

I cicli pittorici delle foresterie di villa Venier a Mira Vecchia

di Giuseppe Conton

Il 7 settembre 2001 sono iniziati i lavori di restauro strutturale di villa Venier a Mira Vecchia. Considerata la complessità e la durata degli interventi previsti, il suo riuso non potrà avvenire a breve scadenza, ma

l'importanza dell'avvenimento non può cadere sotto silenzio. Per l'occasione riteniamo di sicuro interesse presentare un esauriente servizio sugli affreschi delle due foresterie, che, almeno

in parte, evocano il fascino che ne subisce chi li ammira direttamente.

Villa Venier-Contarini si trova poco lungi da Mira, in direzione di Dolo. Si compone di un corpo dominicale a tre piani, affiancato da due barchesse volte a mezzogiorno e caratterizzate da lunghi porticati ad arco. Poco discosto, con il fronte verso il Naviglio, vi è l'oratorio. Nella proprietà si sono succedute diverse famiglie nobiliari, tra cui i Labia, i Michiel, i Da Fin, i Ventura, i Venier, i Venier-Contarini, i Manin. Dal 1953 al 1995 è appartenuta alle Suore Imeldine che vi istituirono una scuola materna a indirizzo montessoriano.

Proprietaria attuale è la Regione Veneto che, su un accordo di programma, ne ha demandato la gestione all'Istituto Regionale per le Ville Venete.

L'impianto architettonico visibile oggi è il risultato di numerosi interventi costruttivi. La prima connotazione unitaria, con le due ali staccate dall'edificio centrale, come appare nell'incisione di padre Coronelli (1709), è probabilmente dovuta ai Michiel, proprietari dal 1611 al 1634. Fece seguito, intorno

alla prima metà del Settecento, l'innalzamento dell'ultimo piano della villa e, all'inizio dell'Ottocento, la creazione di un unico complesso mediante l'aggiunta di stanze e porticati. Le due foresterie o barchesse originali vennero in questo modo incorporate all'interno della nuova struttura, mantenendo però un fronte e un accesso verso il giardino.

Conservano ancora estesi affreschi, più volte ridipinti e restaurati, sulla cui datazione ed attribuzione vi sono discordanti pareri: il più avvalorato li fa risalire alla metà del Seicento; altri li posticipano di qualche decennio, arrivando sino ai primi anni del Settecento. Nonostante ampie cadute di colore e tracce di umidità, cui dovranno rimediare i futuri interventi conservativi, presentano ben visibili alcuni tra i più bei cicli pittorici presenti nella Riviera del Brenta.

La barchessa o foresteria di sinistra è composta al piano terra da tre grandi stanze. La decorazione si estende dalle pareti al soffitto e presenta un buon stato di conser-

Il corpo centrale della villa nell'incisione del Coronelli (1709) e pianta della villa (in grigio le stanze affrescate)

vazione, avendo subito, dopo un primo e parziale intervento nel 1955-56, un definitivo e completo restauro pittorico nel 1990. È costituita da finte colonne, spesso pesantemente rivestite da viticci rampicanti, che scompartiscono le pareti e reggono le elaborate architetture del soffitto, nelle quali si susseguono nicchie, ballatoi e volte: una profusione quindi di soluzioni spettacolari ed illusionistiche atte a suggestionare i presenti e ad evocare i fasti della classicità.

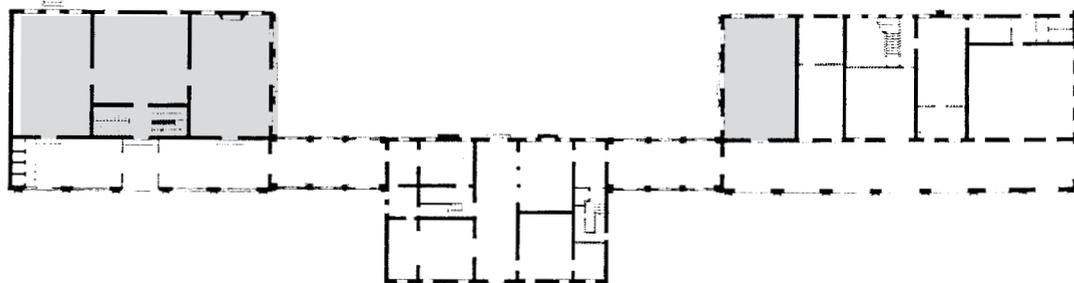
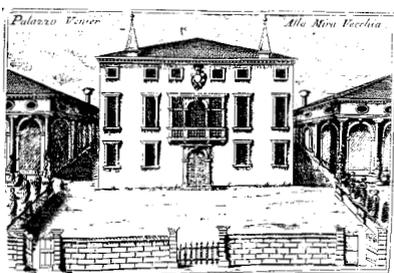
Il richiamo è accentuato dai cicli narrativi raffigurati, nei quali si ritrovano accostate, per una scelta fino ad ora indecifra-

