

Lorenzo Finocchi Ghersi

Alessandro Vittoria

decoratore e scultore (1525-1608)

Immagine di copertina:
Alessandro Vittoria, *Mercurio* (particolare),
Venezia Palazzo Ducale

Il testo ha superato la procedura di accettazione
per la pubblicazione basata su meccanismi
di revisione soggetti a *referees* terzi.

© 2020 Lorenzo Finocchi Ghersi

Scripta edizioni
idea@scriptanet.net

ISBN 978-8831933-31-5

Premessa

Il presente studio deriva dalla volontà di fare il punto su Alessandro Vittoria, a seguito delle ampie ricerche di fonti documentarie e archivistiche attinenti a Vittoria, compiute da chi scrive e da altri studiosi circa venti anni or sono. Allora il problema era raccogliere e verificare le fonti a disposizione per inquadrare nella Venezia del secondo Cinquecento la lunga attività dell'artista, definendone le caratteristiche necessarie per stabilire il suo modo d'intervenire nelle imprese scultoree, architettoniche e decorative alle quali prese parte, sia come esecutore materiale sia come ideatore, potendo contare su un'ampia bottega alle sue dipendenze.

Oggi, quindi, con una chiarezza ben maggiore di allora, pare possibile radunare in un primo catalogo aggiornato, suscettibile di essere ampliato in futuro, un numero di opere autografe in grado di presentare a un pubblico anche non specializzato l'arte di maniera di Vittoria, fine scultore sul quale tuttora manca un contributo editoriale agile e di facile diffusione, come quello che qui si presenta, atto a testimoniare il ruolo di primo piano svolto dall'artista sulla scena del tardo Rinascimento veneziano.

Giunto alla conclusione di questa impresa, m'è d'obbligo ringraziare chi ha voluto favorirla con generosa disponibilità: la professoressa Giovanna Rocca, Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano, e l'Ufficio Beni Culturali e Turismo del Patriarcato di Venezia. Sono molto grato anche agli amici Luigi Baldin, per l'alta qualità delle molte immagini generosamente fornite, e a Enzo Righetti e Danisa Fantoni per la cura editoriale del volume.

La scultura di Alessandro Vittoria: “vivezza d’ingegno e bella maniera”

(G. VASARI)

Circa vent’anni fa, concludevo una ricerca approdata in un volume sull’attività decorativa e progettuale di Alessandro Vittoria (fig. 1), scultore trentino ma naturalizzato veneziano, potremmo dire, visto che dal 1543 fu stabilmente a Venezia, allontanandosene solo in poche occasioni e per brevi periodi, morendovi molto anziano nel 1608. Fino al 1998, anno che vide l’uscita del libro di chi scrive e del catalogo dei busti-ritratto di Thomas Martin¹, le conoscenze sull’artista a disposizione degli studiosi erano rese difficoltose per l’assenza di pubblicazioni adeguate a ricollegare



Fig. 1: Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Alessandro Vittoria*, c. 1551, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

le diverse opere alle fonti documentarie, alle immagini stesse con cui identificarle, e, più in generale, alla possibilità di osservare il percorso artistico di Vittoria lungo una direzione realistica nel contesto tardo rinascimentale della Venezia cinquecentesca. Come spesso accade nella storia dell’arte quando ci si accinge allo studio di un soggetto, ci s’imbatte quasi sempre nelle opinioni consolidate, o vantate come tali, di studiosi che in precedenza hanno considerato gli stessi argomenti, giungendo a conclusioni con le quali è giocoforza fare i conti. Per quanto attiene a Vittoria, nell’ultimo decennio del Novecento lo stato delle ricerche era decisamente poco chiaro, poiché quelle più attendibili ma parziali e di fatto inconsultabili, erano le tesi dottorali non pubblicate di Manfred Leithe Jasper, presso l’università di Vienna², del 1963, in cui si tentava un’analisi formale aggiornata di alcuni pezzi principali dell’artista, corroborata dal ritrovamento di nuovi documenti, e di Victoria Jane Avery, presso l’università di Cambridge³, del 1996, sull’attività giovanile di Vittoria. Di fatto, prima della mostra allestita al Museo Nazionale del Castello del Buonconsiglio di Trento nell’estate del 1999⁴, a cura, tra gli altri, di Andrea Bacchi e Manfred Leithe Jasper, non si può dire che vi fosse una chiara coscienza aggiornata dell’effettivo peso storico artistico dello scultore nell’ambito temporale nel quale si svolse la sua esistenza, se non altro poiché larga parte delle opere che si riteneva costituissero il catalogo generale non erano state indagate con il necessario ausilio di foto di qualità, sopralluo-

ghi e scavi documentari. Basti ricordare il curioso episodio della copia settecentesca dell'originale perduto del piccolo *San Zaccaria* tuttora sull'acquasantiera nella chiesa veneziana dedicata al santo, riconosciuta e discussa per primo da chi scrive nel 1998⁵, della quale si tace nel catalogo della mostra trentina in segno di dissenso per una conclusione poi rivelatasi esatta in seguito al ritrovamento di documenti inequivocabili da parte di Lino Moretti nel 2007⁶. Singolarmente, ancora nel 2008 Banzato assegnava, con tanto di foto, il piccolo *San Zaccaria* a Vittoria, confortato dall'assenso di Matteo Ceriana e Victoria Jane Avery, curatori scientifici del volume in cui appare il contributo⁷. Da Planiscig a Venturi, due certo tra i maggiori esecuti di Vittoria nel Novecento, lo scultore è stato inteso e spiegato come il diretto erede di Jacopo Sansovino⁸, alla bottega del quale Alessandro fu arruolato a partire dal 1543, ossia dal diciottesimo anno di età e fino al 1551, di fatto, poiché dopo il ritorno di Vittoria da Vicenza nel 1552, se la loro collaborazione fu frequente nel corso degli anni Cinquanta, è anche vero che avvenne ormai tra pari e non fu più caratterizzata da una netta dipendenza del più giovane dal maestro più anziano. Giusto questa sorta di passaggio del testimone tra l'uno e l'altro sembra essere stata l'idea assunta da Francesco Cessi a fondamento dei suoi pur utili studi pionieristici, che negli anni Sessanta del Novecento, con il chiaro intento di ampliare a dismisura i campi d'intervento dell'artista per rimarcarne la magistrale poliedricità, sceglie le varie tecniche per mettere in fila, secondo i materiali usati, un numero che oggi appare esagerato di opere autografe, numero che anche in anni recenti non si è voluto ridurre e che, invece, mi pare il primo passo da fare per comprendere l'artista nei suoi apporti migliori in fatto di qualità e originalità, e poterlo quindi collocare nel posto che gli spetta di diritto tra i più interessanti artefici veneziani del

Rinascimento⁹. Assegnargli una produzione sovradimensionata dovette essere, per Cessi, quasi un obbligo per elevarlo, secondo gli schemi valoriali del tempo, al livello di Sansovino, per poter dare finalmente lustro a quella scultura veneziana cinquecentesca in fondo mai considerata tale da gareggiare con quella toscana, la cui superiorità era sempre stata considerata un dato acquisito.

Vittoria, come annota lui stesso nel prezioso *Libro dei conti* conservato all'Archivio di Stato di Venezia¹⁰, giunse in Laguna già nel 1543, a diciotto anni, e questo è un punto che induce a ritenere, vista la giovane età e la pesantezza di un lavoro di aiuto in una bottega di scultura e architettura, che fosse del tutto a digiuno di apprendistati presso altre botteghe, come si è invece voluto supporre, del tutto arbitrariamente. In particolare, poiché i suoi primi pagamenti sono dovuti alla rinettatura dei rilievi in bronzo di uno dei pulpiti e della porta della sacrestia nella basilica di San Marco¹¹, Cessi ritenne che Vittoria, in precedenza, avesse dovuto compiere un lavoro di apprendistato a Trento presso la bottega dei Grandi, due fratelli scultori specialisti nella fusione in bronzo. Da questa formazione solo ipotizzata, è derivata una facile assegnazione a Vittoria di bronzetti, medaglie, alari e battocchi, che a mio parere ha confuso sensibilmente il cammino da seguire per valutare criticamente l'evoluzione dell'attività e dello stile dell'artista¹². È per tale ragione che in questo lavoro ho deciso di escludere dal catalogo generale tutti i manufatti in metallo che, non documentati, non ho riconosciuto come suoi per stile, anche per l'impossibilità di presentare dei confronti plausibili. E questo è un primo punto: Vittoria non nasce come scultore riconosciuto tale quando inizia a lavorare nella bottega di Sansovino, ma, se ci atteniamo ai dati a nostra disposizione, all'inizio viene impiegato per lavori umili di semplice assistenza, come rinettare i bronzi della porta della sacrestia e dei pergoli di

San Marco, o scolpire i rilievi dei *Fiumi* nei pennacchi degli archi della Libreria sansoviniana che veniva eretta in quegli anni¹². Lavori nei quali, tuttavia, ha il privilegio di entrare in contatto con la genialità di Sansovino, che spinge d'un colpo il giovane aiuto al centro dell'elaborazione di forme plastiche classicamente equilibrate e sintonizzate su quanto di meglio era stato compiuto a Firenze e a Roma fino alla metà del Cinquecento. Eliminata quindi la supposta attività trentina di cui non vi è traccia, né documentale né stilistica, ma che necessariamente Cessi, ai suoi tempi, doveva in qualche modo mettere in luce, dato che i suoi contributi venivano pubblicati in una collana di studi su artisti trentini¹³, credo che questo sia un tema fondamentale da tener presente per Vittoria, ossia l'assenza di qualsiasi retaggio provinciale nella sua prima attività, e la possibilità di formarsi da subito in uno dei contesti artistici qualitativamente più alti dell'Italia del tempo, nel quale, in pochi anni, ebbe modo di dare dimostrazione delle sue eccezionali capacità tecniche. È questa, per altro, la ragione per cui non ritengo gli sia attribuibile la cosiddetta *Cleopatra* del Bayerisches

Nationalmuseum di Monaco, come hanno invece ritenuto i curatori della mostra trentina¹⁴, nel senso che la formula barcollante e attempata della scultura su canoni ormai antiquati d'inizio Cinquecento, non giova nemmeno a conferirle quella spigliatezza nervosa che caratterizza le opere su cui l'artista lavora durante gli anni Quaranta nella bottega sansoviniana, tra le quali credo di aver identificato alcuni rilievi autografi della fronte della Libreria Marciana, di netta ispirazione manierista per le tensioni esagerate dei corpi e dei volti. Questa sorta di formazione da autodidatta, come un aiuto tra i tanti attivi per il maestro fiorentino, mi sembra chiara anche considerando le sue prime prove come ritrattista, da ritrovare nelle medaglie ritratto per le quali comincia ad avere una fama notevole tra quinto e sesto decennio, soprattutto per l'ammirazione di Pietro Aretino, che, come noto, nei primi anni Cinquanta, fa una pubblicità molto positiva delle sue capacità in tal senso¹⁵ (figg. 2-3). A Venezia la medaglia ritratto era di moda, e i committenti, come Aretino, del resto, ne ordinavano numerosi esemplari per donarli a chi li chiedeva loro in



Fig. 2: Alessandro Vittoria, *Autoritratto*, medaglia fusa in piombo, 1552, München, Staatliche Münzsammlung.



Fig. 3: Alessandro Vittoria, *Anselmo Canera*, medaglia fusa in piombo, 1552, München, Staatliche Münzsammlung.

segno di stima e amicizia. Con poca spesa di materiali, quindi, Vittoria, oltre a lavori di cantiere sotto la direzione di altri, cominciò a lavorare per proprio conto come plasticatore, usando lo stucco e la cera per la modellazione dei ritratti minuti da fondere poi in piombo o in bronzo. Sembra che giusto l'essere obbligato da Sansovino a lunghe e meccaniche operazioni manuali, insieme alla coscienza raggiunta di avere capacità non comuni nella modellazione, dovettero spingerlo a trovare occupazione presso un altro grande architetto come Andrea Palladio, che per la decorazione delle sale terrene di palazzo Thiene a Vicenza, al fine di dare agli interni un'inedita e clamorosa decorazione in stucco all'antica, non poté trovare di meglio che il giovane Vittoria¹⁶. E all'altezza del 1551, è opportuno notare l'anomala formazione

professionale dell'artista, che fino a questo momento non aveva avuto alcuna occasione per un vero e proprio incarico di scultura in pietra assegnatogli in esclusiva, tanto che nella successiva contesa con Sansovino, quello che fece infuriare il maestro fu proprio il tentativo non riuscito, da parte di Vittoria, di soffiarli l'incarico per una statua colossale di Ercole affidatogli da Ercole II d'Este, che Alessandro si era detto più che abile a scolpire anche rapidamente, considerato il grande ritardo di Jacopo nella consegna¹⁷.

È lo stesso Palladio la fonte certa per attribuire ad Alessandro le decorazioni in stucco delle volte di quattro sale terrene in palazzo Thiene a Vicenza (figg. 4-8), ed è tanto più insolito se si pensa al silenzio che Andrea riserva alla vasta decorazione a fresco di Paolo Veronese in villa Barbaro



Fig. 4: Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala di Proserpina, affreschi di Bernardino India, 1551-52.

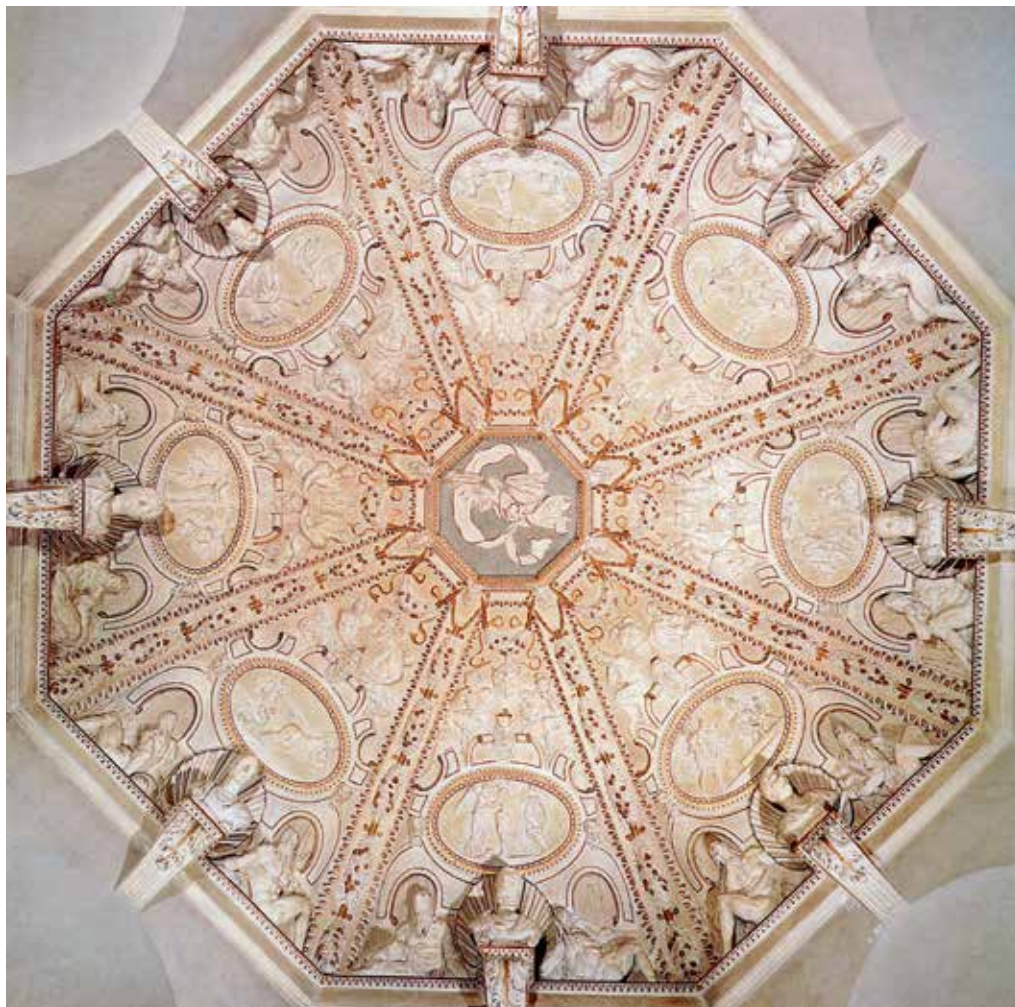


Fig. 5: Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala dei Cesari, 1551-52.

a Maser. Si potrebbe pensare, come spesso si è ipotizzato, a un’insoddisfazione dell’architetto per la sovrapposizione di un vero e proprio secondo progetto pittorico-scenografico da parte di Veronese, che effettivamente incrina la logica stereometrica del complesso generale della villa. Ma quanto a Vittoria e Bartolomeo Ridolfi, che nel 1570 sono “scultori celebri e conosciuti hormai dal mondo”, Palladio ci lascia comprendere come all’epoca della decorazione delle sale di palazzo Thiene i due scultori fossero solo giovani esor-

dienti, ma con spiccate qualità per una decorazione scultorea in stucco che doveva aver molto apprezzato per aver dato in quegli interni una solida coerenza formale e strutturale all’architettura.

Nelle volte delle sale terrene del palazzo¹⁸, Vittoria, con la probabile guida di Palladio, aggiornato sulle novità romane degli anni Quaranta per i viaggi compiuti a Roma nel quinto decennio, dà luogo a una decorazione non solo inedita per le Venezia, ma fieramente avanguardista a livello europeo, prendendo a modello l’esuberanza



Fig. 6: Vicenza, palazzo Thiene, busto di Marcantonio Thiene, volta della sala dei Cesari, 1551-52.

bellifontana della *Galérie* di Francesco I a Fontainebleau. Come questo possa essersi verificato non è ancora stato chiarito, ma certo la volontà dei committenti di seguire l'esempio decorativo d'oltralpe è testimoniata dalla presenza, nella sala dei Cesari, dei busti in stucco di Marcantonio Thiene e del re di Francia Enrico II, il primo dei quali, di raro fascino per la vitalità convincente del volto, è anche il primo dei ritratti realizzati da Vittoria. Si tratta di un'ulteriore testimonianza del suo lento ma proficuo apprendimento del mestiere non partendo dall'attaccare la pietra o il marmo, bensì dalla modellazione in stucco e cera; un bravissimo scultore per "via di porre", l'opposto, quindi, di quanto sostenuto dal grande Michelangelo e condiviso, con ogni probabilità, da Sansovino, anch'egli fiorentino e strenuo ammiratore

della ferrea moralità del Buonarroti, volta a esaltare l'eccezionalità della scultura in pietra come l'arte in grado di estrarre dalla materia forme idealmente consone a un'idea di perfezione divina.

Vittoria ha sempre occupato un ruolo nella storia dell'arte italiana soprattutto come valente ritrattista, ma a ben vedere, il successo in questo settore si verifica solo non pochi anni dopo il rientro a Venezia nel 1552, e bisognerà aspettare la fine del decennio perché abbia il tempo e l'opportunità di potercisi dedicare liberamente. Sansovino, che all'inizio degli anni Cin-

Fig. 7: Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala degli Dei, affreschi di Anselmo Canera, 1551-52.

Fig. 8: Vicenza, palazzo Thiene, *Giove e Crono*, particolare della volta della sala degli Dei, 1551-52.



quanta aveva il problema non lieve di progettare una decorazione adeguata per gli interni della Marciana e della Scala d'Oro in Palazzo Ducale, dovette riconoscere l'altissima qualità degli stucchi vicentini, e ne prese spunto per la decorazione delle volte e delle cupole di copertura della Scala d'Oro di Palazzo Ducale e della scala della Libreria Marciana (figg. 9-23), realizzate dal discepolo con cui aveva ormai ristabilito buoni rapporti, probabilmente poiché si era reso conto delle rare capacità di Alessandro come plasticatore¹⁹. Affidandogli l'incarico anche per le due *Cariatidi* in marmo ai lati dell'ingresso della Libreria sulla Piazzetta²⁰, Sansovino dimostra di riconoscere la maestria e l'originalità di Vittoria, che dota alcuni tra i luoghi più significativi dell'ufficialità del governo della Serenissima, di un apparato decorativo ideato all'antica, ma rigoglioso e florido in senso pittorico per l'esuberanza delle candide figure in stucco, molte a tutto tondo, e per la raffinata sinuosità delle forme allungate dei volti e dei corpi,

un tratto rivelatore dell'ammirazione che Vittoria nutriva per Parmigianino, di cui acquistò disegni a più riprese, e anche il celebre autoritratto del Kunsthistorisches Museum di Vienna²¹.

Di ritorno a Venezia, quindi, è noto per essere un ottimo decoratore, e come tale, più che come scultore, lavora molto per la finitura di progetti di architettura, come gli accade verso il 1554 nel fornire a Francesco Pisani le figure in stucco delle *Quattro Stagioni* da porre nella sala centrale della palladiana villa di Montagnana, oppure le figure in pietra per il complesso sanmicheliano della tomba di Alessandro Contarini nella basilica di Sant'Antonio a Padova²². Il legame con Sansovino è ormai ben saldo ed equilibrato, e Jacopo gli affida il completamento sostanziale dei rilievi da porre sul monumento del doge Francesco Venier in San Salvador, una *Pietà* con

Figg. 9-23: Venezia, Libreria Marciana, dettagli delle volte della scala, 1556-1561.

















il doge inginocchiato di fronte alla Vergine e la statua del giacente sopra il sarcofago²³. Statue decorative dell'architettura sono anche quelle consegnate nei tardi anni Cinquanta a ornamento del campanile del duomo di Verona e della cappella Orsini del duomo di Traù, oggi molto deperite, opere che dimostrano la rapida familiarità che Alessandro conquista anno dopo anno con la lavorazione della pietra, con la quale non aveva avuto modo cimentarsi a lungo negli anni Quaranta²⁴. La sua prima prova significativa nell'uso del marmo risale al 1551, ed è l'opera che tenne con sé fino alla morte, lasciandola per testamento alle monache di San Zaccaria, con tutte le raccomandazioni possibili di fare attenzione alla fragilità del piccolo *San Giovanni Battista*, che oggi, purtroppo, appare gravemente danneggiato in più punti²⁵. È una figura in cui la maturità di Vittoria si rivela, senz'ombre di provincialismo o indecisione formale, nella modellazione del volto del santo, teso e concentrato in una visione interna che ne esalta la spiritualità e il fascino conferitogli da un'eleganza stilistica raffinata e debitrice del modello parmigianesco, in linea, quindi, con i termini formali condivisi in quegli anni da un altro grande veneziano acquisito, Paolo Veronese. La piccola scultura è quindi la dimostrazione palese, per l'anno di esecuzione che fortunatamente conosciamo, per comprendere come la formazione dell'artista avvenne solamente nella bottega sansoviniana a Venezia, stimolata dai migliori esempi della maniera italiana. Nella decorazione dell'architettura Vittoria continua a essere occupato per tutti gli anni Cinquanta: lo ritroviamo nei rilievi superstiti, anche se molto rovinati, di palazzo Trevisan a Murano²⁶, forse disegnato da Daniele Barbaro, grande appassionato di architettura antica, amico di Palladio, ma anche di Alessandro, al quale una raffinata cerchia di patrizi chiede a più riprese camini decorati sorretti da figure ai lati, oggi non più identificabili, di cui ne resta

uno con due telamoni maschili che ebbero modo di attribuirgli anni or sono nella palladiana villa Caldogno²⁷.

Ma è giusto da uno di questi incarichi subordinati, per così dire, che Vittoria ha fortunatamente modo di affermare la sua valenza nella modellazione dei volti al naturale. Si tratta della lunga gestazione della costruzione della facciata della chiesa veneziana di San Zulian, che, finanziata dal medico Tommaso Rangone ed eretta nelle sue linee guida da Sansovino, doveva contenere al centro una statua in bronzo a figura intera del committente²⁸. Gli inconvenienti dovuti alla fusione della statua, ricorsi più volte con la distruzione del modello in cera di Sansovino, indussero questi ad affidare il compito ad Alessandro, al quale spettò il modello finale dal quale compiere la fusione. Il risultato che ne derivò, tuttora in ottimo stato, mise in piena luce la novità espressiva in senso pittorico e naturalista che Alessandro riuscì a dare al viso di Rangone, infondendogli quella vitalità che nel ritratto, fino ad allora, si era ammirata soprattutto nella pittura, in particolare di Tiziano. La novità proposta da Vittoria di dare vita vera ai ritratti scultorei, liberandoli dall'immota astrazione della pratica lombardesca, dotandoli dell'analogia *vis* espressiva che il ritratto veneziano aveva raggiunto con Tiziano, ma anche con Lotto o Veronese, dovette fare colpo su quei committenti più interessati a seguire l'evoluzione del gusto artistico, specie di fronte a una novità che si era prodotta a Venezia, in linea con quel naturalismo tonale che, dall'avvio del Cinquecento, aveva reso celebre l'arte del Rinascimento veneziano. Non a caso Rangone, in seguito, chiese a Vittoria un busto-ritratto in bronzo, oggi all'Ateneo Veneto, cui corrisponde un esemplare in terracotta, conservato al Museo Correr, che costituiva il modello finale di presentazione del ritratto al committente prima di passare alla versione definitiva in marmo, o, come in questo caso, unico nella produzione di Vittoria, in bronzo²⁹.

