



I DIPINTI DEI MAGANZA NELLA CHIESA DI SANTA MARIA NOVA

di Margaret Binotto

La posa della prima pietra del convento delle Monache Agostiniane di S. Maria Nova risale, secondo la testimonianza di Francesco Barbarano de Mironi, al 10 gennaio del 1539¹. La cronologia della chiesa annessa ci è stata tramandata dal Bertotti Scamozzi: egli afferma di aver letto in un documento manoscritto, conservato dalle religiose nell'attiguo monastero, che la costruzione del tempio aveva avuto inizio nel mese di agosto del 1585 e non era stata conclusa prima del 1589². Nelle due iscrizioni inserite nelle decorazioni a stucco contenenti gli stemmi della famiglia Trento e ubicate sulla parete dell'altare maggiore all'altezza dei capitelli delle mezze colonne, si leggevano, perfettamente uguali, le seguenti intitolazioni: OMNIPOTENTI DEO/ ET B. MARIAE EREXIT/ LUDOVICUS TRIDENTUS/ MDXC³. Una conferma ulteriore alla testimonianza bertottiana viene dal testamento di Montano Barbarano che il 3 giugno 1588 destinava "per la fabrica di Sta Maria Nova ducati dosento per una volta tanto": nel monastero infatti avevano preso i voti due figlie del nobile vicentino⁴. Per la consacrazione della chiesa le fonti riferiscono due date: il Castellini⁵ e il Faccioli⁶ riportano il testo di una medesima iscrizione, collocata ancor oggi "Intra Ecclesiam, ad dexteram, in pariete", soltanto che il primo scrive correttamente la data 16 aprile 1606, il secondo, invece, il 16 aprile 1616: TEMPLUM HOC/ IN HONOREM ANUNTIAT. B.M.V./ RAPHAEL EPS ZACYNTHI ET/ CEPHALENIAE LOCUM TENENS/ ILL.MI D.D. IOANNIS DELPHINI/ S.R.E.P. CARD. T.T. SANCTI/ MARCI EPI VIC CONSECRAVIT/

ANNO DNI MDCVI XVI APRILIS. La paternità palladiana del progetto architettonico, messa in dubbio già dal Bertotti Scamozzi (1796) e dall'Arnaldi (1779), viene dalla critica più recente rivendicata al lombardo Domenico Gropino di Musso⁷. Del prestigioso ciclo pittorico, realizzato fra l'ultimo decennio del XVI secolo e la seconda metà del successivo, sono sopravvissute alle dispersioni napoleoniche tre grandi pale centinate, in origine inserite negli archi della parete di fondo della chiesa: quella centrale con l'Annunciazione della Vergine di Palma il Giovane si trova ora nella chiesa veneziana della Madonna dell'Orto⁸, quella di destra con l'Incoronazione di spine di Alessandro Maganza venne data in deposito nel 1883 dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia alla chiesa parrocchiale di Sossano Veneto⁹ e quella a sinistra con il Padre Eterno con angeli e in basso S. Francesco, S. Agostino, e un donatore di Andrea Vicentino è attualmente conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁰. È rimasto anche il dipinto di Francesco Maffei con Gesù che consegna le chiavi a S. Pietro (Museo Civico, Vicenza)¹¹: era verosimilmente collocato nell'ultimo arco a sinistra del vano della chiesa¹². Le dieci tele in esame decoravano gli attici delle due pareti, sovrastanti la sequenza delle archeggiature ed erano collocate all'interno di fastose cornici a stucco, ornate da motivi floreali e vegetali: a sinistra, partendo, presumo, dall'ingresso, erano appesi la Pentecoste (cm 166 x 208), Gesù che disputa tra i Dottori (cm 160 x 206), la Presentazione di Gesù al tempio (cm 163 x 232)



