

L'ATTENZIONE E LA CRITICA

Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti

a cura di
Maria Agnese Chiari Moretto Wiel
Augusto Gentili

IL  LIGRAPHO



© copyright gennaio 2008
Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail: casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-556-2

sue infermità spirituali di religioso, gli assicura una contentezza eguagliabile a quella dell'incontro con qualche persona di sincera bontà, diviene oggetto di conversazione come, ad esempio, con il Cornaro stesso. Non mancavano quindi gli argomenti riguardanti sia il suo ministero sia la letteratura su cui fondare l'amicizia con il vescovo Valier. Entro la documentazione della vasta attività artistica e letteraria di Verdizzotti, dei numerosi e significativi rapporti con uomini di chiesa e letterati, tra i quali emergono giustamente negli studi quelli con Orazio Ariosti, Bernardo e Torquato Tasso, si può selezionare un ulteriore aspetto che rende significativa la trasmissione di esperienze con l'amicissimo Valier. È quello che ancora una volta illumina su di un modo aggiornato di concepire l'esercizio letterario e che, di conseguenza, investe, anche se implicitamente, una specifica posizione nei confronti dell'arte sacra, ovvero della personalità dell'artista dedito ad essa in epoca di riforma cattolica. Si suppone che il Valier dovesse condividere la persuasione di Verdizzotti che la vocazione religiosa portava a perfezione le doti artistiche, concetto che in altri termini è espresso nella citata dedica al Cornaro ed è ribadito al suo corrispondente e amico Orazio Ariosti, in occasione della decisione di quest'ultimo di intraprendere la professione religiosa: «stimo niuna sorte di letteratura esser più conveniente al buon poeta [...], che la perfetta cognizione della sua religione; il che la mette in obbligo questa sorte di vita».⁸⁶ Una tale integralità di visione, propria dell'epoca di riforma cattolica, che accomuna in certo qual modo il Paruta del *Soliloquio* e il Verdizzotti, era indubbiamente vissuta nel profondo dal vescovo Valier, interessato anch'egli con loro alla politica come alla poesia, e lo ispirava nel dover guardare, nella sua cura pastorale a Belluno, tra l'altro alla rinnovata funzione catechetica dell'arte. In particolare, nel consigliare, o comunque approvare, se non perfino decidere, i contenuti e l'affidamento, ai migliori maestri a lui noti a Venezia, di un ciclo pittorico affatto speciale per la chiesa di Santa Croce, la sua attenzione doveva essere rivolta tanto alla loro formazione interiore e dottrinale come ai contenuti dei sacri misteri che essi dovevano manifestare mediante uno stile di attualità, il più adeguato a un trasformato impegno teso a coadiuvare il convincimento spirituale.

⁸⁶ G. VENTURINI, *Saggi Critici. Cinquecento minore: O. Ariosti G.M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Ravenna 1970, pp. 173. La citazione è tratta da G.M. VERDIZZOTTI, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di G. VENTURINI, Bologna 1969, pp. 67, 75-76, lettera X.

Lo spunto di questo intervento viene da una cartella di fotografie della Fototeca Morassi, conservata presso il Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Giuseppe Mazzariol" nell'Università di Ca' Foscari, a Venezia. La cartella è nella parte di Jacopo Tintoretto ma nella sua sezione terminale, si intende implicitamente della bottega. Si tratta evidentemente della richiesta di un'*expertise*, ma Morassi poi non pubblicò mai l'opera in questione. La proprietaria, la contessa parigina Bianca de Caraman, scrive il 23 aprile 1964 che il dipinto, intitolato *Esther implorant*, è attribuito alla bottega di Veronese. Il 25 maggio 1964 la contessa riscrive per un nuovo invio richiesto di fotografie e per la possibilità di una visione diretta del dipinto da parte dello studioso, che non si sa cosa abbia risposto. La corrispondenza, molto discreta e formale, continua in questi termini fino al 28 maggio 1966.

