riviste” col linguaggio stilistico di metà '800.

⁴⁰ La gabbietta, col pappagallo che - in quanto animale esotico suscitava curiosità - potrebbe essere considerata un *topos* decorativo dato che si trova in altre ville venete come Correr Pisani di Montebelluna, nel salone affrescato da Primo Moretti nel 1666 e in Villa Pisani a Stra. Nel repertorio di G. FERRO, *Teatro d'Imprese*, cioè di allegorie riferiti a stemmi, stampato a Venezia nel 1623, il pappagallo entro la gabbia è accompagnato dai titoli *Servitute nobilior* e *Servitute clarior* in quanto «la prigionia, e la tenacità de' legami, entro a' quali il Pappagallo è tenuto, anziché apportargli danno veruno, il rendono più qualificato cogli ammaestramenti, facendolo più nobile, che in se nol sarebbe», quindi un significato morale attribuito alla persona che si fregiava di tale “impresa”, mentre nel '500 era piuttosto indice di ricchezza da parte di chi lo possedeva.



23. Le due rampe della scala con grottesche.



24. Rampe della scala con grottesche.

attribuire un nome al frescante, ma i motivi rappresentati a Busco, sicuramente presenti in manuali o repertori che erano a disposizione dei pittori a quel tempo, potrebbero richiamare in via generale le grottesche di villa Emo Capodilista attribuite a Elio Forbicini o a quelle di villa Pojana, assegnate dalla critica a Bernardino India (ma da altri al Forbicini); le date di esecuzione tuttavia non coincidono con l'apparato figurativo di Busco se venisse confermata l'ipotesi proposta di un'esecuzione nel terzo quarto del '500, mentre altri storici dell'arte propendono per la fine del '500 o primissimi anni del '600.⁴¹

⁴¹ M. BIFFIS, *Busco di Ponte di Piave. Villa Giustiniana*, in *Gli affreschi delle ville venete*, 2012, 171, scheda 27.



25. *Grottesca con satiri* (particolare).

9. Il sottotetto

Pure il sottotetto aveva delle decorazioni, anche se le sole oggi visibili sono poste attorno al profilo di una porta e costituite da festone a monocromo rosso; pure qui le pareti rivelano una fase costruttiva – e abitativa – diversa da quella che avrà l’ambiente tra XIX e XX secolo; rimangono infatti alcuni elementi della prima fase edilizia, come due porte murate e una finestrella archivoltata, mentre l’intonaco delle pareti è molto più ben fatto di quello che troviamo al salone del 1° piano: cosa che ci fa pensare che, almeno fino al XVIII secolo, il sottotetto non ebbe un uso legato all’agricoltura ma a funzioni abitative o di servizio alla residenza. All’ultimo periodo di utilizzo del fabbricato, come ricovero attrezzi agricoli e granaio, risale la fascia antitopo che risulta applicata sopra gli intonaci precedenti e che reca segni a matita o carboncino con frasi scherzose, conteggi, elenchi nominativi di lavoratori e di derrate agricole nonché ritratti altrettanto scherzosi.⁴²

⁴² Nella fascia antitopo appare il profilo di Tita Nane raffigurato con la pipa, oltre a tale Piero Checo che - come evidente - sono nomignoli di persone che lavoravano in villa tra otto e novecento; altri graffiti riportano frasi amorose e così via. La fascia antitopo veniva



26. Grottesca con figure femminili.

10. Chi erano i frescanti di Busco?

La qualità del programma iconografico realizzato a Busco è – a nostro giudizio – alta e non si discosta da altre ville venete, specie per la finta architettura e l’inserimento del paesaggio entro archivolto che aprono squarci su paesaggi e natura: tuttavia è problematico identificare per ora l’autore o gli autori, dato che non abbiamo ancora elementi che possano dare informazioni corrette e quindi occorre rifarsi solo alle modalità pittoriche; in ogni caso stile, ariosità delle scene raffigurate, finta architettura, panneggiature dei personaggi femminili delle allegorie, richiamo alla storia romana, tipologia delle grottesche eccetera fanno

realizzata a marmorino o a calce ben lisciata, così da impedire ai topi di arrampicarsi sulle pareti o, al contrario, di scendere dal tetto sul pavimento del sottotetto. Tali fasce sono tipiche delle grandi case rurali veneto-friulane e inoltre delle ville venete allorché nella loro fase otto-novecentesca i sottotetti furono trasformati in granai; peraltro, tale accorgimento risale molto all’indietro nel tempo, in quanto verificato anche da Viollet Le Duc in colombaie francesi del ’500, ma applicato all’esterno ad altezza di 3-4 metri: G. BERNAGE, *Encyclopédie Médiévale*, t. I, Architecture, Tours 2001, 361 (fig.10), estratto da E. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*.



