



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**ASPETTI DELLA PALA D'ALTARE A VICENZA IN ETÀ
TRIDENTINA**

Relatrice: Vittoria Romani

Laureanda: Beatrice Schiavo
Matricola nr. 1211106

Anno Accademico 2022/2023.

Sommario

Introduzione	1
1 INTRODUZIONE AL CONTESTO STORICO VICENTINO DEL CINQUECENTO.....	4
1.1 Cenni sulle trasformazioni religiose ed economiche tra Quattrocento e Cinquecento.....	4
1.2 La situazione religiosa.....	12
2 LA PALA D’ALTARE NEGLI ANNI DEI VESCOVI PRIULI (1565-1603)	22
2.1 Sviluppi della pittura religiosa a Vicenza nella prima metà del Cinquecento.....	22
2.2 Temi e casi di studio.....	33
2.2.1 <i>Temî Eucaristici</i>	36
2.2.2 <i>Vita e morte dei santi</i>	45
2.2.3 <i>Temî mariani</i>	65
TAVOLE	73
Bibliografia	102

Introduzione

Il lavoro svolto mira a esaminare ed approfondire alcuni aspetti caratterizzanti delle pale d'altare in età tridentina. Nello specifico, è stato scelto di indagare il caso vicentino negli anni durante i quali ricopersero la carica di vescovi i veneziani Matteo e Michele Priuli (1565 – 1603), per conoscere e valorizzare meglio la storia artistica della città nella prima fase di applicazione dei decreti tridentini.

L'elaborato si articola in due capitoli: il primo è relativo al contesto storico, economico e religioso vicentino col fine di tratteggiarne gli aspetti caratterizzanti tra il Quattrocento e il Cinquecento, concentrandosi maggiormente sulla situazione religiosa della città. Nonostante la spinta riformatrice della seconda metà del Quattrocento, data dalla diffusione degli ordini predicatori e dall'edificazione di nuovi edifici religiosi, con l'avvento del nuovo secolo la chiesa vicentina continuava ad essere afflitta da quegli stessi mali che stavano minando il potere ecclesiastico in gran parte dell'Occidente cristiano. Questo aspetto favorì l'interesse di molti verso l'eresia luterana, la quale attirava in particolar modo esponenti della nobiltà vicentina. Con l'avvento della Controriforma non solo vennero adottate misure di restrizione nei confronti dei movimenti riformati, ma furono molto importanti gli interventi di rinnovamento spirituale e morale volti al rispetto dei decreti tridentini, promossi dai due vescovi i quali ressero la Diocesi vicentina per circa trent'anni.

Il secondo capitolo, strutturato in diversi paragrafi, vuole analizzare una campionatura di pale d'altare commissionate negli anni in esame per comprendere quali furono i temi privilegiati e come presero forma. Prendendo come punto di

partenza il saggio dedicato da Peter Humfrey alla pala d'altare veneta nell'età delle riforme e integrandolo con lo studio dedicato da Margaret Binotto alla pittura del Cinquecento a Vicenza, si è scelto di impostare il lavoro sull'analisi dei temi che ebbero particolare fortuna negli ultimi decenni del Cinquecento, col fine di rintracciare i mutamenti iconografici e stilistici conseguenti alla chiusura del Concilio di Trento. Il motivo della scelta di questa tipologia artistica come manifestazione del fermento religioso che accompagna la Riforma e la Controriforma è dato proprio dalle sue capacità di espressione e dalla definizione stessa di pala d'altare, posta a stretto contatto visivo, fisico e spirituale con il luogo della celebrazione liturgica. Difatti, la pala risentì degli effetti di molti dei più vivaci dibattiti religiosi del periodo, che riguardarono vari dogmi della dottrina cattolica quali la natura dell'eucarestia, l'efficacia delle 'opere buone', la venerazione della Madonna e dei santi, la natura del loro potere d'intercessione e inoltre la validità dell'uso di immagini sacre durante le celebrazioni. Tutti questi temi erano presenti nella coscienza comune già qualche decennio dopo il famoso atto di sfida di Lutero del 1517, quindi molto prima del Concilio di Trento. Nel 1563, con la chiusura del Concilio, la Chiesa cominciò ad attuare, pur tra mille difficoltà, un controllo più rigoroso sulle immagini sacre poste negli edifici sacri che in questa fase conobbero restauri, ampliamenti o riedificazioni, con il conseguente aumento di commissioni di dipinti d'altare per promuovere al meglio lo spirito religioso cristiano. L'analisi dei casi di studio prescelti è presentata nel secondo capitolo e riguarda pale raffiguranti temi eucaristici, temi mariani e la rappresentazione dei santi. Mentre è difficile dimostrare l'esistenza in Veneto di un vero e proprio "stile tridentino" che contraddistingue le pale d'altare nate dopo la chiusura del Concilio, è importante

cogliere ed analizzare le evoluzioni che via via si manifestano allo scopo di valutare come l'impulso riformatore dei vescovi e degli ordini religiosi si diffuse anche grazie al tramite artistico.

1 INTRODUZIONE AL CONTESTO STORICO VICENTINO DEL CINQUECENTO

1.1 Cenni sulle trasformazioni religiose ed economiche tra Quattrocento e Cinquecento

Il 28 Aprile del 1404 la città di Vicenza entrò a far parte della Repubblica di Venezia. Questo permise a Vicenza non solo di porre fine agli assalti provenienti dalle città di Padova, Verona e Milano, ma anche di ristabilirsi e svilupparsi economicamente, in particolar modo grazie all'aumento dei proventi dell'agricoltura e dei diversi mestieri praticati in città¹. Così, alla metà del secolo, dopo un periodo di assestamento, le famiglie di antica nobiltà feudale vicentina cominciano a commissionare opere e imprese di edilizia private, rivolgendosi ai modelli della Serenissima. La città inizia così ad arricchirsi di splendide case e palazzi in stile gotico veneziano, come la Ca' d'Oro e Casa Pigafetta, che ancora oggi si conservano. Un'altra conseguenza della migliore condizione economica di Vicenza fu l'edificazione e la ristrutturazione di molte chiese e oratori vicentini². Ad esempio nel 1428 venne costruito il santuario di Monte Berico³, sul luogo dove sarebbe apparsa la Vergine Maria durante un'epidemia di peste. Probabilmente nella speranza di evitare il ripetersi della pestilenza, venne edificata la chiesa dei Santi Rocco e Teresa, abitata dai Canonici

¹ De Boer, 2008, p. 51.

² Conseguenza non solo della migliore condizione economica ma anche delle riforme religiose del XV secolo che cercavano di porre fine alla decadenza della vita religiosa nella città.

³ Mantese, 1964, p. 973. Il primo documento relativo alla costruzione della Chiesa è il testamento dettato il 9 agosto 1428 da un certo Giacomo fu Gregorio "Magancius" da Grumolo, nel quale si legge: "Item lego et dari iubeo ducatum auri ecclesie S. Marie que nuper constructur super monte Berice in auxilio dicte ecclesie".

secolari di San Giorgio in Alga. La sua costruzione iniziò il 16 maggio 1485 e nel dicembre dello stesso anno era già completata⁴. Inoltre, per stimolare la vita religiosa della città, oltre ai già citati canonici, vennero accettate nuove comunità monastiche come ad esempio le Clarisse che permisero la costruzione nel 1451 della chiesa e il convento dei Santi Bernardino e Chiara; l'anno dopo vennero ammessi i Gesuati che nel 1445 fondarono la chiesa di san Girolamo degli Scalzi e i Canonici Regolari Lateranensi che si stabilirono nel convento di San Bartolomeo⁵. L'edificazione o la ristrutturazione di queste e altre chiese stimolò la realizzazione di opere pittoriche e scultoree, commissionate prevalentemente da privati che desideravano essere sepolti in questi edifici religiosi. Infatti, questo è anche il periodo dell'attività dei maggiori esponenti della scuola veneta del XV secolo, i cui dipinti testimoniano il momento più felice della scuola pittorica vicentina del Rinascimento, come Bartolomeo Montagna (1449/1450 – 1523), il quale, insieme ai suoi allievi, venne ingaggiato in particolar modo per l'esecuzione di pale d'altare. Dopo la morte del Montagna, nel 1523, le commissioni di pitture destinate agli edifici pubblici diminuiscono per un certo periodo. Come vedremo la situazione iniziò a cambiare tra gli anni cinquanta e sessanta, quando furono attivi a Vicenza pittori come Giovanni Antonio Fasolo (1530 – 1572), Giambattista Zelotti (1526 – 1578) e Alessandro Maganza (1556 – 1632), i quali diventano nel giro di poco tempo, gli artisti più richiesti in città⁶.

Molto importanti saranno anche le numerose confraternite fondate dai vicentini nel XV secolo, come la confraternita di San Pietro Martire nella chiesa di Santa Corona,

4 Mantese, 1964, p. 995.

5 De Boer, 2008, p. 52.

6 La metà del Cinquecento rappresenta un momento di grande importanza per il progressivo affermarsi degli artisti nella società, passando dal semplice ruolo di artigiani a personaggi dotati di dignità intellettuale al pari dei letterati.

la confraternita di San Nicola da Tolentino a San Michele, quella della Misericordia e di San Girolamo, le quali edificarono oratori per le loro riunioni⁷.

Nel XVI secolo, la struttura parrocchiale della città di Vicenza era ben definita. Il centro cittadino era racchiuso entro le mura medievali, capeggiato dell'antica parrocchia del Duomo, al cui capitolo spettava la nomina dei parroci e la giurisdizione del fonte battesimale. Questa vasta zona, in epoca medievale, venne suddivisa e affidata ai tenutari di sette cappelle: San Paolo, San Marcello, San Giacomo, San Eleuterio, San Faustino, Santo Stefano e San Marco, che divennero poi vere e proprie parrocchie. Successivamente, altre cinque parrocchie entrarono a far parte della struttura ecclesiastica di Vicenza quali: San Silvestro, San Michele, San Giacomo ai Carmini, San Pietro e Santa Croce. La parrocchia dei Santi Felice e Fortunato sorgeva lungo la strada in direzione di Verona ed era dotata di due fonti battesimali: quello tenuto dai monaci di san Felice e il fonte battesimale di santa Lucia.

Le vicende demografiche del territorio vicentino tendono ad allinearsi all'evolversi della struttura demografica europea. Infatti, terminata la lunga fase di ripopolamento seguita alla peste di metà Trecento, in città si afferma un equilibrio precario, segnato dal continuo alternarsi di periodi di carestia ed epidemia al rapido, ma lieve, ripopolamento urbano. Questo fenomeno è frutto della combinazione di due fattori principali: da un lato vi era la presenza di un'organizzazione economica-produttiva assai fragile e dall'altro una notevole vitalità biologica che consentiva alla

⁷ Mantese, 1964, pp. 589-594.

popolazione di recuperare ciò che perdeva durante i periodi di crisi⁸. In questo periodo, nella città di Vicenza, si nota un graduale, ma costante, recupero della popolazione che si interessò all'erezione di un sistema difensivo più ampio rispetto alla precedente cerchia muraria medievale. Parallelamente si sviluppa una fiorente attività laniera che nel corso del XV secolo si manterrà ancora su buoni livelli di produzione⁹. Anche gli innumerevoli interventi di bonifica ed irrigazione dei suoli delle campagne vicentine cambiarono radicalmente il volto e le dinamiche sociali della popolazione.

La dinamica demografica della città di Vicenza tra XVI e XVII secolo non presenta variazioni significative. Si nota infatti che nel censimento del 1557 la popolazione contava circa 19.899 abitanti e, grazie alla visita pastorale del vescovo di Verona Agostino Valier (1531 – 1606) nel 1584, risulta che le 15 parrocchie cittadine (Duomo, Santo Stefano, San Marco, San Filippo e Giacomo dei Carmini, Santa Croce, Santi Felice e Fortunato, San Silvestro, San Marcello, SS. Filippo e Giacomo di Riale, San Michele, San Paolo, San Pietro, San Faustino, San Eleuterio, San Marcello) comprendessero una popolazione di circa 14.687 “anime da comunione” e di 23.477 abitanti¹⁰. Tra gli anni 1589 e 1591, si verificò un'altra situazione di crisi nel vicentino, la tredicesima per quanto riguarda l'andamento della produzione agraria del territorio¹¹, che però fu una delle più terribili, poiché arrivò ad interessare buona parte dell'Italia. Le cause scatenanti della congiuntura furono le condizioni climatiche. Narra il Castellini, che nell'inverno del 1589 fece “così gran freddo che

⁸ Barbieri, Preto, 1989, p. 2.

⁹ Barbieri, Preto, 1989, p. 3.

¹⁰ Mantese, 1974, p. 635.

¹¹ Barbieri, Preto, 1989, p. 5.

mori quantità grande di vigne et arbori”¹². Questo fu l’inizio di una serie di conseguenze come l’aumento dei prezzi dei cereali e dei legumi, e la diffusione sempre maggiore di malattie, che modificarono l’andamento della struttura demografica di questi anni. Come già detto, queste crisi erano generalmente seguite da periodi migliori caratterizzati da incrementi quali, l’aumento di matrimoni e quindi di nascite, che riequilibravano le perdite subite nel giro di qualche decennio¹³.

Come altre città, anche Vicenza è stata considerata una delle più ‘infette’ d’Italia nel XVI secolo, un centro permeato dalla dissidenza religiosa¹⁴. Numerosi studi storici hanno consentito l’identificazione dei personaggi sospetti di eresia e dei quali si messa a fuoco la cultura. È stato possibile studiare i profili di alcuni dissidenti vicentini, le cui attività commerciali favorirono i contatti con i centri di diffusione del pensiero protestante. Da Vicenza si dipartiva una rete di traffici commerciali internazionali, legati soprattutto alla seta, in direzione delle città tedesche¹⁵. La città costituiva un grande centro mercantile fin dal XV secolo ed in seguito ad un periodo difficile, coincidente con una forte crisi economica, diretta conseguenza della guerra della Lega di Cambrai (1509-1517)¹⁶, ritrova tra il terzo e quarto decennio del Cinquecento una favorevole stabilità economica e demografica¹⁷. Questa solidità

¹² Castellini, 1783, cit., p. 131.

¹³ A proposito dei dati dei battesimi della città di Vicenza, si veda Barbieri, Preto, pp. 6-7.

¹⁴ Demo, Barbieri, Preto, 2019, p. 111.

¹⁵ Firpo, Franzina, Nardello, 2019, p. 35.

¹⁶ Le drammatiche vicende politiche legate alla guerra di Cambrai avevano danneggiato seriamente le attività produttive di Vicenza e del territorio circostante e a risentire maggiormente della fuga della fuga in massa degli operai dalla città fu soprattutto il comparto laniero.

¹⁷ La stabilità economica era data anche dal fatto che la città di Vicenza vantava un sistema manifatturiero e commerciale flessibile, capace di adattarsi ai cambiamenti.

economica è stata possibile grazie al fatto che la città vantava un sistema manifatturiero e commerciale flessibile, capace di adattarsi ai cambiamenti¹⁸.

Fu solo con gli anni Sessanta che il mercato del lanificio, che fin dal Quattrocento dominava i commerci vicentini, entrò in un periodo di decadenza economica a causa della formidabile espansione che stavano avendo altri tipi di produzione tessile, in particolar modo il comparto serico¹⁹, che permetterà di produrre una svariata gamma di manufatti di ogni qualità, scavalcando per volume d'affari e per numero di addetti ogni altra produzione cittadina²⁰. Il fiorire di quest'arte fu inizialmente molto apprezzato dalla Dominante, che ne aiutò il progressivo affermarsi, almeno fino al 1505, quando iniziarono ad essere attuati una serie di interventi, di restrizioni e divieti causati da una gelosa concorrenza. Tuttavia l'opposizione dei vicentini ebbe la meglio, risultando tanto convincenti da indurre le autorità ad annullare i decreti di sequestro dei telai e a concedere la ripresa degli interrotti lavori²¹. I commerci vicentini andavano ben oltre le grandi città italiane, come Milano e Bologna, comprendendo i nodi più importanti nella rete dei commerci internazionali dell'epoca, quali Lione, Ginevra, Basilea, Amsterdam, Londra, Vienna e Praga. Tale espansione, che in certe annate non mancò di risentire dei cambiamenti e delle cattive condizioni climatiche, dei conflitti europei e delle pestilenze, si intensificò soprattutto a partire dalla fine del Cinquecento, favorendo pertanto un notevole incremento degli investimenti.

¹⁸ I vicentini si interessavano anche ad altri settori investendo capitali nella concia dei pellami, nella produzione di armi, nello sfruttamento di risorse minerarie e boschive e nel commercio dei cereali.

¹⁹ L'espandersi di questa nuova manifattura si legava in stretto rapporto con l'espandersi nelle campagne dell'allevamento del baco da seta e della coltura del gelso, che modificò lo stesso paesaggio agrario.

²⁰ Franzina, 1980, pp. 434 - 444.

²¹ Barbieri, Preto, 1989, p. 296.

Un grande uomo d'affari a livello internazionale è Giulio Thiene (1501-1589)²². A testimonianza di ciò, conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, vi è il *Zornalle de mi Francesco Boron de tutti li denari spesi et esborsati per el magnifico conte Giulio Thiene*²³. Prezioso documento, compilato da Francesco Boron, che riporta i conti e le transizioni delle spese del conte Thiene, organizzato in ordine cronologico e redatto quasi interamente in lingua volgare²⁴. Di gran riguardo sono le numerose annotazioni relative all'acquisto a Vicenza ed invio all'estero di grandissimi carichi di seta, di varie tipologie.

Questo periodo, definito il 'secolo d'oro' quello di Andrea Palladio (1508 – 1580)²⁵, aveva favorito il fiorire della letteratura, del teatro²⁶ ma soprattutto delle arti ed il rinnovo del volto urbano, che si identifica con il recupero del classicismo e guarda modello ideale di Roma²⁷. Concludendo, si può dire che la città di Vicenza, seppur tra fasi di intensa crescita ed altre di maggiore difficoltà, pare mantenere un trend di ascesa per tutto il secolo fino allo scoppio della terribile peste manzoniana del dicembre 1630²⁸, diffusasi a seguito della calata dei lanzichenecchi su Mantova, a

²² Demo, 2019, p. 116.

²³ Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, *Archivio Thiene dell'Aquila, discendenza di Antonio*, reg. 58 intestato "Zornalle de mi Francesco Boron de tutti li denari spesi et esborsati per el magnifico signor conte Giulio Thiene 1556-1576". Demo, 2019, p. 116-117

²⁴ Del cosiddetto estensore del registro, Francesco Boron, non ci è pervenuto molto; sappiamo essere cinquantenne nel 1568, uomo d'affari, mercante di seta e avvezzo alla tenuta contabile, soprattutto per la famiglia Thiene. Muore nell'agosto del 1580, arso vivo poiché considerato "infetto". Viene nominato nel 1556, fattore generale dei registri contabili del conte Giulio Antonio Thiene.

²⁵ Demo, 2019, p. 130.

²⁶ Nel 1555 venne fondata l'accademia Olimpica con l'intento di soddisfare il desiderio di avere un'istituzione che si occupasse di spettacoli teatrali ed altri eventi culturali. In essa si radunavano nobili professionisti e non, tra i quali anche il Palladio per discutere dei propri interessi intellettuali e culturali per accrescere il prestigio della città e dei suoi cittadini.

²⁷ Tra i palazzi vicentini progettati dal Palladio con schemi decorativi importanti e pitture parietali vi sono Palazzo Thiene, Palazzo Porto, Palazzo Chiericati e le ville di Caldogno, Godi, Poiana e Thiene.

²⁸ Demo, 2019, p. 85.

cui si aggiungono le conseguenze dell'atroce guerra dei Trent'anni che causò la quasi totale chiusura dei mercati con le città tedesche²⁹. Il rapido aumento della mortalità, oltre ad incutere un fortissimo timore psicologico, costrinse molti nobili vicentini a rifugiarsi nelle loro ville extraurbane provocando la chiusura degli opifici e di molte altre attività. Il contagio era fin troppo facile e si propagava da un lato all'altro, attraverso il tramite sia degli uomini che delle merci, non potendo quindi, controllarne l'evoluzione. Inoltre vi era un'assoluta mancanza di conoscenze mediche specifiche per poter curare il morbo e tantomeno, comprenderne le cause³⁰. Tuttavia, soltanto intorno al 1630, la città di Vicenza stava uscendo dall'incubo della pestilenza, con effetti che non furono neppure lontanamente paragonabili a quelli catastrofici che l'epidemia provocò per esempio a Venezia.

²⁹ Barbieri, Preto, 1989, p. 14.

³⁰ Barbieri, Preto, 1989, p. 12.