Il primo busto in marmo che Vittoria realizzò fu nel 1557, posto sul monumento funebre di Giambattista Ferretti, giurista vicentino, nella chiesa veneziana di Santo Stefano. Una circostanza di rilievo è che l'opera, voluta dalla moglie del Ferretti, Giulia, dai conti dell'artista fu saldata da Daniele Barbaro, un punto che, nel suscitare interrogativi che rimangono purtroppo senza risposta, svela in ogni caso la vicinanza di Alessandro a uno degli intellettuali più sensibili al culto rinascimentale dell'antico a Venezia, come il Barbaro, e non solo. È di questi anni, infatti, lo stretto legame che continua a intrattenere con Palladio, di cui assumerà il figlio Marcantonio nella sua bottega, e con Francesco Pisani, committente della splendida *Famiglia di Dario* di Veronese della National Gallery di Londra, che favorirà, insieme a Palladio, l'acquisto dell'autoritratto del Parmigianino, già di proprietà del vicentino Elio Belli, da parte di Alessandro nel gennaio 1561³⁰. Sappiamo che nel 1742 il busto fu rimosso dalla chiesa e tornò in proprietà degli eredi. Da allora se ne sono perse le tracce fino a quando Martin, nel 1994³¹, ha creduto d'identificarlo in un busto conservato al Louvre, che reca un piedistallo con l'iscrizione del nome dell'artista. Tuttavia non solo la copia, tuttora in Santo Stefano a Venezia, che fu tratta dall'originale, ha il capo rivolto nella direzione opposta: anche la bassa qualità dei tratti scultorei induce a classificarlo come un esemplare decisamente più tardo e non di mano di Vittoria, che, in questo momento della sua carriera, dedica la massima attenzione e impegno nel tipo di produzione in cui, dopo il successo della statua per la facciata di San Zulian, sente di poter finalmente brillare di luce propria sulla scena artistica veneziana.

E il successo pieno, nel campo, arriva con il ritratto di Benedetto Manzini, oggi alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro³² (fig. 24), splendidamente rifinito nei dettagli del volto, delle pupille incise, della barba,

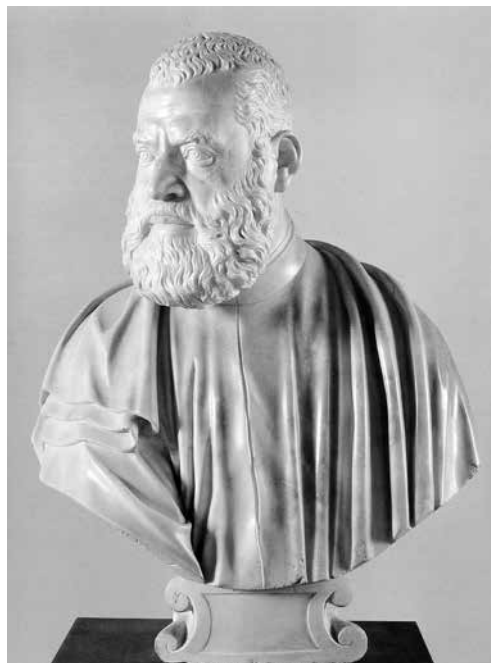


Fig. 24: Ritratto di Benedetto Manzini, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, c. 1560.

che conferiscono al piovano della chiesa di San Geminiano un'espressione vigile e intelligente, addirittura provocatoria nello sguardo diretto verso l'osservatore. Abbigliato con una tonaca come gli si confaceva, il Manzini era anch'egli molto vicino a Jacopo Sansovino, autore del progetto della chiesa di San Geminiano, oggi non più esistente, un tempo al posto dell'attuale ala napoleonica del Museo Correr in piazza San Marco. È qui che fu posto il busto almeno dal 1561, e il senso per una tale commissione lo si evince anche per il fatto che l'opera non era commemorativa, poiché Manzini morì solo nel 1570, ma doveva essere intesa come celebrativa di una vivente personalità di rilievo, esempio di virtù civile per la fedeltà ai valori fondativi della Repubblica. Come nei primi esperimenti vittorieschi nella ritrattistica, la base del busto ha un andamento semicircolare, e il tronco è di dimensioni più limitate in confronto ai busti più tardi, in cui l'abbi-

gliamento diviene spesso sovrabbondante per la sovrapposizione di un robone sopra una prima veste o un'armatura. La predilezione di una certa *élite* per Vittoria, motivata da un gusto artistico aggiornato sulle novità della maniera centroitaliana, è chiara in questo caso, poiché Manzini, tra il 1554 e il 1564, fu parroco della chiesa di San Paolo a Maser, da che si deducono gli stretti rapporti con i fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro, che nei primi anni Sessanta avevano commissionato a Veronese la magnifica decorazione a fresco della loro villa progettata in precedenza da Palladio. Proprio Veronese, per altro, in una delle due ante dell'organo della chiesa di San Geminiano, della prima metà degli anni Sessanta e oggi alla Galleria Estense di Modena³³, non mancherà di raffigurare il Manzini nelle vesti di san Severo, a testimonianza di come il ritratto poteva essere ambito in un luogo pubblico per perpetuare presso i posteri l'importanza delle iniziative e dei risultati conseguiti in vita da un singolo personaggio, come, nel caso del Manzini, il probabile ruolo trainante per la costruzione della chiesa stessa.

L'intento celebrativo, più che commemorativo, della formula ritrattistica che Vittoria inizia a perfezionare dalla fine degli anni Cinquanta, è ancora più chiaro prendendo in considerazione il caso della cappella dei Grimani di San Boldo in San Sebastiano, che Marcantonio Grimani aveva iniziato ad allestire dal 1544³⁴. È nel 1558, tuttavia, che decide di aggiungere all'altare centrale due nicchie laterali che avrebbero dovuto ospitare le statue dei *Santi Marco e Antonio*, compito poi assegnato a Vittoria, come anche un epitaffio inciso da porre sotto il busto-ritratto di mano di Alessandro che già si trovava nella cappella (fig. 25). Come in San Geminiano per il Manzini, anche in San Sebastiano per il Grimani, il ritratto scultoreo doveva manifestare la presenza attiva di una singola personalità nel contesto della vita pubblica, una sorta di affermazione del valente impegno di un



Fig. 25: *Ritratto di Marcantonio Grimani*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, cappella Grimani, c. 1557.

privato per opere destinate non solo a gloria di sé e della propria famiglia, ma anche dello Stato e della profonda devozione dei committenti ai principi morali costitutivi della Repubblica. Non a caso Marcantonio Grimani, nel testamento, non delegò la propria famiglia a tutela delle sculture con cui aveva arricchito la cappella, bensì la Procuratoria de Citra, la magistratura di cui faceva parte, assegnandole il compito di vigilare affinché fossero mantenute in buono stato anche dopo la sua morte.

La cappella Grimani costituisce, quindi, un punto chiave nello sviluppo della professionalità di Vittoria alla fine degli anni Cinquanta: vi ha modo di dimostrare pubblicamente una nuova interpretazione del genere, esponendovi il vigilante e volitivo ritratto del committente, ma anche di realizzare le due statue ai lati dell'altare, tutte opere in pietra che illustrano, infine, la padronanza dell'artista oltre che nella scultura "per via di porre", anche in quella "per via di levare".

Come nel passato, Vittoria si avvia lungo gli anni Sessanta trovando lavoro in cantieri diretti da architetti con i quali

intrattiene rapporti di affari vicendevolmente vantaggiosi. Una particolare intesa dovette stabilirsi con Giangiacomo de' Grigi, autore, come dimostrato di recente da chi scrive³⁵, del progetto di palazzo Cavalli, ora Giovanelli, a San Stae, per il quale lo scultore fornisce la testa in pietra d'Istria in chiave d'arco nel portale sul Canal Grande. Il ritrovamento di quest'opera, di grande qualità espressiva, consente di comprendere la maturità raggiunta dall'artista nella migliore definizione del volto virile, anche in una testa che nasceva pur sempre come semplice ornamento architettonico, ma nella quale gli occhi infossati, i lineamenti tesi, la bocca semiaperta e la barba arruffata fanno quasi pensare a un ritratto di chi l'aveva ordinata, Giandonato Usper, sposo di Andriana Cavalli, e intimo amico di Francesco Pisani, che si è già ricordato come appassionato collezionista e committente di Palladio, Veronese e dello stesso Vittoria. Questi dovette restare in stretti rapporti con de' Grigi anche dopo la conclusione della fabbrica del palazzo Cavalli, poiché i due sono in contatto ancora nel 1563 per i rilievi delle due *Vittorie* nei pennacchi del portale centrale sul Canal Grande del palazzo Grimani di San Luca³⁶, scolpite da Alessandro, con le quali aveva saldato il debito al collega per i due blocchi di pietra ricevuti per le statue di sant'Antonio e san Rocco da porre nell'altare di Sant'Antonio Abate in San Francesco della Vigna.

Tra il 1563 e il 1564 Vittoria ebbe l'incarico dalla Procuratoria di San Marco per le tre figure in marmo da porre in un altare commemorativo di un comandante mercenario della Serenissima della fine del Trecento, Nicolò da Montefeltro, eretto forse su progetto di Francesco Smeraldi, con il quale Vittoria ebbe modo di collaborare anche in seguito per l'altare dei Marzari in San Zulian³⁷. Nell'altare Montefeltro le figure dei santi appaiono molto migliori di quelle della cappella Grimani, e testimoniano un livello qualitativo nella statuaria

in pietra a figura intera fino ad allora mai raggiunto dall'artista. Il contrasto tra il *San Sebastiano*, dallo spinto michelangioloismo della posa serpentinata, e il *Sant'Antonio*, che invece sembra andare oltre la maniera per recuperare una solenne monumentalità, illustra lo sviluppo in più direzioni della creatività dell'artista, dettato da una profonda sintonia con l'evoluzione contemporanea della pittura veneziana di Veronese e Tintoretto verso il superamento delle esagerazioni formali della maniera centroitaliana, che a fine secolo avrebbe ricondotto l'arte veneta, in generale, a un ritrovato classicismo di base.

A partire dal 1566 Vittoria fu impegnato in una successiva impresa per una cappella famigliare, quella per Girolamo Zane nella basilica dei Frari³⁸. Citata anche da Vasari come una delle opere maggiori dell'artista, era stata concepita, secondo le descrizioni pervenute, come una pala a rilievo in stucco, recante in alto l'*Assunzione della Vergine* e in basso quattro santi, con al centro, fissata sulla mensa, la statua in marmo di *San Girolamo* (fig. 26). Nel 1753 la pala in stucco fu demolita per fare spazio alla pala con San Giuseppe da Copertino di Giuseppe Nogari che vi si vede tuttora, due santi in stucco a mezzo rilievo furono recuperati nelle nicchie laterali, mentre immutati restarono la cornice con le due allegorie femminili in stucco sul timpano e il *San Girolamo* di marmo, generalmente considerato il capolavoro dell'artista. La statua, non ancora iniziata nel 1569, era ancora in lavorazione nel 1576, e la sua conclusione era oggetto di grande preoccupazione per l'artista, che raccomandava al nipote Virgilio, in caso fosse morto, di far valutare attentamente dai migliori periti a chi dare l'incarico di completare le gambe. La statua, nel suo moto rotante, appare particolarmente curata nella finitura, e la maestosità morale del personaggio trova riferimento nell'imponenza della statuaria michelangiotesca. Di recente Victoria Avery ha proposto

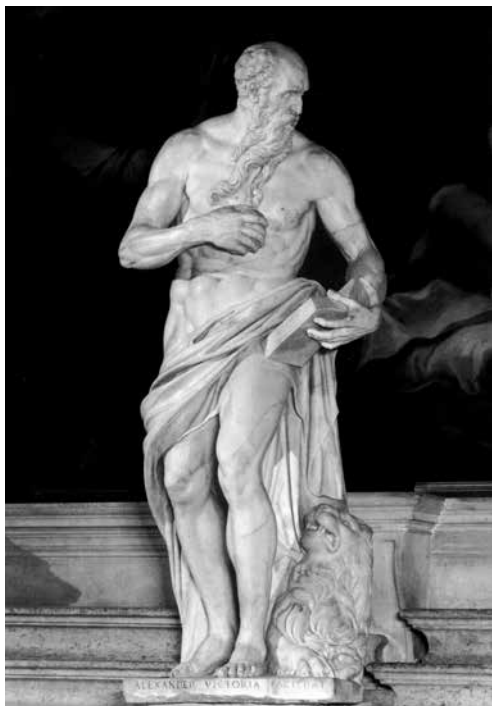


Fig. 26: *San Girolamo*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, altare Zane, c. 1575-80.

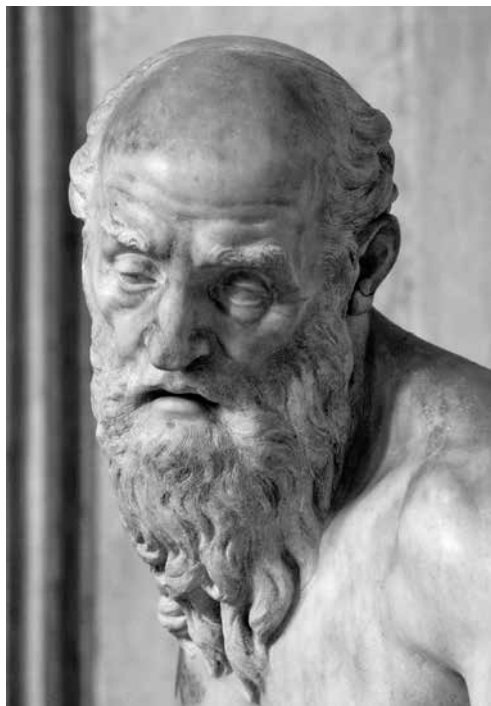


Fig. 27: *San Girolamo*, particolare, Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo, circa 1575.

una convincente restituzione grafica del complesso decorativo della pala, ma in proposito è opportuno soffermarsi su alcuni punti che rimangono da chiarire: la presenza nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo del frammento di un grande rilievo con l'*Assunzione della Vergine*, proveniente dalla Scuola di Santa Maria della Giustizia, del quale non esistono fonti che indichino il committente o la data di esecuzione; dati assenti anche per il secondo esemplare del *San Girolamo* in marmo di Vittoria, ugualmente in San Zanipolo e proveniente dalla medesima scuola (fig. 27). Questa seconda versione è stata fatta risalire ad alcuni anni dopo la conclusione dell'altra, ma non esistono indizi convincenti a favore di una tale ipotesi. In realtà, diversamente che in passato³⁹, sono giunti a pensare che la spiegazione più logica per la presenza del *San Girolamo* e dell'*Assunzione* frammentaria di San Za-

nipolo è che siano due opere preliminari per l'altare Zane, databili nei primi anni Settanta, poi scartate e rivendute per dar luogo alla soluzione finale con la pala in stucco, e non in marmo, e il *San Girolamo* tuttora ai Frari, che viene logico datare alla fine degli anni Settanta. In tal modo si spiegherebbe una gestazione di oltre dieci anni della commissione, e anche il timore di Vittoria, nel 1576, di non vivere abbastanza per completare quello che anch'egli considerava il suo grande capolavoro nella scultura in marmo, tale da metterlo a pari dei maggiori scultori del tempo, lui che, come l'amico Andrea Schiavone, aveva pensato non poco per affermarsi tra i principali protagonisti della scena artistica veneziana. Il *San Girolamo* di San Zanipolo, ritratto umilmente raccolto in preghiera, nelle proporzioni appare in linea con le statue dell'altare Montefeltro, forse considerate troppo minute per l'altezza

dell'altare Zane ai Frari, e tali da indurre l'artista a impegnarsi per un secondo esemplare ben più imponente nell'atteggiamento eroico e quasi sprezzante verso l'osservatore, ispirato palesemente da una "terribile" grandiosità michelangiolesca.

È opportuno notare che, nonostante il successo ottenuto anche con le sculture in pietra per la cappella Grimani di San Sebastiano e per l'altare Montefeltro in San Francesco della Vigna, Vittoria proponga lo stucco per la pala dell'altare Zane, lasciando incompiuto il frammento in pietra, poiché lo stucco e non la pietra, continua a essere, probabilmente, il mezzo che sente di padroneggiare al meglio anche nel caso di sculture intere a tutto tondo, considerati anche il prezzo e i tempi di esecuzione decisamente minori che potevano attrarre di più i committenti. Questo si riscontra in un altro compito assegnatogli per la controfacciata di San Giorgio nel 1574, in cui gli *Evangelisti* che realizza con l'ausilio della bottega per le quattro nicchie sono in stucco⁴⁰, ancora una volta concepiti come opere decorative dell'architettura in cui sono inseriti piuttosto che opere autonome di scultura. La freschezza d'idee che suscita in Vittoria l'impiego dello stucco traspare non solo nelle figure tuttora nella chiesa, ma soprattutto nei bellissimo bozzetti preparatori, sicuramente autografi, conservati all'Art Institute di Chicago, in cui la rapidità del modellato in terracotta accresce la libera spontaneità delle espressioni e dei movimenti rotatori delle figure. Una netta preferenza, quella di Vittoria per gli stucchi monumentali invece che per le sculture in marmo, che, ancora nel 1586, lo avrebbe condotto a produrre con la bottega sei grandi statue di *Profeti e Sibille* per la cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo⁴¹, e sarebbe rimasta una caratteristica specifica della sua produzione molto apprezzata anche in seguito e in altri ambienti, basti pensare agli stucchi monumentali del vicentino Camillo Mariani a Roma in San Bernardo alle Terme (1598-1602)⁴².

Ma è giusto con l'inizio degli anni Settanta, quando ormai Alessandro può contare su una bottega numerosa che lo aiuta nell'esecuzione negli incarichi decorativi che avrebbe continuato a ricevere, dalla targa celebrativa di Enrico III alle sculture della sala delle quattro porte in Palazzo Ducale, fino alle due figure di *San Giacomo* e *Sant'Andrea* per le nicchie della sala terrena della Scuola della Misericordia⁴³, che l'artista si dedica con passione, per committenti illustri e altolocati, alla scultura di busti-ritratto, nei quali ha la possibilità di perfezionare un metodo professionale modulato da lui stesso inseguendo, in scultura, la forza interpretativa dell'indole dei personaggi, come Tiziano aveva dato prova magistrale in pittura già dal secondo decennio del Cinquecento.

Bisogna notare che in passato la fama raggiunta come ritrattista ha favorito l'attribuzione a Vittoria di un numero elevato di busti non più condivisibile, e scopo principale di questo studio è anche identificare quelli sicuramente autografi, distinguendoli da quelli prodotti dalla bottega, quand'anche rechino la firma dell'artista.

Il terzo esemplare autografo in ordine di tempo, dopo i ritratti del Manzini e di Marcantonio Grimani, è quello di Girolamo Grimani, posto sul monumento funebre in San Giuseppe di Castello, che fu saldato dal figlio Marino, poi doge, nel 1573⁴⁴. L'elevato rango dei committenti fa capire come l'impegno dell'artista per un compito di tal genere fosse lungo e accurato, e quindi si può escludere che Alessandro potesse lavorare a più di uno o due ritratti all'anno, anche perché cominciò a dedicarsi a tale attività con continuità quando ormai era cinquantenne, per l'epoca un'età decisamente avanzata. Il ritratto di Girolamo Grimani, proprietario del già ricordato palazzo progettato da Sanmicheli, per il quale Vittoria aveva scolpito le due *Vittorie* nei pennacchi del portale sul Canal Grande, si arricchisce, rispetto ai precedenti, di un'aura ufficiale

per la toga all'antica fissata con una fibbia sulla spalla destra, che lascia scoperta la ricca veste sottostante tessuta in velluto alto-basso, tecnica di tessitura particolarmente raffinata e costosa, segno distintivo delle classi più alte della Serenissima, come si vede forse ancor meglio nel modello in terracotta del Seminario Patriarcale di Venezia. Si tratta di un'invenzione scultorea, quella della sovrapposizione di vesti diverse, rese con un raffinatissimo andamento dei panneggi, che conferisce al personaggio una naturalezza inedita, accentuata dall'insistenza nella definizione della barba, dei capelli e dei tratti tipici del volto del Grimani appesantiti dall'età, come la bocca carnosa, gli occhi grandi con le borse sottostanti, e il naso prominente. Vent'anni dopo Vittoria avrebbe compiuto il ritratto nella doppia versione in terracotta della Ca' d'Oro e in marmo del Museo Nazionale di Palazzo Venezia, del doge Marino Grimani⁴⁵ (fig. 28), in cui ritorna la formula della toga sulla veste in velluto alto-basso, ma il busto ha una tale vitalità espressiva nei bellissimi tratti limpidi e asciutti del volto, che ci fa comprendere come, ordinato da Marino prima di essere eletto doge, non fu mai destinato a essere esposto su un monumento funebre, bensì in una delle sale del palazzo a testimonianza della nobiltà e dell'eleganza del personaggio, il quale, non a caso, non presenta un profilo di base a semicerchio analogo ai busti antichi, ma un taglio orizzontale, moderno e innovativo, a suggerire la presenza dell'intera figura del Grimani. Dei primi anni Ottanta sembra essere un altro grande risultato della ritrattistica vittoriesca, il *Ritratto del doge Nicolò da Ponte* del Seminario Patriarcale di Venezia⁴⁶ (fig. 29), in terracotta, in cui la pesantezza della veste in velluto svolazzante, aperta sul petto, dà vita e respiro al volto del doge segnato dagli anni, mentre di poco precedente, forse entro la morte, avvenuta nel 1576, si situa l'*Ottaviano Grimani* del Bo-

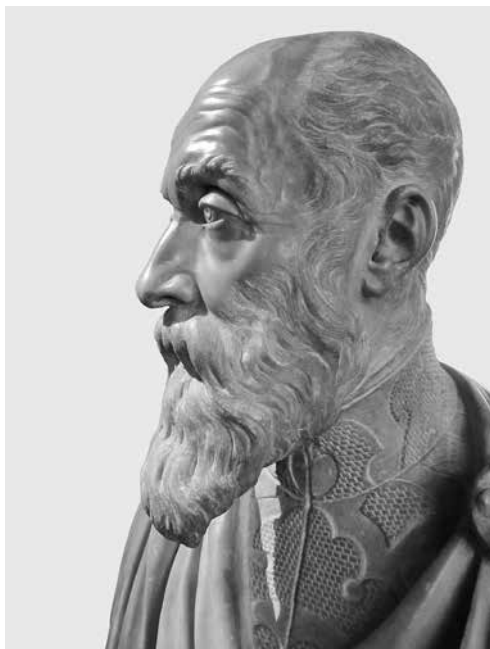


Fig. 28: *Ritratto di Marino Grimani*, particolare, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, c. 1592-93.



Fig. 29: *Ritratto del Doge Nicolò da Ponte*, Venezia, Seminario Patriarcale, c. 1580.

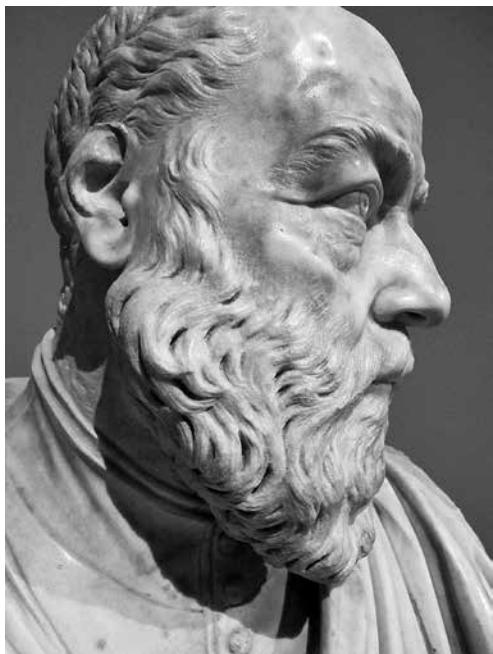


Fig. 30: *Ritratto di Ottaviano Grimani*, Berlino, Staatliche Museen, Bode Museum, c. 1570-75.

de Museum di Berlino, uno dei punti più alti raggiunti dal Vittoria ritrattista per la molle delicatezza dei lineamenti del volto, realizzato con un intento pittorico tale da infondergli un'inedita naturalezza, da cui traspaiono la forza e la decisione del procuratore⁴⁷.

E a conclusione dei grandi ritratti di Alessandro non si può certo tralasciare quello per *Giulio Contarini* in Santa Maria del Giglio⁴⁸ (fig. 31), dei tardi anni Settanta, destinato in un primo tempo alla residenza di colui che fu uno dei migliori amici e benefattori dell'artista, tanto che le sembianze del volto sembrano quelle poi ripetute nel viso del contemporaneo *San Girolamo* dei Frari, e anche quello in Palazzo Ducale di *Sebastiano Venier* (fig. 32), comandante della flotta veneziana nella battaglia di Lepanto, anch'esso dei tardi anni Settanta, e singolarmente rimasto in proprietà dell'artista, che lo lasciò al governo veneziano nel testamento del 1608⁴⁹.

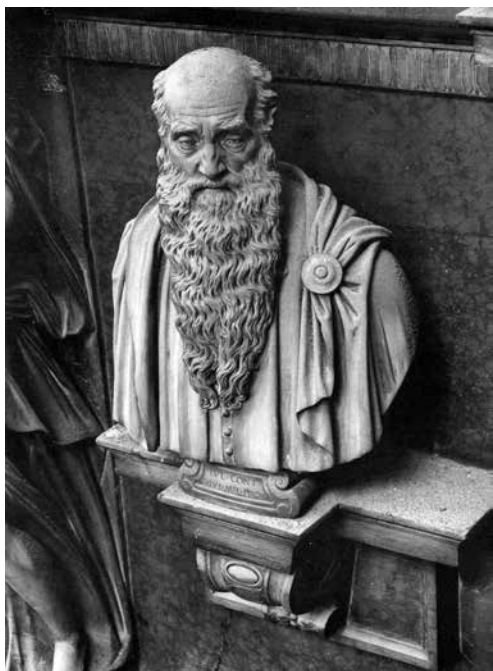


Fig. 31: *Ritratto di Giulio Contarini*, Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio, c. 1580.