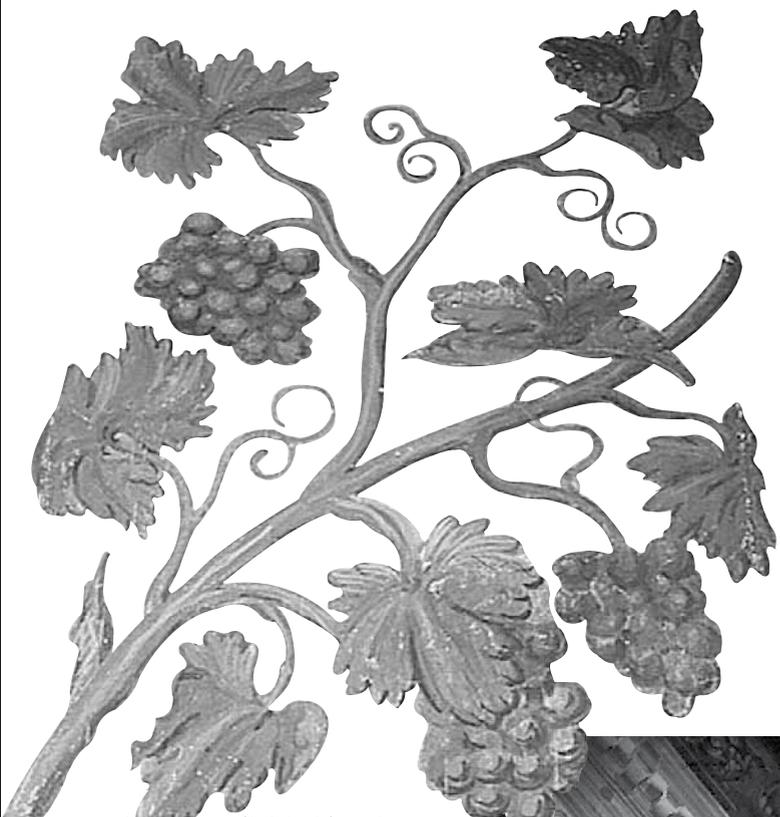
bile, scene più o meno celebri dei poemi dell'antichità. Qui gli eroi protagonisti sono ritratti tra gli elementi della quotidianità (una ciabatta, un cesto con i panni, perfino un galea secentesca), con le abbondanti vesti e le lucenti armature dell'epoca del pittore, ma con la drammaticità e la pregnanza espressiva che compete al loro ruolo.

Nella **prima stanza a sinistra**, entrando dalla villa, sono affrescati episodi tratti dal primo canto dell'*Iliade*: *Crise offre doni agli Achei*, *Crise supplica Apollo*, *La peste al campo acheo*, *Restituzione di Criseide*,



La barchessa di sinistra con il fronte meridionale e l'entrata dal giardino. La stanza sinistra e la stanza centrale della barchessa.

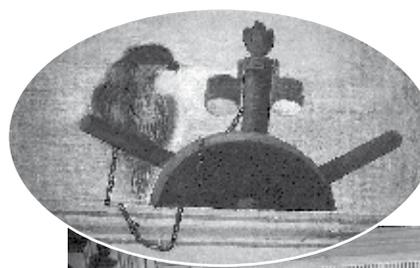
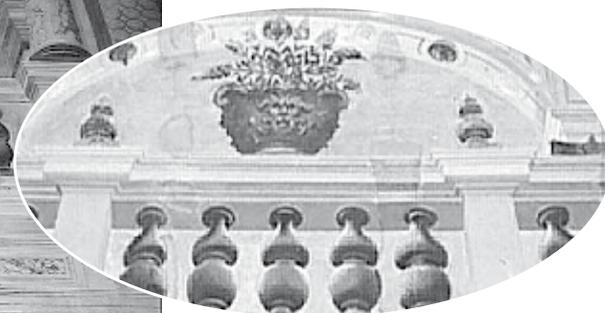
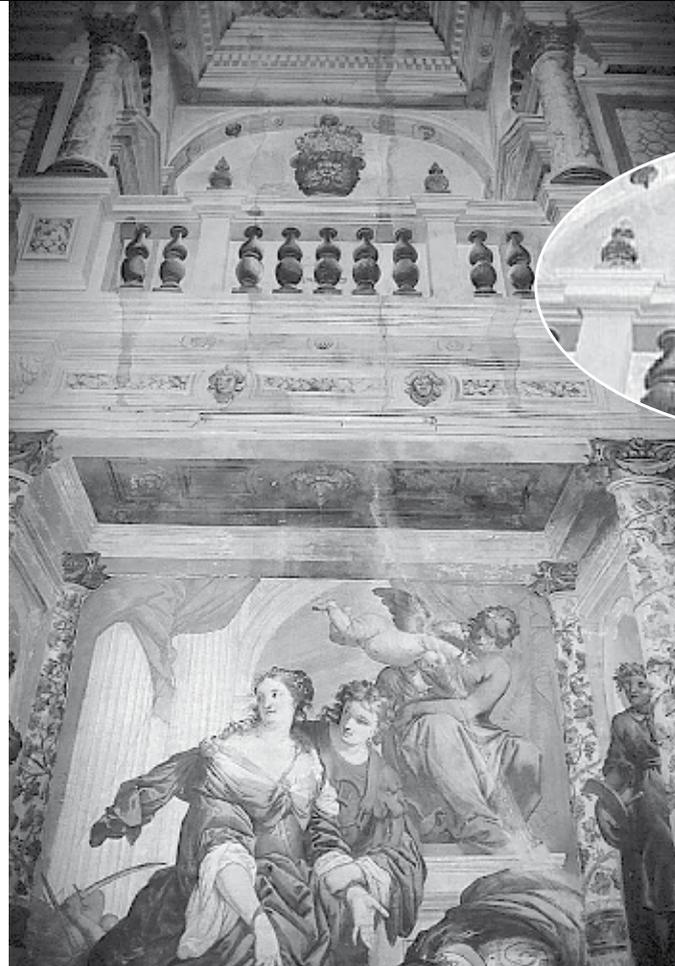