(che sicuramente occupava la posizione centrale, perchè le dimensioni, maggiori rispetto alle altre tele, corrispondono all'incavo rettangolare più ampio del comparto mediano), l'Adorazione dei pastori (cm 162 x 205) e la Visitazione di Maria ad Elisabetta (cm 164 x 214). A destra, sempre muovendosi dalla facciata verso l'altare maggiore, si incontravano la Resurrezione di Cristo (cm 166 x 204), la Crocefissione (cm 163 x 198), l'Andata al Calvario (cm 170 x 238) (in pendant alla Circoncisione e quindi con misure maggiori rispetto alle altre opere), la Flagellazione di Cristo (cm 171 x 213) e l'Orazione nell'orto (cm 171.5 x 211.5). In questo ciclo pittorico, che dovette essere, accanto a quelli degli oratori del Gonfalone, di S. Nicola da Tolentino e delle Zitelle, delle chiese di S. Domenico e dei SS. Filippo e Giacomo, uno dei più fastosi della città, furono impegnati, stando alle descrizioni del Boschini e del Buffetti¹³, Palma il Giovane, Andrea Michieli detto il Vicentino, Alessandro Maganza e i suoi figli, Porfirio Morretti, Giulio Carpioni e la sua scuola (forse Giovanni Cozza?), Francesco Maffei e altri artisti tardomanieristi, ricordati sotto la generica definizione di scuola del Tintoretto. Il cospicuo numero di tele (circa quaranta), che rivestiva con il consueto "horror vacui" tipico della stagione manieristica al suo tramonto, la ricchezza ridondante dell'apparato plastico e, infine, l'eleganza imponente del cassettonato ligneo nel soffitto dovevano fare di questa chiesa, prima del saccheggio francese, un ambiente suggestivo ed esemplificativo dell'attività dei maggiori artisti veneti e vicentini che operarono nei secoli XVI e XVII. Il 17 agosto 1797 "a circa tre ore di notte le Monache di S. Maria Nova sloggiarono dal loro convento e passando la strada entrarono con infinito dolore in quello

di S. Rocco"; il 23 novembre successivo una memoria registrava: "l'unica chiesa che nella scorsa notte non si salvò dai soldati francesi fu quella del soppresso Monastero di S. Maria Nova. Vi entrarono e i sacrileghi forarono con un sasso la bellissima pala dell'altare maggiore"; tre giorni dopo "il governo abolì interamente il Convento delle Monache [...] già uscite, assegnando a ciascuna una pensione e trasferendo il dominio del Convento e delle rendite all'Ospitale di S. Marcello degli Esposti...": queste scarse annotazioni riportate dal Bortolan¹⁴ riassumono sinteticamente i tragici avvenimenti accaduti alla comunità religiosa nei giorni dell'occupazione francese di Vicenza. L'autorità militare si impadronì nel 1798 del complesso, che venne destinato ad Ospedale militare e tale era ancora nel 1919 con il nome di Caserma di Portanova¹⁵. All'indomani della caduta della Repubblica di Venezia, la Municipalità provvisoria, subentrata al governo della città, requisì, per dare rifugio ai feriti, agli infermieri e alle truppe combattenti, i conventi maschili di S. Maria del Carmine, di S. Lorenzo, di S. Biagio, di S. Giuseppe, gran parte di quello di S. Corona, e i conventi femminili di S. Silvestro, di S. Francesco, dell'Araceli e di S. Maria Nova delle Agostiniane¹⁶. Fra il 1806 e il 1810 il Governo francese procedette alla concentrazione delle corporazioni religiose (1806), alla soppressione delle corporazioni laicali (1806-1807), alla riunione delle parrocchie (1808) e, infine, alla soppressione degli ordini religiosi (1810). Parallelamente, l'indemniamento del ricco patrimonio artistico posseduto da chiese, conventi e confraternite, ritenuto, secondo il progetto culturale napoleonico, non soltanto un ornamento, ma una "risorsa economica vantaggiosa e utile strumento didattico"¹⁷,