1.2 *La situazione religiosa*

Circa la prima metà del Quattrocento, vi fu una rapida e irruente diffusione di ordini religiosi e di laici attivi che contribuirono a modellare la nuova identità religiosa di Vicenza. Questo creò gravi problemi alle autorità civili della Serenissima, tanto che nel 1515 Venezia fu costretta ad emanare una deliberazione per prendere seri provvedimenti contro l'espansione dei monaci³¹. Il periodo quindi, che segna il vescovado di Pietro Barbo (1417 – 1471), poi papa Paolo II, costituisce il primo vero momento in cui trovò attuazione il tentativo di riforma nell'ambito del clero secolare, ma la parte più significativa per la storia religiosa della città di Vicenza fra Quattrocento e Cinquecento fu svolta dai vicentini stessi, i quali mostrando una particolare attenzione e devozione nei confronti dei predicatori itineranti, manifestarono un fortissimo sentimento di fede e religiosità, che si dimostra nel culto venutosi a creare attorno alla costruzione dei due nuovi edifici: la chiesa di Monte Berico (1426-1428) e la chiesa di San Rocco (1485).

Nonostante la spinta riformatrice nel Cinquecento la chiesa vicentina continuò ad essere afflitta da quegli stessi mali che stavano minando il potere ecclesiastico in gran parte dell'Occidente cristiano. La corruzione del clero permaneva, le parrocchie erano ancora abbandonate a loro stesse e il vescovo continuava ad esimersi dalle sue responsabilità, lasciando la propria sede vacante; inoltre, benchè il vescovo non avesse il diritto di risiedere *in titolo* in più di una diocesi, ad un prelado o ad un cardinale della Curia potevano essere conferite in commenda o in amministrazione due o più sedi vescovili³². La situazione si aggravava spostandosi dal centro urbano,

³¹ Barbieri, Preto, 1989, p. 176.

³² Fanton, 1941, p. 14.

specialmente nelle campagne, dove il livello culturale del clero era decisamente basso e la condotta morale peggiore. Vi sono varie testimonianze che vedono i ministri del culto come colpevoli di abusi di concubinato, gioco d'azzardo, e talvolta omicidi³³. Lo stato di negligenza delle istituzioni religiose è da porre in corrispondenza allo stato della popolazione, abbandonata a se stessa. Inoltre la mancanza d'istruzione, anche religiosa della maggior parte dei cittadini, favorì l'interesse di molti verso l'eresia luterana³⁴.

Il dissenso religioso nell'Italia del Cinquecento investì le città soprattutto dell'Italia settentrionale, dove la vita commerciale urbana era più attiva e sviluppata, oltre che più vicina ai canali di penetrazione, relazione e mercato internazionale. Oltretutto, la città di Vicenza, come già detto, vantava un ampio traffico commerciale legato alla seta con le città tedesche. Di conseguenza, la prima regione che fu investita dalle iniziative ereticali fu quella del Veneto, dove infatti fu precocissima la conoscenza delle iniziative luterane. A favorire e facilitare la diffusione della riforma protestante, furono anche, oltre gli intensi traffici con la Germania, l'ampia presenza di studenti tedeschi presso il Ginnasio patavino di Padova e l'Università, i ben noti interessi economici e culturali della vicina Venezia³⁵ e l'intensa attività della stampa³⁶. Il dissenso religioso interessò i più vari gruppi sociali, e per quanto concerne la città di Vicenza, alla fine degli anni trenta, si formò una comunità ereticale che seguiva un

³³ Barbieri, Preto, 1989, p. 182.

³⁴ Giacomuzzi, 1972, pp. 19-20.

³⁵ Mantese, 1983, p. 45.

³⁶ Firpo, Franzina, Nardello, 2019, p. 36. Molto rilevante fu il ruolo del letterato Fulvio Pellegrino Morato (seconda metà XV secolo, 1548), quando tra il 1532 e il 1539, insegnò nelle scuole pubbliche di Vicenza, iniziando alle idee di Erasmo, Lutero, Zwingli e Melatone, i figli delle migliori famiglie nobiliari vicentine, fino a quando non fu costretto, dal Governo cittadino, a far ritorno a Ferrara.

filone calvinista, condizionando gli ideali di alcuni esponenti delle famiglie più potenti della città, come i già citati Trissino e Thiene, ma anche la famiglia Da Porto³⁷ e Pigafetta. Ad interessare la città di Vicenza sono anche le manifestazioni di un movimento anabattistico veneto con origini complesse ed eterogenee. Sul dilagare di questo movimento, era già stato informato il cardinale Alessandro Farnese (1520 – 1589), il quale nel 1546 aveva già denunciato il propagarsi di correnti ereticali in Vicenza ai legati pontifici del Concilio di Trento³⁸. La preoccupazione della Dominante causata dal repentino diffondersi delle novità religiose si è riscontrato anche da alcune restrizioni imposte alla stampa, infatti l’Inquisizione romana ordinò per la città di Vicenza una severa inchiesta da consegnare in tutte le biblioteche personali dei religiosi, poiché si era riscontrata una notevole circolazione di libri severamente proibiti tra le mani perfino di questi ultimi³⁹.

Il pensiero luterano attirò in particolar modo esponenti della nobiltà vicentina, mentre il nucleo calvinista richiamava soprattutto i ricchi ambienti urbani legati alla mercatura e agli affari. Queste furono alcune delle motivazioni per cui il papato rinunciò a convocare proprio nella città di Vicenza il Concilio Ecumenico del 1538-39⁴⁰. Nei successivi cinque anni, a causa dell’intensificarsi della propaganda protestante nel territorio veneto, vennero adottate misure di restrizione nei confronti dei movimenti riformati, abbandonando progressivamente il tradizionale atteggiamento di tolleranza. Le repressioni contro le nuove idee religiose e gli eretici

³⁷ Iseppo (Giuseppe) Da Porto sarà invischiato in accuse di eresia insieme a diversi aristocratici vicentini, tanto da essere posto agli arresti a Venezia nel 1545.

³⁸ Mantese, 1974, p. 19.

³⁹ Mantese, 1974, p. 22.

⁴⁰ Franzina, 1980, p. 448 – 449.

che le professavano, provocarono l'allontanamento complessivo del movimento riformato vicentino: diversi esponenti 'infetti' per sfuggire alla cattura preferirono la via dell'esilio verso la Svizzera, mentre per quanto riguarda quelli che rimasero in città, si costrinsero al silenzio per non compromettere i propri interessi e le proprie posizioni politiche e sociali. Finché fu possibile gli eterodossi restarono a Vicenza protetti dal loro rango sociale, per emigrare solo quando la pressione inquisitoriale si fece insostenibile e, dopo la conclusione del Concilio di Trento, si esaurirono per sempre le speranze di poter promuovere la Riforma anche al di qua delle Alpi⁴¹.

Nel 1598 si poteva ormai scrivere che quando a Vicenza si sentiva di qualcuno "sospetto di heresia, il che rare volte avviene, ciaschedun resta con meraviglia et stupore"⁴². L'avvento della Controriforma nella città di Vicenza, così come in altre città, non si limitava soltanto ad atti di repressione del dissenso religioso; al contrario, si dimostrò decisiva l'azione dei due vescovi Matteo Priuli (1528 – 1595) e suo nipote Michele Priuli (1547 – 1603), patrizi veneziani, i quali ressero la Diocesi vicentina per più di un trentennio, dal 1565 al 1603, risultando fermi nell'attuazione dei decreti tridentini, al fine di promuovere il rinnovamento spirituale e morale della vita religiosa di cui la città di Vicenza tanto necessitava.

Il 13 aprile 1565 il cardinale Giulio della Rovere (1533 – 1578) rinunciava all'amministrazione della sede vicentina e alla stessa data Pio IV (1499 – 1565) vi trasferiva il vescovo di Civitanuova d'Istria, Matteo Priuli. Personalità assai nota, non soltanto nell'ambiente veneziano ma anche romano ed estero. Nel 1561 fu

⁴¹ Firpo, 2019, p. 50.

⁴² Mantese, 1974, p. 80.

nominato vescovo di Civitanuova, nomina che gli permise di partecipare alle sessioni del Concilio Tridentino. Così il 23 settembre del 1565, il vescovo entrò nella nuova diocesi vicentina, accolto da feste di grandezza straordinaria a sottolineare la solennità dell'evento, mostrandosi deciso a far rispettare quanto era stato stabilito nel Concilio⁴³. Già fin dal 6 ottobre 1564 il Senato Veneto aveva ufficialmente accolto i Decreti Conciliari e ne aveva imposto l'osservanza in tutti i territori della Repubblica. Così il 6 ottobre 1565, il vescovo emanò un editto che indicava il Primo Sinodo Diocesano, che consisteva in un atto corredato di obbedienza più severa alle disposizioni tridentine⁴⁴. Furono invitati quanti secondo il diritto dovevano intervenire⁴⁵, venne imposto loro di testimoniare il legittimo possesso delle Chiese e dei benefici, inoltre, venne proposto ai sacerdoti il tenore di vita cui erano tenuti rispettare. Vennero nominati esaminatori, giudici e deputati per il Seminario⁴⁶, che la città di Vicenza possedeva già presso la cattedrale fin dalla seconda metà del secolo XV e furono pubblicati i Decreti del Concilio di Trento sulle deliberazioni da prendersi nel Sinodo Diocesano, stabilendone 19 capitoli.

L'episcopato del vescovo Matteo Priuli non fu né facile né pacifico, infatti, non mancarono situazioni di opposizione, addirittura denunce, di una parte considerevole di ecclesiastici, i quali non esitavano ad appellarsi alla Curia romana, pur di difendere i propri privilegi.

⁴³ Mantese, 1974, p. 92.

⁴⁴ Fanton, 1941, pp. 17-18.

⁴⁵ Tra i coadiutori del vescovo si citano i suoi Vicari Generali che furono tre: Vincenzo Cicogna, detto "*veronensis*" Pietro Campano e Antonio Rutilio.

⁴⁶ Mantese, 1974, pp. 107-108.

Il nuovo vescovo resse la diocesi di Vicenza fino al 1579. Nello stesso anno, rinunciò al suo ruolo, a causa dell'ostinata resistenza di certi elementi ecclesiastici troppo lontani dallo spirito nuovo della riforma tridentina, che dovette affrontare, tornando nella sua città natale, Venezia, dove vi morì in seguito nel 1595⁴⁷. Il 3 agosto 1579 venne nominato come vescovo successore il nipote di Matteo, Michele Priuli (1579-1603), il quale proseguì con grande ardore e tenacia l'opera riformatrice impostata dallo zio, consistente nella riorganizzazione della diocesi, nella moltiplicazione delle parrocchie e soprattutto, in un controllo più serrato del comportamento e delle azioni del clero e dei laici. Senza sosta e mutazione alcuna, la riforma venne condotta per quindici anni ininterrottamente, scandita anche questa volta dalla frequente convocazione di sinodi diocesani che trasformarono il volto e l'anima della diocesi di Vicenza. Sicuramente molti abusi di cui essa era colpevole vennero regolati, soprattutto per quanto riguardava la residenza del clero, il cumulo dei benefici e la condotta della vita sacerdotale.

Con il nuovo vescovo, nel Sinodo del 31 agosto – 1 settembre del 1583, fu emanato un vasto complesso di costituzioni diviso in sette capitoli⁴⁸ e venne pubblicato un testo di una serie di 'editti' riservati al popolo, che dovevano essere spiegati dai parroci in diverse domeniche del mese e che chiarivano le prescrizioni sinodali miranti alla riforma dei "laici"⁴⁹.

⁴⁷ Non si conosce la data precisa delle sue dimissioni, Mantese, 1974, propone 3 agosto e sicuramente nell'anno 1579 a cui fa fede il ritrovamento di una lettera, da lui scritta ed indirizzata ai canonici della cattedrale in data 18 agosto 1579. Per la lettura si rimanda a Mantese, 1974, p. 117.

⁴⁸ Fanton, 1941, pp. 22-23; G. Mantese, 1974, p. 122.

⁴⁹ Per un esame rapido dei vari argomenti affrontati in questo sinodo, può bastare l'informazione dell'elenco dell'indice: 1. Contro gli eretici; 2. Contro i bestemmiatori; 3. Sull'osservanza della quaresima; 4. Sui sacramenti; 5. Per i beni, lasciati, scritture ed altre cose appartenenti alle chiese e luoghi pii; 6 per i medici e infermi; 7 sull'osservanza delle feste comandate; 8. Sulla dottrina cristiana; 9. Sul culto delle chiese ed altri luoghi sacri; 10.

Nel 1566 il Vescovo annunciava inoltre l'erezione di un altro Seminario diocesano⁵⁰, situato in Borgo Santa Lucia, un luogo destinato alla formazione teologica ed ascetica dei religiosi, nella speranza di migliorare il livello culturale del clero e di prepararlo adeguatamente alla missione di fede. Il Vescovo aveva il compito di verificare e far rispettare l'onestà dei costumi del clero e la loro residenza all'interno delle rispettive diocesi secondo le norme varate dal Concilio di Trento. Seguirono quindi una serie di imposizioni molto esplicite e precise, iniziate dal Vescovo Matteo Priuli, per esaminare chiunque avesse voluto accedere agli Ordini per seguire una vera chiamata vocazionale, poiché coloro che si facevano chierici non per fede, ma per sfuggire ad altre condizioni, erano assai numerosi⁵¹.

Il vescovo era impensierito dalla visita apostolica alla diocesi da parte del cardinale e vescovo Agostino Valier (1531 – 1606), poiché quest'ultimo era incaricato di verificare il grado di attuazione in Vicenza dei decreti tridentini. Infatti, dopo aver visitato la città di Padova, fu il turno di Vicenza e il 26 settembre 1584⁵², il cardinale valutò positivamente l'operato del vescovo⁵³.

Il vescovo morì a Venezia, dopo forti attacchi di febbre il primo agosto 1603⁵⁴.

Per i maestri di scuola. Gli altri quattro sinodi di Michele Priuli non ebbero la stessa importanza del primo, infatti tendevano a riprendere le istanze del vescovo predecessore quali: necessità di nuove leggi, nuovi mezzi atti a contrastare le varie forme di superstizione, la violazione del riposo festivo e allo scarso interesse del precetto pasquale.

⁵⁰ I seminari negli intenti del Concilio Tridentino, significavano anzitutto una garanzia morale per il clero e in secondo luogo una garanzia di indipendenza da istituzioni, scuole e università che avrebbero potuto condizionare il futuro sacerdote. Il seminario diocesano venne istituito nel 1566, ed il sinodo di quell'anno ne decretò le prime regole, un primo ordinamento economico-disciplinare ed un programma di studio. L'ammissione era a numero chiuso e possibile solamente in seguito ad un'attenta analisi vocazionale e un minimo di istruzione.

⁵¹ Fanton, 1941, p. 43.

⁵² Mantese, 1974, pp. 127-128.

⁵³ Mantese, 1974, pp. 126 – 131.

⁵⁴ Mantese, 1974, p. 140.

Ad affiancare i vescovi e i parroci, nell'opera di evangelizzazione del popolo, non possiamo non sottolineare il ruolo e l'azione importante che ebbero i nuovi ordini religiosi, nati ed approvati dalla Chiesa nella prima metà del Cinquecento come i Chierici regolari teatini, una congregazione nuova, fondata da Gaetano Thiene e chiamati nella città di Vicenza dallo stesso vescovo Michele Priuli, stabilendosi inizialmente nella Chiesa di Santo Stefano⁵⁵ a Vicenza⁵⁶. Sant'Ignazio di Loyola e compagni vennero ospitati nella città di Vicenza nel convento dei Cappuccini a Santa Croce già nel 1537. Successivamente i gesuiti verranno accolti e sostenuti economicamente nell'ambiente vicentino soprattutto dalle famiglie Da Porto e Valmarana⁵⁷. Infine si segnalano i somaschi, i quali erano già noti sotto l'aspetto di padri predicatori della riforma cattolica e addetti alla direzione dell'orfanatrofio della Misericordia nel 1558 – 1563. Nel 1579, con l'avvento del nuovo vescovo Michele Priuli, succeduto allo zio, venne affidata ai padri somaschi anche l'ufficiatura della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Inoltre, il nuovo assetto della diocesi vicentina, nel rispetto delle norme sancite nel Concilio Tridentino, favorì, nei decenni a cavallo tra Cinquecento e Seicento, l'edificazione di nuove chiese, quali ad esempio: la chiesa del Corpus Domini (1574), chiesa di Santa Maria delle Grazie (1583), Santa Maria Nova (1590), Santi Giacomo e Filippo (1603), Santa Maria degli Angeli (1612) e San Paolo (1614). Furono invece restaurati i seguenti edifici: santuario di Monte Berico (1578-1591), la chiesa di

⁵⁵ Alla fine del XVII secolo la congregazione non essendo in grado di sobbarcarsi l'onere di ricostruire la chiesa di Santo Stefano decise di ritirarsi dall'ufficiatura da quest'ultima col proposito di costruirne una nuova dedicata al loro Santo fondatore, Gaetano Thiene. Per realizzare questo obiettivo raccolsero il consenso di famiglie nobili. Nel 1692 il conte Ascanio Thiene con l'intento di essere sepolto nella nuova chiesa, impiegò 1000 ducati per la nuova Chiesa.

⁵⁶ Mantese, 1974, pp. 483-484.

⁵⁷ Mantese, 1974, pp. 503-510.

Santa Caterina (1590-1625), San Girolamo degli Scalzi (1596) e la chiesa di San Domenico (1604).

La restaurazione della religiosità cattolica-romana fu favorita, a Vicenza così come in altre città italiane, anche dal fiorire delle compagnie e delle confraternite laicali come la confraternita del Rosario, la compagnia di Santa Croce e la compagnia del Crocifisso, le quali eressero numerosi oratori come ad esempio, l'Oratorio del Gonfalone nel 1596 e l'Oratorio del Crocifisso del Servi nel 1600. Alcune tra le confraternite e compagnie vicentine possedevano una cappella all'interno della chiesa, nelle quali erano soliti far erigere degli altari decorati da pale d'altare. I cambiamenti ora descritti ebbero dei riflessi anche nell'ambito della pittura, che divenne strumento capace di attirare l'interesse di quanti si dimostravano indifferenti all'insegnamento religioso e non partecipavano ai riti comunali.

Come successore di Michele Priuli fu convocato il patrizio veneto Giovanni Dolfin, il quale arrivò a Vicenza soltanto nell'aprile del 1604⁵⁸. Egli si applicò subito nell'attuazione di un programma ispirato ai criteri di quello svolto dai suoi predecessori per quanto riguarda la riforma tridentina. Indirizzò subito le sue migliori cure nel mantenere integra la moralità pubblica, contrariando quei sacerdoti e monache che conducevano ancora una vita corrotta e scandalosa e contro la profanazione delle chiese.⁵⁹ Nell'editto emanato dal vescovo Dolfin, nel Sinodo del 1611, è possibile notare ancora i segni di una presenza dell'eresia protestante. Nel

⁵⁸ Mantese, 1974, p. 144.

⁵⁹ Mantese, 1974, p. 150.

presente editto vengono indicate le categorie di persone che dovevano essere denunciate per eresia anche a sfondo anabattistico⁶⁰.

⁶⁰ Mantese, 1974, p. 33.

2 LA PALA D'ALTARE NEGLI ANNI DEI VESCOVI PRIULI (1565-1603)

2.1 Sviluppi della pittura religiosa a Vicenza nella prima metà del Cinquecento

Definire una cronologia esatta dell'evoluzione formale della pala d'altare è assai difficile poiché si tratta di una storia continuativa e differente tra le varie regioni. Per la stesura di questo capitolo sono state molto utili soprattutto le letture dei saggi di Peter Humfrey, *'La pala d'altare veneta nell'età delle riforme'* per quanto riguarda l'impostazione dei temi da trattare, e il saggio di Margaret Binotto, *'Il Cinquecento, Vicenza 1550 – 1600'*, la quale si concentra maggiormente sul contesto vicentino.