Il soggetto della tela è palesemente equivoco: la prima impressione, nella suggestione delle immagini veronesiane di San Sebastiano, è che si tratti dell'episodio di Ester che compare davanti ad Assuero. Forse non è così perché l'*incipit* della tela è dato dall'affiorare di due teste di cavallo e dromedario che sovrastano l'inizio del corteo della regina. Sembra esserci dunque la premessa di un viaggio e potrebbe trattarsi quindi della Regina di Saba che si presenta a Salomone. La cartella originaria delle fotografie nella Fototeca Morassi conserva le ipotesi alternative della lettura iconologica. La dicitura dell'intestazione è: «grande tela Regina di Saba o Ester [...] [aggiunto in un secondo momento più in alto] Scuola di Tintoretto».

Nella tela la struttura architettonica dello spazio è data dal basamento di una scala, vista dal basso, che blocca naturalmente ogni fuga prospettica. Il pittore reimpiega una tipica soluzione spaziale veronesiana, che permette la visione dello svolgimento dell'azione, collocandola appunto lungo uno scalone, anche quando la costruzione prospettica è ribassata, sotto l'orizzonte.

Lo sfondo è chiuso da una loggia monumentale, che pare vista invece frontalmente, come una scena dipinta di teatro. La scandiscono coppie di lesene doriche gigantesche e archi incorniciati a tutto sesto. I capitelli degli

archi, chiusi dall'ombra, accennano tuttavia a precipizi prospettici, come visti improvvisamente dal basso.

Al di sopra della loggia, un giardino pensile accuratissimo, con ritmiche architetture di verde, ospita il colloquio ugualmente ritmico e alternato di coppie di statue. L'architettura del giardino costituisce indubbiamente l'aspetto più fastoso e raffinato dell'immagine.

La regina sale la scala come prendendo slancio dallo scorcio dei gradini e lo strascico del suo abito si incurva sinuosamente. Il corteo, dietro a lei, è una parata di costume: un palafreniere, una serva, quattro dame di compagnia fastosamente addobbate, ma in modi simili. Anche i loro volti, di generica dolcezza, non si differenziano nel carattere. Sono raccolte nel commento del dialogo collettivo, espresso anche attraverso un preciso discorso gestuale. Una di loro regge un piccolo cane, senza dubbio quello della regina. L'inatteso tocco naturalistico del riflesso luminoso sugli occhi della bestia la rivela subito come la creatura più autentica nel vortice di un balletto teatrale recitato da bambole.

Oggi, anche dal semplice esame delle fotografie, non vi è alcun dubbio che l'autore del dipinto sia il vicentino Alessandro Maganza (fig. 2), un nome che non esce mai dalla corrispondenza, fino alla classificazione finale nel limbo dei faldoni della «bottega di Tintoretto».¹

Si tratta di uno degli autori più prolifici, con l'aiuto della bottega, della storia e, apparentemente, dei più facili da riconoscere. Semplicemente nel 1966 non c'era alcuna attenzione critica fissata su di lui, le sue opere esistevano ma non erano «viste». Il disprezzo con cui, in quegli anni, si sorvolavano le opere in ogni caso imponenti, e impossibili da non vedere, di Jacopo Palma il Giovane, saliva all'ennesima potenza nel caso di Alessandro Maganza, un Palma di provincia, e forse, in fondo, neppure quello. Il suo caso è quello probabilmente di più macroscopico divario tra giudizio storico e giudizio moderno. La guida di Vicenza di Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi*, del 1677, presenta ancora, in maniera perfino imbarazzante, una maggioranza inequivocabile di opere di Alessandro Maganza, o «delli Maganzi», spesso elogiate paradossalmente come «rare» o «singolari», in uno stile che in molti casi «si avvicina alla maniera di Paolo Veronese». Ma neppure questo grigio monopolio della pittura pubblica, allegorica e sacra, che deve aver lasciato pochissimi spiragli a Vicenza tra il 1580 e il 1630, sembrava poter salvare a una storia dignitosa e distinguibile il nome dei Maganza, che pure si imposero in commissioni esterne alla città, lontane e importanti.