modificò irreparabilmente la fisionomia del territorio. Questo si verificò nonostante il provvedimento emanato il 3 aprile 1806 dall'Amministratore Generale delle Finanze al demanio degli Stati Veneti, Dauchey, avesse tentato di salvaguardare il patrimonio dalla disastrosa dispersione, ordinando una prima generale operazione di inventario di tutti i beni esistenti presso le comunità religiose non mendicanti dei due sessi. Nell'estate 1806 furono stesi, in seconda battuta, altri inventari molto più dettagliati rispetto ai precedenti, ma ora perduti. Sulla base di essi nel settembre del 1817 furono compilati altri elenchi "dei mobili, degli arredi sacri, dei libri e dei quadri esistenti presso le comunità soppresse nel 1806 e nel 1810" in cui si registrarono "i dati relativi al processo di acquisizione e di utilizzo di tali effetti fino al 1817"¹⁸. Tali registri hanno permesso ad Anna Miotti di seguire le vicende dei 10 dipinti che furono asportati da Vicenza fra il 1806 e il 1810: di essi sette lasciarono la città dopo la concentrazione delle corporazioni religiose del 1806, tre invece dopo la riunione delle parrocchie del 1808. A seguito della soppressione del 1810 altri trenta quadri furono requisiti per la Corona e quindi destinati alle residenze reali di Milano e Venezia e alle rispettive costituenti pinacoteche accademiche. Fra questi solo tredici sono stati rintracciati e uno soltanto, la Cena di papa Gregorio VII di Paolo Veronese fece ritorno nella sua sede originaria nel refettorio dell'ex convento dei Serviti di Monte Berico¹⁹. Alcuni dipinti di S. Maria Nova seguirono la sorte del gruppo di dieci opere indemaniate nel 1806: dopo essere state oggetto di una prima selezione, operata dal pittore Giacomo Ciesa, su ordine del Direttore del demanio del dipartimento del Bacchiglione, Montanari, furono inviate nei

locali dell'ex convento della Beata Elena di Padova, divenuto sede del depositario generale degli effetti requisiti. Qui Pietro Edwards "delegato della Intendenza Generale dei beni della Corona per la scelta degli oggetti d'arte" individuò i quadri da inviare a Venezia nel depositario della ex Commenda di Malta. Il considerevole patrimonio artistico di S. Maria Nova seguì la sorte delle sue monache: dopo la secolarizzazione della chiesa nel 1797 e la successiva soppressione delle religiose²⁰, esse erano state concentrate parte in S. Rocco, parte in S. Tomaso e quasi tutti i quadri erano stati rovvosivamente suddivisi fra i due conventi. I dipinti scelti dal Ciesa fra quelli del monastero agostiniano furono tre e giunsero a Padova soltanto negli ultimi mesi del 1808. Si trattava delle summenzionate pale di Palma il Giovane, di Andrea Vicentino e di Alessandro Maganza. "Esaminate dallo Edwards furono tutte incluse nel carico di 207 opere per la Corona di cui troviamo precisa menzione nell'elenco da lui redatto e infine inviate via fluviale nel depositario di Venezia, dove sono documentate alla data del 1^o gennaio 1809"²¹. Notizie riguardanti gli altri dipinti delle monache sono riportate nel citato processo verbale dell'ispezione compiuta in S. Rocco dal pittore vicentino il 5 aprile 1806 e reso noto dalla Miotti. Analizzandolo con attenzione se ne possono ricavare indicazioni utili alla individuazione e ricostruzione dell'antico ciclo di S. Maria Nova. "Vi sono di ragione di Santa Maria Nova otto Pale da Altare due delle quali poste presso la ringhiera, una cioè della Coronazione di Spine [è quella di Alessandro Maganza], la seconda della Annunziata [è quella di Palma il Giovane]. La terza è nel Capitolo, rappresenta S. Agostino [è quella di Andrea Vicentino]; la quarta di S.



Carlo Borromeo [è forse da identificarsi con il San Carlo che intercede per la salute di una paralitica, ricordato da Boschini, 1676, p. 109 e da Buffetti, 1779, I, p. 67 come opera di Porfirio Moretti, e oggi conservato nei depositi del Museo Civico di Vicenza] è in fattoria esterna; la quinta di S. Paolo [forse la pala del Carpioni del quarto arco sulla parete sinistra della chiesa: Boschini, 1676, p. 110; Buffetti, 1779, I, p. 66], la sesta di Gesù Cristo coi Discepoli a Emaus [di Giulio Carpioni secondo il Boschini, 1676, p. 110 e il Buffetti, 1779, I, p. 66], la settima di Gesù Cristo che dà le chiavi a S. Pietro [è senz'altro la pala di Francesco Maffei, rimasta in S. Rocco fino al 1952, quando venne data in deposito al Museo Civico di Vicenza, Inv. A 733] sono in Refettorio; la ottava è della Beata Vergine di Monte ed è in camera della Madre Abbadessa Bandiera"²². Oltre agli otto quadri elencati nel citato processo verbale risulta dalla documentazione archivistica che "da S. Maria Nova erano pervenuti altri dieci dipinti, rappresentanti alcuni Misteri del Rosario, dei quali cinque si trovavano nella Sala nuova e gli altri erano sparsi". Inoltre le sette monache che erano state costrette a trasferirsi nel convento di S. Rocco "avevano sette Quadri grandi e sette piccoli"²³. I dieci dipinti sono senza dubbio quelli descritti nei due fregi della chiesa d'origine dal Boschini e dal Buffetti. S. Rumor²⁴, W. Arslan²⁵ ne registrarono la presenza nei locali del convento di S. Rocco il primo nel 1915, il secondo poco prima della seconda guerra mondiale. Nel 1806 la Municipalità vicentina, probabilmente per evitare la migrazione di altre opere preziose e per tutelare il proprio patrimonio artistico, avanzò diritti di proprietà sulle tele di S. Maria Nova, invitando il Direttore del Demanio Montanari a sottoporre la