Per quanto riguarda l'ambito veneto, dal polittico a più scomparti, che caratterizza il Quattrocento, si passa alla pala a scomparto unico, con l'inizio del nuovo secolo. La forma del polittico venne accantonata definitivamente per varie ragioni fra cui l'ampliamento della scala delle figure rappresentate⁶¹. Prevale così il formato della pala d'altare che si traduce in un unico campo pittorico a forma di rettangolo allungato, definito da un arco entro una cornice architettonica classicheggiante. In alcune aree del Veneto, la realizzazione di polittici prosegue ancora nel Cinquecento e vi sono alcuni pittori caratterizzati da un maturo stile cinquecentesco, come Tiziano e Palma il Vecchio, ai quali vengono commissionati polittici ancora nel secondo e nel terzo decennio del secolo. Il formato standard della pala d'altare veneta per tutto

⁶¹ Burekhardt, 1988, p. 60.

il Cinquecento ed oltre privilegiò la struttura a campo pittorico rettangolare. Tale formato, come afferma Humfrey, aveva già preso piede nell'ultimo quarto del Quattrocento a partire dalle sperimentazioni di Giovanni Bellini e Antonello da Messina sia nelle più grandi città di Padova, Treviso, Vicenza e Verona, sia nelle città più piccole come Feltre, Belluno e Bassano sul Grappa⁶². La nota interessante è che, nonostante la continuità della struttura formale esterna, la pala d'altare veneta sviluppa nel corso del XVI alcuni cambiamenti in ambito figurativo. Differente sarà l'approccio alla scelta e al trattamento del soggetto religioso, come conseguenza agli importanti mutamenti che ebbero luogo nel clima religioso del Veneto e nel resto dell'Europa durante questi anni. È proprio quest'ultimo aspetto ciò ci interessa maggiormente, poiché sarà la pala d'altare ad esprimere più di ogni altro genere pittorico, il fermento religioso che accompagna l'età della Riforma e della Controriforma, diventando soggetto principale dei più vivaci dibattiti religiosi del periodo, nei quali si discutevano vari dogmi della dottrina cattolica: la natura del sacrificio eucaristico, la sfera dell'autorità ecclesiastica, l'efficacia delle opere buone, la venerazione della Madonna e dei santi, e soprattutto la legittimità dell'uso di immagini sacre.

Nonostante fossero ancora operanti nella città di Vicenza, artisti di formazione montagnesca quali, Benedetto Montagna (1480 – 1558), Alessandro Verla (1474 – 1521), Giovanni Speranza (1470 – 1532) e Girolamo dal Toso (1480/90 – 1543), tra il quarto e quinto decennio del Cinquecento la città⁶³, grazie all'influenza di alcuni

⁶² Humfrey, 1999, pp. 1119 - 1120.

⁶³ Artisti che affiancano Andrea Palladio nel cantiere dei lavori per la decorazione degli apparati effimeri allestiti in occasione dell'ingresso trionfale del nuovo vescovo Niccolò Ridolfi (1501 – 1550) il 15 settembre del 1543.

personaggi di spicco, come Giorgio Trissino (1478 – 1550)⁶⁴, espande i contatti con alcuni personaggi legati alla cultura classicista centroitaliana. Questo permise l'ingresso e l'affermazione nella città di giovani e geniali intellettuali che insieme all'opera e all'ingegno di Andrea Palladio, si impegnarono nell'attuazione della cosiddetta *renovatio urbana*⁶⁵, nella riedificazione e decorazione di molti palazzi e ville suburbane, con straordinaria coerenza e incisività⁶⁶. Insieme al Palladio collaboreranno anche Alessandro Vittoria (1525 – 1608) il quale reinventa la decorazione plastica all'antica sui soffitti di Palazzo Thiene e Paolo Veronese (1528 -1588) che rinnova la decorazione ad affresco prima in Villa Soranza e poi in Villa Barbaro a Maser⁶⁷. Le decorazioni della città iniziano a distaccarsi dagli stilemi del gotico veneziano, ancora presenti sulle facciate di alcuni palazzi vicentini, edificati all'indomani della “dedizione” di Vicenza alla Dominante (1404), volgendosi verso un repertorio classicista che intende celebrare l'origine romana della città. A diffondere questa nuova civiltà decorativa, rivolta a un rapporto sempre più stretto con l'architettura furono pittori come Giovanni Antonio Fasolo (1530 – 1572) e Giambattista Zelotti (1526 – 1578), Anselmo Canera (1530 – 1584), Eliodoro Forbicini (1533 - ?) e Bernardino India (1528 – 1590)⁶⁸, tutti maestri di ambito veronese citati dal Palladio nei *Quattro libri dell'architettura* del 1570 e spesso

⁶⁴ Umanista e letterato, in contatto con le maggiori corti italiane, il quale consolida un'amicizia profonda con Andrea della Gondola, introducendolo nello studio del Vitruvio e dell'architettura classica designandolo ufficialmente come Palladio. In seguito alla sua prima prova come architetto e progettista ufficiale della città, per la costruzione di un apparato effimero “all'antica” dedicato alla venuta del cardinale Nicolò Ridolfi (1501 – 1550) in città nel 1543, Andrea Palladio diventerà l'artefice principale del programma di rinnovamento urbano promosso dall'aristocrazia vicentina.

⁶⁵ Questa grandiosa opera di rinnovamento, che caratterizza questo periodo di rilevante vitalità produttiva, viene accompagnata, sul piano economico, anche dall'espansione dell'industria tessile e da un forte accumulo di capitali.

⁶⁶ Binotto, 2000, p. 741.

⁶⁷ Beltramini, 2021, p. 15.

⁶⁸ Binotto, 2000, p. 743.

ricordati per il contributo artistico portato alla città berica. Tuttavia, possono considerarsi protagonisti della scena vicentina, anche sul versante della produzione di soggetti religiosi, intorno agli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento. Un altro artista, che ebbe un ruolo significativo nella pittura sacra a Vicenza fu il bassanese Jacopo Bassano (1515 – 1592)⁶⁹.

Filo conduttore che accumuna questi artisti, è l'interesse e l'attenzione per gli elementi architettonici ispirati all'antico presenti sia negli splendidi paesaggi di sfondo dipinti, sia negli elementi strutturali che inquadrano le decorazioni parietali⁷⁰.

Anche le pale d'altare di quel momento riflettono la cultura manierista dei loro autori. Due esempi vicentini di pale che illustrano le influenze della “maniera” sono la *Conversione di Saulo*⁷¹, o la *Caduta di San Paolo* (fig. 1) e la *Pesca Miracolosa*⁷² o *Vocazione dei Santi Pietro e Andrea* (fig.2), entrambe dipinte da Giambattista Zelotti (1526 – 1578) nel 1558-62. In origine erano collocate nella Cattedrale vicentina rispettivamente una di fronte all'altra a decorare la prima l'altare dedicato a San Paolo⁷³ e la seconda l'altare di San Pietro. Grazie all'iscrizione presente su entrambi gli altari e alle informazioni relative alla commissione, è stato possibile attribuire la datazione 1558 – 1562⁷⁴. Sia gli altari che le pale sono stati commissionati dai fratelli

⁶⁹ Del Torre Scheuch, 2022, p. 166.

⁷⁰ Binotto, in Lucco, 2000, p. 743.

⁷¹ Vicenza, Museo Diocesano. Olio su tela, cm 330 x 173.

⁷² Vicenza, Museo Diocesano. Olio su tela, cm 327 x 177.

⁷³ Realizzato da Girolamo Pittoni (1490- 1568).

⁷⁴ DEO OPT. MAX SIMON PORTO IC HVIVS ECCLESIAE ARCHIDIACONO FRANCISCO ARCHIPRESBYTERO ET PAOLO CANONICO SIMON ARCHIDIACONVS ET PAVLVS CANONICVS FRATRES PATRVO OPTIMO ET SVAVISSIMIS PATRVELIBVS DEFVNTIS SIBI DEINDE POSTER ISQ. SVIS. VIVENTES P.P. MDLXII.

Paolo e Simone da Porto, rispettivamente canonico e arcidiacono⁷⁵. Come ricorda Brugnolo, sono abbastanza ovvi i rimandi alle opere di Michelangelo per il gigantismo e la gestualità delle figure e per la struttura compositiva che anima entrambe le scene. La composizione è ideata secondo un immaginario moto circolare, creato dai gesti dei personaggi e dall'interessante gioco di movimento dato dalle pieghe della bandiera⁷⁶. Osservando il buono stato di conservazione, colpisce la vivacità dei colori che vertono sul rosa antico, il verde macero, il giallo oro e le fiammanti tinte di rosso⁷⁷.

Un altro artista, dalla personalità piuttosto eccentrica e dalla complessa e ricca cultura artistica, è lo scledense Giovanni Demio (1510/1512 – 1570 circa). Le sue opere furono determinanti per la diffusione del gusto manierista nell'Italia settentrionale⁷⁸. Si nota infatti, l'*Adorazione dei Magi*⁷⁹ (fig. 3), dipinta nel 1564 per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Santa Maria a Santorso, ora collocata nel Museo Civico di Vicenza⁸⁰. Il dipinto, nonostante sia deperito dal tempo, presenta

⁷⁵ Castellini e Barbarano de Mironi ipotizzano che i due altari fossero dedicati ai santi Andrea e Paolo. Questa risulta un'ipotesi alquanto convincente dato che San Pietro si chiamava originariamente Simone quindi è plausibile che il committente Simone da Porto avesse consacrato l'altare con la Vocazione dei santi Pietro e Andrea e lo stesso vale per l'incarico di Paolo da Porto per la realizzazione dell'altare e della pala dedicati al santo omonimo.

⁷⁶ Sgarbi, 1980, p. 57.

⁷⁷ Alla metà dell'Ottocento, durante i lavori di restauro, i due altari furono spostati rispettivamente nella seconda cappella a sinistra e nella quarta cappella a destra. Le due pale vengono spostate nel Palazzo vescovile circa il 1956, probabilmente in seguito ai bombardamenti avvenuti nel 1944. Successivamente furono trasferite all'oratorio del Gonfalone e dal 2004 sono sistemate presso il Museo Diocesano di Vicenza.

⁷⁸ Binotto, 2000, p. 749.

⁷⁹ Vicenza, Museo Civico. Olio su tela, cm 248 x 158.

⁸⁰ La pala non si trova più esposta nella sua collocazione originaria, infatti stando a quanto scrive Leonardo Trissino nel suo manoscritto sugli artisti vicentini del 1814, dopo essere stata relegata nella sagrestia della chiesa di Santorso, nel corso dell'Ottocento, passò in alcune importanti collezioni private vicentine come quella del Conte Clemente Barbieri e in seguito a quella dello storico Francesco Formenton. Nel 1874 l'opera rimase in deposito nella chiesa vicentina di San Lorenzo ospitata dai Frati Minori Conventuali. Dal 2001 la pala si conserva nel Museo Civico di Vicenza.

la data e la firma ancora leggibili⁸¹. L'opera, frutto delle numerose esperienze che l'artista riuscì ad accumulare durante i suoi soggiorni in area veneta, lombarda, nell'Italia centrale e meridionale, mostra chiaramente il suo gusto particolare, che si caratterizza in un denso e festoso affollarsi di figure adoranti che si contorcono in pose artificiose. Nonostante le lacune cromatiche si può ancora notare il segno serpentinato presente sui grovigli delle pieghe dei panneggi⁸².

Originariamente nella chiesa parrocchiale di San Michele dei padri agostiniani⁸³, sull'altare dedicato a sant'Agostino, era collocata la bellissima pala di Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518 – 1594) che rappresenta *Sant'Agostino risana gli sciancati e gli storpi*⁸⁴ (fig. 4) databile al 1549 -1550 circa. All'epoca del Boschini, la pala era situata nella cappella alla sinistra dell'altare maggiore⁸⁵ e secondo un atto del 10 novembre 1485, quest'ultima era stata commissionata dal giurista Enrico Antonio Godi che morì nel 1536⁸⁶. Ad occuparsi della realizzazione dell'altare e della pala furono i suoi tre figli Marcantonio, Pietro e Girolamo⁸⁷. Quando la chiesa venne demolita (1810-1814) la pala divenne proprietà della famiglia Porto Godi e nel 1826, grazie al lascito di Paolina Porto Godi⁸⁸, passò nelle mani del Comune di Vicenza. Oggi si trova conservata presso la Pinacoteca civica del Palazzo Chiericati

⁸¹ IOA. D. MI, M.D.L. XIII.

⁸² Binotto, 2000, p. 772.

⁸³ Eretta nel 1285 nel luogo in cui sorgeva la vecchia chiesa di San Lorenzo. In occasione di una visita episcopale del 1804 furono notate le precarie condizioni del soffitto, dei muri portanti e anche degli altari. A causa di queste ragioni, la chiesa venne chiusa nel 1810 e successivamente demolita.

⁸⁴ Vicenza, Museo Civico. Olio su tela, cm 255 x 174,5.

⁸⁵ Boschini, 1676, p. 249.

⁸⁶ De Boer, 2008, pp. 249-250.

⁸⁷ L'atto pubblico dell'8 giugno 1550, conservato presso l'Archivio notarile di Vicenza, presenta la dichiarazione degli scultori Giovanni da Porlezza e Girolamo Pittoni. Essi dichiarano di aver lavorato alla cappella su incarico dei tre fratelli.

⁸⁸ De Vecchi, 1970, p. 93.

a Vicenza. Si tratta di uno dei primi fra i molti esempi in cui Tintoretto rappresenta un intervento miracoloso⁸⁹. Il dipinto raffigura un episodio della vita del santo in cui, rappresentato con la mitra e il pastorale, attributi riferiti alla sua carica di vescovo, appare in cielo, ad una folla di malati e storpi che, piegati a terra, attendono la miracolosa guarigione. Questi ultimi, rappresentati in primo piano, colpiscono per le loro forme michelangiolesche e le pose artificiose, costruite in una grande varietà di scorci⁹⁰.

Come vedremo, la pittura vicentina recupera la brillante dialettica chiaroscurale e le soluzioni spaziali del Tintoretto che caratterizza, soprattutto, le vigorose anatomie dei personaggi presenti, ad esempio nelle pale della *Probatica Piscina*, dipinta dal Fasolo, circa 1570, per la chiesa di San Rocco, ora al Museo Civico di Vicenza e nel *San Valentino che risana gli infermi*, opera di Alessandro Maganza, per l'altare maggiore della chiesa di San Valentino, ora nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato⁹¹.

A partire dalla seconda metà degli anni sessanta si fa strada, in questo genere pittorico, la ricerca di un nuovo modo, più accostante e meno artificioso, di narrare il fatto sacro come mostra la prima prestigiosa commissione affidata a Jacopo Bassano dalla città di Vicenza, la *Visione di Sant'Eleuterio*⁹² (fig. 5) collocabile, al 1565 circa⁹³. In origine sull'altar maggiore della chiesa vicentina di Sant'Eleuterio⁹⁴,

⁸⁹ Humfrey, 2019, p. 128.

⁹⁰ Echols, Ilchman, 2019, p. 109.

⁹¹ Binotto, 2000, p. 748.

⁹² Venezia, Gallerie dell'Accademia. Olio su tela, cm 280 x 174.

⁹³ Fontana, 2004, p. 83.

⁹⁴ Di proprietà della fraglia dei merzari e della confraternita del Santissimo Sacramento.

oggi si trova collocata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁹⁵. Il dipinto presenta alcuni problemi iconografici, presentati nello scritto di Renzo Fontana⁹⁶ e tutt'oggi ancora irrisolti. Ridolfi e Pallucchini identificano il santo principale nella figura di anziano vescovo situato sopra la scalinata a destra identificandolo con sant'Eleuterio primo vescovo di Tournai. Tuttavia vi è un particolare molto importante che si pone in contrasto con questa identificazione. Si nota infatti la presenza di Cristo benedicente il quale esibisce nella mano sinistra la particola. Si tratta di un'iconografia priva di riscontri nelle agiografie di sant'Eleuterio vescovo di Tournai. Come afferma Fontana, il santo non è da identificarsi nella figura di Eleuterio vescovo, bensì diacono⁹⁷. Inoltre nell'*Historia ecclesiastica della città territorio e diocesi di Vicenza* del 1761, Francesco Barbarano afferma che la chiesa che ospitava la pala di Jacopo era intitolata a sant'Eleuterio Martire diacono di san Dionisio Areopagita. Il vescovo barbuto raffigurato nel dipinto si deve identificare con san Dionigi, mentre il santo titolare della pala è da individuarsi nel giovane diacono alla sua destra. Il personaggio presente alla sinistra del vescovo è san Rustico. In questo caso, la scelta di rappresentare i tre soggetti insieme ci interessa particolarmente perché, oltre che narrare l'episodio agiografico, dava la possibilità all'artista di inserire nella pala un diretto riferimento al tema dell'eucarestia. Infatti si rievoca qui la vicenda di San Dionigi, primo vescovo di Parigi imprigionato insieme al prete Rustico, al prete Eleuterio ed altri mentre celebra la messa prima del martirio. Si allude dunque al tema eucaristico, molto di attualità negli anni tra

⁹⁵ Binotto, 2000, p. 773.

⁹⁶ *Jacopo Bassano a Vicenza. La pala di Sant'Eleuterio: questioni iconografiche e cronologiche*, 2004, pp. 82-95, in *Arte Veneta* 61.

⁹⁷ Fontana, 2004, p. 83.

Riforma e Concilio di Trento. I personaggi in arme, in primo piano ai piedi dei tre santi, si identificano nei bombardieri⁹⁸ la cui confraternita aveva sede nella chiesa di Sant'Eleuterio⁹⁹. Come precedentemente detto, si nota come in questa pala vengono meno la componente manieristica e le costruzioni teatrali ed artificiose che caratterizzavano le pale precedenti, in favore di una rappresentazione più chiara, dove la gestualità risulta composta e il pathos delle espressioni più contenuto.

Negli ultimi decenni del XVI secolo il primato in campo artistico nella città di Vicenza lo ebbe Alessandro Maganza (1556 – 1632), il quale, insieme alla sua fiorente bottega, operò per i nuovi cantieri religiosi della città di Vicenza, caratterizzati dal pieno fervore della Controriforma. A lui fu commissionata una grande mole di pale d'altare e di cicli pittorici sacri di grande forza espressiva.

La ripresa delle commissioni di tipo religioso si inquadra nell'opera di restaurazione controriformistica condotta dai due vescovi Matteo e Michele Priuli, tra gli anni 1565 e il 1599, seriamente impegnati nel tentativo di attuare i decreti tridentini¹⁰⁰. Grazie allo scritto di Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi*, 1676, siamo in grado di ricostruire le opere architettoniche e pittoriche presenti nella città di Vicenza commissionate da parte di privati, confraternite, comunità monastiche,

⁹⁸ Scuola presente nelle maggiori città della Terraferma, sottoposti direttamente al capitano veneto, assolvevano compiti legati al mantenimento dell'ordine pubblico e all'esercito in caso di guerra. Godevano di privilegi ed esenzioni soprattutto di ordine fiscale.

⁹⁹ Fontana, 2004 - spiega ampiamente come è possibile identificare la fraglia dei bombardieri nei personaggi rappresentati in primo piano, affermando inoltre che negli anni in cui è stata collocata la pala, 1565 – 1570, il capo dei bombardieri della città di Vicenza era un uomo ammalato. Questa ipotesi potrebbe spiegare la insolita e scomoda posizione assunta dalla figura in primo piano a destra a terra.

¹⁰⁰ Per maggiori approfondimenti si veda, Mantese, 1974.

dall'amministrazione comunale di Vicenza¹⁰¹ e da alcune fraglie¹⁰². Vi fu anche un gruppo ristretto, tra i nobili vicentini, che si fece carico della ricostruzione di alcune chiese e delle loro decorazioni. Sono presenti anche casi di interi nuclei familiari che si fanno carico di opere destinate alla pubblica esposizione a Vicenza, quali la famiglia Da Porto, la famiglia Trissino e la famiglia Valmarana¹⁰³. Sfortunatamente non sono sempre chiari i motivi della destinazione di un'opera all'interno di una chiesa su iniziativa di privati, al contrario dei dipinti presenti all'interno degli oratori delle confraternite¹⁰⁴. L'Oratorio del Gonfalone a Vicenza ne è un esempio, infatti al suo interno vi è una ricca serie di dipinti realizzati da Alessandro Maganza e dalla sua bottega. Alcune tra le confraternite e compagnie vicentine erano in possesso di una cappella all'interno di una chiesa dove erano soliti far erigere altari decorati da splendide pale, come per esempio la Confraternita del Gonfalone e del Santissimo Sacramento nel Duomo e la Confraternita della Misericordia a Santa Corona¹⁰⁵. Infine un altro tipo di committenza collettiva presente nella città di Vicenza prevedeva l'intervento delle fraglie, le quali commissionarono all'interno di alcune

¹⁰¹ L'amministrazione comunale vicentina fece eseguire diversi dipinti per il Palazzo del Podestà, il Palazzo della Ragione e il Palazzo del Capitaniato con l'intento di glorificare la grandezza dei rettori della città e molto probabilmente ispirandosi al dipinto con *Il Doge Girolamo Priuli riceve dalla Giustizia la spada e la Bilancia*, realizzato da Jacopo Tintoretto (1565 ca.) in Palazzo Ducale a Venezia.

¹⁰² De Boer, 2008, p. 56.

