

## DANIELE BARBARO LETTORE DEI TESTI ANTICHI: LA PITTURA DI PAESAGGIO NELLA VILLA DI MASER

ANDREA FRIZZERA\*

Il presente contributo intende esaminare il ruolo dei testi antichi nella decorazione di Villa Barbaro a Maser, progettata da Andrea Palladio per i fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro, alla fine degli anni '50 del Cinquecento, e decorata da Paolo Veronese e Alessandro Vittoria. Particolare attenzione viene qui dedicata agli affreschi di Veronese. Attraverso un'analisi delle fonti antiche, questo articolo ripercorre il ruolo concreto che lo studio, la trasmissione e la ricezione di questi testi ha giocato nell'informare il programma iconografico ideato per Villa Barbaro e nel contribuire a rendere questa villa un punto di svolta nello sviluppo della pittura di paesaggio.

*This paper aims to investigate the role of ancient texts in the decoration of Villa Barbaro, Maser, designed by Andrea Palladio for the brothers Daniele and Marcantonio Barbaro in the late 1550s, with decorations by Paolo Veronese and Alessandro Vittoria. Particular attention will be devoted to Paolo Veronese's frescoes. It is therefore the intention of this article to investigate, through an analysis of ancient sources, the concrete role that the study, transmission, and reception of these sources played in the iconographic programme implemented at Villa Barbaro, that contributed in making this villa a turning point in the development of landscape painting.*

---

\* Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli (andrea.frizzera1@gmail.com).

L'interesse per il tema di questo contributo ha avuto origine da una ricerca svolta all'interno del corso di Storia dell'arte in età moderna presso la Scuola Galileiana di Studi Superiori nell'a.a. 2016/2017, tenuto dalla professoressa Vittoria Romani, alla quale desidero rivolgere la mia gratitudine per l'attenzione e la generosità di consigli con le quali ha seguito i recenti sviluppi di questo mio studio. Una discussione del lavoro è stata resa possibile dal seminario dottorale *La storia attraverso lo specchio: sguardi e racconti sul passato*, organizzato dai dottorandi del XXXV ciclo in Studi Storici, Geografici e Antropologici delle Università di Padova, Verona e Venezia nell'ottobre 2021, e dal seminario ideato dal professor Marsel Grosso all'interno del suo corso *I paesaggi nella prospettiva dell'arte*, presso l'Università di Padova, nel marzo 2023. Agli organizzatori e ai partecipanti dei due incontri va il mio ringraziamento per le occasioni di confronto, ricche di consigli e suggestioni per la presente ricerca. Ringrazio, inoltre, i professori Luca Fezzi e Federico Santangelo e la dottoressa Valentina Baradel per la preziosa lettura di precedenti versioni di questo articolo, così come la rivista *Polygraphia* per averlo infine accolto. Rimango, naturalmente, il solo responsabile di quanto scritto e argomentato.

Nel Cinquecento, secolo crocevia della storia dell'arte, si assiste a una serie di sviluppi che condurranno, successivamente, a un genere codificato, quello della pittura di paesaggio<sup>1</sup>.

A partire da una sensibilità tutta veneta già ravvisabile nelle pale d'altare di Giovanni Bellini, questo nuovo interesse non tarda a recepire stimoli di altra provenienza e a trovare le sue diverse declinazioni nei vari stili e tecniche. Un momento fondamentale della storia della pittura di paesaggio è quello che riguarda la decorazione di ville e palazzi secondo gusti e maniere "all'antica", sovente in contesti dove pittura e architettura formano un connubio che concorre non solo a creare un mutuo dialogo fra di loro, ma anche a realizzare un'opera d'arte "totale", laddove entrambe sono impiegate in un progetto razionale e unitario di creazione artistica. Queste scene di paesaggio, urbano o campestre, si trovano inserite all'interno di architetture classiche rispettose di quella trattatistica che dal secolo precedente aveva recuperato e talvolta innovato i canoni vitruviani. Nel corso degli anni, a partire dalle norme dettate dalla trattatistica teorica, il linguaggio di queste pitture subisce diverse influenze di variegata provenienza, quali le innovazioni pittoriche venete, la scoperta delle grottesche di età romana, il collezionismo antiquario, fiorito in Italia e in Europa già a cavallo tra il XV e il XVI secolo<sup>2</sup>, ma che proprio in ambito padano-veneto trovò una delle sue avanguardie, essendo coniugato sovente con la produzione artistica contemporanea<sup>3</sup>.

Ma non è solo questa potenzialità dell'espressione artistica a fare della villa il luogo di elaborazione di tale nuova sensibilità verso il paesaggio. Una cosiddetta «ideologia» ha accompagnato la villa e con essa lo stile di vita dei suoi proprietari almeno dall'età antica<sup>4</sup>. Gli elogi delle possibilità offerte dal contesto di una residenza rurale (l'*otium* letterario e filosofico, la fuga dalla mondanità, la purificazione della mente e dello spirito che le occupazioni e il contesto campestre possono favorire), condotti, tra gli altri, prima da Catone e da Varrone, poi da Orazio e Plinio il Giovane<sup>5</sup>, trovano nel Cinquecento una nuova fortuna anche grazie alla fioritura di una produzione letteraria dedicata proprio alla vita di villa<sup>6</sup>. La villa del XVI secolo diviene così al contempo luogo di intersezione delle arti e di elezione dell'antico, dei suoi modelli estetici, culturali, etici.

Oggetto della nostra attenzione sarà Villa Barbaro a Maser, costruita per i fratelli Daniele e Marcantonio sul finire degli anni Cinquanta del Cinquecento su progetto di Palladio, con decorazioni di Paolo Veronese e Alessandro Vittoria. Il presente contributo intende indagare un caso nel quale la lettura dei testi antichi ha influito ben oltre che nella realizzazione della villa. Infatti, per il tramite di una dottissima ed eccezionale committenza che non solo era pienamente inserita da protagonista nella società e nella cultura dell'epoca, ma che aveva addirittura svolto un ruolo nella trasmissione dei testi dell'antichità romana dedicati all'architettura e alla pittura, la lezione degli antichi ebbe un ruolo attivo in quegli anni nello sviluppo della pittura di paesaggio. D'altra parte, la straordinarietà della figura di Daniele Barbaro, dotto umanista dagli interessi poliedrici, come committente della Villa di Maser, è

1. Per un inquadramento storico-artistico, vd. GOMBRICH 1973; ROMANO 1991.

2. Con grandi ripercussioni nella definizione del gusto: vd. HASKELL - PENNY 1984, pp. 3-29.

3. Vd. DE BENEDICTIS 1998, pp. 67-78.

4. Sul concetto di «ideologia» della villa, vd. ACKERMAN 1992, pp. 5-10; AZZI VISENTINI 1995, pp. 13-15.

5. Vd. Cato *agr. [praef.]* 4; Varro *rust. [praef.]* 2; Plin. *ep.* 5.6.45-46; Hor. *epod.* 2.1-4.

6. Per una rassegna di autori e testi, vd. ACKERMAN 1992, pp. 146-169.

stata oggetto di attenti studi da parte della critica<sup>7</sup>. È dunque intenzione del presente contributo approfondire, con un'analisi delle fonti antiche, il ruolo concreto che queste stesse fonti (e con esse il loro studio, la loro trasmissione e la loro ricezione) rivestirono nel programma iconografico messo in opera a Villa Barbaro.