questione al Direttore Generale di Milano. Questo atteggiamento di reazione al progetto francese di accentramento dei beni fu assunto anche da molte altre municipalità venete. Il Direttore del Demanio chiese al Podestà di esibire entro dieci giorni i documenti comprovanti tale presunto diritto. Il 12 dicembre 1806 egli rispose "di essere nell'impossibilità di produrre quanto richiesto, poiché tutto il processo e i documenti relativi a ciò che era avvenuto in seguito alla concentrazione delle Agostiniane e alla secolarizzazione della loro chiesa, erano andati "fatalmente perduti" nell'incendio scoppiato nel Palazzo Municipale la notte del 5 gennaio 1799"²⁶. Il nuovo Direttore del Demanio, Antonio Borgo, subentrato al Montanari, dopo aver inoltrato a Milano il documento del Podestà e avutane risposta, comunicò alla Municipalità che non riconosceva le pretese della città, in quanto essa non era in grado di dimostrare i vantati diritti. Fra il gennaio e il febbraio del 1807 si procedette allo stacco e al trasporto a Padova delle pale di S. Maria Nova. La possibilità di dimostrare la proprietà comunale della quadreria di S. Maria Nova rimane pertanto affidata ai documenti andati perduti, nell'incendio del 1799. Le dieci tele in esame furono consegnate con atto notarile dell'8 giugno 1967 a titolo di deposito per un ventennio alla Opera Pia Cordellina dagli Istituti Provinciali di Assistenza all'Infanzia di Vicenza²⁷. La richiesta di concessione era stata avanzata dall'Opera Pia Cordellina già il 18 novembre 1965. I dipinti rimasero appesi, come erano in origine, nei due attici di S. Maria Nova fra il 1967 e il 1987. Un verbale di consegna, datato 11 novembre 1987, redatto dal Direttore del Museo attestava l'avvenuto deposito delle opere maganzesche presso i locali della



Pinacoteca di Palazzo Chiericati, per consentire di procedere al restauro del soffitto della chiesa agostiniana. Le antiche fonti attribuirono correttamente l'esecuzione del ciclo ai collaboratori di Alessandro Maganza²⁸. Nella Pentecoste (tav. I), l'opera di qualità senz'altro più pregevole del gruppo, la presenza della mano di Giambattista Maganza il Giovane (1577-1617) si evince da una serie di elementi che connotano orginalmente tutta la sua attività: la sciolta inserzione dei personaggi nello spazio, delimitato in primo piano dalle plastiche figure degli Apostoli e, sullo sfondo, dalla tenda incorniciante la Vergine tra due santi e lo Spirito Santo; l'analisi minuziosa dei volti, resi con vivace espressività; le pieghe dei panneggi animati da vividi bagliori e l'impiego di una cromia brillante e smaltata, in sintonia con la sensibilità coloristica di Palma il Giovane e Andrea Vicentino, con i quali aveva collaborato sin dai tempi dell'oratorio del Gonfalone. Si nota tuttavia nella realizzazione degli Apostoli situati alla destra della Madonna e nella Maddalena, alla sua sinistra, una durezza di impianto che tradisce l'intervento di Vincenzo (1586/1600-1630 [?]), il quarto genito dei figli di Alessandro, e senz'altro più dotato di Marcantonio e Girolamo. La qualità decisamente più modesta delle altre nove tele porta ad escludere la presenza della mano di Giambattista, sostituita da quella dei tre fratelli. Lo stato di incompiutezza di alcuni dipinti, la pedissequa imitazione di modelli iconografici diffusi da Alessandro e l'esclusione di Giambattista da un cantiere prestigioso come fu quello della chiesa agostiniana mi inducono a supporre che la sua realizzazione sia venuta a cadere in un momento assai vicino alla sua morte avvenuta nel 1617. Marcantonio (1578-1630) e Gerolamo (1586-