¹⁰³ Boschini scrive che la famiglia Da Porto, principali committenti della città di Vicenza, hanno commissionato tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo sei pale d'altare, otto dipinti di altro tipo e un affresco. Alla famiglia Trissino si deve la realizzazione di cinque pale d'altare e tre dipinti, mentre la famiglia Valmarana si occupò di fare carico della commissione di quattro pale d'altare.

¹⁰⁴ De Boer spiega come spesso sia difficile verificare il legame tra una persona e una chiesa e la motivazione per cui in quest'ultima fosse stato eretto un altare o una pala d'altare. Risulta più semplice dimostrare come per i committenti vicentini fosse fondamentale l'importanza del ruolo svolto dalla posizione favorevole di un edificio religioso rispetto all'abitazione del committente.

¹⁰⁵ Spesso accadeva che alcuni cittadini di Vicenza non appartenenti a congregazioni, sostenevano economicamente una confraternita nella costruzione di oratori e cappelle.

chiese, pale d'altare e altri dipinti consacrati ai santi patroni delle rispettive chiese, come per esempio nella chiesa di Santa Croce e nel Santuario di Monte Berico¹⁰⁶.

¹⁰⁶ De Boer, 2008, p. 60

2.2 *Temi e casi di studio*

Nei seguenti paragrafi ci si propone di analizzare alcuni esempi di pale d'altare vicentine eseguite dopo i decreti tridentini per verificare quali furono i temi privilegiati e come presero forma.

La rappresentazione della *Sacra Conversazione* rimane uno dei soggetti di gran lunga più diffusi ed importanti nelle pale d'altare del Cinquecento¹⁰⁷. La figura della Vergine è molto importante per la storia della vita religiosa della città di Vicenza per il suo ruolo di santa protettrice della città. Ad essa si deve la liberazione di Vicenza dalla peste del 1428. Viene ritratta sui dipinti con le glorificazioni dei rettori della città all'interno del Palazzo della Ragione e nel Santuario di Monte Berico. Inoltre viene rappresentata anche come santa titolare di una chiesa e come patrona di una confraternita o di una compagnia¹⁰⁸.

Aumentano il numero di pale con rappresentazioni della vita e del martirio dei santi. Essi venivano raffigurati per varie ragioni come per esempio perché erano collegati e venerati da ordini religiosi poiché fondatori, o perché erano santi titolari di chiese vicentine o perché patroni di confraternite, compagnie e fraglie o perché proteggevano da eventuali malattie¹⁰⁹. Tra i più rappresentati nelle pale d'altare cinquecentesche anche a Vicenza sono San Giovanni Battista, unico Santo, insieme alla Vergine Maria, di cui si celebra il giorno della nascita terrena e del martirio

¹⁰⁷ Schmidt, 1990, pp. 710-11. Definizione usata dagli storici dell'arte a partire dal XIX secolo per indicare un gruppo di santi in un muto colloquio divino. "L'espressione 'sacra conversazione' in tale contesto va intesa in senso figurato, perché questi santi in effetti non parlano, ma si esprimono interiormente, con una meditazione sulla Vergine col Bambino, presente al loro spirito come lo è realmente agli occhi dell'osservatore, al quale la conversazione viene offerta come un invito alla contemplazione sulla Vergine Madre e sul Cristo".

¹⁰⁸ De Boer, 2008, p. 62.

¹⁰⁹ De Boer, 2008, p. 61.

poiché annunciò la venuta di Cristo, San Sebastiano un militare romano, reso martire per aver sostenuto la fede cristiana, San Rocco tra i più invocati, dal Medioevo in poi, come protettore dalla peste e San Paolo quale principale missionario del Vangelo di Gesù tra i pagani greci e romani e perché fu uno dei veri fondatori della Chiesa. Un altro motivo che spiega la rappresentazione di un determinato santo, poteva essere la recente beatificazione o canonizzazione. Questo poteva rappresentare l'occasione per realizzare una pala d'altare o un dipinto in suo onore, come nel caso del frate domenicano Rimondo di Penyafort nel 1601, raffigurato in una pala d'altare da Alessandro Maganza, esposto nella chiesa di Santa Corona. Anche la conservazione delle reliquie all'interno delle chiese poteva determinare la scelta del soggetto dei dipinti in quegli edifici. Considerati modelli di vita, testimonianze di fede, la scelta della loro rappresentazione era dettata da una particolare devozione così i fedeli li ponevano come esempi di moralità e virtù a cui ispirarsi o rivolgere preghiere.

Diverse invece, erano le pale 'narrative', ossia pale rappresentanti scene tratte dai testi sacri o agiografici; esse erano più articolate e più facilmente sottoposte a impaginazioni diverse.

Negli anni post conciliari assunse molto valore la rappresentazione del tema dell'Eucarestia, quale momento di unione tra Gesù e i fedeli, chiamati a partecipare al mistero più alto della cristianità per mezzo del corpo (pane) e sangue (vino) di Cristo.

In seguito al concilio ecumenico venne progressivamente attuato un controllo più severo delle immagini, ostracizzando tutto ciò che si discostava dai dettami della

Chiesa come i riferimenti ai testi apocrifi ed eretici, venne bandita ogni rappresentazione esageratamente profana e provocante poiché lo scopo delle immagini era di insegnare, ammonire e commuovere il fedele, accostarlo ai sacramenti e al culto dei santi.

2.2.1 *Temî Eucaristici*

Gli episodi che meglio potevano celebrare l'ortodossia cattolica erano soprattutto quelli connessi al tema dell'Eucarestia, e dunque anche alle vicende della Passione di Cristo, della sua morte, della Lamentazione e della Deposizione nel sepolcro. Nella prima metà del secolo iconografie come la Passione o la Resurrezione, venivano scelte più raramente come soggetti principali; esse trovavano posto soprattutto come elementi complementari, nelle lunette o nei pinnacoli dei polittici¹¹⁰. Anche il tema della Lamentazione su Cristo morto veniva scelto soltanto per indicare l'altare dedicato a questo mistero.

A partire dalla metà del secolo, quindi già durante i lavori del Concilio tridentino, le pale raffiguranti scene in cui il corpo di Cristo è morente, morto o risorto, aumentarono e si diffusero notevolmente. Cristo veniva posto al centro della composizione, in stretta associazione ideologica con il sacramento eucaristico, esposto e offerto alla meditazione dei fedeli. Questa nuova posizione è diretta conseguenza della riaffermazione, da parte della Chiesa, dell'importanza della dottrina eucaristica e del culto verso il corpo di Cristo. La diffusione di questa iconografia a Vicenza può essere illustrata discutendo due pale inserite all'interno della stessa chiesa, ossia la chiesa di Santa Croce, ora di Santa Maria dei Carmini a Vicenza. Chiesa parrocchiale, fondata dai Canonici Regolari Ospitalieri di Sant'Agostino nel 1179, ospitò i Padri Cruciferi fino al 1657 quando passò nelle mani della Compagnia delle suore Dimesse¹¹¹. Le due opere in questione sono la

¹¹⁰ Humfrey, 1999, p. 1138.

¹¹¹ De Boer, 2008, pp. 429 - 430

pala di Jacopo da Ponte (1515 -1592) che rappresenta il *Trasporto di Cristo al sepolcro*¹¹² (fig. 6) dipinta circa il 1574¹¹³ e «a mano sinistra, entrando [...] Christo morto in braccio al Padre Eterno [...]». La descrizione di Boschini si riferisce alla *Santissima Trinità e i Santi Pietro e Paolo*, datata in basso a sinistra 1573¹¹⁴ riferibile a Paolo Veronese e bottega (fig. 8). Il dipinto del Bassano si trovava sul secondo altare di sinistra e fu commissionato, secondo Barbarano de Mironi, dal collegio dei notai. La pala rappresenta il corpo morto del Cristo trasportato da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo mentre a sinistra si trovano san Giovanni e le Marie che soccorrono la Vergine Maria la quale si trova a terra svenuta; a destra si nota la Maddalena intenta nella preparazione degli oli e dei profumi per l'imbalsamazione del corpo e sopra di lei, in lontananza si intravedono le tre croci sul Calvario. L'episodio, inserito in un'ambientazione notturna, consente al Bassano la possibilità di sperimentare gli effetti della luce artificiale data dalle torce che, poste in entrambi i lati della pala, illuminano la scena in primo piano. Questo gioco di luci permette all'artista di porre in risalto alcune parti del dipinto e di nascondere altre in completa ombra. Infatti, il volto della Maria in piedi, posizionata subito sotto il lume della torcia, si trova quasi del tutto nascosto come anche il fianco sinistro di Giuseppe d'Arimatea e di Cristo. Inoltre il copricapo della Maria inginocchiata al fianco della Vergine richiama l'esecuzione pittorica di un'altra bellissima opera di Jacopo Bassano, ovvero il *Battesimo di Santa Lucilla* del Museo di Bassano (1575 circa).

¹¹² Vicenza, Chiesa dei Carmini, olio su tela, cm 258x 143.

¹¹³ Il *Trasporto di Cristo* di Vicenza subisce un lavoro di restauro nel 1948 da Mauro Pelliccioli che elimina una serie di ridipinture, residui di sporco e vernici ossidate che ne hanno alterato la colorazione originale, nel 1980 da mano sconosciuta e nel 1989 da Alessandro Cottone.

¹¹⁴ Vicenza, in deposito nella chiesa di santa Maria del Carmine, olio su tela, cm 227 x 120.

La pala con la *Trinità e i santi Pietro e Paolo* è attribuita da Boschini a Carletto Caliari (1570 – 1596) figlio di Paolo. Tuttavia la data presente sul dipinto si trova in contrasto con questa indicazione poiché nel 1573 Carletto aveva solo tre anni. Appare per la prima volta come opera di Paolo Veronese nella *Descrizione* di Vendramini e Mosca nel 1779¹¹⁵. Successivamente l'Arslan nel 1933 riafferma l'attribuzione al Veronese poiché la rappresentazione concordava con lo stile del maestro di quegli anni¹¹⁶. Alcuni studiosi hanno ipotizzato la possibilità di un parziale intervento di aiuti. Pignatti e Pedrocco pur ammettendo l'ideazione veronesiana per quanto riguarda la composizione, sostengono che il maestro della tela è da riconoscersi nel fratello di Paolo, Benedetto Caliari¹¹⁷. Nel 1968 dopo essere state in custodia presso il Museo Civico, la pala venne trasportata e collocata nella Chiesa del Carmine di Vicenza¹¹⁸. Grazie alla cronaca della visita pastorale nelle chiese della città del Cardinale Agostino Valier (1531 – 1606) nel 1584, sappiamo che l'altare della pala del Veronese è dedicato alla Santissima Trinità¹¹⁹.

È interessante notare che le due pale in questione hanno la stessa forma centinata e misure molto prossime, quindi non si può escludere che l'arredo degli altari laterali di Santa Croce, possa essere stato commissionato nello stesso momento. Inoltre il dipinto del *Trasporto di Cristo* ripete la composizione della celebre pala della Chiesa

¹¹⁵ «Evvi una Tavola d'altare, che ha Cristo morto in braccio al Padre Eterno, lo Spirito Santo, e angeli sopra le nubi, e abbasso sul piano san Pietro e san Paolo; opera squisita di Carletto Caliari, figlio del gran Paolo Veronese». Così la dichiara il Boschini; «ma pure singanna anch'esso, quantunque eccellente conoscitor di quadri, perché in detta Tavola vi è notato il millesimo. MDLXXIII. Anno in Carletto suo figlio non aveva che quattr'anni. Onde la Tavola è del Padre; e n'è degna certamente: in particolare la parte superiore». Vendramini Mosca, 1779, pp. 25-26.

¹¹⁶ Concordano nel riconoscere l'autografia al Veronese anche Fiocco e Berenson.

¹¹⁷ Pignatti, Pedrocco, 1991, p. 525.

¹¹⁸ De Boer, 2008, p. 429.

¹¹⁹ De Boer, 2008, p. 429.

di Santa Maria in Vanzo nella città di Padova (fig. 7), firmata da Jacopo Bassano e datata 1574¹²⁰. Il dipinto di Padova¹²¹, che è sempre rimasto *in situ*, è stato eseguito per l'ultimo altare della parete sinistra della chiesa, officiata dai canonici secolari di San Giorgio in Alga, gli stessi che erano preposti alla chiesa di San Rocco a Vicenza, per la quale Jacopo eseguì la tela dell'altare maggiore con *San Rocco visita gli appestati*, ora a Brera circa il 1570.

Pertanto la data 1573, visibile in basso a sinistra sulla tela veronesiana, permette di confermare l'esecuzione del quadro del Bassano in prossimità di quello padovano confermandone le affinità stilistiche¹²². Gli storiografi e i critici del Seicento e quelli del nostro secolo hanno in generale riconosciuto quest'opera come uno dei capolavori di Jacopo Bassano, anche se il Pallucchini segnalava un probabile intervento del figlio Francesco nella realizzazione del paesaggio¹²³. Luisa Attardi vuole sottolineare che la qualità dell'esecuzione, "libera e nervosa di tocco, non presenta differenze stilistiche tali da far pensare all'intervento della bottega"¹²⁴. Confrontando le due tele, la variazione più significativa è quella dell'ambientazione. Come precedentemente detto, nel dipinto di Vicenza la scena si svolge di notte, mentre nella pala di Padova, come descrive l'Attardi, la scena è ambientata nel silenzio delle prime luci del giorno¹²⁵. La doppia illuminazione, quella naturale dell'alba e quella artificiale data dalle due torce posizionate vicine sulla destra della pala, illumina sia il corpo di Cristo che i dolenti che lo circondano. Diversamente

¹²⁰ Attardi, 1994, p. 50.

¹²¹ Padova, Santa Maria in Vanzo. Olio su tela, cm 270x 180.

¹²² Alberton Vinco Da Sesso, Romani, 1994, p. 50.

¹²³ Alberton Vinco Da Sesso, Romani p.48.

¹²⁴ Alberton Vinco Da Sesso, Romani, p. 50.

¹²⁵ Attardi, 1994, p. 48.

nella pala vicentina Jacopo sposta una delle due torce sulla sinistra del dipinto rendendo la luce più diffusa. È importante sottolineare anche la compostezza di sentimenti della scena messa in evidenza in primo piano dagli strumenti della passione.

Sempre a proposito dei temi eucaristici molto interessanti sono anche altre due opere di medesimo soggetto, il *Compianto di Cristo morto*¹²⁶ della chiesa di Santa Croce realizzato nel 1585 (fig. 9) e il *Compianto di Cristo morto*¹²⁷ conservato nella chiesa di San Pietro e dipinto nel 1600 (fig. 10). Entrambe vengono realizzate da Alessandro Maganza (1556- 1632)¹²⁸ che Sgarbi definisce ‘l’inventore di una formula rigidamente controriformistica, per uso devozionale’¹²⁹, Sfortunatamente mancano fonti documentarie dirette sulla formazione dell’artista. È probabile che Alessandro Maganza abbia guardato con attenzione ai dipinti dei grandi maestri veneti del Cinquecento presenti a Vicenza come Veronese, Tintoretto, Jacopo Bassano ma anche Antonio Fasolo¹³⁰ e Giambattista Zelotti¹³¹.

Nella prima pala, probabilmente tra le prime opere dell’artista, si vede il corpo senza vita di Cristo al centro, sorretto dai santi Giovanni Evangelista e Maria Maddalena, con dietro san Giuseppe d’Arimatea, la Madonna con le braccia aperte rivolte verso l’alto e san Francesco d’Assisi. I modelli scelti sono il Veronese e il Tintoretto per quanto riguarda la presentazione frontale del Cristo, tuttavia la mano di Alessandro

¹²⁶ Vicenza, chiesa di Santa Croce, olio su tela, cm 180x240.

¹²⁷ Vicenza, chiesa di San Pietro, olio su tela, cm 325x185.

¹²⁸ Lodi, 1965, p. 108. La bottega dei Maganza dominerà l’ambiente pittorico vicentino negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento. La maggior parte dei dipinti dei Maganza è di soggetto sacro.

¹²⁹ Sgarbi, 1980, p. 22.

¹³⁰ Alessandro Maganza è stato allievo di Antonio Fasolo, fino alla morte di quest’ultimo nel 1572, quando Alessandro aveva solo 16 anni.

¹³¹ Lodi, 1965, p. 109.

si riconosce soprattutto nel gruppo in basso dei dolenti i quali nonostante l'evento drammatico, concorrono a creare un tono di pacata e sobria religiosità¹³². Originali sono le eleganti e patetiche linee di contorno, le leggere impronte luminose che ravvivano l'epidermide del Cristo morto. La pala di San Pietro, ancora *in situ*, decora il primo altare a destra della chiesa promosso secondo l'iscrizione presente, dalla Confraternita del Santissimo Sacramento nell'anno 1600¹³³. La Chiesa, insieme all'annesso convento, risale al 510 ed era officiata dalle monache benedettine¹³⁴. L'opera ripropone il tema già affrontato in giovinezza con una nuova struttura compositiva dove il Cristo morto al centro della composizione attraversa in diagonale la scena, sorretto dalle braccia di Maria Maddalena e di San Giovanni Battista¹³⁵. In secondo piano sulla destra, compare anche qui San Giuseppe d'Arimatea che mantiene il caratteristico vaso di unguenti e alla sua destra colpisce la drammatica compostezza della Vergine Maria. Ciò che colpisce in queste e in altre pale di Alessandro Maganza è la compostezza della composizione e la semplice e chiara eleganza dei gesti e dei sentimenti dei protagonisti. Questi ultimi vengono posizionati in primo piano, illuminati e messi in risalto dallo sfondo scuro proprio per coinvolgere il fedele provocando un'empatia nei confronti dei soggetti rappresentati. Nella seconda metà del secolo, l'incremento del numero di pale con soggetti eucaristici non si limitò più soltanto agli altari maggiori, bensì coinvolse anche gli altari laterali. Aumentò il numero degli altari laterali esplicitamente consacrati a temi

¹³² Lodi, 1965, p. 108.

¹³³ De Boer, 2008, pp. 328- 329.

¹³⁴ De Boer, 2008, p. 324.

¹³⁵ San Giovanni Battista non viene citato nell'opera del Boschini.

crisialogici, quali la Crocifissione e le scene che illustrano il tema della Passione¹³⁶. È importante sottolineare che non tutti i soggetti con temi eucaristici erano ritenuti adatti per essere rappresentati nelle pale d'altare, il loro sviluppo e la diffusione che ebbero nel periodo post-tridentino fu affidata anche a cicli con teleri narrativi, anche di grandi dimensioni, destinati a chiese, cappelle, sacrestie e confraternite.

Almeno dal Trecento l'episodio dell'Ultima cena primeggiava nella decorazione murale nei refettori e nei conventi, ma il formato orizzontale che richiedeva non si addiceva a quello verticale delle pale d'altare. A tal proposito, singolare è l'esempio dell'*Ultima cena*¹³⁷, opera rara¹³⁸ del veronese Giambattista Zelotti (1526- 1578), per la Chiesa del Corpus Domini di Vicenza (fig. 11), consacrata tra il 1574 e il 1575 stando ad un'iscrizione ormai scomparsa¹³⁹. La chiesa e l'annesso convento furono fondati nel 1539 dalle monache lateranensi della regola di Sant'Agostino e nel 1813 entrambi i luoghi vennero demoliti. Nel 1584, quando il cardinale Agostino Valier visitò la chiesa, ancora incompiuta, vengono descritti tre altari e la pala in questione si trova esposta sull'altare maggiore, il quale era dedicato al Santissimo Sacramento. L'opera si trova oggi conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano dove venne registrata nel 1812 come *Cenacolo* appartenente alla scuola di Marco Ricci¹⁴⁰. In seguito a un trasferimento nel 1826 presso la Certosa di Pavia, tornò a Milano nel

¹³⁶ Humfrey, 1999, p. 1145.

¹³⁷ Milano, Pinacoteca di Brera. Tempera su tela, cm 400x 230, 8.

¹³⁸ Vendramini Mosca, 1779, p. 16.

¹³⁹ HOC TEMPLVUM CHRISTI CORPORI DICATVM NICOLOSA CAMVTIA ABBATISSA A FVNDAMENTIS ERIGENDVM CVRAVIT MDLXXIII". In essa vennero accorpate le già presenti monache di San Domenico alle monache Agostiniane del convento circa il 1806 e successivamente per ordine di Napoleone entrambe le comunità vennero soppresse.

¹⁴⁰ Olivari, 1996, p. 281.