## DA ROMA AL VENETO

Villa Barbaro non era certamente il primo contesto nel quale vennero realizzati affreschi raffiguranti paesaggi all'antica. In essa confluì anche una sensibilità che era giunta in Veneto attraverso un percorso che da Roma aveva riguardato la decorazione di ambienti di ville e palazzi e del quale è opportuno citare brevemente le tappe principali.

Già nel primo quarto del Cinquecento, a Villa Farnesina, fatta erigere da Agostino Chigi sulla riva del Tevere alle pendici del Gianicolo<sup>8</sup>, viene decorata una sala in cui il gusto per le vedute di paesaggio viene coniugato con la costruzione prospettica di finte architetture all'antica. Il Chigi, potente banchiere di origini senesi<sup>9</sup>, intende realizzare un'opera che possa dirsi in concorso sia con le residenze dell'aristocrazia papalina a lui coeve, sia con il modello tramandato della villa suburbana antica. Nel 1505 egli incarica della progettazione della Villa Baldassarre Peruzzi, anch'egli senese, il quale, mirando al *Gesamtkunstwerk*, vale a dire all'insieme e all'unificazione di architettura, scultura e decorazione pittorica<sup>10</sup>, lavora alla realizzazione del progetto di Chigi di trasferire la sua residenza privata nel nascente palazzo e coniugare così i piaceri della villa con quelli della casa in città. Il Peruzzi, dunque, fondendo le tipologie del palazzo con quelle della villa, dà vita alla nuova tipologia del palazzo suburbano, che diviene subito un riferimento. L'impatto culturale di questa costruzione fu tale che non solo la sua realizzazione venne celebrata con feste e banchetti, ma anche con la composizione di poemi in latino<sup>11</sup>. La Sala delle Prospettive, al piano nobile, meglio di ogni altra può condensare l'idea di connubio fra le arti che contraddistingue l'intera Villa. Baldassarre Peruzzi immagina un sontuosissimo pavimento che rispecchia un altrettanto sfarzoso soffitto e delle pareti a finta loggia aperta a 360 gradi su una veduta di Roma, in un gioco di illusioni sulla città che avrebbe maggiormente reso l'idea di una villa suburbana all'antica, con forti richiami all'architettura classica, in particolar modo all'utilizzo dei marmi nel Pantheon<sup>12</sup>.

Altra opera d'arte dove architetto e pittore coincidono nella stessa persona, Palazzo Te, importante esempio di architettura manierista, villa suburbana che ben si inserisce nel filone an-

7. Già TURNER 1966, pp. 206-207. Ulteriori rimandi bibliografici nel corso della presente trattazione.

8. Si scoprirà più tardi, nel XIX secolo, che essa in realtà insiste proprio su una villa suburbana di epoca augustea, probabile residenza di Marco Vipsanio Agrippa e di Giulia Maggiore.

9. Sulla vita di Agostino Chigi, vd. ROWLAND 2023.

10. Vd. FROMMEL 2005, pp. 3-4.

11. Il *De viridario Augustino Chigii* di Egidio Gallo, in cui figure dell'antichità classica e personaggi contemporanei (quale lo stesso papa Giulio II) visitano la villa, e il *Suburbanum Augustini Chisii* di Blosio Palladio, che modella la sua descrizione della Farnesina su quella della villa di Vopisco nelle *Silvae* di Stazio (vd. Stat. *silv.* 1.3; cfr. DEWAR 1990). Entrambe le composizioni, che si ispirano alle descrizioni classiche e al tempo stesso le vogliono superare, sono il sintomo di come attorno alla costruzione di questa villa si sia generato un clima di vero e proprio ritorno culturale, estetico e morale al mondo dell'antica Roma. Sulla riesumazione dell'antichità nella Roma di Agostino Chigi, vd. BARTALINI 1996, pp. 39-49.

12. Vd. FROMMEL 2014, pp. 235-247.

tico delle residenze nei pressi delle città<sup>13</sup>, rappresenta l'avamposto principale dell'incursione delle innovazioni romane nell'Italia settentrionale. È Giulio Romano, infatti, a trasmettere la cultura decorativa che era fiorita a Roma all'epoca del suo maestro Raffaello<sup>14</sup> in una Mantova che, negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, aveva già visto Andrea Mantegna dipingere paesaggi 'archeologici', dove l'antiquaria entrava con chiarezza a contraddistinguere i contesti in cui egli rappresentava i suoi soggetti<sup>15</sup>. Negli anni della costruzione di Palazzo Te è inoltre in corso la redazione di un trattato che segna indelebilmente la storia dell'architettura rinascimentale, *I sette libri dell'architettura* di Sebastiano Serlio<sup>16</sup>. La normativa architettonica che quest'ultimo si propone di individuare non si ingessa mai in schemi univoci, ma, anzi, vuole stimolare la creatività del progettista. E così dunque si comporta anche Giulio Romano rispetto alla decorazione pittorica di Palazzo Te<sup>17</sup>. Per il nostro percorso, di particolare interesse si rivela la Sala dei Cavalli (decorata all'inizio degli anni Trenta), l'ambiente di maggiori dimensioni, pensata come spazio pubblico per eccellenza del Palazzo, nel cui registro pittorico sulle pareti operano insieme licenza moderna e citazione dell'antico. Giulio Romano simula una facciata marmorea intervallata da paraste di ordine corinzio, tra le quali si situano in alternanza nicchie con divinità olimpiche o busti di personaggi antichi e ritratti di profilo di cavalli – soggetto caro all'iconografia gonzaghese<sup>18</sup> – che si ergono di fronte a una scena di paesaggio al di sopra della quale troviamo disposti quadri monocromi delle fatiche di Ercole. Al di sopra dell'architrave, si sviluppa un fregio ionico a fondo blu, dalla vocazione spiccatamente decorativa: girali fitomorfi sono scanditi da putti in pose giocose disposti al di sopra di maschere grottesche.

Situata ai piedi dei Colli Euganei, Villa dei Vescovi è il segno dell'ingresso in terra veneta di un nuovo modello di villa, in una località, quella di Luvigliano, che all'epoca si pensava derivasse il suo nome da quello di Tito Livio, che lì avrebbe posseduto la sua villa campestre<sup>19</sup>. Anche se l'impressione è quella di una piena armonia tra le arti<sup>20</sup>, in questo edificio non opera un'unica mente ordinatrice che pianifica insieme architettura e decorazione, ma essa vede il susseguirsi di una serie di architetti già prima del 1535, finché nel 1542 viene coinvolto, per una consulenza, anche Giulio Romano. Il risultato finale è tale per cui, se gli espedienti architettonici adottati devono molto alle innovazioni romane e fiorentine degli anni precedenti, la vocazione generale della Villa, di ispirazione fortemente classica, istituisce un nesso con i modelli dell'antichità<sup>21</sup>. Proprio in questi anni pare collocarsi l'intervento decorativo ad opera del pittore fiammingo

13. Vd. BELLUZZI 1998, pp. 45-53.

14. La particolarità di Giulio Romano nel suo rapporto con l'antico, rispetto a quello del suo maestro, stava nel fatto che egli si fosse dedicato anche alle opportunità commerciali dell'antiquaria, attività alla quale si dedicò soprattutto nei suoi anni romani, prima di trasferirsi a Mantova (1526), portando con sé parte della sua collezione (vd. WOLK - SIMON 2023, pp. 362-363). Sulla diffusione in Nord Italia del modello romano per opera degli allievi di Raffaello, vd. AZZI VISENTINI 1995, pp. 113-158.