1630[?]), e in misura minore Vincenzo, si assunsero l'onere di completare il ciclo e questo spiega la forte disparità di risultati fra la Pentecoste e le rimanenti opere. Le ipotesi attributive che qui si propongono sono le seguenti: mentre Nell'Andata al Calvario con la Veronica che si inchina a detergere il volto di Cristo (tav. II) e nella Visitazione (tav. III), che interpreta, in una forma semplificata, la struttura compositiva delle tele di Alessandro per la parrocchiale di S. Vito di Leguzzano (ca. 1590) sembra prevalere la personalità di Marcantonio, caratterizzata da una conduzione più sicura dell'impianto dei personaggi, nelle altre è invece Gerolamo a svolgervi la parte preponderante²⁹. Il rapporto con opere di Alessandro o di Giambattista è verificabile nella Flagellazione (tav. IV) ripresa dal paragone del Museo Civico di Vicenza (Inv. A 135), di cui traduce la vibrante pennellata e il vivido cromatismo in una pittura rigida e piatta; nella Resurrezione (tav. V), quasi identica alla tela del Museo Civico di Padova³⁰ e al Cristo risorto del palazzo Vescovile di Vicenza, già sul tabernacolo della cappella del SS. Sacramento in Duomo; nella Presentazione al tempio (tav. VI)³¹ per la quale il riferimento è alla tela di uguale soggetto del Museo Civico di Vicenza (Inv. A 62). Rispetto a Marcantonio, Gerolamo è meno abile nella costruzione dei fondali architettonici e nella corretta impaginazione prospettica delle composizioni: nella Crocefissione (tav. VII) lo spazio è frammentato nelle tre sequenze delle pie donne in primo piano, dei cavalieri a sinistra e degli armigeri che si allontanano dalla parte opposta. La rigidità dei volti richiama le innumeri tipologie fisionomiche dei personaggi che affollano le tele della cappella del Rosario in S. Corona, assegnabili ad entrambi i fratelli. Nella



Disputa di Gesù con i Dottori (tav. VIII)
Gerolamo lascia ad uno stadio di abbozzo l'architettura; incomplete risultano anche le figure, di cui è ancora leggibile il disegno preparatorio. Analoghe osservazioni si possono fare per l'Orazione nell'orto (tav. IX): traspare nettamente il profilo disegnativo sottostante sia le figure di Pietro, Giacomo e Giovanni, sia gli elementi del paesaggio, quali la roccia sulla quale Cristo prega e il cespuglio che divide a metà la scena. L'Adorazione dei pastori (tav. X) è stata così pesantemente ridipinta da non consentirne una lettura adeguata; l'intenso luminismo e l'impianto compositivo richiamano comunque la pala della chiesa dei Filippini di Vicenza. L'esecuzione del ciclo pittorico si dovette quasi integralmente, fatta eccezione per la Pentecoste, alla collaborazione fra Girolamo e Marcantonio.

Nella definizione di alcuni volti dell'Andata al Calvario è forse ravvisabile la mano di Vincenzo. La vicinanza alle tele della volta della cappella del Rosario in S. Corona, databili fra il 1613 e il 1621, e alla serie di quattro dipinti già nella seconda cappella a sinistra della Cattedrale, ora nell'oratorio del Gonfalone, di cui uno è datato al 1617, fa propendere per una datazione sullo scorcio del secondo decennio. Sono gli anni in cui è in atto il declino della fertile ditta maganzesca, che, pur continuando a decorare gli altari delle chiese della città e della provincia fino al 1630 e conservando il ruolo di divulgatrice dell'ortodossia cattolica in un linguaggio di immediata comprensione per i fedeli, si isterilisce nella ripetizione di formule iconografiche e stilistiche elaborate da Alessandro e Giambattista il Giovane ancora negli ultimi due decenni del secolo precedente.