Foresteria sinistra, particolari delle quadrature ad affresco

Rapimento di Briseide, Minerva impedisce ad Achille di uccidere Agamennone, Teti supplica Giove. Mediante una sofisticata struttura nella quale compaiono otto figure allegoriche di divinità, si converge verso il riquadro mistilineo del soffitto, raffigurante Gli dei dell'Olimpo.

Nella stanza centrale pesanti incorniciature racchiudono invece episodi legati all'assedio ed alla presa di Troia: Rapimento di Elena, Ecuba incinta di Paride sogna l'incendio della città, Venere impedisce al figlio Enea di uccidere Elena, Enea fugge da Troia con il padre Anchise e il figlio Ascanio, Ercole libera Esione e la dà ad Aiace; in alto, secondo l'interpretazione più plausibile, il Sacrificio di Elena, vergine spartana.



La terza stanza s'ispira infine a tre episodi omerici dell'*Odissea*, canti X e XI: sulle pareti *Mercurio dà ad Ulisse l'erba magica contro Circe* e *Ulisse minaccia Circe*; sul soffitto *Ulisse sacrifica di fronte a Tiresia nel regno dei morti*. Qui, più che nella prima stanza, è evidente l'intervento settecentesco (per altri ottocentesco) operato sulla decorazione seicentesca. Sono state rifatte le colonne, ornate nella parte inferiore da una corona di cariatidi, mentre nelle logge sono state aggiunte delle figure affacciate, come due paggi, una suonatrice di liuto, un cagnolino, un ermellino e un pappagallo sul trespole, evidente richiamo tiepolesco. Sopra il camino sono dipinti gli stemmi congiunti dei Contarini (eredi della proprietà nel 1780) e dei Venier di San Vio, altrimenti detti dei Leoni "da quando, nel 1763, Girolamo aveva acquistato in Barberia un leone che teneva insieme ai cani nel suo palazzo di Venezia. Nello stemma della villa i cani sono diventati sfingi, tenuti a catena dal leone"³. Per le aggiunte monocromatiche si fanno i nomi del frescante **Costantino Cedini** (1741-1811), scolaro del Guarana ed attivo in ville e chiese della zona, mentre per le figure il richiamo è ad un seguace del Tiepolo, **Michelangelo Schiavoni** (1712-1772), probabile esecutore degli affreschi della foresteria Valmarana. Discorda G.B. Tiozzo che nomina invece il decoratore tardo ottocentesco



Formenti.

Sempre nel campo delle ipotesi attributive, si ritiene opera di un quadraturista del Settecento, dell'area di Girolamo Mengozzi-Colonna, l'elaborata quadratura del soffitto della prima sala, ben diversa dalle finte architetture della stanza centrale dove invece il gusto teatrale e la copiosità di ornati richiamano la sensibilità barocca del secondo Seicento (c'è chi vede la mano di **Domenico Bruni** per le somiglianze con le sue decorazioni di villa Foscari a Stra).

E proprio nel Seicento si deve ricercare, a parere della maggioranza dei critici, l'autore (o gli autori?) delle scene narrative.

Soprattutto per le prime due sale il nome più ricorrente anche se controverso è quello di **Francesco Ruschi** (1610-1661), citato dall'Arslan, dal Muraro e dall'Ivanoff. Si tratta di un pittore romano, caposcuola di un gruppo di pittori neoveronesiani che, richiamandosi

alla tradizione pittorica veneziana, rifiutarono il cosiddetto "naturalismo tenebroso" allora imperante. Dal confronto con le sue opere certe, eseguite a Venezia e a Treviso, si riscontrerebbero la stessa efficace rappresentativa, "lo stesso modo incisivo di descrivere le figure, le stesse ombre piatte, la luce radente, e la stessa maniera di dipingere le stoffe a pieghe cascanti e rigide"⁴. Con tale attribuzione le opere avrebbero una datazione che si aggira intorno alla prima decade della seconda metà del Seicento, poco prima della morte dell'artista.

Particolari della stanza destra: le cariatidi monocrome delle finte colonne, la suonatrice di liuto sopra lo stemma dei Contarini - Venier.



Tra le scene narrative raffigurate sono qui riportate le più note, abbinate ai testi classici ispiratori.

Stanza centrale della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?). Ecuba incinta di Paride sognò il rogo della città di Troia.