15. Vd. THIÉBAUT 2008, p. 221.

16. Più precisamente, nel 1537 vennero pubblicate le *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici* (SERLIO 1537), che andranno poi a costituire il quarto libro dell'opera, pubblicata integralmente solo postuma.

17. Cfr. BELLUZZI 1998, p. 85.

18. Vd. BELLUZZI 1998, p. 366.

19. Vd. BELTRAMINI 2005, p. 58.

20. Vd. BALLARIN 1966, p. 248.

21. Vd. BELTRAMINI 2012, pp. 50-51.

Lambert Sustris, attivo a Padova fra il 1541 e il 1548, che aveva avuto modo di conoscere le antichità romane e le innovazioni pittoriche contemporanee nei suoi soggiorni tra Roma, Mantova e Venezia. È rovinata la decorazione esterna, che però lascia intendere l'invenzione di un incannucciato riempito con verzure, giochi di putti e statue all'antica, in un dialogo fra spazio esterno e interno che in questa villa prende piede in quasi ogni suo ambiente. Ma la sala che più di ogni altra ci è utile a capire l'originalità dell'opera decorativa di Sustris è quella cosiddetta «delle figure all'antica». Le pareti si presentano interamente affrescate, suddivise nettamente in due registri. In quello inferiore, una architettura in marmo bianco caratterizzata da lesene a capitelli corinzi dorati e nicchie trova come soggetti statue di divinità e ritratti di personaggi antichi (forse imperatori e imperatrici) che si presentano seduti davanti a tendaggi viola o verdi. Nel registro superiore, intervallate da erme monocrome, sono raffigurate scene mitologiche in paesaggi campestri o marini arricchiti da rovine antiche e, sopra alle nicchie del registro inferiore, spazi riempiti da armature, vessilli, scudi e vasi. Villa dei Vescovi, richiamandosi fortemente ai modelli letterari di Plinio e di Petrarca, poco funzionale al lavoro dei campi, non ebbe fortuna come modello di residenza di campagna, venendo soppiantata così dalla rivoluzione palladiana, che tuttavia parzialmente anticipò, introducendo il linguaggio dell'architettura all'antica nel contesto agricolo<sup>22</sup>.

### VILLA BARBARO A MASER

Appartiene pienamente alla rivoluzione palladiana della villa come luogo anche funzionale alla produzione agricola<sup>23</sup> Villa Barbaro a Maser<sup>24</sup>, terminata sul finire del sesto decennio del Cinquecento. Essa risponde pienamente alle esigenze dell'aristocrazia veneziana del XVI secolo, che, dopo il trauma della battaglia di Agnadello (1509), comincia un processo che contraddistinguerà gli ultimi secoli di vita della Serenissima. Iniziano dunque gli investimenti delle famiglie patrizie nei possedimenti agrari dell'entroterra veneto, congiuntamente all'edificazione di ville e residenze che possano offrire una stabile ma dignitosa dimora a contatto con la produzione dei loro terreni<sup>25</sup>. È questo il caso anche della famiglia Barbaro, che negli anni '50, su iniziativa dei fratelli Marcantonio e Daniele, rivoluzionò, intervenendo sulla struttura preesistente, l'edificio nella loro tenuta di Maser. È nella concezione generale di questa villa – in cui architettura e decorazione creano un insieme coerente – che è ben visibile la dotta supervisione dei fratelli committenti. Patrizi veneziani, essi ricevettero, prima a Verona e poi a Padova, la migliore educazione, dove gli studi classici erano una componente fondamentale, e rivestirono alcune tra le più importanti cariche civili e religiose sul loro territorio<sup>26</sup>. Marcantonio percorse una carriera diplomatica di tutta eccellenza, tenendo sempre particolare riguardo alla realizzazione di edifici e opere pubbliche (si veda ad esempio, il suo ruolo nell'assegnazione ad Andrea

22. Così BELTRAMINI 2012, p. 53.

23. Vd. PALLADIO 1570, II, pp. 45-68. Cfr. ACKERMAN 1972, pp. 18-20; SVALDUZ 2019. Sul ruolo delle letture di Palladio dei classici dell'antichità nella composizione dei *Quattro libri*, vd. BURNS 2005, pp. 66-68.

24. Vd. PUPPI - BATTILOTTI 2006, nn. 55, 51\*, pp. 314-318, 469-471.

25. Vd. BATTILOTTI *et al.* 2016.

26. Sulla famiglia Barbaro, con particolare attenzione al rapporto con gli artisti, vd., da ultimo, RIBOUILLAULT 2023, pp. 9-28.

Palladio della costruzione della Basilica del Redentore a Venezia)<sup>27</sup>. Sappiamo che la sua parte nella realizzazione di Villa Barbaro non fu solo quella di sovrintendere agli aspetti più tecnici della committenza, ma egli si rese anche protagonista come artista (a lui si deve la realizzazione per diletto di alcuni stucchi del ninfeo<sup>28</sup>, disegnato probabilmente dal fratello Daniele e parte fondamentale del progetto architettonico della residenza<sup>29</sup>).

Daniele, d'altra parte, fu un vero e proprio umanista. Laureatosi in *artibus* a Padova, sin da allora in contatto con i più importanti intellettuali del suo tempo<sup>30</sup>, egli riservò parte preponderante della sua vita all'approfondimento per i diversi saperi: scientifici, tecnici e umanistici. Dopo una carriera politica che lo vide arrivare ambasciatore della Serenissima in Inghilterra, nel 1550 fu nominato patriarca eletto di Aquileia, in quanto sembrava che il patriarca in carica Giovanni Grimani fosse sul punto di morte. In realtà il Grimani gli sopravvisse e ciò lasciò il Barbaro libero da ogni incombenza temporale e pastorale che il patriarcato avrebbe richiesto, potendo dunque dedicarsi agli studi e alla produzione letteraria e intellettuale<sup>31</sup>, come testimoniato con grande ammirazione da Bernardo Tasso nel suo *Amadigi*<sup>32</sup>. Autore di diverse opere letterarie, Daniele intraprese, dal 1547, anche la traduzione e il commento di Vitruvio con tavole realizzate da Palladio<sup>33</sup>, mosso da un interesse per l'architettura che andava oltre l'aspetto teorico e che ben può rappresentare (e in un certo senso superare) il dilettantismo architettonico tipico di diversi patrizi veneziani (egli fu anche autore di un libro sulla tecnica della prospettiva<sup>34</sup>)<sup>35</sup>.

Determinante poi, è senz'altro stato il viaggio intrapreso da Daniele e Andrea Palladio a Roma, tra febbraio e giugno del 1554, dove, si è visto, da diversi anni si stavano attuando sperimentazioni sul tema della villa antica<sup>36</sup>. È da osservare, inoltre, come in seguito a quel viaggio, Palladio pubblicò delle guide della città di Roma, delle quali una specificamente dedicata alle vestigia archeologiche dell'Urbe<sup>37</sup>.

27. Vd., in generale, HOWARD 2011.

28. Vd. RIDOLFI 1648, pp. 289-290: «Nella parte della peschiera situata a canto al Monte colori alcune historiette, e la Pace nel mezzo del volto, e vi sono ancora figure di stucco, che per ricreatione far soleua il Signor Marcantonio detto». Cfr. HUSE 1974; RIBOUILLAUD 2023, pp. 169-191. Marcantonio venne anche celebrato da Palladio nei suoi *Quattro libri* per l'ideazione di una scala ovata (vd. PALLADIO 1570, I, p. 61).