¹ F. BARBARANO DA MIRONI, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza 1653, vol. III, p. 44 e ibidem, Vicenza 1761, vol. V, pp. 394-395. Concordano con questa data D. Bortolan e S. Rumor (*Guida di Vicenza*, Vicenza 1919, p. 44), W. Arslan (*Vicenza I. Le Chiese*, "Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia", Roma 1956, p. 137), mentre G. Pieriboni (*Indicazione storico artistica dei monumenti di Vicenza antica e moderna*, Vicenza 1858, p.15) e A. Ciscato (*Guida di Vicenza*, Vicenza 1871, p. 129) la anticipano al 1534.

² O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1796, I, p. 107. Le osservazioni bertottiane furono riprese da G. Zorzi (*Domenico Groppino di Musso. Un altro architetto lombardo-venetino imitatore del Palladio*, in "Arte Lombarda", VIII, 1963, 2, p. 132), che contestò la proposta di A.M. Dalla Pozza (*Palladio*, Vicenza 1943, pp. 71-72) di retrodatare di sette o otto anni il progetto della chiesa, sulla base di un testamento, redatto nel gennaio del 1578, dal nobile Aiace Branzo in favore di Ludovico Trento. Lo Zorzi dimostrò, "carte" archivistiche alla mano, che il documento (pubblicato nel maggio

dell'anno successivo, alla morte del testatore) fu steso non dal Branzo, bensì da Ludovico Trento che ordinava di impiegare il denaro ricavato dalla vendita di una proprietà per costruire "la gesia de Santa Maria Nova nel modo che me son obligato con le monache per instrumento" (p. 133). A suo giudizio, pertanto, "dovettero passare ancora parecchi anni prima della vendita della possessione indicata dal testatore e prima che fossero fatti altri pagamenti disposti dal Trento, e quindi è evidente che la chiesa non poté essere iniziata subito dopo la morte del generoso benefattore" (p. 133).

³ S. Castellini (*Descrittione delli Borghi di Vicenza*, ms. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, ca. 1628, Gonz. 22.11.16 [1740], cc. 186v, 187r), sostiene invece che la chiesa fu "fatta circa gli anni 1594 essendosi le Monache servite di un'altra picciola Chiesa". Il Barbarano (op. cit., 1761, vol. V, p. 394) scrive che la chiesa "fu perfezionata" nel 1594.

⁴ A.M. DALLA POZZA, op. cit., pp. 158, 170. Il documento (Archivio di Stato di Vicenza, Notaio Carlo Chiappin,



b. 7493, 3 giugno 1588) è riportato per intero in M. BINOTTO, *Gli arredi plastici e pittorici del Palazzo di Montano Barbarano in Vicenza*, Tesi di Perfezionamento in Storia dell'Arte, Rel. Prof. A. Ballarin, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, anno acc. 1985-86, pp. 203-208 (Doc. X). Menzionarono e riportarono parti del testamento G. Zorzi (Domenico Gropino..., pp. 130, 137 n. 84; IDEM, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, p. 256 n. 14), G. Mantese (Lo storico vicentino p. Francesco da Barbarano O.F.M. e la sua nobile famiglia, in "Odeo Olimpico", IX-X, 1970-71-73, p.42 nn.58-59; IDEM, *Montano IV Barbarano committente del palladiano palazzo Barbaran da Porto*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XXII, 1980, p. 156 n. 10).

⁵ S. CASTELLINI, Ms. cit., c. 187r.

⁶ G.T. FACCIOLI, *Musaeum Lapidarium Vicentinum, Vicentiae 1776*, I, p. 79.

⁷ Per tutta la questione si veda G. ZORZI, *Domenico Gropino ...*, pp. 132-134. L'architetto lombardo viene ricordato nel proprio testamento da Montano Barbarano, il quale, avendo evidentemente rapporti di consuetudine con il Gropino, ordina "che la chiesa e casa per il Rdo capellano secondo il modello del Gropino per esso magnifico testatore principiata nella villa di Belvedere sia continuata et finita in modo che nella prima domenica del se di ottobre prossimo futuro possa esser consacrata et in quella dirsi la prima messa..." (M. BINOTTO, op. cit., p. 204). I rapporti summenzionati fra il monastero di S. Maria Nova e Montano e l'attività del Gropino (citato nei documenti come "maestro Domenico Muraro") per le monache fin dal 1578 (costruzione del muro di cinta del loro orto e del brolo) giustificano la proposta attributiva.