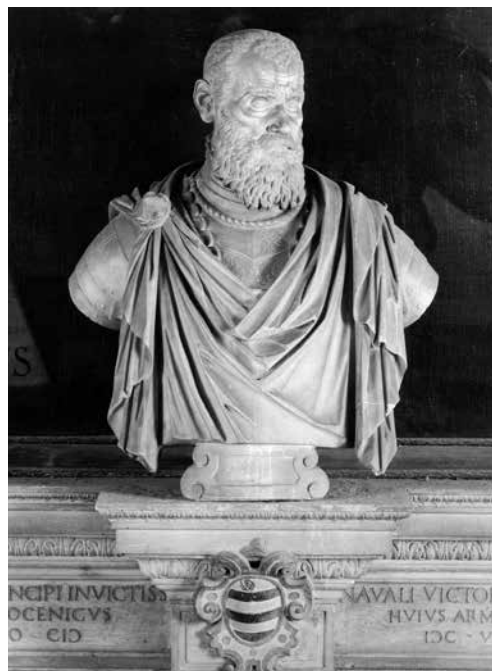


Fig. 32: *Ritratto di Sebastiano Venier*, Venezia, Palazzo Ducale, c. 1575.

Volendo trarre delle conclusioni su quanto suggerisce la cronologia dell'ultima attività di Vittoria, che si colloca dai tardi anni Settanta alla fine del decennio successivo, poiché l'età avanzata non dovette consentirgli di praticare la scultura fino alla morte, sopraggiunta molto tardi, nel 1608, è chiaro che anche l'impegno per la ritrattistica si affievolisce, causa lo sforzo fisico che comportava, e l'ultimo risultato, splendido, in tal senso, sarà il già ricordato busto di Marino Grimani, del 1592-93, oggi al Museo Nazionale di Palazzo Venezia, al quale corrisponde la terracotta, di pari livello, della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro (fig. 33).

Nell'ultima parte della vita Alessandro, ragionevolmente, scelse di dedicarsi a dirigere la bottega nella messa in opera di grandi complessi decorativi, come gli altari dei Marzeri in San Zulian e del Crocifisso ora in Santi Giovanni e Paolo, ma in origine



Fig. 33: Ritratto di Marino Grimani, terracotta, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, c. 1592-93.

nella Scuola di Santa Maria della Giustizia, per il quale produsse i modelli per la fusione delle statue in bronzo della *Madonna* e di *San Giovanni Evangelista*⁵⁰. Sempre per la facciata della scuola sul Campo San Fantin diresse la realizzazione compiuta dalla bottega della *Madonna* e degli *Angeli* ai lati posti alla sommità, e infine, al limitare del secolo, delle statue dei *Santi Rocco e Sebastiano* per l'altare dei Luganegheri in San Salvador⁵¹, dando al secondo una fermezza monumentale ben diversa dalla spirale manierista che connota il *San Sebastiano* in San Francesco della Vigna. Analogamente, la potenza delle due statue in San Salvador diverge dall'armonica linearità flessuosa con cui Vittoria aveva progettato, fin da molto tempo prima della morte, le due figure femminili per il proprio cenotafio poi posto in San Zaccaria⁵², al centro del quale si trova il busto dell'artista, di tale qualità da giudicarlo senz'altro autografo per le sottili rifiniture, espressive della toccante umanità del volto stanco dell'artista ormai anziano.

In chiusura, a riprova della costante disposizione di Vittoria per particolari settori della produzione artistica, non si può non considerare il problema dei bronzetti di piccole dimensioni, firmati e non, che gli sono stati assegnati⁵³. In realtà il suo esordio nelle medaglie ritratto tra il quinto e il sesto decennio, e il successo nel modello in cera per la statua bronzea a figura intera di Tommaso Rangone, hanno condotto alcuni studiosi a vederlo impegnato anche nella produzione di numerosi bronzetti, dei quali solo alcuni riportano la sua firma.

Ma l'attività di bronzista di Vittoria è ancora molto misteriosa, poiché, al di là delle firme che sono apposte alla base di alcuni esemplari, ci sono pervenuti solo i documenti che attestano la paternità, seppure in termini poco chiari, del *San Sebastiano* del Metropolitan di New York (fig. 34) e di una replica andata in asta da Christie's a Londra nel 1998, opere firmate entrambe alla base. Un terzo esemplare conservato al Los Angeles County Museum, non fir-

mato, sembrerebbe una replica molto posteriore. La statuetta di New York, alta 54 cm, che dovrebbe risalire al 1566, ripete nella tensione della posa il michelangiolismo del *San Sebastiano* in marmo dell’altare Montefeltro, e l’artista ne fu particolarmente affezionato, tanto da conservarlo nella sua collezione fino alla morte e da mostrarlo con orgoglio in un presunto ritratto di Paolo Veronese del Metropolitan Museum di New York. Gli unici bronzi di cui è certo il possesso di Alessandro sono giusto due *San Sebastiano*, di cui uno solo firmato, citati nel testamento del 1584. Nel testamento del 1570, Alessandro aveva già invitato gli eredi a vendere il solo esemplare che allora possedeva anche come *Marsia*, probabilmente poiché per il nudo eroico poteva passare facilmente per un soggetto mitologico e raggiungere un prezzo anche maggiore “facendoli la ferita sotto la tetta sinistra nel mezzo della tetta”⁵⁴.

Ritengo che autografi dovevano essere il *San Giovanni Battista* e il *San Francesco* già sulle acquasantiere di San Francesco della Vigna, ora trafugati, e anche le figure di *Melchisedec* e *Malachia* già in collezione Feist a Berlino, in origine ai lati dell’altare maggiore della basilica dei Frari, andate perdute nell’ultimo conflitto mondiale. Ugualmente autografi sembrano l’*Apollo* e la *Diana* dei Musei di Berlino e il *Mercurio* del Getty Museum (figg. 35, 36, 37), emblematici della maniera più delicata che connota lo stile dell’artista tra il sesto e il settimo decennio, mentre ritengo non sia da considerarsi risolta a favore di Vittoria la paternità del *Nettuno* del Victoria and Albert Museum di Londra, del *Giove* e dell’*Inverno* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e dell’*Annunciazione* Fugger dell’Art Institute di Chicago (fig. 38). Databile tra il 1581 e il 1583, la piccola pala a rilievo in bronzo fu eseguita per Hans Fugger, esponente della potente e facoltosa famiglia tedesca di Augsburg. Seppure dai documenti sia chiaro che Vittoria fu interpellato per la realizzazio-



Fig. 34: *San Sebastiano*, New York, Metropolitan Museum, 1566.



Fig. 35: *Apollo*, Berlino, Staatliche Museen, Bode Museum, c. 1560-65.



Fig. 36: *Diana*, Berlino, Staatliche Museen, Bode Museum, c. 1560-65.



Fig. 37: *Mercurio*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, c. 1560.



Fig. 38: *Annunciazione*, Chicago, Art Institute, c. 1581-83.

ne dell'opera, lo stile dolce e suadente del rilievo ha fatto pensare a chi scrive anche a una plausibile assegnazione del modello di fusione a Girolamo Campagna⁵⁵.

È anche singolare che, se l'artista avesse avuto un'attività così estesa nel settore da giustificare i tanti bronzetti di piccola taglia che gli sono attribuiti, anche solo perché ne riportano il nome alla base, non ne avesse appuntato i compensi e i committenti nel libro dei conti, come fece per tutti gli altri lavori, anche minori, che volle puntualmente registrare.

Ma questo è deriva ulteriore dalla passata idea di voler circoscrivere Vittoria, forzatamente, a una formazione lungo i gradi comuni all'apprendimento degli scultori contemporanei attivi tra Firenze e Roma,

legati a imprescindibili modelli accademici. Al contrario, il modello principe, per il giovane Vittoria venticinquenne, è Parmigianino, un pittore, e lui stesso, all'inizio, non ambisce a presentarsi come scultore al pubblico veneziano, ma si adegua a un ruolo di plasticatore che fatica non poco a farsi notare, fin quando non scopre di avere due carte essenziali: la strabiliante capacità di modellare, di cui dà prova a Vicenza, e il conseguente, logico, approccio alla ritrattistica in termini

pittorici, per la delicatezza dei chiaroscuri ottenuti nel marmo con i sottili trapassi tra capelli, barbe, occhi, lineamenti, e i gorgi sontuosi dei preziosi abiti sovrapposti. Una formula assolutamente nuova nell'intendimento del ritratto marmoreo, che situa Vittoria e la scultura veneziana del suo tempo come un precedente fondamentale e imprescindibile per gli sviluppi impetuosi che, pochi anni dopo la morte del maestro, Gianlorenzo Bernini avrebbe dato all'arte dello scalpello.

Note

¹ Finocchi Gheri 1998; Martin 1998.

² Leithe Jasper 1963.

³ Avery 1996.

⁴ "La bellissima maniera" 1999.

⁵ Finocchi Gheri 1998, pp. 31-48.

⁶ Moretti 2007.

⁷ Banzato 2008.

⁸ Planiscig 1921; Venturi 1937.

⁹ Cessi 1977.

¹⁰ Predelli 1908; Avery 1999.

¹¹ Avery 1999, p. 183.

¹² Cessi 1977, pp. 31-35.

¹³ *Id.*, pp. 31-35.

¹⁴ Leithe Jasper 1999, p. 312-313.

¹⁵ Cessi 1977, pp. 48-93.

¹⁶ Finocchi Gheri 1998, pp. 63-79; Attardi 1999.

¹⁷ *Id.*, pp. 77-79.

¹⁸ Cat. n. 3.

¹⁹ Cat. n. 13.

²⁰ Cat. n. 5.

²¹ Avery 1999; Finocchi Gheri 2018.

²² Cat. nn. 6, 8.

²³ Cat. n. 7.

²⁴ Cat. n. 12.

²⁵ Finocchi Gheri 1998, pp. 31-48; Jones 2018.

²⁶ Cat. n. 11.

²⁷ Cat. n. 4.

²⁸ Boucher 1991, I, pp. 214-218, cat. n. 10.

²⁹ Cat. n. 34.

³⁰ Avery 1999, p. 219.

³¹ Martin 1994.

³² Cat. n. 17.

³³ Salomon 2014, p. 95-99.

³⁴ Cat. nn. 15, 16.

³⁵ Finocchi Gheri 2018, cat. n. 14.

³⁶ Cat. n. 18.

³⁷ Il progetto di Francesco Smeraldi per l'altare Montefeltro in San Francesco della Vigna risale al luglio 1557, ma la direzione dei lavori, tra il 1563 e il 1564, fu affidata a Giangiacomo de' Grigi, come dimostrano i pagamenti da lui saldati a Vittoria per le statue: Avery 1999, p. 225.

³⁸ Finocchi Gheri 1998, pp. 156-162; Avery 2015; Cat. n. 21.

³⁹ Finocchi Gheri 2012.

⁴⁰ Cat. n. 27.

⁴¹ Cat. n. 16b.

⁴² De Lotto 2008, pp. 137-147.

⁴³ Cat. n. 40.

⁴⁴ Cat. n. 26.

⁴⁵ Cat. n. 47.

⁴⁶ Cat. n. 35.

⁴⁷ Cat. n. 33.

⁴⁸ Cat. n. 39.

⁴⁹ Cat. n. 37.

⁵⁰ Cat. n. 46.

⁵¹ Cat. n. 17b.

⁵² Cat. n. 29.

⁵³ Leithe Jasper 1999.

⁵⁴ *Id.*, pp. 342-345. Avery 1999, pp. 232, 253.

⁵⁵ Avery 1999, pp. 287-288; Finocchi Gheri 2001.

Opere autografe*

* Si avverte il lettore che le dimensioni delle opere sono state indicate solo dove è stato possibile rintracciarle.

1. Quattro Fiumi

Venezia, Libreria Marciana (1550)

Seconda e terza campata a sinistra di quella che inquadra il portale

Sebbene molto danneggiati dal tempo, credo che in tali rilievi possano scorgersi i quattro *Fiumi* per i quali Vittoria fu pagato nel marzo del 1550 da Sansovino. Le figure si distinguono dalle altre per la cura impiegata nel fluire della barba e dei capelli, non riscontrabile in tutti gli altri rilievi analoghi posti nei pennacchi delle arcate della Libreria Marciana, e che si ritrova, come tratto caratteristico,

nei rilievi dei *Fiumi* in stucco nella sala dei Cesari in palazzo Thiene a Vicenza, realizzati in tempi immediatamente successivi. I rilievi che qui si vedono mostrano nel volto tratti molto simili al viso della figura giacente del doge Francesco Venier (cat. n. 7).

Bibliografia:

Avery 1999, p. 183.





2. San Giovanni Battista

Venezia, chiesa di San Zaccaria (1550)

La piccola statuetta si trova tuttora su un'acquasantiera nella chiesa di San Zaccaria, cui Vittoria l'aveva lasciata in eredità al momento della morte nel 1608, anche se in precarie condizioni di conservazione per gravi danni subiti nel tempo: alla gamba destra, perduta, alla mano sinistra, rozzamente reintegrata, e anche, di recente, oggetto di un grave atto di vandalismo. Questo è tanto più triste se si pensa a come l'artista considerasse questa scultura uno dei suoi pezzi migliori, tanto da modificarne più volte il lascito testamentario al fine di garantirne al meglio la conservazione, conscio della sua estrema fragilità. Sembra logico ritenere che già da quando, nel 1551, la statua non fu più reclamata dal committente, Angelo Maria Priuli, deceduto in quell'anno, Vittoria dovette decidere di tenerla per sé, forse memore del maestro Jacopo Sansovino, che, giusto di fronte a una statua di san Giovanni Battista, ora nella cappella omonima in Santa Maria Gloriosa dei Frari, aveva previsto di essere sepolto. La piccola scultura vittoriesca costituisce il primo saggio dell'artista che ne testimonia la padronanza ormai raggiunta nel rilievo in marmo a tutto tondo, cui lo scultore dovette giungere dopo almeno otto anni di apprendistato, a partire dal 1543, presso la bottega di Sansovino a Venezia.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 31-48; Avery 1999, p. 184; Moretti 2007; Jones 2018.



3. Decorazioni in stucco nelle sale di Proserpina, di Psiche, dei Cesari e degli Dei

Vicenza, palazzo Thiene (1551-52)

Vittoria si dedicò alla decorazione delle volte in stucco di quattro sale terrene nel palladiano palazzo Thiene a Vicenza tra il 1551 e il 1552. Vi fu chiamato da Marcantonio Thiene a conferire alla decorazione del palazzo, progettato da Andrea Palladio, quel carattere all'antica necessario a siglare la modernità dello stile dell'edificio, ispirata, sorprendentemente, all'avvolgente plasticismo degli stucchi realizzati a Fontainebleau da Rosso Fiorentino e Primaticcio nel decennio precedente. Il

rilievo quasi a tutto tondo che caratterizza le figure delle volte delle sale vicentine costituisce una formidabile opera d'avanguardia che non avrebbe mancato d'impressionare lo stesso maestro di Vittoria, Jacopo Sansovino, il quale, giusto dopo aver constatato l'altissima qualità dell'operato dell'allievo a Vicenza, si affrettò a richiamarlo senza meno a Venezia per impegnarlo nell'ancor più onerosa e delicata impresa della decorazione in stucco delle volte della Scala d'Oro in Palazzo



Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala di Psiche.



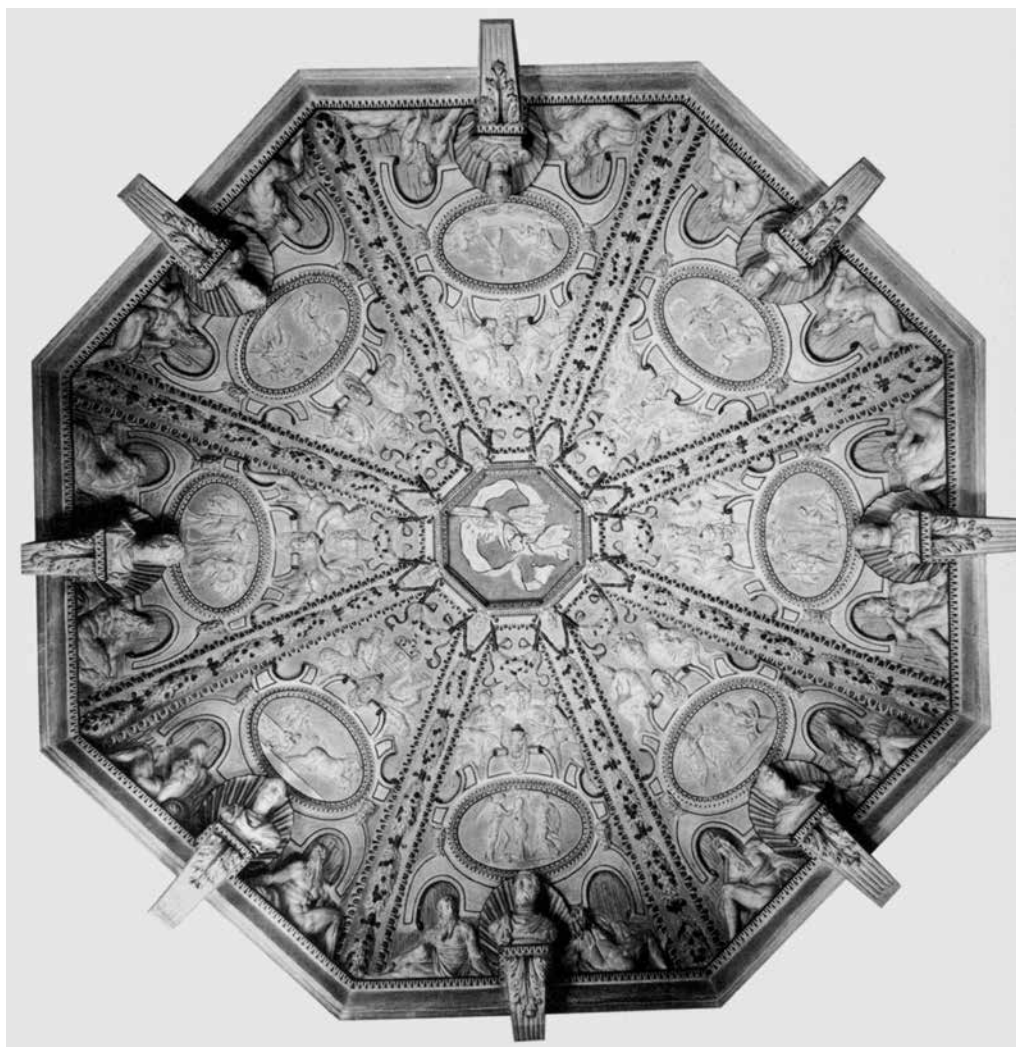
Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala degli Dei.

Ducale e della scala della Libreria Marciana, da poco terminata di costruire. La novità dell'impresa si nota nel distacco stilistico evidente nell'uso dello stucco da quella che era stata la modalità d'impiego del materiale ideata da Giovanni da Udine e, in generale, adottata dalla bottega raffaellasca. Lo stesso Francesco Salviati aveva

dato prova a Venezia, nella splendida volta della sala di Apollo in palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, come lo stucco fosse quasi solo un raffinato complemento della decorazione a fresco, mentre in palazzo Thiene Vittoria inverte i rapporti tra pittura e stucchi monumentali, dando loro un predominio plastico fino ad allora

mai sperimentato in area veneta. Il gigantismo e la colossaltà delle figure, come si nota soprattutto nelle sale cosiddette dei Cesari e degli Dei, sembrano essere state suggerite a Vittoria da Palladio stesso, i cui viaggi romani dovevano averlo edotto sulle novità decorative realizzate a Roma negli anni Quaranta nei palazzi Farnese e Spada e nella sala Regia in Vaticano, ugualmente ben più massicce e corpose degli esempi d'inizio Cinquecento. Nella sala di Proserpina le scene relative ai

vari episodi dipinti a fresco, di mano di Bernardino India, sono inquadrate da un telaio architettonico in stucco fortemente rilevato, in cui, agli angoli, scudi ovali con figure di divinità sono applicati a cartigli profondamente lobati. La spigliatezza della decorazione figurata delle fasce della volta informa anche quella della successiva sala dei Cesari, di base ottagonale, nella quale lo schema cupolare guida Vittoria nel distribuire in senso orizzontale ancora degli ovali con scene rilevate connesse



Vicenza, palazzo Thiene, volta della sala dei Cesari.



Vicenza, palazzo Thiene, *Busto di Marcantonio*, probabile ritratto di Marcantonio Thiene.

alla vita dei vari imperatori rappresentati con un busto all'antica sulla base inferiore, tra i quali compaiono anche il committente, Marcantonio Thiene, ed Enrico II di Francia, il sovrano cui la famiglia era decisa a manifestare la massima devozione. Nell'insieme, Vittoria arriva a proporre una celebrazione simbolica dell'antico potere imperiale di grande effetto emotivo, per la presenza dei nudi muscolosi dei *Fiumi* e dei satiri che paiono ruotare sopra la testa di chi osserva dal basso, alludendo a come la gloria dei generali romani fosse ancora viva nel presente, come testimoniavano i busti del Thiene e del re francese. Molto più evidenti che nella sala precedente sono i caratteri stilistici delle figure, palesemente manierati sul modello michelangiolesco, ugualmente

d'innegabile provenienza romana, ben noto a Palladio, ma con il quale Vittoria doveva essere venuto a contatto già negli anni precedenti, all'interno della bottega sansoviniana; ampiamente riconoscibile è poi la preferenza per le fisionomie dei volti da Parmigianino, del quale Vittoria soggiacque sempre al fascino. Se nella sala di Psiche i rilievi significativi sono solo le quattro figure femminili ai lati delle lunette della volta a botte che la copre, la sala degli Dei segna ancora un passo avanti per novità interpretativa rispetto alla sala dei Cesari. Qui, infatti, la volta, a base quadrangolare, appare spartita in quattro grandi trapezi in cui al centro di ognuno, montate su cornici monumentali con una coppia di divinità ai lati, figurano le allegorie a fresco dei quattro elementi (acqua, aria, terra e fuoco), di mano di Anselmo Canera. Il monumentale impatto scultoreo delle otto divinità accosciate ai vertici di base imprime all'insieme non solo una stupefacente originalità che dovette colpire non poco i contemporanei, ma rivelò, senza meno e per la prima volta, le finissime capacità di Vittoria nella resa di rilievi figurativi e sculture a tutto tondo di ampie dimensioni, di fronte alle quali il rientro a Venezia dell'artista fu auspicato dallo stesso Sansovino che, messo da parte il dissidio professionale che li aveva divisi, ne comprese l'importanza di averlo al suo fianco per le decorazioni da compiere negli anni seguenti in Palazzo Ducale e nella Libreria Marciana. Di recente ho reso noto un bozzetto che potrebbe ragionevolmente essere preparatorio per la figura di Giove nella volta della sala degli Dei.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 49-79; Attardi 1999; Finocchi Ghersi 1999; Finocchi Ghersi 2011.

