

LE DUE MUSE

© Copyright 2012
by *il lavoro editoriale* (Progetti Editoriali srl)
casella postale 297 Ancona Italia
www.illavoroeditoriale.com

Isbn 9788876636981

LE DUE MUSE

Scritti d'arte, collezionismo e letteratura
in onore di Ranieri Varese

A cura di

Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi,
Valter Curzi, Cecilia Prete

il lavoro editoriale

Lodewijk Toeput e le tipicità del giardino veneto

Martina Frank

È prassi consolidata ascrivere a Ludovico Pozzoserrato, o Lodewijk Toeput (Anversa? 1550 - Treviso 1605), un ruolo nel quale egli figura come una sorta di cronista della tipicità della cultura della villa veneta, così come essa è venuta a definirsi alla fine del Cinquecento. Gli studi sul giardino veneto e più generalmente sulla cultura veneziana del tardo rinascimento utilizzano i suoi dipinti e i suoi disegni per illustrare forme e modi di vita nei quali si suole riconoscere un tratto distintivo della realtà veneziana¹. È stato soprattutto il mercato dell'arte ad accogliere questa impostazione, in forma a volte anche amplificata, moltiplicando le attribuzioni al maestro di Anversa e alla sua cerchia, mentre gli storici dell'arte più inclini a privilegiare caratteri stilistici non hanno mancato di esprimere dubbi anche su opere tradizionalmente inserite nel catalogo di Toeput. Ne è esempio assai clamoroso il ciclo delle stagioni, affrescato sulle pareti di una sala di villa Chiericati-Mugna a Longa di Schiavon nei pressi di Vicenza. Questo ciclo, che era stato assegnato a Toeput da Menegazzi² e dalla Crosato³, è stato recentemente espulso dal suo catalogo a favore di una generica ambientazione nella bottega veronesiana⁴. La necessità di rivedere questa attribuzione è stata motivata a partire dall'incrocio di notizie relative alla storia edilizia della villa con istanze stilistiche; queste ultime tuttavia non sono state riferite ai paesaggi delle allegorie stagionali, bensì, nel solco di un dibattito avviato da Giuseppe Fiocco, alle parti complementari della decorazione e in *primis* alle figure di Apollo e di un paggio con levriero⁵. Il carattere paradossale di questo dibattito risiede nel fatto che esso sia stato condotto senza tener conto di un disegno dell'Albertina di Vienna, proveniente dalla collezione Cernazai di Udine e che già Wegner, sempre sulla scia di Menegazzi, aveva riconosciuto nel 1963 come uno schizzo preparatorio per i mesi di giugno e luglio di villa Chiericati⁶. I segni zodiacali dei gemelli e del cancro della villa vicentina si esprimono attraverso la veduta di una villa preceduta da un giardino geometrico il cui *parterre* è scandito da una fontana di Nettuno, posizionata all'incrocio di un'asse trasversale e, in primo piano, da un labirinto nel quale passeggiano alcune coppie. La composizione è tutta concepita

attorno al principio della simmetria e della prospettiva centrale ma lateralmente compaiono elementi di distinzione, quali la peschiera e il padiglione circolare che conferiscono movimento all'impianto. Questa marcata tendenza alla centralizzazione abbinata a un punto di vista rialzato è determinante in alcuni altri disegni di Pozzoserrato. Il *Giardino di un palazzo*, acquistato nel 2001 dal Metropolitan Museum di New York, propone un primo piano tutto acqueo, dove l'approdo della gondola da' l'avvio a pergolati di verzura e di pietra che conducono in profondità⁷, mentre la *Veduta di un giardino con figure* dell'Ermitage utilizza il fortunato *topos* di un banchetto allestito sotto un padiglione di verzura al centro della composizione. Questo gruppo si associa al noto disegno del museo nazionale di Varsavia dove, da un punto di osservazione più arretrato, che simula, secondo un principio compositivo assodato della pittura di paesaggio fiamminga, un rialzo del terreno, è dispiegata la veduta dei giardini di una villa di chiara matrice palladiana.