¹ Il dipinto non è riconoscibile nella letteratura delle fonti sul pittore. Solo Ridolfi fa riferimento a «l'istoria di Ester...» dipinta per un gentiluomo della nobile famiglia vicentina Conti. Cfr. C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, II, pp. 231-238.

Semplicemente non veniva riconosciuta una qualità della pittura, che esorbitasse da un totale conformismo sentimentale e pietistico, salvo restando un livello artigianale abbastanza costante ma non facilmente decifrabile nei segni di una sua evoluzione cronologica oltre che di una divisione di bottega. Anche opere scenograficamente spettacolari, come le *Nozze di Cana* di San Barnaba a Mantova, che forse è il capolavoro di Alessandro, isolato ed evidenziato in un contesto del tutto dissimile, sono state pubblicate solo assai recentemente.² Sullo sfondo di questo vasto telero compare lo stesso giardino pensile del quadro parigino.

E tali dipinti sono particolarmente importanti anche perché, mentre resta conservata gran parte della vastissima, e uniforme, produzione del Maganza sacro, i temi profani e storici sono quasi completamente scomparsi, salvo la riemersione recentissima di qualche telero, come quelli per i Notai di Vicenza all'Accademia di Brera che, dopo il restauro, nell'ottica corretta della lettura prospettica dei soffitti, si confermano pure dei capolavori.³

Il dipinto mantovano, tanto accurato nei preziosi particolari, specialmente delle stoffe, con un complesso inquadramento architettonico-prospettico che solo vacilla sulla balaustra laterale inserita per ospitare i due monaci committenti e che forse si giustificava meglio nella posizione originaria del telero, nel refettorio del convento di San Barnaba, appare a prima vista un capolavoro assoluto e assolutamente degno di continuare la tradizione delle grandi cene veronesiane. I colori alternano caldi impasti tintoretteschi a rese virtuosistiche, «veronesiane», di stoffe raffinate, vasti spazi d'ombra tintoretteschi a sfondati luminosi veronesiani. Poi, a più lungo guardare, emerge una monotipia di fondo, costante e senza eccezioni, che non trova una giustificazione logica come, a un livello espressivo più alto, avviene nelle solenni categorie storiche, o metastoriche, dei personaggi veronesiani o nei fulminei spostamenti di quelli tintoretteschi. Qui davvero le donne, per quanto ricche e variamente vestite, sono una sola donna, con abiti e posizioni diverse, e non una categoria di donne simili per gli stessi nobili natali, come quelle di Veronese, e gli uomini sono praticamente un sol uomo, spesso diverso solo per l'aggiunta di una barba posticcia o per il colore dei capelli. In questi attori, che recitano tutte le parti immaginabili, come accadeva per le piccole compagnie di teatranti

² Cfr. S. MARINELLI, *La pittura a Mantova nell'età di Guglielmo*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. MARINELLI, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 70-107. Altro felice esempio delle *Cene* di Alessandro Maganza è il *Convito di Baldassarre* dei Musei Civici di Brescia. Cfr. S. MARINELLI, *Paolo Piazza pittore veneto*, in *Paolo Piazza*, a cura di S. MARINELLI, A. MAZZA, Verona 2002, pp. 1-58.