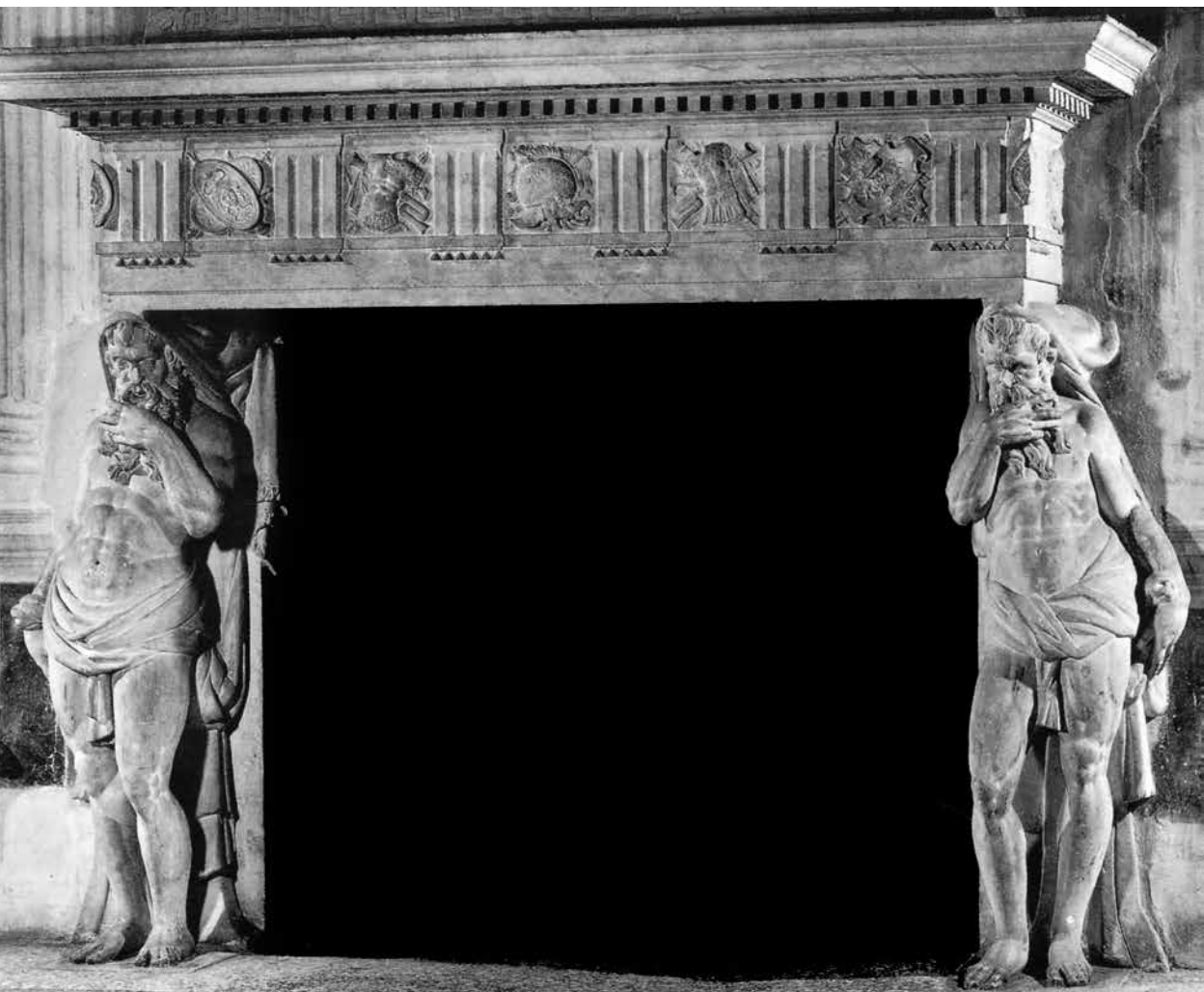
4. Camino

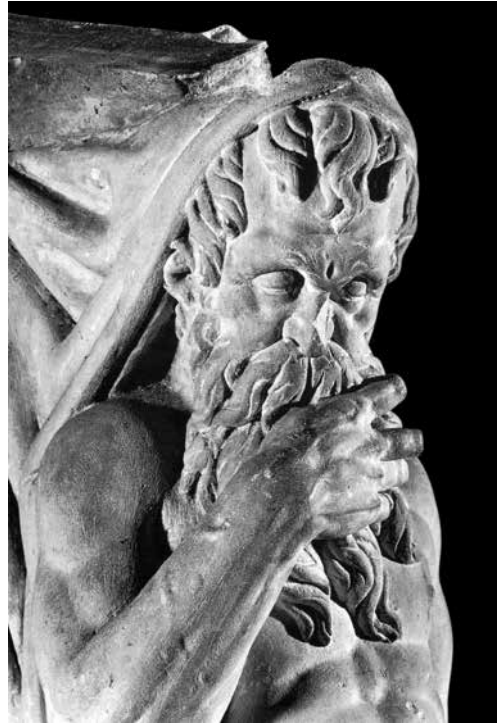
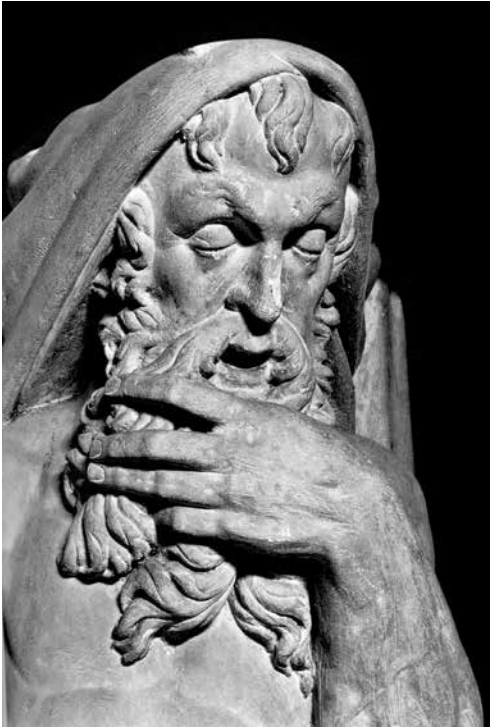
Caldogno, villa Caldogno (circa 1552-53)

Sebbene non documentati, i telamoni del camino presente nella villa Caldogno, nell'omonima località del vicentino, giustificano l'assegnazione a Vittoria per il loro livello qualitativo. Alcuni dettagli dei volti rimandano poi al *San Giovanni Battista* in San Zaccaria a Venezia, e alle figure in stucco delle divinità nella volta del-

la sala degli Dei in palazzo Thiene, delle quali replicano il palese michelangiologismo che segna la produzione vittoriesca degli anni Cinquanta.

Bibliografia:
Finocchi Ghersi 1998a.





5. Cariatidi

Venezia, portale della Libreria Marciana (1553-55)

Rientrato a Venezia dopo aver risolto il dissidio con Sansovino, Vittoria viene incaricato da questi di scolpire le due cariatidi monumentali ai lati dell'ingresso della Libreria Marciana. Stando ai documenti contabili dell'artista, la prima fu eseguita con l'aiuto del cognato Lorenzo Rubini tra il giugno e l'ottobre del 1553, ed è probabilmente identificabile con quella alla destra di chi guarda il portale. Non solo è firmata ma appare di qualità di gran lunga migliore dell'altra sulla sinistra, la quale non è firmata e, dalle fonti, risulta eseguita in un arco temporale ben più lungo, tra l'estate del 1554 e la fine del 1555. Su di essa non lavorò il Rubini, ma altri aiuti di Vittoria come "Giovanantonio vicentino intagliatore...[e] Battista garzone di m[aestro] Valentino furlano squadratore". Risulta interessante notare come in questo incarico pubblico di sicuro rilievo Vittoria

sperimenti per la prima volta nel marmo i modelli colossali che aveva considerato negli stucchi vicentini, dando un saggio compiuto delle sue capacità nell'impiego di questo materiale. Improntate a un palese michelangiologismo per l'imponenza delle dimensioni e l'androginità dei corpi, è tuttavia interessante che Vittoria guardi già alla definizione delle maestose figure femminili dai volti compiacenti dipinte da Paolo Veronese esattamente nello stesso torno di tempo nella sale dell'Udienza, della Bussola, e dei Tre Capi in Palazzo Ducale, un punto significativo per comprendere, in generale, il carattere squisitamente pittorico della scultura vittoriesca rispetto ai modelli del maestro Sansovino.

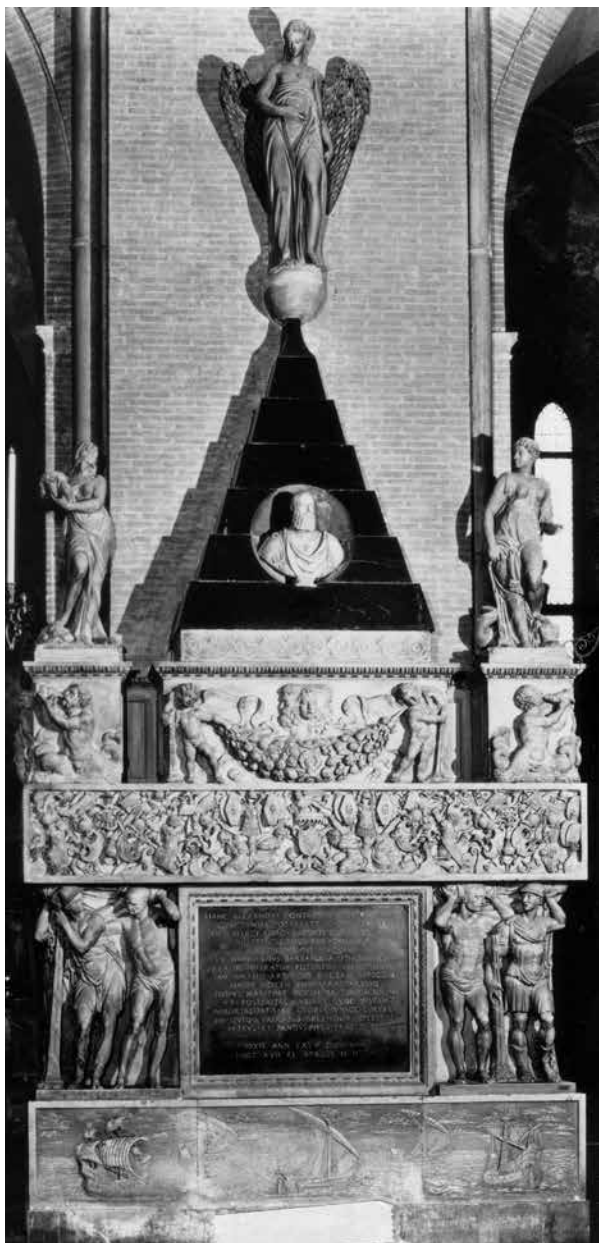
Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 95-96; Avery 1999, pp. 189-191.



6. Sculture del monumento funebre di Alessandro Contarini

Padova, basilica di Sant'Antonio (1556-58)



Tra l'ottobre 1555 e il gennaio 1558 Vittoria fu impegnato nella collaborazione al progetto di Michele Sanmicheli per la tomba di Alessandro Contarini che in quegli anni veniva eretta nella basilica di Sant'Antonio a Padova. Ancora una volta Vittoria continuava a trovare incarichi al seguito di architetti ormai molto noti, com'era stato a Vicenza per i lavori nel palladiano palazzo Thiene e anche all'arrivo a Venezia, quando aveva lavorato per Sansovino ad alcuni rilievi esterni della Libreria Marciana. Nel progetto sanmicheliano l'assenza di un'inquadratura architettonica a parete lasciò spazio all'inventiva degli scultori che vi presero parte, come Vittoria, il quale si avvale di numerosi aiuti, come Agostino Zoppo e Pietro da Salò. Dalle fonti possiamo indicare senza meno le sculture ideate e condotte a termine da Vittoria: sono la *Fama* alata al vertice della piramide decorativa a gradoni, e sulla sinistra per chi guarda, una divinità marina citata nelle fonti come "*Tetis*" o "*la Vecchia*"; in basso a sinistra compaiono poi i due cosiddetti "*Schiavi*", dei quali quello che sicuramente è il pezzo più bello di tutto il complesso scultoreo, è anche detto "*il Mercurio*" per la chiara corrispondenza all'aspetto del Mercurio psicopompo, ossia della divinità

che conduceva le anime nell'Ades, come s'intende per la fiaccola rivolta verso il basso sulla quale si sostiene. Gli schiavi vittorioschi, inoltre, con il loro ondeggiare sotto il peso apparente del sarcofago sovrastante, dimostrano una netta adesione

a quei modelli di maniera che informano la pittura veneziana contemporanea.

Bibliografia:

Davis 1995; Finocchi Ghersi 1998, pp. 81-92; Avery 1999, pp. 195-198.



7. Sculture del monumento funebre del doge Francesco Venier

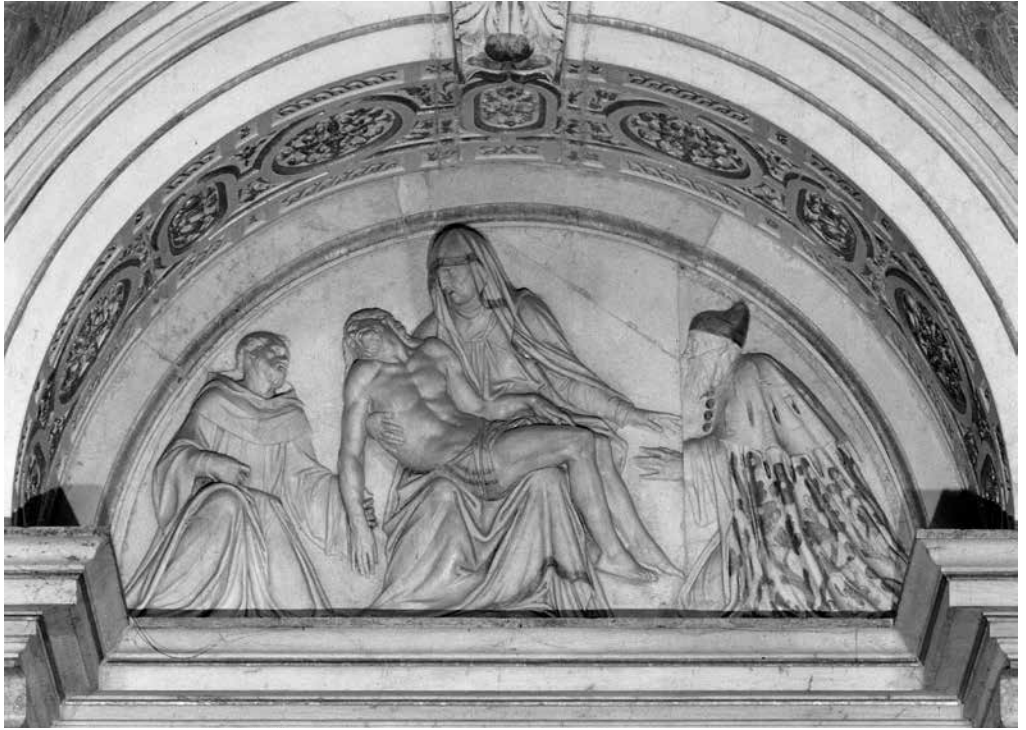
Venezia, chiesa di San Salvador (1557-58)



Tra il novembre 1557 e il maggio dell'anno successivo, Vittoria fu attivo come collaboratore di Jacopo Sansovino, al quale spettano il progetto e le statue laterali delle *Virtù*, nei lavori per il monumento funebre del doge Francesco Venier nella chiesa di San Salvador. Vittoria si occupò di realizzare il rilievo nella lunetta con il *Compianto di Cristo* in braccio alla Vergine, con ai lati san Francesco e il doge inginocchiato. Oltre al *Compianto*, in cui è palese una chiara eco della *Pietà* michelangiolesca in San Pietro a Roma, modello che gli fu probabilmente suggerito dal maestro, opera di Vittoria è anche la figura del doge giacente. In questi compiti fu affiancato da due aiuti, Tommaso da Zara e Antonio di Mastro Picio, i quali figurano negli stessi anni come collaboratori dell'artista per le sculture del monumento Contarini nella basilica di Sant'Antonio a Padova.

Bibliografia:

Finocchi Gherzi 1998, pp. 92-95; Avery 1999, pp. 205-206; Biferali 2018.



8. Le quattro stagioni

Montagnana, villa Pisani (circa 1554-55)

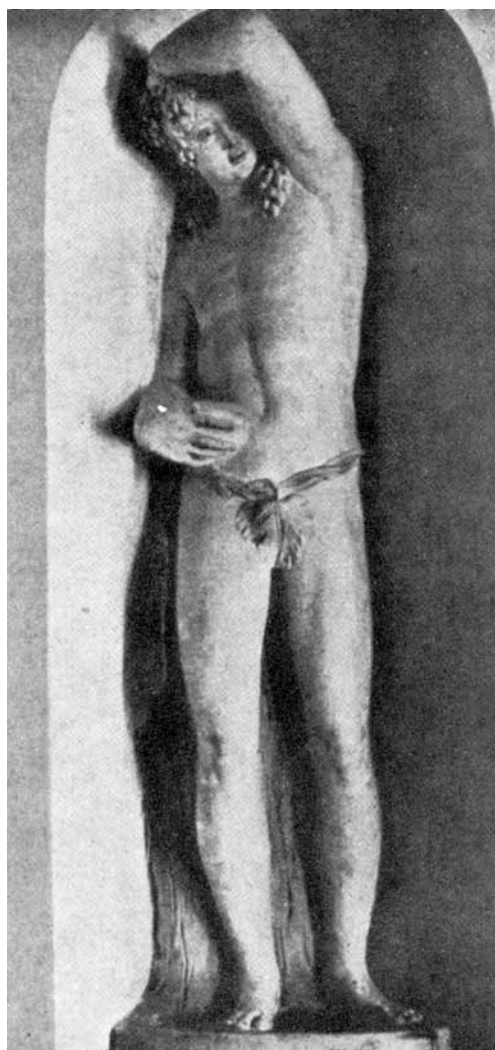


Dobbiamo a una nota di Andrea Palladio la certezza dell'autografia di Vittoria delle quattro allegorie in stucco delle *Stagioni* che ornano la sala terrena della villa progettata dall'architetto per Francesco Pisani, probabilmente nel 1553-54, quando il cantiere doveva essere ormai terminato. L'assenza di ogni riferimento a pagamenti ricevuti per tali opere nel registro documentario di Vittoria induce a ritenere che tra l'artista e il committente vi fosse un rapporto di amicizia personale, provato anche dalla partecipazione conviviale, nel gennaio 1560, a un pranzo in casa del Pi-

sani durante il quale Vittoria acquistò da Palladio, anche lui presente e mediatore dell'atto, il celebre *Autoritratto* di Parmigianino, di proprietà del vicentino Elio Belli e oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Anche in questo caso gli stucchi vittorieschi manifestano una comunanza di stile con il michelangiolismo addolcito dagli effetti pittorici e atmosferici che si notano negli stucchi nelle volte di palazzo Thiene a Vicenza.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 97-99.



9. Angelo per il campanile del duomo

Verona, corte del palazzo Vescovile (1556)



Realizzato nel 1556, l'*Angelo* è l'unico dei quattro che erano stati commissionati a Vittoria l'anno precedente per la decorazione esterna del campanile del duomo di Verona. Trattandosi di opere decorative dell'architettura, è anche ampiamente documentato l'apporto della bottega.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 194-195.

10. Statua bronzea di Tommaso Rangone

Venezia, facciata della chiesa di San Zulian (1556)

La statua in bronzo a figura intera che Tommaso Rangone, medico e scienziato, aveva in mente di realizzare sin dal 1553 sulla facciata della chiesa di San Zulian, di cui si dichiarava pronto a finanziare la ricostruzione, fu modellata nel 1556 da Tommaso delle Sagome e Giacomo Conti sulla cera fornita da Alessandro Vittoria, il cui modello naturalmente doveva soddisfare Jacopo Sansovino, che sin dall'inizio dell'impresa era stato il referente del Rangone per la commissione dell'opera. La scultura ha un peso importante nella produzione vittoriesca, poiché si tratta del secondo esperimento significativo nella ritrattistica. Dopo il *Marcantonio* in stucco nella sala dei Cesari in palazzo Thiene



a Vicenza, anche qui, come a Vicenza, l'opera fu pensata a completamento di una decorazione architettonica, ma dopo il successo riscontrato nella forza espressiva e vitale del volto del committente, Vittoria dovette sincerarsi sulle proprie capacità nella realizzazione in marmo di ritratti impostati sull'analogia formula pittorica dei ritratti tizianeschi, volti a esaltare con naturalezza sprezzante l'alto prestigio sociale e culturale dei modelli ripresi.

Bibliografia:

Boucher 1991, I, pp. 113-118; Finocchi Ghersi 1998, pp. 99-111.

11. Allegorie della Virtù che punisce il Vizio e la Fortuna

Murano, palazzo Trevisan (circa 1557)

I rilievi che, pur gravemente degradati dall'incuria e dal tempo, si sono conservati al disopra delle aperture dell'andito da cui in origine si accedeva al giardino verso la laguna di palazzo Trevisan a Murano, sono

generalmente assegnati a Vittoria per via stilistica. Per via documentaria sappiamo tuttavia che Camillo Trevisan, noto uomo di legge e oratore di grande cultura, nel 1557 aveva commissionato all'artista un elegante





camino ornato ai lati da due “termini”, ossia cariatidi, l’uno maschio e l’altra femmina, ma tale camino, di cui non c’è traccia nel palazzo muranese, potrebbe anche essere stato eseguito per la dimora veneziana del Trevisan, che risiedeva nella parrocchia di Santa Maria del Giglio. Nel caso dei rilievi superstiti, probabilmente anche per il diretto influsso di Paolo Veronese, che aveva decorato a fresco la sala ovale del palazzo al piano terreno e una loggia al piano superiore, spicca la somiglianza iconografica con le due allegorie femminili veronesiane del soffitto della stanza dei Tre Capi in Palazzo Ducale, da poco terminate. Come in esse anche Vittoria conferisce alle figure

un’analoga scioltezza, pur nell’instabilità del loro incedere ondeggiante, a testimonianza di come i migliori modelli pittorici contemporanei gli fossero presenti prima di altri al fine di rendere vivi e convincenti i rilievi in pietra e stucco. In questo senso è opportuno notare che lo sfondo dei rilievi con le palme in infilata ricorda la natura filamentosa degli sfondi alberati di Tintoretto, e che anche il rilievo con la *Fortuna* ha una diretta discendenza da modelli tizianeschi degli anni Cinquanta.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 113-123; Avery 1999, p. 202; Modesti 2008; Salomon 2015.

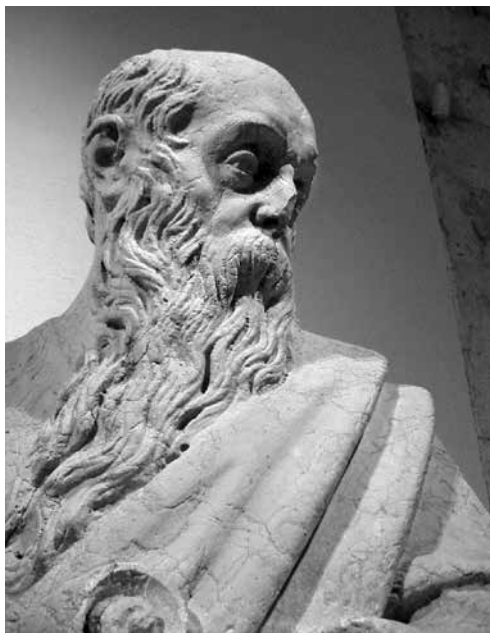
12. Quattro apostoli

Trogir (Traù), duomo (1558)

Commissionate nel 1558 per la cappella Orsini nel duomo di Traù, e successivamente esposte sul campanile, le statue presentano un precario stato di conservazione, che tuttavia non impedisce di ritrovare nelle fattezze dei volti una notevole qualità del modellato, ancora ispirata a chiari modelli michelangeloeschi.

Bibliografia:

Fiskovic 1940, pp. 62-63; Avery 1999, p. 207.



13. Decorazioni in stucco nella Scala d'Oro* e nella scala della Marciana

Venezia, Palazzo Ducale e Libreria Marciana (1556-60)

Tra il 1556 e il 1560 Vittoria dovette dedicarsi alla decorazione in stucco delle volte della Scala d'Oro in Palazzo Ducale e della scala nella Libreria Marciana. Si tratta di due grandi imprese ornamentali con le quali lo scultore diede forma a rivestimenti inediti in Laguna per la grandiosità scultorea esaltata dal contrasto dei rilievi candidi con i fondi oro a finto mosaico, giungendo a un risultato che riscosse il

successo maggiore riportato nella sfera pubblica da parte dell'artista. Fu lo stesso Jacopo Sansovino a comprendere le capacità straordinarie dell'allievo in un compito così particolare e senza precedenti a Venezia, con il quale Vittoria diede prova di saper conferire un'inedita imponenza monumentale alle due scale, non solo facendo di esse veri e propri ambienti di ricevimento, ma connotandole con im-





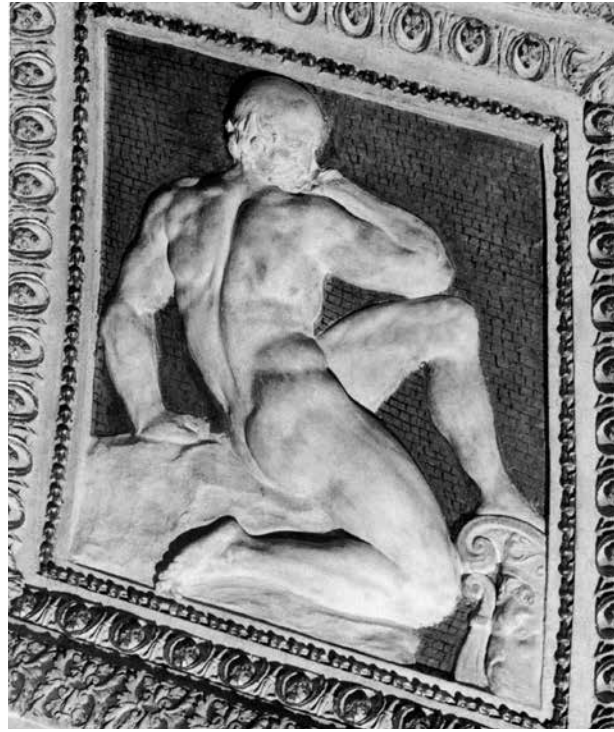
mediati riferimenti plastici e pittorici a quei modelli antichi che anche in Laguna, tra sesto e settimo decennio, molti illustri committenti erano decisi a far rinascere con l'ausilio degli artisti migliori, quali Palladio, Sanmicheli, Veronese e anche Vittoria, che di questi ultimi dimostrava di comprendere l'eccezionale controllo dello spazio reale o figurato, dimostrato nelle loro imprese degli anni Quaranta e Cinquanta.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 125-133; Finocchi Ghersi 1999; Attardi 1999.

* Per le immagini della scala della Libreria Marciana vedi alle pp. 12-19.





14. Testa virile in chiave d'arco

Venezia, palazzo Giovanelli, portale sul Canal Grande (1560)

Il 21 marzo 1560 Vittoria ricevette quattro scudi da Giangiacomo de' Grigi per il pagamento della testa in chiave da porsi sulla porta d'acqua sul Canal Grande di palazzo Cavalli, finito di edificare su progetto di Giangiacomo de' Grigi a San Stae.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 212-213; Finocchi Ghersi 2018.





15. Sculture per la cappella Grimani

Venezia, chiesa di San Sebastiano (1558)



La cappella sepolcrale voluta da Marcantonio Grimani del ramo di San Boldo in San Sebastiano costituisce una tessera del grande rifacimento dell'interno della chiesa portato avanti nel corso degli anni Quaranta, durante il quale la costruzione delle cappelle laterali comportava, come si vede oggi, la presenza di un barco al piano superiore riservato ai religiosi che officiavano la chiesa. Il sito della cappella fu adornato nella prima parte del 1544 con l'altare di marmi multicolori tuttora esistente, e solo nel 1558 il Grimani decise di arricchire la cappella con due nicchie in pietra di Rovigno ai lati dell'altare, che

avrebbero dovuto ospitare, una per parte, le statue dei santi Marco e Antonio. Già vi aveva collocato il busto-ritratto commissionato a Vittoria, ancora nella cappella, che può quindi essere datato ragionevolmente nel 1557, sotto il quale prevedeva che fosse posta una lapide commemorativa di sé adeguatamente decorata.

Auspicava che in futuro i suoi eredi possedessero un rilievo con un compianto di Cristo al centro dell'edicola dell'altare sopra la mensa, ma non fu mai eseguito.