<<E, dopo che Ilio fu presa da Ercole [...] salì al trono Priamo [...] che sposò in seconde nozze Ecuba [...]. Il primo figlio che nacque fu Ettore: e, quando stava per nascerne un secondo, Ecuba sognò di partorire un tizzone ardente e che il fuoco si spargeva avvolgendo e bruciando l'intera città.>> (Apollodoro, Biblioteca, III, 12, 5)



Stanza centrale della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?). Paride rapisce Elena alla corte di Menelao.

<<Paride, ispirato da Venere, rapì Elena a Menelao, di cui era ospite, la portò da Sparta a Troia - assieme ad Etra e Tisade, prigioniere, ma un tempo regina, che le erano state assegnate come ancelle da Castore e Polluce - e la sposò.>>

(Igino, Miti, 35)

<<Paride ricambiandola con parole disse: [...] Ma su sdraiamoci e godiamo l'amore. Mai così il desiderio sviluppò il mio cuore, neppure quando in principio, da Lacedemone amabile ti rapii e per mare partii sulle navi a nell'isola Cranae mi t'unii d'amore e di letto, tanto ti bramo adesso, mi viene la dolce passione >>

(Omero, Iliade, III, vv. 437-446)



Stanza centrale della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?).

Venere impedisce al figlio Enea di uccidere Elena.

<< Chiari gli incendi fan luce
ai miei passi erranti, agli occhi che frugano tutto...
Lei, della patria e di Troia maledizione comune,
s'era nascosta e là presso gli altari oggetto d'odio sedeva.
M'aveva campò fuoco nell'animo: una rabbia mi prese
di vendicare la patria cadente, di far scellerata vendetta [...]
Questi pensieri agitavo e mi scagliavo con ira
quando m'apparve davanti, come non mai luminosa,
e in pura luce nel buio sfolgorò della notte
la nobile madre, dea rivelandosi, bella e maestosa
come i celesti la vedono: e per la destra mi prese e mi trattenne >>
(Virgilio, Eneide, II, vv. 569-593)

Stanza sinistra della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?).

Due emissari di Agamennone rapiscono Briseide, schiava di Achille.

<< Patroclo [...] fuor dalla tenda condusse Briseide guancia graziosa,
la diede da condur via, e i due se ne andarono lungo le navi;
ma essa mal volentieri andava con loro, la donna; e Achille
scoppiando in pianto sedette lontano dai compagni, in disparte,
in riva al mare canuto, guardando l'interminata distesa >>
(Omero, Iliade, I, vv. 328-350)



Stanza centrale della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?). Enea fugge da Troia con il padre Anchise e il figlio Iulo-Ascanio.

<< E già per le mura più chiaro l'incendio
s'ode, più accosto avventan la vampa le fiamme.
"Presto, padre mio, dunque: sali sulle mie spalle,
io voglio portarti, né questa sarà fatica per me.
Comunque vadan le cose, insieme un solo pericolo,
una sola salvezza avrem l'uno dell'altro. Il piccolo Iulo
mi venga dietro, discosta segua i miei passi la sposa >>
(Eneide, II, vv. 705-716)

Stanza destra della foresteria sinistra. Francesco Ruschi (?), Mercurio dà ad Ulisse l'erba magica.

<< Mi venne incontro Ermete verga d'oro. [...]
Mi prese per mano e parlava parola, diceva:
"Dove, o infelice, per questi colli vai solo,
ignaro del luogo? I tuoi compagni in casa di Circe
son chiusi, come maiali [...] Io ti dico
che neanche tu tornerai, ma resterai là con gli altri.
Suavia, dai pericoli voglio liberarti e salvarti.
Tieni, con quest'erba benefica in casa di Circe
Entra; il suo potere t'eviterà il mal giorno.
Ti dirò anche tutti gli inganni funesti di Circe.
Farà il miscuglio e metterà del veleno nel vaso;
ma non così potrà farti incantesimo, non lo permette
l'erba benefica che sto per darti [...] >>
(Omero, Odissea, X, vv. 277-292)

Stanza destra della foresteria sinistra.

Francesco Ruschi (?), Ulisse minaccia Circe.

<< Io con la spada acuta dalla coscia sguaiando,
su Circe balzai, come deciso ad ucciderla.
Lei gettò un urlo acuto,
mi corse ai piedi e m'afferrò le ginocchia,
e singhiozzando parole fugaci diceva:
"Chi e donde sei fra gli uomini?
Dove la tua città e i tuoi genitori?
Stupore mi prende, perché, bevuto il veleno,
non hai subito incantesimo." >>
(Omero, Odissea, X, vv. 320-326)



Stanza destra della foresteria sinistra, soffitto. Francesco Ruschi (?), Ulisse incontra l'indovino Tiresia nel Regno dei Morti.