³ Cfr. M. OLIVARI, *Alessandro Maganza*, in *Restituzioni* 2002, pp. 176-181. Si veda anche O. MATARRESE, *I Maganza per il Palazzo del Podestà di Vicenza e un'ipotesi per il Palazzo Pretorio di Verona*, in «Verona illustrata», 11, 1998, pp. 21-29.

di provincia, il pittore non scava nell'identità, come non è richiesto e non ha ragione, ma ne studia piuttosto la recitazione, la collocazione nello spazio e il movimento, in modo sempre sufficientemente espressivo. Questo forse spiega l'attitudine del disegnatore, che studia appunto i movimenti delle figure nello spazio e il complesso delle rappresentazioni. Perché Alessandro Maganza, ancor più che prolifico pittore, è risultato prolifico disegnatore, in misura abnorme, al di fuori della contenuta tradizione veneta. Sul puro piano quantitativo oggi i suoi disegni competono con quelli del contemporaneo Jacopo Palma il Giovane e, per trovare ancora un *corpus* grafico tanto esteso, occorre rifarsi ai casi settecenteschi più noti, di Sebastiano Ricci, di Gaspare Diziani, dei Tiepolo.

Anche in questo caso i disegni, un tempo probabilmente raccolti in album nel veronese Museo Moscardo, dopo la dispersione, sono lentamente, e solo recentemente, emersi da altre attribuzioni, a Jacopo Palma il Giovane, ad Andrea Vicentino, a Claudio Ridolfi, come se la qualità fosse un aspetto incredibile, anche nella grafica, per Alessandro Maganza. Qui però la fantasia di Alessandro è parsa veramente sorprendente e imprevedibile, presentando anche lo spettro di sperimentazioni tecniche più largo che si possa riscontrare nella grafica veneta del periodo. Stefania Mason ha potuto attribuirgli un gruppo di disegni tradizionalmente assegnati a Palma, caratterizzati da un'acquarellatura sintetica e cupa, vicini anche ai modi di Domenico Tintoretto, che ricadrebbero nella fase dell'attività giovanile del pittore vicentino.⁴ Il disegnatore, dunque, pur sullo sfondo di una *routine* costante di livello comunque elevato, si è dimostrato, a scatti imprevisi, particolarmente valido e innovatore. E dalla grafica infatti è partita la ricostruzione e la rivalutazione di Alessandro Maganza, proprio per la quantità di disegni, anche di qualità, che si venivano via via riattribuendo correttamente. E anche qui tuttavia si passa da un *ductus* coerente e apparentemente immutabile, affidato al tratto di penna e a stilizzazioni figurative molto ripetitive, a sintesi folgoranti, di segno velocissimo, che sembrano anticipare, se non il Settecento, il tardo Seicento, tanto da lasciar ancora in sospetto, pur nella continuità stilistica, molti critici.

Ma la figura di Alessandro Maganza resta incerta sul piano storico e in un ruolo ambiguo su quello psicologico, schiacciata alla fine dalla curiosa personalità del padre Giambattista, di cui si è perduta la fisionomia artistica in campo

⁴ Comunicazione alla giornata di studio al Museo di Montpellier, 15 dicembre 2006. Pubblicato poi in S. MASON, *Da una costola di Palma: il disegnatore misterioso*, in «Artibus et historiae», 55, 2007, pp. 115-129. Sull'attività grafica si veda ancora O. MATARRESE, *Appunti sulla formazione di Alessandro Maganza disegnatore e qualche aggiunta al catalogo di Giambattista il giovane*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 4, 1997-1998, pp. 23-30 e il complesso di schede sull'autore in *Venise, l'art de la Sérénissime*, catalogo della mostra (Montpellier), Parigi 2006, pp. 30-37.