Procedendo in ordine cronologico, si nota che il bellissimo ritratto del Grimani è uno dei primi esemplari scolpiti da Vittoria, forse il secondo dopo quello di Benedetto Manzini in San Geminiano, del quale replica la netta direzione del volto rivolta a destra con fare volitivo, gli occhi con le pupille scolpite e il medesimo andamento della barba ben pettinata a ventaglio. La vitalità del ritratto doveva aver colpito non poco il pubblico, tanto che il Grimani dispose espressamente che, quando fosse passato a miglior vita, gli eredi avrebbero dovuto farne trarre una copia per tenerla in casa, e mantenere vivo il suo ricordo.

Contemporaneo al busto di Benedetto Manzini, il ritratto di Marcantonio Grimani non è solo emblematico della "prima maniera" di Vittoria nell'approccio al ritratto virile scolpito, ma è anche indicativo delle motivazioni per lo sviluppo di tal genere, connesso evidentemente agli incarichi per monumenti funebri alla cui realizzazione Alessandro collabora negli anni Cinquanta, come il monumento Venier in San Salvador o il monumento Contarini nella basilica del Santo a Pado-



va. Quella facilità nella modellazione già dimostrata in gioventù nella medagliistica dovette suggerirgli la forza espressiva che il busto-ritratto poteva assicurare a un monumento con la resa vitale del defunto, cosicché il naturalismo pittorico progressivo che si nota nella produzione tra fine anni Cinquanta e primi Ottanta giustifica il conseguente allontanamento dal modello statuario antico per guardare, invece, a celebri ritrattisti attivi a Venezia come Tiziano, Tintoretto e Veronese, con i quali dovette stabilire una competizione per la migliore riuscita non solo nella somiglianza, ma anche nella resa dell'alto livello sociale dei committenti, che ne giustificava la presenza scultorea a tutto tondo nelle chiese più importanti di Venezia.

Le statue in marmo dei santi, di piccole dimensioni, furono scolpite verosimilmente tra il 1560 e il 1563, quindi subito prima dei *Santi* per la cappella Montefeltro in San Francesco della Vigna, tanto che il *Sant'Antonio abate* sembra una prima sperimentazione del modello poi replica-

to in forme decisamente migliori in San Francesco della Vigna. Ciò fu dovuto probabilmente alle ridotte dimensioni della cappella, che non consentirono a Vittoria di poter approfittare di più spazio ai lati e in altezza, e conferire maggiore slancio alle sculture. Trattandosi delle prime grandi figure in marmo a tutto tondo di Vittoria, è comprensibile trovarvi alcune incertezze espressive, soprattutto nel *San Marco*, per altro non firmato e probabilmente compiuto con un maggior contributo della bottega. Quanto al *Sant'Antonio*, forse pensando a come Michelangelo aveva apposto il suo nome sulla Madonna nella *Pietà* in San Pietro, Vittoria lo firmò incidendo orgogliosamente il suo nome per esteso lungo il bavero della tunica, conscio, probabilmente, del miglior livello qualitativo del pezzo, tanto da rielaborarlo con accuratezza anche maggiore nella successiva commissione per l'altare Montefeltro.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 142-153.; Martin 1998, pp. 119-110; Avery 1999, pp. 213-219.

16. Marcantonio Grimani

Marmo, cm 70x70

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALESSANDRO VITORIA F
Venezia, chiesa di San Sebastiano, cappella Grimani (1557)

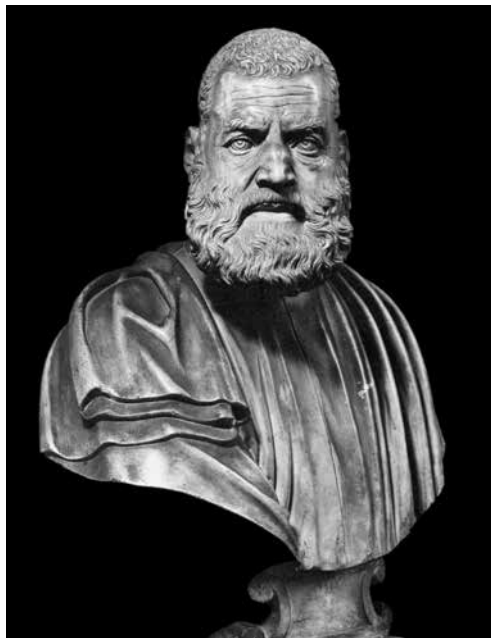
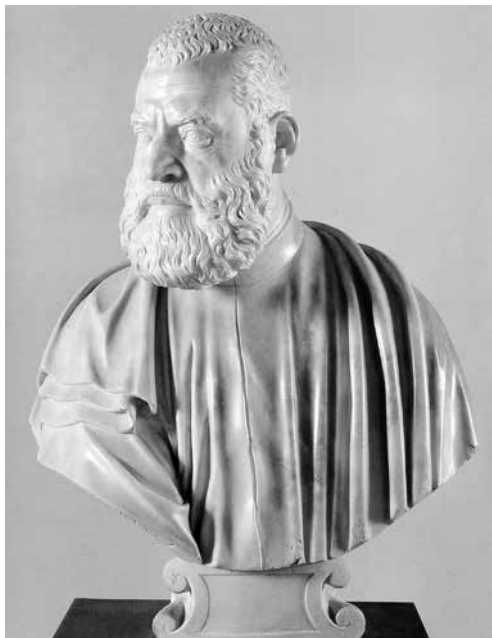


Il ritratto, documentato e databile al 1557, fu commissionato dal Grimani espressamente per la sua cappella funeraria nella chiesa di San Sebastiano, ed è singolare che vi fu posto quando era ancora in vita. Ugualmente interessante, per comprendere le motivazioni di tal genere di commissioni, è che il Grimani raccomandasse, in una nota aggiunta al suo testamento, che dopo la sua morte uno scultore delle stesse capacità di Vittoria avrebbe dovuto trarne una copia di qualità non inferiore all'originale per tenerlo in casa a futura memoria di sé tra i suoi discendenti.

17. Benedetto Manzini

Marmo, cm 72x54

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALESSANDRO VITTORIA F
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (1560-61)



Il busto del piovano della chiesa di San Geminiano in piazza San Marco, demolita per far posto all'attuale ala napoleonica del Museo Correr, rappresenta una figura prestigiosa nella Venezia di metà Cinquecento, anche tenendo a mente che il progetto per San Geminiano, nei primi anni Quaranta, era stato opera di Jacopo Sansovino, con il quale Alessandro aveva collaborato a lungo giusto durante il cantiere per la costruzione della chiesa. Realizzato entro il 1561, il ritratto fu posto in chiesa almeno da quella data, quindi prima della morte del Manzini, avvenuta nel 1570. Si tratta di una prova in cui lo scultore enfatizza ancor più, e con grande successo, il contrapposto testa-busto sperimentato nel contemporaneo ritratto di Marcantonio Grimani

in San Sebastiano, arricchendo l'opera di una vena espressiva ancora più vitale e comunicativa verso l'osservatore. Il raffinato pittoricismo del busto deriva da una meditata osservazione della pittura veneziana contemporanea, specialmente del nuovo astro di Paolo Veronese, che, giusto nelle ante d'organo di San Geminiano, oggi alla Galleria Estense di Modena, ebbe modo di ritrarre il piovano nelle vesti di san Severo. Questi, per altro, tra il 1554 e il 1564, fu anche parroco della chiesa di San Paolo a Maser, dove Veronese fu impegnato nel 1561-62 negli affreschi della villa palladiana di Daniele e Marcantonio Barbaro.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 118-120; Avery 1999, p. 220.

18. Vittorie

Venezia, palazzo Grimani a San Luca, portale sul Canal Grande (1563)

La stretta collaborazione tra Vittoria e Giangiacomo de' Grigi nel settimo decennio fece sì che lo scultore spesso si occupasse di opere decorative di progetti di architettura diretti da de' Grigi. Il 3 dicembre 1563 Vittoria annota di aver compiuto i rilievi con le *Vittorie* nei pennacchi del portale sul Canal Grande del palazzo Grimani a San Luca, progettato da Sanmicheli ma terminato di costruire da de'

Grigi, in cambio di blocchi di pietra ricevuti dall'architetto per le statue da porre sull'altare Montefeltro in San Francesco della Vigna. Le forme sinuose delle due figure femminili rimandano ai modelli parmigianeschi presenti nelle volte della Scala d'Oro e della scala della Marciana.

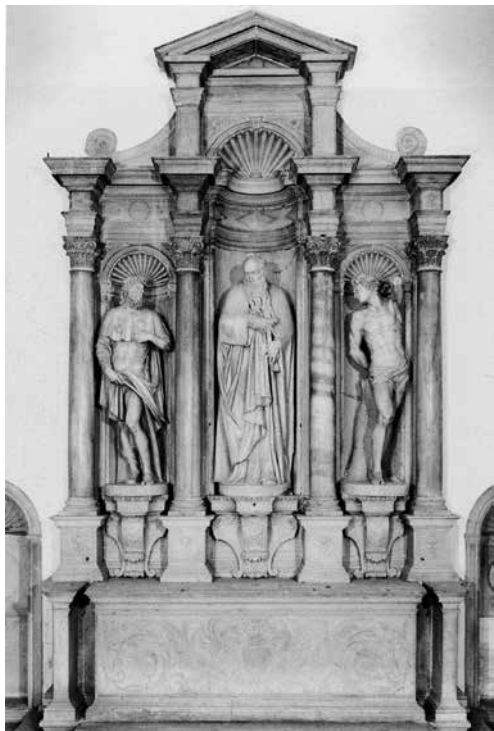
Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, p. 133; Avery 1999, p. 226.



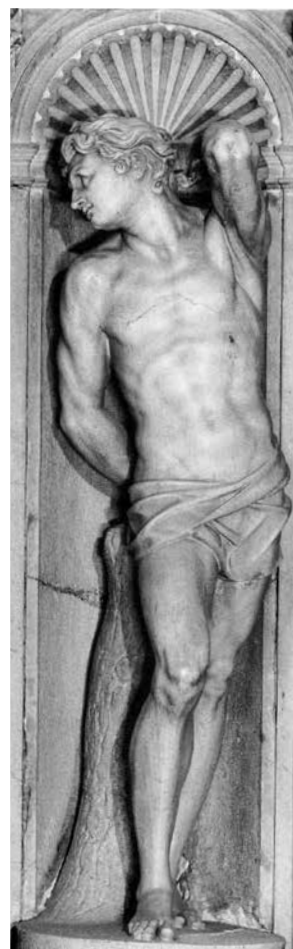
19. Sculture per l'altare di Sant'Antonio Abate

Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna (1563-64)



L'altare dedicato a Sant'Antonio abate fu edificato tra il 1563 e il 1564 per volontà della procuratoria di San Marco, alla quale, ancora nel 1397, Nicolò da Montefeltro, capitano di ventura al servizio della Repubblica, aveva lasciato una parte dei suoi beni da impiegare nella costruzione di una cappella dedicata a sant'Antonio o nella basilica di San Marco o nella chiesa di San Francesco a Venezia. Stabilito un progetto per l'altare nel 1557, che sarebbe stato eseguito da "Francesco tagliapiera de S. Francesco", identificato ragionevolmente con Francesco Smeraldi, il contratto con Vittoria per le tre statue dei santi Sebastiano,

Antonio abate e Rocco fu pattuito nel 1561 e le statue dovettero essere consegnate tra il 1563 e il 1564. Se la presenza di sant'Antonio abate era stata desiderio dell'antico donatore, i santi Sebastiano e Rocco dovettero essere una logica aggiunta voluta dalla procuratoria al termine della grave pestilenza che aveva colpito duramente la città nel 1556-57, per la speciale devozione e la richiesta di guarigione rivolta loro dalla comunità durante le epidemie. Tale episodio nella carriera di Vittoria è particolarmente significativo, poiché si tratta della prima prova dell'artista nella realizzazione di statue a figura intera, poco meno della grandezza naturale, scolpite in pietra d'Istria e non in marmo, un dettaglio sintomatico, a mio parere, di come le opere dovessero ancora costituire un banco di prova per le effettive capacità di Vittoria nella scultura in pietra, tanto da evitare l'uso del marmo che avrebbe originato una spesa ben maggiore. Le tre figure, di fatto la prima opera pubblica completa che Vittoria collocò all'interno di una chiesa, dimostrano un'accuratezza esecutiva e un virtuosismo di altissimo livello, nobilitato, agli occhi dei contemporanei, dai palesi riferimenti formali a Michelangelo, nel caso del *San Sebastiano*, e anche al modello classico del *Laocoonte* per il volto barbato del *San Rocco*. Con il loro andamento serpentinato le due sculture sono un sincero omaggio alla maniera michelangiotesca che già si era osservata negli stucchi vicentini e in quelli nelle volte delle scale di Palazzo Ducale e della Marciana, seppur mitigata dalla raffinatezza gentile degli ovati profili parmigianeschi dei volti. Qui, al contrario, nella con-



trapposizione tra la tonica nudità giovanile di Sebastiano e la maturità composta e risoluta di Rocco, i due santi, con lo sguardo rivolto al centro, paiono complementari e opposti nell'atteggiamento enfatico, risolto nella composizione generale dalla figura meditativa di sant'Antonio al centro. Questa terza statua, infatti, si distacca non poco dal movimento rattenuto che pone in tensione le altre due, per presentarsi frontalmente con una splendida fissità resa drammatica dal finissimo modellato che esalta lo scorrere della luce su di essa, e che deriva da modelli non tanto scultorei, ma dai dipinti di Tintoretto, Schiavone e Veronese a cavallo degli anni Cinquanta e primi Sessanta, quando la moda imperante del

virtuosismo plastico cede a favore di una pittura in superficie di toni e colori, esaltati dalle ombre più suadenti. Il bellissimo volto, che Vittoria scolpisce con dolcezza, quasi lo modellasse con lo stucco, dimostra un'interiorità sentimentale insolita per la figura scolpita di un santo, e nel riproporre quasi certamente un ritratto del tempo dovette ugualmente rinsaldare nello scultore la convinzione delle proprie capacità nella ritrattistica, che dai primi anni Sessanta sarebbe divenuta l'attività che gli avrebbe assicurato la fama maggiore nella Venezia del secondo Cinquecento.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 133-141; Sponza 1999.

20. Statua di Tommaso Rangone

Venezia, Seminario patriarcale (ante 1566)



La statua, incompiuta e in precario stato di conservazione, è citata nel testamento dell'artista del 1566 come sua opera autografa in pietra di Rovigno per essere destinata al Rangone in segno di ringraziamento per le molte cortesie ricevute.

Bibliografia:
Avery 1999, p. 232.

21. Sculture per l'altare Zane

Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (1564-circa1578)

Vittoria fu impegnato nella decorazione della cappella funeraria commissionata-gli da Girolamo Zane a partire da circa il 1564, e parte di essa doveva essere in via di progettazione già nel 1566. All'interno di una cornice architettonica, probabilmente disegnata da lui stesso, Alessandro realizzò una grande pala a rilievo in stucco, menzionata da Vasari, che recava in alto l'*Assunzione della Vergine*, e in basso le figure dei santi Pietro, Andrea, Giovanni Battista, Leonardo e Girolamo. Questo, scolpito in marmo solo nei tardi anni Settanta, campeggia oggi al centro dell'altare, che fu radicalmente manomesso nel 1753, quando vi fu collocata, al posto della pala in stucco, quella che vi si trova tuttora con san Giuseppe da Copertino, dipinta da Giuseppe Nogari. Ai lati dell'edicola furono sistemate le figure superstiti dei santi Pietro e Andrea, e alla sommità rimasero le due figure di virtù femminili, anch'esse in stucco. Il *San Girolamo* in marmo, voluto dal committente per testimoniare ai posteri il ruolo avuto per la creazione di un contesto decorativo tanto insolito quanto fastoso, costituisce forse l'opera più preziosa di Vittoria per finezza e qualità esecutiva, manifestando la riprova dell'ammirazione per Michelangelo, alla quale era stato avviato sin dalla prima giovinezza dal maestro Jacopo Sansovino. Sembra plausibile ritenere che sia il rilievo frammentario con la *Madonna sostenuta dagli angeli* in pietra, come l'altro *San Girolamo* in marmo, entrambe le opere oggi nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, possano essere state giudicate non adatte per l'altare e destinate ad altro luogo. Il lungo periodo necessario al-



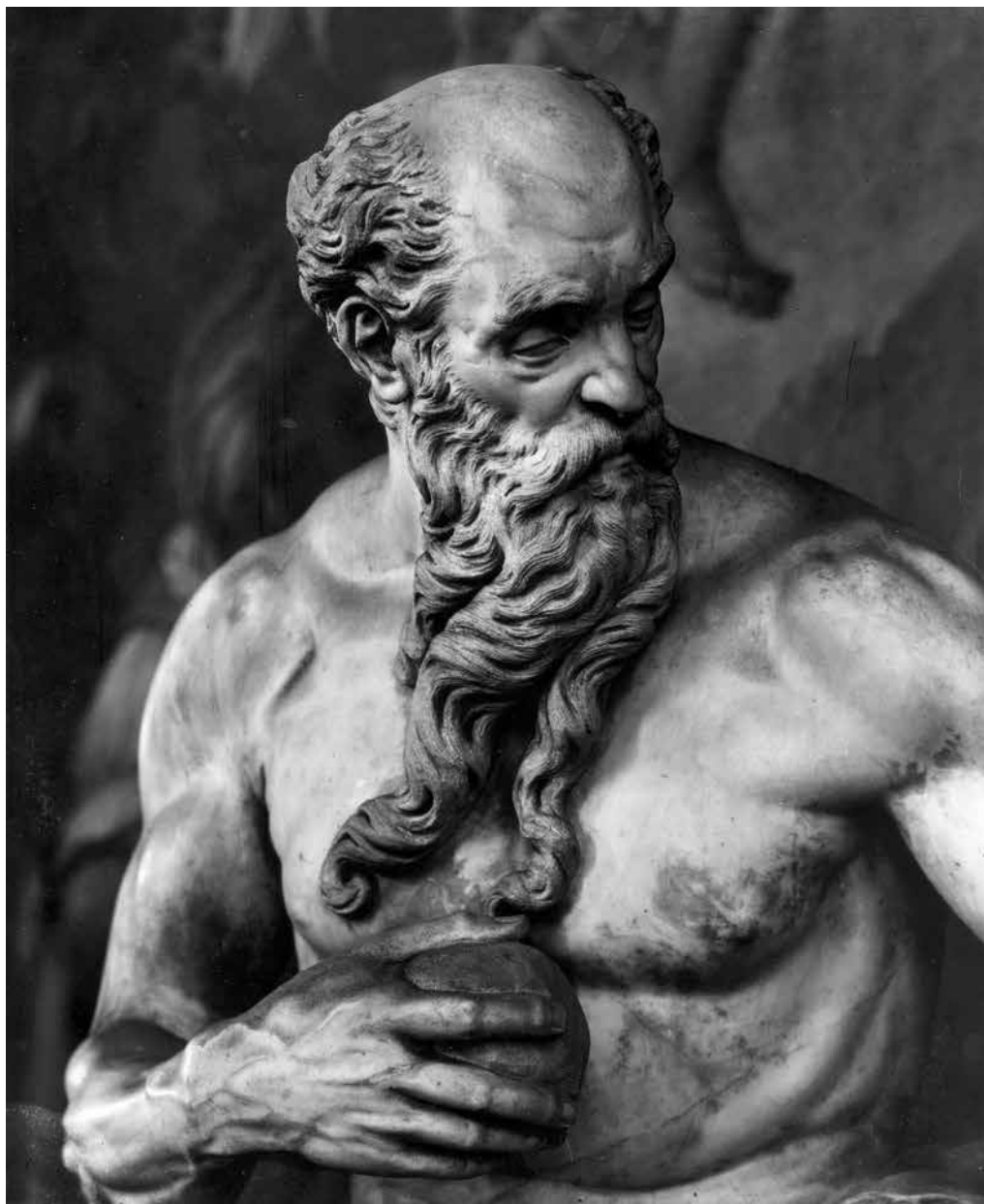
la conclusione dei lavori per l'altare, infatti, dal 1566 al termine degli anni Settanta, quando dalle fonti sembra plausibile datare il *San Girolamo* tuttora sull'altare, lascia intendere come la realizzazione dell'opera, nel suo complesso, dovette presentare non pochi problemi. Nel testamento del 1574, Vittoria raccomandava agli eredi di affidare la conclusione della parte inferiore della statua, se lui fosse morto, solo a uno scultore di grandi capacità. Poiché non vi sono appigli documentari in grado di chiarire la

commissione del rilievo con la *Madonna sostenuta dagli angeli* e del *San Girolamo* in San Zanipolo, sembra ragionevole collegare il primo a un progetto iniziale per la pala dei Frari in pietra e non in stucco, come fu poi realizzata. Il *San Girolamo*, invece, probabilmente dovette sembrare di dimensioni troppo ridotte per campeggiare nel va-

sto interno dei Frari, e Vittoria, destinatolo ad altra collocazione, dovette impegnarsi a compiere il secondo esemplare, ben più magniloquente, nella seconda parte degli anni Settanta.

Bibliografia:

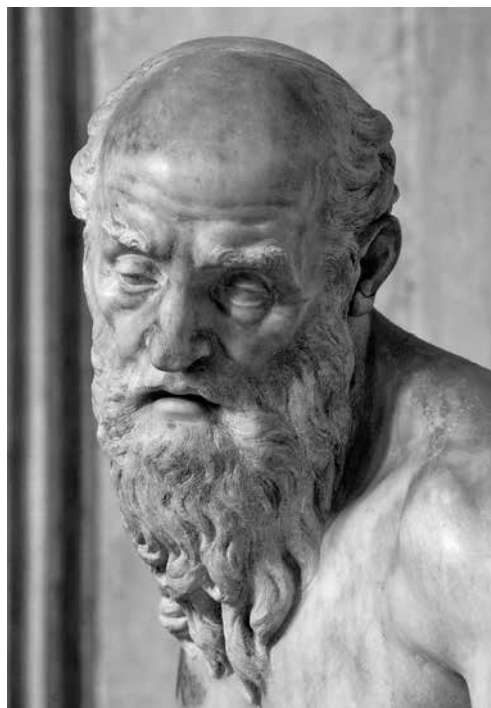
Finocchi Ghersi 1998, pp. 156-164; Avery 2015.



22. San Girolamo

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (circa 1570)

Rifacendosi a quanto esposto sul *San Girolamo* dei Frari, questa statua, proveniente dalla Scuola di Santa Maria della Giustizia presso San Fantin, appare priva di documentazione riguardo alla committenza e al periodo di esecuzione. Contrariamente a quanto affermato in passato, mi sembra più ragionevole datarla all'inizio de-



gli anni Settanta per quanto esposto nella scheda precedente. Dotata di un intimo sentimentalismo religioso, ben distante dall'esuberanza michelangiotesca dell'esemplare dei Frari, la statua dovette trovare la giusta collocazione nella Scuola di San Fantin, dedicata al conforto religioso dei condannati a morte. Per la datazione supposta alla fine del settimo decennio, è significativa la vicinanza stilistica che la accomuna al *San Girolamo* di Tiziano della Pinacoteca di Brera a Milano.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, p. 158, n. 66; Traverso 2000, pp. 155-156; Finocchi Ghersi 2012a, pp. 261-263.

23. Assunzione della Vergine

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (circa 1570)



Il rilievo proviene dall'altare di San Girolamo un tempo nella sede della Scuola di Santa Maria della Giustizia presso San Fantin. Giunto nel 1866 nella sede attuale, fu ricollocato in seguito a un restauro nel 1981 sopra la statua vittoriosa di *San Girolamo* (vedi schede precedenti). Non essendovi alcuna documentazione che possa far luce sulla committenza originaria, trattandosi senza dubbio di un frammento, non credo si possa escludere che l'opera sia quanto rimane di un primo rilievo in pietra con l'*Assunzione della Vergine* per la pala dell'altare Zane ai Frari, poi realizzata interamente in stucco e demolita nel 1753. Da Vasari a Temanza le fonti parlano di un'*Assunzione della Vergine*, ma forse sarebbe più giusto intendere il tema originario del rilievo dei Frari come un'apparizione della Vergine a san Girolamo, considerato che era connesso alla statua del santo sia ai Frari come anche nella scuola di San Fantin.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 2012a, pp. 261-263.

24. San Sebastiano

Bronzo, h = cm 54

New York, Metropolitan Museum (circa 1563-66)

La statuetta è ricordata nel registro dei conti di Vittoria il 14 dicembre 1566, quando annota il saldo dovuto al fonditore cui aveva fornito il modello in cera. Dell'opera, firmata, esiste una replica non firmata al County Museum di Los Angeles e un terzo esemplare, firmato, passato in asta da Christie's a Londra nel 1998. Alla luce dei documenti pervenuti, sappiamo che Vittoria nel 1575 fece fondere un secondo esemplare, e che, nel testamento del 1584, entrambi erano in suo possesso, l'uno firmato e l'altro no. Ma dal 1595 in poi, anno al quale risale un successivo testamento, è chiaro che Vittoria possedesse ormai un solo esemplare del san Sebastiano, quasi certamente identificabile con quello attualmente al Metropolitan Museum di New York. La figura serpentinata – che Vittoria nel testamento del 1570 aveva suggerito agli eredi di trasformare in un *Marsia* modificando la ferita sul costato, allusiva alla tortura inflittagli da Apollo – è emblematica della maniera michelangeloesca che connota le opere tra sesto e settimo decennio.

Bibliografia:

Leithe Jasper 1999.