L'affresco di villa Chiericati e il rispettivo disegno preparatorio si rifanno essenzialmente a due componenti. La prima è tipologica e legata alla riconoscibilità non tanto di un luogo preciso quanto di un determinato ambiente culturale, mentre la seconda definisce gli elementi necessari alla lettura iconografica. In effetti l'impianto di villa e giardino, così come la loro resa frontale e assiale, rispondono al *topos* della villa veneta cinquecentesca che si vuole centro di un territorio agricolo; i monti sullo sfondo, l'edificio padronale emergente affiancato da corpi laterali e la possibilità di una immaginaria prosecuzione dell'asse centrale al di là dei confini indicati o intuibili sono tra gli ingredienti fondanti di questa identità. D'altra parte è giusto sottolineare che questi impianti denunciano anche affinità con la prassi scenografica, sostenuta anche dal posizionamento, molto ricorrente nell'opera grafica di Pozzoserrato, degli alberi come parti di un proscenio. La seconda componente lega questo impianto al repertorio iconografico. L'apice della primavera e l'inizio dell'estate si esprimono secondo una consolidata tradizione in uno stato di perfezione della natura e di assenza di attività lavorative. Con il labirinto e con il tempio circolare sulla destra Pozzoserrato propone scelte lessicali ancora consone alla tradizione fiamminga ma anche a Cesare Ripa il quale colloca la stagione all'insegna di Venere o di Flora. Il labirinto d'amore dedicato a Venere è frequentemente utilizzato nelle allegorie stagionali da pittori nordici quali Lucas van Valckenborgh e lo stesso Toeput, rifacendosi esplicitamente a modelli grafici d'oltralpe, lo aveva monumentalizzato in pittura nel *Pleasure garden with a maze* delle collezioni reali inglesi, realizzato probabilmente tra il 1579 e il 1584, dunque poco prima o poco dopo il suo viaggio a Roma e il suo trasferimento da Venezia a Treviso⁸.

L'affresco di villa Chiericati si definisce così come una sorta di cerniera tra due filoni della produzione di Toeput. Le sue composizioni privilegiano infatti di volta in volta o l'ambientazione di una storia ben definita in un generico giardino oppure un giardino di stampo veneto associato a una generica iconografia. Alla

prima categoria appartengono le opere di soggetto biblico come il ritorno del figliol prodigo o la parabola di Lazzaro, mentre la seconda è esemplificata da opere di contenuto allegorico, come appunto le stagioni e da una produzione di più difficile decifrazione. Le opere più enigmatiche del pittore vanno probabilmente lette alla luce della sua partecipazione ad allestimenti effimeri e di feste per i quali si faceva ampio uso di un lessico emblematico. Già Menegazzi ha ricordato che il pittore è stato pagato nel 1597 “per la giostra de mio fratello [Nestore Avogadro]”⁹, vale a dire per un carro del torneo tenutosi a Treviso in quell’anno in occasione del carnevale e il cui programma è stato descritto l’anno seguente in forma di dialogo da Giovanni dalla Torre¹⁰. Mi sembra opportuno rivalutare questo ruolo di Pozzoserrato al di là del mero dato biografico perché dalla Torre descrivendo le undici imprese corrispondenti ad altrettante *armi* di famiglie trevigiane non manca di evidenziare la partecipazione del pittore all’invenzione di tali apparati¹¹. Pozzoserrato compare in questa sua attività saldamente inserito nel gruppo di intellettuali trevigiani che gravitano attorno a Bartolomeo Burchellati, circostanza questa che ben si coniuga ai suoi rapporti di amicizia e di parentela con l’ambiente degli editori cittadini¹².