pittorico, e poco si è recuperato ancora in quello grafico, ma che resta una prepotente presenza in quello letterario. La figura del vecchio Giambattista (1509-1586), allievo di Tiziano e, al suo tempo, sembra, reputato ritrattista, appare davvero ingombrante. Secondo Ridolfi (1648) «[...] Fu anche dotato di varie scienze naturali e occulte, e della poesia italiana non solo, ma della rustica del contado di Padova, nella quale scrisse con tenerissimo e leggiadro stile vari componimenti [...] e furono suoi famigliari ed amorevoli il Trissino, il Tasso, lo Sperone, il Grotto, ed altri uomini insigni nella scuola della virtù».⁵ Sulla sua passione per le arti magiche restano tuttavia altre, meno positive versioni. Verso la metà degli anni ottanta un eretico condannato a morte, Alvisi Colti, scrisse nel suo memoriale di difesa presentato al Sant'Uffizio, a proposito di Giambattista, che «[...] questo è huomo de malissima vitta, gabbator, con sue archimie magna a questo et a quel altro, è huomo che va scrocando furbescamente, la matina disna con uno, la sera cena et dorme con uno altro facendo il rupho, il poetta, recita versi, compone soneti fa malissima vitta in casa sua alla moglie».⁶ Su Alessandro dovette gravare sempre la macchia, da cancellare, di esser il figlio di un eretico, benché poi egli abbia anche ereditato dal padre il ruolo di Accademico Olimpico, a pochissimi artisti figurativi riservato, all'interno di un consesso che era soprattutto di nobili. Ma loro, i Maganza, erano anche poeti.

Alessandro tuttavia si preoccupò, proprio fornendo la sua testimonianza a Carlo Ridolfi, di cancellare ogni ombra dalla memoria del padre: «Egli fu di così cortese ed umana natura, che sovveniva con particolare carità le miserie degli oppressi, a segno che lasciò al suo morire molti debiti fatti per la pietà usata ai poverelli; onde ragionando talora il signor Alessandro suo figliuolo della di lui buona natura, soleva dire che gli convenne soddisfare a molti legati in tale occasione da quello lasciati».⁷ In più, come riporta sempre Ridolfi, Giambattista era un animalista acceso e convinto.

L'altro termine di confronto che oscura Alessandro Maganza proprio a Vicenza è la presenza di Francesco Maffei, che non risulta esser stato suo diretto allievo ma che ne continua perfettamente l'opera ai suoi esordi, rivelandone tutte le potenziali novità e soprattutto corrispondendo nella pittura al modo più libero della grafica di Alessandro, che sembra opposta anch'essa nello spirito alla pittura del vecchio maestro. Come ancora ricorda Ridolfi, Maffei possedeva un'opera di Alessandro Maganza, «...una figura di Cristo

⁵ Cfr. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* cit., pp. 224-226.

⁶ Sulle biografie dei Maganza si vedano ora anche le relative voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*, dove tuttavia è assolutamente lacunosa e frammentaria la bibliografia artistica fornita dall'estensore A. Serafini.

⁷ Cfr. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* cit., pp. 224-226.

Ecce homo».⁸ E mentre la pittura di Maffei era destinata a “bruciare” nel suo fuoco barocco quella di Alessandro, i figli e diretti eredi del pittore vicentino erano destinati invece ad opacizzarla e a banalizzarla probabilmente ancor più di quanto avessero fatto nella diretta e sorvegliata collaborazione. Su Giambattista il giovane l'unica nota critica di Ridolfi si riassume nella formula: «Fu imitatore del padre».⁹ Boschini, commentando un'opera della Madonna del Gonfalone, oratorio del Duomo, che per qualche motivo si poteva sottrarre al limbo indistinto dei “Maganzi”, scriveva: «[...] opera delle rare di Gio: Battista Maganza, figliuolo di Alessandro, che veramente s'avvicinò tanto alla maniera del Padre, che molti potrebbero rimanere ingannati».¹⁰ Di Girolamo «[...] si veggon'opere sue in quella Città (Vicenza) con l'ordine della maniera del padre, col quale visse unito, sollevandolo molto dalle fatiche [...]».¹¹ La simbiosi stilistica della bottega risulterà negativamente fatale nel tempo al padre, e forse più ancora ai figli. Un esempio dell'attività tarda del pittore, che contiene sempre implicito l'intervento collaborativo dei figli, è nell'*Adorazione dei pastori* notturna di collezione privata, una piccola tela devozionale (cm 108x94), recentemente restaurata (fig. 1).