29. Vd. SANVITO 2016, pp. 356-362.

30. Vd. GRAHELI 2017, pp. 422-426.

31. Vd. ALBERIGO 1964; MORETTI 2015, pp. 18-20.

32. Vd. TASSO 1560, p. 604: «Il Barbaro, che alzando il suo pensiero / s'è da le cure de la patria tolto, / e pensa, e scrive». Ammirazioni per le doti intellettuali di Daniele gli furono direttamente espresse da Pietro Aretino, in una lettera del 6 maggio 1542: «[...] ma chi vi vol lodare, per esser voi ornato d'ogni generazione di laude, concludila con dire che gli archi dedicati dal grave ordine de l'Academia de lo studio di Padova, nel prender voi la dignità del dottorato, augurarono le corone, che le celesti forze del vostro divino intelletto hanno tolto di testa a qualunque altro ingegno si sia» (vd. ARETINO 1916, p. 167).

33. BARBARO 1567. Dell'opera venne poi pubblicata anche una versione in latino. Su questa collaborazione tra Barbaro e Palladio e sulle ripercussioni che essa ebbe non solo sulla redazione dei *Quattro libri* di quest'ultimo, ma anche sulla realizzazione della Villa di Maser, vd. FORSSMAN 1966. Su Barbaro e Vitruvio, vd. FONTANA 1985; più in generale, D'EVELYN 2012. Sui punti di divergenza tra i due in alcuni aspetti di teoria dell'architettura, vd. MITROVIĆ 2023; MARCORIN 2024.

34. BARBARO 1569. Sulla produzione scientifica di Daniele Barbaro, vd. TAFURI 1987a.

35. Vd. AZZI VISENTINI 1996.

36. Su questo viaggio, cfr. le ipotesi di PUPPI 1995. Forse fu proprio in quell'occasione che nacque l'idea di Villa Barbaro (vd. AZZI VISENTINI 1995, p. 280).

37. PALLADIO 1554. Questa venne poi ristampata in numerose edizioni.

Come anticipato, la novità della villa di Palladio, che di Villa Barbaro è l'architetto, prevede la realizzazione di residenze che siano pienamente funzionali alla produzione agricola, eppure, in questo caso – sicuramente anche per la formazione culturale dei committenti – questa esigenza viene coniugata con l'attitudine petrarchesca della natura come dimensione congeniale alla riflessione che si è vista fortemente operante nella Villa di Luvigliano. Palladio, dunque, utilizza la struttura a tempio per individuare e rivalorizzare il corpo dominicale preesistente, che qui viene collegato con le due barchesse, utilizzate per il lavoro nei campi. La struttura centrale si completa, nella parte retrostante, del già menzionato ninfeo.

Anche questa residenza è frutto di diverse mani, in particolare di tre grandi artisti: Andrea Palladio per l'architettura, Paolo Veronese per la decorazione pittorica e Alessandro Vittoria per la decorazione a stucco. L'opera del Veronese si colloca probabilmente subito dopo la costruzione della Villa, negli anni 1560-1561. Oggetto del suo lavoro sono gli ambienti del corpo dominicale, interamente affrescati secondo i gusti all'antica. Non inveniamo nel contributo di Paolo Caliari delle specifiche innovazioni del linguaggio della pittura in villa, ma piuttosto la *summa* delle esperienze a lui precedenti in un unico, grande ciclo decorativo. Questo non sembra rispettare l'impostazione architettonica operata dal Palladio, anzi, lo scorcio illusionistico teso allo sfondamento degli ambienti è la cifra fondamentale di questi affreschi. Il fatto che Palladio non citi nei suoi *Quattro Libri* i dipinti del Veronese a Maser ha interrogato la storia dell'arte sulle ragioni di un eventuale screzio tra i due artisti. Si è pensato che una delle ragioni potesse essere proprio questa indipendenza del pittore rispetto alla realtà architettonica in cui la sua opera si inseriva<sup>38</sup> o, forse, il fatto che Palladio non condividesse l'impostazione degli affreschi, che tendono allo sfondamento illusionistico<sup>39</sup>. Pare tuttavia eccessivo ipotizzare, come talvolta si è fatto, l'atteggiamento dispettoso di un pittore volto a rovinare le realizzazioni palladiane<sup>40</sup>. Il fatto che Palladio non citi nei suoi *Quattro Libri* i dipinti del Veronese a Maser è più probabilmente frutto di un errore di impaginazione dell'opera<sup>41</sup>, dal momento che, in riferimento ad altre ville, infatti, Palladio dedica grandi lodi al Veronese.

L'«ideologia» antica della villa rivive a Maser non solo attraverso lo straordinario e dotto incontro tra la committenza dei fratelli Barbaro e gli artisti, in particolare Palladio, che a essa lavorano<sup>42</sup>, ma anche da una precisa conoscenza della lezione dei testi antichi. A concreta dimostrazione di ciò, è il caso di soffermarsi su due celebri passi della letteratura latina che descrivono il cosiddetto II stile pompeiano e che sono stati sicura ispirazione per le pitture di paesaggio

38. Vd. ACKERMAN 1972, p. 19.

39. Vd. AZZI VISENTINI 1996, p. 413.

40. È tuttavia curioso osservare i diversi atteggiamenti che caratterizzano il Serlio e il Palladio nei confronti delle decorazioni. Il primo mira a una soluzione di compromesso: «dico, che l'Architetto, non solamente dee prender cura degli ornamenti circa le pietre, et circa i marmi, ma de l'opera del penello ancora, per ornare i muri, et conviene ch'egli ne sia l'ordinatore, come Padrone di tutti coloro, che ne la fabrica si adoperano: per ciò che fono stati alcuni pittor, valenti quanto alla pratica, ma nel rimanente di così poco giudizio, che per mostrare la vaghezza de i colori, et non havendo riguardo ad alcuna altra cosa, hanno disconciato, et tall'hor guasto alcuno ordine, per non haver considerato di collocare le pitture ai luoghi loro» (SERLIO 1537, f. 69-v). Il Palladio invece mostra un totale sconforto verso l'inaffidabilità dei decoratori: «Ma spesse volte fa bisogni all'Architetto accomodarsi più alla volontà di coloro, che spendono, che a quello, che si dovrebbe osservare» (PALLADIO 1570, II, p. 3).

41. Vd. BURNS 2008, p. 116.

42. Cfr. ACKERMAN 1992, pp. 134-137.

all'antica<sup>43</sup>. Da essi si può ben desumere l'importanza del significato culturale operante nelle realizzazioni artistiche quali furono la Villa di Maser e le altre ville precedentemente citate. Il primo di essi è tratto dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio:

*Non fraudando et Studio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varia sibi obambulantium species aut navigantium, terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes aucupantesque quae venantes aut etiam vindemiantes*<sup>44</sup>.