1988¹⁴¹. Mariolina Olivari nel 1996 identifica la pala con quella descritta dal Boschini nel 1676 confermando l'attribuzione a Giambattista Zelotti¹⁴². Inoltre, afferma che il tema dell'opera è da considerarsi più propriamente una *Istituzione dell'Eucarestia*¹⁴³ come lascia intendere l'iscrizione sul vessillo sorretto dagli angeli in gloria nella parte alta della pala: "ACCIPITE HOC EST CORPVS MEVM"¹⁴⁴ e soprattutto la figura del Cristo che porge ad un Apostolo la particola in segno di comunione. La composizione del dipinto richiama la parte centrale dell'opera del Veronese, *Cena a casa di Levi* (1573), soprattutto nelle colonne posizionate lateralmente e nelle figure degli Apostoli, in particolar modo quelli posizionati seduti lateralmente in primo piano.

Altre scene che compongono la serie degli episodi della Passione sono la *Lavanda dei piedi*, ritenuta adatta per gli altari dedicati a San Pietro¹⁴⁵ e *l'Orazione nell'orto*, raffigurata in un gran numero di pale poiché viene considerato l'episodio che segna il vero e proprio inizio della Passione.

Per quanto riguarda le raffigurazioni dell'episodio del *Bacio di Giuda* e la *Cattura di Cristo*, molto frequenti nella pittura dell'Europa settentrionale, questi non compaiono quasi mai come episodi isolati nelle pale d'altare italiane, come *l'Ecce Homo* nonostante risulti un episodio commovente e adatto ad essere raffigurato in una pala d'altare. Altri episodi della Passione, quali la *Flagellazione* o la

¹⁴¹ Olivari spiega che in seguito a una dicitura erroneamente mutata, (Giambattista Zelotti detto il Farinato in "Farinati") il dipinto fu conservato e custodito in Certosa.

¹⁴² La pala è rimasta parzialmente incompiuta probabilmente perché è da collocarsi nell'ultimo tempo dell'operato dell'artista prima della sua morte avvenuta nel 1578.

¹⁴³ Olivari, 1996, p. 282.

¹⁴⁴ De Boer, 2008, p. 427.

¹⁴⁵ Burckhardt, 1989, p. 188.

Coronazione di spine, venivano spesso raffigurati, non solo perché rappresentano direttamente la devozione per il corpo di Cristo sofferente, ma sono al tempo stesso, l'occasione per gli artisti di sfruttare i propri interessi e dimostrare le proprie capacità per il nudo ideale e l'espressione del moto¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Burckhardt, 1989, p. 191.

2.2.2 *Vita e morte dei santi*

Come già indicato nelle pagine precedenti, nella seconda metà del Cinquecento, vi fu un enorme incremento delle scene raffiguranti la vita e la morte dei santi nei soggetti delle pale d'altare. Questa evoluzione è senza dubbio una conseguenza del decreto tridentino espresso sulle immagini religiose, in cui si dà grande importanza alle vite e agli atti dei santi come esempi di moralità e di fede a cui i fedeli cristiani dovevano aspirare. Inoltre, questa tipologia di soggetti era utile anche a fini didattici e didascalici, oltre che per accostare il pubblico dei fedeli agli articoli della fede. Tuttavia non tutti gli episodi agiografici potevano essere rappresentati e la loro scelta fu ispirata al particolare contesto, alla committenza e alla rappresentatività delle scene in rapporto alla vita del santo. A volte ci si imbatte in pale che mostrano il santo come figura principale di un evento che caratterizza la sua storia agiografica, ritratto in maniera realistica. In questo caso, di Leandro da Bassano (1557-1622), vediamo il *San Francesco riceve le stigmate*¹⁴⁷ (fig. 12), pala dipinta nel 1587 secondo Livia Alberton Vinco da Sesso¹⁴⁸ ed esposta nella chiesa vicentina di Santa Maria delle Grazie eretta circa il 1535 dai Frati Mendicanti di San Girolamo della congregazione di Fiesole¹⁴⁹. L'attuale chiesa risale al 1580-1581 in seguito ad un intervento di ristrutturazione¹⁵⁰. Gellio Ghellini, teologo molto impegnato sul versante dell'applicazione dei decreti tridentini e grande sostenitore dei vescovi

¹⁴⁷ Vicenza, Santa Maria delle Grazie. Olio su tela, cm 300 x 170.

¹⁴⁸ Alberton Vinco da Sesso, 1992, p. 94.

¹⁴⁹ Congregazione presente nella città di Vicenza già dal 1434.

¹⁵⁰ Successivamente nel 1668, dopo la soppressione dell'ordine dei Frati Mendicanti per volere di papa Gregorio IX, sia la Chiesa che il vicino convento passarono nelle mani dell'ordine degli Eremiti di San Girolamo della congregazione del Beato Pietro da Pisa Gambacorta.

vicentini, soprattutto di Michele Priuli, eresse l'altare dedicato a San Francesco¹⁵¹ il quale è stato demolito, infatti Boschini all'epoca identifica l'opera "a mano sinistra entrando", mentre oggi la pala si trova esposta sul primo altare di destra. Definito dall'Arslan una delle più belle opere di Leandro. La pala rappresenta il santo inginocchiato che adora un'immagine di Cristo in croce sotto la quale appare frate Leone. Si noti che l'elemento che conferisce all'opera maggior ordine è il Crocefisso, la cui funzione, oltre che didattica e pietistica, è quella di dare maggiore stabilità alla composizione, eliminando ogni spinta centrifuga che creano le diagonali date dai gesti del santo. Inoltre la scelta di rappresentare una croce di fronte al santo, invece del consueto serafino alato, allude all'importanza di Cristo quale esempio da seguire. Lo stile dell'artista si caratterizza anche per la materia pittorica più densa e fredda.

Un'altra maniera di rappresentare un santo in una pala d'altare, era quella di mostrarlo come soggetto principale dell'opera, circondato da altre figure spesso altri santi, che potevano essere collegati al principale per il tipo o la condizione, oppure erano scelti in relazione alle reliquie contenute nell'altare, come nel caso della già citata pala di Alessandro Maganza (1556- 1632) che raffigura il *Miracolo di san Raimondo*¹⁵², esposta nella chiesa di Santa Corona (fig. 13). Boschini la cita come un Cristo sulle nuvole in mezzo a Maria Maddalena, la Madonna, i santi Luca e Antonio Abate con sotto San Raimondo di Penyafort. L'attribuzione e la datazione sono certe grazie alla presenza della firma individuabile sulla croce che tiene San Raimondo: "ALEX. MAGAN P." e all'iscrizione visibile sull'altare secondo la quale questo viene eretto nel 1604. Il committente è Lucantonio Caldugno devoto di

¹⁵¹ De Boer, 2008, p. 189.

¹⁵² Vicenza, Santa Corona. Olio su tela, cm 280 x 215.

Raimondo di Penyafort, santo canonizzato nel 1601¹⁵³. L'opera si trova ancora nella collocazione originaria, ossia sull'altare del transetto sinistro, attribuito a Giambattista Albanese (1573 – 1630), di una delle più importanti chiese di Vicenza, quella di Santa Corona, edificata dai frati domenicani tra il 1260 e il 1264 dopo che il re di Francia Luigi IX (1214 – 1270) donò una reliquia della corona di spine di Cristo al vescovo vicentino Bartolomeo di Breganze (1200 – 1270)¹⁵⁴. Si tratta di un santo di nuova proclamazione, canonizzato da papa Clemente VIII nel 1601. Il miracolo più famoso del santo narra di una prodigiosa dislocazione. San Raimondo fu convinto dal re Giacomo I ad accompagnarlo sull'isola di Maiorca, dove era molto numerosa la comunità di fede giudaica da convertire. Appena si accorse di una relazione amorosa indebita del Re, Raimondo decise di dissociarsi dal re rientrando a Barcellona. Avendogli il re negato una nave, attraversò il mare utilizzando il suo mantello ed entrò nel suo convento a porte chiuse. In questa pala il santo viene rappresentato dal Maganza in primissimo piano con le vesti domenicane, con la croce e il miracoloso mantello nero nelle mani e lo sguardo rivolto verso l'alto dove si nota Cristo in atto benedicente¹⁵⁵. La presenza dei santi Luca Evangelista e Sant'Antonio, entrambi in alto a destra, si collegano al nome del committente, Lucantonio Caldogno mentre la figura di Maria Maddalena, in alto a sinistra, dietro la Vergine, viene forse rappresentata perché è la santa patrona del terzo ordine dei Domenicani. Sono molto chiari i legami della tela con Tintoretto e Palma il Giovane, soprattutto nella parte inferiore del dipinto, nella bianca tonaca di Raimondo e nel plasticismo delle figure

¹⁵³ D.O.M. ANNVEN IN HONOREM DIVI RAYMVNDI ET HVIVS TEMPLI HORNAMENTVM LUCAS ANT. CALIDONIVS FRANCISCI F DICAUIT D. MDCIII.

¹⁵⁴ De Boer, 2008, p. 297.

che nella loro semplicità compositiva riescono a narrare l'episodio sacro in maniera molto chiara e sintetica.

Il modo forse migliore, ma sicuramente più adatto con cui un santo o una santa veniva celebrato in una pala d'altare era la raffigurazione della sua morte, in coerenza con la tradizione della chiesa cattolica di far coincidere il giorno dedicato a un santo con l'anniversario della sua morte, soprattutto se il santo faceva parte di un ordine religioso; ma è significativo che per le pale si scegliesse quasi sempre un santo martire e la scena raffigurasse un glorioso martirio¹⁵⁶.

L'esempio vicentino proposto, è quello del *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*¹⁵⁷, attribuita a Francesco Ricchino (1509/1513 – 1573) ed esposta nella chiesa di San Rocco e Teresa fondata negli anni Ottanta del Quattrocento per volontà del consiglio comunale della città e affidata ai Canonici regolari di San Giorgio in Alga che rimarranno proprietari dell'edificio fino al 1669 (fig. 14). L'opera, ancora in buono stato di conservazione e ancora nella sua collocazione originaria, sul secondo altare a sinistra, reca in basso a destra un cartellino che porta la scritta: D. VALENTINUS / CISOTVS VICENT / FACIEND. CVRAVIT. (ANNO SALVTISMDLXXII LOC V). Oltre all'iscrizione, si segnala la presenza nel cartiglio di una data, letta in modo non concorde 1571 o 1572 o 1575 forse aggiunta successivamente¹⁵⁸. Grazie al testamento del committente Valentino Cisotti, canonico regolare di San Giorgio in Alga, nel 9 febbraio 1572, sappiamo che egli

¹⁵⁶ Burckhardt, 1988, pp. 208-209.

¹⁵⁷ Vicenza, Santi Rocco e Teresa. Olio su tela, cm 360 x 207.

¹⁵⁸ Fiori, 2022, p. 150.

lasciò 70 scudi per far terminare il dipinto con Santa Caterina d'Alessandria¹⁵⁹. La congregazione di San Giorgio in Alga aveva già commissionato dei lavori al Ricchino. Come testimonia Maria Fiori, il maestro si trova coinvolto nel prestigioso incarico di dipingere quattro grandi tele con *Storie di Mosè* per il coro della chiesa di San Pietro in Oliveto a Brescia. Si ritiene che l'architettura presente sullo sfondo raffiguri la Loggia delle Muse del Palazzo Tè a Mantova. Questo dettaglio ha permesso di riconoscere nell'artista bresciano Francesco Ricchino l'autore della pala¹⁶⁰. Francesco era solito dipingere nelle sue opere ambientazioni architettoniche di Mantova, come in questo caso ma anche edifici rappresentanti esempi bresciani e palladiani, come si nota nella realizzazione del tempio sulla destra¹⁶¹. Grazie alle ricerche della studiosa Maria Fiori, sappiamo che la congregazione di San Giorgio in Alga aveva già commissionato dei lavori al Ricchino. Il maestro si trova coinvolto nel prestigioso incarico di dipingere quattro grandi tele con *Storie di Mosè* per il coro della chiesa di San Pietro in Oliveto a Brescia¹⁶². Ancora, all'interno della stessa chiesa, sull'altare di fronte a Santa Caterina vi è un'altra pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi*¹⁶³(fig. 15), firmata e datata sul piedistallo in basso a destra AVGS. BRIX. US/ MD.LVIII dipinta da un altro bresciano, Agostino Galeazzi (1523 – 1606)¹⁶⁴. Il dipinto di Ricchino rappresenta il momento finale del martirio, con una Caterina bella e giovane come vuole la sua storia, vestita con abiti

¹⁵⁹ Sfortunatamente il testamento del Cisotti, scoperto dal Rumor, non è più rintracciabile a causa della non specificata ubicazione della carta.

¹⁶⁰ De Boer, 2008, p. 418.

¹⁶¹ Fiori, 2022, p. 37.

¹⁶² Fiori, 2022, p. 25.

¹⁶³ Vicenza, Santi Rocco e Teresa. Olio su tela, cm 365 x 205.

¹⁶⁴ Sgarbi, 1980, pp. 39-40.

appartenenti all'alto rango e la corona ai suoi piedi¹⁶⁵. Lo sguardo profondo e malinconico si volge verso l'osservatore. La ruota dentata, simbolo della santa, viene qui rappresentata distrutta in mille pezzi grazie all'intervento miracoloso degli angeli. Subito a fianco si vede la figura di uomo muscoloso di schiena che solleva la spada per colpire e decapitare la santa, concludendo il martirio. Prima di giungere ad una attribuzione certa, l'opera è stata protagonista di un'intricata vicenda e di numerose proposte attributive. Inizialmente è stata attribuita dal Marzari ad Antonio Fasolo insieme ad altre "tre belle opere sue" presso la chiesa di San Rocco⁹⁹. Successivamente il Baroncelli riconosce per primo ad Agostino Galeazzi il dipinto con *l'Adorazione dei Magi* ma cita senza autore la pala del Martirio di Santa Caterina. Nel 1676 sarà la volta del Boschini a descrivere minuziosamente la presenza nel secondo altare della pala attribuendola però ad Alessandro Moretto. I primi ad accorgersi dell'inconciliabilità con la mano del Moretto e l'anno registrato nell'iscrizione saranno il Fenaroli e il Da Ponte. Tuttavia bisognerà attendere l'Arslan nel 1956, il quale riconosce l'opera ad un artista bresciano del XVI secolo proponendo il nome di Pietro Marone¹⁶⁶. Nel 1980 l'opera verrà esposta alla mostra *Palladio e la Maniera* come dipinto anonimo poiché Sgarbi giunge alla conclusione che nessuno degli artisti fino ad allora proposti era convincente nonostante concordasse con l'attribuzione alla scuola bresciana¹⁶⁷. Infine sarà Passamani¹⁶⁸ nel

¹⁶⁵ Principessa egiziana convertitasi al cristianesimo e condannata dall'imperatore romano Massenzio al supplizio della ruota uncinata. Distrutto lo strumento di tortura grazie all'intervento divino degli angeli, Caterina verrà decapitata per volere del sovrano ⁹⁹ Fiori, 2022, p. 150.

¹⁶⁶ Fiori, 2022, pp. 152-3.

¹⁶⁷ Sgarbi, 1980, pp. 39-40.

¹⁶⁸ In accordo con il Passamani è Franco Barbieri il quale, nel saggio dedicato ai dipinti di San Rocco, ragiona sulle differenti letture dell'iscrizione proposte fino ad allora e giunge alla conclusione che la data, cancellata dal restauro del 1980 era stata aggiunta successivamente e l'indicazione della commissione da parte di Valentino Cisotti conferma l'esecuzione della tela tra il 1571 e il 1572 e l'attribuzione all'artista bresciano Ricchino.

1986 ad ipotizzare per la prima volta il nome di Francesco Ricchino poiché unico artista morettesco in possesso di una “cultura architettonica veneto-mantovana”¹⁶⁹. Dal 2007 in poi il riconoscimento dell’artista verrà confermato anche dalla Frisoni e dalla Fiori, la quale afferma che il dipinto di San Rocco “mostra elementi stilistici e affinità tipologiche così strette con le opera di Francesco Ricchino da dover essere accolto senza perplessità nel suo catalogo”¹⁷⁰.

Sebbene i protestanti continuassero a riconoscere il sacramento del Battesimo, nel periodo della Controriforma vi fu un aumento significativo del numero di pale raffiguranti scene di battesimo, non solo di Cristo ma anche di cristiani convertiti. A tal proposito, si può esaminare l’opera di Alessandro Maganza, il *Battesimo di Cristo*¹⁷¹, conservato nella chiesa vicentina di Santo Stefano¹⁷² (fig. 16). Anche questa pala presenta un’iscrizione sul vessillo visibile sulla destra:” ECCE AGNVS DEI” ed è collocata per prima a sinistra nel coro. Dipinto già citato a partire dal Castellini, e attribuito al Maganza per la prima volta dal Boschini. L’Arslan lo definisce ‘nel complesso mediocre’. Diversamente, Sgarbi considera l’opera il tipico esempio della pittura semplificata e meramente devozionale dell’artista, quando sviluppa pienamente i caratteri della sua poetica antiedonistica¹⁷³. Sgarbi ritiene il dipinto databile al 1591, anno nel quale veniva eretto da Michele degli Allegri l’altare dedicato a San Giovanni Battista, probabilmente destinato ad ospitare la pala¹⁷⁴. De

¹⁶⁹ Fiori, 2022, p. 154.

¹⁷⁰ Fiori, 2022, p. 155.

¹⁷¹ Vicenza, Santo Stefano, Olio su tela, cm 266 x 152.

¹⁷² A Vicenza è presente un’altra opera, sempre del Maganza, che rappresenta la stessa scena, in mostra nella Basilica di Montebelluno.

¹⁷³ Sgarbi, 1980, p. 111.

¹⁷⁴ Sgarbi, 1980, p. 109.

Boer considera la pala un'opera giovanile dell'artista date le forti influenze del maestro Antonio Fasolo. Continua ipotizzando una diversa committenza dell'opera da parte della famiglia Arnaldi, la quale era in amicizia con la famiglia Renaldi detentrici della cappella che ospita il dipinto¹⁷⁵. Della chiesa non è certa la data di edificazione, eppure viene nominata già nel 1176 in diversi documenti. Inizialmente ospitava i Padri secolari fino a quando nel 1595 passa nelle mani dei Padri Teatini arrivati in città¹⁷⁶. La Chiesa attuale risale a dei lavori di costruzione iniziati nel 1695 e terminati nel 1726¹⁷⁷.

All'interno della stessa chiesa vi è un'altra pala attribuita ad Alessandro Maganza che rappresenta la *Lapidazione di Santo Stefano*¹⁷⁸ (fig. 17). Il santo viene rappresentato giovane, inginocchiato sul suolo roccioso, con la dalmatica diaconale che volge lo sguardo al cielo con le braccia aperte in atto di preghiera mentre accoglie il martirio. Alla sua destra stanno i carnefici con le pietre in mano pronti a lapidare il santo. La pala è da collocarsi dopo il 1579 poiché sullo stemma presente in primo piano, in basso a destra, vi è un'iscrizione: "MIC PR" che sta ad indicare il nome del vescovo Michele Priuli, il quale entrò nella città di Vicenza nell'anno 1579 e che probabilmente commissionò l'opera. Date alcune affinità stilistiche ed iconografiche con la pala i *Santi Marco e Vincenzo presentano Vicenza alla Madonna con Bambino* esposta nel Duomo di Vicenza ed eseguita nel 1581, il dipinto di santo Stefano

¹⁷⁵ De Boer, 2008, p. 294.

¹⁷⁶ Nel 1720 i Padri Teatini abbandonano la Chiesa di Santo Stefano dopo aver ottenuto il permesso di costruire una chiesa dedicata al loro fondatore Gaetano Thiene, la Chiesa di San Gaetano. La Chiesa di Santo Stefano rimane in uso per la parrocchia. Nel 1807 si fonde con la parrocchia dei Santi Lauterio e Barbara che nel 1808 si trasferisce nella Chiesa di Santo Stefano.

¹⁷⁷ De Boer, 2008, p. 286.

¹⁷⁸ Vicenza, Santo Stefano. Olio su tela, cm 280 x 153.

potrebbe risalire a quell'epoca. Sgarbi ascrive il quadro a Giambattista Maganza il vecchio considerando alcune prove stilistiche di tradizione tizianesca ¹⁷⁹ . Diversamente De Boer afferma che si tratta di un'opera giovanile di Alessandro Maganza, in cui sono evidenti le influenze di Tintoretto e di Bassano soprattutto nel gruppo dei carnefici presenti sulla destra e nelle due figure in dialogo alle loro spalle¹⁸⁰. Contrasta con la drammatica concitazione della scena il personaggio di sinistra, il quale sembra ignorare l'evento mentre guarda verso lo spettatore.