Deve essere invece decisamente rifiutata l’ipotesi di un’attribuzione a Pozzoserrato di una tela conservata alla Galleria Franchetti della Ca’ d’Oro di Venezia e che nonostante le obiezioni già avanzate da Menegazzi continua ad essere associata sia alla mano di Toepet che alla cultura della villa veneta¹³. Per inciso vorrei dunque segnalare che il dipinto si lega inequivocabilmente a Paul Bril e specificamente a un suo gruppo di disegni e pitture che variano un’unica composizione modificando lievemente singoli elementi e operando soprattutto attraverso la rotazione del punto di vista. In tutte le varianti resta immutata una villa con torri laterali e corpo centrale ribassato davanti alla quale si dispiega un giardino geometrico in discesa che si chiude con un corso d’acqua; gli elementi emergenti sono una montagnola con padiglione che, a secondo appunto del grado di rotazione, si spinge talvolta quasi fino al centro e una quinta laterale formata da una fontana o da una zona boschiva. Questo impianto è utilizzato nel piccolo tondo su rame della collezione Hertzberger del 1598, nella lunetta dedicata all’estate del romano palazzo della Dataria del 1607 ca. o ancora in un’altra lunetta nel casino dell’Aurora di palazzo Rospigliosi-Pallavicini, databile al 1612-14¹⁴. La composizione è verificabile anche nel disegno della *Primavera* dell’Istituto Neerlandese di Parigi, collocato nel 1599 e di poco precedente è il foglio con i mesi di maggio e giugno del *Cabinet des dessins* del Louvre. È risaputo che quest’ultimo disegno del 1598 sia collegato a una incisione di Sadeler del 1615¹⁵, ma non mi sembra che sia stato notato che la grafica abbia nel dipinto della Ca’ d’Oro un parente ancora più stretto: in entrambi coincide il punto di vista e il gruppo di cacciatori del disegno del Louvre è sostituito sia nella tela che nell’incisione da una fontana. In relazione alle allegorie dei mesi del Louvre si è voluto riconoscere persino il riferimento preciso a una residenza suburbana romana, la cosiddetta villa Tusculana a Fra-

scati¹⁶ e a questa collocazione culturale ben si addicono le qualità architettoniche e il corso d'acqua che non ha nulla dei consueti riferimenti lagunari di Toeput. Tra le opere di Toeput che malgrado un'apparente chiarezza pongono in realtà numerose questioni ancora prive di risposta *Il Concerto in villa*, datato negli anni '90 e conservato al museo civico di Treviso, assume una posizione chiave perché in esso si ritrovano elementi iconografici la cui concomitanza non autorizza una lettura lineare. In *primis* non vi possono essere dubbi che il dipinto sia stato tagliato. Lo indicano chiaramente sulla sinistra il cane dalla testa mozza che sembrerebbe rivolgersi a qualcuno (o a qualcosa) e il pergolato frammentario, e sul margine opposto il brutale taglio subito dalla sequenza statua, personaggio maschile con in mano un foglio con note musicali e spinetta da tavolo. Anche se non siamo in grado di stabilire l'originaria estensione in larghezza del dipinto, mi sembra che si possa ipotizzare non soltanto l'integrità degli elementi sunnominati ma perfino un formato oblungo che sarebbe più consono alle altre tele del maestro. Il dipinto di Treviso continua a porsi come un enigma le cui interpretazioni oscillano in modo polare. Il gruppo di persone sulla terrazza in primo piano intento a fare musica è stato letto in relazione al giardino che si estende sullo sfondo e alla statua di Bacco coronato di spighe sulla destra. Questa triangolazione ha fatto pensare che si tratti di un'allegoria dell'estate, quasi di un'illustrazione di un passo delle fortunate *Dieci giornate dell'agricoltura* di Agostino Gallo¹⁷. D'altro canto, evidenti analogie anche compositive si riscontrano con un dipinto perduto, ma documentato da una nota incisione di Pieter de Jode: la *Festa carnevalesca veneziana*. Quest'opera è ambientata in un immaginario giardino lagunare dove il fulcro della composizione è costituito da una loggia con un gruppo di persone che suonano e verso la quale convergono tutti gli elementi della narrazione. Non conosciamo il rapporto tra dipinto e incisione ma il testo che accompagna la grafica è esplicito nella sua dichiarazione moraleggiante: "Perché le donne veneziane – se è qualcosa di buono ciò che fanno – se ne vanno in giro con il volto coperto dalla maschera, rifuggendo la luce del giorno, e denunciano la ricchezza come alimento della lussuria?"¹⁸. È stato giustamente messo in rilievo come il giardino sulla laguna sia anche un ingrediente fondamentale del *Convito di Epulone* dipinto per il Monte di Pietà di Treviso¹⁹. Questo sguardo vigile nei confronti della moralità della società veneziana ha in certa misura condizionato un'interpretazione alternativa del *Concerto in villa* di Treviso. In effetti in una tela che si continua ad associare a Pozzoserrato, ma che Meijer ha convincentemente ricondotto a Dirk de Vries, è ripreso il tema della musica al femminile in un contesto che utilizza la società veneziana come specchio morale. *Il concerto* mostra cortigiane veneziane che accolgono gli ospiti *foresti* in un raffinato salone dove una donna suona la spinetta poggiata su un tavolo coperto da un telo²⁰. Sulla base di questi due esempi si è creduto di rinvenire anche nel dipinto di Treviso l'immagine del mondo delle cortigiane veneziane²¹. Tuttavia, nonostante la presenza di una coppia seminascosta tra i cespugli in atteggiamento inequivocabile, l'ipotesi