Plinio sembra posdatare la nascita del II stile all'età augustea, attribuendola all'opera di una mano ben identificata. Sarebbe stato *Studius* (o *Ludius*), figura non altrimenti nota<sup>45</sup>, a introdurre le rappresentazioni dei motivi tipici dei paesaggi. Nel brano, inoltre, troviamo impiegata l'espressione *topiaria opera*, proveniente da *topia*, *hapax* vitruviano<sup>46</sup> di derivazione greca (τόπος)<sup>47</sup>. Se nel testo di Vitruvio, alla sua prima apparizione, il termine ha ancora un significato legato a una più generica rappresentazione dei luoghi<sup>48</sup>, nell'adozione di *topiaria opera* da parte di Plinio l'ambito semantico è già quello relativo alla decorazione dei giardini. Una delle più celebri e seguite letture di questo passo è quella di Pierre Grimal, il quale vide in *topiaria opera* un iperonimo, contenitore, dunque, del significato che sarebbe esplicitato con i termini che lo seguono (*lucos, nemora, colles, ecc.*), a dimostrazione di come *Studius*, più che introdurre la pittura di paesaggio, avrebbe ideato un paesaggio dipinto a imitazione dei giardini<sup>49</sup>. Ciò significherebbe includere anche quelle pitture di giardino<sup>50</sup>, quali ad esempio quelle rinvenute nella villa di Livia a Prima Porta, ragione per cui il Ling ha voluto scartare questa interpretazione, individuando nei *topiaria opera* uno stile unitario che tiene insieme gli elementi di seguito elencati da Plinio<sup>51</sup>. D'altra parte, nelle scene dipinte oggetto del passo mancano quei caratteri da spazi 'conclusi' tipici delle rappresentazioni dei giardini<sup>52</sup>. Va osservato, tuttavia, come l'e-

43. Vd. GOMBRICH 1973, pp. 164-174.

44. Plin. *nat.* 35.116: «Neanche si deve tacere *Studius* (o *Ludius*) dell'età di Augusto, che per primo inventò la pittura leggiadra delle pareti, ove egli dipinse ville e porti e giardini, boschetti sacri, foreste, colline, piscine, canali, fiumi e spiagge: tutto ciò che uno chiedesse e nella maniera che voleva; e in quell'ambiente vari tipi di personaggi che vanno e vengono, o navigano, oppure si dirigono verso la villa per via di terra su asinelli o in vettura; altri pescano, o uccellano, o cacciano, o magari vendemmiano» (trad. it. S. Ferri, Milano 2000). Cfr. KÖNIG - WINKLER 1978, p. 229.

45. Vd. G. Lippold in *RE*, s.v. «Ludius», vol. XIII/2, coll. 1711-1712.

46. Vd. BOSAZZI 2000, p. 46.

47. Vd. MALASPINA 2013, pp. 244-245. Un'etimologia alternativa fu individuata in τραπεῖον, ovvero «funne», «corda», in questo caso a indicare una pianta dallo stelo flessibile, come le rampicanti che adornano i giardini (vd. E. Forcellini in *Lex.*, s.v. «topiarius», 4ª ed., to. IV, p. 748), respinta già nel 1919 da G. Lafaye in *DAGR*, s.v. «topia», vol. V, p. 357, ma riproposta in tempi recenti nel commento a Vitruvio di CORSO - ROMANO 1997, p. 1087, nota 145.

48. Vd. *infra*, nota 55.

49. Vd. GRIMAL 1990, pp. 100-101 (la prima edizione del testo è del 1943). Tra gli autori che si sono posti in continuità con la lettura di Grimal, si segnalano, tra gli altri, RIBOUILLAUT 2008, p. 225; CROISILLE 2010, p. 13; ROUVERET 2014, p. 329. Ulteriori riferimenti in MALASPINA 2012, p. 381 nota 56.

50. Cfr. la descrizione che compie Plinio il Giovane degli affreschi di una camera della sua villa in Toscana. Plin. *ep.* 5.6.22: *est et aliud cubiculum a proxima platano viride et umbrosum, marmore excultum podio tenuis, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aves imitata pictura* («v'è un'altra camera che dal vicino platano riceve il verde e l'ombra, ornata di marmo nella parte inferiore della parete, e alla bellezza del marmo non la cede un affresco raffigurante dei rami e degli uccelli che vi si posano sopra»; trad. it. L. Rusca, Milano 1994).

51. Vd. LING 1977, pp. 3-4.

52. Vd. SALVADORI 2017, pp. 26-27.



spresione pliniana non debba necessariamente essere intesa come un iperonimo e, quindi, essa può semplicemente trovarsi in prima posizione all'interno di un elenco di elementi presentati sullo stesso piano – includenti dunque anche i giardini – e che caratterizzavano la pittura di paesaggio in un suo specifico genere. La traduzione di *topiaria opera* sarebbe allora quella di «giardini ornamentali», in armonia con il significato che, insieme a *topiarius*, riveste nell'opera di Plinio e nella letteratura latina<sup>53</sup>.

In ogni caso, il fatto che *Studi* non abbia introdotto la pittura di paesaggio *tout court*, ma una sua particolare e influente declinazione, trova accordo con le notizie cronologiche forniteci da Vitruvio, in un famoso luogo della sua opera in cui sono descritti gli stili pittorici e che qui riportiamo accompagnato proprio dalla traduzione che ne fece Barbaro:

*Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. Nonnulli locis item signorum megalographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata<sup>54</sup>.*

Dopo intrarono a fare le figure de gli edificij, et delle colonne et imitare gli sporti, et i rilievi, de i frontispicij, et ne i luoghi aperti, come nelle essedre per l'ampiezza de i pareti disegnarono le fronti delle Scene all'usanza Tragica, overo Comica, overo Satirica: ma ne i luoghi da passeggiare per essere gli spacij lunghi si diedero ad ornarli di varietà di giardini esprimendo le imagini di certe proprietà di paesi: perché dipingono i porti, le Promontore, i Liti, i fiumi, le fonti, gli tratti delle acque, i tempij, i boschi sacri, i monti, le pecore, i pastori, et in alcuni luoghi anche si fanno pitture più degne, et che hanno più fattura, che dimostrano anche cose maggiori, come sono i Simulacri de i Dei, le ordinate dichiarazioni delle favole, le guerre Troiane, gli errori d'Ulisse per li luoghi, et altre cose, che sono con simiglianti ragioni a quelli fatte dalla natura<sup>55</sup>.

L'edizione di Vitruvio a opera del Barbaro non solo rappresentò, per il suo importante commento, una mossa polemica verso i gusti architettonici tradizionali del patriziato veneziano dell'epoca che ancora vedeva con reticenza l'intransigenza dei 'romanisti' nel promuovere un'architettura all'antica e nel considerare la stessa architettura come una 'Sapienza' (ossia come una scienza, contrapposta a una concezione basata sull'empiria e sulla tradizione), ma fu anche la prima traduzione di una certa qualità del testo vitruviano, caratterizzata da una altrettanto nuova cura filologica, tanto che la sua fortuna si estese fino al XVIII secolo<sup>56</sup>. Se ne può avere prova leggendo la traduzione che egli fornisce di *megalographia*, altro *hapax* di Vitruvio<sup>57</sup>.

53. Vd. MALASPINA 2011, p. 76; MALASPINA 2013, pp. 246-252.

54. Vitr. 5.5.2.

55. BARBARO 1567, pp. 319-320. La traduzione del Barbaro, che propone due versioni per *topia*, prima come «giardini», poi come «luoghi» (e non semplicemente come «giardini», come afferma invece RIBOULLAULT 2013, p. 83), rende evidenti le difficoltà che divideranno la critica per i secoli successivi nella resa del termine, il quale, tuttavia, dato il contesto del passo vitruviano, dove – ricordiamo – è attestato per la prima volta nella lingua latina, può essere inteso come «pitture di paesaggio» (cfr. MALASPINA 2011, pp. 75-77; MALASPINA 2013, pp. 246-247, con bibliografia).

