

FRANCESCO CESSI, *Note sulla genesi iconografico-stilistica della pala bronzea di Alessandro Vittoria per Giovanni Fugger*, in «Studi trentini di scienze storiche» (ISSN: 1124-4569), 44/4 (1965), pp. 348-353.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrst>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



---

## NOTE SULLA GENESI ICONOGRAFICO-STILISTICA DELLA PALA BRONZEA DI ALESSANDRO VITTORIA PER GIOVANNI FUGGER

Non è pensabile lo sviluppo, coerentissimo, dello stile di Alessandro Vittoria scultore senza una sua diretta partecipazione al fermento del contemporaneo momento figurativo, in particolare pittorico, di locale dominio.

Va da sè che la personalità artistica di Alessandro, provincialmente iniziata a Trento ancora in ambito ristretto ed indigeno quale poteva essere quello del magistero degli scultori Grandi — vicentini d'origine, anzi più alla lontana lombardi, ma padovani di formazione —, dovette trovare dapprima a Venezia quasi unico nutrimento nel magistero di Jacopo Sansovino (presto lasciato e poi riamato proprio a causa di precedenti esperienza in chiave di ricerca pittorica). Ma la cultura e l'ambiente sansovinesco, pur con quel tono pressochè assolutistico che ne costituiva una delle fondamentali caratteristiche, volevano significare anche adesione ad ogni manifestazione d'aggiornamento — se così si può dire — a quanto di più avanzato si produceva in campo figurativo nell'ambiente veneto e in quello (formalmente più produttivo) dell'Italia centrale. Ciò non solo fino all'esistenza in vita dello scultore toscano, ma ormai per tutto il tempo successivo dell'attività artistica veneziana, oltre le soglie del XVII secolo.

Non certo impossibili, ma certamente più difficili, sarebbero stati altrimenti i contatti, cercati e non subiti, fra il Vittoria e la grafica del Mazzola o le esperienze di Fontainebleau, contatti che pongono il nostro scultore tra i maggiori interpreti del Manierismo non solo italico ma europeo.

Interessanti risultano poi i suoi rapporti, nell'ambito locale (cioè veneziano) resi diretti, con gli artisti del tempo. A parte quelli ricordati sopra, inizialmente burrascosi e ribelli col Sansovino, che rivelano non tanto una avversione all'uomo o al suo magistero e al suo *credo*, quanto piuttosto il desiderio di difendere qualcosa di ormai

intimamente proprio che senza violenza e con passaggio convinto e graduale avrebbe potuto — come avvenne — costituire l'essenza stessa d'un linguaggio aggiornato e pur personale, tutti gli altri rivestono altrettanta importanza, se non altro ai fini di avere una evidente riconferma dell'orientamento della sua personalità rivolta ad accogliere, interpretandoli, i fermenti del Manierismo ormai reso indigeno alla stessa Venezia.

Ciò dall'ottima relazione con il giovane Palma, alle pur note preferenze o repulsioni (dettate molto spesso, le ultime, da invidia concorrenziale più che da considerazioni estetiche) con Tintoretto, Veronese, Tiziano o Gerolamo Campagna. Nè si dimentichi l'adesione estrema ad alcuni moduli tipici di Tiziano Aspetti, in quel momento almeno precursore e non epigono di Alessandro Vittoria.

C'è comunque fra le opere del Vittoria un lavoro che, se non collocato al di fuori dei più vivi fermenti manieristici, sembra stranamente ancorato alla reminiscenza della sola tradizione pittorica veneziana. Si tratta di una realizzazione che avrebbe dovuto essere eminentemente pittorica e che, nell'innato pittoricismo vittoriesco avrebbe potuto trovare originale soluzione, soprattutto pensando agli anni della realizzazione.

Ne abbiamo in altra sede trattato <sup>1)</sup> ma merita qui riaccennarne, soprattutto per confrontarla con altro lavoro, coevo e di poco precedente, che allora, nel campo della pittura veneziana, non avevamo avuto occasione di considerare.