appare poco convincente. Peraltro già Francesca Piovan ha dimostrato sulla base dell'analisi dei vestiti femminili che non è fondato riconoscere in quelle giovani donne delle cortigiane²². Soprattutto tenendo conto dell'eventualità che il dipinto abbia perduto uno o più elementi iconografici importanti per la sua corretta interpretazione, si impone una più accurata analisi di molti dei dettagli esistenti. Con i loro sguardi, posizioni e gesti gli uomini disegnano un movimento che trova il suo punto d'arresto nella donna con il virginalo sulla quale anche l'altro personaggio femminile attira l'attenzione. Lo strumento musicale è il protagonista del primo piano e colpisce per la sua essenzialità, anzi per la sua incompiutezza. Per consuetudine infatti gli strumenti a plectro come i clavicembali, le spinette e i virginali appunto hanno il coperchio decorato. Iconograficamente queste pitture si associano molto spesso al tema della musica e illustrano di preferenza le storie di Apollo e delle muse. Ma questo aspetto non è per noi centrale così come non lo è un generico carattere femminile del virginalo – il nome non deve qui trarre in inganno, tanto più che la designazione “virginalo” per quello strumento sembra risalire ad epoca successiva –²³. Degna di maggiore attenzione è la peculiare combinazione tra giardino e musica/virginalo al cui proposito è utile ricordare che il coperchio del virginalo dell'incisione di Pieter de Jode porta una raffigurazione di Venere, e che essa, come altri dettagli quali ad esempio la gabbia d'uccelli, costituisce parte integrante dell'iconografia.

Belz ha sottolineato come nei Paesi Bassi, in un periodo ben preciso e circoscritto, che va dal 1570 al 1630, la rappresentazione del giardino abbia trovato un luogo privilegiato sui coperchi dei virginali. Si tratta di una combinazione, o meglio di un sodalizio, estremamente intimo perché entrambi il giardino e la musica, secondo il codice allora vigente, esigono di essere sperimentati con modalità assai simili. Il giardino è in continuo movimento sia nel tempo (le stagioni) che nello spazio (la passeggiata), così come la musica si basa sull'armonia tra movimento e quiete. In entrambi si devono fare pause, soste, rallentare o accelerare²⁴. Al castello sforzesco di Milano si conserva uno degli esempi più belli e adeguati a illustrare questo specifico connubio tra musica, giardino e amore, il virginalo doppio di Hans Ruckers, il cui coperchio porta un dipinto anonimo ma di ottima qualità. Vi è raffigurato un padiglione che accoglie un gruppo di persone intente a fare musica e raccolte intorno a una figura femminile che suona il virginalo. Le scene di contorno sono scene di giardino e corrispondono ai diversi momenti di un percorso temporale: dal divertimento della caccia alla felicità della coppia. Il giardino è dunque un giardino d'amore laddove per amore si intende quello che sigilla l'unione coniugale²⁵.