25. Nicolò Massa

Marmo

Firmato sul bordo inferiore della spalla destra: ALEXANDER. V. F.
Venezia, Ateneo Veneto (circa 1566-69)



Il busto si trovava in origine sul monumento funebre del Massa nel chiostro della chiesa di San Domenico di Castello, e secondo le fonti sembra essere stato compiuto tra il 1566 e il 1569. L'esemplare si distingue per la bellissima lavorazione della parte superiore del volto, in cui spiccano gli occhi globosi con le palpebre pesanti e le rughe che increspano a fondo la fronte del Massa, il quale era un rinomato medico patologo, la cui sapienza si evidenzia nello sguardo vigile e nella bocca semiaperta, pronta a interloquire con competenza su questioni di vitale importanza per la società del tempo.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 121-122.

26. Girolamo Grimani

Marmo

Firmato sul bordo inferiore della spalla destra: F. ALEXANDER. VICTOR
Venezia, chiesa di San Giuseppe di Castello (1573)



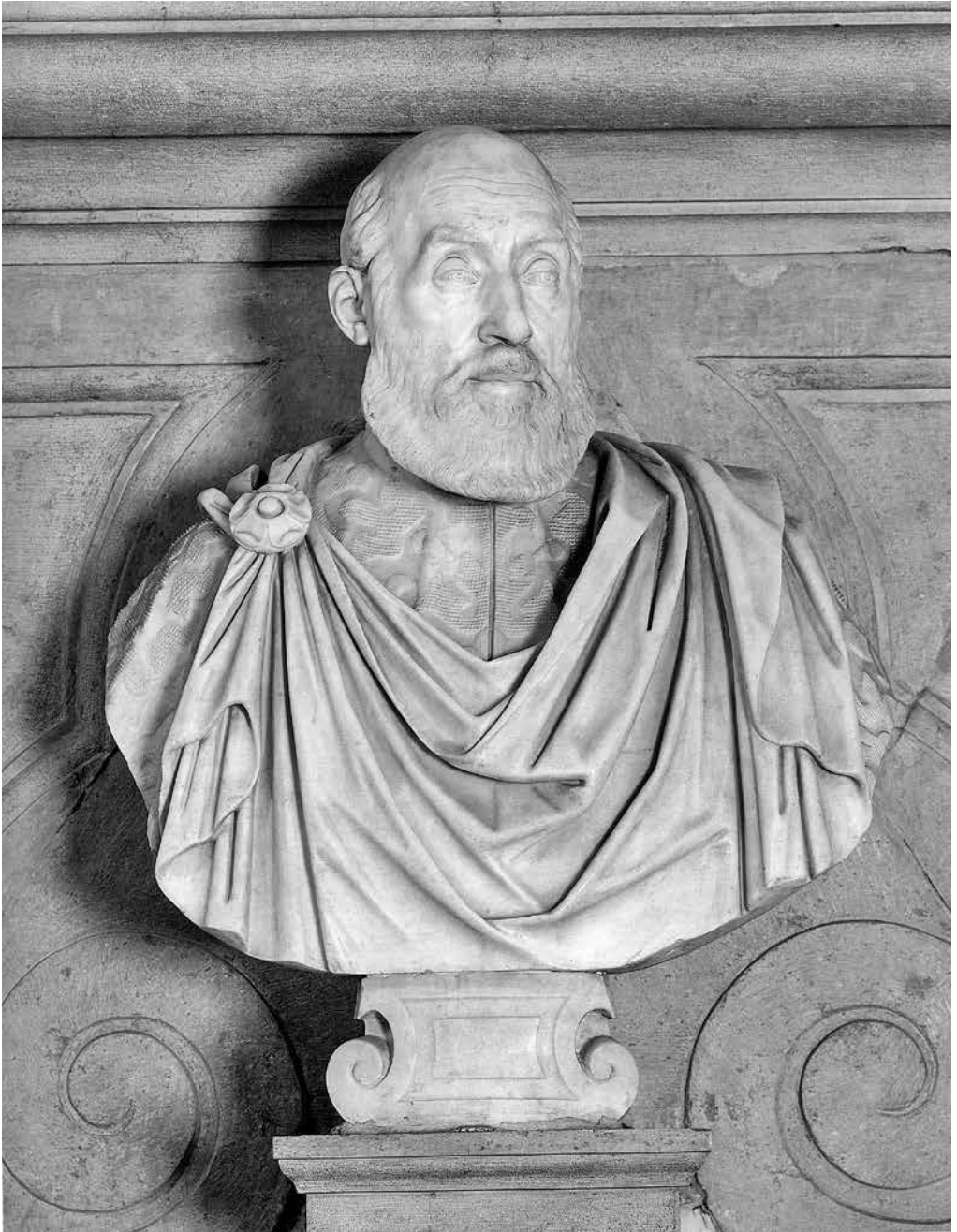
Terracotta, Venezia, Seminario Patriarcale.

Il busto è documentato poiché Marino Grimani, figlio di Girolamo del ramo di San Luca, risulta aver pagato il saldo per la fattura del ritratto del padre il 6 agosto 1573, come si legge nel registro contabile dello scultore oggi all'Archivio di Stato di Venezia. L'opera è postuma, poiché

Girolamo era morto nel 1570, e solo una decina di anni dopo fu posta a compimento del monumento funerario che il figlio doge volle dedicare alla sua memoria in San Giuseppe di Castello, dove era stato sepolto. Il ritratto è quindi particolarmente significativo per comprendere lo sviluppo stilistico di Vittoria nel quindicennio tra il 1556-58 e i primi anni Settanta: in questo caso colpisce l'uso che l'artista fa, sembrerebbe per la prima volta, della stola o robone in velluto alto-basso che spicca sotto la toga alla romana, una formula di abbigliamento del tutto irrealistica, ma rappresentativa sia dell'eleganza personale, affidata alla veste sottostante, attuale, raffinata e molto costosa, che della presenza negli organi di governo a Venezia, di cui testimonia la toga come rimando astratto alla moralità dei senatori dell'antica Roma. Ricordo che la stola in velluto alto-basso tinta di cremisi, per la complessità della tessitura, era destinata solo alle più alte cariche di governo, poiché il taglio del pelo del velluto, di due o più spessori diversi, rallentava molto la complessa lavorazione della pezza. L'estrema raffinatezza del modellato, che fa di questo uno dei più bei ritratti di Vittoria, si riscontra anche nella replica in terracotta oggi al Seminario Patriarcale di Venezia, probabilmente realizzata in precedenza come modello preliminare per la versione in marmo.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 107-109.



27. I quattro Evangelisti

Stucchi

Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore (1574)





Nell'ottobre 1574 Vittoria si occupa della modellazione in stucco dei quattro Evangelisti posti nelle nicchie della controfacciata di San Giorgio Maggiore, per i quali collabora l'aiutante Battista Zanco. I modelli in terracotta di tali stucchi monu-

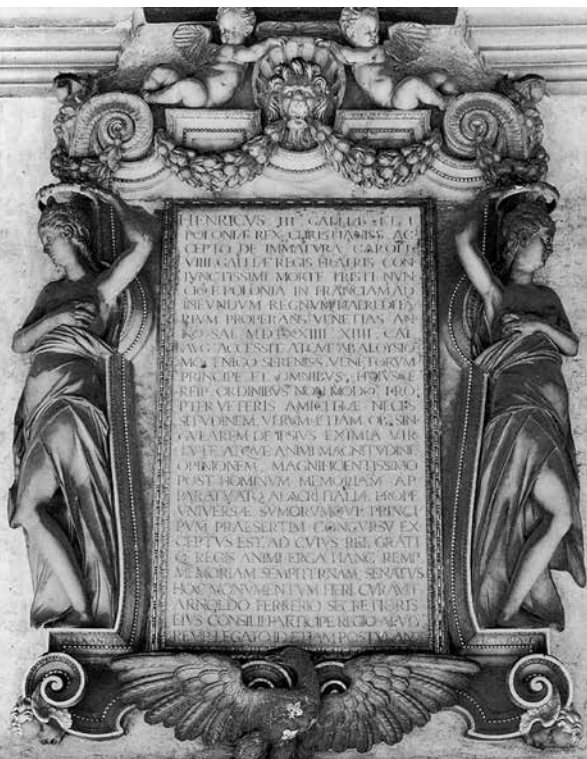
mentali, di qualità e certamente autografi, sono conservati presso l'Art Institute di Chicago.

Bibliografia:
Avery 1999, pp. 251-252.



28. Targa in memoria della visita di Enrico III di Francia

Venezia, Palazzo Ducale (1575)



Nel 1575 Vittoria è incaricato dal Senato della Repubblica di eseguire una targa commemorativa da porre nel loggiato di Palazzo Ducale in occasione del passaggio per Venezia di Enrico III di Valois, re di Polonia, sulla via del ritorno in patria per essere incoronato re di Francia. Vittoria concepì l'edicola in una formula estremamente decorativa, di diretta derivazione da modelli bellifontani, di cui dimostra di avere ampia conoscenza, e che probabilmente immaginava dovesse essere gradita all'ambasciatore francese, che si era prodigato molto per tale impresa presso il governo veneziano. Oltre alla ricercatezza delle linee, l'insieme si distingue per le figure femminili poste ai lati, che sinuosamente sorreggono entrambe una corona a segno della dignità regale del sovrano, cui allude anche l'aquila posta alla base. Sotto la direzione dello scultore, come risulta dalle note di pagamento, fu attivo materialmente tanto sulla targa che sulle figure Marcantonio Palladio, figlio di Andrea.

Bibliografia:

Wolters 1990, p. 175; Avery 1999, p. 252.

29. Alessandro Vittoria

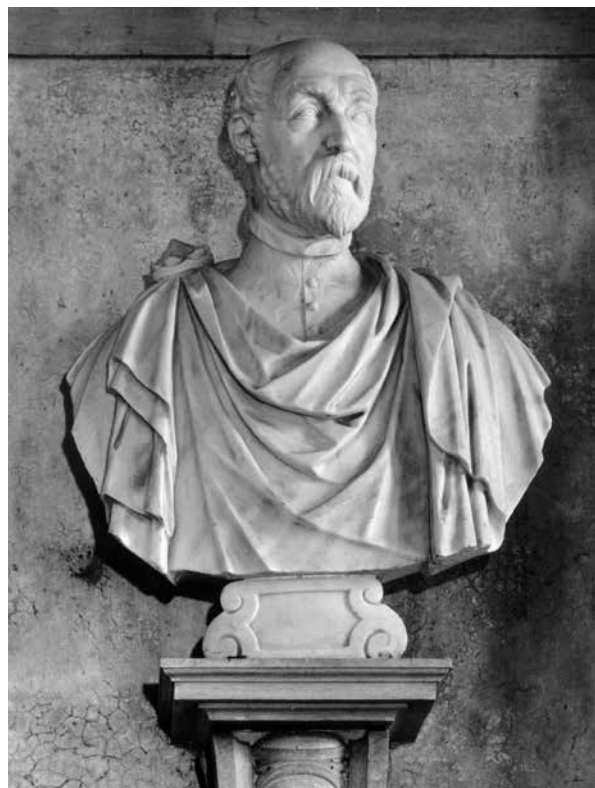
Marmo

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: ALEXANDER. VICTORIA F
Venezia, chiesa di San Zaccaria (circa 1574-76)



Il ritratto, dal confronto con il busto di Girolamo Grimani in San Giuseppe di Castello, fu realizzato probabilmente entro l'ottavo decennio per essere posto sul monumento funebre dell'artista, dove si trova tuttora. Nonostante non sia da escludere l'apporto della bottega almeno per lo sbizzo del blocco di marmo, ritengo che

l'indubbia qualità del ritratto, decisamente alta, dimostri un sicuro apporto dell'artista alla conclusione dell'opera. Si trova al centro dell'edicola-cenotafio, sorretta ai lati da due figure femminili autografe già documentate nel 1576, quando Alessandro aveva progettato la propria sepoltura sul modello di quella predisposta per Giulio Contarini in Santa Maria del Giglio. Il possibile modello in terracotta del busto, anch'esso di qualità e probabilmente autografo, nonostante i forti dubbi espressi da vari studiosi, è conservato al Victoria and





Modelletto per un'allegoria delle arti, terracotta, Padova, Museo dell'Università.



Albert Museum di Londra. Un modelletto in terracotta per le figure femminili ai lati del monumento, intese come allegorie della pittura e dell'architettura, è conservato nel Museo dell'Università di Padova.

Bibliografia:

Martin 1998, p. 148; Finocchi Ghersi 1998, pp. 181-188.

Terracotta, Londra, Victoria and Albert Museum.

30. Camillo Trevisan

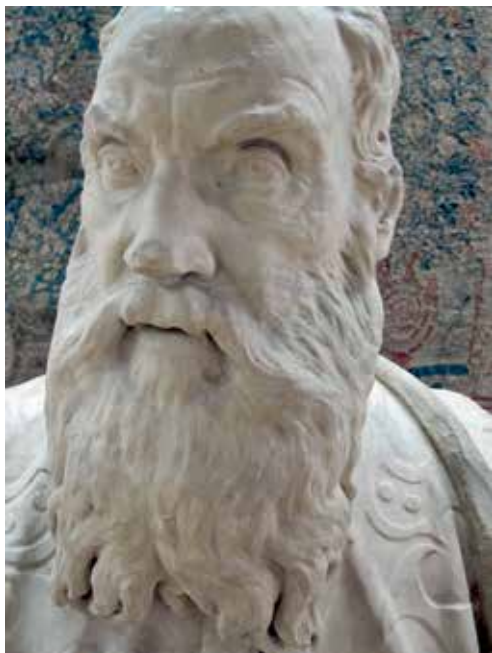
Marmo, cm78x75

Firmato sul bordo inferiore della spalla destra: ALEXANDER VICTORIA F
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro (circa 1570-75)

Il busto, che presumibilmente dovette rimanere alla sommità del portale laterale esterno della basilica dei Santi Giovanni e Paolo dalla fine del Settecento almeno fino al 1822, era posto sopra un piedistallo sul quale un'iscrizione lo qualificava come BERNARDI DONATI FILIUS, e questa è la ragione per cui, fino a tempi recenti, è stato identificato come il ritratto di Giovanni Donà di Bernardo, letterato, amico di Vittoria, per il quale avrebbe composto anche l'iscrizione per la sua sepoltura in San Zaccaria. Ma ho avuto modo di proporre una più plausibile identificazione del personaggio con un'altra figura di notevole spicco culturale della Venezia del tempo, l'avvocato oratore Camillo Trevisan, anche lui committente di Vittoria per alcune opere ornamentali nelle sue dimore a Venezia e a Murano. Un busto di Trevisan, morto nel 1564, scolpito da Vittoria, faceva bella mostra sulla sua tomba posta nella cappella della Pace nel convento dei Santi Giovanni e Paolo, e fu notato ancora da Temanza nella biografia dell'artista del 1778. Poiché questo è l'unico busto-ritratto di Vittoria, citato già da Vasari nel 1568, di cui si ha notizia che sia stato posto a Santi Giovanni e Paolo, non v'è ragione di credere che rappresenti un'altra persona. La collocazione all'esterno, infatti, è assolutamente anomala per un pezzo di tale valore e fragilità, e dovette avvenire in un periodo molto posteriore, in modo rozzo e casuale, come si può vedere tuttora nello squarcio della muratura in cui fu posta, in sostituzione dell'originale, molto danneggiato dagli agenti atmosferici, una copia ottocentesca. È probabile che il bu-



sto sia stato spostato all'esterno al fine di sottrarlo a eventuali requisizioni statali, frequenti durante il governo napoleonico all'inizio dell'Ottocento, ponendolo sopra un piedistallo non originale indicante una diversa identità. Pur notevolmente danneggiato dalle intemperie, il ritratto conserva un'innegabile qualità formale che caratterizza fortemente l'individualità del personaggio, di cui colpisce la forza volitiva dello sguardo, e la ricchezza del robone, segno che non si trattava di una figura di militare. La bocca semiaperta, come fosse in atto di parlare, potrebbe essere un'allusione alla nota facoltà oratoria di Trevisan. La data che qui si propone, intorno al



1570-75, è dovuta all'ampia base di questo esemplare, forse uno dei primi con cui Vittoria avvia quel rinnovamento della base del busto, non più a semicerchio come nei primi esemplari di Benedetto Manzini, Giambattista Ferretti o Marcantonio Grimani, ma sempre più vicina al taglio orizzontale dell'intero busto, allontanandosi dal modello scultoreo antico per avvicinarsi alla contemporanea ritrattistica pittorica veneziana del tardo Cinquecento.

Anche se Vasari lo cita come terminato già nel 1568, è probabile che si riferisca a un lavoro *in fieri* dello scultore, come è stato appurato per il *San Girolamo* dei Frari, citato da Vasari come compiuto nel 1568, ma in realtà probabilmente concluso solo dopo la metà dell'ottavo decennio.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 100-102; Modesti 2008; Finocchi Ghersi 2012, pp. 266-267.

31. Giovanni Battista Gualdo

Terracotta

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALEXANDRO VICTOR
Vicenza, Duomo, transetto sinistro (circa 1576-77)

Insieme all'altro busto in terracotta, non autografo, che rappresenta Girolamo Gualdo, uno dei collezionisti più famosi del Veneto nella seconda metà del Cinquecento, i ritratti sono posti a compimento del monumento funebre dei Gualdo, al quale Vittoria divette lavorare presumibilmente durante il soggiorno a Vicenza nel 1576-77, dove si trattenne al fine di scampare alla peste

che flagellava Venezia. La corposa decorazione a stucco che si sviluppa sul retro è riferibile ai lavori compiuti con tecnica analoga nei primi anni Sessanta per la decorazione delle volte della Scala d'Orro in Palazzo Ducale e della scala della Libreria Marciana.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 114-116.



32. Francesco Duodo

Marmo, cm 84x61

Firmato sul bordo inferiore della spalla destra: F ALEXANDER VICTORIA
(busto e piedistallo sono uniti)

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (circa 1575-78)

Francesco Duodo di Pietro menziona l'esistenza del busto in casa sua nel testamento, purtroppo senza data, dando disposizioni perché, dopo la sua morte, fosse posto presso la sepoltura in Santa Maria del Giglio. Non esistono testimonianze che questo avvenne. Dalla residenza veneziana dei Duodo, il busto passò sicuramente presso quella di Monselice, dove rimase fino al 1899, quando fu acquistato dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, presso la quale rimase fino al 1926, anno in cui fu dato in prestito alla Ca' d'Oro, dove tuttora è conservato. Lo splendido modellato che caratterizza il volto barbato del Duodo ne fa uno degli esempi migliori della ritrattistica vittoriesca, specialmente per il disinvolto naturalismo con cui l'umanità del volto anziano informa tutta la figura, anche se abbigliata con una corazzatura guerriera sulla quale pende con sobria eleganza la toga all'antica, che le conferisce un'aura di saggia clemenza. Francesco Duodo si distinse per il comando dell'artiglieria di alcune galee durante la battaglia di Lepanto, cosicché, essendo nato nel 1518, anche a giudicare dall'aspetto, penso che il ritratto possa essere databile alla metà dell'ottavo decennio, anni in cui l'artista mette a punto la formula più pittorica del ritratto virile, adottando la linea di base orizzontale del busto che lo svincolava dal modello del busto all'antica. Al Museo Correr di Venezia è conservato un altro busto in terracotta del Duodo, di analoghe dimensioni dell'esempio in marmo, la cui autografia non lascia dubbi, e che fa riflettere sulla pratica consueta seguita

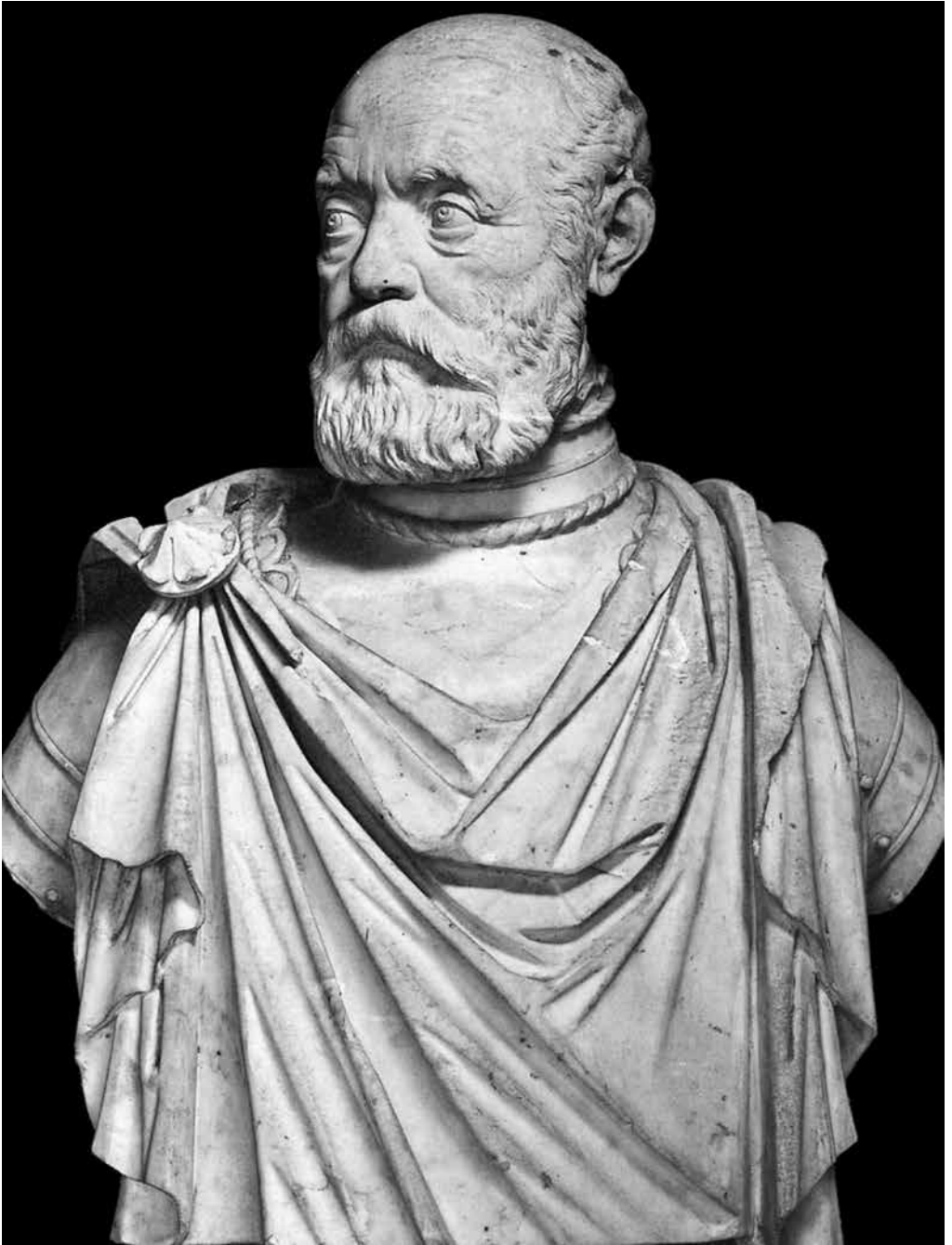


Busto di Francesco Duodo, terracotta, Venezia, Museo Correr.

dall'artista in commissioni di tal genere, che doveva considerare degne di una cura particolare. L'ottimo livello qualitativo del modello in terracotta doveva servire a dare al committente una visione precisa di come sarebbe venuto l'esemplare in marmo al termine della lavorazione, ma anche a guidare lo scultore nella scelta del marmo da acquistare per realizzarvi un'opera analoga al modello in terracotta definitivo, alla cui lavorazione potevano quindi dare una mano anche i numerosi aiuti della bottega di Vittoria, poiché provvisti di un modello preciso da replicare.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 102-105.



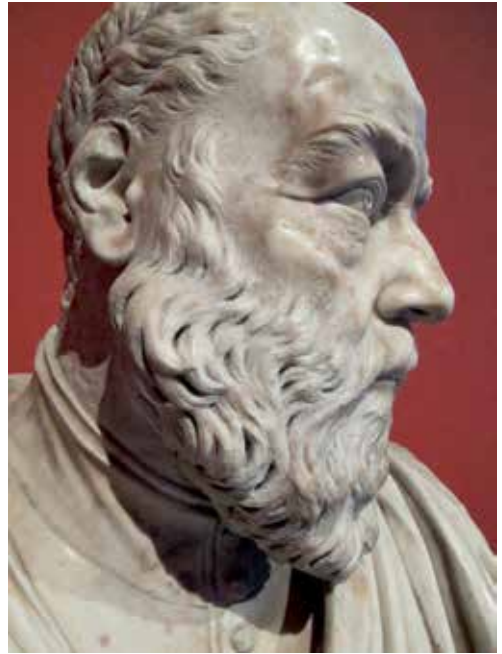
33. Ottaviano Grimani

Marmo, cm 80,5x69,2, con piedistallo scolpito nello stesso blocco
Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: ALEXANDER. VICTOR. F.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Bode Museum (circa 1575)



Il busto è forse il più bello di quelli realizzati da Vittoria, non solo per l'ottimo stato conservativo, ma anche per la morbidezza del modellato che conferisce al volto di Ottaviano Grimani di Marcantonio un affascinante naturalismo pittorico ormai molto lontano dal rigore formale che distingue il precedente ritratto del padre, posto nella cappella Grimani in San Sebastiano. In vendita presso un rigattiere in calle dei Fabri nel 1840, entrò l'anno successivo nelle collezioni dei musei di Berlino. Considerato che Ottaviano Grimani morì nel 1576, il ritratto sembra databile alla metà degli anni Settanta, in seguito alla sua elezione a procuratore *de citra* avvenuta nel 1571.