<< E quando con voti e con suppliche le stirpe dei morti
ebbi invocato, prendendo le bestie tagliai loro la gola
sopra la fossa, scorreva sangue nero fumante.
S'affollarono fuori dall'Erebo l'anime dei travolti dalla morte [...]
Infine venne l'anima del tebano Tiresia,
con uno scettro d'oro, e mi conobbe e mi disse:
"[...] Lévatì dalla fossa, ritira la spada affilata,
che io beva il sangue e poi il vero ti dica." >>
(Omero, Odissea, XI, vv. 34-37 e 90-99)



Nella foresteria di destra è decorato solo il primo ambiente, un'ampia sala che attende ancora l'intervento di restauro conservativo. Sulle pareti un apparato di finte colonne con capitello ionico, che rimanda a modelli tardocinquecenteschi, scandisce l'impianto figurativo dove le raffigurazioni monocrome delle *Quattro stagioni* su sfondo neutro, s'avvicinano ad alcune significative scene del celebre mito di *Amore e Psiche*, copione paradigmatica di altre successive narrazioni anche favolistiche. Mediante un confronto sinottico tra le immagini e la scrittura del racconto che ne fa lo scrittore latino Apuleio, è possibile identificare i cinque episodi raffigurati, partendo dalla parete settentrionale: *Una fanciulla rapita dai briganti ascolta il racconto da una vecchia*, *Psiche è accompagnata sulla rupe*, *Psiche e le due sorelle*, *Psiche sorprende Amore mentre dorme*, *Amore e Psiche con il vaso di Proserpina*.

Le composizioni sono equilibrate: sul paesaggio appena accennato si stagliano in primo piano le solide figure di accentuato richiamo classico, con "gli incarnati rosei, ottenuti con delicati sfumati. L'effetto di levigatezza, quasi si trattasse di una pittura ad olio, è accentuato nei riflessi di seta cangiante, ove prevalgono tinte fredde quali il viola e il lilla. Particolarmente raffinato l'episodio di *Psiche scopre Amore nel sonno*, ove il corpo del dio

si staglia contro un sontuoso tendaggio violaceo"⁶. A tale semplicità decorativa si contrappone la complessità del soffitto. Una cornice dentellata e aggettante sostiene un loggiato che fa da balconata verso l'esterno. Al ripetersi dei vuoti, con abile invenzione illusionistica, s'alternano arricchiti costoloni che s'incurvano verso la balaustra finale e l'episodio della *Deificazione di Psiche*, "aggrovigliato di personaggi, dove predomina una tonalità rossastra e opaca, anche nella fattura delle nubi"⁷. Contrastano con il dominante color ocra i due cartigli violacei posti sui lati minori, con *Il ratto di Ganimede* e *Leda con il cigno*. La critica più recente ed accreditata, in mancanza di docu-

Particolari decorativi della foresteria destra: la raffigurazione monocroma dell'Estate e il cartiglio che ricorda il mito di Leda e il cigno.



mentazione scritta, ricerca l'autore tra i pittori influenzati dal Rubens e operanti a Venezia. Rifacendosi ad una proposta del prof. Ivanoff, viene fatto il nome del fiammingo *Daniel van den Dick* (1614-1670), trasferitosi da Venezia a Mantova nel 1657. Gli affreschi sarebbero perciò databili prima di tale anno, quando la proprietà non era ancora passata ai Venier.

Sala della foresteria destra. Daniel van den Dyck (?). Alla presenza dell'asino-Lucio una vecchia consola una giovane prigioniera con il racconto di Amore e Psiche. <<Allora la vecchia, che accompagnava con i suoi sospiri i pianti della fanciulla, replicò: "Sta' di buon animo, padroncina, e non lasciarti impaurire dai sogni e dalle vane fantasticherie [...] io cercherò di distrarti con qualche piacevole racconto e con qualche favola di quelle che sanno le vecchie. E così iniziò a raccontare.>> (Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, IV, 28)



Sala della foresteria destra. Daniel van den Dick (?). Psiche e le sue due sorelle. <<Psiche, con tutta la sua straordinaria bellezza, non ricava alcun fatto dalla sua avvenenza. Tutti la guardano, tutti la lodano, ma nessuno, o re o di stirpe reale o anche plebeo, si presenta desideroso di chiederla in sposa. [...] Da gran tempo le due sorelle maggiori, che la pubblica fama, poiché possedevano una bellezza normale, aveva passato sotto silenzio, erano state promesse a reali pretendenti e avevano fatto matrimoni brillanti. Psiche invece, vergine senza innamorati, rimaneva in casa a piangere sul proprio abbandono e, dolente nel corpo e nell'animo, odiava in sé quella bellezza che pur la rendeva oggetto di piacere a tutte le genti.>>

(Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, IV, 32)

Sala della foresteria destra. Daniel van den Dick (?). Psiche viene accompagnata sulla rupe per incontrare il mostro-marito. <<La vergine tacque e con passo fermo si mescolò alla processione del popolo che l'accompagnava in corteo. Si avvicina alla roccia destinatale, su una montagna scoscesa, e qui, sulla vetta più alta, tutti abbandonano la giovane; qui lasciano le fiaccole nuziali che avevano rischiarato la strada, dopo averle spente con le lacrime loro, e a capo chino prendono la via del ritorno.>> (Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, IV, 35)