⁸ S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 126, scheda 411, data il dipinto fra il 1596 e il 1605.

⁹ S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, vol. II, p. 135 scheda 214.

¹⁰ S. MOSCHINI MARCONI, op. cit., p. 141, scheda 227 e O. BOSCHETTI AGUGIARO, *Andrea Vicentino*, Tesi di Laurea in Lettere, Rel. Prof. R. Pallucchini, Università degli Studi di Padova, anno acc. 1965-66, pp. 99, 209.

¹¹ P. ROSSI, *Francesco Maffei*, Milano 1991, pp. 136-137, scheda 174.

¹² L'ipotesi è suffragata dalle testimonianze di M. BOSCHINI, *I Gioielli Pittoreschi Virtuoso ornamento della Città di Vicenza*, Venetia 1676, p. 110: dopo aver descritto l'opera del Vicentino, situata a sinistra dell'Annunciazione palmesca, scrive "Dalla detta parte vi sono diversi quadri, e il primo nel ordine contiene Christo, che dà le Chiavi à s. Pietro, con gli Apostoli presenti: opera di Francesco Maffei".

¹³ M. BOSCHINI (op. cit., pp.109-112); E. ARNALDI, P. BALDARINI, L. BUFFETTI, O. VECCHIA, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, Vicenza 1779, I, pp. 65-68.

¹⁴ D. BORTOLAN, *Guida di Vicenza*, ms. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, sec. XIX, CB 40.

¹⁵ D. BORTOLAN-S. RUMOR, op. cit., p. 44

¹⁶ A. MIOTTI, *Chiese e Conventi di Vicenza. La dispersione del patrimonio pittorico nel periodo napoleonico*, Tesi di Laurea in Lettere, Rel.: Prof. G. Mariani Canova, Università degli Studi di Padova, anno acc. 1980-81, p. 9.

¹⁷ A. MIOTTI, *La dispersione del patrimonio artistico di chiese e conventi, in Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica. 1797-1813*, catalogo della mostra, a cura di R. ZIRONDA, Vicenza 1989, p. 145.

¹⁸ A. MIOTTI, *La dispersione...*, pp. 145, 152.

¹⁹ A. MIOTTI, *La dispersione...*, p. 147.

²⁰ Le monache Agostiniane, fino al 1797, diressero nel convento un educandato per nobili giovani vicentine. Dopo la soppressione delle religiose, chiesa e convento furono indemanati e furono utilizzati di volta in volta come caserma e magazzino. Nel 1829, alla morte di Nicolò Bissari, ultimo erede Cordellina, l'intera sostanza della famiglia venne legata al Collegio Convitto Comunale che da allora prese il nome di Cordellina e aveva sede in S. Marcello. Fra il 1926 e il 1927 il Comune di Vicenza cedette all'Opera Pia Cordellina l'ex-Caserma Massimo d'Azeglio in cambio del palazzo Cordellina di contrà Riale: R. SCHIAVO, *Villa Cordellina Lombardi di Montecchio Maggiore*, Vicenza 1975, p.30. Il trasferimento del Collegio Convitto da S. Marcello ai locali dell'ex-convento avvenne nell'ottobre 1927, dopo i necessari adattamenti. (Cfr. inoltre G. GIAROLLI, *Vicenza nella sua toponomastica stradale*, Vicenza 1955, p. 457).

²¹ A. MIOTTI, *La dispersione...* pp. 148, 153 n.10. Pietro Edwards giunse a Padova il 17 ottobre 1808 e vi rimase fino al 26 gennaio 1809. Esaminati i dipinti ricoverati nel convento della Beata Elena espone i risultati in un elenco che ci è pervenuto (A. MIOTTI, *Chiese...*, pp. 119-120, 242-245 doc. II). I dipinti vicentini furono tutti destinati alla Corona e i loro dati concordano con quelli riportati nelle guide del Boschini e del Buffetti.