Proviamo dunque a fare un primo bilancio: sappiamo con certezza che i virginali (in Italia e al nord) sono stati suonati esclusivamente da donne e che questi strumenti (agili, piccoli e facilmente trasportabili) erano spesso contemplati come regalo di nozze ed espressione dell'augurio di un matrimonio armonioso. A questo si aggiunge l'importante fatto che i virginali sono assieme ai cassoni gli unici

oggetti “domestici” ad essere decorati con opere d’arte (e non di artigianato)²⁶. Che cosa possiamo dedurre da queste informazioni per arricchire l’interpretazione del dipinto di Pozzoserrato? Nel dipinto di Pozzoserrato il coperchio del virginale non è dipinto, anzi esso sembrerebbe di legno grezzo, come se fosse in attesa di essere rifinito. Non mi sembra dunque troppo azzardato pensare che le scene effettivamente raffigurate nel dipinto (cioè il concerto, il giardino con le coppie e il paesaggio) siano i tasselli da distribuire idealmente sulla superficie del coperchio dello strumento. In altre parole siamo in attesa che si realizzi il “quadro nel quadro” così come vuole la consuetudine (o meglio la moda) della cultura fiamminga. Il dipinto dimostrerebbe così l’adesione culturale di Pozzoserrato alla propria patria ma anche la sua capacità di adeguarsi alle esigenze di una committenza veneta. Egli prende avvio dalle raffigurazioni dei piaceri in villa e più generalmente dal modello sociale della vita in villa come compare sulle pareti di edifici veneti, e basti pensare agli affreschi di Fasolo oppure a quelli di Zelotti alla Malcontenta, oggi al museo di Castelvechio. Ma Giambattista Zelotti ha integrato questo ideale persino nel ciclo vetero-testamentario già dipinto sulla facciata del Monte di Pietà di Vicenza dove “finse un arazzo pendente, con entrovi suonatori e gentili dame ridotte a diporto in un giardino, che suonano liuti e clavicembali”²⁷. Se questo pensiero regge, possiamo ipotizzare che il dipinto sia espressione di un ideale di vita ma anche e soprattutto un’allegoria dell’amore, realizzata forse proprio in occasione di un matrimonio. Un concreto rimando biografico sembrerebbe suggerito dallo stemma apposto sull’incrocio delle assi della sedia sulla quale è seduta la suonatrice del virginale, ma finora le rispettive indagini non consentono un inequivocabile collegamento a una specifica committenza.

NOTE

¹ M. AZZI VISENTINI, *Dall’hortus conclusus al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento*, in “Venezia Cinquecento”, XI (2001), n. 22, p. 166; P. FORTINI BROWN, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the family*, New Haven - London 2004.

² L. MENEGAZZI, *Ludovico Toeput (il Pozzoserrato)*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, 1, 1957, poi ripubblicato in forma di monografia con un’introduzione di Luigi Coletti a Venezia (1958), p. 134.

³ L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962, p. 71.

⁴ V. PIERMATTEO, cat. 69, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO e V. MANCINI, Venezia 2008, p. 288.

⁵ G. FIOCCO (*Paolo Veronese*, Roma 1934, p. 109) non ha esitato ad attribuire a Paolo Veronese le figure di Apollo e del paggio, assegnando i paesaggi allegorici invece a Benedetto Caliari al quale Fossaluzza assegnerà poi anche le parti paesaggistiche (G. FOSSALUZZA, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 1998, p. 695). Al fine di sostenere una forte adesione a un modello veronesiano, la critica ha così fatto sua forzandola un’ipotesi di CEVESE (*Ville della provincia di Vicenza*, Milano 1971, II, pp. 593-594); un’iscrizione attesta

infatti che la villa è stata edificata da Ludovico Chiericati nel 1590, ma, giusto le affermazioni dell'autore, si tratterebbe dell'ampliamento di un corpo edilizio allora già dotato della stanza in questione la quale sarebbe nata tra settimo e ottavo decennio del secolo.