Si tratta della nota *pala Fugger*, in bronzo, eseguita in Venezia per il ben conosciuto banchiere ed amatore d'arte tedesco tra il 1580 e il 1589. La pala, delle dimensioni di cm. 97.9 x 61.7 (Fig. 1), iconograficamente non si discosta di molto dalla tradizione più diffusa, ma, a ben osservarla, si rifà con una certa spesso sorprendente pedissequa osservanza nei particolari ad un noto gruppo di opere pittoriche veneziane di non molto precedenti.

Prima ancora, comunque, di farne riferimento, ci preme chiarire qui quelle che possono essere state le ragioni che hanno suggerito allo scultore tanta acquiescenza formale ad opere pittoriche sia pure di autori stimati e *sentiti*. Ci possono essere innanzitutto d'aiuto due asserzioni, perfettamente azzeccate, di due grandi critici: Leo Planiscig ed Adolfo Venturi.

Scrisse il primo: « *quando Giovanni Fugger commise al Vittoria*

---

<sup>1)</sup> F. Cessi - *A. Vittoria bronzista*. - Trento, 1960, pagg. 50-52.

la pala, questi era all'apice della sua produzione artistica. Sicchè il rilievo della Annunciazione appartiene alle sue grandi opere, già pregne di quel nuovo spirito... che, nella storia dello stile, noi usiamo chiamare manieristico ». E, per le origini iconografico-stilistiche, aggiunge: « Paolo Veronese e il Tintoretto ne potrebbero essere i padrini »<sup>2</sup>).

Forse più accorto ancora, dopo aver fatto riferimento — come a soggetto ispiratore del lavoro — alla tizianesca pala di San Salvador, così si espresse il Venturi: « Partito da un principio falso, e cioè dal trasporto di una composizione dipinta in una composizione scultorea, principio che gli impedisce di rendere, come Donatello fece, il vibrar pittorico della luce dai primi agli ultimi piani dei suoi rilievi, il Vittoria rivela in questo tentativo tutta la sua stupefacente bravura tecnica »<sup>3</sup>).

Certo che per orientare un discorso che sia valido non si può prescindere dalle due sopra riferite asserzioni, a coronamento delle quali non si possono comunque tralasciare altre osservazioni che ci sembrano altrettanto essenziali.

Innanzitutto, per la genesi dell'opera, va notato che essa, come rilievo, sia pure bronzeo, costituisce un *unicum* nella produzione vittoriesca, che non trova ( nè volle trovare ) allacciamento alcuno con la sublime avventura donatelliana ( culminata con la straordinaria, pittoricissima, esperienza padovana ). Così come non è neppure il caso di rifarsi alle esperienze anche di poco precedenti, dei rilievi marmorei dell'altare dell'Arca, al Santo di Padova ( cui prese parte anche il Sansovino ), partiti tutti dalla tradizione lombardesca, di ben diversa concezione. Nè sarà il caso di riallacciarla ad azioni solo vagamente similari di autori contemporanei o epigoni come potrebbero essere il Campagna ( per l'analogo soggetto veronese, assai più tardo e ben diversamente pensato ed impostato ) e Tiziano Aspetti, quest'ultimo più di ogni altro semmai suggestionato dall'impresa donatelliana di Padova. Come dunque il Vittoria pervenne a concepire una simile opera? Certamente *invitus*, e per imposizio-

---

<sup>2</sup>) L. PLANISCIC - *A. Vittoria e la pala Fugger* in « Rivista di Venezia », gennaio 1933, pag. 22.

Dello stesso PLANISCIC non va dimenticato il precedente articolo: *A. Vittorias Verkundigungsrelief für H. Fugger* in « Jahrbuche der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 1932, pagg. 155 e segg.