Sala della foresteria destra, Daniel van den Dick (?).
 Psiche scopre che il marito è Amore-Cupido.
 <<Psichescoprea dunquelalucerna e afferrail rasoio,
 e la debolezza del suo sesso si muta in audacia.
 Ma appenalaluce si offerse arischiare l'intimità del
 letto nuziale, essa vide la più tenera e la più dolce di
 tutte le fiere, proprio Cupido in persona, il leggiadro
 dio, che leggiadramente riposava. Solo al vederlo,
 persino il chiarore della lucerna brillò più forte per la
 gioia e il rasoio provò rammarico per il filo sacrilego
 della sua lama.>>

(Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, V, 22)



Sala della foresteria destra. Daniel van den Dick (?). Amore
 con il vaso di Proserpina accanto a Psiche addormentata.
 <<Psiche apre la scatoletta. Ma dentro non c'era niente, e
 di bellezza neppure l'ombra. V'era solo un sonno infernale,
 un sonno davvero degno dello Stige, che, appena libero del
 coperchio, la assalì [...]. E così la giovane giacque immobile, in
 tutto simile ad un cadavere sepolto nel sonno della morte.
 Frattanto Amore [...], non riuscendo più a sopportare la con-
 tinua mancanza della sua Psiche, fuggè via [...], volando con
 la massima rapidità le corre appresso. Premurosamente le
 deterge il sonno e l'orichiu denella scatoletta in cui prima era
 contenuto, poi desta Psiche, pungendola con una delle sue
 frecce.>>

(Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, VI, 21)

Soffitto della sala della foresteria
 destra. Daniel van den Dick (?).
 Psiche è assunta tra gli dei.

<<Giove, rivoltosi a Venere, esclama:
 «[...] Io farò immediatamente
 in modo che queste nozze non
 avvengano tra sposi di condizio-
 ne diversa, ma siano legittime e
 conformi al diritto civile»; e subito
 diede ordine a Mercurio di andare
 a prendere Psiche e di condurla in
 cielo. Appena ella giunse, le tese
 un bicchiere colmo di ambrosia e
 le disse: «Prendi Psiche e sii immor-
 tale. Mai Amore ripudierà il vin-
 colo che a te lo unisce. Da oggi
 voi siete uniti in matrimonio per
 l'eternità».>>

(Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, VI, 23)



note

- 1 Il servizio fotografico di questo saggio è stato possibile per l'interessamento diretto dell'arch. Claudio Albanese, dell'Istituto Regionale per le Ville Venete.
- 2 Tra le numerose pubblicazioni riguardanti la villa, si citano: A. Baldan, *Studio storico ambientale artistico della Riviera del Brenta*, Padova 1995; E. Bassi, *Ville della Provincia di Venezia*, Milano 1987; F. Flores d'Arcais, *Il Seicento*, in AA.VV., *Gli affreschi nelle Ville Venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Ve 1978, vol. I; A. Foscari - B. Gabbiani, *Relazione allegata al progetto di ristrutturazione e restauro del complesso di villa Venier a Mira (Ve)*, presso l'Istituto Regionale delle Ville Venete; G.B. Tiozzo, *Gli affreschi delle ville del Brenta*, Padova 1968; G.B. Tiozzo, *Le ville del Brenta, Venezia 1977*.
- 3 E. Bassi, 1987, p. 160.
- 4 G.B. Tiozzo, 1968, p. 108.
- 5 Le edizioni dei testi classici citati sono le seguenti: Virgilio, *Eneide*, versione di R. Calzecchi Onesti, ed. Einaudi, Torino 1970; Omero, *Iliade*, versione di R. Calzecchi Onesti, ed. Einaudi, Torino 1972; Omero, *Odissea*, versione di R. Calzecchi Onesti, ed. Einaudi, Torino 1963; Igino, *Miti*, a cura di G. Guidorizzi, ed. Adelphi, Milano 2000; Apollodoro, *The library*, a cura di J. G. Frazer, Londra 1967, II.
- 6 F. Flores d'Arcais, cit., p. 191.
- 7 F. Flores d'Arcais, cit., p. 24.
- 8 Le citazioni sono in Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, trad. di C. Annaratone, B.U.R., Milano 1995.

Il fascino discreto della Madonna di Borbiago, custodita nella silenziosa cripta del santuario, rappresenta uno dei tanti elementi formali che attraggono l'attenzione degli studiosi nell'ambito di una più precisa definizione storica e stilistica. L'effigie mostra gli effetti di una rinnovata atmosfera di "riverenza e di grandiosità" affermatasi nel campo dell'arte sacra nel passaggio dal '400 al '500. Un nuovo ideale di bellezza eroica viene adottato per la raffigurazione di Maria con una radicale trasformazione non solo nell'aspetto fisico ma anche nel carattere morale.

La Madonna di Borbiago, felice esempio di un linguaggio artistico di transizione, presenta infatti alcuni elementi formali che fondono due aspetti dell'ambito sociale e religioso a cavallo fra i due secoli: l'uno, più incisivo, rientra nei modi propriamente "cortesi" -tardo quattrocenteschi- per cui la figura di Maria incarna la femminilità e le dolci fattezze di una dama cui dedicare il proprio servizio. L'altro indica l'aspetto propriamente ideale ispirato ai modelli classici, tradotti in chiave devozionale e cristiana: Maria dall'atteggiamento fermo e volitivo, madre di tutti i popoli intercede con Dio per i peccati dell'uomo. È scomparsa la positura umile e dimessa, prevale la saldezza e la dignità, caratteristiche di un clima religioso profondamente mutato che coinvolse molti artisti operanti fra i due secoli.