⁶ W. WEGNER, *Drawings by Pozzoserrato*, in "Master Drawings", vol. 1, n. 4 (1963), pp. 28-29. Pur condividendo in pieno l'analisi di M. FAVILLA e R. RUGOLO (in F. PEDROCCO, *Affreschi nei palazzi e nelle ville venete*, Schio 2008, p. 125) occorre costatare che nemmeno queste voci più inclini a ipotizzare una responsabilità dell'artista fiammingo hanno contemplato il disegno in questione.

⁷ Il dipinto *Giardino e villa veneta* dell'Accademia Carrara di Bergamo, attribuito a Benedetto Caliari, mostra un'analogia composizione ma elimina il primo piano introduttivo. Cfr. da ultimo: ZAMPERINI, cat. 131, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di G. BELTRAMINI e H. BURNS (Vicenza 2005), Venezia 2005, pp. 389-390. Queste affinità compositive ma anche le tonalità calde del cielo inducono tuttavia a non escludere la paternità di Pozzoserrato.

⁸ L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collections: Renaissance and Baroque*, London 2007.

⁹ MENEGAZZI, *Ludovico Toeput* ... cit., p. 170.

¹⁰ G. DALLA TORRE, *Dialogo della Giostra fatta in Trevigi l'anno MDXCVII*, Treviso (E. Deuchino) 1598.

¹¹ M. AZZI VISENTINI, *Un inedito soffitto trevigiano*, in "Arte Veneta" XXXVI (1982), pp. 218 e seg.; L. CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, in "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst" 36 (1985), pp. 119-130. Per l'invenzione delle architetture emblematiche cfr. A. STÄHLER, *Perpetual Monuments. Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdekoration (ca. 1515-1640) und der englischen Court masque (1604-1640)*, Münster 2000, p. 194. Si legano a questo tipo di produzione le allegorie stagionali con cortei trionfali alle quali appartiene il ciclo di affreschi della torre in via Cornarotta a Treviso, eseguito da un artista vicino a Toeput, che riprende la soluzione delle Quattro stagioni in collezione privata veneziana. È significativo che Toeput privilegi un approccio poco rigido al canone iconografico: infatti nella raffigurazione della primavera egli si distanzia da Ripa e il carro di Flora, guidato da Mercurio, conta nel suo seguito anche Pan. A tale attività di Toeput si potrebbe collegare il disegno venduto all'asta da Christie's Parigi nel 2004 che raffigura un altare allegorico preceduto da una coppia che suona il liuto.

¹² G. BENZONI, *L'ambiente culturale nella Treviso del tardo Cinquecento*, in *Toeput a Treviso*... cit., pp. 11-24.

¹³ BROWN, *Private lives in Renaissance Venice*... cit.

¹⁴ F. CAPPELLETTI, *Paul Bril*, Roma 2006, cat. 46, p. 236; cat. 95c, p. 267 e cat. 107a, p. 284. Vorrei ringraziare Francesca Cappelletti per i suoi generosi consigli.

¹⁵ L. WOOD RUBY, *The Drawings of Paul Bril*, Turnhout 1999, cat. 30, p. 208 e cat. 25, p. 205 e per l'incisione F.W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, ed. cit. a cura di K.G. BOON, Amsterdam 1980, vol. XXII, p. 125.

¹⁶ WOOD RUBY, *The Drawings*... cit., n. 614, p. 152.

¹⁷ L. LARCHER CROSATO, *I piaceri della villa nel Pozzoserrato*, in *Toeput a Treviso*... cit., pp. 75-76; S. MASON, cat. 187, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, cat. mostra di Venezia cura di B. AIKEMA e B.L. BROWN, Milano 1999, p. 604.