Il periodo post-tridentino vide un rapido aumento del numero di pale aventi per soggetto l'opera dei santi in favore dei poveri e degli ammalati, come illustra il dipinto con *San Valentino che risana gli infermi* ¹⁸¹, attribuito ad Alessandro Maganza (fig. 18). Oggi è possibile ammirarlo presso la chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Vicenza, dove è collocato nel primo altare entrando a sinistra. Originariamente decorava l'altar maggiore della chiesa di San Valentino, edificata nel 1575 dai Frati Mendicanti e consacrata nel 1584 dal vescovo Michele Priuli secondo l'iscrizione presente sulla facciata¹⁸². Nel 1646 venne adibita ad orfanatrofio dal Padri Somaschi e nel 1812 passò nelle mani della Congregazione della Carità che nel 1921 abbandonò l'edificio poi utilizzato come magazzino ¹⁸³. Una volta abbandonata la chiesa di San Valentino la congregazione di Carità vi lasciò la pala e soltanto nel 1923 il dipinto venne trasferito presso la chiesa dei Santi Felice e Fortunato. Sull'altare della pala di San Valentino vi era un'iscrizione, ormai non più

¹⁷⁹ Sgarbi, 1980, p. 105.

¹⁸⁰ De Boer, 2008, p. 293.

¹⁸¹ Vicenza, Santi Felice e Fortunato. Olio su tela, cm 421 x 214.

¹⁸² De Boer in Boschini, 2008, p. 440. "D. VALENTINO MICHAELIS PRIOLIS EPIS. REIP. Q. VINCENT. CONSILIO AC OPE MENDICANTIVM CVRATORES DICARVNT. MDLXXXIV".

¹⁸³ De Boer, 2008, p. 440.

leggibile: B. VALENTIN MARTYRI IVLIVS BONIFACIVS P.C. ANNO MDLXXXV”, secondo la quale l’altare era dedicato al santo Valentino e commissionato da Giulio Bonifacio nel 1585¹⁸⁴.

Dal punto di vista iconografico risulta particolarmente interessante la rappresentazione di questo santo. Sotto questo nome si celebrano tre persone diverse che in realtà sono una sola e la cui festa cade nello stesso giorno: un prete romano, un vescovo di Terni e un vescovo itinerante di Rhetia. Probabilmente i due santi italiani rappresentano la stessa persona, mentre san Valentino di Rhetia, la cui leggenda deriva dalla contaminazione con quella dei suoi omonimi italiani, era un vescovo itinerante che fu sepolto a Mais vicino a Merano nel Tirolo italiano. Il duca di Baviera, Tassilo III, fece trasportare le sue reliquie a Passau nel 764 e ne fece uno dei patroni della diocesi: questo spiega la sua popolarità in Germania¹⁸⁵. Sappiamo che san Valentino è il patrono degli innamorati perché in certi paesi le ragazze scelgono il loro fidanzato nel giorno del suo compleanno e il pretendente eletto nel giorno della festa di San Valentino veniva chiamato lui stesso un Valentino¹⁸⁶. Inoltre san Valentino di Rehtia veniva invocato in Germania per la guarigione degli epilettici e questo patronato si spiega perché avrebbe guarito un bambino storpio. L'iconografia di san Valentino è quasi esclusivamente tedesca e risale all'estrema fine del XV secolo o all'inizio del XVI secolo e lo vede rappresentato come un vescovo con un bambino epilettico disteso ai suoi piedi¹⁸⁷. In questa pala si mostra invece in

¹⁸⁴ De Boer, 2008, p. 441.

¹⁸⁵ Réau, 1958, p. 1303.

¹⁸⁶ L'etimologia popolare trasformò in tedesco in Vielliebchen, Philippchen: da qui il francese filippino. Ciao filippino si dice in modo giocoso per richiedere un piccolo regalo.

¹⁸⁷ Réau, 1958, p. 1304.

vesti militari che potrebbero mettere in dubbio l'osservatore. Tuttavia a confermare l'attribuzione, non solo sta l'iscrizione sull'altare ma anche le due figure rappresentate ai piedi del santo. Esse hanno tutto l'aspetto di persone affette da epilessia che, secondo la tradizione, era pensata come uno spirito maligno o un demone che catturava le persone. Poteva essere guarita solo con l'aiuto divino. Nel dipinto infatti, san Valentino viene rappresentato come intercessore dell'invocazione tra la Madonna e i malati. Inoltre per tradizione il legame tra l'epilessia e santo pare fosse legato a una assonanza fonetica, nella lingua tedesca, tra la pronuncia del nome del santo e quella del termine caduta, (Valentin e vallen-tomber) che spesso caratterizzava le crisi come avviene infatti per i due malati presenti in primo piano nell'opera¹⁸⁸. Come suggerisce la Binotto, si nota come Alessandro abbia attinto dalle precedenti pale del Tintoretto, per quanto riguarda le pose contorte dei personaggi in primo piano memori della pala con il *Miracolo di Sant'Agostino*, mentre il luminismo brillante e schiarito quasi "soprannaturale, d'impronta veronesiana mette in risalto le stoffe degli abiti dei personaggi. Tuttavia, il dipinto pur risentendo dello stile di Tintoretto, mostra una sua originalità compositiva ravvisabile sia nel plasticismo, già citato, delle figure degli infermi sia nell'impianto spaziale messo in evidenza dal profondo colonnato che taglia trasversalmente la fascia mediana del dipinto. Questa struttura compositiva è interessante anche perchè, tramite la diagonale disegnata dal basamento su cui poggiano le colonne, si divide lo spazio in due parti, mettendo in evidenza la realtà terrena in primo piano e quella

¹⁸⁸ Réau, 1958, p. 1303.

ultraterrena, nella parte superiore della pala dove si affaccia la Vergine Maria con in braccio il piccolo Gesù Bambino. I colori sono smaglianti e la luminosità diffusa.

Si osservi un'altra opera che propone il tema della generosità e dell'amore verso il prossimo: l'*Elemosina di Sant'Antonino di Firenze*¹⁸⁹ (fig. 19), dipinta da Leandro Bassano (1557 – 1622), esposta presso la chiesa di Santa Corona a Vicenza. Detta appunto anche, la *Carità di Sant'Antonino*, è un'opera che presenta la firma dell'artista a destra sul piedistallo della colonna, LEANDER /BASS. EQ VVES P., e che si trova ancora nella sua collocazione originaria, ossia il terzo altare a destra. Sgarbi definisce l'opera 'tipica di Leandro *post 1595-6 e pre 1598*, anno nel quale fu consacrato l'altare su cui è posta¹⁹⁰. Nel testamento del 21 agosto 1525 Gabriele Monza¹⁹¹ lascia 228 ducati per un altare in onore dell'arcivescovo domenicano Antonino da Firenze, il quale era stato canonizzato nel 1523. Tuttavia, la famiglia Monza non riesce a pagare alla chiesa il contributo annuale relativo all'altare, per cui nel 1570 il patronato dello stesso era sul punto di passare nelle mani della famiglia Cogolo. Secondo l'iscrizione dell'altare, però, il discendente Fabio Monza riesce a risolvere la situazione completando la costruzione dell'altare nel 1598¹⁹². La pala segna un nuovo periodo stilistico di Leandro, una maniera d'esecuzione piatta e uniforme entro un disegno largo e definito, che nega la pittura di tradizione paterna, ancora visibile invece, nell'altra pala vicentina dell'artista, l'*Estasi di San Francesco*. Considerando l'impostazione iconografica e gli elementi architettonici

¹⁸⁹ Vicenza, Santa Corona. Olio su tela, cm 283 x 213.

¹⁹⁰ Sgarbi, 1980, p. 96.

¹⁹¹ Un discendente di Gasparo Monza, il quale nel 1474 fa erigere "unam capellam cum monumento" nella Chiesa di Santa Corona.

¹⁹² De Boer, 2008, p. 299.

della pala di Santa Corona si nota il forte richiamo alla già citata opera paterna con la *Visione di Sant'Eleuterio*.

Molto interessante è anche la pala d'altare che mostra *San Rocco fra gli appestati*¹⁹³, ora conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano e dipinta da Jacopo Bassano per l'altar maggiore della chiesa dei Santi Rocco e Teresa di Vicenza, officiata nel XVI secolo dai Canonici regolari di San Giorgio in Alga¹⁹⁴ (fig. 20). Firmata sul gradino in basso a destra: "JAC A POTE BASS PINGEBAT", non è datata¹⁹⁵. Circa la datazione, le opinioni della critica non sono del tutto coincidenti, anche se gli studiosi sono orientati a collocare il dipinto nel periodo compreso tra il 1568 e il 1576¹⁹⁶. Infatti l'erezione di questo altare da parte dei Canonici di San Giorgio e la scelta del soggetto per questa pala, secondo l'Arslan, devono collegarsi al drammatico evento della peste che investì la città di Vicenza nel 1575-76.¹⁹⁷ Tuttavia, mancano dei dati oggettivi a conferma di questa ipotesi; inoltre, come suggerisce Enrico Noè, la scelta di porre una pala dedicata a san Rocco sull'altare maggiore in una chiesa dedicata allo stesso santo è piuttosto ovvia¹⁹⁸. Da alcuni studi condotti da Paolo Preto, risulta che la peste arrivò in città soltanto nel 1577 e che

¹⁹³ Milano, Pinacoteca di Brera. Olio su tela, cm 350 x 210.

¹⁹⁴ Congregazione sorta tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo a Venezia. In essa vi facevano parte sia chierici che laici quasi tutti appartenenti a nobili famiglie ma desiderosi di condurre una vita solitaria e povera ferma nella fede. Fra questi spicca il nome di Lorenzo Giustiniani, futuro patriarca di Venezia. La loro prima regola, approvata nel 1404 prevedeva la pratica della solitudine e della preghiera. Questi Canonici Secolari (detti anche Celestini dal colore della tunica) si caratterizzano per la loro vita devota e umile in contrapposizione con la solennità dell'ufficiatura della liturgia. A Vicenza la prima comunità dei Canonici veneziani ebbe sede, fin dal 1400 nella chiesa di Sant'Agostino, in seguito nel 1486 sorgerà anche nella chiesa di San Rocco. Nel 1668 papa Clemente IX sopprime l'intera congregazione donando tutti i beni alla Repubblica di Venezia.

¹⁹⁵ Terribile, 2011, p. 341.

¹⁹⁶ Noè, 1990, p. 34.

¹⁹⁷ Nel 1807 la pala d'altare viene rimossa dalla sua collocazione originaria e conservata temporaneamente nel deposito del demanio. Successivamente il 28 marzo 1811 il dipinto viene trasferito a Milano e il 30 luglio dello stesso anno lo si ritrova nella lista delle nuove opere arrivate alla Pinacoteca di Brera.

¹⁹⁸ Noè, 1990, p. 34.

l'anno dopo sarebbe già stata debellata; quindi l'occasione non è da ricondursi necessariamente allo scoppio di una pestilenza. Dal 1912 è presente sull'altare maggiore della Chiesa dei Santi Rocco e Teresa una copia della pala di Bassano dipinta dallo scledense Giuseppe Faccin (1874 – 1916).

In quest'opera l'artista riesce ad esprimere al meglio quei sentimenti che muovono a una partecipe rappresentazione dell'umanità sofferente e dell'umile gente comune; come afferma Humfrey, è da considerarsi uno dei migliori esempi di questa serie di pale venete raffiguranti il tema della carità¹⁹⁹. A tal proposito, vi sono alcuni elementi in particolare, che riescono a comunicare al meglio tali sentimenti, come ad esempio, l'unico appestato presente sulla quinta laterale destra, che a stento riesce a reggersi in piedi. Si noti inoltre l'episodio del padre che soccorre il figlio in primo piano. San Rocco viene rappresentato vestito con un berretto a falde larghe, bordone, croci e insegne da pellegrino. Dinnanzi a lui una figura femminile, dai lineamenti delicati, riesce a catturare l'attenzione del santo con il suo gesto implorante. Come afferma Terribile, si tratta del brano di pittura più bello ed efficace del dipinto²⁰⁰. Domina maestosa, su questo drammatico scenario, la Vergine, avvolta in una nube sorretta dagli stessi putti che reggevano la nube del Cristo nella pala di Sant'Eleuterio. Essa volgendo lo sguardo al cielo intercede in favore del santo.

All'interno della stessa chiesa dei santi Rocco e Teresa vi sono altre tre pale d'altare, post 1563, significative per quanto riguarda il tema della vita dei santi. Entrando vediamo che la chiesa, a navata unica, con volta a padiglione, mostra sul primo altare

¹⁹⁹ Humfrey, 1999, p. 1151.

²⁰⁰ Terribile, 2011, p. 344.

a destra, la pala della *Pentecoste*²⁰¹ (fig. 21), attribuita a Giovanni Battista Zelotti. La pala, realizzata originariamente per il soppresso oratorio della Misericordia e commissionata dalla Congregazione dei Turchini, si trovava su un altare, dedicato allo Spirito Santo, eretto nel 1562 dalla Confraternita della Misericordia, per volontà di papa Pio IV²⁰². La Confraternita della Misericordia o Compagnia dei Turchini, fondata nel 1493, era stabilita in una casa vicino la chiesa di Santa Corona, la quale divenne in breve tempo un oratorio. Successivamente, circa il 1806 per volontà di Napoleone, la Confraternita venne soppressa e le proprietà confiscate. Tuttavia, secondo Saccardo prima della soppressione, il dipinto non si trovava già più nella sua collocazione originaria, ma venne trasferito a Palazzo della Ragione e l'anno dopo venne collocato nella chiesa di Santa Corona. Come precedentemente detto, la pala si trova oggi nella chiesa dei Santi Rocco e Teresa sul primo altare a destra²⁰³, anche se non sappiamo con certezza quando venne spostata²⁰⁴. La Brugnolo riporta interessanti notizie sulla pala e scrive:” nel 1562 si ricorse al Papa per ottenere grazie spirituali”, e Pio IV concesse alla compagnia dei Turchini il denaro per erigere l'altare facendovi dipingere la pala per “magistrum baptistam veronesem pictorem sacrimontis pietatis”. La data 1562 viene a costituire il termine post-quem per l'esecuzione del dipinto, di fatto posteriore²⁰⁵. Secondo l'iconografia generale della Pentecoste, l'episodio si svolge all'interno del tempio santo, luogo sacro dell'incontro del mondo terrestre con quello celeste, che vediamo aprirsi sullo sfondo, alle spalle della Vergine, sopraelevata da una serie di scalini e posizionata al

²⁰¹ Vicenza, Santi Rocco e Teresa. Olio su tela, cm 365 x 212.

²⁰² Sgarbi, 1980, p. 65.

²⁰³ Cevese, Reato, 1988, p. 88.

²⁰⁴ De Boer, 2008, p. 317.

²⁰⁵ Brugnolo, 1992, p. 116.

centro sull'opera. Nella parte superiore della pala un largo alone di luce che scende ad illuminare la stanza come raggi che s'irradiano dalla mistica Colomba attirando l'attenzione e lo stupore degli Apostoli, i quali vengono rappresentati meravigliati in posizioni articolate ma senza forzature. Da notare che anche la figura della Vergine è resa elegante e posata. Ecco che la Pentecoste vuole esprimere il mistero della Chiesa, quale tempio vivente, luogo privilegiato ed unico, di questo passaggio dal mondo terreno e quello celeste. Secondo Sgarbi, l'opera si avvicina alla *Pentecoste* del ciclo di tele del refettorio di Praglia, anzi è forse di qualità superiore, facendo supporre una datazione più avanzata, intorno circa il 1568-1570. Il confronto con quest'ultima è interessante perché, se da un lato, nel paragone risalta l'analogia del tema e dello schema compositivo, dall'altro, come afferma la Brugnolo, è evidente la differenza dello stile.

Di fronte all'altare della Pentecoste, quindi sul primo altare del lato sinistro, appariva, in precario stato di conservazione, la pala con la rappresentazione del *Ritrovamento della vera Croce con san Lorenzo Giustiniani*²⁰⁶(fig. 22), riconosciuta dal Boschini nella piccola cappella²⁰⁷ a destra del coro, ancora una volta a Giambattista Zelotti. Fortunatamente il restauro del 1980, ne migliorò le condizioni, rimanendo rovinata la figura di cavaliere sullo sfondo. Secondo l'iscrizione la cappella è stata fondata nel 1577, ossia nel quinto anno del pontificato di Gregorio Magno²⁰⁸. Probabilmente fu fatta erigere dal prete Nicolò Caldugno, il quale,

²⁰⁶ Vicenza, Santi Rocco e Teresa. Olio su tela, cm 345 x 215.

²⁰⁷ Cappella dedicata alle Anime del Purgatorio.

²⁰⁸ D.O.M. / ALTARIS HVIVS SACRIFICIVM / FVNEBRE A PVRGATORII / POENIS PIAM ANIMAM SOLVIT / GREGORIO XIII PONTIFICE MAXIMO SIC DONANTE ANNO / MDLXXVII DIE XIX MARTII / PONTIFICATVS SVI ANNO V.

secondo l'iscrizione ²⁰⁹, commissionò anche la pala d'altare. Non è la sua collocazione originaria, poiché un tempo, essa si trovava posizionata nella cappellina di destra; poi nel 1807 fu posizionata sul primo altare di sinistra²¹⁰. Secondo Castellini, l'altare era dedicato alla Scoperta della Santa Croce e al fondatore dell'ordine dei canonici alghensi Lorenzo Giustiniani (1381- 1456)²¹¹. Per quanto riguarda la datazione, sappiamo che lo Zelotti morì nel 1578, quindi il dipinto deve risalire a prima di tal data. Tra il 1569-70 l'artista si trova impegnato a dipingere gli affreschi in Villa Caldogno, probabilmente su commissione di Angelo Caldogno²¹². Ecco che la pala potrebbe essere stata realizzata successivamente a questa commissione²¹³. L'opera, come scrive la Brugnolo, mostra Sant'Elena in secondo piano a sinistra, con la corona sul capo e le braccia aperte e alzate rivolte verso una delle tre croci sante ritrovate, sulla quale un uomo, miracolosamente guarito è sostenuto da un vecchio barbuto. San Lorenzo Giustiniani figura in primo piano sulla sinistra, vestito con una tunica bianca e una mantella azzurra e non è da escludere che alle sue spalle possa trovarsi il committente del dipinto Nicolò Caldogno. Inoltre, non bisogna tralasciare quello che è lo stile che caratterizza l'opera, sicuramente, realizzata con eccellente abilità tecnica. Come riporta Brugnolo, la pala mostra i caratteri stilistici ricorrenti delle opere zelottiane a partire dagli anni 1566-67, che raggiungono qui una forte accentuazione²¹⁴. Questi caratteri così intensificati,

²⁰⁹ PRESBYTER / NICOLAVS / CALIDONIVS/ VICENTINUM / FACIENDAM / CVRAVIT.

²¹⁰ Sgarbi, 1980, p. 64.

²¹¹ Proveniente da un'antica famiglia patrizia veneziana, divenne uno dei fondatori dell'ordine di San Giorgio in Alga, di osservanza agostiniana. Venne beatificato nel 1524. Nel 1690 venne proclamato santo da papa Alessandro VIII.

²¹² Brugnolo, 1992, pp.118-119.

²¹³ De Boer, 2008, pp. 421- 424.

²¹⁴ Brugnolo, 1992, p. 124.

vengono sottolineati anche dallo Sgarbi, il quale individua anche motivi veronesiani e bassaneschi che conferiscono alla scena una maggiore drammaticità. L'intervento di restauro ha messo in evidenza il grande ed espressivo movimento giocato sulla diagonale della croce posizionata in primo piano. Un ulteriore elemento considerato da Sgarbi, che contraddistingue le ultime opere dello Zelotti, in termini spaziali, è l'organizzazione della scena con un ritmo più rallentato ed equilibrato, a differenza delle opere precedenti, che mostrano una maggiore concentrazione della scena in primo piano che conferiva un movimento più schiacciato e compresso.

Nel 1676 Boschini notò con felice illuminazione un'altra bellissima pala d'altare "imbevuta del prezioso balsamo di Paolo Veronese"²¹⁵. In origine, sempre nella Chiesa dei Santi Rocco e Teresa, sul primo altare di sinistra, si trovava la bella pala centinata che mostra la *Probativa Piscina*²¹⁶ (fig. 23) di Antonio Fasolo (1530 – 1572). Come riporta Sgarbi, in seguito alle soppressioni napoleoniche circa il 1810, la pala fu depositata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e sostituita sull'altare di San Rocco, dalla pala del *Ritrovamento della vera croce*, dello Zelotti. Nel 1922, pur restando di proprietà demaniale, il dipinto ritornò a Vicenza, trasferendosi nel Museo Civico, dove si trova ancora oggi²¹⁷. Fasolo è artista che collabora molto con Veronese e Zelotti e che si lega molto alla città di Vicenza, diventando l'interprete delle esigenze autocelebrative della nobiltà vicentina che a lui si rivolgeva per la realizzazione di ritratti e decorazione di ville di campagna²¹⁸. Inoltre si ipotizza una certa notorietà dell'artista anche perché dal 1° di gennaio del 1557 risulta iscritto

²¹⁵ Sgarbi, 1980, p. 77.