Terisio Pignatti, studioso d'arte veneta, ha avanzato un'ipotesi di attribuzione

di Gabriella Niero

la Madonna

di Borbiago



Timbro con la sigla S.M.D.B.
- Santa Maria di Borbiago -
utilizzato da don Sante Turri (1860 ca.)



accettata da altri studiosi². La statua, vista la duplice sfumatura stilistica, appartiene a modelli tardo quattrocenteschi padovani, vicini ai modi di Bartolomeo Bellano e ripresi con uno stile raffinato da Andrea Briosco detto *Il Riccio* (nato a Trento nel 1470 ma padovano di adozione, morto nel 1532) personalità di spicco nell'ambito della produzione scultorea dell'epoca, abile prosecutore della tradizione donatelliana, ma anche figura emblematica nell'interpretazione del classicismo veneto. Secondo il Pignatti la statua di Borbiago è ascrivibile al suo periodo giovanile (1492-1498) in linea con alcuni modelli realizzati nello stesso momento. La Madonna si presenta infatti vibrante di pathos, elegante e insieme dolce, ravvivata dal Bambino che sereno si adagia fra le braccia.

Sulle circostanze che portarono alla commissione della statua sono state fatte alcuni ipotesi. È possibile che la statua attribuita al Riccio, forse proveniente da un altro luogo, abbia sostituito un'effigie molto più antica scomparsa o distrutta prima dell'ultimo decennio del '400 e propriamente legata alla leg-

genda dell'apparizione narrata in diverse versioni³. Le possibili date di esecuzione si allontanano in ogni caso dalla possibilità che il committente sia stato il priore di Borbiago Nicola Audet che nel 1519 portò a compimento i lavori di restauro della chiesa per sanare i danni recati dalla guerra di Cambrai⁴. La statua forse era già in loco, sull'altare della cappella nella cripta.

Osservando in dettaglio, la Madonna di Borbiago non è vestita alla popolana ma è una dama rinascimentale con una pettinatura curata, il mazzocchio (di origine fiorentina), una veste con bustino corto a cinta alzata, mantello che copre parzialmente il petto sotto al mento e poi avvolto all'indietro e lasciato cadere giù per le spalle disteso fino ai piedi; poi scarpette nobili e piccoli dettagli come il cherubino reggi mantello quasi a sottolineare l'elevata "classe sociale" che traspare anche nei lineamenti regolari, nell'aspetto fiero ed aristocratico "riferito a modelli pittorici" (Pignatti). La statua rimane, tuttavia, entro i canoni dell'iconografia (peraltro amplissima) di una figura materna che incarna l'ideale di dolcezza ed austerità.

- **Ubicazione:** Borbiago, chiesa di S.M.Assunta, cripta.
- **Titolo dell'opera:** Madonna col bambino
- **Oggetto:** statua
- **Data:** 1492-1498 ca.
- **Autore:** attribuita a Andrea Briosco detto il Riccio (Trento 1470- Padova 1532)
- **Materia:** pietra tenera con dipintura
- **Stato di conservazione:** buono
- **Descrizione:** sull'altare, entro una nicchia che simula una nuvola in marmo (eretta nel 1886), si erge l'esile figura della vergine che regge sul braccio sinistro il bambino. La mano destra ne trattiene la vivacità. La veste ed il manto di Maria, fissato sul petto dalla testa di un cherubino, sono ricoperti da una dipintura rossastra e blu. Sul capo, a coronamento del dolcissimo volto, un dettaglio "alla moda" un mazzocchio che raccoglie la chioma.

note

¹ R. Pagnozzo, *Madonne della laguna*, Roma 1993

² Terisio Pignatti in *Arte Veneta*, VII, 1953 p.34 "....tra le due date del monumento de Castro (1492) e del monumento Roccabonella (1498) corre l'attività del Riccio sostanzialmente legata alla tradizione quattrocentesca padovana e al Bellano: cioè quello che si può ritenere il suo capitolo giovanile." Al principio del '500, secondo il Pignatti, il Riccio si muove già nell'orbita di un dichiarato gusto dell'antico; ap. 28 scrive: "È conseguente a quella del monumento de Castro (1492) l'attribuzione al Riccio della Madonna di Berlino....enello stesso spirito si muove la Madonna conservata nel Santuario di Borbiago che va aggiunta al catalogo giovanile del Riccio..."

³ Tra le fonti più autorevoli F. Corner, *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria*, 1761 (1760); p.207 "Una vergine villana nella dicorta e assai pregiudicata vista" (don Turri nel 1862 definirà la data, 24 marzo 1101 e parlerà di "sordomuta dalla nascita").