¹⁸ "Larvatae incedunt venetae cur Luce puellae? / An fugitent lucem si bene quid faciant? / Luxuriant animi rebus plerumque secondi / Divitiis Alitur Luxuriosus Amor".

¹⁹ C. LIMENTANI VIRDIS, *Nota intorno al Pozzoserrato ed altri flandro-veneti, con alcune aggiunte e proposte*, in *Toeput a Treviso*... cit., p. 105.

²⁰ B. MEIJER, *A proposito della Vanità della Ricchezza di Ludovico Pozzoserrato*, ivi, p. 119, anche per altre versioni del dipinto; G. FOSSALUZZA, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, ivi, p. 45.

²¹ *Le cortigiane di Venezia: dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra (Venezia 1990), Milano 1990.

²² F. PIOVAN, *Il sistema dell'apparire a Treviso nei secoli XVI-XVII. Forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, tesi di dottorato, Università di Udine, relatore S. Mason, 2008.

²³ In generale su questo tema cfr. almeno: *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. FERINO PAGDEN (Cremona 2000), Milano 2000; J. ANDERSON, *Vedere la musica: Painting and music in Renaissance Venice*, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di D. HOWARD e L. MORETTI, Milano 2006. Acute osservazioni sul virginale in E. WEDDIGEN, *Jacopo Tintoretto und die Musik*, in "Artibus et Historiae", vol. V, n. 10 (1984), pp. 67-119.

²⁴ T.A. BELZ, *Gartendarstellungen als Gemäldeausstattung flämischer Kielinstrumente*, in *Gärten und Höfe der Rubenszeit in Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra a cura di U. HÄRTING (Hamm 2000), Monaco 2000, pp. 135-142.

²⁵ Esistono numerosi altri esempi: ad Aquisgrana, a Norimberga, al Metropolitan di New York. Ma quello che avrebbe dovuto essere il più bello e il più prestigioso dei coperchi dipinti è oggi perduto: a P.P. Rubens era stato commissionato dalla reggente Isabella un coperchio che raffigurava il giardino della residenza degli arciduchi a Bruxelles assieme a Amore e Psiche.

²⁶ Un chiaro riferimento alla femminilità e al desiderio di purezza, espressa attraverso l'utilizzo del virginale, è ravvisabile anche nella Venere di Lambert Sustris. Cfr. WEDDIGEN, *Jacopo Tintoretto* ... cit., n. 184, p. 118.

²⁷ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D. VON HADELN, Berlino 1914-1924, vol. II, pp. 364-365. Il legame tra il dipinto di Pozzoserrato e gli arazzi di Willen Pannemaker suggerito da LARCHER CROSATO (*I piaceri della villa nel Pozzoserrato*... cit., p. 74) andrebbe dunque ulteriormente indagato. Cfr. anche: C.T. SEIFERT, *Drei Entwurfszeichnungen von Lodevijk Toeput für eine Odysseus und Nausikaa Wandteppichserie*, in "Delineavit & Sculptit" 29, 2005, pp. 1-12.





1. Lodewijk Toeput, *Allegoria dei mesi di maggio e giugno*, Longa di Schiavon, villa Chiericati-Mugna, affresco
2. Lodewijk Toeput, *Allegoria dei mesi di maggio e giugno*, disegno preparatorio per l'affresco a villa Chiericati, Vienna, Albertina
3. Paul Bril (?), *Giardino di una villa*, *Allegoria del mese di maggio*, Venezia, Ca' d'Oro, Galleria Franchetti, olio su tela
4. Aegidius Sadeler (da Paul Bril), *Allegoria del mese di maggio*, incisione
5. Lodewijk Toeput, *Concerto in villa*, Treviso, Museo civico L. Bailo, olio su tela
6. Pieter de Jode (da Lodewijk Toeput), *Festa di mascherati*, incisione