<sup>3</sup>) A. VENTURI - *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, parte III, pag. 116 - Bergamo, 1937.

ne contrattuale, come scrisse anche il Fiocco <sup>4)</sup> giustamente scandalizzato perchè ancora una volta « *prevalsero i vecchi modi deplorati lagunari che la scultura doveva trascrivere i motivi della pittura* ».

Questa fu certo la soluzione prescelta, comunque, dal nostro Vittoria, benchè realizzata con oculato discernimento, (come vedremo), per congenialità e per suggestione compositiva; ma non ci sembra debbasi attribuire esclusivamente a volontà del committente. Costui infatti, pur aggiornatissimo nell'arte nostra e gran Mecenate, era pur sempre un tedesco e per la cappella del suo Castello di Kirchheim aveva ordinato il lavoro; qualcosa dunque che doveva *sposare* con la tradizione tardogotica dalle ancone intagliate e dipinte e con l'architettura ancora ogivale, e che pur doveva essere nuova, per materia e realizzazione. Ecco dunque la necessità, per il Vittoria, di non tradire se stesso, di non allontanarsi — nè lo avrebbe potuto — dal particolare *momento* estetico in cui operava, e di non tradire, anche, le aspettative del committente, che si attendeva un « *pittorico quadro a rilievo* », secondo il soggetto indicato.

Non riteniamo che la cosa sia stata per il nostro artista di piccolo momento, anche perchè lo confermano la lunga gestazione dell'opera (1580-83) ed i frequenti solleciti del Fugger, tramite il procuratore Cristoforo Ott. Comunque fosse, il Nostro dovette ricorrere, per l'ispirazione, ad *argomenti* pittorici per lui accostabili non solo — ciò che è ovvio — materialmente, ma per più intima adesione espressiva.

A prima vista può sembrare che la tizianesca *Annunciazione* di San Salvador (1565 c.a.) abbia costituito l'unico motivo ispiratore (Fig. 3) ed in realtà non poca suggestione dovette suscitare nel Vittoria il drammatico *Annuncio* realizzato dal Cadorino per quella chiesa, opera che giustamente il Pallucchini definì di luce « *già rembrandtiana* » <sup>5)</sup>.

A ben guardare, tuttavia, non solo manca la tormentata luminosità del fondo paesaggistico, così come manca qualsiasi notazione ambientale, ponendosi la scena in un'atmosfera per questo aspetto extratemporale, ma, ciò che più conta, le figure principali del dramma risultano totalmente diverse. Per una maggiore complessità manieristica, ad esempio, l'Angelo annunciante, vivissimo per l'av-

---

<sup>4)</sup> G. FIOCCO, *Prefazione a F. Cessi: A. Vittoria bronzista*, op. cit., pag. 7.

<sup>5)</sup> R. PALLUCCHINI - *L'arte di Tiziano*, corso per l'Università degli Studi di Padova, a. acc., 1964-65.

vitato suo movimento e per la artificiosa riverberante mobilità del panneggio, ma tuttavia tanto meno *monumentale* del pur pittoricissimo *compagno* di San Salvador; per analoghi motivi e per un opposto maggiore risalto la figura della Vergine, umile pure qui ma assai più solida e quasi conscia rispetto al ritenuto prototipo tizianesco. Piuttosto al Tiziano di San Salvador risalgono senza dubbio gli angioletti guizzanti nel cielo a sorreggere, quasi, lo squarcio da cui, tra le nubi, discende la Colomba radiante dello Spirito Santo. Certo che qui i paffuti e *corporei* puttini (pur così *spiritualizzati* nel gioco cromatico) della pala tizianesca sono interpretati con maggior senso dei valori linearistici seppure immersi nel rutilante movimento delle nubi squarciate e con esse godenti dei riverberi che la pittorica e duttile materia impiegata (il bronzo) consentono.