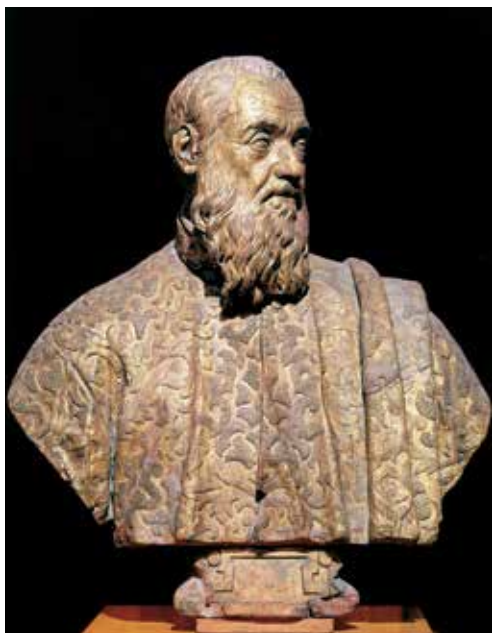
Bibliografia:
Martin 1998, p. 114.



34. Tommaso Rangone

Bronzo, cm 81

Venezia, Ateneo Veneto (circa 1575-76)



Terracotta, Venezia, Museo Correr.

Il busto, che doveva essere stato concluso nel 1577, fu assegnato a Vittoria solo alla fine del XIX secolo, e si trovava all'esterno, in un sottoportico connesso alla chiesa di San Geminiano che Rangone ebbe il permesso di costruire, su progetto dello stesso Alessandro, nel 1571. Il busto può quindi essere datato verso il 1575, e di esso Vittoria dovette senza dubbio approntare la forma in cera per poi affidare la fusione a una bottega di fonditori. Di tale ritratto Vittoria realizzò anche un mo-

dello in terracotta oggi al Museo Correr di Venezia, di identiche dimensioni, non firmato ma pare che lo fosse, che si può considerare termine di riferimento per i fonditori, i quali dovettero apportarvi piccole modifiche solo nell'andamento delle pieghe del robone, che nel bronzo appaiono semplificate rispetto a come appaiono nella terracotta.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 123-125.

35. Il doge Nicolò da Ponte

Terracotta, cm 100x78

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: A.V.F.
Venezia, Seminario Patriarcale (circa 1580-85)

Il busto viene generalmente datato al 1582-85, ma in realtà in quegli anni il doge Nicolò da Ponte diede solo disposizioni per la realizzazione della sua sepoltura in Santa Maria della Carità, facendola seguire da Marcantonio Barbaro che coordinò il progetto di Vincenzo Scamozzi e le decorazioni scultoree figurative di Girolamo Campagna. Sembra più logico ritenere che il ritratto sia stato realizzato per la dimora del doge in seguito all'elezione, avvenuta nel 1578, considerato anche che si tratta di una terracotta, e che fu posto sul monumento solo poco prima della morte del da Ponte, avvenuta nel luglio 1585. Il carattere estremamente vitale del personaggio, nato nel 1491, è reso con grande efficacia per il contrasto tra il volto anziano fittamente rigato dalle rughe, ma espressivo e volitivo, e l'amplissimo robone finto in velluto alto-basso, che sembra farlo girare su di sé nello spazio reale in uno svolazzo di panni avvolgenti. Si tratta di una sperimentazione molto particolare che non trova riscontro in nessun altro dei ritratti vittorieschi, e che costituisce il vertice conclusivo della parabola stilistica dell'artista, qui allusiva alla scioltezza dei movimenti delle figure che sarebbe divenuta la caratteristica della scultura barocca del secolo successivo.



Bibliografia:

Martin 1998, pp. 122-123.

36. Orsato Giustiniani

Marmo, cm 72 x62, base scolpita nel blocco del busto

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: ALEXANDER. VICTOR. F.

Padova, Museo Civico (circa 1580)



Il busto, la cui autografia appare palese, sembra riconducibile alla fine degli anni Settanta, per il pacato classicismo che si nota in generale nella produzione ritrattistica di Alessandro in questo periodo, rispetto all'avvio della fine degli anni Cinquanta. Anche l'identità del personaggio non desta incertezze, poiché il ritratto, donato negli anni Trenta del Novecento al Museo Civico di Padova dagli eredi di un ramo dei Giustiniani di Venezia, può essere riconnesso alla citazione poetica di Valerio Marcellino (1600), che rievoca un busto di Alessandro compiuto per ritrarre Orsato Giustiniani. Questi non solo ebbe incarichi in varie magistrature di governo, ma si diletto di poesia, e a questa attività sembra ispirato il ritratto per l'espressione meditativa ed equilibrata, lontana da quella passione irruente che l'artista infonde nello sguardo di figure di capi militari o di governo.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 106-107.

37. Sebastiano Venier

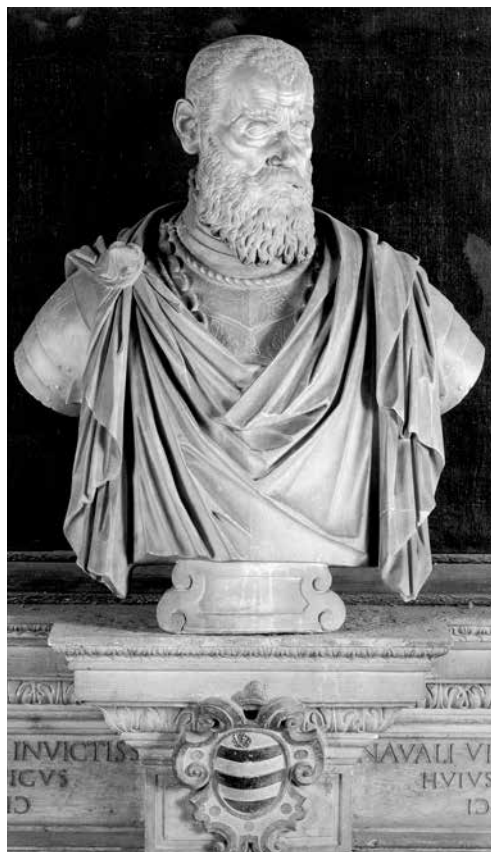
Marmo

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: VICTORIA
Venezia, Palazzo Ducale (circa 1580)

È alquanto strano che il busto sia citato nell'ultimo testamento di Vittoria del 1608 come di sua proprietà, e destinato dall'artista alla Repubblica per essere collocato nella sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale. La spiegazione più plausibile è che il ritratto sia stato commissionato all'artista dal Venier dopo la vittoria dei Veneziani sui turchi a Lepanto nel 1571, e che non sia stato terminato prima della morte del committente nel 1578, così da rimanere in possesso di Alessandro, che lo doveva tenere in gran conto per destinarlo a una sede così importante. Per lo stile si inserisce bene, infatti, nella produzione dei tardi anni Settanta, potendolo appaiare per qualità al bel ritratto di Ottaviano Grimani oggi al Bode Museum di Berlino.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 125-126.



38. Ritratto Virile

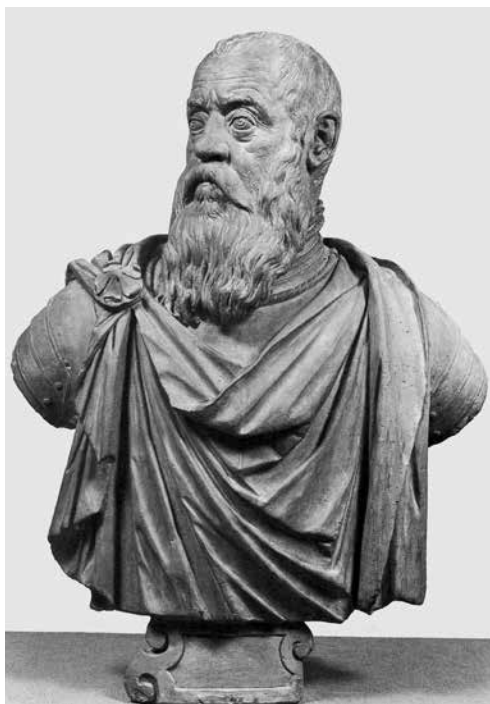
Terracotta, h = cm 83,8

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALEXANDER VICTOR F
Londra, Victoria and Albert Museum (circa 1580-85)

Il busto faceva parte della collezione Manfrin a Venezia, entrando al Victoria and Albert Museum nel 1871, dopo essere passato in collezione Cavendish Bentinck. L'autografia sembra accertata non solo dalla firma ma dall'eccellente modellato del panneggio, che riconnette tale esemplare al busto di Ottaviano Grimani a Berlino, lasciando supporre una ragionevole datazione nei tardi anni Settanta, primi Ottanta.

Bibliografia:

Martin 1998, p. 128.



39. Giulio Contarini

Marmo, non firmato

Sul piedistallo: IUL. CONT. DIVI. MR. PROC.

Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio, parete sinistra dell'abside (1580-85)



Il termine *ante quem* del monumento funebre dedicato a Giulio Contarini di Zorzi, è stato supposto dalla menzione che di esso fa lo stesso Vittoria nel testamento del 29 luglio 1576, in cui auspica che la sua memoria funebre avrebbe dovuto essere simile a quella da lui predisposta in precedenza per il Contarini, suo amico stretto e benefattore, ma il busto del Contarini non

è citato né nel testamento del Contarini né tantomeno nelle fonti cinquecentesche posteriori. A mio parere, diversamente da quanto ritenuto da Martin, dal testamento dell'artista pare chiaro che Vittoria si riferisse a un foglio di progetto per il monumento Contarini: "nel fondo si troverà un schizo di pena rotolato insieme l'altro che feci per il Contarini nele chassete piccole



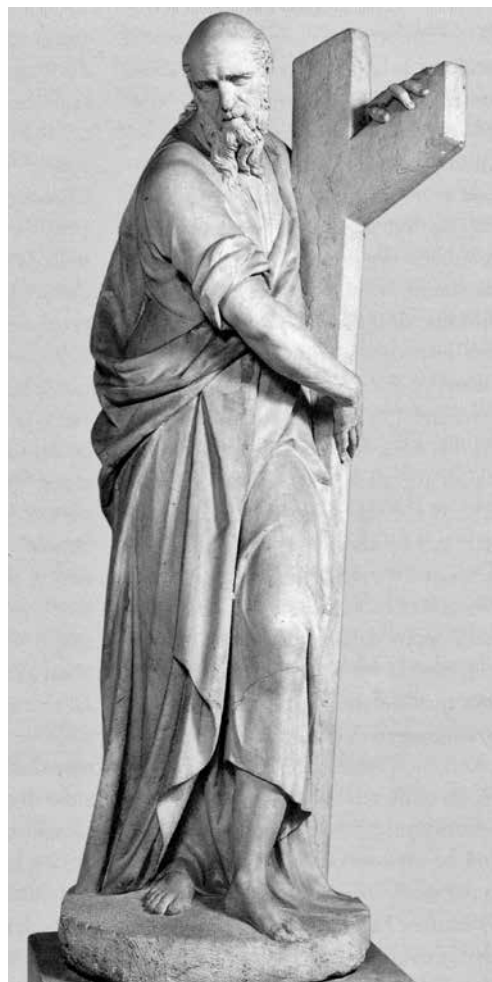
dil scrittore”, e non al monumento realizzato, la cui struttura architettonica appare infatti stilisticamente collocabile all’inizio del Seicento. Il ritratto, quindi, uno dei migliori del periodo tardo dell’artista, potrebbe essere datato ragionevolmente nei primi anni Ottanta, dopo, quindi che Ottavio Contarini, figlio di Giulio, aveva acquistato nel 1569 la casa in calle della Pietà in cui Alessandro passò il resto della sua vita. Il busto fu probabilmente un omaggio al Contarini in segno di riconoscenza, che dovette essere custodito gelosamente in casa dagli eredi (Giulio Contarini morì nel 1580) fino a quando fu posto, una volta realizzato, al centro del monumento. Il ritratto colpisce per lo splendore pittorico del modellato, sul quale la luce scorre veloce rivelando il fluire morbido della lunga barba meticolosamente acconciata e pettinata, come anche della toga fissata sulla spalla sinistra dal classico fermaglio all’antica. Il volto segnato dagli anni con lo sguardo assorto e immemore di ciò che lo circonda, per la netta somiglianza alla testa del *San Girolamo* dei Frari, che fu il grande successo del Vittoria alla fine degli anni Settanta, costituisce la riprova della gratitudine di Alessandro verso il committente amico, del quale ripropose le fattezze del viso in quella che fu certo una delle statue più riuscite della sua pur lunga e fortunata carriera.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 97-99.

40. San Giacomo e Sant'Andrea

Roma, Villa Helia, Ambasciata Portoghese (circa 1580-85)



Delle due statue solo il *San Giacomo*, firmato, è documentato al 1581, mentre il *Sant'Andrea* non reca la firma, anche se entrambe palesano un ampio apporto della bottega vittoriesca e un analogo buon livello qualitativo. Furono destinate in origine a decorare le nicchie della sala ter-

rena della sansoviniana Scuola della Misericordia, da dove furono rimosse probabilmente nel primo Ottocento.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 288-289; Mason 1999, p. 78-80.

41. Sculture per l'altare dei Marzeri

Venezia, chiesa di San Zulian (1583-84)



Particolare dei santi Daniele e Caterina.

L'altare fu edificato su progetto di Francesco Smeraldi e la supervisione diretta di Vittoria nel 1583-84, periodo in cui vennero lavorate le due statue di *San Daniele* e *Santa Caterina* con l'ausilio del nipote di Alessandro, Andrea Dell'Aquila. Non più inserite in una cornice architettonica, come nell'altare di Sant'Antonio in San Francesco della Vigna, le due figure appaiono protagoniste dello spazio reale, connesse emotivamente con la pala centrale

dell'*Assunta* di Jacopo Palma il Giovane. I rilievi inferiori con la *Nascita della Vergine*, e i *Santi Daniele e Caterina* non sembrano ascrivibili a Vittoria e potrebbero derivare dallo smontaggio del precedente altare della confraternita situato nella medesima chiesa.

Bibliografia:

Mason Rinaldi 1975; Finocchi Ghersi 1998, pp. 165-170; Avery 1999, pp. 304-309.

42. Paolo Costabile

Marmo, cm 70x63

Firmato nel bordo inferiore della spalla destra: ALEX. VICTO. F.
 Firenze, Museo Nazionale del Bargello (circa 1585)

Il busto sembra ragionevolmente databile al 1583, considerato che Costabile, generale dei Domenicani, era giunto a Venezia nell'agosto dell'anno precedente per un'ispezione nelle comunità venete, morendovi improvvisamente nel settembre dello stesso anno. Pertanto la modestia e il timido patos dell'espressione del volto, che tanto contrasta con la fierezza dei ritratti vittorioschi di nobili veneziani, dovette essere richiesta all'artista dai frati del convento adiacente alla chiesa di San Domenico di Castello, in cui il frate fu sepolto, a ornamento del cenotafio, posto nel chiostro. Alla demolizione della chiesa nel 1807, il busto rientrò in possesso della famiglia ferrarese dei Costabili, che poi lo vendette nel 1911 al Museo del Bargello. Il ritratto manifesta la straordinaria capacità interpretativa dell'artista, che in questo caso, pur non avendo la possibilità di studiare il modello, riuscì tuttavia a manifestarne l'alto profilo morale e religioso che si addiceva a colui che, durante il pontificato di Pio V, dal 1534 era stato inquisitore generale a Ferrara e poi a Milano. Il ritratto rispecchia lo stile tardo dell'artista, per il saldo classicismo venato da una controllata emotività che testimonia il definitivo abbandono di



movenze d'ispirazione manierista a vantaggio di uno schietto naturalismo depurato da forzature linearistiche.

Bibliografia:
 Martin 1998, pp. 99-100.

43. Pietro Zen

Terracotta, cm 74x62

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: ALEX. VICTOR. F.;

sul bordo inferiore del braccio destro: A. AE. LXV

Venezia, Seminario Patriarcale (circa 1583-85)



L'iscrizione sul bordo inferiore destro allude ragionevolmente all'età del personaggio, sessantacinque anni, da che si può dedurre facilmente la data di esecuzione, circa il 1583-85, che collega per stile questo ritratto a quello di Nicolò da Ponte. Il bel viso barbato sopra il robone in velluto alto-basso recupera tutto il classicismo pittorico di artisti come il Veronese e il Tintoretto di quegli anni, che Alessandro dovette seguire sempre con grande attenzione e ammirazione per il loro operato nella Venezia contemporanea. Restaurato nel 2010 per gravi danni subiti nel 1945, è invece un busto assegnato a Vittoria ora esposto nel Bode Museum di Berlino, qui giunto nel 1841, in cui, non ne è chiaro il motivo, è stato identificato ancora Pietro Zen, anche se non si nota alcuna somiglianza con il volto del busto in terracotta del Seminario, in cui l'identità del personaggio è certificata dalla scritta incisa sul piedistallo. Sul busto berlinese vedi anche cat. n. 5b.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 126-127.

44. Ignoto

Terracotta, cm 86

Non firmato

Parigi, Musée du Louvre (circa 1585-90)

Il ritratto, poco noto, appare di splendida fattura e di certa autografia nonostante non sia firmato. Sembrerebbe opportuno collocarlo negli anni Ottanta in parallelo al busto di Nicolò da Ponte, quando Vittoria sembra provare ad aumentare l'altezza dei ritratti in terracotta da circa 70 cm a circa 80 cm, probabilmente per conferire loro un maggior impatto figurativo in senso naturalistico.

Bibliografia:

Martin 1998, p. 129.



45. Vincenzo Morosini

Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore (1587)



Il ritratto è documentato al 1587 per i compensi assegnati al nipote di Vittoria, Virgilio Rubini, per il lavoro compiuto sia sul ritratto che sulle sculture per Palazzo Ducale. Si tratta quindi di un esempio prezioso per comprendere lo stile tardo dell'artista nel campo della ritrattistica, che sapeva imporre anche nonostante un largo uso di aiuti.

Bibliografia:

Cessi (1962, II) 1977; Finocchi Ghersi 1998, p. 187; Avery 1999, p. 330.

46. Sculture in bronzo per l'altare del Crocifisso

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (circa 1585)

Condotto nel 1806 dalla sala terrena della Scuola di San Fantin nella sede odierna, l'altare fu probabilmente realizzato da Vittoria alla metà del nono decennio del Cinquecento con l'ampia collaborazione della bottega. Il crocifisso secentesco di Francesco Cavrioli sostituisce quello originale, oggi conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta di Codroipo (Udine). Le

statue in bronzo di san Giovanni e della Vergine rispecchiano la fase stilistica più avanzata negli anni dello scultore, ormai distante dalla temperie manierista della prima formazione.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 301-303; Sponza 1999; Finocchi Ghersi 2012c.



47. Marino Grimani

Marmo, cm 89x55

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro ALEXANDER. VICTORIA. F., busto e piedistallo sono scolpiti nello stesso blocco

Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia (1593)



Il busto è documentato nel registro dei pagamenti di Vittoria, e risulta saldato da Marino Grimani di Girolamo nel 1592-93, prima della sua elezione a doge avvenuta nel 1595. Passato nella seconda metà dell'Ottocento dai Grimani a Roma in collezione Stroganoff, fu donato dagli eredi allo Stato italiano nel 1924. Forse il più tardo di tutti i ritratti autografi di Vittoria, colpisce per la finezza dei lineamenti del volto, che, anche per il volume ristretto del busto rispetto al modello in terracotta (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) appare di migliore qualità della parte sottostante. È significativo che le due terracotte dei busti di Girolamo e del figlio Marino passarono nel primo Ottocento all'Accademia di Belle Arti come modelli d'istruzione al classicismo per i giovani artisti, in modo di proporre Vittoria come scultore emblematico del classicismo rinascimentale veneziano, facendone dimenticare la stretta adesione alla Maniera che connota la gran parte della sua opera.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 111-114.



48. Domenico Duodo

Marmo, cm 80x64

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALEXANDER. VICTORIA. F.
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (1596)



Documentato nel registro dei pagamenti di Vittoria nel marzo 1596, il busto si rivela di notevole qualità, e molto utile anche per comprendere l'evoluzione dello stile vittoriesco negli ultimissimi anni del Cinquecento. Sebbene con l'aiuto dello "squadratore" Piero Furlan citato nei documenti, vi è ragione di ritenere che il ritratto sia autografo in massima parte, soprattutto per quanto attiene alle rifiniture del volto. Il robone in velluto alto-basso, invece, sebbene impostato con una ricchezza di volume che doveva rappresentare la distinzione dell'effigiato, manca di una finitura accurata paragonabile a quella presente, per esempio, nel busto di Marino Grimani.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 136-137.

49. Il giovane Zorzi (cosiddetto)

Terracotta, cm 90x61,6

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: A.V.F., Washington D.C.
National Gallery of Art (Kress Collection) (circa 1588-90)



Secondo una fonte attendibile, il busto doveva trovarsi insieme ad altri due ritratti femminili, dei quali solo uno firmato, nel cortile di un palazzo un tempo appartenuto alla famiglia Zorzi, da cui l'appellativo. Molto singolare è l'inedito aspetto giovanile del personaggio, ritratto in vesti militari, a testimonianza del ruolo che doveva avere nella Venezia del tardo Cinquecento. Infatti la grande umanità dell'espressione riconduce a esempi dello stesso periodo come il *Sebastiano Venier* e l'*Ottaviano Grimani*. Il largo modellato del volto giunge poi a effetti sorprendenti, come lo sguardo malinconico del protagonista che contrasta poeticamente con la durezza dell'abbigliamento bellico.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 127-128.



Opere di bottega

1b. Alvise Tiepolo

Marmo

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALEX. VICTORIA. F.
Venezia, chiesa di Sant'Antonino, cappella di San Sabba (1594)

Da una serie di documenti si apprende che il ritratto fu realizzato nella seconda metà del 1594, ma la scarsa qualità esclude l'apporto diretto di Vittoria, come in genere in quasi tutti i ritratti documentati negli anni Novanta del Cinquecento.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 147-148.



2b. Antonio Montecatino

Marmo

Firmato sul bordo inferiore sinistro: ALEXANDER. VICTORIA
Ferrara, chiesa di San Paolo (1599)

Il ritratto è documentato nel registro dei pagamenti di Vittoria il 23 ottobre 1599, e vi risulta impegnato “Battista Bressan squadrator”. Fu commissionato nello stesso anno in seguito alla morte del Montecatino per porlo sul monumento funebre in San Paolo a Ferrara, dove si trova tuttora. Anche se il panneggio rivela un virtuosismo non comune, i tratti poco incisi e inespressivi del volto fanno escludere l'apporto personale di Vittoria, a quel punto ormai troppo anziano, evidentemente, per affrontare lo sforzo necessario per opere del genere.

Bibliografia:

Martin 1998, p. 144.



3b. Giovanni Battista Peranda

Marmo

Firmato sul bordo inferiore sinistro: ALEXAN. VICT.

Murano, chiesa di Santa Maria degli Angeli (1586)



Numerosi sono i riferimenti al monumento funebre del Peranda, noto medico, presenti nel registro dei pagamenti di Vittoria nell'ultima parte del 1586. Collocato in origine nella chiesa del Santo Sepolcro, da dove fu spostato nel Seminario Patriarcale nel 1807, e dove rimase fino al 1940 prima di raggiungere la sede odierna, il ritratto dimostra una ridotta qualità esecutiva, così da escludervi l'apporto effettivo di Vittoria.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 145-146.

4b. Lorenzo Cappello

Marmo, cm 90x70

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: ALEXANDER VICTORIA F
Trento, Museo del Castello del Buon Consiglio (circa 1585)



Il busto entrò al Museo del Castello del Buon Consiglio nel 1830, proveniente da un palazzo Cappello a Venezia. Nonostante la firma, non vi si riscontra la mano di Vittoria ma si tratta chiaramente di un'opera uscita dalla sua bottega, probabilmente negli ultimi anni del Cinquecento.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 130-131; Martin 1999, pp. 310-311.

5b. Pietro Zen (?)

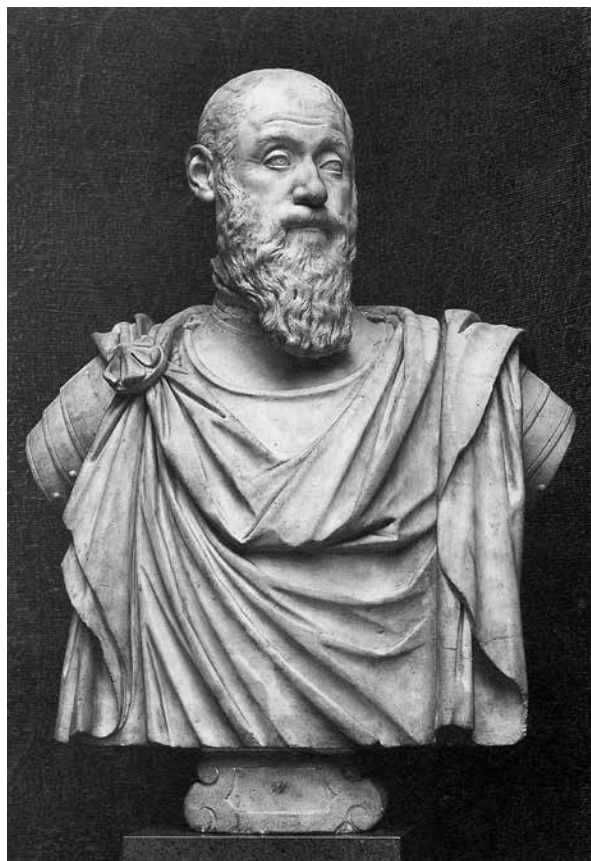
Marmo, h = cm 91,5

Firmato sul bordo inferiore del braccio sinistro: ALEXANDER. VICTORIA. F.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Bode Museum (circa 1595)

Acquistato nel 1841 dal museo berlinese, il personaggio era stato identificato con Pietro Zen per una certa somiglianza con il Pietro Zen ritratto in una terracotta del Seminario Patriarcale di Venezia, ma questo non sembra più accettabile e quindi l'identità rimane sconosciuta. Le caratteristiche del ritratto palesano un sicuro intervento della bottega, anche se il volto ha una forza espressiva che fa pensare a un apporto dell'artista e che lo differenzia da molti altri esemplari dei tardi anni Novanta riferibili alla sola bottega.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 149-150.