56. Vd. TAFURI 1987b. L'edizione vitruviana del Barbaro rientrava dunque in un preciso programma culturale che intendeva rivendicare il carattere scientifico dell'architettura rispetto alle tendenze culturali della Venezia dell'epoca (vd. SANVITO 2016, pp. 15-27).

57. Vd. BOSAZZI 2000, p. 46. Cfr. *Th. l. L.*, VIII, 881, 33-34.



Fig. 1. Paolo Veronese, *Sacra famiglia con i SS. Caterina e Giovannino, paesaggio e cane (Stanza del Cane)*. Maser, Villa Barbaro. (2025 © Foto Scala, Firenze).

La critica si è a lungo divisa tra due opzioni<sup>58</sup>: da una parte, suggestionata da un passo del *Sofista* di Platone<sup>59</sup>, nel tradurlo letteralmente, nel senso di «pittura di grandi dimensioni», dall'altra, intendendolo come «pittura di grandi soggetti». Si rimanderebbe dunque a una grandezza (μέγεθος) dei temi trattati, come la mitologia, l'epica e i grandi episodi storici<sup>60</sup>. Il che parrebbe più plausibile, considerata la menzione della mitologia e dell'epica nella frase subito successiva. Daniele Barbaro lo aveva compreso, traducendo *megalographia* con «pitture più degne». Ciò non sarà senza conseguenze: sono proprio questi soggetti che accompagneranno le scene di paesaggio negli affreschi di Maser.

L'ambiente più emblematico della Villa, per complessità e ricchezza decorativa, è senza dubbio la Sala dell'Olimpo, nell'area settentrionale del corpo dominicale, il cui nome deriva dalle divinità antiche ospitate nell'architettura che ne organizza la volta a botte. Le pareti sono decorate da un unico registro pittorico: su un basamento marmoreo, un colonnato corinzio scandisce delle scene naturalistiche di

ampio respiro con architetture all'antica<sup>61</sup> e delle nicchie con statue monocrome raffiguranti la Pace e la Libertà sul lato della porta d'ingresso. Al di sopra della trabeazione, si sviluppa una balaustra che vede affacciarsi una serie di figure in uno scorcio prospettico al limite dell'irrazionalità. Colonne tortili reggono la struttura della volta a botte che accoglie le divinità olimpiche.

La vocazione di questo ciclo decorativo all'illusionismo integrale, capace di portare al massimo grado la compenetrazione tra architettura reale e dipinta, paesaggio e *historia*, è ancor più riscontrabile nei due ambienti laterali, che gli storici dell'arte sono usi considerare insieme alla Sala<sup>62</sup>. La Stanza della Lucerna e quella del Cane sono le ultime a essere decorate dal Veronese: per l'angustia dei loro spazi, esse rappresentano forse la più riuscita fatica illusionistica del pittore. Si prenda ad esempio la Stanza del Cane (fig. 1), caratterizzata anch'essa

58. Per una veloce rassegna, vd. CORSO - ROMANO 1997, p. 1088, nota 146. Cfr. CROISILLE 2005, pp. 142-154.

59. Vd. Pl. *Soph.* 235e: οὐκ οὖν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν («di certo non quelli che scolpiscono o dipingono opere di grandi dimensioni»).

60. Vd. ROUVERET 2014, pp. 326-328.

61. Si veda la cappella di fra' Mariano Fetti a San Silvestro al Quirinale. Le due pareti laterali si aprono sul paesaggio, con una serie di storie di santi dedicatari in piccoli episodi realizzati in maniera compendiaria. Vengono assemblati elementi naturalistici ed edifici antichi, spesso in stato di rovina.

62. Tra queste sale si può anche leggere una coerenza nel programma decorativo degli affreschi sotto il profilo della 'macchina simbolica' che intende guidare attraverso principi etici chi si avventura tra queste stanze (vd. TRENTINI 2017).



Fig. 2. Paolo Veronese, *Paesaggio (Stanza di Bacco)*, dettaglio. Maser, Villa Barbaro.  
(2025 © Foto Scala, Firenze).

da un colonnato (questa volta ionico) che incornicia scene di paesaggio all'antica, coperta poi da una volta a botte.

Come già accennato, non assistiamo alla proposizione di nuove tipologie decorative, ma piuttosto a degli espedienti nella loro disposizione che contribuiscono a creare l'impressione che in questa villa vengano sviluppate le massime potenzialità degli schemi compositivi fino ad allora adottati<sup>63</sup>. Il Veronese, se, da un lato, unisce le precedenti lezioni con le novità del suo stile pittorico<sup>64</sup>, dall'altro, intende riproporre nelle scene di paesaggio, con la sua stesura pittorica, la maniera compendiaria della pittura antica<sup>65</sup> e, nell'ideazione delle scene da raffigurare, è chiara l'ispirazione al già menzionato passo di Plinio nella *Naturalis Historia* (fig. 2). Inoltre, è da osservare come sia stato scoperto che gli stessi soggetti paesaggistici non siano di invenzione propriamente del Veronese, ma provengano anzi dalle incisioni pubblicate da Hieronymus Cock nel 1551 e da Battista Pittoni nel 1561<sup>66</sup>. Ciò non significa negare il ruolo

63. Cfr. SCHULZ 1968, p. 249.

64. Vd. OBERHUBER 1968a, p. 193.

65. Vd. ROMANI 2017, p. 123.

66. Vd. TURNER 1966, pp. 208-211; OBERHUBER 1968b. Cock, così come altri fiamminghi dopo il Sacco di Roma, aveva visitato l'Urbe affascinato dalle rovine antiche. Era dunque autore di un grandioso ciclo di vedute delle rovine di Roma, con pochi elementi fantastici sullo sfondo. Il Pittoni, invece, aveva realizzato un ciclo fantastico di rovine, obelischi, piramidi ed edifici ricostruiti, paesaggio tipico dei cosiddetti «rudei bizzarri» (vd. OBERHUBER 1968a, pp. 196-197).

delle fonti latine nel programma iconografico di Maser, né ridimensionare lo spazio di iniziativa del pittore e dei committenti di Villa Barbaro per l'impiego dei testi antichi: le stampe del Cock e del Pittoni, infatti, non solo subivano nell'affresco una variazione di taglio da orizzontale a verticale, ma addirittura venivano prolungate e ulteriormente sviluppate dal Veronese oltre i loro margini<sup>67</sup>.

Nonostante la notevole quantità di tradizioni e di innovazioni che confluiscono in questi affreschi, Veronese riesce a conferire loro una grande originalità, motivata sia dalle diverse possibilità di combinazione che un bagaglio tanto ricco può fornire, sia da uno stile pittorico che lo renderà uno dei giganti dell'arte veneta del XVI secolo. La pittura a Villa Barbaro, dunque, nel prefiggersi di ricreare le raffigurazioni degli antichi, è al contempo inevitabilmente figlia di tutte le lezioni che nel suo secolo erano state ideate per raggiungere il medesimo obiettivo<sup>68</sup>. Si potrebbe, per il caso di Maser, riattualizzare quanto scritto nel giugno 1542 da Pietro Aretino a Giulio Romano, il quale, con la sua opera, aveva reso Mantova «rimbellita, magnificata dallo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi»<sup>69</sup>.