Dunque, per la parte fondamentale della composizione, il Vittoria dovette guardare altrove, certo verso autori più decisamente vicini al suo spiccato senso costruttivo così spesso fondato sulla dinamica della linea spirale. Tra costoro certamente il Veronese doveva essere uno dei congeniali al suo sentire, almeno dagli anni attorno al 1560 quando si trovarono forse insieme a lavorare, con i rispettivi aiuti, a Maser, per i Barbaro, sotto l'egida di Andrea Palladio.

Nello studio del Veronese, proprio in quegli anni e in quelli immediatamente precedenti, non gli dovevano essere passate inosservate opere di simile soggetto, quali l'*Annunciazione* oggi a *Detroit* di poco precedente, forse, a quella dell'*Escuriale* e quindi coeva alla realizzazione della *pala Fugger* e quella, meno nota, del *Museo di Cleveland* (Fig. 2), certamente precedente (1575-77?). In questa seconda, particolarmente, non è difficile trovare stretti legami di derivazione per le figure della Pala Fugger.

A parte il fatto che l'Angelo è, nella pala bronzea, già a terra (per evidente suggestione dell'esemplare tizianesco), si noterà subito che *l'avvitamento* della figura, con il braccio destro levato, non può che derivare da una suggestione veronesiana (formalmente più prossimo alla *Annunciazione* di *Detroit*, ma *per temperamento* più vicino, comunque a questa di *Cleveland*). Si potrà dire che l'irruenza della figura veronesiana è attenuata nella ripresa vittoriosa, e ciò è vero, e, ripetiamo, è certo dovuto alla suggestione tizianesca iniziale. Ciò spiega anche, a nostro avviso, l'incongruenza della destra angelica innalzata a segnare... i putti nel cielo e non, corret-



1. - A. VITTORIA: *Pala bronzea per Giovanni Fugger (Annunciazione)*,  
(The Art Institute of Chicago).





« Studi trentini di scienze storiche »  
a 1965, fasc. 40

FRANCESCO CASSI: Note per la pala bronzea  
di A. Vittoria per Giovanni Fugger.



2. - PAOLO VERONESE: *Annunciazione* (The Cleveland Museum of Art).



3. - TIZIANO VECELLIO: *Annunciazione* (Venezia, S. Salvador).



tamente (come nella *tavola* di Cleveland; non altrettanto in quella di Detroit) la Colomba dello Spirito Santo.

Pur nel maggiore slancio e nell'accentuato movimento a spirale, sottolineato dal panneggio, la figura della Vergine nel lavoro del Vittoria ricorda assai da vicino quella veronesiana di Cleveland, a parte il libro socchiuso nella mano (che rientra in una più vasta tradizione iconografica: si veda anche il Tiziano di S. Salvador) e la quasi puntuale ripresa dell'inginocchiatoio a voluta.

Ma ciò che più sorprende, a nostro avviso, è la quasi perfetta rispondenza dei lineamenti del volto (sia dell'Angelo che della Vergine), tra il dipinto e il rilievo. Questo secondo certamente derivato dal primo (tra l'altro nel dipinto i *tipi* trovano riscontro in una generalità di altri simili veronesiani) e comunque da modello veronesiano, anche per la non sottovalutabile difficoltà per un ritratista di creare volti *di fantasia*.

L'opera di confronto potrebbe forse continuare ancora e rendersi più minuziosa, tuttavia preme a noi con questa segnalazione riproporre l'argomento dei rapporti — coerenti nelle diverse direzioni alle quali si volgessero — del Vittoria con l'ambiente artistico a lui più vicino, nonchè ritornare su di una opera sua, quale la *pala Fugger*, particolarmente interessante anche se non tra le più felici, col piacere di aver presentato, fra le molte di Paolo Veronese, una forse delle produzioni meno conosciute.

FRANCESCO CESSI

*Referenze fotografiche:* 1) The Art Institute of Chicago — 2) The Cleveland Museum of Art. — 3) Firenze, Alinari.