²¹⁶ Vicenza, Museo Civico. Olio su tela, cm 365 x 215,5.

²¹⁷ De Boer, 2008, p. 417

²¹⁸ Anapoli, 2009, p. 17.

all'Accademia Olimpica con la carica di “conservatore” degli statuti e dei contratti relativi l'Accademia e degli oggetti d'arte²¹⁹. Molli afferma essere l'opera a carattere religioso più appariscente dell'artista²²⁰. L'episodio della Probativa Piscina è uno dei prodigi di Gesù, ambientato presso la miracolosa piscina di Betzaeta in Gerusalemme. Il miracolo avveniva per immersione nelle acque della piscina agitate da un angelo che discendeva dal cielo. Nel racconto si dice che la piscina fosse circondata da portici sotto i quali giacevano un gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici, i quali si individuano nelle figure in primo piano. Sono da notare gli elementi della passione, il pane e il vino posizionati vicino le gambe dell'infermo accasciato sul suo lettuccio, probabilmente da identificarsi nel protagonista dell'evento miracoloso. Come precedentemente detto, la pala con la *Probativa Piscina* rimanda ancora, nelle invenzioni scenografiche, al Veronese soprattutto nella realizzazione del grande scalone che confluisce in una struttura architettonica imponente e massiccia, di evidente sapore palladiano e veronesiano che mostra colonne doriche e un fregio di triglifi, bucrani e patere. Anche l'esempio di Jacopo Bassano è a monte sia della concezione spaziale, sia nell'uso della luce che nell'ideazione di alcune figure, come ad esempio la figura della donna con bambino a sinistra. Brugnolo aggiunge inoltre che l'altare che custodiva l'opera nella chiesa dei Santi Rocco e Teresa, presenta elementi architettonici tipicamente palladiani con precisi richiami a monumenti all'antica²²¹. Anche i colori e la luce rimandano al Veronese, mentre la traccia del disegno delle figure è più vicina allo stile tintorettesco. Tipici tratti dell'artista sono invece l'attenzione per le fisionomie dei

²¹⁹ Anapoli, 2009, p. 18.

²²⁰ Molli, 2003, p. 408.

²²¹ Anapoli, 2009, p. 100.

personaggi e la resa delle stoffe, elementi che derivano probabilmente dalla sua attività di ritrattista²²². Il richiamo eucaristico si nota nella piccola natura morta realizzata in corrispondenza di Cristo e formata semplicemente da una pagnotta di pane e da una brocca²²³. Lo storico, aggiunge inoltre, che vanno segnalati altri espliciti riferimenti alla pittura di Jacopo Bassano, ravvisabili, nel cane e soprattutto nella figura di donna con il bambino. Questo è un elemento che aiuta nella datazione dell'opera poichè induce a ritenere plausibile l'indicazione di una cronologia appartenente al periodo tardo dell'attività del Fasolo²²⁴. Inoltre gli studiosi ritengono che l'opera sia proprio espressione di una personalità matura dell'artista ravvisabile soprattutto dal fatto che la resa anatomica degli infermi in primo piano, sembra un po' allungata, in ricordo dei *Prigioni*, realizzati sempre dal Fasolo nel soffitto dell'Eolia.

²²² Anapoli, 2009, p. 102.

²²³ Anapoli, 2009, pp. 100-101.

²²⁴ Sgarbi, 1980, pp. 77-78.

2.2.3 *Temî mariani*

Nel periodo post-tridentino, insieme all'abbondante produzione di pale a soggetto cristologico e agiografico, rimase molto diffusa la realizzazione di pale rappresentati i temi tradizionali della Madonna con Bambino e santi o scene tratte dalla vita della Vergine. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il Concilio di Trento aveva sancito la legittimità della pratica dell'invocazione dei santi ad intercessione dei fedeli e difatti il primo e principale tramite rimaneva, malgrado i tentativi dei protestanti di sminuirne l'importanza, la 'Vergine Madre di Dio'²²⁵. Essa era solitamente rappresentata al centro della pala, attorniata da figure di santi. Questo genere di composizione, definito 'narrazione con soggetti statici', e spesso citato con il termine di Sacra Conversazione²²⁶, primeggia nelle pale d'altare del Quattrocento, sviluppandosi poi anche nel secolo seguente.

Fin dalle origini le absidi delle chiese venivano decorate con rigide rappresentazioni a mosaico e ad affresco della Madonna o di Cristo, che si sono poi evolute nel corso degli anni assumendo gesti più espressivi e movimenti più dinamici. Nella composizione potevano essere presenti due santi, fino ad arrivare a composizioni più affollate e complesse, che comprendevano anche figure ausiliarie, come donatori e angeli. In questo tipo di iconografia prevale l'unità spaziale, sia in casi di ambientazioni chiuse, sia in casi di paesaggi aperti. L'ambientazione ha lo scopo di focalizzare l'attenzione dell'osservatore sulla figura della Madonna in trono, che spesso viene sistemata contro un drappo, sostenuto da angeli, che la isola dal cielo,

²²⁵ Humfrey, 1999, pp. 1151-1152.

²²⁶ Espressione non sempre utilizzata dagli storici del nostro secolo, come Burchardt, anzi ritenuta fuorviante poiché non sempre la Madonna e i santi vengono rappresentati intenti in un vero colloquio.

oppure, viene posta all'interno di un'abside di una chiesa per conferirle maggiore solennità.

I santi rappresentati sulle pale d'altare con temi mariani sono vari e numerosi; troviamo santi uomini e donne di ogni età dalla giovinezza alla vecchiaia e le loro espressioni spaziano da uno stato di tranquillità ad uno di completa estasi. Questi contrasti di carattere vengono sottolineati dai contrasti dei costumi, nelle pose dei vari personaggi. Il numero e la scelta delle figure possono subire una gran quantità di varianti e soprattutto possono essere condizionate dalla presenza di reliquie in un altare. Ecco che si presenta quindi una vasta gamma di soluzioni diverse di rappresentazione del tema della Sacra conversazione²²⁷.

Durante il corso del XVI secolo, uno dei soggetti privilegiati per la pala d'altare maggiore diviene quello dell'Assunzione, che andò a sostituire la precedente iconografia dell'Incoronazione della Vergine. Questo soggetto esprimeva principalmente due concetti fondamentali per la religione cristiana, ovvero la glorificazione della Vergine Maria e l'idea della possibilità della resurrezione fisica di tutta l'umanità attraverso il sacrificio di Cristo, continuato nella messa. Infatti, in alcune pale d'altare, raffiguranti questo soggetto è possibile trovare in primo piano vari oggetti in uso nel cerimoniale liturgico che creano un collegamento diretto con l'altare sottostante²²⁸.

Un esempio interessante di tema mariano dipinto nel periodo che ci interessa è rappresentato dalla pala di Alessandro Maganza raffigurante la *Madonna con i*

²²⁷ Burckhardt, 1989, p. 96.

²²⁸ Humfrey, 1999, p. 1157.

*quattro Evangelisti*²²⁹, del 1580 e inizialmente ubicata nel bellissimo santuario di Monte Berico di Vicenza (fig. 24), il quale, secondo la tradizione, viene edificato in seguito ad un episodio di apparizione della Madonna a una donna di Sovizzo, Vincenza Pasini ai tempi dell'epidemia di peste del 1428. Oggi il dipinto è conservato sulla parete dell'entrata del refettorio-pinacoteca a sinistra²³⁰. Dipinta per l'altare dedicato alla Vergine,²³¹ è la prima opera documentata di Alessandro Maganza, dopo l'apprendistato presso il padre e il Fasolo e che segna quindi l'inizio dell'autonoma attività dell'artista²³². Interessante il fatto che dei due maestri, non si nota alcun rimando, e che Alessandro si presenta con questa tela nei suoi caratteri più tipici. Sgarbi sottolinea il fatto che, durante un soggiorno in laguna Alessandro entrò in contatto con Tiziano tardo, Tintoretto e soprattutto Palma il Giovane, la cui lezione si manifesta in questa opera¹⁵⁶. Nell'ottobre del 1579 il Maganza firmò un contratto con il collegio dei notai per la realizzazione di una pala d'altare che rappresentasse: "li quattro evangelista, et il Spirito Santo et la Nostra Donna con un Christo morto in braccio, et un angelo per banda secondo il disegno veduto dalli Presidenti del Collegio". Marco e Luca sono i patroni dei notai. Si nota come però non compare nel dipinto il Cristo morto richiesto dalla committenza. Si riconoscono i santi Marco e Luca patroni dei notai. Nel 1580 Andrea Palladio viene pagato per la realizzazione dell'altare maggiore, all'epoca situato nel coro, quindi il dipinto potrebbe risalire a quell'anno. Sfortunatamente nel 1824 sia l'altare che il coro

²²⁹ Vicenza, Santuario di Monte Berico. Olio su tela, cm 355 x 211.

²³⁰ De Boer, 2008, p. 279.

²³¹ Secondo l'iscrizione presente sull'altare originario ancora presente in loco "CLEMENTISS. VIRGINI OB PATRIAM DIRA PESTE SERVATAM NOT. COLL. D. D. "L'altare era stato edificato come ringraziamento alla Vergine per la liberazione dall'epidemia di peste del 1577-78.

²³² Lodi, 1965, p. 110.

vennero demoliti e sostituiti dalla costruzione del campanile e in tale circostanza la pala del Maganza venne trasferita nel refettorio²³³. La pala esprime in modi semplici verità di fede attraverso una poetica anti-edonista e una pittura semplice e funzionale all'insegnamento religioso e spirituale²³⁴. Sulla ricerca della bellezza formale, prevale ora la volontà di 'comunicare' e di 'persuadere' i fedeli, mortificando soluzioni decorative e preziose in favore di una maggiore essenzialità espressiva²³⁵. Diversamente dalle opere successive dell'artista, qui colpisce l'insolito cromatismo acceso, come nel gruppo di sinistra dove si accordano senza contrasto rossi, verdi e arancioni e a destra verdi, arancioni e rosa.

Risulta più rappresentativo verso la fine del Cinquecento, il tipo compositivo di pala organizzata su due ordini, come nel caso della pala di Alessandro Maganza del Duomo di Vicenza, che mostra *I santi Vincenzo e Marco presentano Vicenza alla Madonna con il Bambino*²³⁶ dipinta l'anno successivo, nel 1581 (fig. 25) su committenza civica. L'intenso clima devoto del momento è riflesso non solo per l'insolito dinamismo che caratterizza l'opera nella raffigurazione dell'apparizione celeste²³⁷ ma anche nell'eloquenza dei gesti e dei volti dei protagonisti. Si viene così a creare una muta conversazione tra i personaggi coinvolti a manifestare l'esperienza della visione celeste. Questa impostazione aiuta a costruire un'immagine più narrativa, inducendo il fedele osservatore a rammentare che i santi, oltre che essere fonti di aiuto ultraterreno, rimangono uomini e donne le cui azioni dovevano fungere

²³³ De Boer, 2008, p. 279.

²³⁴ Sgarbi, 1980, p. 108.

²³⁵ Binotto, 2000, pp. 785-786.

²³⁶ Vicenza, Duomo. Olio su tela, cm 273 x 167.

²³⁷ Lodi, 1965, p. 110.

da esempio. Boschini descrive l'opera nella sua ubicazione originale :” Sala grande del Palazzo ove si trattano la Cause Civili. Evvi un’Armaro chiuso, che si apre una volta all’anno il giorno di S. Vincenzo dentro di cui vi sta un quadro, sopra il quale v’è dipinto S. Vincenzo e quando s’apre il detto Armaro vi si celebra una Messa; assistendovi gli Rettori, e tutti i Rappresentanti pubblici e il Clero; e la detta Pittura è di mano di Alessandro Maganza”²³⁸. Vi è un documento del 16 aprile 1581 nel quale il Comune di Vicenza delibera la costruzione di un altare che prevedeva una pala per la celebrazione annuale della festività di San Vincenzo, nel punto in cui in passato vi era una “antiqua chiesa” dedicata al santo. Quest’opera corrisponde alla descrizione del Boschini secondo cui la pala di San Vincenzo e Marco veniva utilizzata nella Sala delle Cause Civili in ricorrenza della messa dedicata al Santo. L’Arslan, identifica la pala come un’opera giovanile di Alessandro, mentre il Barbieri sostiene la possibilità di una collaborazione tra il padre Giambattista il Vecchio e Alessandro. Tuttavia a confermare l’attribuzione ad Alessandro bisogna riconoscere alcune assonanze con altri dipinti dell’artista, quali, il *San Valentino che risana gli infermi*, oppure la pala con *la Madonna con i quattro Evangelisti*, dove l’atteggiamento di San Luca è molto simile a quello di San Marco, sospeso nel cielo²³⁹. È interessante notare come questa costruzione consente al pittore di lasciare in basso uno spazio per la realizzazione di una piccola veduta della città di Vicenza, dove si intravede il profilo della Basilica. Ad enfatizzare la scena, colpiscono le lueggiature veloci, a lunghe striature, visibili alle spalle della Vergine²⁴⁰.

²³⁸ De Boer, 2008, p. 204.

²³⁹ De Boer, 2008, p. 205.

²⁴⁰ Sgarbi, 1980, pp. 102-103.

Un'altra bellissima pala d'altare ricca sia di elementi religiosi, sia di colori fastosi, sorprendenti effetti di luce e impostazioni scenografiche, è la grandiosa *Adorazione dei Magi* di Paolo Veronese²⁴¹ (fig. 26), un tesoro artistico della chiesa di Santa Corona. La descrizione del Boschini fa subito intendere la bellezza e la ricchezza di questa pala²⁴². Un grande dipinto, che supera i tre metri di altezza. Nel 1572 venne fatta richiesta di erigere un altare nella Cappella della Sacra Spina. Nel 1807, la pala venne trasferita per volontà di Napoleone a Milano e successivamente tornò nella sua città, dove venne sistemata nella terza cappella della navata destra. Grazie alla presenza di un'iscrizione sappiamo che l'altare è stato eretto per volontà di Marcantonio Cogolo nel 1573²⁴³, indicazione che aiuta a datare l'opera all'anno successivo²⁴⁴. È stata ipotizzata la presenza del ritratto di quest'ultimo nel volto di uno dei tre Re Magi, probabilmente in quello vestito di rosso in posizione centrale, anche se Cevese è più propenso per riconoscerlo in quello più anziano in basso a destra²⁴⁵. Inoltre vi è lo stemma della famiglia Cogolo raffigurato in basso a destra. Un dipinto che testimonia la grande maturità dell'artista, capace di appagare l'occhio dell'osservatore grazie alla ricchezza dei dettagli e alla vivacità dei giochi cromatici

²⁴¹ Vicenza, Santa Corona. Olio su tela, cm 320 x 234.

²⁴² “ma inoltriamosi ancora, e ritroveremo la Tavola, ove si vede la meraviglia dell'Arte pittoresca, espressa dal gran Paolo Veronese, si vede dunque il redentore Bambino in braccio della Vergine, visitato da tre Magi, con San Gioseffo ivi vicino; historia per verità maestosamente rappresentata, con personaggi regij, corteggio de Paggi, ed altri serventi vestiti con pompose livree, con Destrieri, e Camelli, Il Bue e l'Asino in povera Capanna, in dimostrazione dell'Humiltà del Sommo Creatore, e in aria la stella Santa, e chi non vede quella gioia, così preziosa, è privo di vedere la Perfezione della Pittura, e basta à dire la visita di tre Magi in Santa Corona di Vicenza Gioia Preciosa”.

²⁴³ De Boer, 2008, p. 303, “HVMANITATI DEI SACRVM MONVMENTVM MARCI ANTONII COGOLO VIRI INTERGERRIMI SVMPPTIBVS ERECTVM AD PERENNE RELIGIONIS INDITIVM P. PARENTALES PIE SOLVEND. SIBI MARTIAE NEVAE CONIVGI BALTH. HIERONYMO. SILA FILIIS AC POST RELIQVIS. AB INCARN. DNI. AN. MDLXIII”.

²⁴⁴ Sgarbi, 1980, pp. 53 – 54.

²⁴⁵ De Boer, 2008, p. 303.

che sembrano essere i veri protagonisti del dipinto. Un'opera che riesce ad esprimere attraverso i volti e i gesti dei personaggi lo spirito profondo dell'evento, si noti infatti, il volto intimo della Madonna che racchiude in se la consapevole accettazione degli eventi straordinari a cui è stata chiamata. Così come Giuseppe che sembra sforzarsi di capire cosa sta succedendo, anche i Magi sorpresi e affascinati, portano omaggi al Re dei giudei e si inchinano al Mistero, che si svela attraverso lo squarcio delle nubi in cielo, da dove filtra un potente fascio di luce che illumina Gesù Bambino. Anche lo sfondo, tramite la struttura in legno che avvolge la colonna di un tempio antico, sembra voler interpretare il simbolo della nuova religione cristiana che supera la religione degli antichi. L'evento biblico, viene contestualizzato nella contemporaneità attraverso la sfarzosità ravvisabile nelle vesti dei Re Magi, fatte di stoffe preziose e cangianti che rimandano all'attività di ricco mercante di stoffe del committente della pala.

Con l'avvento della riforma, si cercò di imporre un impianto decorativo degli altari più studiato ed ordinato, cercando di dare maggiore importanza all'effetto di unità e soprattutto di integrazione tra i singoli altari di una stessa chiesa. In genere, i committenti degli altari laterali, tendevano a distinguere le loro donazioni da quelle dei vicini, sia per motivi sociali, sia per celebrare al meglio il santo prescelto. Ne consegue un grande disordine, poiché le pale di altari contigui erano del tutto diverse l'una dall'altra, sia per forma e dimensione che per iconografia.

La riaffermazione tridentina dell'autorità della chiesa e del valore didattico delle immagini portò a uno sforzo maggiore da parte dei committenti, mirato a inserire le singole pale in un più vasto programma formale e iconografico. Come afferma Humfrey, è scorretto sostenere l'esistenza in Veneto di un cosiddetto "stile

tridentino” nell’arte sacra. Si noti piuttosto, come questo nuovo impulso riformista si tradusse in aperte manifestazioni di sentimento religioso, in special modo nella nuova serie di soggetti destinati alle pale d’altare. Inoltre per concludere e capire meglio la misura della vitalità religiosa, nonché artistica, delle pale d’altare venete del XVI secolo è la constatazione che le fondamenta della pala barocca dell’Europa cattolica del XVII secolo, non si gettarono a Roma o a Firenze, ma nella città di Venezia.

TAVOLE



1. Giambattista Zelotti, *Conversione di Saulo*, Vicenza, Oratorio del Gonfalone.



2. Giambattista Zelotti, *La pesca miracolosa*, Vicenza, Oratorio del Gonfalone.



3. Giovanni Demio, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Museo Civico.



4. Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati e gli storpi*, Vicenza, Museo

Civico.