## CONCLUSIONI

Questo breve percorso ci ha consentito dunque di osservare un aspetto dell'evoluzione della pittura di paesaggio in villa che affonda le proprie radici sia nella trasmissione dei gusti ornamentali di età classica, sia nelle rielaborazioni moderne dei canoni antichi, sia nelle innovazioni tecniche di origine veneta e d'oltralpe circa la rappresentazione delle scene paesaggistiche. Se, naturalmente, non era possibile non considerare le premesse storico-artistiche di questa nuova sensibilità, si è potuto osservare un esempio di come potessero concretamente operare in tale campo la tradizione, la circolazione e la rielaborazione dei testi classici e, più generalmente, della cultura antica, in particolar modo romana. La grande stagione all'interno della quale si inscrivono queste vicende è la stessa in cui questo linguaggio viene canonizzato dalla trattatistica, la stessa in cui si assiste al trionfo di un modello architettonico, quello palladiano, che segnerà indelebilmente i secoli successivi, anche laddove lo stesso Andrea Palladio non avrebbe mai potuto immaginare.

Ma in cosa risiede l'eccezionalità di Villa Barbaro? Si è visto come in questa residenza non vengano sperimentate innovazioni particolari. Ma allora è proprio la peculiare 'confezione' che viene realizzata da tutti gli attori che abbiamo visto in gioco in questo nostro breve approfondimento a essere l'elemento di forza della Villa. Essa, sia sul piano architettonico che su quello decorativo, è la *summa* delle esperienze precedenti, messe qui in opera alla perfezione. Ciò che ne risulta non è soltanto un'opera d'arte di eccezionale bellezza, una riesumazione della villa antica come esempio di perfetta armonia<sup>70</sup>, ma anche un modello per la storia futura e dell'architettura e della rappresentazione del paesaggio. Ma a concertare queste diverse tradizioni artistiche e ad arricchirle di una profonda conoscenza dei testi dell'antichità, sono due committenti d'eccezione, che ebbero un sicuro ruolo d'intervento già a partire dall'im-

67. Cfr. SAVY 2019, pp. 156-157.

68. Cfr. SCHULZ 1968, p. 250.

69. In ARETINO 1916, p. 186; cfr. SCHULZ 1968, p. 250.

70. Vd. JACKSON 1985, p. 336.

piano architettonico della Villa<sup>71</sup>. La loro capacità di essere al contempo influenti politici, uomini di lettere, teorizzatori di architettura e tecniche figurative, artisti dilettanti difficilmente può trovare un paragone tra il patriziato veneziano del tempo. La demiurgica volontà di Marcantonio e Daniele Barbaro di riportare in vita i fasti della Roma augustea nel contesto della loro epoca ci consegna l'immagine della complessità e della vitalità della classe dirigente di Venezia in un periodo cruciale della sua storia. È allora forse il caso di concludere riportando un'osservazione che lasciò Adriano Mariuz soffermandosi su un dettaglio della Sala dell'Olimpo: una rappresentazione che il Veronese inserisce della stessa Villa Barbaro, appena realizzata, immersa nell'ideale paesaggio all'antica (fig. 3) «La profondità del tempo si abbina, per una meditazione colta e malinconica, alla profondità dello spazio. In uno dei paesaggi più vasti e limpidi compare la stessa villa di Maser: è il solo particolare ripreso dal vero, a significare che il passato classico può rinascere, anzi, che la sua rinascita è in atto»<sup>72</sup>.



Fig. 3. Paolo Veronese, *Paesaggio (Sala dell'Olimpo)*, dettaglio. Maser, Villa Barbaro.  
(2025 © Mark E. Smith /SCALA, Firenze).

71. Vd. AZZI VISENTINI 1996, pp. 402-413.

72. MARIUZ 2012, p. 78.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ACKERMAN 1972 = J.S. Ackerman, *Palladio*, [1966], trad. it. *Palladio*, Torino 1972.
- ACKERMAN 1992 = J.S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, [1990], trad. it. *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992.
- ALBERIGO 1964 = G. Alberigo, *Barbaro Daniele Matteo Alvise*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma 1964: 89-95.
- ARETINO 1916 = P. Aretino, *Il Secondo libro delle Lettere*, a cura di F. Nicolini, Bari 1916.
- AZZI VISENTINI 1995 = M. Azzi Visentini, *La villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995.
- AZZI VISENTINI 1996 = M. Azzi Visentini, *Daniele Barbaro e l'architettura: considerazioni sulla villa di Maser*, in *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro. Atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao. Venezia. 4-6 novembre 1993*, a cura di M. Marangoni - M. Pastore Stocchi, Venezia 1996: 397-433.
- BALLARIN 1966 = A. Ballarin, "Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris", in *Arte Veneta* 20, 1966: 214-249.
- BARBARO 1567 = *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia*, Venezia 1567.
- BARBARO 1569 = *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia*, Venezia 1569.
- BARTALINI 1996 = R. Bartalini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.
- BATTILOTTI *et al.* 2016 = D. Battilotti *et al.*, *Uno sguardo d'insieme: il Veneto del rinascimento (1509-1630)*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di D. Battilotti *et al.*, Venezia 2016: 10-29.
- BELLUZZI 1998 = A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, vol. I. *Saggi*, Modena 1998.
- BELTRAMINI 2005 = G. Beltramini, *Fondali di vita all'antica e complessi di villa: la nuova residenza di campagna nel Veneto del Cinquecento prima di Palladio*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini - H. Burns, Venezia 2005: 55-63.
- BELTRAMINI 2012 = G. Beltramini, *Villa dei Vescovi: l'architettura*, in *Villa dei Vescovi*, a cura di L. Borromeo Dina, Arcole 2012: 38-53.
- BOSAZZI 2000 = E. Bosazzi, *Il De architectura di Vitruvio. Studi sulla lingua*, Trieste 2000.
- BURNS 2005 = H. Burns, *Palladio e la villa*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini - H. Burns, Venezia 2005: 65-103.
- BURNS 2008 = H. Burns, *Villa Barbaro a Maser*, in *Palladio*, a cura di G. Beltramini - H. Burns, Venezia 2008: 114-117.
- CORSO - ROMANO 1997 = Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso - E. Romano, Torino 1997.
- CROISILLE 2005 = J-M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris 2005.