Anche fuori dell'iperbole barocca la stima che Ridolfi attesta ad Alessandro Maganza resta per noi incomprensibile: «Non ha maggiormente Vicenza, città ragguardevole dello Stato Veneto, ragione di gloriarsi della bellezza del sito, della fertilità del suo Distretto, della vaghezza dei giardini, dei superbi teatri e dei palazzi eretti dall'egregio architetto Andrea Palladio, degli esercizi militari, della coltura delle scienze e delle arti, della bellezza e munificenza di tante bellissime dame, che pei pregi ed onori acquistati da Alessandro Maganza, in cui gareggiò di felicità non meno la penna che il pennello. Egli nacque l'anno 1556 per recare i più belli ornamenti alla patria [...]».¹² Sul piatto della bilancia, per Ridolfi, la gloria di Alessandro pesa dunque come l'insieme di tutti gli altri pregi della città, e Boschini sembra confermare pienamente il giudizio nella sua opera.

Per il nostro tempo la pittura di Alessandro Maganza è parsa quanto di più servile e ossequioso, e quindi anche falso, si potesse concepire in obbedienza allo spirito controriformista tridentino nel Veneto, quasi il presupposto più antico della futura, proverbiale e scontata «Vicenza sacrestia d'Italia», in sostituzione della Vicenza eretica e anabattista dei Thiene e dei Porto cinquecenteschi. L'immagine ormai indiscussa e assestata ha fatto dimenticare la

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 231-238.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 239.

¹⁰ Cfr. M. BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi*, Venezia 1677, p. 9.

¹¹ Cfr. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte* cit., pp. 239-240.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 231-238.

denuncia per un fatto scabroso allo stesso Alessandro Maganza, che forse lo riabilita almeno quale personaggio ambiguo e astuto, progenitore di quelli del futuro celebre film di Geremi *Signori e Signore*. Nel 1588, davanti al Sant'Uffizio di Venezia, denunciando il priore del monastero di Santa Lucia a Vicenza, un monaco dello stesso monastero rivelava che, sull'altar maggiore della chiesa, sotto le spoglie della santa, lo stesso priore «[...] aveva fatto ritrarre una sua meretrice, che la teneva in Vicenza [...] Il pittor di questa fu un messer Alessandro Maganza da Vicenza figliuolo di un eretico».¹³ «La tradizionale immagine di un Alessandro Maganza devotissimo campione e interprete della Controriforma, fino ai limiti del bigottismo, ne esce un po' scossa, almeno sul piano concreto del vissuto esistenziale [...]», conclude prudentemente Renzo Fontana, ricordando però che la pala in questione non fu rimossa allora dall'autorità veneta.¹⁴

Ridolfi comunque ci assicura che Alessandro «fu zelante non meno della religione, che pietoso verso i poveri; le quali due qualità servono di indizio della cristiana perfezione [...]».¹⁵

Si ringraziano per la collaborazione Barbara Lunazzi, Andrea Piai, Chiara Rigoni, Debora Tosato, Renato Zirona.

¹³ Cfr. P. FEHL-M. PERRY, *Painting and the Inquisition at Venice: three forgotten Files*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. ROSAND, Venezia 1984, pp. 371-383; R. FONTANA, *Devozione, orgoglio, memoria. Il ritratto in pittura a Vicenza tra Quattro e Cinquecento*, in *Theatrum urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. MARINELLI, C. RIGONI, Verona 2003, pp. 43-87.

¹⁴ FONTANA, *Devozione, orgoglio, memoria...* cit., p. 73.

¹⁵ Cfr. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte* cit., pp. 231-238.



1. Alessandro Maganza, *Adorazione dei pastori*, collezione privata.



2

2. Alessandro Maganza, *La Regina di Saba*, già Parigi, collezione privata.