²² A. MIOTTI, *Chiese...*, pp. 94-98. La studiosa ipotizza che nella Beata Vergine di Monte si possa riconoscere La Vergine che appare a Vincenza Pasini, ora presso il Museo Civico vicentino, insieme al pendant con Esaù e Giacobbe, entrambe attribuite ora con certezza al Maffei da P. Rossi (op. cit., pp. 130-131, schede 161-162). La presenza del secondo dipinto, non citato dalle due fonti, induce a considerare l'ipotesi con prudenza. D. Bortolan (Guida..., ms. cit.) dice di aver visto nel 1874 l'interno della chiesa, dal cui soffitto, ornato da "bellissimi lacunari", erano "stati levati i quindici quadri che contenevano". Lo storico vicentino incollò



su uno dei fogli della propria guida manoscritta uno schizzo, raffigurante la planimetria della chiesa con il profilo dell'intelaiatura architettonico-decorativa che scandisce le pareti dell'aula. Nel disegno egli indicò anche l'antica ubicazione delle quattro pale d'altare di Palma (n. 9), Vicentino (n. 6), Maganza (n. 11) e Moretti e della tela perduta con la Beata Vergine di Monte Berico.

²³ A. MIOTTI, *Chiese...*, pp. 94-95, n. 2.

²⁴ S. RUMOR, *La Chiesa Votiva di S. Rocco eretta dalla città di Vicenza per decreto 11 maggio 1485, Vicenza 1915*, pp. 37-38. Lo studioso cita nove dipinti, dimenticando la Flagellazione.

²⁵ W. ARSLAN, *op. cit.*, p. 153, schede 1033-1042.

²⁶ A. MIOTTI, *Chiese...*, p. 106: il carteggio relativo alla vertenza dei quadri di S. Maria Nova è conservato presso l'Archivio Storico Municipale di Vicenza (Biblioteca Bertoliana), Ecclesiastico, b.2059, fasc.11. Si tratta di tre lettere, la prima, del Direttore del Demanio del Dipartimento del Bacchiglione alla Municipalità di Vicenza (1 dicembre 1806); la seconda, della Municipalità di Vicenza alla Regia Direzione Demaniale del Dipartimento del Bacchiglione (12 dicembre 1806); la terza, del Direttore del Demanio del Dipartimento del Bacchiglione alla Municipalità di Vicenza (20 gennaio 1807). Purtroppo il fascicolo risulta mancante dal 1979, come risulta da una nota dell'allora Direttrice della Biblioteca Bertoliana, dott.ssa Laura Oliva.

²⁷ Con tale atto notarile l'Opera Pia Cordellina, con il concorso della "Associazione degli Amici dei Monumenti e del Paesaggio per la Città e Provincia di Vicenza", si impegnava a

restaurare i dipinti, a collocarli nella chiesa di S. Maria Nova e a provvedere alla loro tutela e conservazione.

²⁸ L'unico ad attribuirle ad Alessandro fu l'Arslan (*op. cit.*, p. 153, schede 1033-1042), che comunque le definì "di mediocre qualità".

²⁹ Desidero ringraziare la dott.ssa Maria Cristina Dossi, autrice di una documentatissima e preziosa tesi di Laurea sulla famiglia dei Maganza (*I Maganza*, Rel.: Prof. U. Ruggeri, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, anno acc. 1991-92), che mi ha permesso di prendere visione degli album fotografici a corredo della dissertazione e di fare i confronti necessari per individuare, se pure in via ipotetica, le mani dei diversi fratelli attivi nel ciclo di S. Maria Nova.

³⁰ S. MASON RINALDI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a. c. di A. BALLARIN e D. BANZATO, Padova, Musei Civici, 19.V.1991-17.V.1992, Roma 1991, p. 249, scheda 174.

³¹ Boschini (*op. cit.*, p. 111) e Buffetti (*op. cit.*, I, p. 67) interpretarono il soggetto come la Circoncisione: si tratta invece della presentazione di Gesù al tempio da parte di Maria e Giuseppe, atto con il quale il primogenito veniva consacrato al Signore. Tipici di questa iconografia sono la figura femminile che dona le colombe che alludono al tema della Purificazione e il chierico reggicero, con riferimento alla candelora. Nella Circoncisione il vecchio sacerdote tiene in mano un coltello che qui manca.