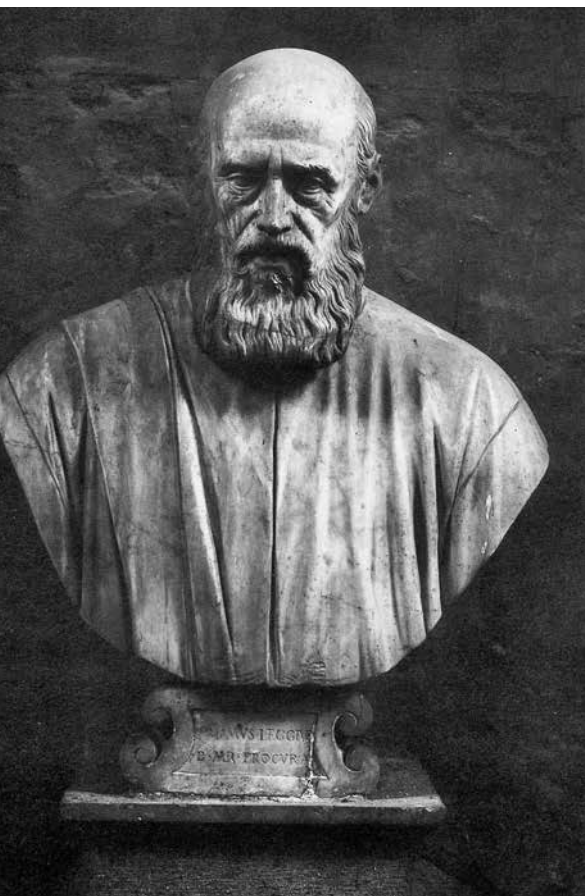


6b. Priamo da Lezze

Marmo

Non firmato

Venezia, chiesa di S. Maria Assunta, controfacciata (circa 1580)



Il busto ha suscitato diversi pareri quanto all'attribuzione, poiché nonostante Vasari ne citi l'esistenza nel 1566, quando si recò a Venezia, nelle fonti successive il ritratto non fu più ricordato come tale e solo in anni recenti è stato riconosciuto autografo. In realtà se lo fosse veramente dovrebbe avere caratteri analoghi ai primi ritratti vittorieschi, come quello di Marcantonio Grimani, di Benedetto Manzini, o di Camillo Trevisan, mentre pare essere molto più avvicinabile all'indole introspettiva che segna la produzione tarda dell'artista. Pertanto, considerato che non è neanche firmato, ritengo che possa trattarsi di un ritratto del da Lezze realizzato da altri tra il 1576 e il 1581, quando fu innalzato il monumento funebre sul quale è posto.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 116-118.

7b. Tommaso Contarini

Marmo

Firmato sul bordo inferiore destro: ALEXANDER. VICTORIA. F.,
busto e piedistallo uniti nel blocco

Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto, cappella Contarini (Sec. XIX?)

Nonostante sia stato ritenuto cinquecentesco in passato, anche da chi scrive, il ritratto, considerato finora di bottega, sembra una replica molto posteriore (sette-ottocentesca?) di un originale di Vittoria. A fondamento di tale sospetto paiono testimoniare il duro modellato del volto eccessivamente verista per un pezzo cinquecentesco, e l'anomala rifinitura della base con una sorta di targhetta compresa tra due ornamenti curvilinei, una formula che pare anch'essa estranea alle opere simili del periodo. Il volto poi dimostra una netta somiglianza con il cosiddetto Pietro Zen del Bode Museum di Berlino, lì giunto nel 1841 e molto danneggiato durante il secondo conflitto mondiale (cat. 5b). Non escludo, quindi, che l'originale ritratto del Contarini di Vittoria possa essere proprio l'esemplare berlinese, e che in sostituzione di esso sia stata posta una copia nella cappella, secondo una pratica consueta nell'Italia del primo Ottocento.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 2007, pp. 84, 96. Martin 1998, pp. 133-135.

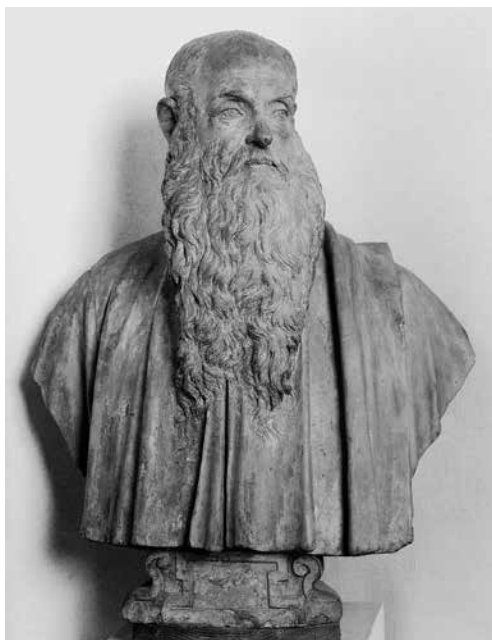


8b. Apollonio Massa

Terracotta, cm 77x63

Non firmato

Venezia, Seminario Patriarcale (circa 1585-90)



Bozzetto preparatorio per il busto in terracotta di Apollonio Massa, terracotta, cm 33x13,9, Bergamo, Accademia Carrara.

Se le fonti non lasciano dubbi sull'identità del personaggio, Apollonio Massa, figlio di Antonio e medico come lo zio Nicolò, serie perplessità sorgono al momento di deciderne l'autografia per via stilistica, in assenza di documenti che la comprovino. Il busto si trovava nella chiesa delle Convertite della Giudecca a ornamento di un cenotafio che le suore dovevano avere eretto in memoria del Massa in segno di gratitudine per i servizi ricevuti, ma quegli era stato sepolto in San Domenico di Castello. L'assenza della firma non è un fatto da poco, poiché dalla pratica abituale dell'artista si deduce chiaramente come il modo stesso di apporla elegantemente nel bordo inferiore, quasi sempre, della spalla destra costituiva un'autentica che tanto l'artista che i committenti dovevano tenere in grande considerazione. Pertanto ha poco senso considerarne l'assenza una semplice dimenticanza: sembra invece un'omissione voluta al fine di non confondere l'opera con quelle lavorate direttamente da Alessandro. In questo caso poi, il modellato del volto appare molto semplificato e sembra il risultato di un imitatore del pacato naturalismo vittoriesco degli anni Ottanta, forse uno scultore facente parte della sua bottega. Questa conclusione sembra confermata dal bozzetto già in collezione Zeri e oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, nel quale la paternità di Vittoria è palesata, invece, dalla decisione dei lineamenti e dalla schietta espressione volitiva che distingue i suoi ritratti migliori

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 120-121; Martin 1999, pp. 286-287.

9b. Ignoto

Terracotta, cm 82,6

Firmato sul bordo inferiore del braccio destro: A.V.F.

Londra, *Victoria and Albert Museum* (circa 1585)

Il busto, che ha avuto la stessa vicenda collezionistica dell'altra terracotta (cat. n. 38) conservata sempre al *Victoria and Albert Museum*, doveva essere forse un *pendant* del precedente, di cui sembra contemporaneo e di analoga qualità stilistica, tanto da poter essere datato ugualmente tra la fine del settimo decennio e l'inizio dell'ottavo.

Bibliografia:

Martin 1998, pp. 128-129.



10b. Ritratto femminile

Terracotta, cm 83

Vienna, *Kunsthistorisches Museum* (fine XVI sec.)



Il ritratto non sembra autografo per il modellato sommario dell'abito e soprattutto per i tratti realistici del volto femminile, una caratteristica che si affermerà solo con il secolo XVII, poiché ancora nella seconda metà del Cinquecento inoltrato, la definizione del volto femminile, a Venezia, rimane soggetta a una decisa astrazione dei tratti somatici.

Bibliografia:
Martin 1998, p. 129.

11b. Annunciazione Fugger

Chicago, Art Institute (1581-83)



Databile tra il 1581 e il 1583, la piccola pala a rilievo in bronzo fu eseguita per Hans Fugger, esponente della potente e facoltosa famiglia tedesca di Augsburg. Seppure dai documenti sia chiaro che Vittoria fu interpellato per la realizzazione dell'opera, lo stile dolce e suadente del rilievo ha fatto pensare a chi scrive anche a una plausibile assegnazione della fusione a Girolamo Campagna.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 287-288; Finocchi Ghersi 2001.





12b. Cristo

Venezia, portale esterno della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (1581)



A circa il 1581 risale la realizzazione del *Cristo* dei Frari, che fu compiuto con una pietra al tempo chiamata bronzo di Verona, che Vittoria, nel *Libro dei conti*, ricorda di aver lasciato nella casa di calle della Pietà, dove nel frattempo era andato ad abitare Luca Gritti. Un'altra pietra conservata nello stesso luogo, l'artista ricorda di averla usata per scolpire il *San Giacomo* per la scuola della Misericordia.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 288-289.

13b. Sculture per il monumento funebre del vescovo Domenico Bollani

Brescia, Museo Civico (1578-80)

Queste sculture erano poste sul monumento funebre del vescovo di Brescia Domenico Bollani, situato nel presbiterio del duomo vecchio di Brescia, al quale Vittoria lavorò dall'inizio del 1578 e che fu gravemente danneggiato da un crollo avvenuto nel 1708. Le figure sono emblematiche di un avvio della scultura vittoriesca verso un plasticismo essenziale e volumetrico,

che si distacca non poco dal pittoricismo lumeggiato delle opere degli anni Sessanta fino all'inizio dell'ottavo decennio. Le allegorie femminili dimostrano nette affinità con quelle poste sul monumento funebre di Vittoria in San Zaccaria.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 162-163; Avery 1999, p. 284.



14b. Sculture in Palazzo Ducale

(circa 1580-90)

Vittoria fu impegnato in alcune opere decorative in Palazzo Ducale in seguito agli incendi del 1574 e del 1577. Nel *Libro dei conti* sono registrati pagamenti ad aiuti a partire dal 1579 per le allegorie di *Venezia* e della *Giustizia*, poste alla sommità dei pergoli rispettivamente verso la piazzetta e verso il molo. In una nicchia verso la piazzetta compare anche la figura di *Mercurio*, opera firmata dall'artista e citata da Vasari. Inoltre, nel corso dei generali lavori di ristrutturazione del palazzo, Vittoria dal 1578 è impegnato con l'ausilio della bottega nella realizzazione delle tre allegorie della *Vigilanza* tra l'*Eloquenza* e la *Facilità dell'ascolto*, poste nella sala delle quattro porte, al di sopra di quella che immette nell'anticollegio. Anche in questa sala, sulla porta che la connette al Collegio, si trovano tre allegorie firmate da Vittoria, con al centro *Venezia* con ai lati la *Gloria* e la *Concordia*, le quali, come le precedenti sembrano tutte databili tra ottavo e nono decennio.

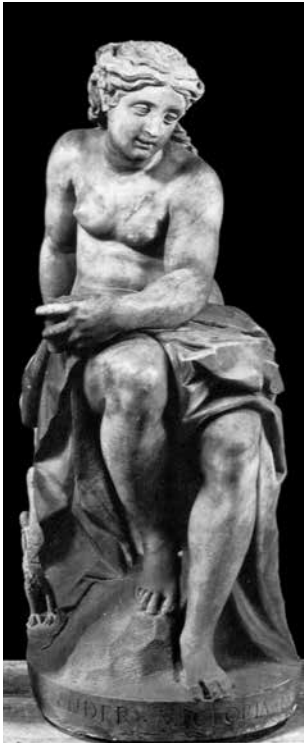
Bibliografia:

Cessi [1961] 1977, pp. 290-292; Wolters 1990, pp. 192-197; Avery 1999, pp. 284-285, 328-330.









15b. Sculture per la facciata della Scuola di San Fantin

Venezia (circa 1581-83)



A coronamento della facciata della scuola, i cui lavori erano in corso dal giugno 1580, Vittoria dovette prevedere il rilievo al centro con le figure del Crocifisso con ai piedi la Madonna e san Giovanni e i membri della confraternita inginocchiati. Alla sommità vi sono le figure della Vergine e dei due angeli ai lati: opere di bottega, su di esse lavorarono i collaboratori dell'artista Giacomo da Bassano e Pietro da Santa Lucia.

Bibliografia:

Avery 1999, pp. 300-301; Finocchi Ghersi 1998, pp. 170-171; Traverso 2000, pp. 121-123.





16b. Sculture per la cappella del Rosario

Stucchi

Venezia, *basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella del Rosario (circa 1587-90)*



Nel corso della decorazione della cappella del Rosario alla metà del nono decennio, Vittoria compì nel 1587, con l'aiuto sostanziale di Virgilio Rubini e Andrea dell'Aquila, sei grandi figure di stucco rappresentanti profeti e sibille, ottenendo in seguito anche l'incarico per le due statue in marmo dei *Santi Domenico e Giustina* per l'altare maggiore, perdute nell'incen-

dio che danneggiò gravemente la cappella nel 1867. Sebbene restaurate ampiamente all'inizio del Novecento, le figure sono un testo rappresentativo interessante dell'evoluzione figurativa in senso monumentale dello stile tardo dell'artista.

Bibliografia:
Avery 1999, pp. 320-321; Avery 2001; Avery 2012.



17b. Sculture per l'altare dei Luganegheri

Venezia, chiesa di San Salvador (circa 1600)



Realizzato intorno al 1600, l'altare costituisce una riprova della stretta collaborazione stabilitasi nell'ultimo periodo di attività tra Vittoria e Jacopo Palma il Giovane, cui spetta la pala con la Madonna, e i santi Giovanni Battista, Antonio Abate e Francesco. Le statue dei santi Sebastiano e Rocco dimostrano una palese analogia

stilistica con quelle dell'altare dei Marzari in San Zulian, a testimonianza della preferenza dello scultore per figure classicamente composte e suggestive per la gravità dei gesti.

Bibliografia:

Finocchi Ghersi 1998, pp. 176-179.

Opere già attribuite e perdute

Opere perdute

- 1) Camino per Camillo Trevisan, 1557, (Avery, 1999, p. 202).
- 2) Cinque figure di *Profeti* e un *San Giovanni Evangelista* in argento per la scuola di San Giovanni Evangelista (Avery, 1999, pp. 202-203).
- 3) Ritratto di Giovanni Battista Ferretto già nella chiesa di Santo Stefano, 1557 (Avery, 1999, p. 205).
- 4) Camino in stucco per Giovan Francesco Priuli, 1561 (Avery, 1999, p. 219).
- 5) Camini per Paolo Almerico, 1578 (Avery, 1999, p. 285).
- 6) Camino per Ca' Morosini a Santa Giustina, 1579 (Avery, 1999, p. 287).
- 7) Camino per Pietro Pala, 1568 (Avery, 1999, p. 236).
- 8) Camino per Leonardo Pesaro, 1574 (Avery, 1999, p. 251).
- 9) Camino per Lorenzo Soranzo a San Polo, 1574 (Avery, 1999, p. 251).
- 10) Ritratti di Girolamo Forni e Pietro Bembo (Avery, 1999, p. 364).
- 11) *San Giovanni Battista e San Francesco*, bronzi, già in San Francesco della vigna (Cessi 1977, pp. 210-211).
- 12) *San Zaccaria* sulla facciata della chiesa di San Zaccaria a Venezia.
- 13) *San Zaccaria*, terracotta, già nella chiesa di San Zaccaria a Venezia (Finocchi Ghersi 1998, p. 45).
- 14) *Santi Domenico e Giustina*, già cappella del Rosario nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (cat. n. 16b).
- 15) *Santi Elena e Francesco*, già nella basilica di Santa maria Gloriosa dei Frari, 1584-86 (Finocchi Ghersi 1998, pp. 163-164).
- 16) *Malachia e Melchisedec*, bronzi, già collezione Feist, Berlino, in origine ai lati dell'altare maggiore della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (Cessi 1977, pp. 202-203).
- 17) *Assunzione della Vergine*, già nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

Opere già attribuite ad Alessandro Vittoria da Cessi 1977

- Tritone*, bronzetto, coll. Liechtenstein, Vienna, p. 194.
- Milone*, bronzetto, Venezia, Ca' d'Oro, p. 195.
- Giove*, bronzetto, Vienna, Kunsthistorisches Museum, p. 197.
- Nettuno*, bronzetto, Padova, Museo Civico, p. 199.
- Nettuno*, bronzetto, Londra, Victoria and Albert Museum, p. 200.
- San Matteo e San Luca*, pp. 204-205, *San Giovanni e San Marco*, già Staaatliche Museen Berlino, pp. 206-207.
- Inverno*, bronzetto, Vienna, Kunsthistorisches Museum, p. 208.
- Alari*, Ponte Casale, già in una villa Donà dalle Rose, pp. 209-210.
- Studio per un vaso*, disegno, Firenze, Uffizi, p. 213.
- Studio per una lampada*, perduta, p. 214.
- Venere*, bronzetto, già in Palazzo Ducale, p. 216.
- Alari*, Vienna, ex collezione Estense, pp. 217-218.
- Venere*, bronzetto, già Vienna Hofmuseum, p. 219.
- Lucrezia*, bronzetto, Vienna, collezione Figdor, p. 220.
- Apollo*, terracotta, Vienna, Kunsthistorisches Museum, ex collezione estense, p. 223.
- Pala Fugger*, Chicago, Art Institute, p. 224.
- Sant'Antonio Abate e San Pietro*, bronzetti, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, pp. 225-226.
- Sant'Antonio Abate, San Paolo*, bronzo, Venezia, San Polo, pp. 227-228.
- Giunone*, bronzetto, Padova, Museo Civico, p. 231.
- Candelabro*, Venezia, Museo Correr, p. 233.
- Candelabro*, Venezia, cappella del Rosario, basilica dei Santi Giovanni e Paolo, p. 23.
- San Pietro*, bronzo dorato, tabernacolo, Venezia, chiesa di San Giacomo di Rialto, p. 235.
- Stucchi* a Villa Barbaro a Maser, pp. 54, 274-277.
- Stucchi* in palazzo Bissari a Vicenza, pp. 42, 310-311.
- Studio di figura femminile*, Firenze, Uffizi, p. 369.
- Due Telamoni*, Venezia, Ca' Rezzonico, p. 378.
- San Zaccaria* in San Zaccaria, p. 420.
- San Giovanni Battista*, Treviso, duomo, p. 439.
- Ritratto di un ammiraglio Contarini*, Berlino, Staatliche Museen, p. 449.
- Ritratto di Jacopo Contarini*, terracotta, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection, p. 450.
- Ritratto di Jacopo Palma il Giovane*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, p. 451.
- Ritratto femminile*, terracotta, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection, p. 503.
- Ritratto maschile*, Toronto, Royal Ontario Museum, p. 506.
- Ritratto maschile*, Parigi, Musée Jacquemart-André, p. 507.
- Ritratto di Marino Grimani* (copia), Baltimora, Walters Art Gallery, p. 521.
- Ritratto di Alvise Tiepolo*, Venezia, Sant'Antonino, p. 524.
- Frammento di *Ritratto di ignoto procuratore veneziano*, Susegana, castello di San Salvatore, p. 526.
- Ritratto di ignoto procuratore veneziano*, New York, Metropolitan Museum, p. 528.
- Ritratto di Lorenzo Cappello*, Trento, Museo Nazionale, p. 529.
- Ritratto di Gaspare Contarini*, Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto, p. 531.
- Ritratto di Tommaso Contarini*, Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto, p. 531.
- Altare*, Venezia, San Giacomo di Rialto, p. 536.

Bibliografia essenziale

- ATTARDI, LUISA, *Alessandro Vittoria stuccatore e l'influenza di Michelangelo*, in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, pp. 69-83.
- AVERY, VICTORIA J., *The Early Works of Alessandro Vittoria (c. 1540-c.1570)*, Ph.D. Thesis, University of Cambridge, 1996.
- AVERY, VICTORIA J., *Documenti sulla vita e le opere di Alessandro Vittoria (c. 1525-1608)*, "Studi Trentini di Scienze Storiche", 1, 1999, pp. 173-388.
- AVERY, VICTORIA J., *Nuove fonti archivistiche per il rinnovo cinquecentesco della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Forum, Udine, 2001, pp. 175-197.
- AVERY, VICTORIA J., *Profeti e sibille*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, a cura di G. Pavanello, Marcianum Press, Venezia, 2012, pp. 286-287.
- AVERY, VICTORIA J., "Belo et honorato per amor ancho suo". *Alessandro Vittoria's Zane Altar reconsidered*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, a cura di C. Corsato e D. Howard, Centro Studi Antoniani, Padova, 2015, pp. 233-249.
- BANZATO, DAVIDE, *Considerazioni sulla lavorazione e la diffusione di modelli nelle botteghe del Briosco, del Vittoria e dei De Levis*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana e V.J. Avery, Scripta edizioni, Verona, 2008, pp. 179-186.
- BIFERALI, FABRIZIO, "Nella memoria et nel cuore la dottrina dell'evangelio": spunti iconografici *sul monumento funebre del doge Francesco Venier*, "Studi veneziani", 75, 2017, pp. 65-73.
- BOUCHER, BRUCE, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven and London, 1991.
- DAVIS, CHARLES, *Il monumento Contarini al Santo di Padova*, in *Michele Sanmicheli*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Electa, Milano, 1995, pp. 180-195, 306-313.
- DE LOTTO, MARIA TERESA, *Camillo Mariani*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 32, 2008, pp. 21-223.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Alessandro Vittoria*, Forum, Udine, 1998.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Su palazzo Trevisan a Murano e un camino di Alessandro Vittoria a Calidogno*, "Arte Veneta", 53, 1998, pp. 115-122 (a).
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Gli stucchi veneziani*, in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, pp. 85-93.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Sui rapporti tra Vittoria e Girolamo Campagna*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Forum, Udine, 2001, pp. 199-211.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Sulla formazione di Alessandro Vittoria: le medaglie-ritratto*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana e V.J. Avery, Scripta edizioni, Verona, 2008, pp. 187-201.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Paolo Veronese decoratore*, Marsilio, Venezia, 2007.

- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *San Girolamo* (a); *Annunciazione* (b), in *La basilica dei santi Giovanni e Paolo*, a cura di G. Pavanello, Marcianum Press, Venezia, 2012, pp. 261-263, 265.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Alessandro Vittoria: un bozzetto per palazzo Thiene*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di M. G. Aurigemma, Campisano Editore, Roma, 2011, pp. 80-86.
- FINOCCHI GHERSI, LORENZO, *Trittico veneziano attorno alla Famiglia di Dario: Veronese, Vittoria, de' Grigi*, "Ricche Minere", 9, 2018, pp. 55-67.
- FISKOVIĆ, CVITO, *Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća*, Izdanje Bihaća, Spalato, 1940.
- FOGELMANN, PEGGY, *Mercurio*, in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, p. 336.
- JONES, EMMA, *Love, lies, and litigation: the saga of Alessandro Vittoria's St. John the Baptist*, "Colnaghi Studies Journal", 2, 2018, pp. 53-67.
- LEITHE JASPER, MANFRED, *Alessandro Vittoria bronzista*, in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, pp. 325-329; ivi, *Apollo, Venere (Diana?), San Sebastiano (Marsia?), Nettuno, Picchiotto con Nettuno tra due ippocampi, Giove*, pp. 338-353.
- MARTIN, THOMAS, *Le premier buste attesté sculpté par Alessandro Vittoria (1525-1608) identifié au Louvre*, "La Revue du Louvre", XLIII, 5-6, 1994, pp. 48-54.
- MARTIN, THOMAS, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- MARTIN, THOMAS, *Vittoria e la committenza*, in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, pp. 59-67, 286-287, 310-311.
- MASON RINALDI, STEFANIA, *Tre momenti documentati dell'attività di Palma il Giovane*, "Arte veneta", 24, 1975, pp. 197-204.
- MASON STEFANIA, *La decorazione pittorica e scultorea della Scuola Grande della Misericordia*, in *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, a cura di G. Fabbri, Skira, Milano, 1999, pp. 71-89.
- MODESTI, PAOLA, *Qualche tassello nella storia di Ca' Trevisan a Murano*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del Cinquecentenario*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 308-315.
- SALOMON, XAVIER F., *Un camino di palazzo Trevisan: da Murano a Miami*, "Verona Illustrata", 28, 2015, pp. 67-75.
- MORETTI, LINO, *Alessandro Vittoria, Bartolomeo Modolo, Pietro Bearzi e storici dell'arte a San Zaccaria*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Il Prato, Padova, 2007, pp. 99-105.
- PLANISCIG, LEO, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, pp. 435-524.
- SPONZA, SANDRO, *San Sebastiano, Sant'Antonio Abate, San Rocco* (a), *Mater dolorosa, San Giovanni Evangelista* (b), in "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Provincia Autonoma di Trento, 1999, pp. 314-319, 356-359.
- TEMANZA, TOMASO, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* (Venezia 1778), ed. anastatica a cura di L. Grassi, Milano, 1966, pp. 475-497.
- TRAVERSO, CHIARA, *La Scuola di san Fantin o dei "Picai"*, Marsilio, Venezia, 2000.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, a cura di G. Milanesi, VII, Sansoni, Firenze, 1881, pp. 510-511.
- VENTURI, ADOLFO, *Storia dell'arte italiana*, X, parte III, Milano, 1937, pp. 64-179.
- W. WOLTERS, *Scultura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, Edizioni Canova, Treviso, 1990, pp. 118-224.

OTTOBRE 2020

Stampa a cura di
Scripta sc - Verona
idea@scriptanet.net
www.scriptanet.net