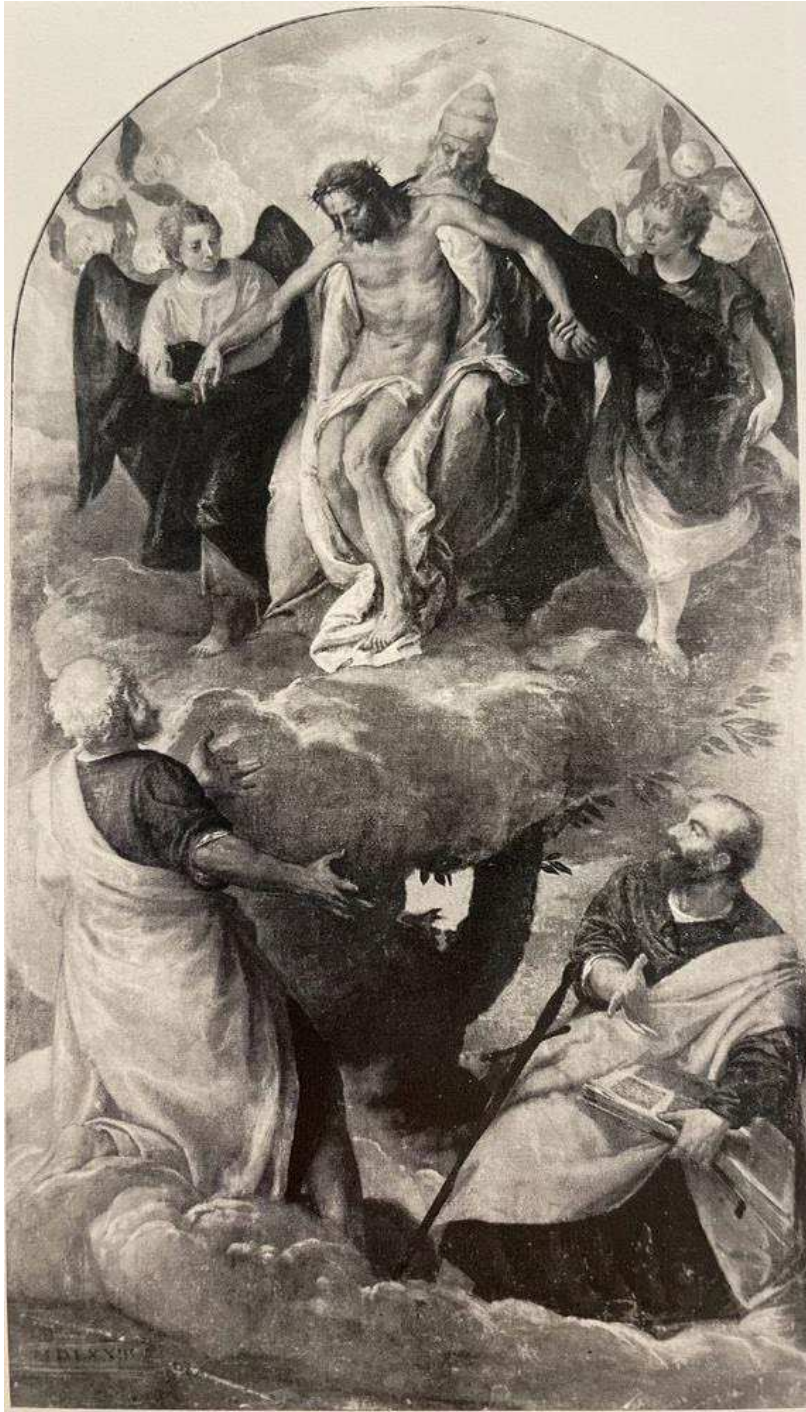
5. Jacopo Bassano, *Visione di sant'Eleuterio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



6. Jacopo Bassano, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Vicenza, Chiesa dei Carmini.



7. Jacopo da Ponte Bassano, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Padova, Chiesa di Santa Maria in Vanzo.



8. Paolo Veronese, *Santissima Trinità e i santi Pietro e Paolo*, Vicenza, Chiesa dei Carmini.



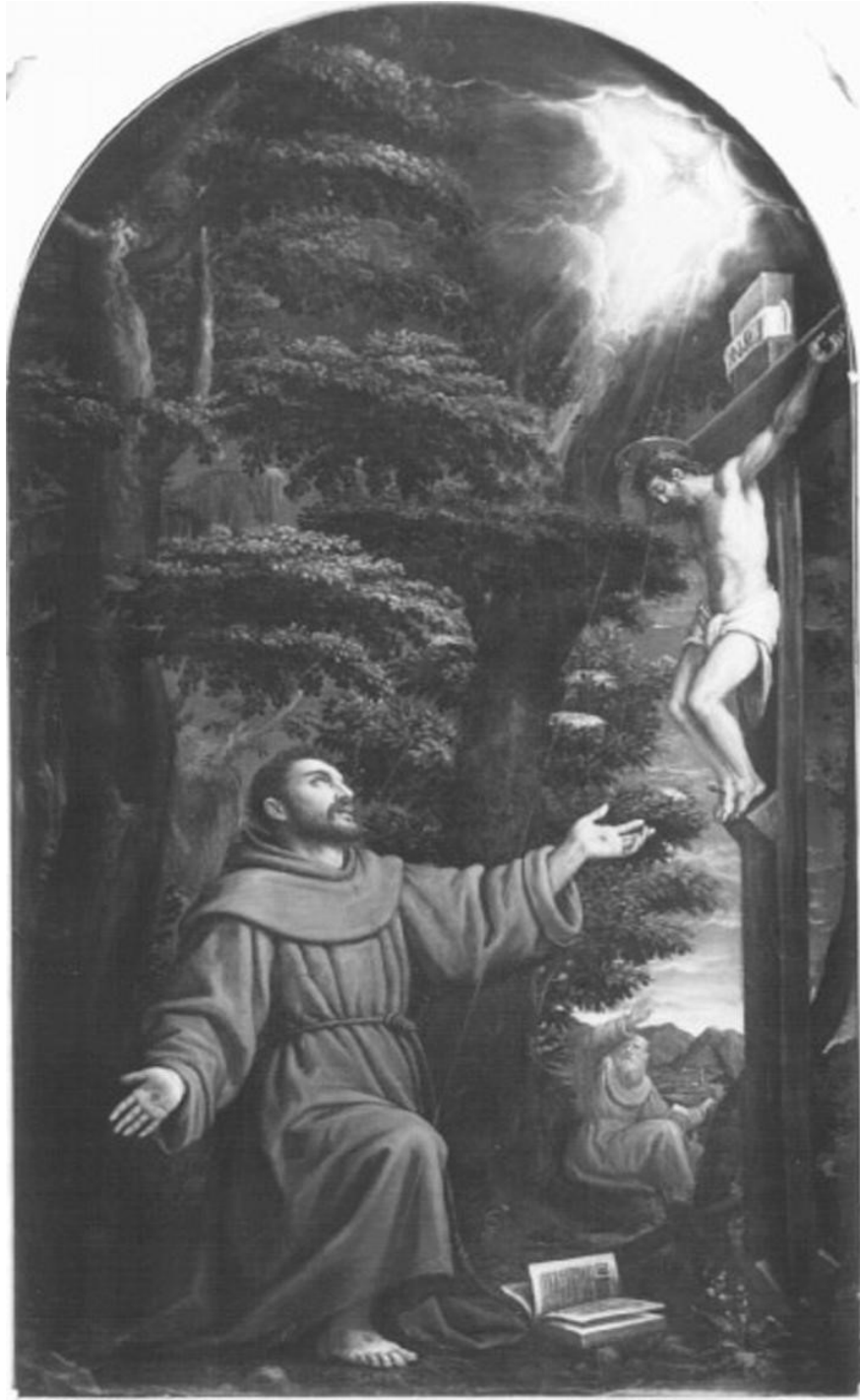
9. Alessandro Maganza, *Compianto di Cristo morto*, Vicenza, Chiesa di Santa Croce.



10. Alessandro Maganza, *Compianto di Cristo morto*, Vicenza, Chiesa di San Pietro.



11. Giambattista Zelotti, *Ultima cena*, Milano, Pinacoteca di Brera.



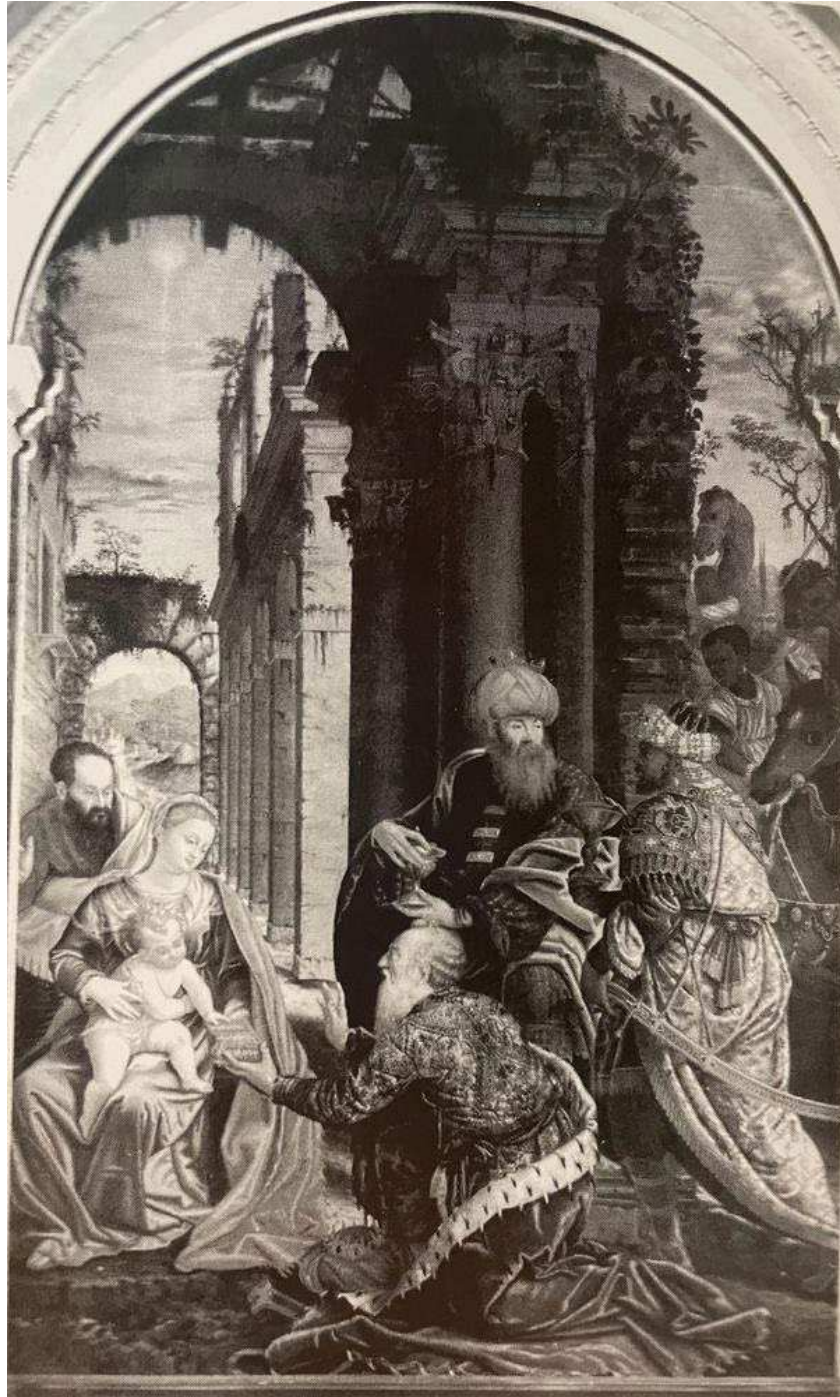
12. Leandro Bassano, *San Francesco riceve le stigmate*, Vicenza, Chiesa di Santa Maria delle Grazie.



13. Alessandro Maganza, *Miracolo di San Rimondo*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona.



14. Francesco Ricchino, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Vicenza, Chiesa dei santi Rocco e Teresa.



15. Agostino Galeazzi, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Chiesa dei santi Rocco e Teresa.



16. Alessandro Maganza, *Battesimo di Cristo*, Vicenza, Chiesa di Santo Stefano.



17. Alessandro Maganza, *Lapidazione di Santo Stefano*, Vicenza, Chiesa di Santo

Stefano.



18. Alessandro Maganza, *San Valentino che risana gli infermi*, Vicenza, Chiesa di San Felice e Fortunato.



19. Leandro Bassano, *Elemosina di Sant'Antonino di Firenze*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona.



20. Jacopo Bassano, *San Rocco fra gli appestati*, Milano, Pinacoteca di Brera.



21. Giambattista Zelotti, *Pentecoste*, Vicenza, Chiesa dei santi Rocco e Teresa.



22. Giambattista Zelotti, *Ritrovamento della vera croce*, Vicenza, Chiesa dei santi Rocco e Teresa.



23. Antonio Fasolo, *Probativa Piscina*, Vicenza, Museo Civico.



24. Alessandro Maganza, *Madonna con i quattro evangelisti*, Vicenza, Chiesa di Monte Berico.



25. Alessandro Maganza, *I santi Vincenzo e Marco presentano Vicenza alla Madonna*, Vicenza, Duomo.



26. Paolo Veronese, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona.

Bibliografia

ALBERTON VINCO DA SESSO Livia, ROMANI Vittoria, *Sulle tracce di Jacopo Bassano*, Bassano del Grappa, Associazione amici del museo di Bassano del Grappa, 1994, pp. 48 – 51.

ALBERTON VINCO DA SESSO Livia, *Jacopo Bassano i Dal Ponte: una dinastia di pittori, Opere nel Veneto*, Bassano del Grappa, Tassotti Editore, 1992.

ANAPOLI Silvia, *L'opera pittorica di Giovanni Antonio Fasolo*, Vicenza, Editrice Veneta sas, 2009.

ANOLFI Luisa, *Il Padre Antonio Pagani (1526- 1589) fondatore delle Dimesse di Vicenza*, Milano, Università cattolica del S. Cuore, 1968-1969, pp. 131 – 282.

ARSLAN Edoardo, *Vicenza: le Chiese*, Roma, L. De Luca, Tivoli: Istituto Grafico Tiberino, 1956.

BALDISSIN MOLLI Giovanna, scheda di catalogo, *Giovanni Antonio Fasolo, Probatica Piscina, in Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni Carlo Federico Villa, Vicenza, Fondazione Giuseppe Roi, Musei Civici di Vicenza, 2003.

BALLARIN Andreina, *Pinacoteca di Vicenza, Palazzo Chiericati*, Vicenza, G.Rumor s.r.l., 1982.

BALLARIN Alessandro, *La pala di San Rocco*, in *Jacopo Bassano*, in *Scritti 1964-1995*, a cura di Vittoria Romani, Tomo I, pp 145 – 181, Cittadella, Banca popolare Veneta, 1995.

BARBIERI Franco, CEVESE Renato, *Vicenza - Ritratto di una città. Guida storico artistica*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editori, 2004.

BARBIERI Franco, MAGAGNATO Licisco, CEVESE Renato, *Guida di Vicenza*, Vicenza, Editrice S.A.T., 1953.

BARBIERI Giuseppe, *L'immagine di Vicenza. La città e il territorio in piante, mappe e vedute dal X al XX secolo*, Treviso, Canova, 2003.

BATTILOTTI Donata, *Vicenza al tempo di Andrea Palladio. Attraverso i libri dell'estimo del 1563– 1564*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980.

BELTRAMINI Guido, GASPAROTTO Davide, VINCO Mattia, *La fabbrica del Rinascimento. Processi creativi, mercato e produzione di Vicenza*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 2021.

BINOTTO Margaret, *I Maganza alla mostra del Palladio e la Maniera*, in «Arte Veneta», 34, 1980, pp 273-274.

BINOTTO Margaret, *Vicenza 1540 - 1600*, in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto: Il Cinquecento*, vol. II, Vicenza 1540-1600, Milano, Electa, 2000, pp. 741-804.

BOSCHINI Marco, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della Città di Vicenza; Cioè l'Endice di tutte le pitture pubbliche della stessa Città*, Venezia, 1676.

BRUGNOLO MELONCELLI Katia, *Battista Zelotti*, Milano, Gruppo Automobilia s.r.l., 1992.

BURCKHARDT Jacob, *Pale d'altare del Rinascimento*, a cura di Peter Humfrey, Firenze, Cantini Editori, 1988.

CEVESE Renato, REATO Ermenegildo, *La chiesa e il monastero di San Rocco a Vicenza, Storia e Arte*, Vicenza, La Serenissima, 1988.

CHASTEL André *Storia della pala d'altare italiana. Dalle origini al Rinascimento*, 1993, Milano, Bruno Mondadori editore, 2006.

DE BOER Waldemar H., *Marco Boschini: la sua formazione e il contenuto de 'I gioielli pittoreschi'*, in Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della Città di Vicenza; Cioè l'Endice di tutte le pitture pubbliche della stessa Città, Raccolte da Marco Boschini e dedicate a gl'Illustrissimi Signori Deputati della stessa Città, Venetia, M.DC.LXXVI. appresso Francesco Nicolini. Con Licenza De Superiori, edizione critica illustrata con annotazioni a cura di Waldemar H. de Boer*, Firenze, Centro Di, 2008.

DE VECCHI Pierluigi, *L'opera completa del Tintoretto*, presentazione di Carlo Bernari, *Classici dell'arte*, Milano, Rizzoli editore, 1970.

DALLA POZZA Luigi, *La Riforma protestante nella Vicenza del Cinquecento*, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre Grafica, 2017.

DEMO Edoardo, *Gli infetti italiani e il commercio internazionale: il caso dei nobili e dei mercanti di Vicenza*, Vicenza, Accademia olimpica, 2019.

DONZELLI Carlo, PILO Giuseppe Maria, *I pittori del seicento veneto*, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 1967.

DOSSI Maria Cristina, *I Maganza*, Tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, relatore Ugo Ruggeri, correlatore Giuseppe Maria Pilo, vv. I-II, 1991-1992.

ECHOLS Robert, ILCHMAN Frederck, *Il disegno di Michelangelo e'l colorito di Titano*, in *Tintoretto 1519 – 1594*, Venezia, Marsilio Editore, pp. 103- 112, 2019.

FANTON D. Carlo, *La riforma tridentina a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, Vicenza, Tipografia Commerciale Editrice Vicenza, 1941.

FIOCCO, Giuseppe, *L'eredità di Giovanni Demio*, Estratto dalla «Rivista d'Arte», n. 2, anno XX, Aprile - Giugno, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1938.

FIORI Maria, *Eclettismo di Francesco Ricchino, pittore, architetto, accademico e poeta nella Brescia di secondo Cinquecento*, in *Brescia nel secondo Cinquecento*, a cura di Filippo Piazza e Enrico Valseriati, schede a cura di Irene Giustina e Elisa Sala, Brescia, 2016.

FIORI Maria, *Francesco Ricchino. Un pittore del Cinquecento tra Brescia e l'Europa*, Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 2022.

FIRPO Massimo, BIFERALI Fabrizio, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari- Roma, Giuseppe Laterza e Figli Spa, 2016.

FONTANA Francesco, *Dipinti nelle chiese vicentine entro il primo cerchio delle mura*, Vicenza, Ente provinciale per il Turismo di Vicenza, Tipografia G. Rumor, s.r.l. 1985.

FONTANA Renzo, *Jacopo Bassano a Vicenza. La pala di Sant'Eleuterio: questioni iconografiche e cronologiche*, in «Arte Veneta» 61, 2004, pp. 82- 95.

FRANZINA Emilio, *Vicenza – Storia di una città*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

FRANZINA Emilio, NARDELLO Mariano, *La riforma protestante a Vicenza e nel dominio veneto*, Dueville (Vicenza), G.N.G. GraphicNord Group, 2019.

GIACOMUZZI Luciano, *Vita cristiana e pensiero spirituale a Vicenza dal 1400 al 1600, dallo studio di Statuti di Ordini Regolari, Terz'Ordini e Confraternite religiose popolari*, Roma, Libreria Internazionale Edizioni Francescane (LIEF), 1972.

HUMFREY Peter, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura ne Veneto*, contributi di Peter Burke, 1999, pp. 1119- 1180

HUMFREY Peter, *Tintoretto e la pala d'altare*, in *Tintoretto 1519 – 1594*, Venezia, Marsilio Editore, 2019, pp.122- 134.

LODI Francesca, *Un tardo manierista vicentino: Alessandro Maganza*, in «Arte Veneta», Edizione Alfieri, 1965, pp. 108- 117.

MANTESE Giovanni, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, “Odeo Olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica”, VIII, 1969-70, pp. 81-186.

MANTESE Giovanni, *Lutero tra riforma cattolica e protestante a Vicenza e nel Veneto*, *Atti del simposio su Lutero e la Riforma*, Vicenza, 1983-85, pp 45-62;

MANTESE Giovanni, *Memorie storiche della Chiesa vicentina (dal 1563 al 1700)*, Vicenza, Accademia Olimpica,1952-1974;

NOE Enrico, scheda di catalogo, *Jacopo Bassano, San Rocco visita gli appestati*, in *Pinacoteca di Brera, Scuola veneta*, Milano, Electa Editori, 1990, pp. 32- 34;

OLIVARI Mariolina, scheda di catalogo, *Battista Zelotti, Istituzione dell'Eucarestia*, in *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Milano, Electa, 1996, pp. 281-283;

OLIVIERI Achille, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, "Italia Sacra, studi e documenti di storia ecclesiastica", Roma, Herder Editrice e Libreria, 1992;

PIGNATTI Terisio, PEDROCCO Filippo, *Veronese, catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991;

RÉAU Louis, *Iconographie des saints: G- O*, Universitaires de France, Parigi, 1958, pp. 1303- 1305;

SEIDEL MENCHI Silvana, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri Editore S.p. a, 1987;

SGARBI Vittorio, *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1609*, catalogo della mostra, Vicenza, Electa Editrice, 1980;

Studi e ricerche di storia sociale religiosa e artistica vicentina e veneta, Omaggio a Ermenegildo Reato, Vicenza, Accademia Olimpica, 1998;

TERRIBILE Claudia, *San Rocco e gli appestati en plein air, Guarigione, visita, benedizione? La pala di Brera di Jacopo Bassano*, in *Atti del Convegno di studio*, a cura di Giuliana Ericani, Bassano del Grappa, 2011, pp. 341-542;