Per l'ampia bibliografia sull'argomento cfr. G. Conton, *Santuario della Madonna di Borbiago*, Mira 1999 p.32 e sgg.; A. Niero, *Culto dei Santi nella terraferma veneziana*, Venezia, 1967, p.50; A. Niero, *La Voce di San Marco*, Venezia 1957; C. Agnoletti, *L'ordine e il culto di M.V. Carmelitana nella diocesi di Treviso*, Cenni storici, Treviso, 1896, p.10

⁴ Negli *ACTA CAPITULORUM GENERALIUM* dell'ordine Carmelitano, vol. I, Roma, 1912, p.358, riferito al Capitolo del 1517 si parla dei benefici apportati al convento da parte di P. Nicolò Audet: "...tenuerat t rexerat Conventum Burbigi...ipsuquesuaindustriaconstruxeratet reparaverat, qui modo ex eius absentia collabitur in peius..."

(Nel rinnovo del testamento del 1534 Nicola Audet lascia una somma "pro capella et altare sub confessione non cupato, ubi est imago devotissima Beatissimae Virginis in loco seu conventu Burbiaci"...chiaro riferimento alla cripta sotto altare.

Si riportano qui sotto alcuni brani tratti dalle fonti citate nelle note

"Era il giorno del 24 marzo 1101 di nostra salute , quando una semplice villanella in sull'età dei dodici anni, sordomuta dalla nascita, passando presso la chiesa parrocchiale uffiziata allora dai P.P. del Carmelo, vide sollevarsi in aria sopra di un rustico pozzo una bellissima e rilucente matrona che a sé dolcemente la invitava. Ed essa era Maria Vergine. A quel prodigio la fanciulla sentissi ad un tratto risanata degli orecchi e della lingua; s'accostò alla pietosa sua Risanatrice ed udì chiara la voce di Lei che l'invitava recarsi in suo nome al vicin consento, annunziando a quei reverendi Padri, che nel fondo di quel pozzo, giaceva una sua Immagine, ch'essa desiderava fosse di lì estratta, trasportata alla chiesa parrocchiale e posta in venerazione ai fedeli, promettendosi degli abitanti e dei devoti speciale protegitrice."

(da La Madonna Miracolosa di Borbiago, a cura dell'arciprete Turri Sante Luigi, 1862, pag.9 –10)

"Item quia Pro.alis Terrae Sanctae ante eius Provinciatum tenerant et rexerat Consentum Burbigi Provincianae Venetiarum; ipsumque sua industria construxerat, et reparabant, qui modo ex eius absentia collabitur in peius; volentes eidem Conventui providere, concesserunt, et consenserunt, ut dictus Pro.alis eundem Conventum habeat, et habere possit, et debita illius solvet ad complementum".

(benefici apportati da P. Nicolaus Audet prima del 1517 tratti da ACTA CAPITULORUM GENERALIUM dell'Ordine Carmelitano , vol.I, Roma, 1912, pag.358)

"In primis dico che le denari, quali son in Vinegia, tutti son dela Provincia di Terra santa, eccetto alcunj quali appartengono al devotissimo nostro luogo di Borbiago.... etio ho fatto conservar quei danari della prefata Provincia di Terra Santa in Vinegia ad ottimo fine, e per far cose di honor et agumento di quella Provincia, e similiter per il nostro luogo di Borbiago, nel qual' ho devotion grandissima per l'imaginemiraculosadellanostra Signora qual è inesso luogo".

(dal testamento del 17 maggio 1534 di P.Nicolaus Audet in Adrianus Staring, O.Carm., Der Karmelitengeneral Nikolaus Audet und die katholische Reform del XVI.Jahrhunderts, Roma Istituto Carmelitano 1959, pag.456.)

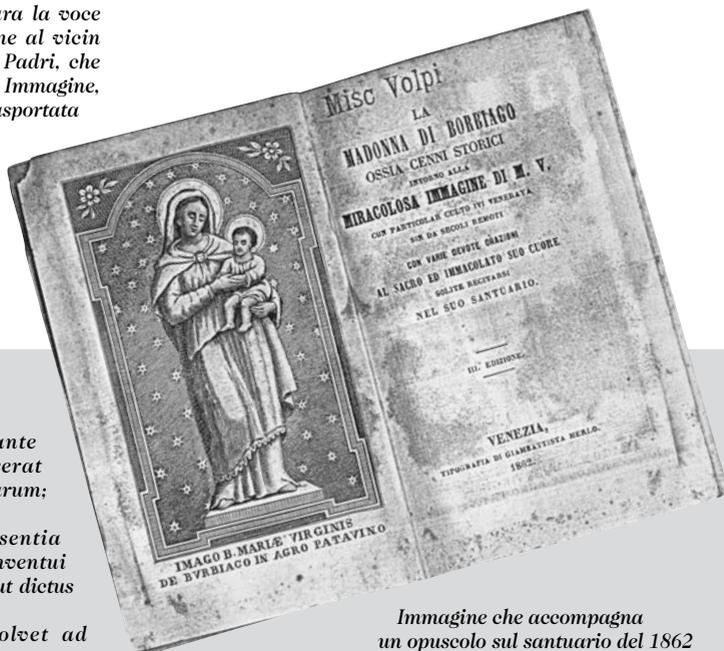


Immagine che accompagna un opuscolo sul santuario del 1862