27. Volta a crociera della scala con grottesche.

pensare a frescanti non distanti dalla conoscenza dei modi del Caliarì o da bottega non lontana dalle opere di Farinati o Zelotti; non dimentichiamo però l'Aliense (Antonio Vassilacchi) o Dario Varotari. Si tratta di pittori presenti in buona parte delle ville venete tra seconda metà-fine '500 e primissimi anni del '600, col modello fondamentale di villa Barbaro a Masè e cioè del paesaggio unito allo sfondamento illusionistico delle pareti.⁴³ Solo a restauro finito delle stanze si avrà una visione unica e completa del programma iconografico degli affreschi e quindi si potrà proporre una datazione più meditata degli stessi: se nel terzo quarto del '500 come proposto da Mattia Biffis o fine '500. In ogni caso la ricchezza e la magnificenza delle decorazioni pittoriche delle ville venete colpiscono i contemporanei, e perciò possiamo ben capire quanto scrisse Marco Boschini nella *Carta del navigar pitoresco* esaltando i frescanti e ricordando soprattutto i dipinti di Zelotti nella palladiana villa Foscari a Mira:

⁴³ Ringrazio per i suggerimenti relativi ai frescanti di Busco il prof. Giorgio Fossaluzza che visitò la villa anni fa.



28. Volta a crociera della scala con grottesche.

Quel gran Ziloti apena pur qua drento / S'ha nominà. La par descortesia/ [...]
Un, ch'è quasi fradel del Caliarì /che ha depento con lu cose sublime / Non ha
da dechiarar le vostre rime / i colpi franchi dei peneli rari? / La dise veramente
cosa vera. /Son sempre per servirla con amor /e far l'isteso al singlar Pitor/Per
l'ecelente soa nobil maniera /A dir la verità, la Malcontenta /Se puol chiamar
rezina del solazzo / Per aver da Ca' Foscari un Palazzo / Che xe 'l vero decoro
della Brenta/ Qua mo el Ziloti ha fate le facende/Qua l'ha mostrà che cosa sa
far l'arte/Valor, che se divulga in mile parte:/Chè sta monea puochi pitor spen-
de / Chi volesse descriver st'edificio /Con la pompa regal che l'è depento /
Certo che ghe vorave un gran talento / E un bel inzegno e un fonte de giudicio.⁴⁴

<arch.mingotto@gmail.com>

⁴⁴ M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco* [etc.], Venezia 1660, a cura di A. PALLUCCHINI, Roma 1966.

Riassunto

La Villa Giustiniani di Busco a Ponte di Piave (Treviso), del XVI secolo, è caratterizzata da un apparato decorativo esterno e interno molto importante, mediante affreschi che creano finte architetture monumentali tipiche di molte altre ville venete. Nel programma iconografico ci sono tuttavia delle incongruenze che rendono questo edificio diverso da tanti altri, sia in facciata e sia nell'interno ove vengono rappresentate scene che si riferiscono probabilmente ad episodi della vita della grande famiglia Giustiniani Dei Vescovi di Venezia, insieme ad altre scene che richiamano la storia romana e biblica in un insieme decorativo che vuole celebrare le *Virtù* e i *Vizi*. Inoltre una stanza è decorata col *Trionfo della morte*, rappresentata da un centauro alato, attorniato da grottesche con figure fantastiche (anche il Leocorno) e danzatrici seminude. Non è facile tuttavia stabilire il significato preciso di alcune scene e tanto meno attribuire una paternità ai pittori. In ogni caso il periodo di esecuzione degli affreschi potrebbe essere nella seconda metà del XVI secolo o nei primissimi anni del XVII.

Abstract

The sixteenth-century Villa Giustiniani in Busco near Ponte di Piave (Province of Treviso) is characterized by a very important external and internal decorative apparatus, with frescoes that recreate fake architectural features typical of many other Venetian villas. However, some iconographic inconsistencies let the villa stand out from many others, both on the façade and in the interior, where scenes are represented that probably refer to episodes from the life of the great Giustiniani Dei Vescovi family of Venice, together with other scenes that recall Roman and Biblical history in a decorative ensemble celebrating Virtues and Vices. In addition, a room is decorated with the Triumph of Death, which is portrayed as a winged centaur surrounded by grotesques depicting fantastic figures (including the unicorn) and half-naked female dancers. Neither the exact meaning of some scenes nor the painters' authorship are easy to determine. In any case, the frescoes were probably painted during the second half of the 16th century or the early years of the 17th century.