- CROISILLE 2010 = J.-M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine*, Paris 2010.
- DE BENEDICTIS 1998 = C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2<sup>a</sup> ed., Milano 1998.
- D'EVELYN 2012 = M.M. D'Evelyn, *Venice & Vitruvius*, New Haven-London 2012.
- DEWAR 1990 = M. Dewar, "Blosio Palladio and the *Silvae* of Statius", in *RPL* 13, 1990: 59-64.
- FONTANA 1985 = V. Fontana, *Il "Vitruvio" del 1556: Barbaro, Palladio, Marcolini*, in *Trattati scientifici del Veneto fra il XV e XVI secolo*, a cura di E. Riondato, Vicenza 1985: 39-72.
- FORSSMAN 1966 = E. Forssman, "Palladio e Daniele Barbaro", in *Bollettino del CISA* 8, 1966: 1068-1081.
- FROMMEL 2005 = C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Venezia 2005.
- FROMMEL 2014 = C.L. Frommel, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2014.
- GOMBRICH 1973 = E.H. Gombrich, "Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting", in *G. des b.a.* 41, 1953: 335-360, ora in Id., *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, [1966], trad. it. *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in Id., *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973: 156-177.
- GRAHELI 2017 = S. Graheli, *Daniele Barbaro e la Repubblica delle Lettere*, in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, dir. F. Lemerle et. al., Turnhout 2017: 421-444.
- GRIMAL 1990 = P. Grimal, *Les jardins romains*, [1984], trad. it. *I giardini di Roma antica*, Milano 1990.
- HASKELL - PENNY 1984 = F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture (1500-1900)*, [1981], trad. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500-1900*, Torino 1984.
- HOWARD 2011 = D. Howard, *Venice Disputed – Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550–1600*, New Haven 2011.
- HUSE 1974 = N. Huse, "Palladio un die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft", in *Arte Veneta* 28, 1974: 106-122.
- JACKSON 1985 = I.R. Jackson, *Renaissance harmony: the Villa Barbaro at Maser*, Ann Arbor 1985.
- KÖNIG - WINKLER 1978 = C. Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde. Buch XXXV*, Hrsg. R. König - G. Winkler, München 1978.
- LING 1977 = R. Ling, "Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting", in *JRS* 67, 1977: 1-16.
- MALASPINA 2011 = E. Malaspina, *Quando il paesaggio non era ancora inventato. Descriptiones locorum e teorie del paesaggio da Roma a oggi*, in *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia. Storia geografia arte letteratura*, a cura di G. Tesio - G. Pennaroli, Torino 2011: 45-85.
- MALASPINA 2012 = E. Malaspina, *La doppia vita di una congettura: Pierre Grimal e il falso della \*topiographia*, in *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, a cura di E. Bonaccini - C. Lévy - G. Magnaldi, Alessandria 2012: 367-384.
- MALASPINA 2013 = E. Malaspina, *Topia = «pergolato»? Dai dialetti romanzi al latino (nota a Vitruv. 5,6,9; Copa 7; Plin. Nat. 12,22; Spart. Hadr. 10,4)*, in *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di Studio, Palazzo Bo, Università degli Studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, a cura di G. Baldo - E. Cazzuffi, Firenze 2013: 243-274.

- MARCORIN 2024 = F. Marcorin, *Vitruvius and Palladio*, in *Brill's Companion to the Reception of Vitruvius*, ed. I.D. Rowland - S.W. Bell, Leiden-Boston 2024: 509-544.
- MARIUZ 2012 = A. Mariuz, *Da Giorgione a Canova*, a cura di G. Pavanello, Verona 2012.
- MITROVIĆ 2023 = B. Mitrović, *Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius*, in *Daniele Barbaro and the University of Padova. Architecture, Art and Science on the Occasion of the 450th Anniversary of His Death*, eds. C. Monteleone - K. Williams, Cham 2023: 191-213.
- MORETTI 2015 = L. Moretti, *Daniele Barbaro: la vita e i libri*, in *Daniele Barbaro 1514-70. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, a cura di S. Marcon - L. Moretti, Crocetta del Montello 2015: 15-31.
- OBERHUBER 1968a = K. Oberhuber, "Gli affreschi di Paolo Veronese nella Villa Barbaro", in *Bollettino del CISA* 10, 1968: 188-202.
- OBERHUBER 1968b = K. Oberhuber, *H. Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Munuscula Discipulorum. Festschrift for Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Hrsg. T. Buddensieg - M. Winner, Berlin 1968: 207-225.
- PALLADIO 1554 = A. Palladio, *L'Antichità di Roma. Raccolta brevemente da gli auttori antichi, et moderni*, Roma 1554.
- PALLADIO 1570 = *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio: ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, et di quelli avvertimenti, che sono più necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et d' Templi*, Venezia 1570.
- PUPPI 1995 = L. Puppi, *Palladio e Pirro Ligorio*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate - F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995: 169-175.
- PUPPI - BATTILOTTI 2006 = L. Puppi - D. Battilotti, *Andrea Palladio*, Milano 2006.
- ROMANO 1991 = G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1991.
- RIBOUILLAULT 2008 = D. Ribouillault, "Landscape 'all'antica' and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century", in *JWI* 71, 2008: 211-237.
- RIBOUILLAULT 2013 = D. Ribouillault, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris 2013.
- RIBOUILLAULT 2023 = D. Ribouillault, *The Villa Barbaro at Maser. Science, Philosophy, and the Family in Venetian Renaissance Art*, London-Turnhout 2023.
- RIDOLFI 1648 = C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato ove sono raccolte le opere Insigni, i costumi et i ritratti loro*, Venezia 1648.
- ROMANI 2019 = V. Romani, *Dopo l'Arcadia. Aspetti e problemi del paesaggio dipinto nel secondo Cinquecento*, in *Il paesaggio veneto nel rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi - M. Grosso - V. Romani, Milano 2019: 115-131.
- ROUVERET 2014 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, 2<sup>a</sup> ed., Rome 2014.
- ROWLAND 2023 = I.D. Rowland, *Agostino Chigi 1466-1520*, in *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi*, a cura di C. Barbieri - A. Zuccari, Roma 2023: 281-293.
- SALVADORI 2017 = M. Salvadori, *Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, Padova 2017.



- SANVITO 2016 = P. Sanvito, *Daniele Barbaro alla riscoperta dell'antico inedito. La fondazione dell'architettura scientifica moderna tra Cinquecento e Seicento*, Roma 2016.
- SAVY 2019 = B.M. Savy, «Cinquanta carte di paesi varij, e belli»: Battista Pittoni, Battista del Moro e le antichità di Roma di Hieronymus Cock, in *Il paesaggio veneto nel rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi - M. Grosso - V. Romani, Milano 2019: 151-174.
- SCHULZ 1968 = J. Schulz, "Le fonti di Paolo Veronese come decoratore", in *Bollettino del CISA* 10, 1968: 241-254.
- SERLIO 1537 = S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempi de l'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venezia 1537.
- SVALDUZ 2019 = E. Svalduz, *Architettura e paesaggio: la villa veneta nel Rinascimento*, in *Il paesaggio veneto nel rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi - M. Grosso - V. Romani, Milano 2019: 133-150.
- TAFURI 1987a = M. Tafuri, *Daniele Barbaro e la cultura scientifica veneziana del '500*, in *Cultura, scienze e tecniche nella Venezia del Cinquecento. Atti del convegno internazionale di studio 'Giovan Battista Benedetti e il suo tempo'*, Venezia 1987: 55-81.
- TAFURI 1987b = M. Tafuri, *La norma e il programma: il Vitruvio di Daniele Barbaro*, in *Vitruvio, I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, Milano 1987: xi-xl.
- TASSO 1560 = B. Tasso, *Amadigi*, Venezia 1560.
- THIÉBAUT 2008 = D. Thiébaud, *Intorno al San Sebastiano di Aigueperse*, in *Mantegna 1431-1506*, a cura di G. Agosti - D. Thiébaud, Milano 2008: 215-241.
- TRENTINI 2017 = F. Trentini, *Le machinationi etiche di Daniele Barbaro negli affreschi di Veronese a Maser*, in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, dir. F. Lemerle et. al., Turnhout 2017: 307-326.
- TURNER 1996 = R.A. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966.
- WOLK - SIMON 2023 = L. Wolk-Simon, *Giulio Romano 'antiquario'*, in *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi*, a cura di C. Barbieri - A. Zuccari, Roma 2023: 357-374.